

Олена Дубініна

УДК 791.43 + 821.111] (73) – 34.091 Олена Дубініна

СТРАСТІ ЗА БІЛОСНІЖКОЮ, АБО ПРО ФЕНОМЕН ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО КОЛОВОРОТУ

У статті подано компаративний аналіз декількох версій сюжету про Білосніжку – чарівної казки братів Грімм 1812 р., популярного мультфільму “Білосніжка та сім гномів” В. Діснея 1937 р., постмодерністського іронічного роману “Білосніжка” Д. Бартельма 1967 р. Мета дослідження – виявити модули взаємовпливу та взаємообміну двох медіа – літератури й кіно.

Ключові слова: казка, мультфільм, екранізація, роман, порівняльний аналіз, інтермедіальність, екзистенціалізм, абсурдизм, психоаналіз, гендер, інтерпретація, масова культура.

Olena Dubinina. Snow White passion, or, The phenomenon of intermedial circulation

The essay presents a comparative analysis of several versions of Snow White plot: fairy tale version by Brothers Grimm (“Snow White”, 1812), popular cartoon version by Walt Disney (“Snow White and Seven Dwarfs”, 1937), and postmodern ironic literary version by Donald Barthelme (“Snow White”, 1967). The objective of this research was to investigate the modes of interference and interchange between two media – literature and cinema.

Key words: fairy tale, animated film, screen version, novel, comparative analysis, intermediality, existentialism, absurdity, psychoanalysis, gender, interpretation, mass culture.

“Зі сторінки – на екран” – такий традиційний, популярний напрямок взаємодії літератури та кіно широко обговорюється в компаративістиці та інтермедіальних студіях. Водночас зворотний напрям взаємодії – “з екрану – у книжку” – привертає досить мало уваги академічної спільноти, адже, як правило, пов’язується з явищем новелізації¹, що має сумнівну художню репутацію. Проте якщо відволіктися від такого вузького розуміння процесу переходу кіно в літературу, то можна помітити, що історія мистецтва ХХ ст. пропонує унікальні приклади того, як екранний твір зумовлює народження справжнього літературного явища. Саме так і сталося зі славнозвісним романом Дональда Бартельма “Білосніжка” (“Snow White”, 1967).

Проте заявлена думка потребує пояснення. На перший погляд здається, що назва твору американського письменника відсилає не до чого іншого, як до відомого літературного першоджерела – однойменної народної казки, записаної братами Грімм. Але не може не викликати подиву той факт, що Бартельм, знаний майстер “чорного гумору”, чия іронія часто сягає пронизливості сарказму, надихався у створенні свого гостро критичного пастишу чарівною дитячою казкою. Дивина ця стає зрозумілою, якщо зауважити, що письменник звертається до казки “Білосніжка” не безпосередньо, а через культурний медіатор – мультиплікаційну екранізацію казки Волтом Діснеєм під назвою “Білосніжка та сім гномів” (“Snow White and the Seven Dwarfs”, 1937). Унаслідок

¹ Новелізація (від англ. novel – роман) – створення роману за мотивами певного екранного твору (кінофільму, телесеріалу, коміксу, відеогри). Явище новелізації виникло як додатковий чинник суспільної популяризації фільмів, а пізніше набуло значення для прихильників і фанатів кінотворів та іншої візуальної продукції [див.: 13].

цього маємо рідкісний приклад інтермедіального коловороту, коли від вербальної творчості сюжет перейшов до візуальної, а звідти знову потрапив у царину словесності. У сутності цього непересічного явища і спробуємо розібратися.

Текст “Білосніжки” (“Schneewittchen”) з’явився 1812 року в першому виданні братів Грімм “Дитячі та домашні казки”, і в такому вигляді (за винятком лише деяких незначних змін, внесених у наступних виданнях самими Гріммми) ця казка проіснувала понад століття. Але з появою в 1937 р. мультфільму Діснея цей сюжет набуває нового життя – як у прямому, так і у фігуральному сенсі.

Дісней створював фільм у ті далекі часи становлення Голлівуду, коли комерційний успіх твору часто визначався його мистецькою якістю та новаторством. Робота над мультфільмом була наполегливою та експериментальною. Насамперед Діснеєві та групі сценаристів потрібно було детально розробити сюжетні ходи стрічки, адже текст казки Гріммів надавав лише загальну схему подій. Далі були запрошені професійні художники, які ретельно вивчали пластику рухів людини та тварин, щоб потім точно відтворити її на екрані, зверталися до відомих художніх традицій, приміром, доби Відродження (образи гномів), або німецького кіноекспресіонізму (готичний замок королеви-відьми) тощо. Унаслідок такої кропіткої праці було створено неповторний візуальний малюнок, що не лише став пізнаваною зображальною технікою всіх діснеєвських фільмів, а й вплинув на розвиток світової мультиплікації в цілому. Величезна увага у фільмі приділялася також звуковому ряду, адже це був не просто звуковий мультфільм, а мультиплікаційний мюзикл, над музичним оформленням якого працювали відомі композитори та виконавці. Завдяки такій титанічній праці виник унікальний мистецький продукт, котрий багато в чому був першим: перший в історії кіно повнометражний мультфільм, перший кольоровий мультфільм, знятий за технікою “Техніколор”, перший фільм, до якого було окремо записано саундтрек, перший фільм у діснеївському каноні тощо. Такий високий рівень виконання приніс мультфільму “Білосніжка та сім гномів” широке визнання в кінематографічних колах, що засвідчила премія Американської академії кіномистецтв 1938 р., до того ж для цього випадку спеціально було зроблено одну велику та сім маленьких статуеток “Оскар”. Мультфільм отримав позитивні відгуки колег, серед яких були такі маститі метри, як Ч. Чаплін та С. Ейзенштейн, і тоді ще початківці О. Веллс та Ф. Фелліні [див.: 8]. Зрештою, усе це принесло Діснею неабиякий успіх у публіки: мультфільм був показаний у 41 країні світу, його головні музичні композиції (“Heigh-Ho”, “Some Day My Prince Will Come” і “Whistle While You Work”) стали популярними піснями, а саундтрек був перекладений десятима мовами.

