

## ФЕНТЕЗІ ЯК ЗАСІБ ВНУТРІШНЬОЇ ЕМІГРАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ГОУП МІРРЛІЗ

*У статті йдеться про життя та творчість британської письменниці Гоуп Міррліз та причини і специфіку її внутрішньої еміграції. Розглядаються її близькі стосунки з британським антикознавцем Джейн Харрісон та вплив поглядів останньої на творчість письменниці. Смерть Дж. Харрісон виводиться як ключова причина внутрішньої еміграції Г. Міррліз. Особливу увагу приділено останньому роману письменниці «Луд-у-Тумані», який Майкл Свонвік визначає як «фентезійний філософський роман». Написання цього тексту розглядається як своєрідний засіб ескапізму, що дозволяє авторці шукати примирення зі смертю та буденністю, через осмислення категорії Faërie. Faërie – це синтетична категорія, яка включає не тільки уявлення про «небезпечне королівство» (за Дж. Р. Р. Толкіном), але виступає цариною краси й жаху, жорстокості й ніжності, любові й ненависті, несвідомого й фантастичного, діонісійського екстазу, сексуальності й навіть перверсії. У романі Г. Міррліз історія про Faërie – це своєрідна містерія Життя і Смерті, оповідь про важливість екстатичного досвіду, але й небезпеку, що криється в неконтрольованих екстатичних станах.*

**Ключові слова:** внутрішня еміграція; ескапізм; фентезі; Faërie; ритуал.

Життя та творчість британської письменниці Гоуп Міррліз не є достатньо вивченими навіть у західному літературознавстві, хоча з легкої руки британської дослідниці Джулії Бріггс її поема «Париж», опублікована у 1919 році невеликим накладом у «Хогарт-прес» (приватному видавництві Леонарда та Вірджинії Вулф), вважається «втраченим шедевром модернізму, твором екстраординарної енергії й глибини, масштабу й амбіцій, написаним у впевнено експериментальному, авангардному стилі» [4, с. 261]. Її останній і єдиний фентезі-роман «Луд-у-Тумані» став культовим, однак переважно серед колег-письменників, що працюють у царині фентезі. Дослідники літератури мейнстріму не приділяють цьому тексту багато уваги, згадуючи його лише побіжно. Тому перше більш-менш повне дослідження життя та творчості загадкової письменниці було здійснене саме письменником-фантастом Майклом Свонвіком (перша версія у 2003 р., остання – у 2009 р.) та отримало назву «Hope-in-the-Mist: The Extraordinary Career and Mysterious Life of Hope Mirrlees» («Гоуп-у-Тумані: надзвичайна кар'єра та загадкове життя Гоуп Міррліз»). М. Свонвік має всі причини називати життя письменниці загадковим, оскільки після публікації «Луду-у-Тумані» в 1926 році вона зникає з літературної авансцени й живе у такий прихований, надзвичайно приватний спосіб, що в 1970 році Лін Картер перевидає цей роман у відомій серії «The Ballantine Adult Fantasy»

без згоди Міррліз, оскільки упевнений, що авторка вже давно померла [13] (насправді Міррліз померла 1978 р. у віці 91 року, а постійно писати і видаватися вона перестала, коли їй було 39 років). Свонвік розпочинає своє дослідження, зауважуючи, що Гоуп Міррліз «безперечно, найзагадковіша персона серед великих фантастів

XX століття. Вона написала одну важливу роботу сучасного фентезі "Луд-у-Тумані", а потім раптово замовкла» [13]. Як результат своїх досліджень, він висуває припущення, що Міррліз перестала писати, тому що не мала потреби це робити, адже належала до надзвичайно заможної родини й не мусила заробляти собі на життя письменством. Дослідник порівнює її життя з чарівною казкою, слухно зауважуючи, що «у всіх оповіданнях, в яких з'являються чарівні хрещені, завжди є одна зла фея, що має подарунок, призначений для знищення всіх інших. У випадку з Гоуп зловісним подарунком було багатство. Її батько й дід були успішними промисловцями та засновниками таких компаній, як Тонгаат-Хьюлетт (цукор) і Міррліз-Блекстоун (дизельні двигуни), які існують і сьогодні. Батько Міррліз створив для неї щедрий трастовий фонд, і це знищило її як письменницю» [14]. Однак такий висновок видається занадто спрощеним, тому в цій розвідці ми б хотіли запропонувати дещо інше (і певним чином драматичніше) бачення загадкової поведінки

британської письменниці, яка, вочевидь, подалась у внутрішню еміграцію після того, як написала текст, що належить до найбільш ескапістського жанру літератури.

