

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА  
Кафедра зарубіжної літератури

# ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ*

Випуск XV

Дніпропетровськ  
Видавництво ДНУ  
2011

---

УДК 821(4/8).09  
ББК 83.3(4/8)-022  
В 42

**Рецензенти:**

д-р філол. наук, проф. *Л. А. Мироненко*;  
канд. філол. наук, доц. *О. К. Ковальова*

**Редакційна колегія:**

д-р філол. наук, проф. *Т. М. Потніцева* (відп. редактор), д-р філол. наук, проф. *Л. І. Скуратовська*, д-р філол. наук, проф. *В. І. Берьозкіна-Ліпіна*, д-р філол. наук, проф. *В. Д. Демченко*, д-р філол. наук, проф. *В. Д. Нарівська*, канд. філол. наук, доц. *О. В. Левченко* (відп. секретар)

П'ятнадцятий випуск збірника наукових праць кафедри зарубіжної літератури ДНУ містить матеріали міжвузівської конференції «Актуальні проблеми вивчення та викладання зарубіжної літератури» (XI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер), що проходила у лютому 2011 р. До збірника ввійшли статті теоретико- та історико-літературного плану, в яких розглянуто актуальні проблеми теорії та методології сучасного літературознавства, досліджено маловивчені аспекти класичної та сучасної художньої словесності.

Для літературознавців, викладачів, аспірантів і студентів-філологів.

В 42 **Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2011. – Вип XV. – 252 с.

ISBN 978-966-551-365-0

Пятнадцатый выпуск сборника научных трудов кафедры зарубежной литературы ДНУ включает материалы межвузовской конференции «Актуальные проблемы изучения и преподавания зарубежной литературы» (XI Филологические чтения памяти Н. С. Шрейдер), которая проходила в феврале 2011 г. В сборник вошли статьи теоретико- и историко-литературного плана, в которых рассмотрены актуальные проблемы теории и методологии современного литературоведения, исследованы малоизученные аспекты классической и современной художественной словесности.

Для литературоведов, преподавателей, аспирантов и студентов-филологов.

УДК 821 (4/8).09  
ББК 83.3(4/8)-022

ISBN 978-966-551-365-0

© Дніпропетровський національний  
університет ім. Олесь Гончара, 2011  
© Видавництво ДНУ, оформлення, 2011

## ПЕРЕДМОВА

Чергове видання збірника наукових праць «Від бароко до постмодернізму», який є щорічним виданням кафедри зарубіжної літератури ДНУ імені Олеся Гончара, являє собою, поза всяких сумнівів, серйозне наукове фахове видання, до якого ввійшли роботи провідних фахівців з історії зарубіжної та російської літератури, теорії літератури та літературної компаративістики.

Тематична та проблемна насиченість збірника, який містить наукові розвідки історико-літературного плану (від епохи Середньовіччя, класичної літератури XVII – XIX століть до новітньої літературної доби), статті з актуальних проблем теорії та методології сучасного літературознавства, а також включає рецензії та відгуки на праці літературознавців сьогодення, як і завжди, підтверджує провідне його позиціонування серед фахових філологічних видань не лише дніпропетровського регіону, але й країни в цілому.

Статті та розвідки, представлені в рецензованому збірнику, а серед них – роботи провідних фахівців у галузі літературознавства, імена яких широко відомі й знані у вітчизняній філологічній науці (Л. І. Скуратовська, Н. П. Орлик, Т. М. Потніцева, С. О. Ватченко, Е. П. Гончаренко), актуальні, науково-проблемні та перспективні дослідження, які, сподіваємось, стануть відправною точкою для подальшого професійного діалогу та, безумовно, викличуть всебічну увагу як фахівців-філологів, викладачів вищої школи, аспірантів, так і всіх тих, хто цікавиться проблемами сучасного літературознавства.

## ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА XVI – XVIII СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕЦЕПЦІЯ ТА СУЧАСНІ НАУКОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 112.2-342.09821

Е. Е. Берестень

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля*

### ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ТЕОРИИ БАСНИ Г. Э. ЛЕССИНГА

Зроблено спробу проаналізувати основні положення просвітницької теорії байки Г. Е. Лессинга та виявити його внесок в історію розвитку жанру байки.

Ключові слова: байка, теорія байки, мораль, жанр, особливості, принципи.

Предпринята попытка проанализировать основные положения просветительской теории басни Г. Э. Лессинга и определить его вклад в историю развития басенного жанра.

Ключевые слова: басня, теория басни, мораль, жанр, особенности, принципы.

This article attempts to analyze the main positions of enlightener fable theory of G. E. Lessing, and to define his contribution to history of development of fable genre.

Key words: fable, fable theory, moral, genre, peculiarities, principles.

Вклад Готхольда Эфраима Лессинга в развитие немецкой драматургии неизмеримо велик. Но тот факт, что Лессинг писал стихотворные и прозаические басни известен только узкому кругу специалистов. Кроме того, по сей день малоизученной остаётся просветительская теория басни Лессинга, что обуславливает актуальность нашего исследования. Среди отечественных специалистов, посвятивших свои труды басенному наследию Г. Э. Лессинга, необходимо отметить Г. Фридендера [6], В. Р. Гриба [2], В. П. Нестроева [4] и С. В. Тураева [5]. К немецким литературоведам, которые занимались данной проблематикой, относятся: Дитмар Рейнгард [9], Вильфрид Либхен [8] и другие.

Цель нашей статьи – проанализировать основные положения просветительской теории басни Г. Э. Лессинга.

Как было сказано ранее, басенная теория Лессинга не раз становилась предметом изучения отечественных литературоведов. Так, Г. Фридендер изучил основные положения его басенной теории, а также дал определение басни в понимании Лессинга. Он подчеркнул, что басня, по Лессингу, не принадлежит к области поэзии. Она является промежуточным звеном между поэзией и моралью, лежит на границе обеих этих областей, подчиняясь законам каждой из них. Моральная поучительность, утверждает Лессинг, составляет закон басни, без морали басня теряет смысл, превращается в обычный рассказ: в отличие от других поэтических жанров, басня всегда должна быть основана на каком-либо общем моральном положении. Но свое поучение баснописец выражает не отвлеченно, а выбирает частный случай, который рассказывал бы это положение в доступной форме. Для этого поэт излагает событие так, как-будто бы оно имело место в действительности, придавая басне форму рассказа.



Г. Фридлендер пояснює, що теорія басни Лессинга ґрунтована на ученні філософа-раціоналіста Л. Вольфа о́ созерцательном виді познання. Там, де всеобщее существует в особенном и может быть непосредственно познано в этом особенном, мы имеем дело с созерцательным познанием. Для созерцательного познания всеобщее и особенное выступают не раздельно, а в непосредственном живом единстве. Но всеобщее гораздо сильнее действует на волю человека, когда он познает его не отвлеченно, а в единстве с особенным, в живом образе. Поэтому мораль басни в форме рассказа об определенном частном случае воспринимается непосредственно через этот рассказ и служит «практической нравственностью», так как задача морали – воздействие не только на разум, но и на волю человека.

Слабыми моментами учения о басне исследователь называет – в соответствии с собственной идеологизированной методологией – игнорирование Лессингом значения народно-поэтических источников басни и отражения в лучших образцах басенного творчества демократической мудрости народных масс, а также исторического изменения жанра басни на протяжении веков: «Лессинг не сумел понять «народности» самой формы басни, тесно связанной с особенностями устной речи и приемами народных рассказов» [6, с. 78].

Талантливый советский ученый и критик В. Г. Гриб отмечал, что «Басни» («Fabeln», 1759) являются «результатом духовной зрелости и возвышения Лессинга над узким миром мещанской драмы, выражением того направления, которое он хотел придать немецкой литературе» [2, с. 15].

Подобно Г. Фридлендеру и В. Р. Грибу В. П. Неустроев подчеркивает: «Басенные аллегории Лессинга не только обращали внимание на традиционные пороки – глупость, тщеславие, самодурство, жадность, невежество, но и довольно явно порицали социальные явления феодальной монархии, бюрократизм, филистерство» [4, с. 311]. Опираясь на трактат о басне, исследователь подчеркивает, что Лессинг дал теоретическое обоснование принципов реализма на основании исторического изучения этого жанра. В. П. Неустроев называет основные особенности басни, например, прямолинейность, использование средств сатиры, рациональную дидактику.

По мнению Д. Рейнгарда, басенная теория Лессинга, несмотря на многие точные замечания, неверна («nicht gerecht wird»). Предложенный Лессингом принцип «снижения», как способ создания басни, приводит к рационалистическому суждению жанра. Ученый считает, что сами басни Лессинга разрывают «оковы» его теории, что свидетельствует о неподчинении Лессинга никаким правилам: «Lessings Prinzip der Reduktion als Mittel zum Erfinden von Fabeln bedeutet eine rationalistische Verengung. Lessings eigene Fabeln sprengen die Fesseln dieser Theorie und zeigen, daß sich der Dichter Lessing nicht unter das Joch einer Regel beugt» [4, с. 104]. Эта любопытная точка зрения свидетельствует, что немецкие ученые склонны проводить резкую границу между теорией и практикой Лессинга-баснописца, если даже и не противопоставлять их. Это значительно отличает зарубежную германистику, обращенную к данному вопросу, от отечественной.

Вильфрид Либхен также изучает басенную теорию Лессинга и выделяет три принципа басни: принцип средства (Prinzip des Mittels), принцип задачи (Prinzip des Zwecks), принцип цели (Prinzip des Ziels).

«Die Fabel hat das Prinzip des Mittels (die Akteure sind niedere Geschöpfe wie Tiere, Pflanzen, Gegenstände), das Prinzip des Zwecks (Verstehen eines Falls durch vereinfachende Veranschaulichung), und das Prinzip des Ziels (durch Erkenntnis dem Rezipienten zu neuen Handeln führen wollen)» [8, с. 128].

Принцип средства имеет три эффекта: 1) отчуждение – использование животного эпоса в басне. Преимущество этого эффекта Либхен видит в том, что объем экспозиции существенно сокращается за счет ненужности описания характеров животных, которые известны читателю. Во втором эффекте ученый видит два про-

цесса: 1) отчужденность персонажей-животных, что создает ту дистанцию, которая позволяет разуму, свободному от сопереживания, трезво воспринимать главную мысль басни; 2) персонажи-животные вызывают у читателя чувство превосходства, которое позволяет ему относиться к героям снисходительно. Третий эффект состоит в том, что читатель равнодушен к повседневному. Если баснописец хочет привлечь внимание повседневный процесс, он должен рассматривать его в сфере необычного.

Принцип задачи заключается в том, чтобы сделать сообщение доступным пониманию. Предпосылкой к использованию этого принципа является конкретное мышление, которое зависит от достоверности басни. Критерием достоверности является, прежде всего, действительность, автор вскрывает ее противоречия, разбивает превосходство и осуждает глупость, все это с единой целью – побудить читателя через познание к новому образу жизни.

Перейдем к непосредственному анализу основных положений просветительской теории басни Г. Э. Лессинга. Его теоретический трактат «Сочинения» – «Abhandlungen» – состоит из пяти частей:

1. «О сути басни» («Von dem Wesen der Fabel»),
2. «Об использовании животных в басне» («Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel»);
3. «О классификации басен» («Von der Einteilung der Fabel»);
4. «О представлении басни» («Von dem Vortrage der Fabel»);
5. «О пользе басни в школах» («Vom Nutzen der Fabel in den Schulen»).

По мнению Лессинга, басня – это не просто аллегорическое действие само по себе, а рассказ повествователя в таком действии. Здесь теоретик считает необходимым уточнить значение термина «аллегория». По мнению Квинтиллиана, аллегория выражает не то, что заключено в прямом смысле слова, а нечто другое. Значит ли это, что действие басни, если оно аллегорично, изображает не то, что ему следует, а нечто другое?

Как считает Лессинг, простая басня не может быть аллегорична, а если каждая простая басня может стать сложной, то и сложная басня не аллегорична. Но аллегория в басне все-таки присутствует: «Nur muß man nicht sagen, daß die Allegorie zwischen der Fabel und dem moralischen Satz sich befinde. Sie befindet sich zwischen der Fabel und dem wirklichen Falle, der zu der Fabelgelegenheit gegeben hat...» [7, с. 170] – (Только нельзя говорить, что аллегория находится между басней и действительным случаем, который стал поводом для ее создания).

Как видим, Лессинг, в отличие от своих иноземных предшественников-баснописцев, классицистический опыт которых ему хорошо знаком, предпочитает не отрывать басню как жанр ни от конкретной практики жизни (видит в ней «реальный» или «возможно, реальный» случай), ни от нарратива (повествователь – посредник между жизнью и читателем). Подобные акценты свидетельствуют, что нравственная теория басни не замыкает жанр в рамках искусства слова, а настойчиво ищет прямых контактов с повседневностью и отличается активной направленностью на адресата. Таким образом, басня из прикладных иллюстрированных, игровых и словесных жанров превращается в философски насыщенный, идейно острый вид творчества.

Идейно-эстетическую суть жанра басни Лессинг видит в следующем: «In der Fabel wird nicht jede Wahrheit, sondern ein allgemeiner moralischer Satz, nicht unter die Allegorie einer Handlung, sondern auf einen einzelnen Fall, nicht versteckt oder verkleidet, so zurückgeführt, daß ich nicht bloß einige Ähnlichkeit mit dem moralischen Satz in ihm entdecke, sondern diesen ganz anschauend darin erkenne.» [7, с. 189]. («В басне изображается не всякая истина, а всеобщая, не через аллегория какого-либо действия, а через единичный случай, не завуалированный, а объясненный так, чтобы я не просто увидел его некое сходство с моралью, а наглядно распознал ее в нем»).

Как видим, основные принципы подхода теоретика и практика жанра могут быть тезисно сформулированы так:

- 1) общий моральный тезис;
- 2) трактовка конкретного (единичного случая);
- 3) наглядное выражение в нем моральной направленности.

В античности определение басни складывалось из двух главных понятий – «вымышленности» и «убедительности». М. Л. Гаспаров поясняет: «В понятии вымышленности» различались вымысел «относительно сущности», т. е. то, чего не было и не могло быть, и вымысел «относительно достоверности», то есть то, чего не было, но что могло бы быть» [1, с. 254]. В понятии «убедительность» различались различные источники правдоподобия из предметов, речей, поступков, не превышающих способностей животных.

Мораль в античности мыслилась следующим образом: «Это интенция, при- бавляемая к басне и разъясняющая содержащийся в ней полезный смысл» [1, с. 256]. Она выводилась тройко:

- 1) показательно, например: эта басня нас учит...
- 2) умозаключительно, например: кто как не поступает...
- 3) увлекательно, например: и ты, дитя мое, избегай...

О слоге античной басни М. Л. Гаспаров замечает, что он должен был быть по возможности простым, свободным от всякой возвышенности и закругленности, чтобы замысел был ясен.

Очевидно, что эти тезисы в отдельных положениях перекликаются с требованиями Лессинга к создателю басни, а в некоторых моментах, напротив, очевидно, что басня Лессинга рождается в новую эпоху и, разумеется, несет иной идейно-эстетический смысл.

Лессинг дефинирует басню с помощью дополнительных парных категорий, как то «наглядное – символическое» («Lebhafte – Symbolische»). Такой прием мы видим в античном определении басни («вымышленность – убедительность»). Следовательно, этот метод получил дальнейшее развитие в трактате Лессинга. Противопоставление наглядного и символического у Лессинга не носит смысл антиномии, а, скорее, сопоставления художественных типов мышления и выразительности. Автор полагает, что наглядное – более действенно, чем абстрактно-символическое. Если в предложении за короткое время можно найти больше поучительных причин, чем если бы оно было символично, то наглядное сознание имеет большее влияние на волю, чем символическое. Степень этого влияния зависит от степени наглядности, а наглядность – от множества определений, которые трактуют особенно. Чем точнее определяется особенное, тем больше наглядность изображаемого сознания. Особенное, рассматриваемое как возможное, является в определенной степени еще и общим и препятствует, таким образом, наглядности изображаемого. Следовательно, делает вывод Лессинг, действие басни должно рассматриваться как фактическое и содержать индивидуальность, только в рамках которой оно может быть действенным, если баснописец стремится достигнуть наивысшей степени наглядности и воздействовать на волю так сильно, как только возможно. «Die Fabel erfordert deswegen einen wirklichen Fall, weil man in einem wirklichen Falle mehr Bewegungsrunde und deutlicher unterscheiden kann als in einem möglichen; weil das Wirkliche eine lebhaftere Überzeugung mit sich führt als das bloß Mögliche» [7, с. 155] («Басня требует действительного факта, потому что в нем можно четче отметить больше побудительных причин, чем в возможном, так как действительное несет с собой более живое убеждение, чем просто возможное»).

Суть бинарно сопоставленных терминов «возможное – действительное» (Mögliche – Wirkliche) просветитель видит в следующем: сила (басни) находится либо в возможности, либо в действительности. Если она в возможности, нужно

сочинять нечто возможное, если в действительности, нужно перенести сочинение из области возможного в область действительного. В первом случае это парабола (Parabel), во втором – басня (Fabel).

Важно, что только внутреннее правдоподобие может заставить поверить в действительность случая, имеющего место в прошлом. Это внутреннее правдоподобие может содержать и выдуманный случай. Но историчность содержания не всегда автоматически правдоподобна. Лессинг делает вывод: «Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel» [7, с. 155] («Мы выводим общий тезис из отдельного случая, необходимого чтобы он был реален. Если на основе этого случая мы сочиняем историю, в которой этот общий тезис наглядно распознается, тогда это сочинение называется басней»).

Таким образом, можем сделать вывод, что бинарные соотносительные категории – это те исследовательские инструменты, через которые Лессинг пытается постичь и теоретически обосновать оптимальный вариант басни как жанра, прежде всего эмоционально и эстетически действенного. Очевидно, что в подобном осмыслении жанра теоретик ориентируется не столько на басню французского классицизма, с опытом которой он, скорее, полемизирует, а на классическую античную басню, хотя категории, избираемые им, иные, не повторяющие античности, а близкие Просвещению в Германии, что определило актуальность басни Лессинга в его время. Наряду с этим важно, что одна из центральных категорий теории Лессинга оказалась жизнеспособной и долговечной (положение о единичном, конкретном случае). Это свидетельствует о глубине и силе писателя-просветителя.

К перспективам развития данного исследования следует отнести анализ реализации основных положений просветительской теории басни на примерах оригинальных стихотворных и прозаических басен Г. Э. Лессинга.

#### Библиографические ссылки

1. Гаспаров М. Л. Басня / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 362 с.
2. Гриб В. Р. Лессинг // Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе. – М., 1956. – С. 15–150.
3. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев и др. – М., 1989 – 205 с.
4. Неустроев В. П. Готхольд Эфраим Лессинг / В. П. Неустроев // История зарубежной литературы XVIII в. – М., 1987. – С. 306–322.
5. Тураев С. В. Христиан Фюрхтеггел Геллерт / С. В. Тураев // История всемирной литературы: в 9-ти т. – М., 1988. – Т. 5. – 202 с.
6. Фридлиндер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридлиндер. – М., 1957. – 239 с.
7. Lessing G. E. Abhandlungen // Lessings Werke in fünf Bänder. Fünfter Band.– Berlin und Weimar, 1975. – S. 164–235.
8. Liebchen W. Die drei Prinzipien der Fabeln// W. Liebchen. Die Fabel. Das Vergnügen der Erkenntnis. – Rhon-Grabfeld/Kiliansho, 1990. – S. 119–128.
9. Reinhard D. Lessing // D. Reingard. Die Fabel. – Padeborn, 1988. – S. 102–104.

Надійшла до редколегії 20.05.2011.

С. А. Ватченко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## АНГЛИЙСКИЙ РОМАН XVIII СТ.: ОБНОВЛЕНИЕ НАУЧНОГО КАНОНА

Проналізовано провідні дослідження, присвячені англійському роману XVIII ст., де представлені оновлені підходи до історії жанру.

Ключові слова: термінологічна невизначеність, жанрова нестабільність, англофільський міф про народження роману, феміністська критика, трансформація канону.

Пронализованы ведущие исследования, посвященные английскому роману XVIII ст., где представлены обновленные подходы к истории жанра.

Ключевые слова: терминологическая неопределенность, жанровая нестабильность, англофильский миф о рождении романа, феминистская критика, трансформация канона.

The leading researches devoted to the 18<sup>th</sup> century English novel are analyzed where renewed approaches to the history of genre are represented.

Key words: terminological vagueness, genre instability, anglophile mythos about the rise of the novel, feminist criticism, transformation of the canon.

Историко-литературные работы о романе, увидевшие свет в границах перехода XX–XXI ст., объединяет социокультурная направленность поиска исследователей, настроенных на диалог с предшественниками. Вследствие радикального изменения философско-эстетического контекста текущих десятилетий, методологического обновления литературоведения возникает неудовлетворенность состоянием прежде, казалось бы, устойчивых представлений о прошлом<sup>1</sup>. Неумолимый процесс рождения вопросов, понуждающих к переосмыслению утвердившихся взглядов, нарастает среди филологов, сохраняющих интерес к XVIII ст., времени, кардинально изменившему судьбу западноевропейского романа. Из «пасынка» литературы он превращается в художественную форму, ставшую эстетическим лидером современности («modernity»).

В статье, первой из задуманного цикла, представлена попытка систематизации предварительных наблюдений над наиболее влиятельными в западной научной традиции последних лет подходами к описанию многообразия форм ранней стадии становления английского романа в XVIII ст., жанра, предоставившего, по убеждению Джона Ричетти, одного из патриархов англоязычной филологии, возможность передать опыт единичного бытия, заставить вымышленных персонажей рассказывать о себе в неповторимо-личностной манере, утверждая индивидуальность, порывая с универсально-типологическим представлением о человеке и его общинно-цеховыми функциями, долгое время служившими приметам идентичности [14, p. 1].

<sup>1</sup> Тема реформирования гуманитарных дисциплин, обновления литературоведения является центральной для современных научных дискуссий. Специалисты не подвергают сомнению обогащение науки о литературе в пространстве междисциплинарных исследований. Но воспринимать «угасание» литературной истории как состоявшийся факт университетской практики соглашаются далеко не все. Среди них есть те, кто ставят радикальный диагноз дисциплине (настаивают не столько на расширении литературоведения, сколько на его распаде – К. Платт), и другие, убежденные в социальной ценности художественной интерпретации и необходимости «придать ей в новых условиях» актуальность звучания (С. Зенкин, Т. Венедиктова, М. Липовецкий) [2].

Если бегло очертить динамику мысли литературных критиков, реконструирующих контекст духовных перемен Англии XVIII в., можно выделить ряд тем, которые сохраняют значимость и в наши дни. Филологи размышляют над путями становления многоликого жанра, в который раз пытаются оценить его гуманистический потенциал, учесть временные пределы востребованности читателем протестантской литературной формы, осмыслить последствия деконструкции ее классических образцов.

Об изменчивой мозаике сосуществующих одновременно литературных форм, щедро представленных в английской культуре до середины XVIII в., известных широкой аудитории благодаря популярным жанровым «маскам» «приключений» («adventures»), «жизнеописаний» («lives»), «мемуаров» («memoirs»), «путешествий» («expeditions»), «рассказов о злоключениях героев» («fortunes and misfortunes»), «повестях» («tales»), упоминают многие специалисты. К исходу XVIII ст. также имеющий хождение среди знатоков и профессиональных литераторов термин «роман» («novel»), поначалу употребляемый весьма свободно, обретает власть над вкусами поклонников и заявляет о себе как о жанре новой литературы, описывающем повседневное прозаическое существование<sup>2</sup>.

Ряд филологов склоняются к мнению, что традиционно употребляемое в науке понятие «английский роман XVIII в.» по содержанию – провокационно и является собою, скорее, гипотетическую абстракцию, нежели полновесное исторически выверенное представление [10; 15; 16]. Вероятно, жанровые ожидания в отношении большой нарративной формы читателей начала века и его завершения не были тождественны. Полагают, что как жанровый маркер определение роман («novel») употреблялось провидчески, не «подавляло» другие, но широко использовалось авторами и читателями наряду с такими дефинициями, как романтическое повествование («romance»), история («history»), подлинная («true history») либо тайная («secret history»). И несмотря на то, что романы XVIII ст., несомненно, представляют собою яркое событие не только национальной, но и европейской культуры, едва ли движение жанра в истории можно передать с помощью классической идеи эволюции, так как его структура была переменчива, нестабильна и часто обретала случайные черты.

Критики 1990–2000-х гг. вновь возвращаются к теме возвышения романа в английской культуре [7–10; 12–16; 18]. Они теперь не столько драматизируют известное противостояние форм *romance* и *novel* в исторической динамике жанра, – болезненно ощущавшееся литераторами XVII в., известными женщинами-авторами: А. Бен, М. Деларивьер Мэнли, Э. Хейвуд и, в особенности, У. Конгривом<sup>3</sup>, их последовательницей в XVIII ст. – К. Рив, – сколько отмечают смещение их поэтологических версий, особенно в рубежные десятилетия XVII–XVIII вв., часто оставляя в стороне европейский контекст развития жанра, а также опуская имевшее заметный резонанс появление текстов плеяды художников, претендую-

<sup>2</sup> Ш. Морган и Дж. П. Хантер напоминают, что изначально термин «novel» имел более жесткое соотношение с малой повествовательной формой любовной темы [9; 13], а Н. Т. Пахсарьян уточняет, что дефиницию «novel» связывали с текстами переводными и более всего восходящими к французской литературе [1]. В «Словаре» (1755) С. Джонсон представлял «novel» как «небольшую повесть, преимущественно о любви» [цит. по: 1, с. 406].

<sup>3</sup> У. Конгрив в предисловии к «Незнакомке» («Incognita», 1692) передал нарастающую дистанцию между жанрами, которая была ощутима уже современниками. Автор утверждал, что традиционный роман («romance») описывает верных влюбленных и непобедимых героев, героинь, где возвышенная речь, удивительные события, невероятные поступки поражают воображение читателя и как бы уносят его в заоблачные «грезы». Новый роман представляет узнаваемые житейские интриги, и хотя восхищает необычными происшествиями, но такими, которые могли бы иметь место [5, p. 111–112].

щих на приоритет создателей английского ренессансного романа (Сидни, Лили, Лодж).

Более всего исследователей (Дж. Ричетти, У. Уорнер, Дж. П. Хантер, Т. Иггтон, Б. Хэммонд, Ш. Ригэн, К. Инграссиа), обратившихся к эпохе классической стадии жанра, занимает осмысление «печати» английскости, придавшей неповторимость процессу преобразования романа в творчестве великих мастеров (Дефо, Ричардсона, Филдинга, Смоллетта, Стерна), обретшего черты полноценного художественного явления, разрушившего представление о себе как о легковесной забаве, скрашивающей досуг непритязательных читательниц [6–10; 14–16; 18]. Напоминая о коммерческой составляющей родословной раннего романа, его невзыскательной аудитории, историки литературы, а затем и влиятельные хронисты, свидетели упрочения его статуса (К. Рив), отмечают, что скандальная атмосфера увлечения жанром, уже ставшая прежде прецедентом в истории ряда литератур (Испания, Франция), имела место и в Англии. Клара Рив, автор одной из первых литературных историй жанра «Роман в развитии» (1785), завершает книгу диалогом между героями-интеллектуалами, выразителями несовпадающих позиций – Гортензиусом, носителем консервативно-догматических взглядов, и Эвфразией, смело отстаивающей собственные либеральные представления. Для Гортензиуса укоренившаяся текущая мода на чтение романов опасна для женщины и разрушительна для общества, т.к. «легкомысленные» тексты приводят к иллюзии замещения классического образования досугом и «взрачивают» в читателе этику искателя удовольствия, потребителя культуры, которому часто изменяет хороший вкус.