Проте не лише завдяки мистецькій якості та гучному резонансу цей мультфільм увійшов в історію світової культури. Пам’ятний він і тим, що утворив один із перших міфів масової свідомості: зображення Білосніжки та гномів стало одним з найупізнаваніших, а сюжет казки – одним із найпопулярніших у культурі ХХ ст. Проте така міфологізація була зумовлена не лише художнім рівнем екранного твору, а й іншим, уповні прагматичним чинником – широковідомою комерційною хваткою Діснея. Ще починаючи з Міккі Мауса, мультиплікатор заробляв великі гроші, радо перетворюючи своїх персонажів на комерційний бренд: вони з’являлися на сторінках коміксів, використовувалися при виробництві годинників, одягу, меблів та інших товарів, рекламували різну продукцію, продавалися у вигляді іграшок. Саме завдяки такій діяльності автора герої славнозвісного мультфільму “Білосніжка та сім гномів” вийшли за межі казкового простору в повсякденне життя, поступово перетворившись на

стереотипні образи масової свідомості¹. Утім така популяризація приховувала свої небезпеки: коли зникає магічний флер, казкові умовності руйнуються, поступаючись місцем перекрученим і часто збоченим уявленням. Це і сталося з диснейвською “Білосніжкою”, чиє позаказкове побутування оголило всі небезпеки сюжету, зокрема зумовлені екранізаційними трансформаціями.

Особливості екранного мистецтва, вимоги раціоналістичної свідомості доби та, безумовно, прагнення комерційного успіху диктували свої вимоги Діснею під час роботи над візуальною версією казки про Білосніжку. А отже, мультиплікатор удається до художніх рішень, які призвели до суттєвих змін усередині сюжету та виявилися доленосними для його подальшого життя в культурі. Першим принциповим рішенням Діснея було значне збільшення ролі гномів у кінотворі порівняно з казкою братів Грімм – про це свідчить уже зміна на рівні паратексту, адже мультфільм називається не “Білосніжка”, а “Білосніжка та сім гномів”². Тому лівова частка кінострічки присвячена стосункам принцеси з кумедними доброзичливими чоловічками. Більше того, кожен із гномів наділяється особистістю, що виявляється його прізвиськом – Розумник, Скромник, Чхун, Веселун, Простак, Сплюх, Буркотун, – і така персоніфікація, звичайно, принципово відрізняє мультиплікаційних персонажів від безіменного узагальненого образу гномів у казці Гріммів.

Друге визначальне рішення Діснея стосувалося відносин Білосніжки та Принца. У тексті братів Грімм ця любовна лінія існує лише периферійно і слугує тільки для реалізації щасливої розв’язки твору. Мультиплікатор не задовольняється такою ситуацією, а навпаки, робить особливий смисловий наголос на стосунках Білосніжки з Принцом, вирішуючи цю сюжетну лінію у кращих традиціях любовної літератури. У мультфільмі, на відміну від казки, де героїня та Принц не були попередньо знайомі, Білосніжка зустрічає Принца ще до її втечі в ліс, закохується і протягом усієї дії мріє про нього. Показово, що лейтмотивом образу Білосніжки в мультфільмі стала її пісня “Some Day My Prince Will Come” (“Колись мій Принц прийде”)³. Більше того, сам кульмінаційний момент твору – отруєння Білосніжки мачухою-відьмою – безпосередньо пов’язується із коханням дівчини: зла жінка переконує пасербицю з’їсти фатальне яблуко, запевнивши її, що це яблуко бажань. А отже, в інтерпретації Діснея Білосніжка гине не через свою невинну наївність, як у Гріммів, а через мрію та любов, що, ясна річ, додає сюжету мелодраматичності.

Отже, завдяки запропонованим Діснеєм змінам у мультфільмі формується відмінна художня структура, ніж у казці Гріммів: у первинному варіанті домінантною сюжетною лінією був конфлікт Білосніжка – Мачуха, а інші дві існували як сателіти; у Діснея ж кумедні стосунки Білосніжки та гномів, а також романтична колізія Білосніжка – Принц виходять на перший план, тоді як лінія Білосніжка – Мачуха набуває дещо периферійного значення. Унаслідок такої нарративної трансформації, відповідно, відрізняється і смислове навантаження двох версій сюжету. У записаному Гріммами варіанті казки “Білосніжка” прочитується як своєрідна морально-етична притча про людські заздрощі, про межі зла, до яких може дійти заздрісна людина, і, зрештою, про справедливе покарання злочинця та тріумф безневинного героя/героїні. У редакції ж Діснея казка стає історією взаємин Білосніжки та гномів, а також сприймається як ще

¹ Поняття “масова свідомість” і далі по тексту “масова культура” використовуються в розумінні, запропонованому на сторінках ґрунтовного дослідження Дж. Сторі “Теорія культури та масова культура”, з акцентом на кількісному та комерційному атрибутах визначення цих явищ [6, 25].