Із соціологічного погляду явище внутрішньої еміграції є певною реакцією на травматичні обставини життя, особливо соціально-політичні умови, і виступає однією з форм втечі від реальності, або ескапізму. Останній найчастіше визначається як «стиль життя (або світогляд), що підміняє реальні відносини зі світом уявними» [2, с. 308], тобто ескапізм корелює з цариною фантазії, втечі від реальності у вигадані світи та ілюзії. Тоді як внутрішня еміграція – це швидше соціальна позиція. Як зазначає український дослідник Богдан Пилипушко, «головна особливість внутрішньої еміграції – це внутрішня незгода з політичною, соціальною та ідеологічною реальністю, а також неможливість, завдяки об'єктивним або суб'єктивним обставинам, однозначно висловити цю незгоду. Внутрішня еміграція часто пов'язана з неможливістю або небажанням індивідуума вдаватися до фізичної еміграції, отже, супроводжується екзистенціальним віддаленням від існуючого буття й зануренням у культурний і світський простір духовної діяльності» [10, с. 128]. Таким чином, «внутрішня еміграція» – це зовнішня, соціальна позиція, а ескапізм – явище скоріше інтимне, пов'язане з внутрішнім життям людини. Однак, оскільки ці явища генетично пов'язані, то позиція внутрішньої еміграції та ескапістський світогляд можуть, хоча й не обов'язково, бути властиві тій самій людині. Обидва поняття є досить контрверсійними та амбівалентними і мають як позитивні, так і негативні конотації, однак термін «ескапізм», на нашу думку, «постраждав» більше. І не останню роль у цьому зіграла саме література фентезі. У літературознавстві та культурології термін «внутрішня еміграція» найчастіше застосовується до групи німецьких письменників, що жили в Німеччині за часів Третього Рейху, але не приймали панівної ідеології [12, с. xiv], та до ситуації, в якій була радянська (особливо творча) інтелігенція, що не виступала з відверто дисидентськими настроями, але й не належала до кола так званих конформістів [3]. Тобто потреба у внутрішній еміграції зазвичай виникає у певного кола людей при тоталітарних режимах, коли в індивіда з певних причин немає можливості стати справжнім емігрантом. Однак нам здається, що цей термін можна «звільнити» від надто політизованих конотацій і вживати щодо соціальної поведінки й типу творчості, які явно демонструють невдоволеність індивіда будь-якою соціальною або культурно-історичною ситуацією. У такому випадку людина може «зникнути» з культурного ландшафту свого часу або творити у формах і жанрах неприйнятних чи маргінальних щодо панівної системи естетичних цінностей. І в цьому полі внутрішня еміграція стає дотичною до поняття ескапізму. Причин для такої поведінки може бути досить багато, невдоволеність станом суспільства або культури є хоча й головним, але не єдиним фактором.

Щодо ескапізму в літературознавстві, то досить сталим є уявлення про літературу фентезі як

літературу ескапістську, що забезпечує певному колу реципієнтів своєрідний засіб втечі від реальності [6, с. 321]. Але як колись зауважив в есе «Про чарівні історії» Дж. Р. Р. Толкін, «чому людину потрібно зневажати, якщо, опинившись у в'язниці, вона намагається звільнитися і повернутися додому? Або, якщо вона не може цього зробити, вона думає та говорить про інші речі, ніж тюремник і стіни в'язниці?», наголошуючи далі на тому, що такий ескапізм не є дезертирством, це втеча з в'язниці [16, с. 148]. Така популярність і дієвість ескапістських практик фентезі полягає, на нашу думку, в тому, що майже будь-яка фентезі історія базується на механізмі квесту, або подорожі Героя, як його визначає Джозеф Кемпбелл [5], а відтак структурується архетипними образами та схемами, які резонують із колективним несвідомим, наповнюючи такі історії незбагненою магичною привабливістю для широкого кола читачів, навіть якщо самі твори часто не є естетично надто вартісними. Тому захоплення літературою такого типу можна, йдучи за ідеями Карла Густава Юнга, назвати втечею у психічне (адже, за Юнгом, архетипи – це порожні психічні форми, наповнені неймовірною енергією [1, с. 131–135]), яке характеризується надзвичайною пластичністю й «магічною» мінливістю. Підтвердженням цього дивного «магічного» впливу є величезні фендоми тих чи інших фентезі-саг і комп'ютерних ігор, що часто будуються за тими самими схемами квестів, а також надзвичайна кількість фанфіків і фан-арту, які створюють цілі автономні всесвіти навколо творів Дж. Р. Р. Толкіна, Дж. Мартіна, А. Сапковського та інших авторів фентезі. Російська дослідниця Джинна Літінська визначає цей тип ескапізму як «ескапізм субкультурний: перехід до вузької групи однодумців у спробі реконструкції ілюзорного світу (найчастіше в цьому сенсі згадують субкультуру толкіністів і руху, пов'язаного з рольовими іграми)» [2, с. 308]. Однією з важливих причин цього ескапізму є те, що під час читання/гри запускається надзвичайно потужний механізм сугестії, коли, за Толкіном, читач (або той, хто грає) вірить первинною вірою у вторинний світ і, з якихось причин (однією з них може бути якраз потреба у внутрішній еміграції), не може або не хоче виходити з-під цього «магічного» впливу – відбувається своєрідна підміна наявної реальності реальністю фікційною (причому глибина занурення у вигадані світи іноді має патологічні форми, що нагадують психічний розлад). Щодо цього, то Дж. Р. Р. Толкін чесно попереджає в есе «Про чарівні історії», що подорожі в «Небезпечне королівство» Фаєріє можуть бути фатальними: «Фаєріє – небезпечна країна, і там є підводні камені для необачних і підземелля для занадто сміливих» [16, с. 109]. Ніби вторячи йому, наприкінці «Луду-у-тумані» Гоуп Міррліз зауважує: «And this is but another proof that the Written Word is a Fairy, as mocking and elusive as Willy Wisp, speaking lying words to us in a feigned voice. So let all readers of books take warning!» [9].