Следует заметить, что рефлексия современных филологов о судьбах романа в XVIII ст. отчасти соприкасается с идеями Гортензиуса. Пороки, приписываемые жанру, скорее, являются характеристиками рыночной культуры, и поток посредственных произведений, обрушившийся на читателей на исходе XVII и в первые десятилетия XVIII ст., отчасти справедливо воспринимался большими художниками как упадок литературы и пробуждал желание остановить опасные процессы. По словам Ф. Кавентри, автора «Очерка о новой манере письма, изобретенной мистером Филдингом» (1751), болезнь, принесенная читателям рождающимся жанром, «могла быть излечена лишь «противоядием», замещающим плохо исполненные сочинения. Многие историки литературы соотносят имена Ричардсона и Филдинга с миссией радикального преобразования жанра, хотя тексты писателей таят в себе следы того литературного материала, который они видоизменяют.

В классическом для английской литературной критики исследовании, посвященном рождению современного романа («The Rise of the Novel», 1957), Айен Уотт заметил, что многие романы XVIII ст. были написаны женщинами, но долгое время это преимущество оценивалось лишь в количественном измерении. И далее, поясняя собственное суждение, А. Уотт утверждал, что лишь Джейн Остен в XIX в. завершила работу, начатую Фанни Берни, и «этот пример показывает, что женщина наделена более тонкой чувствительностью и поэтому глубже ощущает тайны личных отношений, что дает ей реальное превосходство в области романа» [19, p. 194].

Пройдут годы, и историки литературы более взвешенно станут судить о значении массива женского творчества для появления так называемого нового романа XVIII в. – «novel». Отбросив предубеждения, критики заинтересуются текстами, находящимися в границах тривиальной литературы конца XVII – начала XVIII ст., и затем выделят их в отдельный культурный прецедент, «amateur fiction», где предроманные тенденции обретут особую огранку под пером автора-женщины. Отдавая себе отчет в том, что история романа как жанра – явление сложное, многосоставное, отнюдь нелинейное, специалисты (М. МакКеон,

Дж. Спенсер, Дж. П. Хантер) не торопятся принять радикальные версии важности мужского (академическое литературоведение) либо женского (феминистская критика) опыта оформления жанра. И, несмотря на то, что вопрос о соотношении двунаправленных процессов преемственности/отталкивания ранней формы воплощения жанра («romance») и поздней («novel») не утрачивает актуальности, входит гранью в каноническую полемику о романе, многие все-таки учитывают точку зрения Дж. П. Хантера, утверждающего, что подлинность новизны нового жанра («newness of the new form») будет в полной мере понятна, если перестать воспринимать его как «дитя старой формы» («the child of romance») [8, p. 28].

Однако Джейн Спенсер отводит упреки в упрощенном представлении феминистской критики о корнях классического романа XVIII в. [17]. Она объясняет, что внимание к моделям романического повествования («romances»), создаваемым в XVII–XVIII ст. не только писательницами, но и писателями, для исследователей, разделяющих ценности феминизма, обусловлено иными мотивами. Поэтология традиционного романа («romance»), где преобладает возвышенно-идиллическое отношение к миру, оказывается своеобразной культурологической аллегорией поведения образованных женщин и позже уже в наши дни соотносится с так называемой феминистской литературой XVIII в., сочиненной не только женщинами<sup>4</sup>.

В науке взгляды на историко-литературный феномен «amatory fiction» часто пересматривались. Невозможно было опровергнуть реалии прошлого: сенсационные повести о любовных интригах, опубликованные «англичанками для англичанок» (Т. О'Шонесси Бауэрс) в конце XVII – начале XVIII ст., были среди наиболее читаемых текстов своего времени и соперничали по популярности с такими бестселлерами, как «Путешествия Гулливера» и «Робинзон Крузо» [4, p. 50]. Но сегодня, сетуют критики, «amatory fiction» исчезла из традиционных обзоров литературной истории и о ней «лишь кратко упоминают как о наивной, возникшей по случаю, предтече романа XVIII в.» [4, p. 50]. Вопреки очевидной близости творчества великих Дефо, Ричардсона, Филдинга миру любовных повествований, знатоки литературы XVIII ст., скорее, видят пропасть, которая разделяет августинианских романистов и их современниц. В 1990-е гг. Т. О'Шонесси Бауэрс замечает, что пришло новое понимание любовной прозы XVII–XVIII ст., противоположное мнению, которое существовало прежде, когда женская литература о любви трактовалась как негативное пространство беллетристики, значимое лишь в той степени, чтобы с ее помощью определить более привилегированный класс романа («novel»), откуда она была навсегда исключена [4].

Известно, что с конца XVII в. литературная деятельность женщин в Англии стала заметным явлением. Профессия писателя привлекала многих образованных сочинительниц. Тексты, изданные женскими авторами, несмотря на формальное разнообразие, часто варьировали мотив искушения невинной девушки циничным искателем приключений. Историки отмечали, что стремительно увеличивающаяся аудитория женщин-читательниц, заполняющих свой досуг знакомством с миром традиционных романов, компенсировала книжным идеализмом обыденные представления о бесцветной, иногда губительной жизни в браке. И даже великий С. Джонсон не испытывал гнева по поводу впечатляющего успеха женской любовной прозы XVIII в., но вопреки, успокаивая современников, утверждал, что

<sup>4</sup> Дж. Спенсер напоминает о женщинах-литераторах XVIII ст., поставивших вопрос о женской идентичности в своих работах: Шарлотте Леннокс, блестяще объяснившей в «Леди Кихот» («The Female Quixote», 1752) увлеченность героини французскими романами как желание понять, пусть искаженно, свою роль в социальном пространстве, а также Кларе Рив, высоко оценивающей жанр традиционного романа за его содержание, которое позволяет смягчить ужас растерянности женщины перед современным миром [17, p. 214].



недолжно шутливо относиться к страсти, в свое время приводившей к гибели империй и утрате престолов, страсти, вдохновляющей героев и обуздывающей пороки [14, р. 18].

Столь неожиданная апология Джонсоном, строгим моралистом и требовательным критиком, женской любовной литературы до сих пор имеет власть над исследователями, относящимися с пониманием к тому, что поэтизация любовного чувства надолго сохраняет свою привлекательность, особенно среди женщин, чья жизнь протекает в семье, посвящена рождению и воспитанию детей, ведению домашнего хозяйства.

Историки литературы родословную английской любовной прозы XVIII в. («amatory fiction») возводят к французскому героическому роману XVII ст. («romance») и более краткой по форме любовной новелле («amatory novella») конца XVII–XVIII вв., и поначалу это жанровое образование, полагают специалисты, является собою неумелую версию смешения романической традиции, объединяющей героические действия и любовные перипетии<sup>5</sup>. Но, отвечая на вызовы английского литературного рынка первых десятилетий XVIII ст., женская любовная проза обретала новый облик.

Дж. Ричетти обращает внимание заинтересованных исследователей на изменение ее ценностного строя, когда топика героической идентичности и галантных любовных отношений была замещена мелодраматической тональностью и вызывающе демонстративным воссозданием сексуальных сцен. Постепенно состояние возвышенной романичности чувств истаивает, и они приобретают характер волнительных, но будничных любовных встреч и свиданий [14, р. 19]. Теоретики литературы (М. МакКеон, Дж. Ричетти) назначение обновленной романической традиции начала XVIII ст. видят в сближении жанра «romance» и обыденной жизни. Так, прежде утонченно-экстравагантный любовный сюжет, пропитываемый бытовым наивным эмпирицизмом, становится актуальным и «очуждает» романический идеализм [11, р. 3], [14, р. 19].

Несмотря на то, что споры вокруг любовной женской литературы XVIII в., называемой часто «скандальной» (Т. О'Шонесси Бауэрс) [4, р. 69–70], продолжают и вопреки имеющей основание позиции судить о ней как об эстетически незрелом явлении, которое, скорее, оказывается важной деталью либо тенденцией в августинианском культурном ландшафте, феминистская литературная критика обогатила современное представление о социокультурной динамике Западной Европы XVII–XVIII ст. и описала рождающееся женское авторство как самодостаточный феномен.

Наследуя открытия предшественников, английская любовная литература XVIII в., по мнению знатока темы, Роз Балластер, уже обладая более зрелыми приметами жанра, несет в себе черты женского письма, что проступает в эмоциональном, часто разорванном, склонном к фрагментации стиле и логически неупорядоченной речи, передающим природность женского чувства [3]. В сочинениях Афры Бен (1640–1689), Мэри Деларивьер Мэнли (1670–1724) и Элизы Хейвуд (1693–1756), названных современниками «блестящим триумвиратом интеллектуалок» («the Fair Triumvirate of Wits»), героиня любовной женской прозы, проявляя себя в экзальтации страсти и страданий, утверждала особую женскую

<sup>5</sup> Наиболее влиятельной предтечей женской любовной литературы Англии последних десятилетий XVII – начала XVIII ст. специалисты называют «Португальские письма» Гийерага, появившиеся в переводе Роджера Лестрейнджа в 1677 г. Не исключают плодотворного воздействия на жанр итальянской новеллы, открытий Сервантеса в малой форме. Но более всего упоминают о модернизации стихии романического, предпринятой авторами французского барочного романа; в особенности, Ла Кальпремедом (1614–1663) и М. де Скудери (1607–1701).

идентичность и полноту внутреннего мира в противоположность упрощенным и искаженным нормам маскулинного поведения. Если героини любовной прозы воплощали естественную и универсальную гуманность, то их преследователи действовали в рамках оправдывающих их социальных привилегий.

Известно, что тематическое единство любовной женской прозы соотносено с мотивом соблазнения вероломным, распутным молодым человеком беззащитной, не обладающей социальным опытом девушки, событием, скорее, чужеродным идилическому топосу традиционного романа («romance»). В то же время мир героинь «amatory fiction», насыщенный чувствами, эмоциями, экстравагантными поступками, воссоздававшийся по принципу отталкивания от образа будней, сопротивлялся «срединности» формул поведения и не мог окончательно изжить романические краски. И феминистские критики весьма проникательно проблематизировали в собственных исследованиях тот социокультурный и психологический зазор, который существовал в литературе XVIII в., где неожиданно феномен женского и мужского авторства открыл острую коллизию «гендерной борьбы за интерпретацию» (Р. Балластер) [3, р. 62–63], позволив сохранить двойственность и неоднозначность трактовки «рокового» события, когда сложившееся в патриархальном обществе «право» на насилие в отношении женщины смягчалось двусмысленными аллюзиями, недоговоренностью в «перелицовке» литературной драматической сцены в игровую, а искушение возможно воспринимать как испытание стойкости («Приключения Смуглой леди» А. Бен; «Памела», «Кларисса» С. Ричардсона; «Фантомина», «Крайности любви», «Анти-Памела» Э. Хейвуд; «Шамела», «Джозеф Эндрюс», «Амелия» Г. Филдинга).

Не затевая спор о времени рождения жанра – а в среде англоязычных историков есть сторонники его уходящего в античность богатого общеевропейского прошлого (К. Рив, Дж. Данлоп, Э. Бейкер, М. Дуди) и исследователи (А. Уотт, М. МакКеон, Дж. Ричетти, Дж. П. Хантер, Т. Иглтон), «обозначающие» роман, пользуясь словами У. Уорнера, как «культурный проект современности» [18], – специалисты все же считают допустимым попытаться систематизировать наблюдения над природой классического романа, «обретшего зрелость в течение восьмидесяти лет после 1740 года» [18, р. 22] и утвердившегося в произведениях Дефо, Ричардсона, Филдинга, Смоллетта, отдавая себе отчет в том, что это, скорее, преходящая историко-литературная модель.

Так, Дж. П. Хантер оценивает новый роман («novel») как историю о современном для эпохи XVIII ст. индивидууме, запечатленном в узнаваемых социокультурных обстоятельствах. В отличие от уже сложившихся литературных форм, авторы романов отдавали предпочтение неповторимым деталям, которые «обрамляли» повседневные, наполненные случайностями жизни обыденных людей. Дж. Хантер подчеркивает, что увлечение ситуативностью, интерес к тому, как изменялись реалии и поведение человека в социуме, означали с самого начала, что роман являл собою художественную структуру, укорененную в темпоральный культурный контекст [9].

Дж. Ричетти собственную версию интерпретации историко-культурной функции жанра романа предваряет констатацией вероятной неразрешимости задачи дать емкое определение жанру. Филолог упоминает наиболее универсальную и гибкую характеристику вида, когда предполагает, что роман – это объемный нарратив в прозе о воображаемых либо живо воссозданных, исторически конкретных индивидуумах. Исследователь утверждает, что заслугой романа, признаваемой читателями и многими критиками, является то, что он единично и неповторимо передает состояние западной культуры и сознания с того момента, когда возникает Новое время, а также освещает проблемы интеграции личности в универсум, который не завершен и не выстроен [16, р. x].

Дж. Ричетти и Т. Иглтон, обращаясь к проблемам становления романа, скорее, предлагают поисковый путь, актуализируя дискуссию вокруг жанра, и в то же время ненавязчиво излагают свою концепцию его «поэтологических осей», где «эпическое» под воздействием мироощущения человека Нового времени оказывается вовлеченным в процесс речевой деиерархизации (М. Бахтин), а «реалистичность» – категория, ограняющая роман Нового времени (А. Уотт), представляется как трансформирующаяся в культуре идея историчности, которая также может быть явлена лишь дискурсивно [6; 16].

Не забывая о парадоксальной двойственности романа, который, следуя Т. Иглтону, не только ускользает от определений, но и подразумевает их [6, p. 1], своеобразность английского романа XVIII ст. усматривают в воссоздании домашней жизни, ее камерности, которая, по мнению литературных критиков, маскирует в культуре проблему патриархальной власти и находится в основе современной западной истории. Но важной приметой художественного мира английского романа XVIII в. оказывается тема личностного национального самовыражения, когда эксцентричный комический код поведения испытывает и провоцирует сложившуюся нормативность общества.

#### Библиографические ссылки

1. Пахсарьян Н. Т. Теория жанра романа во французской поэтике / Н. Т. Пахсарьян // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / [под ред. Е. Цургановой, А. Махова]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2010. – С. 402–407.
2. Платт К. Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста / Кевин Платт; пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 106. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/ke4.html>
3. Ballaster R. Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740 / Ros Ballaster. – Oxford : Clarendon Press, 1992. – 240 p.
4. Bowers T. O'Shaughnessy. Sex, Lies, and Invisibility. Amatory Fiction from the Restoration to Mid-Century / T. O'Shaughnessy Bowers // The Cambridge Companion to the 18th Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge : Cambridge UP, 1996. – P. 50–72.
5. Congreve W. The Complete Works of William Congreve / W. Congreve / [ed. by M. Summer]. – L. : Soho, 1923. – V. 1.
6. Eagleton T. The English Novel. An Introduction / T. Eagleton. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – 365 p.
7. Hammond B. Making the Novel. Fiction and Society in Britain, 1660–1789 / B. Hammond, Sh. Regan. – N.Y. : Palgrave, 2006. – 268 p.
8. Hunter J. P. Before Novels. The Cultural Contexts of 18th Century English Fiction / J. P. Hunter. – N.Y. : W.W. Norton, 1990. – 405 p.
9. Hunter J. P. The Novel and Social/Cultural History / J. P. Hunter // The Cambridge Companion to the 18th Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge : Cambridge UP, 1996. – P. 9–40.
10. Ingrassia C. Introduction / C. Ingrassia // A Companion to the 18th Century English Novel and Culture / [ed. by P. Backscheider, K. Ingrassia]. – Oxford : Wiley-Blackwell, 2009. – P. 1–17.
11. McKeon M. The Origins of the English Novel. 1600–1740 / Michael McKeon. – Baltimore : The John Hopkins University Press, 1987. – 529 p.
12. Moglen H. The Trauma of Gender. A Feminist Theory of the Novel / H. Moglen. – Berkeley : University of California Press, 2001. – 195 p.
13. Morgan Sh. The Rise of the Novel of Manner / Sh. Morgan. – N. Y. : Columbia UP, 1963.

14. *Richetti J.* The English Novel in History, 1700–1780 / J. Richetti. – L.; N.Y. : Routledge, 1999. – 290 p.
15. *Richetti J.* Introduction / J. Richetti // The Cambridge Companion to the 18<sup>th</sup> Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge : Cambridge UP, 1996. – P. 1–8.
16. *Richetti J.* Introduction / J. Richetti // The Columbia History of the British Novel / [ed. by J. Richetti]. – N.Y. : Columbia UP, 1994. – P. IX–XIX.
17. *Spencer J.* Women Writers and the 18th-Century Novel / J. Spencer // The Cambridge Companion to the 18<sup>th</sup> Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge : Cambridge UP, 1996. – P. 212–235.
18. *Warner W.* Licensing Pleasure: Literary History and the Novel in Early Modern Britain / W. Warner // The Columbia History of the British Novel / [ed. by J. Richetti]. – N.Y. : Columbia UP, 1994. – P. 1–22.
19. *Watt I.* The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding / Ian Watt. – Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 1957. – 303 p.

Надійшла до редколегії 19.04.2011.

УДК 821.111-1 «13».09

К. А. Вельчева

*Днепропетровский университет экономики и права*

**ОСОБЕННОСТИ АЛЛЕГОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ  
СЦЕНЫ СВАДЬБЫ ЛЕДИ МИД В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА  
«ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»**

Розглянуто алегоричну образність першого видіння у поемі В. Ленгленда «Видіння про Петра Орача». Досліджено семантику алегоричних образів та прийоми їх створення.

Ключові слова: алегорія, видіння, алюзія, жалоба, дебати.

Рассмотрена аллегорическая образность первого видения в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре». Исследована семантика аллегорических образов и приемы их создания.

Ключевые слова: аллегория, видение, аллюзия, жалоба, словопрение.

The article deals with the allegorical imagery of the first vision in the poem «The Vision of William Concerning Piers the Plowman» by Langland. It investigates semantics of the allegorical images and means of their creating.

Key words: allegory, vision, allusion, complaint, debate.

XIV век знаменуєт важний етап в розвитку літературного процесу Англії. В это время подводиться итог предшествующим літературним традиціям и происходит формирование новых. Как подчеркивает М. И. Никола, «XIV век выступает решающим этапом в процессе национального культурогенеза» [3, с. 21].

Одним из самых выдающихся поэтов XIV века был Уильям Ленгленд, автор «Видения о Петре Пахаре». Эта аллегорическая поэма, состоящая из одиннадцати видений, которые объединяет фигура сновидца, поднимает религиозные, моральные и социальные проблемы. Произведение вызвало большой резонанс среди современников, интерес к нему также проявился в XVI веке, когда в Ленгленде увидели предшественника протестантизма.

В украинской науке поэма Ленгленда еще не становилась объектом пристального изучения. В советском и российском литературоведении «Видению о Петре

Пахаре» посвящена статья академика М. П. Алексеева [1], данное произведение исследовалось в статьях и кандидатской и докторской диссертациях М. И. Николы [3–6]. Отдельные аспекты аллегорической образности были раскрыты в книге М. К. Поповой «Аллегория в английской литературе Средних веков» [7]. Однако эти работы не исчерпывают проблемы своеобразия «Видения о Петре Пахаре». В связи с этим хотелось бы проанализировать один из эпизодов произведения – сцену свадьбы леди Мид, которая содержится в первом видении поэмы. В данной статье исследована семантика аллегорических образов и приемы их создания.

Первое видение охватывает пролог и главы с первой по четвертую. В прологе рассказчик повествует о том, как, уснув на берегу ручья, он видит во сне аллегорический пейзаж: башню на возвышении и темницу в долине, между которыми «прекрасное поле, полное народа» [2, с. 45]. В выстроенной Ленглендом по принципу готической вертикали картине мироздания башня и долина обозначают рай и ад, наполненное людской суетой поле обозначает человечество. Эти образы помогают автору не только очертить место действия поэмы, но и показать два моральных полюса существования человечества – добро и зло, праведность и греховность. Осознав это под влиянием сновидения, рассказчик начинает искать ответы на волнующие его вопросы о праведном образе жизни в дальнейших снах и наяву.

В начале поэмы духовное состояние сновидца далеко от совершенства. Его имя – Will, которое раскрывается позднее, показывает, что одним из значений этого аллегорического образа является «необученная воля» [9, с. 35]. Поэтому он нуждается в руководстве. Его наставницей становится Святая Церковь – «леди, приятная лицом, одетая в полотняную одежду» [2, с. 63]. Именно она по просьбе сновидца раскрывает непонятное ему значение аллегорической картины в прологе, объясняя, что в башне на горе обитает Истина, отец веры и создатель людей. Темница в долине – это замок горя, в нем живет Неправда (Wrong), он отец Лжи.

Выслушав урок Святой Церкви об истине и любви, но не вполне понимая его, сновидец просит теперь, чтобы его научили распознавать ложь. Святая Церковь просит посмотреть налево, где стоят Ложь (Fals), Лесть (Fauel) и их товарищи. Вместо них сновидец замечает только леди, которая его восхищает своим видом, что символизирует его неспособность отличить истинные ценности от ложных. Внешность леди, которую Святая Церковь называет девицей Мид (mede – мзда, взяточничество), описана очень подробно по сравнению с другими аллегорическими персонажами, ее портрет весьма важен для понимания сущности понятия, которое воплощает данный образ.

И увидел женщину, нарядно и богато одетую,  
Наряженную в меха, самые красивые на земле,  
Увенчанную короной, лучше которой нет и у короля.  
Ее пальцы были изящно украшены золотой проволокой,  
А на ней красные рубины, красные, как горящий уголь,  
И алмазы самой дорогой цены и двух сортов сапфиры –  
Сапфиры и бериллы, разрушающие яды.

Ее платье было очень богато и прочно выкрашено в багряно-красный цвет [2, с. 83],  
С полосами из красного золота и драгоценных камней [2, с. 85].

Богатый наряд леди Мид можно сопоставить с описанием внешности аллегорического персонажа Роскоши из «Романа о Розе». Заметна та же схема описания: золотые кольца, корона, перечень драгоценных камней, багряно-красное платье, расшитое золотом. Также упоминаются камни, служащие защитой от ядов. Но в авторской оценке есть разница. В «Романе о Розе» выражена куртуазная точка зрения, в системе ценностей автора роскошь занимает важное место. Автор «Видения», напротив, к роскоши относится очень критически. Кроме того, Лесть в «Романе о Розе» не оценивается так категорично, как у Ленгленда, а Правда вообще является другом Роскоши.

Образ леди Мид имеет аллюзивный характер. Ее багряно-красное платье и драгоценности отсылают к образу Вавилонской блудницы: «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом» (Откр. 17. 4). Корона Мид символизирует, что она правит миром, золото и драгоценные камни, как и в Откровении, обозначают мирское богатство. Внешность этого персонажа контрастирует с простым убранством Святой Церкви. Образ Мид мог иметь для современников Ленгленда злободневную актуальность, на историческом уровне аллегории, вероятно, обозначая Алису Перрерс, любовницу Эдуарда III [9, с. 51].

Ленгленд использует элементы жанра жалобы: Святая Церковь жалуется на Мид, которая доставляла ей многие неприятности. Ее отец – Ложь, который имеет изменчивый язык (*Fals was hire fader that hath a fykel tonge* [2, с. 84]). Церковь называет ее незаконнорожденной и противопоставляет этому свое происхождение, дающее ей право быть выше Мид. Отцом Святой Церкви является Бог, человек, вступающий с ней в союз, приобретает Божью милость. Любящий Мид, напротив, теряет часть Божьего милосердия. Таким образом, вокруг Мид формируется семантическое поле неправдивости, неистинности.

Церковь обещает сновидцу, что он может увидеть свадьбу леди Мид. Она собирается выходить замуж за *Fals, Fikel-tonge* – в переводе Петрушевского «лживый и изменчивый язык» [2, с. 87]. Видимо, следует понимать этот персонаж как идентичный *Fals*, далее в тексте жених Мид именно так и называется. Мид, следовательно, выходит замуж за собственного отца. В таком случае это представляет параллель образу церкви как невесты Христовой: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. ... И пришел ко мне один из семи Ангелов, у которых было семь чаш, наполненных семью последними язвами, и сказал мне: пойдя, я покажу тебе жену, невесту Агнца. И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21.2 – 11).

После ухода своей наставницы сновидец видит свадьбу леди Мид – статичный портрет Мид в начале главы сменяется аллегорическим действием. М. П. Алексеев сравнивает происходящее со средневековым театром, а именно с жанром моралиты [1, с. 20]. Сцена свадьбы создает впечатление суеты (толпа «бежала возле Мид»), автор настойчиво подчеркивает многочисленность гостей, прибегает к смене точек зрения. Вначале сновидец воспринимает общую картину толпы, затем его взгляд выхватывает отдельные группы людей, он перечисляет некоторые роды занятий в свите Мид, после этого происходит возвращение к целостному восприятию:

Вся богатая свита, которая царствует вместе с Ложью,  
 Была приглашена на свадебный пир и посажена по обе стороны,  
 Из всякого сорта людей, простых и богатых.  
 Выдавать замуж эту девицу собралось много людей  
 Как из рыцарей и из клириков и другого, простого, народа,  
 Так из судебных заседателей и судебных приставов, шерифов и их клерков,  
 Судебных курьеров и бейлифов и торговых маклеров,  
 Закупщиков провианта и продавцов съестных продуктов и адвокатов из суда  
 под арками.

Я не могу сосчитать толпу, которая бежала возле Мид [2, с. 89].

Больше всех близки к Мид, по замечанию сновидца, Симония, Гражданское Право и судебные заседатели. Лесть как посаженный отец выводит Мид и в качестве маклера приводит для сочетания с Ложью. Симония и Гражданское Право зачитывают грамоту, составленную Ложью. В ней говорится, что Лесть жалуется новобрачным право на грехи: перечисляются греховные действия, затем географические области, носящие названия различных грехов – герцогство зави-

сти и гнева, замок раздора и бестолковой болтовни, графство жадности, поместье разврата. Такая «география греха» являет собой противоположность пути к Истине в пятой главе поэмы, который должен проходить через библейские заповеди, представленные как элементы местности.

Автор приводит список засвидетельствовавших документ. Первый среди них – Неправда, далее перечислены имена и род занятий людей. Имена, скорее всего, не указывают на конкретных современников Ленгленда, а употреблены для аллитерации (например, *Pieres the pardoner of Paulynes doctrine, Bette the bedel of Bokyngham-shire* [2, с. 92] и другие). Персонафикации действуют в эпизоде наравне с социально конкретизированными людьми – носителями этого персонафицированного качества.

Свадьба леди Мид вызывает возмущение Теологии. В ее речи показана иная сторона значения понятия *mede* – награда:

Ибо Мид есть женщина, рожденная от Вознаграждения (*Amendes*),  
И Бог соизволил отдать Мид Правде [2, с. 93].

Мид и Ложь, по словам Теологии, не пара, потому что Ложь – это нарушение истинности во всем, он «вероломен и непостоянен в своих делах, ... незаконное исчадие Вельзевулова рода» [2, с. 95]. Теология требует, чтобы был предпринят поход в Лондон, где на суде будет доказана либо опровергнута законность брака. В возражении Теологии содержатся элементы разговорной речи: «плюю на твой закон» [2, с. 93], «хорошо вы знаете, обманщики, если только вы не лишились ума» [2, с. 95].

Для сатирического осмеяния стяжателей Ленгленд использует прием гротеска. Перечисляются должности людей, которые были оседланы как лошади, чтобы доехать в Вестминстер. Созданию комического эффекта способствует перенесение на людей признаков и действий, свойственных лошадям: Мид садится «на шерифа, заново подкованного» [2, с. 97], Ложь – «на заседателя, который трусил мягкой рысцой» [2, с. 97], провизоров приказано убрать как верховых лошадей, комиссарий повезет повозку. Гражданское Право и Симония собираются ехать на представителях судебной власти и церкви. Процессия, по сути, представляет собой традиционное шествие грехов. Автор снова напоминает о многочисленности пестрой толпы вокруг Мид, Лжи и Лести, в которой смешались люди и персонафикации:

Я не имею досуга, чтобы сосчитать свиту, которая за ними следует,  
Из многих сортов людей, которые на этой земле живут [2, с. 99].