² Задля справедливості варто зазначити, що таке художнє рішення не було новаторством Діснея: він запозичив його з відомої бродвейської вистави 1912 р. “Білосніжка та сім гномів” за однойменною п’єсою В. Еймса.

³ Ця пісня зараз виконується як популярний джазовий стандарт.

один твір про Велику Любов. Проте небезпечною була не так зміна сенсу, як той факт, що своїми трансформаціями Дісней необережно розворушив небажані підтексти відомого сюжету, значно притлумлені в народній казці. Ці підтексти якраз і виходять назовні, коли магія казки заміщується тверезістю буденного раціоналістичного погляду.

Передусім це стосується дразливого питання співмешкання Білосніжки та семи гномів, котре, опинившись на центральному плані оповіді, почало породжувати сумнівні підтексти, зокрема сексуальні. Однак, як доводить В. Пропп у своїй праці “Історичне коріння чарівної казки” (1946), такі підтексти в казці насправді не випадкові. Вони – наслідок тих соціально-історичних інститутів, що існували у прадавні часи й закарбувалися в редукованому та секуляризованому міфі, яким, по суті, є чарівна казка. У випадку “Білосніжки” йдеться про т. зв. “великі дома” в лісі, які були характерні для родово-племінної мисливської формації. У таких “домах” жили та дорослішали юнаки племені, і саме тут часто практикувалися поліандричні стосунки: спілкування з жінками племені хлопцям суворо заборонялося до закінчення періоду ініціації, але поряд із ними часто жили так звані “сестриці” – дівчата, яких наймали для різнобічного (господарського та сексуального) обслуговування членів цієї чоловічої спільноти [4, 106-109]. Проте у процесі народження казки (точніше переродження міфу в казку) і сам звичай, і пов’язані з ним уявлення вже стали далекою минувиною, а тому малозрозумілі й часто просто неприйнятні для наступних генерацій підтексти сюжету почали притлумлюватися. Так, у казці, записаній Гріммом, на початку твору повідомляється, що пригоди Білосніжки починаються, коли їй виповнилося сім років. Отже, до гномів вона потрапляє дитиною, і вони так до неї і ставляться. Та й сам образ гномів у казці, як уже зазначалося, дуже умовний. У варіанті цієї ж казки, наведеному у збірнику О. Афанасьєва під назвою “Чарівне дзеркальце” [див.: 2], прямо заявлено, що дванадцять королевичів відмовляються від бажаних близьких стосунків із королевою, яка до них потрапила, тому що не можуть вирішити, кому з них вона має належати. О. Пушкін, коли створював синонімічну “Білосніжці” казку “Спляча красуня”, також, очевидно, відчув небезпеку сюжету і, щоб уникнути перекручених інтерпретацій, так само ввів обговорення цієї теми безпосередньо в текст: богатири прямо пропонують царівні обрати одного з них для шлюбу і, лише дізнавшись, що вона вже має обранця, погоджуються вважати її сестрою.

Дісней, як уже зазначалося, пішов своїм шляхом і актуалізував небезпечні смислові модуляції, несвідомо посиливши їх ще й самими візуальними образами персонажів. Так, щоб намалювати образ Білосніжки, мультиплікатор змушений був вирішити проблему невизначеності віку героїні в казці Гріммів: на початку твору їй лише сім років, а наприкінці казки вона виходить заміж за Принца. Тому за зовнішніми ознаками візуального образу (статура, одяг, взуття на підборах) діснеївська Білосніжка вже не дитина, а дівчина на виданні, що знімає смислову напругу з одруженням, але дещо посилює її у стосунках героїні з гномами. Пошук візуальних відповідників образів гномів призвів до виразної їх антропоморфізації, зокрема маскулінізації. І хоча очевидно, що безневинні стосунки Принцеси з маленькими чоловічками начебто й не вимагають, як у Пушкіна, додаткових пояснень, у наративі мультфільму все ж наявні деякі епізоди, котрі необережно вносять двозначні натяки: приміром, проводжаючи гномів на роботу, Білосніжка як зразкова дружина цілує кожного з них, а гноми демонструють закоханість у прекрасну дівчину; незадоволений діями Білосніжки, Буркотун презирливо виголошує: “Жінки! Такі підступні! Дай їм палець, відкусять усю руку!” [14], – що увиразнює гендерний характер

стосунків Принцеси та гномів. Отже, в інтерпретації Діснея казка ніби знову повертається до первинних уявлень, на ґрунті яких вона колись з'явилася. Але водночас важливо, що повернення це відбувається в добу, коли самі ці уявлення втратили свій сакральний сенс і перестали бути нормою¹. Тому в контексті західної культури ХХ ст. специфічні сексуальні підтексти мультфільму “Білосніжка та сім гномів” створюють підґрунтя для непристойних інтерпретацій казки. А отже, не дивно, що, потрапляючи в середовище масової культури, “Білосніжка” стає одним із найпопулярніших сюжетів порноіндустрії.