Потреба у такій втечі від реальності криється в самій природі сучасної реальності, в тому явищі, яке німецький

соціолог Макс Вебер визначив як «розчакловування» (Entzauberung/dischantment) світу. У статті «The other side of history: Fantasy, romance, horror, and science fiction», що входить до «The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel», американський дослідник фантастичної літератури М. Кіт Букер зазначає: «Зліт фантастики, як здається, суперечить капіталістичній сучасності, яка, на думку німецького соціолога Макса Вебера, ще до початку XX століття позбавила нас досвіду магії та дива» [15, с. 251]. Далі він розкриває тезу Фредріка Джеймсона, що «сама надзвичайна капіталістична раціоналізація життя надає формам фантастики їхньої витривалості, оскільки саме вони задовольняють тугу за сенсом поза межами буденного світу комодифікації й споживацтва» [15, с. 251]. Сам Фредрік Джеймсон зазначає, що фантастична література «пропонує можливість відчуття інших історичних ритмів й демонічних або утопічних перетворень реального, яке зараз так непохитно зафіксоване на місці» [цит. за: 15, с. 251]. І лідером серед цих ескапістських жанрових утворень фантастики та найбільш дієвим засобом нового зачакловування/зачарування світу вважається саме фентезі.

Отже, у цій розвідці ми би хотіли розглянути життя та творчість британської письменниці Гоуп Міррліз як своєрідну внутрішню еміграцію від «розчаклованого» світу. Ця внутрішня еміграція відбувається у двох площинах – фактичному житті письменниці та її творчості, що від самого початку мала риси надзвичайної естетизації та елітарності. І площиною перетину цих двох тенденцій став «Луд-у-Тумані» – своєрідна ода красі й небезпеці Фаєґіє, адже, як зазначає М. Свонвік, Гоуп Міррліз «зайшла у Фаєґіє глибше, ніж взагалі будь-який інший письменник будь-коли, і вона принесла звідти натяк – не більше – про те, що лежить всередині» [14], що дало їй змогу створити «найбільш рідкісне зі створінь – фентезійний філософський роман (the fantasy novel of ideas)» [14].

Написанню цього роману передувала певна творча й особистісна еволюція. Щодо життя і творчості Гоуп Міррліз, яка народилася 8 квітня 1887 року, важливо зазначити, що сама її особа могла б стати предметом для роману, і протягом досить довгого часу вона не була ані ескапісткою, ані внутрішнім емігрантом. Навпаки, вона вела надзвичайно активне літературне і світське життя. Вона належала до заможної родини з шотландським корінням і, як вважається, з материнського боку навіть мала кров стародавніх королів Шотландії (і цей факт любила підкреслити) [8, с. xii–xiii]. Міррліз була дуже гарною в молодості й мала популярність серед чоловіків, яких легко зачарувала, однак вона так ніколи і не вийшла заміж. Причин цього факту називають декілька, одна з найбільш зараз популярних – те, що Міррліз була лесбійкою. Однак М. Свонвік зауважує, що вона була занадто незвичайною і занадто складною для уподобань чоловіків свого часу: справжній сноб і синя панчоха, надзвичайно розумна й освічена, адже, на відміну від більшості жінок свого часу, вона спочатку відвідувала Королівську академію драматичного мистецтва, а потім вступила до коледжу Ньюхем у

Кембриджі, щоб вивчати давньогрецьку; пізніше вона вивчила російську, з дитинства знала мову зулу (родина деякий час жила у Південній Африці), а її французька вражала навіть самих французів. У літературному житті Міррліз належала до кола гуртка «Блумсбері», і Вірджинія Вулф вважала її однією з найближчих подруг (хоча час від часу Міррліз її дратувала своєю надмірною аристократичністю і снобізмом, про що Вулф неодноразово робить записи у своїх щоденниках [13]), також вона була хорошим другом Т. С. Еліота (деякі дослідники вважають, що модерністська поема Міррліз «Париж» вплинула на поета, результатом чого стало написання «Спустошеної землі» [8, с. xxxvii]) і спілкувалась із такими видатними особистостями доби, як Гертруда Стайн, Бертран Рассел, Андре Жид, Вільям Батлер Єйтс тощо. Окрім поеми «Париж», вона написала два романи, дія яких відбувається у XVII столітті (М. Свонвік вважає їх хоча і певною лабораторією, в якій народжувались ідеї, що будуть доведені до абсолюту в «Луд-у-Тумані», але все ж таки невдалими творами, однак вони ще чекають на свою літературознавчу рецепцію), а також декілька есе, присвячених літературним та естетичним питанням, перш ніж взялась писати «Луд-у-Тумані». М. Свонвік іронічно зауважує, що «у дні своєї юності Міррліз, мабуть, здавалася героїнею своєї власної казки, в якій біля її коліски зібралася ватага чарівних хрещених, щоб подарувати їй красу, розум, дотепність, чарівність і соціальні контакти. Цей тріумфальний період досяг апогею у 1926 році, коли в бурхливому потоці своїх романів, віршів та перекладів вона опублікувала єдину роботу, за яку її будуть пам'ятати, "Луд-у-Тумані"» [14]. Останній роман письменниці мав багато позитивних відгуків і провіщав, здавалось би, блискучу літературну кар'єру. Однак це було її останнє значуще творіння. Пізніше вона написала лише декілька поезій та біографію елизаветинського антиквара сера Роберта Брюса Коттона, які вийшли друком майже через чотири десятиліття після «Луд-у-Тумані», завдяки перевиданню цього роману в Америці. З певного часу Міррліз зникла з літературного світу, де вона була досить активною в молодому віці, майже повністю. Ми не знаємо багато успішних письменників, які повелись би так само з власної волі. Як слушно зауважив М. Свонвік, «зі своїм звичайним талантом Міррліз отримала багато позитивних рецензій на "Луд-у-Тумані". Якби вона продовжувала в тому ж напрямку, вона, можливо, залишила б значний слід в англійській літературі» [14]. Однак, оскільки Міррліз як велика британська письменниця ніколи не відбулась, її біографія (особливо після «Луду») залишається досить туманною, і кожному, кому припаде проводити повне дослідження творчості цієї письменниці, доведеться збирати інформацію по крихтах у листах, побіжних згадках у біографіях її видатних сучасників, щоденникових записах, спогадах родичів тощо (першу таку спробу зробив М. Свонвік, а наразі написанням такого тексту зайнята британська поетеса і дослідниця Сандіп Пармар, але важко сказати, скільки уваги буде

приділено в цьому дослідженні роману «Луд-у-Тумані»).