Далее в поэме рассказывается о том, как Мид была принята при дворе короля. Узнав о приближении процессии, он приказывает схватить и наказать ее участников, так как Ложь, Лесть и их товарищи делают много зла, а Мид доставить к нему. Слова короля подслушивает Страх и предупреждает их, тогда все в испуге разбегаются: Ложь к нищенствующим монахам, Коварство к купцам, которые «одели его учеником, чтобы он обслуживал народ» [2, с. 101]. Приключения, пережитые Лжецом после бегства, напоминают остроумный сюжет новеллы. Поначалу он презираем и гоним, но затем его взяли к себе продавцы индульгенций, они вымыли, вытерли и одели его в заплатанную одежду и приобщили к своему занятию. После этого Лжеца позвали к себе врачи, чтобы он рассматривал мочу, далее – продавцы бакалейных товаров, менестрели и посылные. В конце концов Лжеца сманили нищенствующие монахи, которые нарядили его в свою одежду. Персонафикации теперь не просто находятся в толпе людей, а растворяются в их среде.

При дворе короля Мид находит теплый прием. Она располагается не как арестованная, а как гостья: ее развлекают шут и менестрели, к ней являются на поклон. Судьи, клерки и исповедник в одежде нищенствующего монаха обещают ей помощь. Подробно указано вознаграждение, которое получают от Мид судьи. Здесь автор возвращается к наглядности, к которой он стремился при описании портрета Мид:

По чаше из чистого золота и по чаше из серебра,  
По кольцу с рубинами и много сокровищ,  
Самому незначительному из их свиты по золотой монете (22–24).

Клеркам, даже самым невежественным, Мид обещает повышение по службе. Исповедник предлагает Мид отпущение грехов и обещает ей царствие небесное, если она пожелает оплатить изготовление дорогого витражного окна для церкви. Мид согласна, но просит только не быть строгим к лордам и леди, подверженным греху сладострастия – по ее словам, это «слабость плоти» [2, с. 109], «естественный порядок» [2, с. 109], «тот грех из семи, который, скорее всего, прощается» [2, с. 109] – и в этом случае она оплатит практически всю отделку церкви и строительство монастыря. Мид также просит мэра принимать подношения от торговцев. Автор прибегает к приему иронии: в словах Мид происходит подмена понятия любви, суть которого раскрывала сновидцу Святая Церковь, понятием сластолюбия или корыстолюбия. Ленгленд обращает внимание читателя на профанацию христианских принципов в современном ему мире.

Король осуждает Мид за связь с Ложью, но прощает ее и предлагает выйти замуж за рыцаря Совесть. Внешности этого персонажа Ленгленд не описывает, о нем упоминается только, что он недавно прибыл издалека. Совесть выражает моральный идеал автора. Он сразу же отказывается стать мужем Мид и перечисляет ее злодеяния. Подчеркивается ее лживость: «Ибо она неустойчива в своей верности, вероломна ее речь» [2, с. 115], вновь возникает мотив сокровища: «Доверие к ее сокровищу предает очень многих» [2, с. 115]. Эта фраза – почти дословное повторение сказанного в первой главе о другом аллегорическом персонаже – Wrong. Продажность Мид подчеркнута в словах Совести с помощью нагнетания слов со сходным значением «учит распутству» [2, с. 115], «научает разврату» [2, с. 115], «нет лучше сводницы» [2, с. 115], «она – распутница сама по себе» [2, с. 115] – эти детали вполне соответствуют образу Вавилонской блудницы.

В речи Совести проступают современные Ленгленду события. Он предупреждает короля: «Вашего отца она довела до падения лживыми обещаниями / И отравила пап и наделала зла святой церкви» [2, с. 115]. В эпизоде содержится аллюзия на Эдуарда II. Наблюдается переход от морального уровня аллегории к историческому, но рассказ об исторических событиях не находится в центре внимания автора, он выполняет функцию примера. Его цель – усилить актуальность урока и разъяснить его [9, с. 60]. Для характеристики аллегорического персонажа Ленгленд прибегает к библейской аллюзии на слова: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7.13–14). Мид «общедоступна, как дорога, для каждого проходящего слуги, / Для монахов, для менестрелей, для прокаженных под забором» [2, с. 115]. Автор усиливает оценку аллегорического персонажа, сопровождая библеизм градацией. Выбор социальных групп, перечисление которых выстроено в градацию, также раскрывает авторскую позицию.

Значение аллегорических образов Гражданского Права и Симонии, сопровождавших Мид, проявляется теперь на буквальном уровне. Совесть подробно рассказывает о том, какое большое влияние Мид оказывает на суд и на церковь, перечисляя, какие должности пользуются ее благосклонностью и какие неправые дела творятся с ее помощью. Звучит предупреждение королю: «Там, где она в дружбе с королем, горе королевству» [2, с. 117].

Когда король разрешает леди Мид оправдаться, она делает отправным пунктом своей речи те же понятия, на которые опирался Совесть, – неправду и ложь: «Нет, государь, – сказала эта леди, – вы поверите ему меньше, / Когда вы точно узнаете, где неправда» [2, с. 119], «Хорошо ты знаешь, лжец, если только ты не захочешь лгать...» [2, с. 119]. Речь Мид полемически обращена к ее противнику Со-



вести: «А ты знаешь, Совість, я пришла не бранить / И не поносить твою личность с гордым сердцем» [2, с. 119], «И почему ты теперь сердишься? Мне это кажется просто удивительным» [2, с. 119], «А между тем ты очернил меня здесь перед королем» ([2, с. 119]. Мид ловко обращает обвинение Совести в свою пользу. Она подтверждает свое стремление раздавать дары, но подчеркивает положительный характер этих действий. Она заявляет, что сам Совість переходил на ее сторону одиннадцать раз и раздавал ее золото, отвергает обвинение в том, что она погубила предыдущего короля. Мид повторяет прием, к которому прибегает Совість, она описывает роль своего оппонента в событиях английской истории. В словах Мид звучит отголосок действительных событий Столетней войны:

В Нормандии он [король] терпел неудачи не по моей вине.  
 Но ведь ты сам [Совість], если говорить правду, часто позорил его,  
 Вползал в хижину, когда ощущал холод в пальцах,  
 Думал, что ветер будет продолжаться вечно,  
 И боялся умереть от этой тучи  
 И спешил домой от голода в своем брюхе.  
 Без жалости, грабитель, ты грабил бедных людей  
 И относил на своей спине их медь в Кале для продажи [2, с. 121].

Этот эпизод является аллюзией на военную кампанию Эдуарда III 1350–1360 годов. Фруассар упоминает, что английская армия страдала от лишений, а также пережила ужасную бурю в Черный Понедельник [8, с. 269].

В противоположность этому, леди Мид хвалится своими заслугами в военной кампании:

Я оставалась здесь с моим государем, чтобы охранять его жизнь,  
 Я делала его людей веселыми и удаляла всякую печаль,  
 Я похлопывала их по спине и вливала бодрость в их сердца [2, с. 121].

Совість, по ее мнению, проявил трусость, советуя королю «оставить свое владение за малое количество серебра» [2, с. 121]. Речь идет о мирном договоре, подписанном в Бретиньи между Эдуардом III и дофином Франции, будущим-Карлом V, 8 мая 1360 года. За Эдуардом закреплялась треть территории Франции, взамен он отказывался от дальнейших притязаний на французскую корону. Кроме того, дофин обязывался выплатить 3 миллиона крон за своего отца Иоанна II Доброго, попавшего в плен.

Далее Мид рассуждает о важности подарков и вознаграждения для всех людей. Король должен «давать Мид» [2, с. 121] служащим ему, и в то же время он сам «получает Мид от своих людей, чтобы охранять мир в стране» [2, с. 123]. Императоры, эрлы, лорды, папа, прелаты должны давать подарки. Получить Мид хотят все – папа и прелаты, слуги, нищие, менестрели, учителя, священники, ремесленники, купцы. Слово «Мид» звучит почти в каждой строке этого фрагмента, завершается речь этого аллегорического персонажа фразой «Ни один человек, я думаю, без Мид не может жить» [2, с. 123]. Автор создает ощущение, что Мид царствует над миром, что это общий закон жизни.

Королю приходится по вкусу слова леди Мид, он полностью убежден в ее правоте: «Клянусь Христом, как мне кажется, \ Мид вполне достойна иметь власть!» [2, с. 123]. Совість возражает, он доказывает, что «есть два рода Мид» [2, с. 123]: небесная благодать в качестве награды за праведную жизнь на земле и стяжательство. Совість ссылается на псалом «Господи, кто будет обитать в жилище Твоем?» [2, с. 123]. Автор приводит три латинские строки псалма, после каждой строки он, подобно проповеднику, дает толкование на английском, которое несколько больше по объему, чем латинский текст. В тексте обыгрываются значения слова «meed»: «все, кто помогают невинному и держатся вместе с праведными, / Без Мид делают им добро .../ ...получают эту первую Мид» [2, с. 125].

Другая Мид допомагае творіць зло, імяна яе «жадаюць мець сільныя міра сего» [2, с. 125]. Совесть ссылаецца на тэкст псалма «У якіх у руках злодзейства, і якіх правая рука поўна мздоімыства» (Пс. 25, 10). Па мненню Совесть, рабочыя людзі атрымліваюць не Мид, а умеранную наёмную плату, у гандлю не Мид, «гэта проста абмен адной кашчыннасці на другую» [2, с. 127]. У якасці прадупрэджэння каралю Совесть прыводзіць гісторыю Саула, які па веленню Бога павінен быў унічыжыць усіх амалекітан і іх добра, нічога не пакідаючы сабе. Аднак ён палестіўся на імяшчыва царя, які прадпалажыў яго Саулу ў абмен на жыццё. Па словам Совесть, «Такое несчастье Мид прынесла царю Саулу, / Чта бог возненавідел яго наўсёгда, а за ім і усіх яго потамкаў» [2, с. 127]. Эпізоды савременнай аўтору і біблейскай гісторыі равным абразам служыць для ілюстрацыі і аб'яснення ідэй аўтара. Кромі таго, уключэнне біблейскай гісторыі прыдае праблематыке главы глабальны характар.

Далее Совесть прарочествуе о будучым, кгда у міре воцаріцца Разум, замест Мид будуць гаспадарыць Любоў, Кротасць і Вернасць. Сваю реч гэты аллгарычэскі персанаж заканчвае біблейскім ізрачэннем на латыні «Лучше доброе имя, чем много богатств» [2, с. 133].

Теперь в свою защиту высказывается Мид, которая от слов Совесть стала «сердитой как буря» [2, с. 133]. Она ссылается на высказывание Соломона: «Те, которые дают подарки, одерживают победу / И много уважения этим приобретают» [2, с. 133]. В ответе Совесть п'являецца юморыстычэскі аатенек. Он прыводзіць у прымер леді, катрая, чытаю Біблію, наткнулася на панравівшуюся ёй фразу «все одобряйте». Аднак яна не перавернула старыцу і не увідела прадолжэння «дэрыжыцеся таго, чта хораша» [2, с. 133]. Так і Мид, перавернуў старыцу, увідела бы «весьма неприятный текст для тех, которые берут Мид» – «*Animat autem aufert accipientum*» (но похыщае душу прынімаючых) [2, с. 135]. Подводя ітог, Совесть павторяе высказыванне поўнасцю, слэгка перейначыв ёго на свой лад: «Хотя мы приобретаем почет и благодаря Мид одерживаем победу, / Душа, которая берет подарки, в такой же мере предается осуждению» [2, с. 135]. Такое павторенне нацелено на запомінане мудрасці чытатэльской аудиторыей.

Король все еще не убежден в виновности Мид и просит Совесть поцеловать ее в знак примирения. Совесть приходится прибегнуть к помощи Разума, за прибытием которого ко двору следует разбор еще одного судебного дела. Мир жалуется на многочисленные обиды со стороны Неправды, и король приказывает заковать ноги обидчика в железо на семь лет. Но в дело вмешивается Мид, предлагающая Миру подарок из золота в качестве возмещения. Мир согласен и просит короля о помиловании Неправды. Однако рядом с Разумом король ведет себя не милосердно, а справедливо, он не спешит простить преступника и оставляет решение за Разумом. Разум отказывается иметь жалость, «когда Мид является госпожой в этом судебном зале» [2, с. 147]. Несмотря на то, что «Мид перемигивалась с адвокатами, / И они с улыбками подбегали к ней и многие оставляли Разум» [2, с. 149], ее объявляют «проклятой грешницей» [2, с. 151], называют «развратницей и распутной» [2, с. 151]. Король высказывается о том, что Мид является помехой законности, и выражает желание царствовать вместе с Разумом. Первое видение заканчивается на том, что король и рыцари отправляются в церковь.

На примере этой части поэмы заметно, что произведение представляет собой жанровый сплав. Форма видения объединяет элементы моралите, жалобы, словопрения, проповеди. Как отмечает Никола, тенденция синтетических жанровых образований характерна почти для всех прославленных произведений XIV века [3, с. 12].

Аллегорические персонажи рассмотренного эпизода охарактеризованы с помощью имен и совершаемых ими действий, непосредственного авторского комментария, библейских и исторических аллюзий. Подробный портрет приводит только при создании образа леди Мид. В нескольких случаях автором обо-

значено психологічне состояние персонажей: «Тогда вознегодовала Теология, выслушав эту историю» [2, с. 93], «Тогда Ложь обрадовался, и Лесть повеселел» [2, с. 97], «Тогда Ложь со страхом бежал к нищенствующим монахам, / А Коварство в ужасе бросился убежать от смерти» [2, с. 101], «Все разбежались от страха и попрыгали по углам. / Кроме девы Мид никто не имел смелости оставаться. / Но, говоря по правде, она дрожала от страха / И даже плакала и ломала руки, когда ее арестовали» [2, с. 103], «сердитой как буря сделалась тогда Мид» [2, с. 133]. Значение практически всех персонификаций в сцене свадьбы Мид не выходит за пределы того, что называют их имена – Ложь, Совість, Разум и другие. Образ самой леди Мид сложнее: кроме того, что автор анализирует две противоположные стороны понятия, обозначаемого именем Мид, у образа есть исторический прототип. Образ Мид более выпуклый, он, в отличие от других персонификаций в эпизоде, наделен конкретными деталями.

### Библиографические ссылки

1. Алексеев М. П. Видение о Петре Пахаре / Михаил Алексеев // Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. – М.-Л., Гослитиздат, 1960. – С. 7–39.
2. Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре / Уильям Ленгленд // Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д. М. Петрушевского]. – Л. : Издат. Акад. наук СССР, 1941. – 276 с.
3. Никола М. И. Английская литература XIV века: становление поэзии и прозы, истоки традиций: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – М., 1995. – 23 с.
4. Никола М. И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда. Своеобразие жанра / Марина Никола // Метод и жанр в зарубежной литературе. Вып. 4. – М., 1979. – С. 38–48.
5. Никола М. И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения / Марина Никола // Художественное произведение в литературном процессе (на материале Англии). – М., 1985. – С. 13–29.
6. Никола М. И. Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 16 с.
7. Попова М. К. Аллегория в английской литературе Средних веков / Мария Попова // Аллегория в английской литературе Средних веков. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1993. – 152 с.
8. Bennett J. A. W. The Date of the A-text of Piers Plowman; цит. по изданию William Langland. Piers the Plowman. Translated into Modern English with an Introduction by J.F. Goodridge. – London : Penguin Books, 1966. – 315 с.
9. Robertson D. W. Piers Plowman and Scriptural Tradition / D. W. Robertson, B. F. Hupre // Piers Plowman and Scriptural Tradition. – N. Y., 1969.

Надійшла до редколегії 20.05.2011.

УДК 821.111 - 1

Н. І. Власенко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ РИТОРИКИ І ПОЕТИКИ В АРХІТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ ВІДРОДЖЕННЯ

Розглянуто способи архітекстуального сполучення поетологічних і риторичних жанрових матриць, втілені у моделях жанробудови, запроваджених у ході становлення англо-ренесансної романної модифікації і засадних для оформлення її як національно-історичного різновиду жанру.

Ключові слова: поезика, риторика, архітекст, жанр, роман, тропологічні та міметичні принципи літературної творчості, Відродження.

Рассмотрены способы архитектурального сопряжения поэтологических и риторических жанровых матриц, воплощенные в моделях жанровой организации, введенных в ходе становления англо-ренессансной романной модификации и основополагающих для оформления её как национально-исторической разновидности жанра.

Ключевые слова: поэтика, риторика, архитект, жанр, роман, тропологические и миметические принципы литературного творчества, Возрождение.

The ways of the architextual connection of the poethological and rhetoricgenre matrix, embodying in the genre-forming models actualized in the course of the genesis of the English Renaissance Novel and defining genre modification are treated.

Key words: poetics, rhetoric, architext, genre, novel, trope and mimetic principles of the literary activity, Renaissance.

У семіотичному полі усталення романної архітекстуальності те «річище» співвіднесення поетологічних і риторичних засад жанротворення, що сформувавалось у руслі генезису романістики ренесансної Англії, задає «рельєф» його проблематизації в контексті встановлення – при просуванні сучасного літературознавства до «розкриття» епістемологічних кодів рубежу ХХ–ХХІ ст. – етико-естетичного «імперативу повернення» від осмислення роману як такого типу тексту, яким виявляється основоположне для літератури «багатоголосся» дійсності, до осягнення його як жанрової форми, котрою визначається поетикальна розбудова діалогу «голосів» реальності.

Зміна літературознавчих «настанов» щодо роману, «стартова» для діалогічного уціліснення – на ґрунті сприйняття сучасності як Кінця Історії – простороні літературної рефлексії, забезпечує збереження – у площині її об'єктового оформлення – центрної позиції цього жанру (запроваджені «проголошеннями» його «головним героєм» «метанаративу» літератури, «знаковими» для посттрадиціоналістського розрізнення її «метамов»). Подолання епістемічних «розломів», утворених при формуванні новочасного та новітнього літературознавства, відбувається на «комунікативному повороті культури» (М. А. Можейко), здійснюваному на тлі ствердження – на щойно перейденому «рубіконі тисячоліть» – нескінченності суб'єктного становлення в діалозі «Я» з «Іншим» за усвідомлення «вичерпаності» його «монологічних» пізнавальних «завершень», заснованих на відволіканні трансцендентальної форми суб'єктивності від емпіричної<sup>1</sup>. На «активному фоні» когнітивного усталення «діалогіки»<sup>2</sup>, фундованого урозумінням розмежованості «свого» та «чужого» як першооснови смислопородження, царина «взаємовипробовування» «історизованих» та «постісторичних» літературознавчих па-

<sup>1</sup> «Осучаснення» культурного простору, знаменне для кінця ХХ – початку ХХІ ст., уможлиблюється віднаходженням – в емпіриці формування суб'єкта – «країв» його трансценденції, основоположної для усталення світоглядного монологізму в «перериваннях» смислотворної взаємодії «свого» з «чужим» при аксіологічних подоланнях фрагментарності пізнання, «налаштованих» на доведення «фінального» принципу об'єктивації істинного. Виявлений – при становленні посттрадиціоналістської ментальності – «діалектичною» «логікою тотожності» (визначальною для «історизованої» епістемі), такий спосіб трансісторичного впорядкування рефлексивної свідомості «приховується» (але не долається) – у тих же локально-історичних рамках її оформлення – «постдіалектичною» «логікою розбіжності» (втіленою в «постісторичному» типі знання), опиняючись під «загрозою» спростування «на перетинах» цих шляхів смислопородження (ознаменованих утворенням – при їх означенні за метанаративними «рамками» знання – «похідних» концептів епістемологічних «метамов»).

<sup>2</sup> Термін Е. Левінаса, введений у гуманітарно-науковий обіг інтерпретаторами його філософського доробку.

ради́гм<sup>3</sup> постає сферою відкриття сполучуваності «параметрів» літературного і літературно-творчого самоототожнення «Я», визначених в історичних типологіях мистецтва слова (побудованих на шляху розробки «проблеми еволюції поетичної свідомості та її форм» (О. М. Веселовський)), з формотворними для літератури «координатами» розрізнення «Іншого», виявленими теорією Тексту (в ході руху «від «безкінечної герменевтики» до поетики» (Г. К. Косиков)). Установлений таким чином «діалогічний» вимір історико-літературного процесу проблематизується при усвідомленні «обмеженості» і вичерпування трансформації художньої свідомості послідовністю змін її поетологічної домінанти [8], і виділення «відносно постійних» жанрових детермінант – складників архітексту [7] щодо самого літературного і літературно-творчого діалогу, що набуває власної оформленості, насамперед, у романі – жанрі, який «закарбовує» його засади й «абриси» у своїй естетичній єдності та поетикальній множинності. Цим «прирошенням» проблемного «осередку» науки про літературу реактуалізується і проблематика формування романного жанру, «укорінюючись» у перспективі подальшої розробки на «ниві» «діалогічного» взаємовизначення історико-літературних та історико-теоретичних планів ретроспекції жанрової генези. У ньому уточнення трансісторичних та локально-історичних аспектів становлення роману передбачає виявлення тієї їх співвіднесеності, котра втілюється в модифікаціях жанру, не охоплених (або охоплених в незначній мірі) відношеннями безпосереднього передування та прямої наступності, усталеними на теренах романотворення, а, натомість, «діалогічно» опосередкованих у власних зв'язках з іншими різновидами романного жанру (і тому, як правило, рецептивно не «закріплених» у жанровому статусі).

На перетині синхронії прокладання таких векторів «взаємовивірення» і літературознавчих методологій, і теорії та історії романного жанру з діахронією рефлексивного усталення – у часопросторі його формування – англійської романістики останньої третини XVI ст., означеної, але не розкритої у її жанротворному принципі (на лініях «випробовування» її жанрової «ідентичності» концептами історичного руху культури), і відбувається актуалізація проблеми генези елізаветинського роману, спрямована на встановлення інтердискурсивних орієнтирів літературної творчості, значущих для його заснування.

Романістика ренесансної Англії, що сформувалась у добу Єлизавети I (1558–1603), ознаменовану найвищим злетом культури Відродження на Британському півострові, власним становленням «вписала» в історію романного жанру одну з тих сторінок, «недочитуванням» яких у ході «текстової роботи» (Р. Барт) щодо її рефлексивного усталення<sup>4</sup> означаються епістемічні й аксіологічні грані рецепції роману, задані теоретичними метадескрипціями його жанрової форми.

<sup>3</sup> «Свідчення» марності пересторог «радикально недіалогічних співрозмовників» (С. С. Аверинцев), «розпорошені» в інтердискурсивному полі комунікації, «зосереджуються» – як «знаки» її продовження «на виходах» за виявлені пізнавальні межі – у визначеннях «крайнього досвіду» персональної самоідентифікації, запропонованих постметафізичною епістемологією. Постаючи – на «грунті» запровадженого нею погодження «логіки тотожності» і «логіки розбіжності» – *трансгресією суб'єктивності в «неможливе»* – в «рамках» її існування – становлення (обгрунтування «безкінечності діалогу» М. Бланшо, «генеалогія» М. Фуко [15]), *ототожненням трансцендентності пізнання із «беззапитною» близькістю «Я» й «Іншого»* («етична феноменологія» Е. Левінаса [19]), *ідентифікацією «самості» як «інакшості»* («практична філософія людини» П. Рікера [12]), проходження семіотичної дистанції між «своїм» та «чужим», основоположне для становлення суб'єкта, розкривається – у взаємодоповнюваності таких її подолань-поновлень – і як втілення безнастанної «діалогізації» смислородження, і як доведення невичерпної «справжності суб'єктивного» (М. А. Можейко).

Заснована у творчих експериментах, запроваджених Джоном Лілі (John Lyly, 1554–1606), Філіпом Сідні (Philip Sidney, 1554–1586), Робертом Грінном (Robert Greene, 1560–1592), Томасом Лоджем (Thomas Lodge, 1558–1625), Томасом Нешем (Thomas Nashe, 1567–1601) та Томасом Делоні (Thomas Deloney, 1543?–1600?)<sup>5</sup>, англо-ренесансна лінія романного «родоводу» залучила до царини романотворення і численні шляхи естетичного визначення першопочатків жанру, і різноманітні способи їх поетологічного освоєння – відчуження.

Конфігурація розширення жанрової «простороні», досягнутого в темпоральності генезису англійського роману Відродження, встановилась на перетині відрізаних у ній «траєкторій» авторського відсторонення від романічного – комплексу тематичних, сюжетно-оповідних та стильових критеріїв традиціоналістської типології жанру, при сполученні котрих топіка ствердилась у статусі його формотворного начала. Основоположники елизаветинської романістики визначились в орієнтирах свого відходу від поетологічних «напуть» жанрової традиції, інспірованого «успадкуванням» її естетичних надбань, при зверненні до тих форм риторичного дискурсу, що і в руслі його «злуки» з поетикальним «полем висловлювання» (М. Фуко), якою з кінця античності до початку Просвітництва задавалися настанови на «завершення» образу світу «готовим» словом, зберегли тематичну «відкритість», котрої набули в контексті античного розмежування пози-

<sup>4</sup> Роман, визначений як «універсальний жанр» (Ф. Бланкенбург, Ф. Шлегель, Гегель, М. М. Бахтін, О. В. Михайлов [2; 6; 10]) у руслі заснування «історизованої епістеми» (М. Фуко), уможливленого усталенням новочасної – «діалектичної» – «логіки тотожності», розкривається у нових гранях в контексті її *взаємодії* – на «комунікативному повороті культури» (М. А. Можейко) на межі ХХ – ХХІ ст. – з новітньою – «постдіалектичною» – «логікою відмінності», формотворною для «постісторичного» типу знання (обґрунтованого «постметафізичною» епістемологією через «замикання» поля персональної самоідентифікації на співвіднесенні концептів «постсучасність» та «постісторія»). У річці осягнення культури як «семіотичного простору» (Ю. М. Лотман) – Текст, а його трансісторичного оформлення як об'єктивації діалогу «Я» з «Іншим», в якій його нефінітність, виявлена у часі формування суб'єктивності, маркується невідбутністю семіотичної дистанції, генезис романного жанру осмислюється як та «нива» «текстопородження» (Ю. Крістева), на котрій її смислотворна продуктивність набуває етико-естетичної визначеності. В ході становлення роману розрізнення та сполучення означуваних і означень, концептуалізовані, відповідно, як «письмо» і «читання» при епістемологічному впорядкуванні світосприйняття (від традиціоналістського варіанта «філософії єдності» до сучасної версії «філософії множини»), актуалізують дискурсивні позиції, що забезпечують продовження комунікації «мов-свідомостей» (М. М. Бахтін) за виявлення «порогів» «валідності метамови» (Р. Барт), закладених при реалізації настанов на когнітивне «завершення» їх смислотворної взаємодії, насажених «волею до істини» (М. Фуко). На двохтисячолітньому історичному шляху жанру його семантична «глибина» «описується» поетикальними відтвореннями інтерсуб'єктивної ціннісної горизонталі, котрою і «зрушуються», і «підтримуються» епістемічні вертикалі, які розбудовуються рефлексивною свідомістю на теренах осягнення співвіднесеності «свого» з «чужим», супроводжуваного «поляризацією» смислопородження (заснованою на встановленні антиномії Єдиного і Множинного при визначенні «меж» знання та виокремленні на них «логіки тотожності», видозміненої «історизацією» світогляду, та «логіки розбіжності», варійованої його «модернізацією»). Однак художньо-творчі «етичні вчинки» (М. М. Бахтін), що втілюються в «події» історії роману, «прочитуються» його рефлексією – протягом її п'ятисотлітнього «проростання» на «ґрунті» літературної теорії – лише у фрагментах жанротворної естетизації суб'єктного становлення, сполучених на його смисловій «поверхні» з поетологічними «фіналізаціями» романної форми як способу безнастанного естетичного осягнення розрізнюваності «Іншого» в самоототожненні «Я». Так виявляються пізнавальні й етичні «кордони» осмислення романного жанру, встановлені і на «історизованих», і на «постісторичних» епістемологічних засадах.