Поряд із сексуальними підтекстами історія співмешкання Білосніжки та гномів актуалізує питання, сказати б, побутово-гендерне. Уже в казці братів Грімм звертає на себе увагу один делікатний момент: коли Білосніжка потрапляє в будиночок гномів, вона бачить там виняткову охайність та чистоту. Дівчинка просить гномів залишити її, вони висувають їй умови: “Хочеш вести наше господарство, куховарити, прибирати ліжка, прати, шити, в'язати, усе утримувати в чистоті та порядку, – якщо ти згодна на це, можеш залишитися у нас, і всього в тебе буде вдосталь” [див.: 11]. І Білосніжка на це радо погоджується. Якщо подивитися на цю ситуацію під кутом зору світоглядних позицій людей, що створювали та переповідали казку, то така побутова ініціація дівчинки, яка мала стати господинею в патріархальній родині, зрозуміла. Але для свідомості сучасної людини, перейнятої гендерними питаннями, тут відразу виникає проблема рецепції. Саме в такому зрізі неодноразово коментували казку “Білосніжка” дослідники, як, приміром, Н. Жирандо, який інтерпретує образ Білосніжки як утілення невинної, пасивної та домашньої жінки на відміну від активної та агресивної мачухи-королеви [див.: 10]. Створюючи свій мультфільм у 1930-х рр., Дісней, очевидно, відчув незручність такого образу Білосніжки в контексті сучасної суспільної ситуації, а тому дещо змінив первинний сюжет. У мультфільмі Білосніжка, потрапивши до будиночку гномів, бачить там жахливу занедбаність. Вона це виправляє та сама пропонує гномам доглядати за їхнім господарством в обмін на притулок. Такий сюжетний хід Діснея із добровільним господарюванням Білосніжки, ясна річ, знімає питання про пригнічене та пасивне положення жінки, але водночас неабияк загострює саме гендерну інтерпретацію казки, адже гноми та Білосніжка опиняються у стереотипних родинних гендерних ролях іншого ґатунку: охайна працьовита жінка-домогосподарка, без якої чоловік просто не може дати собі ради. Більше того, у мультфільмі виразно прописується виховна та керівна функція жінки щодо чоловіка, адже Білосніжка швидко стає господинею ситуації та наполегливо вчить гномів правильній поведінці. Це промовисто тому, що у світовій культурі неодноразово виникатимуть пародії на гендерні стосунки, заявлені в сюжеті мультфільму, як, приміром, у відомому кліпі німецької метал-групи “Rammstein” на пісню “Sonne” (2001), де стосунки Білосніжки та гномів зображено в садомазохістському ключі: вона постає господинею, яка примушує гномів-шаhtarів видобувати для неї наркотик – золотий пилок.

Нарешті, поряд із попередніми двома продуцентами сумнівних сенсів не менш важлива й заявлена Діснеєм мелодрама Білосніжка – Принц. Дивно не лише те, що, на відміну від казкової Білосніжки, “чекати на Принца” стає основним сенсом життя мультиплікаційної героїні, а й те, що це здебільшого чекання заради чекання, а не задля порятунку, як у більшості казкових сюжетів. Надавши виняткову вагу лінії Принц – Білосніжка, творці мультфільму водночас зменшили саму героїчно-рятівну функцію Принца, адже “брудну

¹Протягом історії поліандрія зустрічалася як норма соціальних стосунків у різних народів. Приміром, як свідчать деякі дослідники [9], поліандрія побутувала в давніх британів, у ХІХ ст. – в алеутів, ескімосів; а пізніше збереглася в деяких етнографічних груп Південної Індії, Тибету, Африки тощо.

роботу” покарання злої відьми тут виконують гноми, а йому залишається лише найприємніше – поцілувати красуню та отримати її кохання. Така інтерпретація “Білосніжки” дещо порушує традиційний канон чарівної казки¹, адже, як правило, недостатньо просто мати благородне походження, щоб отримати руку й серце красуні. Треба пройти якісь випробовування чи якось заслужити любов героїні. У Діснея Принц вартий Білосніжки вже просто тому, що він принц.

Отже, саме ці небезпечні підтексти діснеївських трансформацій казки про Білосніжку й надихають Д. Бартельма на створення однойменного роману. Проте не задля сміху чи забави американський письменник робить героями свого твору казково-мультиплікаційних персонажів. Для нього, знаного нонконформіста та викривача химер споживацтва й масової свідомості, мультфільм Діснея стає твором-симптомом, що завдяки своїй фетишизації з мистецького виробу перетворюється на вмістилище суспільних стереотипів та поведінкових шаблонів. Іншими словами, створюючи свій роман за мотивами екранізації Діснея, Бартельм здійснює дуже непересічну художню акцію – він використовує мультфільм “Білосніжка та сім гномів” як *форму* для постмодерністського препарування масової свідомості.