Для розуміння специфічної поведінки Міррліз та головної проблематики її роману «Луд-у-Тумані» треба звернутися до одного, як нам здається, найважливішого факту біографії письменниці, а саме її відносин із Джейн Харрісон, британською вченою-антикознавцем та лінгвістом, яка була центральною фігурою школи кембриджських ритуалістів. Саме її погляди на походження релігії та мистецтва з найбільш архаїчних ритуалів і екстатичного досвіду вплинули на творчість Міррліз. У своїх «Спогадах» Харрісон зазначає: «...я намагалася показати, що Мистецтво не є рабом Релігії, але що Мистецтво, в певному сенсі, виникає з Релігії, і що між ними є сполучна ланка, міст, і мостом цим є Ритуал. На цьому мосту, емоційно, я зупиняюсь. Ритуал задовольняє щось глибинне у мені, щось, що ані Релігія, ані Мистецтво не в змозі заспокоїти. Ритуальний танець, ритуальна процесія з її ритуальним вбранням, вогнями та прапорами, зворушують мене, як жодна проповідь, жоден гімн, жодна картина, жодна поема не зворушували мене; можливо, це відбувається тому, що процесія, як мені здається, нагадує життя, нагадує саме *durée* (тут, швидше за все, мається на увазі теорія часу та свідомості Анрі Бергсона, з якою Джейн Харрісон була знайома. – *О.Ф.*), ухоплене і зафіксоване переді мною» [8, с. xvii]. Сама Міррліз зізнавалася, що вплив Харрісон на неї був настільки великим, що вона називала це «перетворенням» (*re-creation*) [8, с. xvii].

Жінки познайомились у Ньонхем-коледжі або раніше на лекціях з давньогрецького мистецтва у Британському музеї. Згідно зі спогадами членів родини, Гоуп завжди хотіла вивчати давньогрецьку мову та культуру [13], тому в 1910 р. вона вступила до Ньонхем-коледжу вивчати антикознавство, де її викладачем і стала Джейн Харрісон. Міррліз була блискучою студенткою, і Харрісон поклала на неї великі сподівання, навіть зраділа, коли та розірвала заручини з якимось чоловіком, бо боялась, що подружнє життя буде заважати інтелектуальній та науковій еволюції Міррліз [13]. Джейн була старша за Хоуп на 37 років, але досить скоро жінки розвинули надзвичайно близькі стосунки й почали жити та подорожувати разом – починаючи з 1913 р. і до самої смерті Харрісон у квітні 1928 р. Цей факт і дозволяє деяким дослідникам вважати, що жінки були лесбійками. Більш того, деякі натяки щодо цього робила і сама Міррліз [8, с. xix], перший роман якої досить виразно просякнутий лесбійськими настроями [13]. Іншим фактом на користь лесбійської теорії є те, що, хоча Харрісон писала про молодшу жінку: «Доля була до мене дуже доброю. У моєму старому віці, щоб потішити мене, вона послала мені духовну дочку, яка мені дорожча, ніж будь-яка дитина, яку б породило моє тіло» [14], це не заважало обом жінкам грати у дивну гру, в якій вони обидві були дружинами (*Elder Wife* та *Younger Wife*) іграшкового ведмедика [8, с. xv]. Однак, як зауважує Сандіп Пармар, Міррліз походила з досить ексцентричної родини, в якій подібні дивні ігри та прізвиська були нормою

(наприклад, діти – у Міррліз були ще брат і сестра – називали свою матір Тюленем) [8, с. xii], а Джейн настільки глибоко була занурена у вивчення ритуальних практик стародавнього світу, що створити власний ритуал (а ведмідь у системі ритуальних уявлень Харрісон мав надзвичайне значення [8, с. xvi]) і слідувати йому не було такою вже надзвичайною подією. Ті, хто вивчає біографії творчих особистостей, зазвичай забуває, що митці не тільки використовують свою уяву для творчості, вони фактично живуть у зачаклованому/зачарованому світі своєї фантазії, і трактує деякі дивні факти біографій творців занадто прямолінійно. Тим не менш, із якихось причин після смерті Харрісон Міррліз не захотіла розкривати подробиці їхнього спільного життя навіть у біографії Харрісон, яку вона взялась писати разом із іншою колишньою студенткою покійної дослідниці (біографія так ніколи і не була написана), а пізніше не хотіла говорити про цей період життя вже з власним біографом (тому прижиттєва біографія Міррліз також не була написана). Пізніше, у 1933 році, Міррліз повернулася до католицизму, і з того часу тема гріха та його спокути, здається, повністю володіє жінкою, хоча у її пізніх поезіях неодноразово з'являється тема *Faërie*.