дій поетики та риторики щодо «взаємовивірення» «думки» й «істини», усталившись у своїх модальностях на теренах усвідомлення його «нескінченності»<sup>6</sup>.

«Відступ» від романічних засад жанробудови, знаменний для творчого цілеспрямованого романістів Англії останньої третини XVI ст., відбувся на тлі співвіднесення – у «річищі» «діалогізації» смислородження, фундованої ментальності Ренесансу, – і світоглядних «підвалин», й естетичних «осердь» виокремлення та воз'єднання – на «нивах» художньо-словесної практики і літературної теорії традиціоналізму – поетичної та прозової сфер мистецтва слова. Втілюючи один із множини векторів самовизначення суб'єктивності автора, уможливлених пізньотрадиціоналістським «розхитуванням» «унітарності канону» (М. Л. Андреев) художньо-словесної творчості, доведеним до встановлення плюралізму її законів [1], напрям оновлення романного жанру, обраний письменниками доби Єлизавети I, «сконцентрував» їх митецькі інтенції на перетворенні – на «вільних» модальних позиціях – жанрово «закріпленої» (і в романічній «стихії», і поза нею) топіки<sup>7</sup>. Його «абриси» означили перспективою поетикального виявлення безнастанності діалогу «Я» з «Іншим», «окресленою» долученням до романної генеалогії дискурсивних «умов можливості» (М. Фуко) їх взаємодії, реактуалізованих діапазоном «маніфестацій» жанру англійського роману Відродження в його автометатексті – від «трактату» («*treatise*») та «памфлету» («*pamphlet*») до «роздумів» («*discourse*») й «історії» («*historie*»)<sup>8</sup>. Так у царині взаємодії поетики і ри-

<sup>5</sup> У художніх пошуках цих письменників виявились і «абриси», і засади естетичного уціліснення елізаветинського роману «примноженням» його поетикальної «багатоскладності» – маньєристичної «версії» втілення «єдності у розмаїтті» («*varieta*») як одного з головних «імперативів звільнення» людини-творця, встановлених ментальністю Ренесансу щодо митецької самореалізації особистості. Уможливлений «пробудженням» в англійській літературі Відродження прозаїчної «оповідної стихії», в останню третину XVI ст. започаткованою у її новелістичному «потоці» досвідами переосмислення італо-ренесансної новелістики, «зосередженими» на відтворенні її жанрової організації (Дж. Фентон, В. Пейнтер, Дж. Петі), та спробами «романізації» (М. М. Бахтін) новели, «зафіксованими» при оформленні «порубіжного» різновиду прози (Дж. Гасконь), класифікаційно приєднаного (П. Селзмен) до її «понаджанрового» «куртуазного» типу («*courtesy fiction*») і жанрово не конкретизованого в його межах, «осьовий» вектор формування романістики епохи Єлизавети I, «скерований» її фундаторами, завдяки концентрації «потенціалу прецеденту» набув розгалуженості у романній творчості їх послідовників – від заглиблення у побутописання, супроводжуване посиленням риторичної компоненти жанру на тлі «стирання» його «гетерогенності» (Г. Четтл, Н. Бретон), до розширення «сфери присутності» у «доміні» роману, закладеному на Британському півострові, елементів романічної поетики, усталених на Європейському континенті (Е. Манді, Г. Робертс, Е. Форд, Б. Річ).

<sup>6</sup> Первинне підпорядкування модальним «вимірам» риторичної організації мовлення її тематичних «параметрів» було здійснене софістами в «координатах» осягнення людини як «міри всіх речей» (Протагор), заданих ствердженням відносності істини на підґрунті осмислення Множинного як першоджерела світу, про що свідчать «підмурки» комунікативної взаємодії оратора і слухача, закладені давньогрецькими «вчителями мудрості» при відмежуванні риторики від поетики, «налаштованої» на осягнення Єдиного як першооснови світобудови [3].

<sup>7</sup> Тематика ствердилась, як відомо, в статусі жанрового первоначала в ході усталення художньої словесності традиціоналізму як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» (С. С. Аверинцев), яке забезпечилось оформленням «готового слова» на «підвалинах» естетизації «першоформ» буття і пізнання, у котрій сполучились аристотелівські і гораціанські принципи митецького втілення традиціоналістської «аналогії означуваних та означень» (М. Фуко).

<sup>8</sup> Встановлений таким чином ряд жанрових дефініцій (наведених зі збереженням ранньонованглійської орфографії) виявив «сумірність» – у ренесансному культурному просторі – «способів висловлювання», освоєних риторикою в різний час – у період оформлення її класичної «доктрини» та на етапах «експансії» «риторичного знання» (Н. О. Безменова).

торики виявились лінії «просування» диференційованого сприйняття літературної традиції, основоположного для романного жанру, до переосмислення самих принципів жанротворення. У цей спосіб визначились передумови і того «перінакшення» романних засад митецького осягнення «правди про світ» (М. М. Бахтін), що, здійснившись «на переході» від традиціоналізму до історизму, забезпечило «саморозкриття» роману як «антириторичного жанру» (О. В. Михайлов).

Однак засвідчена «практикою письма» (Р. Барт) причетність новацій, запроваджених у сфері романотворення митцями Англії останньої третини XVI ст., до «накопичення» «потенціалу» дискурсивності, реалізованого романним жанром при пізньотрадиціоналістському второвуванні – на «ниві» естетизації «історичності» світосприйняття – власного історичного шляху, обернулася «відсуванням» елізаветинської романістики на його узбіччя у «прочитаннях» історії роману, впорядкованих його теорією при «вливанні» «потоків» рецепції жанру в «річище» смислопородження, «обмезоване» заснуванням «історизованого» типу знання.

У рефлексивні «виміри» історичного руху романного жанру його модифікація, створена в Англії в період її історії, знаний, насамперед, як «шекспірівська епоха», потрапила тільки в Новий час<sup>9</sup> – у руслі «універсалізації» роману, заснованої на зрівнянні «параметрів» «метанаративу» літератури з «координатами» «метамовного» оформлення «лінійно-телеологічних» моделей генези цього жанру<sup>10</sup>. Фундовані атрибуціями мистецтву слова трансісторичної «цілеспрямованості», осягнутої як «налаштованість» на «тотальне» відтворення дійсності, втілювана в романній формі при набутті нею «досконалості» в ході жанрового становлення, такі «формули» його репрезентації зорієнтували ретроспекції «подійності» формування жанру на «розсування» його просторово-часових «рамки» через долучення до романної генеалогії тих жанрових різновидів, якими запровадилися «описи» реальності, «прочитані» – у цьому контексті їх рефлексії – як «передвістя» повноти її охоплення, досяжної для роману за усталення його конститутивного принципу. Тим самим відкрилась і перспектива «ревізії» авторських «маркерів» англо-ренесансного романного «новобуду», при проведенні котрої наближення до «прихованої» ними жанрової сутності роману доби Єлизавети I обернулось віддаленням характеристик «художнього висловлювання», конкретизованих у романній творчості англійських письменників епохи Відродження, від ознак «звершеності» слова в романі, узагальнених при теоретичному оформленні його «універсуму». Ця семіотична дистанція стала «активним фоном» і надання романістиці Англії останньої третини XVI ст. *амбівалентного* жанрового статусу, і перегляду зумовленої ним історико-літературної репутації елізаветинського роману на теренах руху його рефлексії від «висхідного» для її літературознавчого «річища» «зсуву» романної «стартової смуги» на Британському півострові – її «подовження» до «доби Шекспіра», здійсненого в кінці XIX ст. Ж. Жюссераном,

<sup>9</sup> При закладанні – «на зламі» традиціоналізму – об'єктних «рубіконів» теоретизування щодо романного жанру, що започаткувалось у ході «деканонізації» жанротворення, супроводжуваної поновленням – «на підступах» до історизму – поетологічної та риторичної жанрових номенклатур в їх автономності, романні здобутки англійського Відродження були «обійдені» – як митецькі доробки, які автоматекстуально «задекларувались» у своїй «спорідненості» з риторикою, – всіма тими досвідами літературної рефлексії, котрі «сконцентрувались» на визначенні «міри ідентичності» роману, виявленої в його формуванні.

<sup>10</sup> Вони усталились на шляхах долучення теорії романного жанру до відкриттів епістемологічної межі, здійснених у «різновекторності» просування посттрадиціоналістської ментальності до неї, – від осмислення форми роману як «втіленої діалектики» (Гегель) до осягнення жанрового конститутивного принципу як «діалогу мов-свідомостей» (М. М. Бахтін) [2; 6].



до рефлексивного «зціплення» «ланцюга» генези жанру, ключового для усвідомлення «невід'ємності» його англо-ренесансної «ланки», – ініційованого Л. Я. Потьомкіною у 1980-х рр. «скорочення» етико-естетичної «відстані» між «призабутими» доробками романістів-єлизаветинців та «пам'ятними» поетикальними надбаннями роману.

Літературознавче «возз'єднання» романної «гілки», «зрощеної» о «шекспірівській порі», із жанровим «генеалогічним деревом», що відбулось завдяки «метамовному» ствердженню – на теренах становлення англійського роману – «спрощено-поступальної» схеми формування жанру, призвело до такої «маргіналізації» – в його часопросторі – романістики ренесансної Англії в якості неусталеної жанрової «першини», яка, ставши «загальним місцем» «великих» історій роману, створених в «епоху метанарацій» (Ж.-Ф. Ліотар), водночас виявилась «доказом від зворотнього» квазіісторичності розуміння історико-культурного поступу як цілеспрямованого просування «від міфу до логосу» (Ю. А. Шичалін)<sup>11</sup>. Цим понад півстолітнім протистоянням «настанов» та «позицій» і новочасного, і новітнього літературознавства щодо англійського роману Відродження наслідком «вивільнення» його з-під «диктату» «доконечної мети» жанру<sup>12</sup>. «Відволікання» єлизаветинської романістики від неї уможливилось верифікацією засад «історизованого» пізнання, у котрій здійснилось «знакове» для другої половини ХХ ст. протиставлення «континуальних» і «дискретних» матриць історичного

<sup>11</sup> «Затьмарений» пафосом жюссеранівського нововідкриття романних «першин» Англії, «прикритих» попередньо визначеними «обріями» їх рецепції, а виявлених – «на горизонті» новочасної науки про літературу – завдяки позитивістському сполученню «органологічної» і «діалектичної» матриць жанрового становлення, «спротив» романістики епохи Єлизавети I «випробовуванню» «сталими» романними формами «ступеня» її жанрової оформленості, яке було запроваджене зачинателем вивчення романних здобутків «шекспірівської доби», дістав висвітлення у процесі подальшого з'ясування – на тих же методологічних засадах – їх історичної значущості. Її встановленням означилась «зона протиріч» при усталенні діахронії формування англійського роману в академічних «версіях» його історії, створених у першій половині ХХ ст. літературознавством Великої Британії і США (Е. Бейкер, В. Аллен, А. Кеттл, Дж. Найт та ін. [16; 18]). В них послідовне втілення дослідницьких орієнтацій на «увираження» «цілеспрямованої» континуальності історико-літературного поступу шляхом «накопичення» «фактів» невпинного романного «зростання», починаючи з «історії того, що ще не стало романом» (Е. Бейкер), призвело до «неочікуваної» констатації «уривчастості» жанрового генезису при «прочитанні» англо-ренесансної «серії» «записів» його «подій» як «фальстарту» (Дж. Найт) романного жанру на культурному «грунті» Британського півострова. Через порушення у цей спосіб лінійної «суцільності» романотворення єлизаветинська «ділянка» жанрового становлення «зсунулась» «на край» його часопростору, а сам англійський роман Відродження постав «негативним» результатом невдалого творчого експериментування, котре, завершившись «стягненням» поетологічних та риторичних жанрів і їх окремих елементів у естетично малоцінний конгломерат, далекий від «багатоскладної цілісності» романної поезики, «відтермінувало» її оформлення в Англії до епохи Просвітництва.

<sup>12</sup> Суперечливість позиціонування англо-ренесансної романної модифікації як «малозначущого» жанрового «старту» «викрилась» у 1960-х рр. – при виявленні тих установок на переосмислення чинників і складників її формування, що подолали «самообмеження» його рефлексії, задане оформленням її літературознавчої царини на «фундаменті» позитивізму. На «ниві» «укорінення» цих дослідницьких намірів відбулось «примноження» рефлексивних «вимірів» генези роману доби Єлизавети I, яке забезпечило розбудову сфери його вивчення в історичну «сцену» «вивірення» «координатами» заснування літературних змістоформ, утворених на «кордонах» і «переходах» культури, «параметрів» становлення літератури, усталених «історизованими» та «постісторичними» парадигмами літературознавства ХХ ст. при визначенні закономірностей зміни «тривалих» історико-літературних епох.

становлення. На тлі їх «взаємовивірення» і було закладено – у 1960–1980-х рр. – платформу співвіднесення діахронічного і синхронічного ракурсів розгляду романної творчості письменників – сучасників У. Шекспіра<sup>13</sup>.

Справжнім проривом до досягнення «невіддільності» «координат» становлення англо-ренесансної жанрової модифікації від «параметрів» формування роману стало її вивчення в руслі оновлення літературознавчого інструментарію історизму, розпочате наприкінці ХХ ст. літературознавцями Дніпропетровського (тоді ще державного) університету. В цьому освітньо-науковому осередку під керівництвом Л. Я. Потьомкіної було розроблено внутрішньожанрову типологію роману «шелижних» і «дальніх» обривів «діалогкспірівської Англії (Л. П. Привалова) та виявлено художні особливості ряду його варіантів, виділених за критерієм авторства (Ф. Сідні – Л. Р. Никифорова, Т. Делоні – Т. І. Власова, Р. Грін – О. М. Столярова, Т. Лодж – Н. М. Торкут). У контексті проведених досліджень романного різновиду доби Єлизавети I набули визначеності поетикальні грані основоположного для нього сполучення авторського, жанрового і стильового начал мистецтва слова. Випередивши – в конкретно-історичному сегменті літературної рефлексії – «узагальнення» закону зміни поетологічної домінанти (С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров та ін. [8]), що відбулось у 1990-х рр., забезпечивши долучення історичної поетики до рефлексивного оформлення літературних «вимірів» нон-фінітності культурного діалогу, яке здійснюється сучасним літературознавством, такі виявлення конститутивного принципу англійської романістики Відродження не розгорнулись у його вичерпні визначення, «зосередившись», насамперед, на встановленні зв'язків художнього мислення романістів-єлизаветинців із маньєризмом, але акцентували естетичну «укоріненість» закладених ними засад жанробудови у романотворчій «діалогічній» співвіднесеності «свого» і «чужого». Так означилась необхідність «перечитування» того «фрагмента» історії роману, котрим «зафіксувалось» ренесансне сходження «ближніх» і «дальніх» обривів «діалогу» романічного та риторичного, у «річищі» «переписування» романної теорії, «сфокусованого» на сполученні її «горизонтів» з «видноколами» діалогічного «налаштування» жанру.

З'ясування – в обраному епістемологічному «ракурсі» розгляду генези єлизаветинського роману – «умов можливості» «прочитання» її фактології здійсню-

<sup>13</sup> «Пороги» «взаємовипробування» – на «рельєфі» романотворення, оформленому його англо-ренесансною лінією, – «локальних» та «універсальних» моделей красногоського письменства означились за посилення «дисемінації дискурсу» (Ж. Дерріда – М. Фуко) романістики «доби Шекспіра» у просторі рецепції літературних надбань, котре тривало понад двадцять років, актуалізувавши – у темпоральності «вичитування» «похибок» культурної трансмісії – різні вектори подолання «упередженості» істориків літератури щодо романної творчості митців-єлизаветинців. Історико-теоретичні «абриси» такої «експансії» її сприйняття виявились у ході руху літературознавчої думки від охоплення роману Англії останньої третини ХVІ ст. «діалектикою» жанрового становлення, рефлексивно «поглибленою» визначеннями його соціально-історичних факторів (В. Д. Урнов, М. Шлаух [14; 21]), до заміни – «на переході» від структуралізму до постструктуралізму (В. Девіс [17]) і при «поверненні» на «рубежі» [13] «формальної школи» (П. Селзмен [20]) – діахронічної домінанти реконструкції формування єлизаветинської романістики синхронічною у процесі «переміщення» самого об'єкта рефлексії у «площину» усталення «синергетично-дискретних» моделей літературної генеалогії (здійсненого у просторово-часових «рамках» «деконструктивістського» (Ж. Дерріда) і «генеалогічного» (М. Фуко) оформлення концепції «пост-історії» та заснування «теорії інтертекстуальності» (Ю. Крістева, Р. Барт)). Завдяки цим «зсувам» «кордонів розуміння» романних новацій англійського Відродження суттєво «скоректувалось» бачення поетикальної «поверхні» національно-історичного жанрового різновиду, заснованого ними, але естетичне «зрушення» романічного «стрижня» жанротворення, здійснене романістами епохи Єлизавети I, при реалізації тих же наукових підходів залишилось енігматичним.

ється шляхом зіставлення основних для сучасного літературознавства способів мета-опису літературно-творчого процесу, що ґрунтуються на протилежних «доконачних» критеріях його об'єктивації – самототожності «Я» (відображеній у жанровій структурованості) та множинності «Іншого» (віддзеркаленій у текстовій «гетерогенності»).

В якості інваріантів рефлексивного оформлення жанру і тексту розглядаються системи відношень смислопородження, усталені як основоположні для них у варіантах співвіднесення – в синхронії взаємодії «історизованих» та «постісторичних» парадигм літературної рефлексії – вирізнених у її діахронії «настанов» та «позицій» щодо формотворного начала літератури. Грані розмежування її жанрових і текстуальних «абрисів» встановлюються в ході реалізації потенціалу «взаємоприродження» тих їх поетологічних і семіотичних узагальнень, які, «замикаючись» при визначенні «поля огляду» на змістовій конкретиці вибору «валідної» «категорії літературної реальності» (С. С. Аверинцев), при виявленні заданих нею констант репрезентації художньо-словесної творчості «розмикаються» у «сферу впливу» опозиційного поняття. В ряд таких концептуалізацій першопринципу літератури включаються *модель жанрової структури*, розроблена сучасною теорією жанрів «на повороті» до проблеми їх історичності, інспірованому розбудовою історичної поетики (Н. Д. Тамарченко), *генеалогічна матриця тексту*, оформлена текстологією при «поверненні» до проблематики теоретичної поетики (Ж. Женетт) та *типологія інтертекстуальності*, створена при «просуванні» теорії Тексту від постановки загальних методологічних проблем до вирішення конкретних методичних завдань (Н. П'єре-Гро).

На фоні протиставлення «узагальнено-герменевтичного» та «конкретно-поетологічного» «полкосів» інтертекстології за основу впорядкування реконструкції жанрового становлення береться сполучуваність «координат» архітекстуального оформлення Тексту та «вимірів» структурування форми жанру, усталених у ретроспекціях найважливіших «віх» осягнення першопочатків літератури – від «ієрархій» Платона й Аристотеля до «синтезів» Гегеля і М. М. Бахтіна. «Генералізовані» на цих теренах «параметри» літературно-творчого процесу виявляються «двовекторно» співвіднесеними – зближуються на напрямі систематизації визначальних для нього відношень смислопородження (в «закріпленні» їх тривимірності погоджуються модальні, тематичні і формальні складники архітексту (осмислені і як жанрові детермінанти) та ситуативно-мовленнєві, змістові та формальні характеристики жанру) і віддаляються на лінії «утримування» самого «фактора системності» (на котрій протиставляються ціннісно-сміслова завершеність жанрової структури і семіотична нон-фінітність формування Тексту).

Встановлена конфігурація «взаємовпливів» і «противаг» моделей жанротворення і матриць текстопородження визначається в її методологічній перспективі щодо вивчення роману на засадах сполучення епістемологічних підстав «діалогіки» з передумовами її літературних проєкцій, заданими концепціями романного діалогу й «естетичного об'єкта» (М. М. Бахтін) та відкриттям закону зміни поетологічної домінанти (С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров та ін.).

На такому підґрунті генеза роману розглядається як двовимірний – «діалогічний» – процес, котрий поєднує в собі заснування генеративних моделей жанру (зорієнтоване на принципи оформлення художньої свідомості) із закладанням його структурних матриць (спрямованим на шляхи впорядкування літературної дійсності). Виокремлені як, відповідно, «зовнішня» і «внутрішня» – по відношенню до самоідентифікації суб'єктивності автора – «сторони» естетичного зрівняння «свого» та «чужого», ці «системи координат» жанрового становлення возз'єднуються при виявленні її «потрійної» орієнтації в «об'єктивованих» параметрах літературно-творчого процесу, означуючи власним сходженням «сурядність» – у царині романотворення – модальності і тематики як жанрових складників, а відтак і «відкритість» їх співвіднесення в романній формі.

Тим самим забезпечується безнастанний історичний рух роману, в якому зміни локально-історичних принципів жанротворення спрямовуються «розгортанням» поетологічної «взаємодії» різних способів смислопородження в усталення таких його етико-естетичних орієнтирів, що через відповідність і «Я», й «Іншому» уможливлують продовження трансісторичної естетизації їх діалогу і на тлі його поетикальних втілень, відзначених тяжінням до його завершення.

В епоху традиціоналізму встановлення генетичних «вимірів» романного жанру відбувається на «ниві» освоєння і відчуження – у романотворних «висловлюваннях» – основ митецького самоусвідомлення і принципів побудови художнього тексту, стверджених у ході універсалізації «готового» слова як «носія смислової визначеності» (С. С. Аверинцев). Відтак план формування традиціоналістського роману, виділений при визначенні – на теренах трансісторичного усталення романної естетики – самих жанротворних початків, постає сферою «замикання» рецепції літературно-творчих імперативів на рефлексії над формами їх реалізації. В його руслі встановлюються «позиції» авторства, зумовлені «зрушеннями» – в «річищі» поетикального прокладання інтерсуб'єктної ціннісної «горизонталі» – «сталих» – «закріплених» естетизацією епістемічної «вертикалі» – поетологічних співвіднесень власне авторського начала художньо-словесної творчості із жанровим та стильовим. Їх зрівнянням актуалізуються «настанови» щодо організації художньої реальності, «зосереджені» на «проясненні» – на оновлених «підвалинах» самовизначення автора – критеріїв відбору і сполучення модальних і тематичних складників жанру в його формі. Відповідно площина романотворення, в якій виявляються способи поетикальної реалізації естетичних принципів жанру, формується в контексті «розмикання» – на шляхах історичної трансформації романної поезики – запроваджених матриць художньої дійсності у «природження» основоположних для них моделей літературної творчості.

Таким баченням становлення роману доби традиціоналізму задається рух дослідження генезису англо-ренесансної жанрової модифікації від виявлення його «активного фону», утвореного дискурсивними «подіями», безпосередньо й опосередковано пов'язаними із заснуванням романістики доби Єлизавети I (і локалізованими як в інтердискурсивному «середовищі» синхронного йому «взаємовивірення» художньо-словесної практики та літературної теорії, так і в процесуальності діахронного жанрового усталення) до визначення генеративних моделей і структурних матриць англійського роману Відродження. Діапазон реалізованого його творцями «потенціалу дискурсивності» встановлюється на «закладених» ними «полюсах» диференційованого сприйняття літературної традиції – при «відчуженні» різновидів жанробудови, «відтермінованих» у формуванні роману, і при освоєнні варіантів самоідентифікації авторської суб'єктивності, «осучаснених» у взаємодії літератури та її рефлексії.

Естетико-поетологічні передумови та принципи побудови генеративних моделей елизаветинської романістики виявляються в ході відстеження тих «векторів» орієнтації її засновників у темпоральності усталення традиціоналістського мистецтва слова, що формують їх «позиції» у просторі ренесансної «діалогізації» художньої свідомості традиціоналізму. При їх співвіднесенні із загальними «абрисами» переосмислення – в руслі естетизації «діалогіки» Ренесансу – способів самоусвідомлення автора, «вивірених» ейдетичними формами красного письменства, конкретизуються «настанови» романістів-елизаветинців на перегляд заданих ними принципів жанротворення. При зіставленні напрямів оновлення його засад, «віднайдених» на англо-ренесансній лінії генези романного жанру, із романічними матрицями жанробудови визначається поетологічне підґрунтя оформлення романотворних ініціатив «шекспірівської пори» в «річищі» становлення роману.

Підстави встановлення жанрових першопочатків, запроваджені в романних новаціях англійських письменників останньої третини XVI ст., «висвічуються»

при первинному узагальненні модальних і тематичних детермінант романістики епохи Єлизавети I та їх сполучення в новоствореній модифікації романної форми.

У контексті розгляду авторських «маркувань» жанру зразків роману «доби Шекспіра» та «впізнаваних» культурних кодів, охоплених ними, «гілка» формування романного жанру, «зрощена» в ренесансній Англії, означається в її «укоріненості» у співвіднесенні *модальностей* художньої словесності, актуалізованих риторикою при естетичному виявленні (в «рамках» оформлення дихотомії поезії та красномовства) «порогів» осягнення рефлексивно-традиціоналістською свідомістю Множинного як «первинності» суцього, та *топіки* мистецтва слова, поетикально «закріпленої» у риторико-поетологічному синтезі традиціоналізму через долучення його естетики до «рубежів» осмислення сталості Єдиного як буттєвої першооснови.

На тлі такого воз'єднання епістемічних «країв» смислопородження, означених на часових «рубіконах» традиціоналістської культури, у просторі генези англійського роману Відродження в ряд її дискурсивних «умов можливості», якими забезпечується поновлення – у цій царині романотворення – інтерсуб'єктивної ціннісної горизонталі (визначальної і для оформлення «діалогу» різних «способів мислення», і для його поетикальної розбудови в естетичній взаємодії «свого» з «чужим») включаються шляхи і результати того освоєння – відчуження «готових» – усталених у погодженні з епістемічною «вертикаллю» традиціоналізму – моделей літературної творчості та матриць художньої дійсності, котре здійснюється й у сфері ренесансного «завершення» традиціоналістської «злуки» поезики та риторики [5; 8], і на «ниві» започаткування «тематичних» різновидів роману «першої епохи» (П. О. Грінцер).

Усталення художньої словесності традиціоналізму як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» (С. С. Аверинцев) забезпечується зміною – в культурному часопросторі Ренесансу – поетологічної домінанти мистецтва слова – його переорієнтацією зі стилю на жанр при визначенні власного первоначала (виявлено при запровадженні історико-типологічного підходу в історичну поезику [2; 8]). Вона відбувається на основному напрямі трансформації самих моделей жанротворення, яка здійснюється при «переході» літератури від стильового «канону» до жанрового «закону». Перегляд самої «матриці» жанру (узвичаєної при ототожненні його з «тематичною реальністю» стилю) в цьому контексті уможливується «зсувом» – на «грунті» естетичного оформлення «діалогіки» Відродження – «центру» авторської самоідентифікації з її об'єктивних орієнтирів на її ж суб'єктивний критерій.

На фоні такого «зрушення» «позиції» автора, «закріпленої» традиціоналістським погодженням «настанов» поезики і риторики, його першооснова – «готове» слово – стверджується в статусі «ейдетичного» першопринципу літературної творчості, котрим забезпечується митецьке сполучення реального з ідеальним, але спростовується в «ієрархичності» власної смислової визначеності і в руслі осмислення літературно-творчої самореалізації особистості як віднайдення «свого» способу досягнення стильової довершеності художнього висловлювання у множині шляхів до неї, і в «річищі» встановлення того «імперативу звільнення» суб'єктивності, що пов'язується із втіленням – на теренах жанротворення – «єдності у розмаїтті», притаманної життєвій дійсності, в художній реальності.