* * *

На перший погляд, у романі Бартельма презентовано суто трешеву² версію казки, яка цілком базується на її небезпечних підтекстах. Білосніжка, двадцятидворічна³ “висока красуня-брюнетка, яка має багато гарненьких мушок – усі розташовані зліва більш-менш рядочком” [7, 3], живе із сімома чоловіками в інтимних та господарчих стосунках. Вона наполегливо чекає на свого Принца, а той вагається у виконанні своїх обов’язків. Зрештою, у неї закохується місцевий ловелас Хьюго де Бержерак (очевидно, пародійний персонаж, якого в казці про Білосніжку немає), а його колишня коханка Джейн виявляється тією самою відьмою, яка хоче отруїти Білосніжку, але натомість труїть Принца. Проте низка художніх елементів роману виводить його далеко за межі суто “стьобного” твору масової культури.

Насамперед звертає на себе увагу той факт, що, на відміну від казки Гримальдів та мультфільму Діснея, події “Білосніжки” Бартельма відбуваються не в казковому просторі. Поза всією умовністю художньої картини хронотоп твору визначити нескладно. У тексті щедро розсипані імпліцитні часо-просторові маркери (війна, натовпи на вулицях міста, забруднення повітря, політична корупція, роздуми про демократію), а також уводяться і прямі визначення, приміром, коли Президент (один з епізодичних, але функціональних персонажів) говорить: “Я хвилююсь про хлопчиків та Білосніжку... Тому що я Президент. Зрештою. Президент цілої гробаної країни. А вони американці. Мої Американці” [7, 81]. Отже, очевидно, ідеться про реальний простір США повоєнних часів, в який і вписано казкових героїв.

¹ Канон чарівної казки порушує і той факт, що Принц рятує Білосніжку тільки поцілунком, адже традиційно він має позбавити її від якогось отруйного атрибуту, приміром, шматочка яблука, як у казці Гримальдів, чи шпильки для волосся, як у казці Афанасьєва. Наявність саме такої атрибутики в чарівній казці зумовлювалася специфікою закодованих у ній магичних поглядів.

² Треш (від англ. “trash” – непотріб, сміття) – умовне позначення низькоякісних творів літератури, кіно, музики (макулатурні романи, фільми категорії “Б”, музична попса тощо). Утім сучасні письменники (Х. Л. Борхес, У. Еко, М. Павич, Дж. Фаулз та ін.) часто використовують трешеві форми як засіб вираження не-сміттєвих ідей [1, 179].

³ Вік героїні Бартельма іронічно вказує на те, що за американськими законами вона вже повнолітня, а отже, ідеться не про дитячу казочку.

Однак і самі персонажі виглядають не такими вже й казковими. Так, гноми, які, до речі, у тексті ніколи не називаються “гномами”¹, мають не чарівні прізвиська Веселун, Чхун, Буркотун тощо, а звичайні чоловічі імена Кевін, Едвард, Хуберт, Генрі, Клем, Ден та Білл; тут орудує не чаклунка-королева, а зла сусідка Джейн; замість Принца тут фігурує безробітний юнак Поль. Усі персонажі виконують реальну роботу: гноми миють будинки, Джейн та Хьюго де Бержерак працюють в офісі, Поль шукає своє призначення то в абстрактному експресіонізмі, то в монастирі в Неваді; вони їздять на справжніх машинах, ходять у справжні бари тощо. Словом, якщо відволіктися від казкових паралелей, перед нами життя пересічних американців середини ХХ ст., і навіть богемний образ митця-ченця Поля досить вдало доповнює загальну суспільну картину США 1960-х рр. У такому реальному контексті співжиття Білосніжки та гномів сприймається як умовна модель життя стандартної родини: чоловік щоденно ходить на роботу, увечері розважається з друзями за пляшкою пива; дружина-домогосподарка цілий день хазяйнує; поєднує їх спільний дім та регулярний секс.

Але якщо так визначити персонажів роману, то виникає вельми логічне питання: до чого ж тут казка про Білосніжку? Відповідь криється в наративній формі роману, що становить собою колаж монофрагментів від імені когось із персонажів. Унаслідок такої суб’єктивізації оповіді дія твору переноситься у внутрішній світ героїв і перед читачем розгортається ландшафт свідомості персонажів. І от саме тут, у цьому психоемоційному просторі і виникають паралелі з казковими героями. Інакше кажучи, не зовнішні чинники, а винятково власні внутрішні уявлення та потреби “прив’язують” персонажів роману до відомих образів, змушують почуватися повинними “відповідати” певній ролі, поводитися згідно з усталеною моделлю. У тексті ж цей зв’язок маркується умовно-іронічно: приміром, т. зв. гноми всюди доречно або ні проговорюють відомий приспів діснеївських персонажів “Neigh-Но”; Джейн ідентифікує себе як злу особу, а отже, мусить діяти відповідно; Поль розмірковує про краплини королівської крові, що течуть у ньому та до чогось його зобов’язують; головну ж героїню просто звать Білосніжка, і це само по собі визначає її долю.