Вплив Харрісон на Міррліз важко переоцінити, і цей факт вимагає окремого детального дослідження. Найбільше він відчувається, як нам здається, саме у «Луді-у-Тумані», епіграфом до якого Міррліз обирає рядки з твору Харрісон: «Сирени, здається, означають і для древніх, і для сучасників імпульси, які все ще вважаються аморальними, владні бажання, екстази, буде то любов чи мистецтво, або філософія, магичні голоси, які кличуть людину до її "Країни Заповітних Мрій" (в оригіналі – «*Land of Heart's Desire*», з відсилкою до однойменної п'єси Вільяма Батлера Єйтса. – *О.Ф.*), і якщо вона прислухається до них, то може бути, що вже ніколи не повернеться, – голоси, які все одно співають, незважаючи на те, пропливе людина повз них, чи зупиниться, щоб послухати» [9]. Саме такий магичний голос, а точніше Нота, яку він почув колись у юності, змушує протагоніста історії Натаніеля Шантіклерера (*Chanticleer*) все життя сумувати за незбагненним, яке і лякає, і приваблює його. Музика і пісні *Faërie* стають магичною силою, що рушить історію. І це лише один із прикладів впливу ідей Харрісон, що лежить на поверхні. Як слушно зауважив британський дослідник Пол Клейман, як і Харрісон, «Міррліз була антикознавцем, і більша частина її роботи стосувалася суперечливих кордонів між Мистецтвом і Життям», додаючи, що «в "Луді-у-Тумані" Міррліз має справу з поділом світу на аполлонічні та діонісійські аспекти: домашнє і дике (саме тут і відчувається найбільший вплив ідей Джейн Харрісон. – *О.Ф.*). Тут присутня і давня битва між класицизмом і романтизмом, а також теорії Фрейда про свідомий та несвідомий розум і зв'язок між жахливим і прекрасним» [7]. Погоджуючись із британцем, М. Свонвік додає, що «Ніл Гейман одного разу в бесіді сказав, що "Луд-у-Тумані" має справу з центральною проблемою фентезі – примиренням

фантастичного і буденного. І це, мабуть, наближається до суті проблеми більше, ніж хто-небудь колись зможе зробити» [14]. Дійсно, всі ці концепти та ідеї можна знайти в останньому романі Міррліз, і вони заслуговують на більш детальний аналіз, ніж дозволяє обсяг статті. Тому нам хотілось би сконцентруватися на специфічному уявленні Міррліз про «небезпечне королівство» Faërie.

Ідея Faërie у Міррліз, як видається, синтезує в собі більшість окресленого вище: це не тільки «небезпечне королівство», але й царина краси і жаху, жорстокості й ніжності, любові й ненависті, сексуальності й навіть перверсії, діонісійського екстазу, несвідомого й фантастичного. Її історія Faërie – це історія про важливість екстатичного досвіду, але і небезпеку, що криється в неконтрольованих екстатичних станах, про марність заперечення підсвідомих імпульсів і про пастки чистої раціональності та практицизму. Але, на нашу думку, перш за все цей роман є своєрідною містерією Життя і Смерті, а також оповіддю про те, що виступає посередником між ними, а саме – Ритуал (у романі присутній і класичний «ритуал переходу») «rite of passage», який у фентезі-текстах набуває форми квесту).

Дослідники зазвичай не концентруються на тому факті, що Джейн Харрісон вже була хвора, коли Міррліз писала свій останній роман. А в рік публікації роману – 1926 – стан Харрісон настільки погіршився, що жінки змушені були повернутися з Парижа до Лондона, де через два роки важкої хвороби Джейн померла від лейкемії [8, с. xxv-xxvi]. Після похорон Джейн, за свідченням Вірджинії Вулф, Міррліз надзвичайно змінилася, це вже не була та прекрасна іронічна жінка, яку вона знала й іноді не могла терпіти [13]. Тобто «Луд-у-Тумані» писався на тлі загасаючого життя Джейн Харрісон. Отже, цей текст, окрім всього вищезазначеного, був ще і спробою Гоуп Міррліз примиритися зі смертю дорогої людини, знайти те, що, як влучно визначив Дж. Р. Р. Толкін, дають нам чарівні історії: «...Фантазія, Відновлення, Втеча, Втіха – все, у чому діти, як правило, мають менше потреби, ніж люди старшого віку» [16, с. 138].

З приватної кореспонденції Міррліз із матір'ю ми знаємо, що вона почала писати цей роман 20 квітня 1924 р.: «Я почала нову книгу в неділю – підзаголовок якої, можливо, буде "Історія про контрабанду, викрадення та пригоди на кордонах Феріленду" (Це секрет!!!)» [8, с. xxii]. І дійсно, в цьому романі є і контрабандисти, і викрадення людей, але ще багато іншого, досить незвичного для роману фентезі навіть перед-Толкініанської доби. Почати хоча б з того, що дія відбувається не у псевдо-середньовіччі (традиція, що йде від попередника жанру Вільяма Морріса, який писав свої романи ще всередині XIX століття, і вже тоді псевдо-середньовічний хронотоп був кодифікований як норма для історій фентезі), а в країні, яка більше нагадує Англію чи Голландію XVI–XVII століть. Протагоністом цієї історії виступає «найбільш негероїчний із героїв» [13] – мер міста Луд-у-Тумані та Верховний Сенешаль Дорімару, п'ятдесятирічний самовдоволений, дратівливий і навіть трохи дурнуватий Натаніель Шантіклер, обтяжений не дуже

вдалим шлюбом та двома дітьми (донькою Прунеллою та сином Ранальфом), яких він не надто любить (але це драматично зміниться протягом роману), та ще й «таємно одержимий смертю» [14]. Набагато пізніше в іншому значному фентезі-тексті ми зустрінемо подібних не надто героїчних і навіть смішних протагоністів – гоббітів Толкіна. Однак, майже на двадцять років випереджаючи Толкіна в його уявленнях про те, що навіть найбільш упосліджена істота може змінити світ, Міррліз пояснює свого протагоніста так: «You may, perhaps, have wondered why a man so full of human failings, and set in so unheroic a mould as Master Nathaniel Chanticleer should have been cast for so great a role. Yet the highest spiritual destinies are not always reserved for the strongest men, nor for the most virtuous ones» [9].