У доробках ренесансної літературної рефлексії, якими визначаються засади й абрис «доконечної» для традиціоналізму «діалогізації» «сталих» «змістоформ» красного письменства як в рамках розбудови поезики стилю (Данте, Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, М.-Дж. Віда, Дж. Фракасторо, Ж. дю Белле, А. Фоклен, Т. Уїльсон, Дж. Патнем), так і в межах «відновлення» поезики жанру (Ф. Робортелло, Дж. Чинціо, Дж.-Б. Пінья, Л. Кастельветро, А. Мінтурно, Ф. Сідні, Т. Тассо), встановлюється «осьовий» – для літератури Відродження – поетологічний «век-

тор» реалізації митецьких «настанов» на «зрівняння» «позицій» «Я» й «Іншого» в художньо-словесній творчості – «вивільнення» її модальностей з-під «диктату» топосів на «підґрунті» «універсалізації» жанрової тематики.

Такий перегляд співвіднесення модальних і тематичних «параметрів» жанротворення здійснюється, насамперед, у «діалозі» риторики з гораціанською поетикою, котрим знаменується «завершення» традиціоналістського риторико-поетологічного синтезу при поширенні усталених ним категорій і форм мистецтва слова на народномовні літератури, що супроводжується «узагальненням» моделі художньої дійсності, заснованої на впорядковуванні її як «тропа» (забезпеченому «центрацією» «іномовного» модусу означення, естетично обґрунтованою в теорії «ненаслідувального наслідування» Псевдо-Дионісія Ареопагіта і поетологічно уточненою при відтворенні риторичної «системи статусів і топосів» в новолатинських поетиках середньовіччя).

«Співмірність» модальності та тематики як складників жанрової форми осягається і при «діалогізації» аристотелівської концепції поезії, визначальній для відтворення – на тлі «прирощень» міметичної матриці художньої реальності – «висхідної» для літературної рефлексії дихотомії поетики і риторики. Тим самим виявляються і принципи естетизації «діалогіки» Відродження, і підстави її митецького перетворення в «діалектичну» «логіку тотожності», основоположного для новочасної «історизації» художнього мислення.

На «ниві» генези традиціоналістського роману взаємодія риторичних і поетологічних жанрових начал набуває сталих форм насамперед на тих лініях «сходження» поетики і риторики, на яких зароджуються «тематизовані» модифікації жанру.

В руслі усталення романічної жанробудови, що розгортається в континентальній Європі в ході руху літератури від античності до Ренесансу [1; 9; 10; 11], на «позицію» доміанти жанротворення висувається топіка, стверджуючись у цьому статусі при виокремленні основних «тематичних» різновидів романного жанру – любовно-авантюрного, пасторального, лицарського. Засвідчена жанровою організацією репрезентативних зразків кожного з них – від Геліодорового роману і роману Лонга до жанрових експериментів М. Боярдо та Л. Аріосто, – тематична визначеність романотворного «висловлювання», набута ним в епоху традиціоналізму в царині становлення «високого» роману, не стала прямим «наслідком» підпорядкування його модальностей «готовому» слову, ствердженому в якості першооснови літератури при усталенні її як «усвідомленої поетико-риторичної єдності». На фоні виявлення «лакун» риторико-поетологічного нормування текстової організації, котрими уможлиблюється «переінакшення» її принципів, «укорінених» у традиціоналістській епістемічній «вертикалі», на теренах естетичного оформлення інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, «зовнішній» пріоритет тематичної детермінанти роману щодо модальної в романічних модифікаціях жанрової форми постає «знаком» «внутрішнього» зрівняння модальності і тематики при їх уціліненні.

Така «двоїстість» співвіднесення модальних і тематичних «параметрів» жанротворення в «координатах» формування модифікацій континентально-європейського роману доби традиціоналізму ґрунтується на «діалогічному» «відстороненні» – на «ґрунті» романної естетики – того сполучення «тропологічного» та «міметичного» «вимірів» оповіді/зображення, котре усталилось у «взаємозв'язанні» «настанов» поетики та риторики. У сфері генезису романного жанру «двопланова» модель жанробудови, оформлена в традиціоналістському риторико-поетологічному синтезі, перетворюється на таке поєднання тропологічної і міметичної матриць художньої дійсності, в якому «закономірність» віддалення реального від ідеального у житті набуває «іномовного» означення в мистецтві слова, долаючись аксіологічно – через створення образу ідеального героя – і

формує поетологічне «підґрунтя» і для естетичного «випробовування» «метафізичної» «логіки тотожності», і для митецького опанування ренесансної «діалогіки», і для запровадження «історизованих» засад художньої свідомості в Новий час.

Співвіднесення риторичних і поетологічних засад жанротворення у генеративних моделях елизаветинської романістики задається способами освоєння – відчуження «активного фону» генези англійського роману Відродження, котрі реалізуються на шляхах встановлення його жанрових першопочатків.

У ході розгляду очевидних «слідів» авторської самоідентифікації – заголовків, коментарів (які в тій або іншій формі вводяться і Дж. Лілі, і Р. Грінном, і Т. Ложем, і Т. Нешем, і Т. Делоні, а «у випадку» Ф. Сідні переростають у літературно-теоретичний трактат, що «висвітлює» і жанротворний принцип англо-ренесансного романного різновиду) та автоматотекстуальних жанрових визначень – виявляються митецькі настанови щодо «перегворення» топіки («закріпленої» і в романічній царині, і поза нею) на «вільних» модальних «позиціях», у його загальній перспективі «скерованого» самим вибором риторичних дискурсивних форм.

Надання модальності статусу жанротворної домінанти (за збереження «сурядності» модальних і тематичних складників жанрової форми) забезпечується зміною «осередку» розбудови топіки – «витісненням» таксономії «ідеальне/реальне» опозицією «одиничне – загальне». Тим самим задається «розмивання» тематичних «кордонів» жанру, котре становить «приховану загрозу» «переходу» – в ході розгортання інтерсуб'єктної ціннісної «горизонталі» до «розхитування» епістемічної «вертикалі» традиціоналізму – естетизації ренесансної смислотворної логіки в її літературно-творче «самоспростування».

Актуалізована на цих «теренах» ідея «випробовування» загального одиничним, «закономірного» «винятковим» позначається у «векторах» її поетикального розгалуження множинністю ліній співвіднесення з життєвою дійсністю тієї художньої реальності, на створення якої спрямовані митецькі зусилля романістів «доби Шекспіра». І пізнавальне «анатомування» (в аристотелівському сенсі) розуму як «власне людського» атрибуту природи людини (Дж. Лілі), й «усолодження» чи «втішання» вигаданими історіями (Т. Лодж, Т. Делоні), і підтвердження «злиденності життя» (Т. Неш), і його поетизація через співвіднесення конкретно-географічного «локусу» елизаветинської Англії з умовно-узагальненим «благодатним місцем» – всі ці напрями тематичного «прирощення» модального «осередка» жанротворення формують поле маньєристичної орієнтації засновників англійського роману Відродження у світі, котрий відкрився у властивій йому хаотичності. Таким сполученням модальності і тематики означається принцип уцілішення романної форми, актуалізований творцями романістики доби Єлизавети I (й узагальнений Ф. Сідні у своєму «Захисті поезії» (бл. 1583)) при осмисленні місії «справжнього» поета як наслідування його власних ідей в ході перегляду романічного поєднання міметичних і тропологічних матриць художньої реальності. Він полягає в такому осягненні поетичного мімесису, що забезпечує художнє втілення – в оформленій на його засадах «площині» оповіді/зображення – суб'єктивних ідей, ототожнених із об'єктивними ейдосами за аксіологічною значущістю і протиставленими їм за «істинністю», завдяки спростуванню номотетичної («закономірної») впорядкованості життєвої дійсності, підтвердженому в тропологічному плані її співвіднесення з художньою реальністю і запереченням ейдетичної цілісності образу – тропа, і «розщепленням» єдності «готового слова» – «знаками» митецького «розмикання» ренесансної «діалогіки» в «модернізацію» світосприйняття, засновану на усвідомленні невідбутності Множинного.

Способи поетикального оформлення структурних матриць елизаветинського роману ґрунтуються на естетичних засадах романотворення, закладених на шляхах визначення генеративних моделей англійської романістики Відродження.

Митецькі «настанови» на «наслідування» суб'єктивних ідей на тлі «відволікання» їх від об'єктивних ейдосів забезпечують «зрушення» – при формуванні поетики роману Англії останньої третини XVI ст. – традиціоналістських «рубіконів» жанротворення, погоджених з «метафізичною» «логікою тотожності» і збережених при її ренесансній «діалогізації». Наснажена маньєризмом версія *varietà* – «єдності в розмаїтті», ствердженої Ренесансом в якості естетичного принципу гармонізації співвіднесеності Єдиного і Множини, набуває численних поетологічних втілень, які призводять до усталення антиномії (як – буквально – «антизаконності») в статусі «іномовної» форми оповіді/зображення, котрою уможливується варіабельність самих матриць художньої реальності роману шекспірівської Англії. В ході його становлення риторичні модальності сполучаються і з новелістичною сюжетикою («Свфуес» Дж. Лілі, «Усолоджувальна історія Форбоніуса і Прісцерії» Т. Лоджа, «Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття» Р. Гріна), із романічною топикою («Аркадії» Ф. Сідні, «Пандосто, або Триумф Часу» Р. Гріна, «Американська Маргаритка» Т. Лоджа), і з «опозиційними» сюжетно-оповідними «моделями» «життєпису» – *jest-biography* («Злощасний мандрівник, або Історія Джека Уілтона» Т. Неша) й агіографією («Утішна історія Джона Уінчкомба, який у свої молоді роки називався Джеком із Ньюбері» та «Утішна історія Томаса із Редінга» Т. Делоні).

На всіх цих напрямках розбудови жанрової поетики романістика доби Єлизавети I набуває рис багатоскладної «художньої цілісності», що «підтримує» «розмежування» «позицій» «Я» й «Іншого» в їх діалозі, орієнтуючи на досягнення невичерпності інтерсуб'єктивної дистанції.

Виявлення особливостей взаємодії поетологічних і риторичних принципів жанротворення в архітексті англійського роману Відродження доводить, що жанрові новації романістів-єлизаветинців не стали продовженням (ні прямим – сфокусованим на «прирощенні» «центрових» топосів жанру, ні опосередкованим їх змінами<sup>14</sup>) усталення тематики, «підпорядкованої» власному «концепту-першопринципу», в якості «серцевини» жанрової форми, що супроводжувало рух естетичних доміант художньої свідомості в просторово-часових «рамках» культури традиціоналізму.

Не втілились творчі ініціативи, визначальні для розбудови романного жанру на Британському півострові в останню третину XVI ст., й у безпосереднє провістя «поетики суб'єктивної модальності», яка, локалізувавшись у своєму становленні «за межею» авторитаризму «ейдетичних» словоформ (подоланою завдяки центрації авторського слова в ряду першопочатків художньої реальності, відповідної життєвій дійсності), заклала підґрунтя новочасних типів літературної творчості через ствердження змінності жанрових засад, «укоріненої» у «винайденні» її суб'єктом конкретної форми митецького висловлювання, необхідної для набуття ним «загальності» змісту.

Відтак творці роману ренесансної Англії не долучились до художніх «вивірень» «метафізичного» шляху смислородження, у котрих орієнтація на словесне «опанування» сталості універсальних форм буття та пізнання, «завершальна» для риторики, і спрямованість на поетикальне «оволодіння» динамікою одиничного існування, «висхідна» для романного жанру, зійшлись у «випробовуванні» реального на відповідність ідеальному. Єлизаветинський роман у власному відчуженні жанротворних топосів «дистанціювався» від тих митецьких «коливань» між її ствердженням та спростуванням, що своєю «амплітудою» означили і «тимчасове» «обмежування» жанрового простору, пов'язане з формуванням в період традиціоналізму «тематичних» романних модифікацій в континентальній Єв-

<sup>14</sup> Тоді, як саме зрушенням жанрового тематичного «центру» – його зсувом з образу лицаря на образ крутія – була започаткована пікареска.



ропі, і «зрушення» традиціоналістських «рубевів» жанру, забезпечене сполученням «історії» та «сучасності» при цивілізаційному переході від Середніх віків до Нового часу.

Не приєднались, відповідно, засновники романістики «шекспірівської доби» і до царини естетичного оформлення «діалектичного» та «постдіалектичного» способів мислення, в якій їх співвіднесеність, засадна для усталення новочасного роману як «антириторичного жанру», розгортається в «розгалуженість» шляхів «справдження» «універсальності» романного слова, «вимірюваної» повнотою літературно-творчих втілень суб'єктного становлення.

Проте англійські романісти Відродження «на свій лад» поєднали «дві епохи» роману (О. М. Грінцер). Їх творчі пошуки через запровадження новітнього типу співвіднесення традиціоналістських матриць художньої реальності – моделі «наслідування ідеям митця» – на засадах поновлення риторичних модальностей забезпечили унікальне локально-історичне «прирощення» трансісторичної «осі» становлення романного жанру, у «прорисовуванні» котрої естетизація діалогу «Я» з «Іншим» розбудовується у «взаємовивірненні» – на теренах оформлення жанрової поетики – логік смислопородження, усталених свідомістю традиціоналізму. Здійснене в руслі естетичного «розмикання» ренесансного мисленнєвого діалогізму в транскультурну «модернізацію» світосприйняття, таке «повернення» від «підмурків» традиціоналістської художньої свідомості, фундованих «готовим» словом, до її «настанов», «укорінених» у невідбутності висловлювання, забезпечило «переростання» диференційованого сприйняття літературної традиції, основоположного для романного жанру, в перегляд самих принципів жанротворення.

У цей спосіб визначились передумови і тієї зміни «позицій» романного перетворення дійсності, що розпочалось у літературно-творчому контексті «замикання» «доконечної» для традиціоналізму «діалогізації» світобачення на закладанні засад його новочасної «історизації».

Так пугівець формування жанру, прокладений засновниками романістики доби У. Шекспіра, наблизив – на виділеному ними «відтинку» віддалення романної поетики від романічної – «виднокіл» подальшої жанрової розбудови, який, відкрившись при виявленні її «дороговказів» «на переході» від традиціоналізму до історизму, «навернув» і вектори постренесансного «самооновлення» роману<sup>15</sup>, і «супутні» йому лінії теоретичного «обрамлення» романотворної сфери художньо-словесної практики<sup>16</sup> на тематичне оформлення романних модальностей, у котрому відбулось «переростання» ейдосу «випробовування» в ідею «становлення».

Визначення «активного фону» усталення роману епохи Єлизавети I та жанрового потенціалу дискурсивності, реалізованого при його заснуванні, забезпечує

<sup>15</sup> Від «вивільнення» епічних засад літературної творчості галантно-героїчним романом бароко, що стало результатом відкриття «нової формули ставлення до матеріалу» – «героїзованого маскараду» (М. М. Бахтін), яка була «передбачена» італо-ренесансними доповідями «романізації» героїчного епосу середньовіччя («сфокусованими» на переосмисленні сюжету про Роланда – М. Боярдо, Л. Ариосто), та «почином» у сполученні епіки з пастораллю, котрим відзначилось «зростання» романного жанру в Англії в епоху Відродження (Ф. Сідні), до ствердження «жанрової свободи роману» (Н. Т. Пахсар'ян) «просвітницькими» і «непросвітницькими» різновидами західноєвропейської романістики XVIII ст.

<sup>16</sup> Від барокового «звуження» жанрового простору роману до «локусу» генези його «високих» модифікацій (П.-Д. Юе), яке обґрунтовується поширенням на створені в них типи художньої дійсності того зрівняння ідеального та реального, що було атрибутоване романним втіленням «ідеї лицарства» в добу Чинквеченто (Дж. Чинціо, Дж.-Б. Пінья), до темпорального «закріплення» усталеної форми жанру у XVIII ст., котре забезпечується синхронізацією процесів заснування роману епохи Просвітництва і досягнення мистецтвом слова «повноти образу реальності» (Ф. Бланкенбург).

вихід «за рамки» того ракурсу його розгляду, який «спровокував» локалізацію елизаветинської «ланки» генези роману «на розломі» її ланцюга в його ретроспекціях, орієнтованих на співвіднесення естетичних принципів романного жанру з епістемологічними критеріями суб'єктивності. Тим самим виявляється інтердискурсивне «середовище» подальшого уточнення абрисів жанрової «діалогічності» у диспозиції вивчення пізньотрадиціоналістського роману, заданій встановленням «кутів бачення» його формування, спрямованих на реалізацію перспективи досягнення аксіологічної невідомості трансформацій жанрової поетики.

### Бібліографічні посилання

1. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гнозис, 1993. – 397 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова. – М. : Наука, 1991. – 138 с.
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2001. – 420 с.
5. Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М., 1994. – С. 126–159.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Наука, 1968. – Т. 3. – 1971. – 432 с.
7. Женетт Ж. Введение в архитекткст / Ж. Женетт; [ пер. с франц. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др. ] // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 1998. – 472 с.
8. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3–38.
9. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
10. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературы: в 3-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 279–352.
11. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1976. – 352 с.
12. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер; [пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова]. – К. : Дух і Літера, 2002. – 324 с.
13. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270–282.
14. Урнов Д. М. Формирование английского романа эпохи Возрождения / Д. М. Урнов // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М., 1967. – С. 67–79.
15. Фуко М. Археология знания / М. Фуко; [пер. с франц. С. Митина, Д. Стасова]. – К. : Ника-центр, 1996. – 208 с.
16. Baker E. The History of the English Novel: In 10 vol / E. Baker. – L., Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.
17. Davis W. Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis. – N.Y., 1968. p. 548.
18. Kettle A. Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.
19. Lévinas E. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence / E. Levinas. – LaHaye, 1974. – 268 p.
20. Salzman P. English Prose Fiction, 1658–1700; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 1989. – 568 p.
21. Schlauch M. Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa – L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.

Надійшла до редколегії 17.04.2011.

О. В. Дакаленко

*Днепропетровский государственный институт физической культуры и спорта*

### «ЭМБЛЕМА-ФОРМУЛА» ПОЭЗИИ НЕМЕЦКОГО БАРОККО В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕАСА ГРИФИУСА

Розглянуто творчість Андреаса Грифіуса на рівні спеціально створеної «емблеми-формули» поезії німецького бароко XVII сторіччя, яка з'єднує у собі не тільки понятійно-об'ємний концепт («carpe diem» – «vanitas» – «memento mori»), але й сполучає «взаємоподібні фрактали» образних та філософських співвідносин візії поета.

Ключові слова: «емблема-формула», взаємоподібні фрактали, концепт.

Рассмотрено творчество Андреаса Грифиуса на уровне специально созданной «эмблемы-формулы» поэзии немецкого барокко XVII века, которая совокупляет в себе не только понятийно-объемный концепт («carpe diem» – «vanitas» – «memento mori»), но и объединяет «взаимоподобные фракталы» образных и философских соотношений видения поэта.

Ключевые слова: «эмблема-формула», взаимоподобные фракталы, концепт.

The article deals with the creative works of Andreas Gryphius on the level of special created «emblem-formula» of the poetry of German baroque of the XVIIth century; the «emblem-formula» copulates in itself not only an understanding scope concept («carpe diem» – «vanitas» – «memento mori») but also unites the «mutual similar fractals» of the figurative and philosophical correlation of poet's vision.

Key words: «emblem-formula», mutual similar fractals, concept.

#### **Dominus de me cogitat.**

Андреас Грифиус (Andreas Greif) – самый значительный и яркий поэт периода расцвета немецкого барокко, драматург и комедиограф европейского уровня, он одновременно выступал на социальном поприще – с 1650 г. Работал в должности сословного синдика (юрис-консульта) герцогства Глогау, а также активно реализовал себя как учёный, чья эрудиция принимала отчётливые формы полигисторства, так как А. Грифиус владел, по меньшей мере, десятью языками, читал лекции по философии, естественным наукам и истории в Лейденском университете. Коронованный поэт и магистр философии, отмеченный в 1637 г. званием дворянина, А. Грифиус был членом Плодоносного общества и носил орденское имя «Бессмертный» (Der Unsterbliche), оказавшееся эмблемным и пророческим символом его неуязвимой славы в истории культуры Германии. Подписывая свои сочинения P. L. C. (poeta laureatus caesareus), автор тем самым недвусмысленно обнаруживал, какие ценности для него были действительно существенными в земном мире: статус поэта, увенчанного за совершенное словесное мастерство, в его глазах был явно более предпочтительным и достойным, чем высокий сословный титул, официальная должность или даже учёное звание.

В литературоведении принята и вполне устоялась репутация творчества А. Грифиуса – стихотворца, которому свойственны глубокий пессимизм и переживание тщеты земного мира как основной эмоциональный и эмблематический тон поэзии – «Gründerlebnis der Vanitas» [17, с. 286], «Vergänglichkeit und Gerechtlichkeit des Lebens und der Welt» [7, с. 99], «Klagen über die Vergänglichkeit» [13, с. 54]. Впрочем, основатели немецкого барокковедения, среди них Ф. Штрих, полагали переживание тщеты и бренности мира фундаментальным признаком стиля

барокко [15, с. 319], так что с этой точки зрения Грифиус затрагивает и выражает самое существо художественной эпохи, её культурный нерв.

Цель данной статьи – углубить отдельные положения утвердившейся в науке характеристики поэтической манеры сочинителя и предложить собственное прочтение и толкование некоторых бессмертных строк, представив их в новом «эмблематико-формульном» ракурсе изучения. При этом мы в должной мере учитываем, что поэт, учёный-полиглот, «глубокий меланхолик» [10, с. 227] умозрительно выстраивал свою литературно-философскую картину мира вообще и своё поэтическое высказывание в частности на уровне строгой, математически логичной, выстроенной им «эмблемы-формулы» (О. Д.) для отображения рефлексированного им своего тяжёлого времени в ауре концепта – «*carpe diem*» – «*vanitas*» – «*memento mori*». Нами разработана «эмблема-формула» поэзии немецкого барокко XVII века равно и видения поэта по внешним и внутренним «фрактально-подобным» художественным предпосылкам, находящаяся в «умственно-пространственном вакууме» «трёхмерных граней» пластики его поэтической мысли – два понятийных треугольника (при умозрительном перестроении, находящиеся в разных плоскостях в виде противоположных пирамид) в условном символе «шестиконечной звезды», с вовлечёнными гранями вышеупомянутого концепта в кубически огранное пространство. В центре нашей «эмблемы-формулы» находятся: наочная или внешняя «*Cogito ergo sum*» (грань – «*Vanitas*»), и внешняя уподобленная «*Dum spiro spero*» (грань – «*carpe diem*», «*memento mori*»), ядерная составляющая фрактального подобия – плоскость «*Dominus de me cogitat*», которая объёмлет все грани и фигуры, вписанные в гексаграмму.

Данная «эмблема-формула» ставится нами *conchetto argutti* и будет служить своеобразным и математико-символическим выводом для всей статьи (см. график «эмблемы-формулы» в конце статьи) о великом поэте немецкого барокко.

Итак, мы не разделяем поверхностный постулат о задачах поэта, который якобы «ведёт борьбу против моральных устоев феодального порядка» [9, с. 476]. Укажем, что поэтическая манера этого автора-творца, плотно насыщенная и даже перегруженная, как требовало барокко, множеством образных значений и ассоциаций, основанная на чётких риторических правилах, гораздо сложнее, чем порой принято полагать. Образный язык барочной поэзии, в частности, составляют эмблема, аллегория, символ, парабола, перифраз, сравнение и тождество, специфически барочная мифология, метафора, в том числе – заключённая в «силовое поле эмблемы» [6, с. 127]. Последнюю мы склонны отнести к основному принципу построения им стиховой ткани в «эмблеме-формуле» (О. Д.) для отображения рефлексированного им своего тяжёлого времени, в ауре «трёхгранного концепта» – «*carpe diem*» – «*vanitas*» – «*memento mori*». Заметим, что ведущий знаток поэзии барокко в Германии Ф. Майд находит в поэзии А. Грифиуса «беспримерную для тех времён интенсивность риторического языка, взрывающую границы опицианского классицизма» [11, с. 90]. Своеобразная эмблематическая манера Грифиуса отличается отвлечённой символикой, интеллектуальным напряжением, сочетанием несочетаемого – спиритуализмом и экзальтированностью, аскетизмом и аффектацией, зачастую пристрастием к самодовлеющим деталям. Проследим ведущие свойства поэтики его сочинений в конкретном анализе на уровне логической зависимости от нашей «эмблемы-формулы».

Лирикам барокко свойственно особо напряжённое переживание времени, на что уже указывали в экс-отчественной германистике (см.: [3]). Мастера слова немецкого барокко склонны осмысливать время как континуум, устремлённый к своего рода эсхатологическому свершению. Приход человека к себе, к своему истинному, просветлённому и освобождённому от бранных повседневных наслоений «я» может состояться только в вечности, под знаком Бога и под сенью храма... Отсюда чрезвычайно важный образ светоносного храма – *ewig*

lichtes Schloß (сонет «An die Welt»), das besternte Schloß (сонет «Am Tage Bartholomäi»), где лучезарный замок означает одновременно внутренний мир человека, спасительный мир религиозной веры и церкви, а также обретает желанную гармонию «я» в вечности (см. грани-фракталы «эмблемы-формулы» плоскости – «Dominus de me cogitat»).

Лирический же герой, разлившийся во «взаимоуподоблениях» нашей «эмблемы-формулы», обращается к возвышенно-интимному переживанию вечности в ряде стихотворений, которые знатоки, в частности Ф. Майд, объединяют рубрикой *Vanitas-Sonette* [11, с. 92]. Сюда относятся, прежде всего, «*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas. Es ist alles ganz eitel*» (на мотивы Экклезиаста), «*Menschliches Elende*», «*Ebenbild unsers Lebens*», «*An sich selbst*», «*An die Welt*». Можно проследить, что эмблематический мир эмоций и мыслей многих произведений поэта сосредоточивается на умозрительной оси перехода от преодолеваемой лирическим героем наличной данности реального бытия к высшей самореализации в вечности. В этой иерархически низшей плоскости («*Dum spiro spero*») располагаются земные блага, мнимый смысл и бранный характер которых распознаёт лирический субъект («*Cogito ergo sum*»), одновременно проникает в них и отменяет их обманчивую, если даже и пленительную, суть силой убеждения, проникновенностью эмоций и властью многоярусного слова-эмблемы, которое рождалось поэтом в границах «гексаграмматического мозга», очерченной и выверенной действительности, заведомо «наполненной» лексическими единицами в нужной позиции для стиховой ткани и для получения рефлексированного образа реципиента («*Dominus de me cogitat*»). Например, оценивая в стихотворении «Бренность человека» тщету отдельного, единичного бытия, поэт пребывает в русле параболического тождества: «обиталище страшных болей, мяч обманчивого счастья, блуждающий огонь, арена всевозможных страхов и злключений: быстро тающий снег, отгоревшая свеча»: *Was sind wir Menschen doch? Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen, / Ein Ball der falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit, / Ein Schauplatz aller Angst und Widerwärtigkeit, / Ein bald verschmeltzer Schnee und abgebrannte Kerzen* («*Menschliches Elende*») (все отрывки стихотворений цитируются по ссылке [2] – О. Д.), нанизывание топологических уподоблений воспроизводит оттенки и варианты единого. Цель устойчивых ментальных единиц поэзии Грифиуса мы склонны понимать как «смысловые универсалии опеделённой эмбематико-концептуальной системы («*carpe diem*» – «*vanitas*» – «*memento mori*». – О. Д.)» [5, с. 43], именно эмбематико-философской и эстетической системы барокко.