Проте, можливо, у романі йдеться про свідомість романтичну чи казково замріяну? Але тип мислення зображених персонажів виразно демонструє, що відчуття казковості вони не мають, значення магічних атрибутів забули й до казки ставляться суто механістично та раціоналістично. Промовистий у цьому сенсі один із центральних епізодів роману, коли Білосніжка спускає своє волосся із вікна кімнати на вулицю. Цей сповнений романтичного, навіть сакрального значення вчинок сама героїня здійснює задля того, “щоб яось освіжити своє сексуальне життя” [7, 8]. Чоловіки ж, котрі бачать, як волосся струменить з вікна, або не знають, що це означає, або сумніваються, чи варто приймати цей виклик, адже напевне “до волосся додається ще й голова якоїсь жінки, а потім усі ті обов’язки, зуби, уроки гри на фортепіано...” [7, 13]. Так стає зрозуміло, що у свідомості персонажів казкові образи функціонують лише як порожні, позбавлені духовного сенсу формули, а отже, особливо дивно, що ці люди вперто намагаються прив’язати до них своє життя.

Розкодовуючи художнє інакомовлення автора, можна визначити, що об’єктом зображення в романі Бартельма стає *тип мислення* пересічного американця повоєнного періоду. Цінність же погляду письменника полягає в тому, що він цей тип не лише окреслює, а й виявляє чинники, які впливають на його формування. І в цьому сенсі зв’язок із казкою має неабияке значення. За спостереженнями З. Фройда та К. Юнга, казки відіграють виняткову роль у формуванні психіки

¹ Ідея “малості” цих чоловіків усе ж обіграється у творі Д. Бартельма, але суто іронічно й не лише у фізичному, а й у морально-психологічному сенсі.

людини. За допомогою казок діти вчаться бути дорослими, самостійними, долати труднощі, *виробляти* належні моделі поведінки¹. І наче відповідно до цих поглядів, у романі “Білосніжка” увиразнено зв’язок персонажів із казкою, однак цей зв’язок впливає на них зовсім не так, як це описували психоаналітики. Герої Бартельма, навпаки, почуваються безпомічними, залежними, а головне – нещасними. Білосніжка нещаслива, тому що ніяк не їде принц, гноми страждають через те, що мають жити з примхливою Білосніжкою, Поль мучиться тому, що має відповідати своїй ролі, але не хоче й не може тощо. Що ж саме в такому разі мав на увазі Бартельм: що Фройд з Юнгом помилялися чи те, що казки вже некорисні для сучасного американця? Але тут треба згадати той факт, що в романі “Білосніжка” йдеться не так про фольклорну казку, як про її популярний медіаваріант – діснеївський мультфільм. І тоді глибоко іронічний та критичний пафос Бартельмового роману стає зрозумілим – він спрямований не проти самої казки, і навіть не проти самого мультфільму, а проти процесу фетишизації та стереотипізації казкових образів. Багаторазове тиражування масовою культурою казкових персонажів перетворює їх із носіїв цінних сенсів на об’єкти сліпого поклоніння. Як наслідок, вони, подібно до вірусу, заражають свідомість дитини, а потім доросла людина (не)свідомо прагне відповідати цим образам, згідно з ними вибудовувати своє життя. Отже, головний конфлікт у романі Бартельма з площини зовнішньої (як то було в казці чи мультфільмі) зміщується у площину внутрішню – це конфлікт між уявним та реальним, але на відміну від романтиків, які писали про конфлікт мрії та реальності, постмодерніст Бартельм виявляє конфлікт реальності та стереотипу. Саме цей конфлікт породжує комплекс нещасної свідомості, від якого страждають усі персонажі твору.

“Абсурд, – проголошує А. Камю в “Міфі про Сізіфа”, – виникає, коли людське прагнення (до щастя та розумності. – О. Д.) наштовхується на нерозумне мовчання світу” [3, 38].

Внутрішня криза людини, пояснює американський психоаналітик К. Хорні, часто зумовлена “відмовою від реального “я” заради ідеального; спробами актуалізувати це псевдо-я замість наявного людського потенціалу; руйнівною війною між двома “я”...” [12, 376].

Обидва ці визначення – екзистенціалістське та психоаналітичне – абсолютно точно характеризують витoki нещасного самовідчуття персонажів Бартельма, і саме в таких параметрах змодельована ситуація набуває повноти філософського осмислення у творі.

Настирливі сексуальні обертони в романі Бартельма, безумовно, умотивовуються, як уже зазначалося, самим сюжетом казки “Білосніжка”, закарбованим у масовій свідомості. Проте не лише збоченість масового сприйняття призводить до такого специфічного прочитання. Така інтерпретація продиктована самою атмосферою доби, коли писався роман. Модель “богемних” стосунків Білосніжки та семи чоловіків прочитується як авторська іронія з приводу огульного психоаналізу та замішаних на ньому ідеях сексуальної революції, що вирували в американському суспільстві 1960-х рр. Проте ще більша іронія полягає в тому, що, незважаючи на щоденне звільнення свого лібідо, ані Білосніжка, ані гноми не почуваються задоволеними: вона направо й наліво сигналізує своїм сексуальним символом – волоссям, а вони просто перебувають у стані перманентного еротичного марення, і розв’язанню цих проблем не допомагає навіть найманий психоаналітик. Але, відкидаючи психоаналіз вульгаризований, Бартельм удається до психоаналізу глибоко гуманістичного. Сама оповідь твору стає своєрідним психоаналітичним

¹ Тема “казка та психоаналіз” добре розкрита, приміром, у виданні “Сказочная энциклопедия” [5, 449].