Роман має досить незвичну композицію, як для твору фентезі. Зазвичай квест у таких текстах виступає композиційною структурою, на яку нанизуються інші події. У творі Г. Міррліз квест головного героя, коли він вирушає у Фейріленд, щоб повернути звідти своїх дітей, починається лише у двадцять четвертому з тридцяти двох розділів роману. Більше того, коли протагоніст досягає кордонів Фейріленду, оповідь обривається, і ми не знаємо, що відбувалось у тій загадковій країні. Зазвичай головні події історії фентезі відбуваються саме тоді, коли герой потрапляє до «лімінальної зони», як би вона в тексті не називалась (і Фейріленд чи подібні назви досить часто використовуються, згадати хоча б назву чарівної країни з «Доньки короля Ельфландії» Лорда Дансені). Міррліз обирає іншу стратегію оповіді, що пов'язано з особливим конструюванням концептів Фейріленду та Faërie.

Роман починається описом географії, у якій відбувається історія: «The Free State of Dorimare was a very small country, but, seeing that it was bounded on the south by the sea and on the north and east by mountains, <...> beyond the Debatable Hills (the boundary of Dorimare in the west) lay Fairyland. There had, however, been no intercourse between the two countries for many centuries» [9]. Причин такої ізоляції Дорімару від сусідів принаймні дві.

По-перше, саме до Фейріленду втік герцог Обрі, після того як заможні городяни повстали й у процесі революції перетворили герцогство на буржуазну республіку. Підстави для цього були вагомими, адже «Duke Aubrey, a hunchback with a face of angelic beauty, who seemed to be possessed by a laughing demon of destructiveness. He had been known, out of sheer wantonness, to gallop with his hunt straight through a field of standing corn, and to set fire to a fine ship for the mere pleasure of watching it burn. And he dealt with the virtue of his subjects' wives and daughters in the same high-handed way» [9]. На думку «the men of the revolution», причиною деградації герцога був «fairy fruit», який він кожного року отримував із Фейріленду: «In the days of the Dukes, fairy things had been looked on with reverence, and the most solemn event of the religious year had been the annual arrival from Fairyland of mysterious, hooded strangers with

milk-white mares, laden with offerings of fairy fruit for the Duke and the high-priest» [9]. Урешті-решт уживання цього плоду дивним чином вплинуло на фізіологію герцога Обрі, оскільки він не помер, і на початок історії вже декілька століть живе у Фейрленді, звідки таємними шляхами впливає на події в Дорімарі, перш за все через контрабанду «fairy fruit» у країну. Цей дивний плід пов'язаний із «poetry and visions, which, springing as they do from an ever-present sense of mortality» [9], а його споживання має вплив, який ми б зараз назвали наркотичним: той, хто його скуштував, ставав ніби божевільним – співав і танцював, бачив видіння й не хотів нічого, крім з'їсти ще «fairy fruit» (остання ідея, вочевидь, буда запозичена з наративної поеми Крістіни Россетті «Goblin Market»). Така неконтрольована природа цього плоду занадто бентежила бюргерську свідомість нового правлячого класу Дорімару, тому після революції вживання й навіть сама згадка про «fairy fruit» були суворо заборонені, так само як і «all things fairy» – справжнє мистецтво, поезія і, власне, релігія, адже разом із Герцогом з Дорімара зник і верховний жрець. Дорімар перетворився на заможну, але повністю десакралізовану буржуазну республіку. А представники десакралізованих спільнот, як добре відомо, більш за все бояться смерті.

І це було іншою причиною, чому жителі Дорімара й особливо його столиці Луду-у-Тумані припинили всі контакти з Фейрлендом, адже в тексті Міррліз Фейрленд – це не тільки країна, де живуть феєри, але не що інше, як країна мертвих: «The country people, indeed, did not always clearly distinguish between the Fairies and the dead. They called them both the "Silent People"; and the Milky Way they thought was the path along which the dead were carried to Fairyland. <...> Another tradition said that their only means of communication was poetry and music; and in the country poetry and music were still called "the language of the Silent People"» [9]. Як описує це місце антагоніст історії Ендімон Ліп, це країна, де «the sun and the moon do not shine; where the birds are dreams, the stars are visions, and the immortal flowers spring from the thoughts of death» [9], – тобто, як зауважує М. Свонвік, це кельтський Otherworld, Потойбіччя [13]. У валлійській традиції Annwn – це місце, яке існує поруч зі світом людей, і до нього досить легко фізично потрапити, однак там володарюють інші – магічні – закони, це небезпечне й прекрасне місце. Якщо людина повертається з цього іншого світу, вона стає мудрішою, як у першій історії з «Мабіногіону» про Пуйла, короля давнього валлійського королівства Дивед. Однак у романі Меррліз вважається, що якщо людина потрапила до Фейрленду, то вона вже ніколи не повертається додому, як не повертаються з того світу мертві, і стає рабом феєри. Тому коли внаслідок підступів контрабандистів, про яких писала Міррліз у своєму листі до матері, донька та син Натанієля Шантіклер потрапляють у Фейрленд, він відправляється у смертельний майже у прямому сенсі квест, щоби будь-що повернути своїх дітей до світу (живих) людей. Цьому квесту передують довга, повільна