Можно выделить устойчивые, сквозные для поэзии лирики барокко в целом, эмблемы мимолётности, быстротечности жизни и невесомости экзистенции, предлагающие визуально-конкретные образные представления читателя, но одновременно активизирующие смысловые потенции, среди них: *Rauch, Dunst, Nebel, Wind, Strom, Wasserblase, Traum, Heu, Staub, Sand, Asch und Wind, Asch und Bein; Dies Leben kömmt mir vor wie eine Rennebahn* («*Abend*»), (см. «калейдоскопизирующиеся» грани-фракталы «эмблемы-формулы» 1. «*carpe diem*», 3. «*memento mori*», 2. «*vanitas*»). Устойчивые образы-символы буквально переходят из одного произведения в другое, например, словесные конструкции, иллюстрирующие подобие пустой и легучей земной жизни (*Geschwätz und Scherzen*), как и уподобляющие природу человека быстро тающему снегу (*ein bald verschmeltzer Schnee*), фигурируют в сонетах «*Menschliches Elende*» и «*Schluß des 1648sten Jahres*».

Укажем на двойной эмблематический смысл понятий *Krone, herrschen, Finstrenis, Dienst* и ряда других, которые могут получать положительные или отрицательные коннотации в зависимости от их семантической роли в контексте поэтического высказывания. Например, *Krone* = корона как земной символ королевской власти (отрицательный оттенок значения) и корона как воздаяние за долготерпение и увенчание небесного блаженства (положительная коннотация),

то же *heirschen* – царить, господствовать (негативный смысл) и владеть собой (позитивные оттенки). Иными словами, в тогдашнем двуликом действительном суть – черное и белое – единства, как семантические, так и образные, возникали в противоположном эмблематическом.

Например, метафору жизни-мореплавания реализует эмблематический сонет «К миру», который соразмерен видению как субъективному, так и объективному, сквозь призму фигур нашей «эмблемы-формулы» (см. ниже). В этом произведении особенно выразительно и впечатляюще автор-творец активизирует несколько смысловых слоёв. Один из них визуально конкретный, наглядно-иллюстративный, представленный в образе стремительного корабля в пучине бушующих морских волн. Другой слой значений – метафорический и аллегорический, корабль в штормах соотносится с бурной жизнью человека, которая так же предоставлена на волю играющей судьбы. Наконец, третий, иносказательно-символический слой отождествляет подобный стреле чёлн с душой лирического героя, которая так же неуклонно устремлена к своей гавани, как корабль мчится к своей цели... Автор формулирует афористический призыв принять неизбежное (освобождающую смерть): *Steig aus, müder Geist!* Экспрессивный призыв одновременно может быть истолкован в духе религиозной экзегезы, как всеобъемлющая жажда героя обрести вечное успокоение и слиться с вечной пристанью, ожидая земного прощания с миром, уподобленным штормящему морю, как и мысль об избавлении-освобождении, органично подводят к финальному слою эмблемы, трактующей знаменательный момент встречи с душой, с Создателем: *Ade, verfluchte Welt! Du See voll rauer Stürme! / Glück zu, mein Vaterland, das stete Ruh im Schirme / und Schutz und Frieden hält, du ewig lichtetes Schloß!* («An die Welt»). Тем самым сонет реализует трехчастное эмблематическое построение – название (*inscriptio*), картина или изображение (*pictura*), эпиграмма или афористическое изречение (*subscriptio*), что равнозначно «понятийному треугольнику» в **преломленном** (именно с барочной точки зрения) **кубе** (грани которого невидимы, но осязаемы) нашей «эмблемы-формулы», только с объёмной стороны: 1. «*carpe diem*» – 2. «*vanitas*» – 3. «*memento mori*», где каждый силлогемный фрактал мышления поэта взаимодополним строгостью его художественной логики, иными словами, образность его поэзии целиком движется по определённой орбите его интеллектуального уровня, интуитивности, а главное – по «математическим» законам взирания на вечное и духовное как бы через «**гексаграммный глаз**» (с **восемью** касательными бесконечности), который отображен в сердцевине нашей «эмблемы-формулы». Заметим, что такая парадигма подхода Грифиуса к поэзии помогала развить в ней лексико-образную системность и уверенность в постановке последней в стиховую ткань и стиховые периоды разных жанров поэзирования...

Поэтому в усложнённом пространстве стиха Грифиуса глубокомысленное умолчание эмблемы (скорее, здесь речь идет о намёке на её «формульность». – О. Д.) предполагает многоярусный умствующий образ (см. всю «эмблему-формулу» фронтально сверху вниз), нагруженный имманентными отношениями эквивалентности. В их стереоскопической системе одно понятие тождественно другому. Корабль не только эквивалентно подобен душе и судьбе, избавительной пристани, встрече с Творцом, но одновременно равен им и является ими самими, что не всегда в состоянии уловить человек современной культуры (см.: [4]).

В этом образе, наделённом множеством измерений, как и во многих других стихотворениях, Грифиус использует канон эмблематических значений, который вырабатывался в Европе на протяжении столетий и был закреплён, начиная с 1531 года, эту дату принято считать официальным годом рождения эмблематики (издана «Книга эмблем» Андреа Альциата). Специалисты в области эмблематики обращают внимание на то, что тёмный загадочный смысл эмблематического изображения никогда не может быть исчерпан до конца в рациональном толковании, так

как он «восходит к алхимическому, пансофскому стремлению открывать и обозначать отношения, существующие между внешним и внутренним миром, к желанию обнаружить и постигать параллели в неравновеликом и неоднородном, вскрывая в них некий тайный порядок вещей» [14, с. 221], что мы пытались отобразить в нашей «эмблеме-формуле». Важно, что Грифиус-поэт барокко пристрастен к традиции эмблем, имеющей античное происхождение и обогащённой затем средневеково-ренессансным культурным опытом (см.: [16, с. 46]). А. Грифиус стремится усложнить, насытить глубокомысленными философскими значениями создаваемые им образы, поразить читателя различными смысловыми слоями непрозрачно замкнутого образа из области «тайной иероглифики» [12, с. 498–499]. Как нам кажется, наша «эмблема-формула» на уровне поэтического творчества А. Грифиуса позволяет убедиться в обратном: «тайная иероглифика» скрывается в насущном и жизненном «*carpe diem*», когда «*vanitas*» и «*memento mori*» и комментирующие их девизы-эмоции уходят на задний план. И если всё-таки следовать нашей «эмблема-формуле», то в поэзии этого сочинителя реализуются в крайне напряжённом виде страстная эмоция и интеллектуальное умозрение, скрещиваются противонаправленные потоки взрывов отчаяния с верой в возможность избавления, сознания тщеты и мимолётной бренности бытия с поисками постоянства и опоры в земной жизни личности. Существенным перед лицом диалектики знания (знание неизбежности конца) является чрезвычайно интенсивное переживание текущего мгновения («*carpe diem*»), сила которого знаковым образом сочетает время и вечность: *Der Augenblick ist mein... der Jahr und Ewigkeit gemacht* («*Betrachtung der Zeit*»).

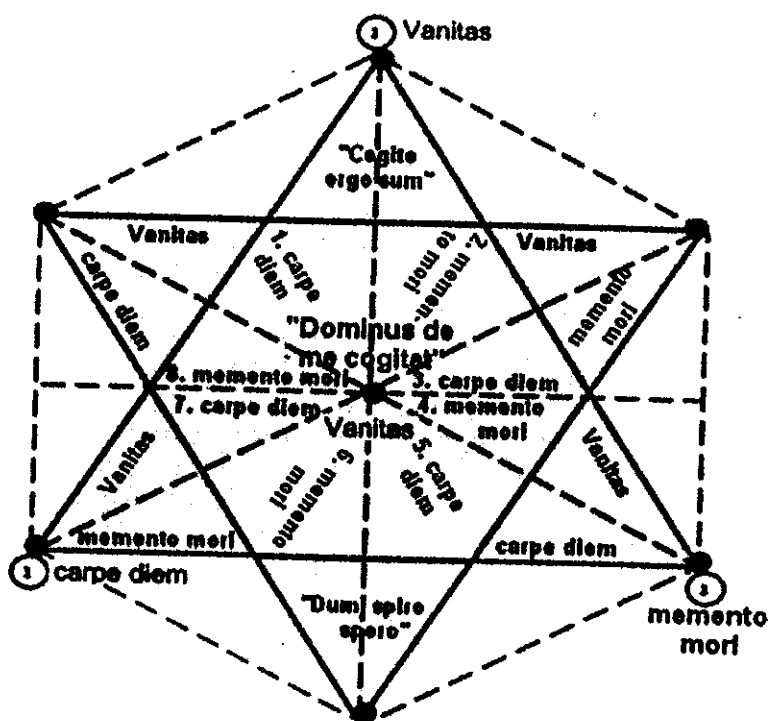
Заметим, что поэтика логического и образного диссонанса входит в эстетическое намерение А. Грифиуса. Представляется, что в основе подобного типа традиционалистского образа мышления, с органично присущими его природе свойствами риторичности и рефлексивности (см.: [1, с. 136]), лежит убеждение в том, что сущностью явлений и вещей можно овладеть, назвав и вербально обозначив их экзистенцию. Приведём образец реализации данного необычного, открыто демонстрирующего пафос, приёма в поэтическом высказывании Грифиуса: *Mord! Zetter! Jammer! Angst! Kreutz! Marter! Würme! Plagen! Pech! Folter! Hencker! Flamm! Stanck! Geister! Kälte! Zagen! Ach vergeh!* Своеобычный эмфазис данных денотатов и составляет «эмблему-формулу» вечной насущности бытия и мироустройства. И подобное эмблемно-экстатическое название есть одновременно исчерпывание окружающего, оно объёмлет жизненные явления неким замкнутым кругом или возникает в образе озарения, – «шестиконечной звезды», – как некий логический символ, вмещающий в себя грани душ предков и потомков; в данном символе торжествует логика мысли и воли «Я», субъективное осознание лирическим героем далёкого от совершенства бытия. Иступлённое желание **Человека барокко** отринуть кошмарные и хаотичные проявления мира, безжалостного к личности, связать их хотя бы силой словесного обозначения и таким образом хотя бы отчасти обуздать безличное и стихийно-элементарное, жизненно-эмпирическое: *Ach, vergeh!* (А. Грифиус).

В контексте наших «эмблемно-формульных» наблюдений над реальностью умозрительного ряда для поэтического высказывания А. Грифиуса закономерно звучит мнение учёных-германистов, которые полагают, что в стихах поэта собственно повествовательный и песенный моменты играют весьма скромную роль [18, с. 137–138]. Самое главное, по нашему мнению, это то, что сочинитель обращается к эмблемному и символическому осмыслению-пересозданию библейской реальности слова и события, не боится сравнить себя с пророком, идя по «коду» *своей* «эмблемы-формулы», о чём свидетельствовали анализы стихотворений в нашей статье.

В итоге мы умозаключаем, что наши рассуждения о природе поэтического слова, творческой манере, образности и, главное, эмблематичности А. Грифиуса показали, что

это мастер слова, мыслитель-новатор и художник-логик вполне заслужил восхищённую оценку последующих веков, воспринимающих его как «своеобычного поэта XVII века» [8, с. 231], потому как он тонко, системно и схематично видел «фракталы мира» в специфической «эмблеме-формуле» (см. график ниже) высокого немецкого барокко, углы и фигуры (треугольники-пирамиды) которого и которой поливалентны, взаимоподобны, зависимы и *равно/неравно* симметричны между собой, но под разным углом зрения на точку опоры («*Dominus de me cogitat*»). Если таковые сместить с оси, они образуют разноплоскостные категории величин понимания в виде условного «знака бесконечности», находясь вне зависимости от «кубически-гексаграммного» **внешнего** пространства вечного поиска мысли, что даёт повод думать о «эмблеме-формуле», как о подлинной «жемчужине *неправильной / правильной* формы» поэзии немецкого барокко XVII века в целом.

### «ЭМБЛЕМА-ФОРМУЛА» ПОЭЗИИ НЕМЕЦКОГО БАРОККО XVII ВЕКА



#### Бібліографічні посилання

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособ. для вузов / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 420 с.
2. Ланда Е. В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века (на нем. яз.) : учеб. пособ. для студентов пед. ин-тов и фак. иностр. яз. / Е. В. Ланда. – Л. : Просвещение, 1975. – 286 с.
3. Михайлов А. В. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко / А. В. Михайлов // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. – М. : Изд-во Гос. музея изобр. искусств им. А. С. Пушкина, 1970. – С. 195–220.
4. Пастушенко Л. І. Метаморфози емблеми в семантичному просторі культури посттрадиціоналізму / Л. І. Пастушенко // Актуальні проблеми української філології в Україні та Болонський процес : матеріали II Міжнародної наукової конференції (20–21 квітня 2007 року) / [редколегія випуску: Михайленко В. В., Кушнерик В. І., Усенко О. Г., Левицький В. В., Огуй О. Д., Осовська І. М., Садовник Н. В., Попович Т. І., Karin Lech]. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – С. 253–256.



5. Пищальникова В. А. Концептуальный анализ художественного текста : учебное пособие / В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1991. – 87 с.
6. Шаулов С. М. Игра о камне Андреаса Грифиуса (Метафора в силовом поле эмблемы) / С. М. Шаулов // XVII век в диалоге эпох и культур : материалы научной конференции «Лафонтоновские чтения» (Санкт-Петербург, 14–16 апр. 2000 г.). Серия «Simposium». Вып. 8 ; редкол.: А. А. Скакун (отв. ред.) [и др.]. – СПб. : Санкт-Петербургское общество, 2001. – С. 113–115.
7. Deutsche Literatur-Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart / [hrsg. v. W. Beutin]. – Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1989. – 622 S.
8. Geschichte der deutschen Literatur 1600 bis 1700 / [hrsg. v. J. G. Boeckh]. – Berlin : Volk und Wissen volkseigener Verlag, 1963. – 592 S.
9. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart: In 2 Bd. / [hrsg. von G. Albrecht, K. Böttcher, H. Greiner-Mai, P. G. Krohn]. – Bd. 2. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1962. – 683 S.
10. Meid V. Gryphius, Andreas / V. Meid // Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller von Mittelalter bis zur Gegenwart / [hrsg. von B. Lutz]. – Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1986. – S. 154–155.
11. Meid V. Barockdichtung / V. Meid. – Stuttgart – Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2000. – 152 S.
12. Peil D. Emblematis / D. Peil // Das Fischer Lexikon Literatur: In 3 Bd. / [hrsg. v. U. Ricklefs]. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996. – Bd. 1. – S. 488–514.
13. Rötzer H. G. Geschichte der deutschen Literatur. Epochen. Autoren. Werke / H. G. Rötzer. – Bamberg : C. C. Buchners Verlag, 1997. – 504 S.
14. Schöne A. Emblemata. Versuch einer Einführung / A. Schöne // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte. – Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1963. – Jg. 37. – Hf. 2. – S. 197–231.
15. Strich F. Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung / F. Strich // Der literarische Barockbegriff / [hrsg. v. W. Barner]. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. – S. 307–328.
16. Sulzer D. Zu einer Geschichte der Emblemtheorien / D. Sulzer // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. – Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1970. – Bd. 64. – S. 23–50.
17. Wilpert G. von. Deutsches Dichterlexikon / G. von Wilpert. – Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1989. – 1054 S.
18. Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts / M. Windfuhr. – Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1966. – 477 S.

*Надійшла до редколегії 15.04.2011.*

УДК 821.112.2 - 3 «16».09

**В. М. Колесніченко**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### **ФУНКЦІЇ АВТОБІОГРАФІЧНОГО СКЛАДНИКА В РОМАНІСТИЦІ В. К. ПРИНТЦА**

**Розглянуто особливості функціонального навантаження автобіографічного складника в музичному романі кінця XVII ст. на матеріалі романістики В. К. Принтца.**

**Ключові слова:** музичний роман, автобіографія, художній біографізм, роман епохи пізнього бароко.

Рассмотрена функциональная специфика автобиографического компонента в музыкальном романе конца XVII ст. на материале романистики В. К. Принтца.

Ключевые слова: музыкальный роман, автобиография, художественный биографизм, роман эпохи позднего барокко.

The problem of function of autobiographical component in the musical novel of the end of XVII century on the material of three novels of Prints W.C. is investigated in the article.

Key words: W. C. Printz, musical novel, biographism, novel of «low» baroque.

Романи про музиканта, що вийшли з-під пера В. К. Принтца («Cotala», 1690; «Pancalus», 1691; «Battalus» 1691), в історії літератури здавна було прийнято розглядати як відбиття власного музичного досвіду автора – визнаного теоретика, автора трактатів з історії музики, посібників з навчання музичному мистецтву. Подібна дослідницька тенденція сформувалася в науці з опорою на вивчення ролі особистості автора в історії формування та розвитку музичного біографізму: Принтцу належать дві автобіографії, які, на переконання вчених, уособлюють найстаріші документи автобіографічного характеру, присвячені музикантам, зокрема такі, що викладають достовірну історію життя та долі німецьких музик.

Хоча в царині спостереження за зв'язками і співвіднесенням у постаті Принтца двох іпостасей – музиканта й письменника – явно переважає увага до першої, все ж таки даний напрям вивчення спадщини письменника в цілому і жанру музичного роману зокрема ми вважаємо перспективним, оскільки з погляду особливостей генези та розвитку жанру роману про музику (Künstlerroman, Musikerroman) таке річище відкриває багатообіцяльну перспективу для визначення специфіки становлення і динаміки жанрового різновиду роману на рубежі XVII–XVIII століть та культурних епох пізнього барокко – передодня Просвітництва. Водночас слід зазначити, що у вказаному напрямі вивчення творчості письменника є певні прогалини та непояснені, проблемні місця. До таких належать, наприклад, спрощено-сентиментальна трактовка біографії самого майстра, її беззастережне проектування на романистику, від чого потерпає репутація музичного роману – далекого від актуальності чисто біографічного плану, перетвореного талановитим автором, що стоїть біля джерел формування Musikerroman у Німеччині нового часу, на узагальнюючу сповідь духовних устремлінь і програмне кредо майстра, який щиро служить своєму високому покликанню.

Завдання даної статті полягає в тому, щоб більш детально, ніж це робиться звичайно у сучасній германістиці, простежити перегук – збіги, відповідності, співвідношення – та незбіжність, а інколи прями відштовхування Принтца від автобіографічного тла, для чого ми зіставимо практично невідому в нашому регіоні біографічну спадщину з романистикою, яка вже служила предметом нашого аналізу [1; 2] і яка дуже повільно завойовує статус об'єкта, гідного уваги вітчизняних учених.

До 1930-х років в німецькому літературознавстві В. К. Принтц не розглядався як автор художніх творів. Його літературна творчість не була відомою не тільки широкому колу читачів, але й вченим-літературознавцям, які вважали його автором теоретичних трактатів з історії музики, а також посібників з навчання музичному мистецтву [3, с. 89]. Більш докладне й ґрунтовне вивчення творчості В. К. Принтца в ХХ ст. дало новий імпульс як літературно-історичним, так і науково-музичним дослідженням. Хвиля зацікавлення «низовим» популярним романом, переважно й блискуче реалізована у спадщині Гріммельсгаузена, дала поштовх до ерудованих робіт Р. Алевина (Richard Alewyn) і Ф. Менка (Friedrich Menck), які одночасно з'явилися в 1930-ті роки. В обох наукових працях доведено авторство Принтца як фундатора жанрового різновиду музичного роману в Німеччині і творця художніх текстів, які до того часу вважалися спадщиною

більш відомого в царині, пов'язаній з освоєнням музикальної стихії романістики, Й. Кунау, крім цього, в роботі Алевіна доводиться, що Принтц є автором широко відомих свого часу повчально-розважальних творів «Guldner Hund» («Золотий пес») та «Schneider-Handwerk» («Кравецьке ремесло»). В 1964 р. Отмар Веселі видав у першому томі серії «Великі фігури історії музики Бароко та Просвітництва» передруковану версію музичного трактату В. К. Принтца «Sing- und Klingkunst» («Мистецтво співу та звучання»), вступ до якого містить цінні відомості про біографію, історію особистісного зростання та музично-професійного розвитку Принтца та загальну бібліографію створеного ним [4, с. 1].

З-під пера Принтца вийшли дві автобіографії, першу з яких було написано в 1689 р. Вона мала назву «Von dem Leben des Autoris bis in das acht und vierzigste Jahr seines Alters» («Про життя автора до 48-го року його віку»). За висновком вчених, вона може вважатись однією із найстаріших автобіографій німецьких музикантів [4; с. 6]. Життєпис Принтца включає багато цікавих фактів, перспективних для подальшої художньої розбудови його пера, за допомогою цих докладних, оригінально утілених обдарованим митцем фактичних відомостей ми можемо досить жваво уявити собі картину життя самого автора та його суспільного оточення (див.: [4; с. 10]). Привертає до себе увагу значима обставина, що своє життя Принтц зображує у досить песимістичному ключі. Його самооцінка дуже принизлива та при всьому більш ніж вимогливому ставленні до себе сповнена внутрішнім невдоволенням через надмірно важку і поглинаючу всі сили працю, нестатки, необхідність долати численні перепони і переживати примхи долі, зокрема наприкінці життя, і без того нелегкого, йому доводиться захищатися від заздрощів недоброзичливих колег – «neidische und missgunstige Musicanten». Зауважимо, що лише мала частина подібних одкровень та відвертих сповідальних настроїв увійшла в романи письменника, що свідчить про суттєву дистанцію автора до художніх створінь, про вибіркові принципи обробки власного досвіду, який далеко не у всьому своєму обсягу стає надбанням романної прози.

Другу автобіографію видавець отримав від нащадків Принтца після його смерті. Вона написана від імені сина, який фіксує життєпис бацька напередодні його кончини з його слів «Lebenslauf meines seel. Lieben Vaters, wie er ihn selbst aufgesetzt, von Wort zu Wort» («Життєпис мого улюбленого батька, складений ним самим слово в слово»). В ній немає однієї, ймовірно – заключної частини, зображені події закінчуються 1665 р. Біографічні дані Вольфганга Каспара Принтца, поряд з беззаперечно великим художнім значенням, мають історичне, а також чимале пізнавальне значення, вони допомагають зрозуміти соціокультурні та психоідеологічні реалії атмосфери формування особистості музиканта XVII століття, дозволяють заглибитися в особливості його професійного становлення і творчого розвитку. Слід зазначити, що автобіографічні дані частково були використані як опорний фактаж для сюжетної основи романів В. К. Принтца, про це вже йшлося в загальному плані у деяких наших попередніх статтях [1; 2]. Життєпис автора допомагає зрозуміти та проаналізувати біографічну лінію центральних постатей його творів з позицій рецептивного спрямування як на сучасного, так і на колишнього читача, тобто як у світлі сьогодення, так і минулого. Притому ми обстоюємо тезу про суттєву трансформацію автобіографічного тла в процесі романічного перетворення, так що доцільно вести мову про специфічний художній автобіографізм як феномен нерозривного злиття-асиміляції особистого мистецького й індивідуально-приватного досвіду, а також інтенсивного використання й осмислення паралельно з цим прийнятих книжних вражень, чіткого додержання автором правил і вимог до сучасного красного письменства.

Із другої біографії, яка була видана під назвою «W. C. Printz Autobiographie aus Matthesons, Ehrenpforte» («В. К. Принтц. Автобіографія із Маттесонс, Триумфальна арка»), ми дізнаємося про життєвий шлях письменника, викладений біо-

графом починаючи майже з самого моменту його народження. Отже, батьківщиною кантора й директора капели графства Прімниця в Сорау Вольфганга Каспара Принца, який народився 10 жовтня 1641 р., був Оберпфальц. Містечко, в якому майбутній видатний письменник і музикант побачив світ, мало назву Вальдтурн. Автобіографія містить відомості щодо родини: батько Кристофор Принц був військовим, служив у чині лейтенанта, потім став гофмейстером, мати – Марія Катерина виховувалася в лютеранській общині, відрізнялась щирим добросердям, завдяки чому користувалася любов'ю та повагою бідняків. Примітно, що Принц із дуже ніжними почуттями зображує матір, але досить стримано висловлюється про батька. Звертаючись до художньої спадщини письменника, зазначимо, що подібне контрастне змалювання батьків і зокрема протиставне ставлення до батька ми спостерігаємо у постаті головного героя першого роману «Cotala» («Котала»), в якому батько зображується жорстким та владним чоловіком, а мати – турботливою та м'якою. У кожному з трьох романів «Cotala» (1690), «Pancalus» (1691), «Battalus» (1691) рішення героїв стати музикантами приймається ними усупереч волі батька (див.: [5]), що, як можна припустити, також відповідає у загальних психологічних рисах родинній ситуації самого автора.

Ми звернули увагу, що в автобіографії Принц дуже детально, керуючись уявленням про вічні цінності минулого життя і немовби виконуючи обов'язок хроніста, зображує всіх вчителів і всі школи, де він навчався, вказує імена та назви міст, віддаючи данину усім людям, які збагачували його знаннями і допомагали досягти досконалості у шкільних премудростях, вводили у світ музики і сприяли його професійному зростанню [4, с. 21–23]. У зв'язку з цим слід зазначити, що серед вчителів Принца немає постаті, яка могла б послужити прототипом негативного персонажа – вчителя Фентцеля в романі «Cotala». Можливо лише припустити, що даний образ є збірним і, якщо він створений на основі життєвих вражень, а не чисто літературно-книжних спостережень, то, скоріше за все, не має під собою особистого негативного досвіду автора.

На відміну від цього прями життєві та літературні паралелі й перегуки простежуються щодо прикметної долі постаті вчителя Флаксія. Детальний опис історії нещасливої любові вчителя Флаксія, що навчав Вольфганга Каспара музичній грамоті, був інтерпретований Принцом у двох романах «Cotala» і «Pancalus». Безпосередні життєві враження від даної історії були піддані письменником суттєвій трансформації у напрямі життєствердження, оскільки, на відміну від прототипу, обидва літературні герої, здолавши мінливості долі, добиваються дозволу батьків нареченої на шлюб і щастя у родинному житті. У романі «Battalus» – розширеній історії органіста Флаксія, викладеній у суттєво видозміненій формі, відведено два розділи змісту роману.

Зрозуміло, що центральне місце у біографічних спогадах займає любов оповідача до музики, що створює індивідуальний характер автобіографії митця. Почуттям глибокої й самовідданої любові до музики Принц наділив героїв своїх музичних романів. Своїм багатогранним музичним талантом, наприклад, здібностями грати на багатьох інструментах: скрипці, клавірі, органі, альт-скрипці, віолончелі, духових інструментах, автор обдаровує кожного героя. Основне, що об'єднує автора з героями романів, – це любов до музики. Можна припустити, що в даному пункті близькість протагоністів до душевного складу автора – найбільша, у всіх трьох творах ми знаходимо, цілком можливо, втілену не буквально і видозмінену в залежності від естетичних завдань, палітру особистих переживань автора. Спільними рисами для автора і героїв його романів є також позиція відлюдності, творчого усамітнення з метою віддатись своєму покликанию і одночасне прагнення до пригод, певна авантюризм. Багато в чому образи протагоністів та психологія їхніх характерів відображають власний потяг письменника до здобуття освіти і до розвитку творчих навичок. Зрозуміло, що це – переважно тільки алюзія

або натяк на власний досвід. Наприклад, герої музичних романів з гордістю повідомляють, що під час навчання вони заробляли численні «Schillinge» (побиття), у той час як Принтц підкреслює, що він не заробив «жодного» [4, с. 49]. З цього можна було б зробити висновок, що історії зі шкільного життя учнів-пустунів у певних рисах вигадані автором з метою посилення комічного ефекту оповіді, яка значною мірою розгортається у «низовому» модусі зображення, звичного для традиції сатиричного роману демократичного бароко («Симпліціссімус» Гріммельсгаузена), хоча увага до обставин повсякденної дійсності у Принтца свідчить про новий етап розвитку жанру.