екскурсом, який, викриваючи спосіб мислення персонажів, дає змогу дійти висновку: усі їхні сексуальні проблеми виникають унаслідок стереотипності мислення, що заважає їм порозумітися із власним єством. Білосніжка переконала себе, що не може отримати задоволення ні з ким іншим, окрім Принца, а тому встановлює єдино можливий і дуже специфічний спосіб сексуального контакту з гномами, поки не з'явиться той єдиний, якому вона зможе належати повністю. Гноми, своєю чергою, страждають через те, що змушені терпіти зневажливе ставлення Білосніжки, але не сміють обурюватися, бо вона господиня в їхньому домі, а крім того, за казкою, вони звикли все робити лише колективно. “Раніше до появи Білосніжки ми були простими буржуа, а тепер ми стали складними буржуа, бо почуваємося загубленими”, – жаліються гноми [7, 88].

Психоаналітичний ракурс роману тісно пов'язаний також із питаннями гендерними. Звісно, у мультфільмі Діснея, який надзвичайно актуалізував ці питання, не заявлялося прямого зв'язку між чеканням Білосніжкою Принца та її становищем у будинку гномів. Проте Бартельм акцентує на взаємозалежності цих двох ситуацій. Спосіб життя Білосніжки влучно характеризується іронічним неологізмом автора – “horsewife”, який і граматично, і семантично обіграє славнозвісне “housewife”¹, наголошуючи на тому, що з домогосподарки жінка поступово перетворюється на ломовика, на що недвозначно вказують наведені Білосніжкою довгезелні списки зроблених нею за день справ. Поза межами образу зразкової “horsewife” суто буржуазне мислення гномів сприйняти Білосніжку нездатне. Тоді як вона, освічена жінка, яка вивчала “англійських романтиків, класичну гітару, основи психології та реалізм й ідеалізм у сучасному італійському романі” [7, 25], звісно, прагне чогось значно більшого. Цим, між іншим, і зумовлюється напруга у стосунках Білосніжки та гномів, зокрема сексуальних. Можливо, тут прочитується алюзія на славнозвісну “Пані Боварі”, а можливо, ідеться про справжній феміністичний бунт, коли жінка відмовляється бачити себе винятково в такій стереотипній ролі. Правда, іронія полягає в тому, що зламати один стереотип вона прагне за допомогою іншого – чекає на Принца, на якого покладає великі надії свого щасливого життя.

“Someday My Prince Will Come” – ця відома фраза-лейтмотив діснеївської Білосніжки стає найбільшою екзистенціалістською метафорою роману Бартельма, що набуває декількох рівнів осмислення. На відміну від мультиплікаційної Білосніжки, героїня Бартельма чекає не на конкретну людину-принца, а на принца взагалі, байдуже якого – “Альберта, Фортінбраса чи Мишкіна” [7, 77], головне – щоб була королівська кров. Більше того, такий свій стан вона ідентифікує як “життя-без” (у чому, очевидно, обігруються екзистенціалістські категорії), що змушує її почуватися нецілісною, а отже, нещасливою. Кульмінація такого абсурду настає, коли Білосніжка відмовляється бути разом із закоханим у неї до нестями палким Хьюго де Бержером лише тому, що в нього не та кров, а натомість обирає бідного, невпевненого в собі спадкоємця королівської крові Поля, хоча він їй не надто й подобається. Уся ця ситуація прочитується як метафора загальнолюдської проблеми прив'язування свого життя до стереотипних формул та уявлень, що, зрештою, стає руйнівним для самого життя.

Крім того, не менш значущою у прагненні Білосніжки “чекати на принца” видається сама сема “чекання”, яка в цьому випадку може перефразовуватися як “чекати на щастя”, “чекати на краще”, і що вельми вмотивовано спадає на думку “Чекати на Году”. Така алюзія, що, безперечно, наголошується самою

¹У слові “housewife” (домогосподарка) перша частина “house” (дім) замінюється на “horse” (кінь), що й утворює гру слів.

абсурдистською естетикою роману Бартельма, особливо значуща, адже відкриває важливі філософські підтексти роману Бартельма, що звучать в унісон із відомим твором С. Беккета.

Розв'язка зображеної Бартельмом абсурдної ситуації видається вельми логічною: нарешті наважившись учинити по-шляхетному – випити замість засмученої Білосніжки склянку горілки, яка й виявляється отрутою, – жаданий Принц-Поль помирає, а отже, “happy end” уже не можливий. Така кінцівка ще раз наголошує на тому, що розказана історія має мало спільного з казкою й навіть із комедією. Це не що інше, як трагіфарс, який болюче оголює трагічний потенціал масової свідомості.

Отже, на основі казки про Білосніжку Бартельм створює постмодерністську картину світобачення сучасної людини. Експеримент американського письменника – звернутися до відомої художньої моделі – виглядає дуже близьким до експерименту Дж. Джойса в “Уліссі”. На таку паралель указує й низка алюзій та ремінісценцій у творі Бартельма. Водночас художні акції двох авторів принципово відрізняються: так, якщо у Джойса відбувається наповнення відомої міфологічної моделі сучасним значенням, то Бартельм усіляко увиразнює, що відома модель абсолютно втратила будь-яке значення в умовах масового споживання, перетворившись на порожній сюжетний каркас, що нівечить свідомість людини. Саме тому твір Бартельма прочитується як стовідсотковий постмодерністський пастиш, спрямований на руйнацію тієї картини світу, яку масовій публіці нав'язує масова культура.