й досить дивна еволюція протагоніста, і його квест скоріше є типом так званого «внутрішнього квесту», коли «головний герой, метою якого є (в основному) самопізнання, розпочинає внутрішній пошук, бере участь в Обряді Переходу та повертається до світу як інтегрована людина, Маг, або Шаман, або...» [6, с. 796]. Натаніель Шантіклер повертає своїх дітей і сам повертається з квесту ініційованим у Давні Містерії Життя та Смерті, фактично ієрофантом. І досить природно, що нам не розкриваються події, які відбуваються із Шантіклером саме у Фейрленді (хоча події на Ельфійських Кордонах у Спірних Пагорбах описуються), адже досвід, який людина переживає після смерті, знаходиться за межами вербалізації, а містеріальне знання, отримане у Потойбіччі, має сакральне значення і не розголошується непосвяченим особам (і тут знову ми бачимо вплив ідей Харрісон). Але це не допомагає йому позбутися дивної туги за незбагненим і своєї меланхолії. Щодо останнього Міррліз зауважує: «I doubt whether initiation ever brings happiness. It may be that the final secret revealed is a very bitter one... or it may be that the final secret had not yet been revealed to Master Nathaniel» [9]. Такий песимізм щодо примирення з реальністю смерті або можливістю досягнути її дуже симптоматичний для Міррліз, адже, як здається, вона персонально також не примирилася зі смертю Джейн Харрісон.

Тим не менш, для світу Дорімара результати квесту мера його столиці стали, як і має бути в історії фентезі, надзвичайно плідними. Баланс між аполлонічним і діонісійським початками було відновлено через ініціацію в Містерії Життя та Смерті всіх жителів Дорімару. Життя не перемогло Смерть, але знайшло компроміс із нею, адже кожного року під час Йолю мертві приходять із Фейрленду відвідати своїх рідних – «mothers embraced their dead sons, and maids their sweethearts drowned at sea» [9], вони будуть говорити до них мовою поезії, музики та пісень, і кожен мешканець Дорімара долучиться до священного екстазу, що надає «fairy fruit», адже разом із мертвими з Фейрленду прибуватимуть щедри дари: «... the gold-wrought coffers contained the ancient offering of fairy fruit to Dorimare. And the coffers were of such miraculous capacity that there was enough and to spare, not only for the dessert of the Senate, but for that of every household in Lud-in-the-Mist» [9]. Але тепер споживання небезпечного плоду не має «побічних ефектів», адже причащення цією сакральною їжею санкціоноване ритуалом, більше того, тепер «fairy fruit» буде експортуватися в інші країни як особливий дорімарський делікатес, поширюючи контрольований вплив Faërie. А разом із Faërie в Дорімар повертається і мистецтво.

Нам здається, що таке «приборкання» стихії Faërie також не відбулося би без впливу ідей Харрісон щодо природи ритуалу. У цьому фентезі-тексті Г. Міррліз ніби пропонує своє вирішення довічної дилеми співвідношення між аполлонічним і діонісійським: екстатичний ритуал не може відбуватися коли і де завгодно, інакше основи цивілізації буде зруйновано, однак позбавлення людей ритуалів і можливості

екстатичних проявів також має свої наслідки – люди стають нудними, занадто звичайними, а згодом нещасними. Отже, крім усього вищезазначеного, «Луд-у-Тумані» є ще й історією про необхідність Балансу.

На нашу думку, цей текст став останнім романом письменниці, тому що в ньому Гоуп Міррліз сказала все, що хотіла сказати про Життя і Смерть, Мистецтво і Піднесення. «Луд-у-Тумані» може бути розглянутий як її літературний маніфест. І головний ескапістський меседж цього тексту можна визначити фразою з огляду, зробленого Філіпом Рейнсом на порталі «Infinity plus»: «Faërie – це ілюзія, що робить тягар життя майже терпимим» [11]. Енергія Faërie однозначно струмувала у відносинах між Міррліз і Харрісон. Імовірно, життя з Харрісон давало Міррліз

відчуття зачаклованості/зачарованості, адже вони жили у напіввигаданому світі стародавнього мистецтва зниклої цивілізації та у світі літератури, яка, як зауважила Міррліз наприкінці «Луду-у-Тумані», сама по собі є Faërie. Якщо це й була любов, то радше за все платонічного типу, що базується на спорідненості душ. Тому втрата Джейн стала для Гоуп втратою цілого світу, який вона так любила і який єдиний влаштовував її ексцентричну натуру. Інші можливі версії світу, вочевидь, її не дуже тішили, тому вона подалась у внутрішню еміграцію і сховалась від недолугого світу у своєму приватному житті. Решту життя, а це більше ніж половина, Гоуп ніби просто доживає, чекаючи на той час, коли і вона Чумацьким шляхом рушить у небезпечну й прекрасну країну Faërie.