Музична освіта письменника, згідно з автобіографічними даними, не була ані рутинним заняттям, ані кар'єрним спрямуванням. Він не належав до бідніших суспільних верств і йому не довелося зносити злиденність та нестатки, що випали на долю хлопчиків з неможливих прошарків, які могли навчатися тільки художньому свисту (Kunstpfeiffer-Gesellen), як це особливо переконливо й яскраво показано в романі «Cotala». Незважаючи на можливість використати потенціал автобіографічних збігів, саме дані, найретельніше розроблені події роману, є найменш автобіографічно насиченими. Письменник відмовляється від змалювання власного «я», уникає тотожності з протагоністами, тобто використовує особистісний досвід лише як загальну матрицю для твору, тому питання про безпосереднє успадкування героями духовних надбань Принтца – музиканта й індивідуума – залишається відкритим. З роману «Cotala» ми дізнаємося безліч подробиць про освіту і соціальний стан професійного музиканта, який лише з великими труднощами може зробити кар'єру й піднятися хоча б на один щабель у соціальній ієрархії. Лише Котала – єдиний з трьох героїв музичних романів Принтца наприкінці оповіді отримує посаду майстра художнього свисту. Розгортання життєвого шляху героя лише віддалено натякає на можливий автобіографічний вимір гіркого життєвого досвіду Принтца – онука духовної особи і сина не дуже заможних батьків, адже сам Принтц, на відміну від свого героя, прийшов до музики через вивчення теології.

Автобіографічний факт навчання в університеті, де він вивчав теологію, логіку, метафізику, етику, Принтц відобразив у життєписах героїв двох своїх романів («Pancalus» і «Battalus»): обидва протагоністи розповідають про навчання в університеті, яке, однак, не дуже допомогло в їхній кар'єрі музикантів. Навчання в університеті, яке Принтцу не пощастило завершити у зв'язку з переїздом в інше місто через повторне одруження батька, давалося легко, але водночас навчання зашкоджувало здоров'ю. Найкращим лікувальним та цілющим засобом, що допомагав позбавитися від зайвої напруги та головного болю, була музика. Принц музикував заради власного задоволення, з часом це заняття стало для нього всепоглинаючим. Глибокі міркування щодо цілющих властивостей музики, здатної «проганяти втому і погані думки», ми знаходимо у романах «Cotala» і «Pancalus», притому цей оповідний план, присвячений апології музики як виду мистецтва, логічно визначити як філософський та музично-теоретичний. Ми вважаємо, що в цій частині сюжету близькість автора і героїв найбільша, адже Принтц прямо віддає персонажам свої власні думки, наділяє їх палкою пристрасною і захватом у ставленні до музики як божественного прояву в земному житті.

Після виходу з університету Принтц вирішує присвятити себе професії музиканта і займатися як теорією, так і практикою, незважаючи на те, що теологія духовно була близька Принтцу, тут відіграла певну роль обставина, що його дід по материнській лінії був духівником. Прикметно, що шанобливе ставлення до духівників, ймовірно, прищеплене з дитинства, також знайшло віддзеркалення у його творах, хоча релігійні проблеми, які розбурхували Німеччину кінця XVII – початку XVIII століть, не були безпосередньо порушені в жодному з романів. Духівництво змальоване в музичних романах з належною пошаною і майже завжди

з позиції професій, що знаходяться в безпосередній близькості до церкви (кантора, органіста, майстра художнього свисту, сторожа на башті) [4, с. 54].

Подальші події життя Принтца тісно пов'язані з його службою при дворі спочатку в якості тенориста, потім кантора. У цей період він багато подорожував, побував в Італії й Угорщині, брав участь у військовій кампанії, вивчав мови і нові музичні тенденції. Подорож до Італії докладно описана в автобіографії, з детальним зазначенням усіх міст, у яких довелося побувати. Майже без змін Принтц «скопіював» ці події в романі «Pancalus». Географічно подорож Панкала до Італії повністю збігається з маршрутом подорожі самого автора. Як у романі, так і в автобіографії украй мало написано безпосередньо про музичне життя в Італії, причиною цього, як слушно вважають науковці, могло послужити те, що в цей час Принтц більше цікавився теоретичною, ніж практичною стороною музичного мистецтва [4, с. 57].

Непоправної шкоди життю і творчості Принтца завдала пожежа 1684 р., яка знищила не лише всю бібліотеку Принтца, а й багато які з його праць, рукописів. Всі ці факти не знаходять відображення в романістиці, це ще раз свідчить про суттєву вибірковість як принцип художнього біографізму письменника. Незважаючи на глибоку пригніченість і настрої розчарування через втрату плодів своєї багаторічної праці, автор знаходить у собі сили знову взятися за роботу. Він знайомиться з новим видавцем, який, можливо, сприяв тому, що в період з 1689 до 1691 року виходять шість нових творів, серед яких фундаментальна історія музики «Musica Historica» (1689), що вперше в історії німецького музикознавства вийшла не лише латинською, а й німецькою мовою, трактат про мистецтво співу і звучання «Sing- und Klingkunst» (1690). У цей період завдяки працям з теорії музики Принтц закріпив свій авторитет вченого музиканта, визнаного майстра-професіонала. Поза сумнівом, кінець 1680-х років був вершиною творчої діяльності письменника, адже в цей час з-під його пера виходять три музичні романи. Історики літератури не можуть задовільно відповісти на питання, як авторові вдалося водночас і за дуже короткий період створити настільки різні й однаково майстерні твори. Три музичні романи, які з'явилися практично одночасно, дали новаторський імпульс для розвитку демократичного роману, оскільки ані «політичний», ані «галантний» роман у цей час уже не користувався популярністю, і його автори, знамениті попередники письменника Беер, Вайзе і Рімер більше не займалися літературною творчістю [4; с. 76].

Що стосується виходу друком музичних романів, то, ймовірно, перший з них, «Cotala» (1690), найоригінальніший і найбільш завершений, одночасно є найзмістовнішим і впродовж всього оповідного сюжету витриманим у манері розповіді від першої особи. Даному твору у літературознавстві надається найбільше значення із всієї спадщини Принтца як найретельніше спланованому і підготовленому з трьох романів, з повним правом його можна вважати найвдалішим літературним твором письменника. Роман отримав настільки схвальний відгук книговидавця, що це надихнуло Принтца на створення подальших творів у жанрі роману, що були надруковані з неймовірною швидкістю (1691). У подальших двох романних творах ми знаходимо вдосталь автобіографічних деталей, перш за все ідей зазначеного нами філософсько-музичного характеру (розмисли про світобудівну велич музики і божественний смисл музичного покликання). Особливо широко й проникливо Принтц утілює те, що було у нього на душі, в романі «Battalus», принаймні більше в його творчості так і не з'явилися твори про музику ані художнього, ані наукового характеру [4, с. 76]. Останні роки життя Принтца відзначені трагічними подіями пожежі 1700 р., яка, проте, знову ж таки не згадується ним в автобіографії, наповнені зайвими конфліктами з колегами і заступниками, звинуваченням у несплаті податку і хворобою, а також втратою дружини і п'ятьох з восьми дітей. Підкреслимо, весь цей більш ніж трагічний особистий досвід Принтца за-

лишає поза межами художньої творчості, він підходить до автобіографічного матеріалу з великою обережністю та вибірковістю. Дані спостереження спонукають припустити, що письменнику притаманна досить помітна стриманість і виваженість у поданні романного сюжету, йому чужі модальність надмірного одкровення, а також не властива інтонація сповіді.

В кінці автобіографії наведена бібліографія створеного Принтцом, що включає 22 видані праці з теорії музики і згадки про велику кількість невиданих та знищених пожежами музичних, теоретичних і наукових трактатів. Серед раритетних розробок, які не збереглися до теперішнього часу, вчені називають 17 творів В. К. Принтца. До видатних художніх творів, що дійшли до нас і ще потребують ґрунтовного вивчення, належать три музичні романи, в яких він втілює свій власний життєвий досвід, передає достовірне знання колізій творчої долі музиканта XVII ст. в Німеччині, наситив їх переконанням у значущості місії музиканта, втілює ідею надзвичайної за силою свого впливу могутності музики, що протягом життя слугувала йому самому програмним кредо й важливим творчим орієнтиром.

#### Бібліографічні посилання

1. Колесниченко В. Н. Осмысление проблемы творчества в музыкальном романе В. К. Принца / В. Н. Колесниченко // Актуальні проблеми літературознавства : зб. наук. праць / [наук. ред.: проф. Н. І. Заверталюк]. – Дніпропетровськ : Вид-во «Навчальна книга», 2002. – Т. 12. – С. 117–124.

2. Колесниченко В. М. Романістика В. К. Принтца як генетичне першоджерело «музичного» роману в літературі Німеччини / В. Н. Колесниченко // Мова і культура: наук. журнал. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9. – Т. X (98). Художня література в контексті культури. – С. 109–112.

3. Патушенко Л. И. Немецкий роман о музыканте эпохи позднего барокко / Л. И. Патушенко // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць / [ред. колегія: Н. М. Шляхова (відп. ред.) та ін.]. – Одеса : «Маяк», Одес. нац. ун-т, 2002. – Вип. 11. – С. 89–97.

4. *Printz Wolfgang Caspar: Ausgewählte Werke in 3 Bd.* / Wolfgang Caspar Printz [Text] / Hrsg. von Helmut K. Krausse. – Berlin; New York : de Gruyter, 1993. – Bd. 3. Realien. – 357 S.

5. *Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts* // W. C. Printz. *Ausgewählte Werke in 3 Bd.* [Text] / Hrsg. von H. K. Krausse. – Berlin, New York : de Gruyter, 1993. – Bd. 1. Die Musikerromane. – 974 S.

Надійшла до редколегії 25.04.2011.

УДК 821.111 «17»

Е. В. Максютенко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

#### ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРИТИКИ О ТРУДНОСТЯХ ПРОЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ ЛОРЕНСА СТЕРНА

Представлено розмаїття думок із приводу семантичного обсягу художніх текстів Л. Стерна, які для багатьох дослідників є втіленням естетики «модерності». Висвітлено проблему вибору контекстуальних критеріїв опису прози Стерна.

Ключові слова: змістовно-смісловий об'єм тексту, «проспективна» експериментальна літературна форма, естетика «модерності», перетин авторського та рецептивного контекстів.

Представлено різноманітні думки по приводу семантичного об'єму художественних текстів Л. Стерна, які для багатьох дослідників є втіленням естетики «модерності». Освітлюється проблема вибору контекстуальних критеріїв описання прози Стерна.

Ключові слова: змістово-смысловий об'єм тексту, «перспективна» експериментальна літературна форма, естетика «модерності», перетин авторського і рецептивного контекстів.

The diversity of approaches concerning the semantic capacity of L. Sterne's texts is accentuated which are the embodiment of the aesthetics of «modernity» for many investigators. The problem of the choice of contextual criteria of Sterne's prose understanding is highlighted.

Key words: semantic capacity of the text, «prospective» experimental literary form, the aesthetics of «modernity», the intersection of author and receptive contexts.

Після виходу в світ і несомненого літературного успіху «Тристрама Шенди» (1759–1767) читачів і літературних критиків з покоління в покоління не буде покидати відчуття збукти, неопределенности багатьох спроб знайти переконливі основи для аналітичного описання поетологічної форми твору Л. Стерна і вірогідності досягнення змістово-смысловий об'ємкої і вагомої змістової інтерпретації тексту «книги про Тристрама».

Однак ті літературознавці, які дерзнуть виступити в ролі тлумачів творів Стерна, чи можуть пренебріть і відмахнутися від іронічних слів самого Стерна (о чому нагадала Керол Уоттс в 1996 р.), утверждавшего в одному з листів, що «Тристрам Шенди» був написаний ним для того, щоб «привести в замешательство всіх здоровуючих критиків», і він, Стерн, «дерзнув вистроїти всю книгу, следуя цьому рішення», надаючи собі звіт в тому, що доля її може бути парадоксальною, так як заурядному критику зрозуміти її буде не під силу, а строгий і проникливий критик може і не проявити до неї інтереса [Цит. по: 13, р. 20]. Стерн не тільки передбачає і напророкує важкий шлях, по якому будуть йти в теченні двох століть до розуміння його творчості істориків, читачів, але і відкрито «всіх про це попередить», шутливо констатують дослідники («we have been warned») [13, р. 20].

Якщо спробувати позначити наукові теми, які, не втрапив актуальності по теперішній час, є предметом інтересу критиків і, як в раму, «заключають» вікову «рукопись» історико-літературних описань насліддя Стерна, то тут слід назвати ряд вузлових питань, чье рішення тримає в напруженні і сучасників Стерна, і філологів поточної стадії літературознавства, оновлюючого власні стратегії в відповідь на методологічні виклики постмодерністської культури. Серед них, мабуть, однією з найбільш складних залишається проблема розуміння змісту і значення «Тристрама Шенди», що буде прирівнено до свого роду важкому випробуванню, через яке суджено пройти і літературним критикам XVIII ст., і читачам Стерна більш пізніх віків. Ось чому, вірогідно, так близько один до одного сораються тлумачів текстів Стерна по приводу скользящего змісту його книг, дуже суттєво роз'єдинених часами. Тревожачі дослідників 70-х рр. XX ст., Фредеріка Карла, питання: «Так що ж таке «Тристрам Шенди»? О чому він нам розповідає і з якого матеріалу складений?» [7, р. 214], – турбують кожного, хто отримує спробу пояснення і інтерпретації стерновських текстів.

Протеїстичність значень, які несе в собі проза Стерна, часто обескуражує спеціалістів, і вони змушені постійно констатувати, що «Тристрам Шенди» – це свого роду «загадка, в якій немає предмета розгадки» («a riddle without object») (Ж. Б. Сюар, 1765) [8, р. 168], художественное сочинение, не піддаючись класифікації, упорядоченності, рубрицированию, категоризації (Дж. А. Стивенсон, 1994; Д. Пирс, К. Уоттс, 1996), отчаиваются і заявляють,



что «проанализировать тома «Тристрама» невозможно, как и установить их тему, а выявить единство между ними значило бы бросить вызов высочайшей изобретательности человека» (У. Медфорд, 1811) [13, р. 20]. Непростая литературная жизнь произведений Стерна, постоянно подвергающих сомнению интерпретативные возможности исследователей, не только приводит к удивительному разбросу вариантов «прочтений» писателя<sup>1</sup>, но и к мысли, что не утратившие и в наши дни аромата необычности, новизны, оригинальности романы Стерна прежде всего являются воплощением эстетики «модерности» «во всех отношениях, кроме времени, в которое они были написаны» (Л. МакКеффри, 1986) [13, р. 19].

И отсюда внимание специалистов к проблеме полноты и адекватности восприятия сочинений Стерна в зависимости от версий реконструкции историко-литературного контекста и оценки степени зависимости «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» от духовно-эстетического климата эпохи. Тема подвижных границ внетекстовых связей прозы Стерна подвергается широкой рефлексии исследователями и выделена ими как одна из существенных, начиная с 1950-х гг., пользуется особым вниманием историков литературы, и острота ее репрезентации в науке свидетельствует об известных противоречиях в ее понимании. Среди литературоведов до сих пор сохраняется интрига в попытках объяснения сложного характера соотношений между столь очевидной проспективной экспериментальной формой произведений Стерна и историческим моментом середины XVIII ст., временем, когда они были созданы [13].

Споры вокруг путей исторической «контекстуализации» романистики Стерна пока еще не завершены и весьма разделяют между собой исследователей. Справедливости ради следует заметить, что полемика по поводу полнокровного восприятия текстов Стерна в определенной культурно-эстетической ситуации «спровоцирована» отчасти и великим художественным даром их создателя, склонного к театрално-мистификаторскому характеру отношений с читателями, и, несомненно, современниками Стерна, растерянными, неоднозначно, иногда с восхищением, а часто враждебно, оценивавшими неожиданно-непривычный художественный строй его книг<sup>2</sup>. Читательская аудитория литературного Лондона вне зависимости от восхищения и неприятия опубликованных в 1759–1760 гг. первых томов «Тристрама Шенди» реагировала на это событие весьма сходно, называя сочинение Стерна «странной», «экстравагантной», «причудливой»

<sup>1</sup> Так, в 1966 г. Л. Хартли указывал, что «Тристрам Шенди» Стерна допускает неограниченную свободу толкований и, по его мнению, может быть проинтерпретирован «в терминах физико-теологических, неоплатонических, ньютоновских, локковских, хатчесоновских, шефтсберианских, юмовских, гегельянской диалектики XIX в., фрейдовского психоанализа, экзистенциализма Камю и даже сюрреалистической поэтики XX ст.» [6, р. 65–69].

<sup>2</sup> Идея странности, причудливости, эксцентричности («oddity»), став ведущей в оценках художественных произведений Стерна, и особенно «Тристрама Шенди», проникает, входит как лейтмотив в семантическое пространство романа, подхваченная и именованная знаком Шенди (Shandy), понятием, являющим собой некий привлекательный родовой семейный тип мироощущения, так называемый «шендеизм»/«шендизм» («shandeism»), часто трактуемый исследователями по-разному, хотя и сближаясь: «убежище от драматизма жизни» (У. Уоткинс) [12, р. 109], «творческое замещение реальности» (Кл. Пробин) [9, р. 137–139]. Большой частью с ним соотносится и метафора «конька» («hobby-horse») как особой игровой креативности, шутовства, стоицизма, противостояния бедам, печали и смерти. Существует определенная традиция описания каждого из этих концептов в литературоведении, и Гарольд Блум в комментариях к сборнику статей «Современные критические интерпретации. «Тристрам Шенди» Стерна» (1987) осторожно предупреждает о невозможности однозначного понимания «морально-эстетической программы шендианской философии» [3, р. 2].

(«odd», «whimsical and extravagant», «bizarre») книгой, во многом перекликаясь с приговором, вынесенным с высоты репутации законодателя вкусов и творческих норм С. Джонсоном, предрекавшим, что «странное, экстравагантное явление не способно долго привлекать к себе внимание. Успех «Тристрама Шенди» будет скоротечным» («Nothing odd will do long. «Tristram Shandy» did not last») [8, p. 219].

Мотив эстетической «ахронности», чужеродности текстов Стерна собственной эпохе, как бы «выталкивающей» их за свои пределы, а также рецепция наследия Стерна как своего рода трансторической модели неклассического типа художественного творчества, стадияльно воплощенного в романтической, модернистской, а затем и постмодернистской формах, – непрерывающаяся, постоянно обновляющаяся научная тенденция толкования сочинений писателя. Литературоведческое течение, прочитывающее содержательно-смысловый объем стерновских романов из перспективы «правого», устремленного в будущее контекста (если воспользоваться терминологией теории лингвистического анализа текста), восходит к ранним стернианцам, а затем с помощью эстетических критериев романтизма, модернизма и постмодернизма каждый раз не просто дополняет креативный авторский контекст создания произведений Стерна собственным, но изначительно его преобразует. Такой подход к толкованию прозы Стерна, и более всего, «Тристрама Шенди», где ведущей чертой оказывается авторская установка на новизну, оригинальность, эксперимент<sup>3</sup>, доминирует в истории литературы особенно в XX ст. (Б. Леман, Д. Ван Гент, А. Мендилоу, У. Фридман, М. Аллен, Д. Пирс, С. Сим), находит свое крайнее воплощение в радикальном «осовременивании» стерновских сочинений, когда семантико-формальные открытия Стерна оцениваются с помощью модернистского и постмодернистского понятийных словарей, и возникает некая устойчивая интерпретация Стерна в заданных пределах сквозь призму антропологии и эстетики «modernity».

Направлению в трактовке романистики Стерна через парадигму модернистской противостоит с 1950-х гг. историцистская тенденция, одержимая возможностью адекватного приближения к авторскому, так называемому, «левому» контексту, где интересы исследователей (А. Маккилоп, Д. Джефферсон, У. Пайпер, М. Байрд, В. Гросвенор Майер, Р. Портер, М. Нью, А. Хоувз, Дж. Парнелл, К. Уоттс, М. Тронская, В. Харитонов, А. Зорин и др.) устремляются к деятельности предшественников писателя, и проза Стерна сближается с линией «интеллектуального остроумия» Поупа, Свифта, а самого художника заключают в «темницу» августианианской эстетики, отказывая в пророческом даре и нивелируя действительно присущую автору «Тристрама Шенди» способность предвосхищения новой антропологии и экспериментального художественного языка. Однако наиболее взвешенной и примиряющей представляется позиция ряда литературоведов (М. Баттестин, Ф. Карл, Дж. А. Стивенсон, К. Уоттс), которые рассматривают творчество Стерна в динамике «большого времени» культуры и, прежде всего, видят в нем художника перехода, завершения классической традиции, гибко и диалектично восстанавливают диалогизированный фон его восприятия в духе встречи «старого» и «нового», когда в интерпретации стерновского текста

<sup>3</sup> Можно увидеть определенную преемственность романтического, модернистского и постмодернистского этапов, демонстрирующих семантико-формальное сближение в подходах к истолкованию прозы Стерна, хотя каждый раз оценивающих его романистику из несколько несходной оптики. Романтиков более привлекает заявленная Стерном тема свободы гения и творческого воображения, писатели-модернисты оценивают «Тристрама Шенди» как предтечу литературы «потока сознания» и протоформу феноменологической прозы XX в., а художники-постмодернисты сосредоточивают внимание на игровом пространстве текста, эксплуатирующего технику обрывов коммуникации, и видят в «Тристраме Шенди» реализацию стратегии «изгнания» автора и его замены читателем.

важним оказується пересечення авторського і рецептивного дослідницького контекстів.

Естественно, выделенные подходы к истолкованию содержательного объема романов Стерна, по сути, являют собою, быть может, излишне конвенциональные научные обобщения, тем не менее в каждом из обозначенных литературоведческих течений, не оставляющих надежды представить убедительные критерии для овладения семантическим потенциалом прозы Стерна, вне зависимости от избранного ракурса, проблема автора оказывается востребованной в процессе комментирования и прояснения художественного смысла произведения, хотя конфигурация концепта авторства подвержена изменениям во времени и каждый раз истолковывается несколько иначе, учитывая подвижные историко-литературные критерии тех научных школ, которые предлагают собственную теоретическую модель его понимания.

Двухсотлетний опыт интерпретации художественного наследия Стерна свидетельствует о том, что проблема автора сразу же привлекает внимание современников писателя, литературных критиков и по сей день остается в поле зрения исследователей, хотя не всегда оказывается предметом осознанной научной рефлексии. И это несколько неожиданно, так как Стерн, создатель «автороцентричных» текстов, пусть весьма произвольно, в духе исповедуемой им свободы от навязываемых извне эстетических норм, все же учитывает жанровые модели столетия, позволяющие успешно воплощать тему человеческой субъективности в аспекте уникально креативных начал, и в своем творчестве следует жанровым канонам либо мемуарной прозы («Тристрам Шенди»), либо литературы путешествий, несущих на себе явную печать биографизма. Однако глубина Стерна-художника, дар мыслителя-ирониста придают провокативную окраску приемам и формам воплощения авторского присутствия в текстах, где содержательная «прозрачность» (осознаваемая как нормативное требование для классического автора) отныне разрушается, а источником труднодостижимого смысла становится стихия жизни сознания героя, подвижная, нестабильная, подчиненная произвольному ритму потока ассоциаций. Ошеломив литературных критиков неоднозначностью истолкования собственных текстов, предоставив читателю большую свободу в игровом оформлении смысловых границ текста, Стерн заинтригует всех, кто обращается к его книгам, нелегкой задачей приобщения к авторской концептосфере, предвосхитит и угадает читательскую судьбу своей прозы, ставшей культовой для определенного круга специалистов и почитателей.

В истории культуры репутация Стерна как художника оригинального, глубокого таланта, наделенного гуманистическим даром принятия неоднозначности человеческой природы, противоречивой, несовершенной, слабой, однако, изначально обладающей мудростью врачевания душевных ран в акте духовного творчества, по мнению исследователей, состоялась благодаря непреходящему успеху в среде читателей, профессиональных критиков «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», составивших ядро наследия писателя, в последующем расширявшего собственные границы, дополненного другими сочинениями автора, поэтическая отточенность формы которых позволила судить о них, несомненно, как о литературных текстах. Одни из них увидели свет при жизни Стерна (первые четыре тома «Проповедей», 1760–1766; «Политический роман», появившийся в Йорке в 1759 г.), другие – после долгих лет забвения либо неизвестности часто по счастливой случайности все же возвращались в мир словесности (адресованные дочери Лидии мемуары, 1775; итоговые книги проповедей, 1769; отдельные фрагменты переписки, 1773; наиболее полное собрание писем и чудом сохранившаяся записная книжка Стерна)<sup>4</sup>, и уже к 40-м гг. XX в., выдержав проверку на подлинность, эстетическую весомость, с «согласия» ведущих специалистов вошли в авторский канон произведений Стерна, наконец-то обретший предполагаемую искомую полноту.

Отмеченные печатью персоналистического опыта (что допускала и норма англиканской проповеди), широко представляя собой вариации «личных» жанров (дневник, переписка, мемуары), притязающие на документальность тексты Стерна часто использовались специалистами как комментарий к его ведущим литературным произведениям, хотя жесткая граница, отделявшая «художественное слово» Стерна от «фактуального», едва ли была ощутима из-за того, что доминанта авторского воображения, игра творческого самоосуществления в большей либо меньшей мере подчиняли оба типа стерновского письма. Хотя искушение взглянуть на сочинения Стерна как единый текст, где автономный личностный мир одного из гениальных европейских писателей явлен в полноте созидующих возможностей, никогда не покидало исследователей благодаря виртуозно освоенной эстетике биографизма, все же безоговорочно художественное первородство отдано романам Стерна, которые, в свою очередь, за долгие годы литературоведческой интерпретации его наследия либо противопоставлялись друг другу, либо сближались.

Тема взаимоотталкивания, притяжения, игры межтекстовых отражений «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» составляет предмет интереса многих поколений филологов (У. Кросс, А. Кэш, Кл. Пробин, Ф. Доногью, Дж. А. Стивенсон, М. Тронская, К. Атарова, И. Банах, Н. Дешковец и др.). И пласт научных изысканий, посвященных меняющемуся в веках характеру рецепции произведений Стерна, уже давно состоялся как увлекательный эпизод вновь активно заявляющего о себе в наши дни культурологического направления в литературоведении, оценивающего произведение как реалию культуры, обязательно соотносенную с подвижным контекстуальным рисунком эпохи. Внимательные читатели, исследователи, не устающие в движении времени «переоткрывать» в собственных трудах глубину художественных озарений Стерна, несомненно, выделили перечень свойств, выдающих поэтологическое родство «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия»<sup>5</sup>. Но в то же время оценили разнонаправленность и нетождественность радикального обновления жанрово-стилевой и нарративной структур произведений<sup>6</sup>.

В среде литературных критиков и почитателей Стерна по настоящее время ощутимо драматическое расхождение мнений по поводу проспективного значе-

<sup>4</sup> Биографы реконструировали причудливую судьбу рукописей Стерна. Так, уцелевшие фрагменты «Дневника к Элизе» (1767) поначалу были в распоряжении неких Гиббсов из Бата. Известно, что их перечитывал Теккерей, а в конце XIX в. текст «Дневника» был передан в Британский музей и включен У. Кроссом в 1904 г. в собрание сочинений романиста, состоящее из двенадцати томов. Эпистолярное наследие Стерна кропотливо восстанавливалось в течение ряда столетий, не единожды фальсифицировалось и многие из писем, приписываемых Стерну, оказались подделкой или искусной литературной мистификацией [4].

<sup>5</sup> Литературные критики настаивают на состоявшемся в прозе Стерна повороте к лиризовано-психологическому виду письма, где ведущими приметами являются внимание к стихии индивидуального сознания, обращение к инновативным формам его описания, приближающим разрушение эпичности, замещение ее рисунком феноменологической прозы, когда внешняя оптика взгляда на мир вытеснена внутренней, что приводит к кризису эстетики репрезентации.