Отже, казковий сюжет про Білосніжку братів Грімм, потрапивши в популярно-мультиплікаційний світ В. Діснея, зазнає певних трансформацій і вже в такому зміненому вигляді потрапляє у простір високої літератури та під іронічно-постмодерністським поглядом Д. Бартельма перетворюється на безцінний матеріал для широких психологічних, суспільних та філософських узагальнень.

І на завершення хотілося б зазначити, що як гучний успіх діснеївського мультфільму відкрив шлях для численних різножанрових та різностильових екранізацій сюжету “Білосніжки”¹, так й інтерпретація Бартельма стала “першою ластівкою” в низці літературних роздумів навколо відомого сюжету, список яких особливо активно поповнюється останніми десятиліттями². Водночас не можна не помітити, що твір Бартельма в певному розумінні виявився значущим також для подальшого екранного життя Білосніжки. Показові в цьому сенсі останні варіації на тему Білосніжки 2012 р. – американський комедійний фільм-казка “Дзеркало Дзеркало” (“Mirror Mirror”, “Білосніжка: Помста гномів” – у вітчизняному прокаті) та англо-американський фільм-фентезі “Білосніжка та мисливець” (“Snow White and the Huntsman”). Серед численних трансформацій системи персонажів, фабули загальної тональності оповіді на особливу увагу заслуговує суттєва зміна центрального образу Принцеси в цих кіновиробах. Дівчина постає тут войовничою та незалежною. Вона вчиться бойовому мистецтву і в кульмінаційний момент *сама* протистоїть мачусі-королеві та *власноруч* карає її за зло. Інакше кажучи, на відміну від

¹ Лише у 2012 ювілейному для казки році у світі вийшло чотири фільми за мотивами Білосніжки: (“Брати Грімм: Білосніжка” (“Grimm’s Snow White”), “Дзеркало Дзеркало” (“Mirror Mirror”), “Білосніжка та мисливець” (“Snow White and the Huntsman”), “Білосніжка” (“Blancanieves”).

² Реінтерпретація сюжету “Білосніжки” зустрічається у творах різних жанрів. Серед особливо цікавих англомовних робіт можна назвати: оповідання “Снігова дитина” А. Картер (“The Snow Child”, 1979), “Сніг, дзеркало, яблука” Н. Геймен (“Snow, Glass, Apples”, 1998), “Історія про яблуко” Е. Доногью (“The Tale of the Apple”, 1997); романи “Дзеркало, дзеркало” Дж. Мегьюара (“Mirror, Mirror”, 2003), “Найсвітліша” Г. К. Левін (Fairest, 2006), “Криваве зізнання” А. М. Ліббі (“The Blood Confession”, 2006); поеми “Білосніжка та сім гномів” А. Секстон (“Snow White and the Seven Dwarfs”, 1971), “Білосніжка та сім гномів” Р. Дахла (“Snow White and the Seven Dwarves”, 1982); есе “Лід, Сніг, Дзеркало” А. С. Баєтт (“Ice, Snow, Glass”, 1998).

традиційного образу, сучасна Білосніжка не чекає на щастя, а сама бореться за нього, займаючи активну життєву позицію. Ясна річ, напряду пов'язувати таку концепцію із впливом роману Бартельма безпідставно. Але безсумнівно, що їдка іронія американського письменника не залишилася безплідною для культури і його роман "Білосніжка" поряд з іншими творами екзистенціалістсько-постмодерністської доби посприяв зміні світосприйняття та філософії життя сучасної людини. Про це і свідчить новий інтермедіальний сплеск сучасних кіноінтерпретацій казки про Білосніжку.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Альтернативная культура // Энциклопедия /* Сост. Д. Десятерик. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
2. *Афанасьев А.* Народные русские сказки: В 3 т. – М., 1984. – Т. 2. – № 210.
3. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде // *Бунтующий человек.* Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990.
4. *Пропт В.* Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1946.
5. *Сказочная энциклопедия.* – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005.
6. *Стопи Дж.* Теорія культури та масова культура. – Харків: Акта, 2005.
7. *Bartelme D.* Snow White. – New York: Bantam Books, 1968.
8. *Culbane J.* 'Snow White' At 50: Undimmed Magic // *The New York Times.* – 1987. – July 12.
9. *Finck H. Th.* Primitive Love and Love-Stories. – New York, 1899. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11934/pg11934.html>
10. *Girardot N. J.* Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs // *Journal of American Folklore.* – 1977. – Vol. 90. – N 357. – P. 274-300.
11. *Grimm J., Grimm W.* Schneewittchen // *Grimm J., Grimm W.* Kinder- und Hausmärchen. – Patmos, Düsseldorf und Zürich 1999. – S. 297-308. – Режим доступу до тексту: <http://www.1000-maerchen.de/fairyTale/1140-schneewittchen.htm>
12. *Horney K.* Neurosis and Human Growth: The Struggle toward Self-Realization. – New York: Norton, 1991.
13. *Larson R. D.* Films into Books. – Lanham, MD: Scarecrow Press, 1995.
14. *Snow White and the Seven Dwarfs: cartoon.* – USA: Walt Disney Production, 1937. – Режим доступу до фільму: <http://www.ex.ua/view/9411694>

Отримано 1 липня 2013 р.

м. Київ