### Список використаних джерел

1. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
2. Литинская Д. Г. Типы современного эскапизма и феномен экзистенциального эскапизма / Литинская Джинна Григорьевна // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 1. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 308–311.
3. Покровский Н. Прощай, интеллигенция! И снова «внутренняя» эмиграция [Електронний ресурс] / Никита Евгеньевич Покровский // Электронная версия «НГ» (ЭВНГ). – 1997. – № 004. – Режим доступу : <https://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/zarchiv/0497wk/ks004-12.htm>.
4. Briggs J. Hope Mirrlees and Continental Modernism / Julia Briggs // Bonnie Kime Scott Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections. – Urbana – Champaign : University of Illinois Press, 2007. – 872 p.
5. Campbell J. J. The Hero with a Thousand Faces / Joseph John Campbell. – Princeton : Princeton University Press, 2004. – 403 p.
6. Clute J. The Encyclopedia of Fantasy / John Clute, John Grant. – [1st UK edition]. – London : Orbit Books, 1997. – 1088 p.
7. Kleiman P. Arts Education: banished beyond the Debatable Hills? [Електронний ресурс] / Paul Kleiman. – Режим доступу : <https://stumblingwithconfidence.wordpress.com/author/paulrk22/>.
8. Mirrlees H. Collected Poems / Hope Mirrlees ; [ed. Sandeep Parmar]. – Manchester : Carcanet Press Ltd., 2011. – 200 p.
9. Mirrlees H. Lud-in-the-Mist [Електронний ресурс] / Hope Mirrlees. – Режим доступу : <http://www.eithin.com/texts/Lud-in-the-Mist.pdf>.
10. Pylypushko B. A. The phenomenon of inner emigration: the dynamics of semantic transformation and the actualization of the art study aspect // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2017. – № 4. – С. 124–130.
11. Raines Ph. Lud-in-the-mist : Fantasy Masterworks 11 by Hope Mirrlees [Електронний ресурс] / Philip Raines. – Режим доступу : <http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/ludinthemist.htm>.
12. Reck-Malleczewen F. A History of the Münster Anabaptists: Inner Emigration and the Third Reich: A Critical Edition of Friedrich Reck-Malleczewen's Bockelson: A Tale of Mass Insanity / Friedrich Reck-Malleczewen ; [ed. George B. von der Lippe, Viktoria M. Reck-Malleczewen]. – New York : Palgrave Macmillan US, 2008. – 250 p.
13. Swanwick M. Hope-in-the-Mist: The Extraordinary Career & Mysterious Life of Hope Mirrlees [Електронний ресурс] / Michael Swanwick. – Режим доступу : <https://weightlessbooks.com/format/hope-in-the-mist-the-extraordinary-career-andmysterious-life-of-hope-mirrlees/>.
14. Swanwick M. The Lady Who Wrote Lud-in-the-Mist [Електронний ресурс] / Michael Swanwick. – Режим доступу : <http://www.infinityplus.co.uk/introduces/mirrlees.htm>.
15. The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel / [ed. Robert L. Caserio]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – 296 p.
16. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories / John Ruel Ronald Tolkien // The Monsters and the Critics and Other Essays / [ed. by Christopher Tolkien]. – London : George Allen and Unwin, 1983. – P. 109–161.

А. Г. Филоненко,

Черноморский национальный университет имени Петра Могилы, г. Николаев, Украина

### ФЭНТЕЗИ КАК СПОСОБ ВНУТРЕННЕЙ ЭМИГРАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ХОУП МИРРЛИЗ

*В статье речь идет о жизни и творчестве британской писательницы Хоуп Миррлиз, а также о причинах и специфике ее внутренней эмиграции. Рассматриваются ее близкие отношения с британским антиковедом Джейн Харрисон и влияние взглядов последней на творчество писательницы. Смерть Дж. Харрисон выводится как ключевая причина внутренней эмиграции Х. Миррлиз. Особое внимание уделяется последнему роману писательницы «Луд Туманный», который Майкл Свонвик определяет как «философский роман фэнтези». Написание этого текста рассматривается как своеобразный вариант эскапизма, позволяющий автору искать примирения со смертью и обыденностью, через осмысление категории Faërie. Faërie – это синтетическая категория, включающая не только представление об «опасном королевстве» (по*

Дж. Р. Р. Толкину), но и выступающая воплощением красоты и ужаса, жестокости и нежности, любви и ненависти, бессознательного и фантастического, дионисийского экстаза, сексуальности и даже перверсии. В романе Х. Миррлиз история о Faërie – это своеобразная мистерия Жизни и Смерти, рассказ о важности экстатического опыта и об опасности, кроющейся в неконтролируемых экстатических состояниях.

**Ключевые слова:** внутренняя эмиграция; эскапизм; фэнтези; Faërie; ритуал.

**A. G. Filonenko,**

*Petro Mohyla Black Sea National University, Mykolaiv, Ukraine*

#### FANTASY AS A MEANS OF INNER EMIGRATION IN THE WRITING OF HOPE MIRRLEES

*The article deals with the life and writing of the British writer Hope Mirrlees, as well as the reasons and specifics of her inner emigration. Mirrlees's writing has only recently gained literary scholars' attention but its appreciation is constantly growing. Drawing on the analysis of the recent Mirrlees scholarship and theory of fantasy the article examines Mirrlees's close relationship with the British classicist Jane Harrison and the influence of the latter's views on nature of Art, Religion and Ritual on the work of the writer; Harrison's death is considered to be a key factor of Mirrlees's inner emigration. Particular attention is paid to the writer's last novel Lud-in-the-Mist, labelled by Michal Swanwick as «a fantasy novel of ideas». Being written in the last years of Harrison's life, this novel is regarded in the article as Mirrlees's personal way of escapism, which allows her to seek reconciliation with death and the mundane through a multifaceted scrutinizing of the category of Faërie. Faërie in Mirrlees's writing is a synthetic category being «a perilous land» in JRR Tolkien's sense and an embodiment of beauty and terror, cruelty and tenderness, love and hatred, unconscious and fantastic, Dionysian ecstasy, sexuality and even perversion. In Mirrlees's version, the story about Faërie becomes a mystery of Life and Death, a story about the importance of ecstatic experience, but also about the danger that lies in uncontrolled ecstatic states. It can also be considered as her literary statement after which she ceased to write.*

**Key words:** inner emigration; escapism; fantasy; Faërie; ritual.