<sup>6</sup> Литературоведы не оспаривают очевидную близость установок Стерна на разъятие художественной целостности и экспериментальную трансформацию жанров жизнеописания и путевых заметок, однако утверждают, что, по сути, широта авторского задания в «Тристраме Шенди» была обусловлена желанием писателя воссоздать в романе иной, нежели в «Сентиментальном путешествии», образ индивидуального сознания, принадлежащего ироничному философу-художнику, противостоящему смерти, который заметно отличается от мироощущения чувствительного, но исполненного прозаизма пастора Йорика.

ния модернизации романной формы, предпринятой Стерном. И здесь суждения не только читателей, авторитетных специалистов, но и великих литераторов также не совпадают. Отнюдь не пренебрегая ни одним из текстов, написанных когда-либо Стерном, все же неожиданность художественных решений, несомненно, опережающих время, связывают прежде всего с «Тристрамом Шенди», принесшим его автору репутацию гения, самовластно творящего «особый изначальный художественный мир» [1, с. 430].

Возведенный на пьедестал романтиками (многие из них не переставали восхищаться Стерном, а среди неистовых поклонников романа были Колридж, Хэзлитт, Скотт), «Тристрам Шенди» для большинства филологов и литераторов – произведение, которое хотя и не заслуживает вдохновения, посетившего Стерна при создании «Сентиментального путешествия», тем не менее оценивается как самобытный «надэпохальный» текст, отмеченный смелостью экспериментального поиска. Быть может, излишне однозначно исследователями подчеркивается осязаемый эстетический контраст между «Сентиментальным путешествием» и «Тристрамом Шенди». При этом в «Сентиментальном путешествии» видят сочинение, «трогающее сердца литературным обаянием» [4, р. 421], роман, ставший моделью «литературы чувствительности», органично вписавшийся в эстетический климат эпохи, обеспечив автору популярность у широкого читателя, а публикацию «Тристрама Шенди» характеризуют как потрясшее европейских интеллектуалов событие-сенсацию<sup>7</sup>, способствовавшее возникновению легенды о Стерне как о художнике-гении, обладающем свободным, противостоящим эстетической нормативности природным талантом, запечатленным в странностях и незаурядности натуры автора.

Любопытно, что не только литературные критики будут разобщены в своих симпатиях по отношению к романам Стерна, но и складывающаяся в течение столетий традиция творческой рецепции произведений писателя, названная стернианством, на определенном этапе делает объектом подражания либо «Тристрама Шенди», либо «Сентиментальное путешествие»<sup>8</sup>. Поразительно, но даже в конце XX ст. известный критик, обращающийся к истолкованию романов Стерна, полагал возможным ограничить свое научное представление о писателе лишь тек-

<sup>7</sup> Брошенная вскользь в одном из писем реплика Стерна о том, что «Сентиментальное путешествие» будут читать вслух в гостиниой, а «Тристрама Шенди» наедине с собой» [2, с. 220], – доказывает, по мнению критиков, что адресация текстов к различным читательским аудиториям была тщательно продумана автором [5, р. 82–84].

<sup>8</sup> Эстетический климат, национальные склонности и предпочтения, временной фактор, трудности перевода «Тристрама Шенди» на европейские языки определили читательский успех «Сентиментального путешествия» во Франции, Германии, России, где мода на путевые заметки пастора Йорика поначалу заслонила величие и глубину философского блеска «Тристрама», но уже с 1770–1780-х гг., благодаря Виланду, Жан-Полу в Германии, Дидро, Вольтеру во Франции, Пушкину в России, «Тристрам Шенди» Стерна становится культовой книгой интеллектуалов. Тем не менее несовпадение вкусов в восприятии стерновских романов разделило его почитателей надолго. Если К. Рив выказывала предпочтение «Сентиментальному путешествию», Бернс высоко ценил оба романа Стерна, Дж. Остен с удовольствием пародировала текст «Тристрама» в юности, Вордсворт, Шелли, Китс, Лэм открыто декларировали восхищение неожиданной смелостью художественных открытий Стерна, автора «Тристрама Шенди», то Гейне, В. Ирвинг больше любили «Сентиментальное путешествие». Шопенгауэр в 1825 г. намеревался осуществить перевод «Тристрама Шенди», книги, которую он «не уставал перечитывать снова и снова». К. Маркс был страстным стернианцем и оставил черновые наброски юмористического романа «Скорпион и Феликс», который не был дописан, но создавался в подражание «Тристраму Шенди». Любопытно, что Джойс и Вулф, будучи истинными поклонниками таланта Стерна, расходились во мнениях, и если Джойсу более импонировал «Тристрам Шенди», то Вулф тяготела к «Сентиментальному путешествию» [8, р. 1–37], [10].

стом «Тристрама Шенди», что, по его мнению, «отражает как сложившийся к настоящему времени баланс литературоведческих оценок прозы Стерна, так и тот очевидный факт, что большинство читателей, вероятнее всего, формируют свое представление о Стерне, опираясь на его первый роман» [11, p. 162]. Хотя, несомненно, более привлекательным и все же преобладающим в подходах к произведениям Стерна является понимание невозможности разрушения тематических и формальных связей между романами, где часто стихия чувствительности, наиболее ярко ощутимая в «Сентиментальном путешествии», по убеждению Кл. Пробина, выступает оборотной стороной «комедии одиночества», сыгранной на сцене бытия героями «Тристрама Шенди» [9, p. 143].

#### Библиографические ссылки

1. Михайлов А. В. Гений / А. В. Михайлов // Культурология. Энциклопедия : в 2-х т. / [гл. ред. С. Я. Левит]. Т. 1. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 430–432.
2. Стерн Л. Письма / Лоренс Стерн ; пер. с англ. А. Ливерганта // Вопросы литературы. – 2000. – № 5. – С. 235–263.
3. Bloom H. Introduction / Harold Bloom // Laurence Sterne's «Tristram Shandy» / [ed. by H. Bloom]. – N.Y. ; New Haven; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1987. – P.1–5.
4. Cross W. The Life and Times of Laurence Sterne / Wilbur Cross. – N.Y. : The Mason-Henry Press, 1909. – 556 p.
5. Donoghue F. «I wrote not to be fed but to be famous» : Laurence Sterne / F. Donoghue // The Fame-Machine : Book Reviewing and Eighteenth-Century Literary Careers / Frank Donoghue. – Stanford : Stanford University Press, 1996. – P. 56–85.
6. Hartley L. Laurence Sterne in the Twentieth Century : An Essay and a Bibliography of Sternean Studies / Lodwick Hartley. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1966. – 207 p.
7. Karl F. «Tristram Shandy», the Sentimental Novel, and Sentimentalists / Frederic Karl // The Adversary Literature. The English Novel in 18th Century. A Study in Genre / Frederic Karl. – N.Y. : Farrar, Straus and Giroux, 1974. – P. 205–234.
8. Laurence Sterne : The Critical Heritage / [ed. by A. B. Howes]. – L. : Routledge, 1995. – 475 p.
9. Probyn Cl. A Form for Self-Realization : Laurence Sterne / Clive Probyn // English Fiction of the Eighteenth Century. 1700–1789 / Clive Probyn. – L. ; N.Y. : Longman, 1987. – P.133–148.
10. The Reception of Laurence Sterne in Europe / [ed. by P. de Voogd, J. Neubauer]. – L.; N.Y. : Athlone, 2004. – 332 p.
11. Stevenson J. A. Sterne : Comedian and Experimental Novelist / J. A. Stevenson // The Columbia History of the British Novel / [ed. by J. Richetti]. – N.Y. : Columbia University Press, 1994. – P. 154–179.
12. Watkins W. Yorick Revisited / W. Watkins // The Perilous Balance : The Tragic Genius of Swift, Johnson and Sterne / W. Watkins. – Cambridge, MA : Walker-De Berry, 1939. – P. 99–156.
13. Watts C. The Modernity of Sterne / Carol Watts // Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism / [ed. by D. Pierce, P. de Voogd]. – Amsterdam : Rodopi, 1996. – P. 19–38.

Надійшла до редакції 19.04.2011.

Л. П. Привалова

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

**БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОЭМЕ Э. СПЕНСЕРА  
«ЛЕГЕНДА О РЫЦАРЕ АЛОГО КРЕСТА»**

Досліджено біблійний контекст емблемного образу Дому Святості у поемі Е. Спенсера.

Ключові слова: алегорія, емблема, готична вертикаль, біблійний контекст.

Исследован библейский контекст эмблемного образа Дома Святости в поэме Э. Спенсера.

Ключевые слова: аллегория, эмблема, готическая вертикаль, библейский контекст.

The point of the paper is to observe biblical context of the emblem image of the House of Holinesse in the Faerie Queene by E. Spenser.

Key words: allegory, emblem, gothic vertical, biblical context.

Век королевы Елизаветы был исключительно благоприятным для развития религиозной поэзии. Английский историк К. Хилл писал: «Если какая-нибудь книга и имела власть в XVI и XVII вв. в Англии, то это была Библия, но это потому, что мужчины и женщины верили в её истинность» [1]. Библия, переведенная на английский язык, отдавала свои мощные образные и стилевые ресурсы не только лирической поэзии (Д. Донн, Дж. Герберт), но и героическому эпосу – жанру, который на исходе Возрождения заявил о себе воплощением и национальной, и христианской идеи. Именно такова «Королева фей» (1596) Э. Спенсера, где под покровом аллегорий воссозданы перипетии борьбы английской церкви за свою независимость от Рима. Было доказано, что именно Апокалипсис дал форму и многие образы для «Легенды о рыцаре Алого Креста» – первой книги поэмы Э. Спенсера, повествующей о победе святого Георга над драконом [2, р. 72–76]. Как и во многих более ранних текстах, фигура Георга для Спенсера связана с представлениями о святости. В средневековых легендах святость подтверждалась рассказами о чудесах, которые совершает Георгий.

Спенсер называет своего героя «Patron of true Holinesse», подчеркивая словом «true» отличие от предшествующей традиции. В понимании этого религиозного концепта Спенсер был близок к Лютеру и его последователям, которые считали, что святость даруется *sola gratia, sola fide*; путь к святости и спасению предопределяет Бог; тот, кто рассчитывает на свои заслуги или добродетели, – никогда не спасётся. Человек – отнюдь не «мастер своей судьбы», он слаб и беззащитен перед небом и не может приписывать себе божественные атрибуты; его удел – осознать свою греховность и взывать к благодати, единой творящей дела его [3, с. 154–167]. С этой мыслью обращается к своему читателю и сам Спенсер:

«Чего же стоит человек, который хвалится своей телесной силой

И тщеславная самоуверенность всех смертных, Которые едва начав битву

Против духовных врагов, тут же терпят поражение,

Или с поля боя бегут трусливо?

И пусть человек не приписывает себе самому

Побед через благодать ему ниспосланных.

Если у нас и есть сила, то только во зло,

А всё доброе лишь от Бога, как сила так и воля» [4].

(здесь и далее перевод мой. – Л. П. Привалова)

Английский поэт создаёт свой авторский миф о поисках «истинной» святости... Путь спенсеровского героя в далёкую страну, поработённую драконом, – это цепь злоключений, которая завершается низвержением в подземелье великана Оргольо [5]. Спенсер-повествователь часто ироничен и даже насмешлив по отношению к юному рыцарю, полагающему, что «добродетель сама по себе уже есть свет». Топос пути выстраивается по готической вертикали от дворца Гордыни к дому Селии (Небесная) и горе Созерцание. Как полагает Дж. Хэнкинс, это два основных узла в композиции поэмы, которые являются проекцией библейских образов Вавилона и Иерусалима, сил тьмы и света, «дома, построенного на песке» и «дома, возведенного на камне», «жены на звере багряном» и «жены, облечённой в солнце» [6, p.114]. Дворец Гордыни, куда рыцаря Алого Креста увлекает двуличная и лицемерная Дуэсса («жена на звере багряном»), поражает своим великолепием [7, с. 24]. Казалось, это был дворец могущественного властителя. Высокие башни бросали вызов небесам, но основание покоилось на гряде песка. К нему вела широкая и гладкая, истоптанная ногами множества людей дорога. Днём и ночью толпы жаждущих стремились туда, но возвращались лишь единицы, покрытые позором... Образ широких врат и пространныго пути восходит к Евангелию от Матфея, где сказано: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими» (Матф. 7:13). В пуританской среде «дом на песке» ассоциировался с католической верой и Римом, ложной религией. «Дом на камне», который выдержал и бури, и ветры, и разливы рек, и не упал (Матф. 7: 24) является эмблемой истинной веры и церкви. На основе этой библиологемы в X кантике поэмы возникает поэтический образ дома Селии. Сюда рыцаря Алого Креста ведёт принцесса Уна – «жена, облечённая в солнце». Она не только вестница приключения, как в средневековых легендах, но и пастырь, наставник, спаситель будущего святого, воплощение идеи Истины и аллегория церкви Англии. Спенсер создаёт особый тип сакрального пространства, с которым связывает иносказание об очищении души и обретении святости. Вне языка Священного Писания понять это иносказание невозможно. Библейский текст входит в поэтический текст как эксплицитно (на уровне главных образов, цитат), так и имплицитно (в виде аллюзий, намёков, реминисценций). Отвлечённые религиозные понятия и концепты персонифицируются и включаются в многофигурную аллегорическую композицию кантики, библейские символы погружаются в контекст сложной эмблематики и метафорики, присущих искусству маньеризма и раннего барокко. При прочтении поэтического текста Спенсера в библейском контексте необходимо учитывать различные духовные и культурно-исторические «коды»: это, во-первых, пуританство и англиканство и, во-вторых, – аллегоризм, эмблематика, метафоризм.

Основной стилистический приём Спенсера в этой кантике восходит к риторическому принципу *evidentia* или *demonstratio*: не только рассказать, но и показать умственному взору читателя все этапы очищения души и постепенного сближения с образом Божьим. Читатель превращается в фиктивного зрителя событий, следуя за героем от порога дома Селии через тёмный подвал лекаря Терпение и приют Семи Святых Богомольцев к обители отшельника Созерцание и на вершину горы духовного видения, открывающей путь к «дому, который блистает звёздами и вечным светом» (X, 50). Постепенно абстрактный образ Церкви – земного Иерусалима конкретизируется в цепочке эмблемных картин, призванных уже не просто наставлять читателя, но включающих его в процесс длительного прочитывания и разгадывания зрительных образов.

Первая строка, которая открывает описание дома Селии, звучит как парафраз церковного песнопения: «Дом, полный славы, виден далеко над всей землёй...». Этим домом издавна мудро управляла убелённая сединами и степенная матрона. Её единственная радость – спасать страдающие души от мук и помогать



беспомощным. Все ночи она проводила в молитвах над чётками, а дни – в свершении добрых дел. Люди звали её Селией, «будто с небес она сошла и вверх уйдёт, свои окончив дни» (X, 3–4). В образе «небесной» Селии – аллегории Мудрости, Спенсер сразу же акцентирует и обращает внимание читателя на важность не только веры или молитвы, но и конкретных дел на благо ближнего для обретения благочестия, что свидетельствует о близости поэта к идеям пуритан. Последующие станцы конкретизируют метафору «дом-крепость», внутри которой материализуется библейская образность: плотно закрытая дверь, бдительно охраняемая днём и ночью от множества врагов; узкая тропинка к дому, мощёный камнем двор и т. д. На пороге путников встречает привратник Хьюмилта – старик с копной седых волос, его глаза опущены вниз, он был слаб и опирался на посох (X, 5). Так изображает Спенсер фигуру Смирения. В средневековой религиозной аллегории Смирение – первая ступень «лестницы совершенства» или «лестницы Иакова», ведущей к Богу (с помощью ветхозаветного предания о сне Иакова поэты и художники выражали идею живого общения между Богом и человеком). Далее рыцаря и принцессу вежливо приветствует франклин Зил (от англ. Zeal) (X, 6). Усердие – вторая добродетель на «лестнице Иакова». Спенсер придаёт ей большее значение, поскольку он наделяет «неизменным усердием» самого принца Артура. В холле гостей встречает сквайр Реверенс. Кроткий, с мягкими манерами, вежливый и учтивый без фальши, он одет в простое тёмное платье (X, 7). Почтение ведёт путников к своей хозяйке Селии, чьё сердце переполнила радость при виде Уны – «дочери небес». Спенсер всегда задерживает внимание читателя на сценах встречи и приветствиях. Обычно в таких эпизодах он вводит прямую речь персонажей. Быстрый обмен репликами, обращения, вопросы, междометия, прилагательные в превосходной степени, эмоционально окрашенная лексика («О, как счастлива земля, которой ты, Уна, своей невинной стопой коснулась», – восклицает Селия) придают экспрессивность, приподнятость, привносят элементы драматизма в повествование. К рыцарю Селия обращается словами из Нагорной проповеди Христа: «О, как удивительно видеть в этом месте странствующего рыцаря... Немногие выбирают узкую тропу, чтобы искать добро и справедливость... Большинство идёт по широкой дороге, получая удовольствие и предаваясь пороку... О, глупцы, зачем вы торопите свою погибель?» (X, 10). Обмен репликами и приветствия – это и своеобразный «мостик» к следующей эмблемной картине, где представлены лики дочерей Селии. Она была матерью Фиделии (Вера), Сперанцы (Надежда) и Чариссы (Любовь или Милосердие). Спенсер называет теологические добродетели в том же восходящем порядке, что и апостол Павел (1-е Коринф. 13:13). Считалось, что основу духовного храма каждого человека составляет Вера, Надежда поднимает вверх его стены, а венчает Любовь – самая главная из всех трёх. Вера и Надежда сопровождают верующего в земной жизни; после смерти, в вечности с ним остаётся только Любовь (Фиделия и Сперанца «были помолвлены», Чарисса «прошла через обряд бракосочетания» – так иносказательно выражает эту мысль Спенсер). Поэт группирует эти аллегорические фигуры по схеме 2+1, которая возникла под влиянием античного образа Венеры и трёх граций. Фиделия и Сперанца представлены в паре. Они входят в залу, держась за руки, их шаги были одинаковой длины, поэтому походка казалась размеренной и очень плавной (X, 12). «Ровный шаг» указывает на гармонию и меру, без которых, как считали, добродетель превращается в грех. Это – важная «говорящая деталь», которая присутствует в эмблемных изображениях многих аллегорических фигур. Так, в IV кантике, возникает гротескная картина парадного выезда Гордыни. В её колесницу запрягли шестёрку различных зверей (осёл, свинья, лев, волк, козел, верблюд), на которых восседают её «мудрые советники» – шесть Смертных Грехов. И каждый из «наездников» правит «своим» зверем на свой особый лад. И, по контрасту, в VI кантике – «дикий человек» Сатирен, выросший в лесу среди фав-

нов и сатиров, изображён «лордом диких зверей». Он запрягал в одну упряжку пантеру и вепря, леопарда и тигра, антилопу и волка, принуждая их двигаться согласованно, подчиняясь узде.

Портреты Фиделии и Сперанцы – словесные иконы, насыщенные разнообразной библейской символикой. У Фиделии – лик, высеченный из хрусталя, вокруг её головы светящийся нимб, она облачена в белоснежные одежды, в одной руке – кубок с вином и водой (символ распятия и таинства евхаристии), внутри кубка свернувшаяся кольцом змея (аллюзия на предание о медном змее на знамени Моисея как прообраз воскресения Христа), в другой руке – книга, запечатанная кровавой печатью, где «тёмные вещи, трудные для понимания были написаны» (намёк на Откровение) (X, 13). Сперанца была облачена в одежды цвета небес, куда обычно устремлён её взгляд (X, 14). В руке она держит якорь (этим атрибутом Надежду наделил апостол Павел). Традиционные черты в иконографии этой теологической добродетели – тревога и страх на лице (вероятно, намёк на миф о Пандоре). Спенсер стремится ввести разные ракурсы характеристики аллегорических образов, поэтому особое внимание обращает на риторику жеста, позу, походку, речь. В короткой драматической сценке встречи и знакомства дочерей Селии подчёркнута застенчивость, скромность и сдержанность манер. Как известно, средневековая церковь порицала смех, экспрессивную жестикаляцию, открытое проявление радости [8, с. 33], поэтому персонифицированная добродетель у Спенсера всегда выступает в степенном обличье (аллегорическую эмблему Скромность поэт представит читателю в «Легенде о рыцаре Гюйоне»). Степенность и умеренность отличают также и саму хозяйку – Селию. Она любезно предлагает Редкрессу и Уне отдых в своём доме, призвав на помощь гостям прислужника Обедиенс (Послушание – одна из христианских добродетелей, которая в готическом искусстве представлена в образе Авраама, приносящего в жертву своего сына Исаака). В антиномичной композиции поэмы этот небольшой эпизод противопоставлен сцене из I кантики. Одержав победу в схватке с чудищем Заблуждение, Редкресс и принцесса встречают пилигрима, и он предлагает им отдых в своей обители на опушке леса. Под личиной смиренного богомольца скрывался коварный Акимаго – лжепророк и аллегория Лицемерия. После ночи в тихой келье Акимаго рыцарь, обманутый лживым сновидением, которое духи получают от Морфея в глубинах ада, расстаётся с леди Уной и становится защитником «фальшивой» Дуэссы. Отрадный отдых под кровом Селии даёт Редкрессу силы приобщиться к тайнам божественной мудрости, сокрытым в книге Фиделии («...его незрячие глаза открылись и в них засиял свет», – цитирует здесь Спенсер слова апостола Павла). Многочисленные примеры могущества Фиделии, описанные в её священной книге (эта девушка могла убить и воскресить, остановить бег солнца и повернуть его вспять, раздвинуть воды и посуху шагать, заставить гору сорваться в море) (X, 17) почерпнуты поэтом из библейских текстов. Именно Вера и её уроки дают толчок к смирению и покаянию героя (эта идея сближает Спенсера с Кальвином). Рыцарь, уязвлённый мыслью о своих грехах, ищет смерть. Но вслед за Фиделией свой урок ему даёт Сперанца, обучая обращению с якорем, чтоб «рыцарь не пошёл ко дну» (X, 22). В этот драматический момент руку помощи протягивает мудрая Селия – «как никто другой она понимала страдания человека, испытавшего ужас от сознания своей греховности» (X, 23) (тема очищения души от греха – одна из важнейших для пуритан). Селия поручает рыцаря заботам лекаря Терпение, он знал как излечить болезни совести. В системе религиозной аллегористики Терпению противопоставлены Гнев и Отчаяние. Именно эти пороки автор отмечал в своём герое на протяжении всего повествования. В религиозной живописи и готической скульптуре Терпение изображалось в паре с Надеждой, бросающей якорь человеку.

В соответствии с библейской традицией духовная скверна описана Спенсером как порча тела: «гниющая плоть расплзлась между кожей и костями» (X, 25). Весь эпизод «излечения» основывается на метафоре: рыцарь – пациент, которого исцеляют опытные врачеватели Терпение, Раскаяние, Епитимья. Их лекарства: горячие щипцы, железная плеть, пост, пепел и власяница, солёная вода для очищения ран (X, 26–28). Зримые образы телесных мучений и ран Редкрасса напоминают читателю о страстях и жертве Христа. Как представляется, Спенсер изображает не умерщвление плоти, а умерщвление страстей, когда тело становится «храмом Божьим».

Исцелённый рыцарь предстаёт перед принцессой, и она радостно целует его. Это то «целование святое», о котором пишет апостол Павел: «Приветствуйте друг друга лобзанием любви» (Римл. 16:16). Именно теперь рыцарь достигает этой высшей христианской добродетели и готов к встрече с Чариссой. В Новой Английской Библии вместо слова «charity» употребляется слово «love», два термина отражают двойственную природу Милосердия: любовь к Богу и любовь к ближнему. Оба эти аспекта нашли отражение в той манере, в какой было принято изображать Милосердие. В средневековом искусстве преобладал образ женщины, которая держит в руке сосуд с пылающим пламенем или пылающим сердцем, её голову мог обрамлять венец из огненных языков, поскольку идею божественной любви передавали через метафоры света, горящего огня. Позднее утвердился иной тип, который происходит от старого образа *Virgo Lactans* – женщины, кормящей двух младенцев [9, с. 360]. Этот сугубо человеческий образ особенно близок Спенсеру, однако он избегает простой персонификации и стремится к усложнению иконографии Милосердия. Его Чарисса – юная мать, окруженная многочисленным потомством. Она облачена в одеяние жёлтого цвета, но шея и грудь открыты – чтобы насытить всех её детей:

«Множество малюток было рядом с ней,  
Играющих и резвящихся, что радовало её взор,  
Которых она прикладывала к груди, пока они были слабы,  
Но только подростали, отталкивала и давала место для других» (X, 31).

Голову Чариссы украшает золотая тиара, сверкающая драгоценными камнями, она восседает на троне из слоновой кости, а на руке примостилась пара диких голубей. В эмблеме Милосердия поэт переплетает «говорящие детали» и символы разных аллегорических персонажей, которые были известны по книге «Иконология» (1593) итальянца Ч. Рипы: это женский образ, персонифицирующий Совершенство (у Ч. Рипы она в короне из золота, жёлтом платье, грудь обнажена); это и Афродита (обычно она восседает на колеснице из слоновой кости, которую везут пара голубей). Чарисса исполнена «великой любви, но ловушки Купидона она, как ад, ненавидит, целомудренная в делах и помыслах» (X, 30). Спенсер, таким образом, подчёркивает, что его Чарисса близка к Афродите Урании и символизирует любовь, которая возникает из размышлений о вечном и божественном. В искусстве маньеризма с конца XVI века устойчивой эмблемой Милосердия становится пеликан, кормящий своих детёнышей собственной кровью. Однако Спенсер обращается к иной традиции в иконографии Милосердия, идущей от средневековой готики: образ женщины, творящей шесть дел милосердия (иногда – отдающей одежду нищему). Мотив жертвенной любви к ближнему, воплощением которой стал этот образ, развивается в следующем фрагменте кантики, где на первый план выступает леди Милость. Чарисса отдаёт Редкрасса под покровительство пожилой матроны Мерси, чтобы она «спасла его душу» и «указала дорогу к небу» (X, 32). Мерси – один из наиболее значимых образов кантики, его авторитет подкрепляется Библией, поскольку милость – одно из блаженств, упомянутых в Нагорной проповеди («блаженны милостивые, ибо они помилованы будут») (Матф. 5:7), и добродетель самого Христа («будьте милосерды, как и Отец ваш милосерд») (Лука 6:36). Мерси венчает цепочку пер-

сонажей «небесного» происхождения (принцесса Уна, Селия, Фиделия, Сперанца, Чарисса). Если Уна ведёт будущего святого Георга в дом Селии – земной Иерусалим ради очищения и покаяния, то Мерси направляет его шаги к обители отшельника Созерцание – хранителя ключей от рая (X, 50). Здесь рыцарь обретает высшие дары Святого Духа – мудрость и разум, которые отличают людей, ведущих созерцательный образ жизни, и ассоциируются с состоянием мистического озарения и духовного совершенства [10, с. 99]. Милость вводится в сюжет в момент кульминации, когда Спенсер рассуждает о спасении и вечной жизни. В уста отшельника поэт вкладывает важную для пуритан мысль: помилование зависит не от желающего, но от Бога милующего, дарующего благодать.

«Трижды счастлив человек, сказал этот старец степенный,  
 Чьи робкие шаги твоя твёрдая рука направляет,  
 И указывает путь, чтоб его грешную душу спасти.  
 Кто же лучше может дорогу к небу указать,  
 Чем ты сама, которая была и рождена, и воспитана  
 На троне небесном, где тысяча ангелов сияет?  
 Именно ты мольбы праведников  
 Представляешь перед величием божеским,  
 И его гнев к милосердию склоняешь» (X, 51).

Если благодать от Бога, утверждали пуританские проповедники, это не значит, что её можно ждать в бездействии. Милость нисходит тогда, когда человек возлагает на себя крест дела, и не ради заслуг, а ради того, чтобы «шлифовать себя этим камнем». Поэтому путь спенсеровского героя к холму Созерцания лежит через скромный приют, где Семь Святых Богомольцев проводят свою жизнь в свершении дел, угодных Богу. Основателем этого «ордена» была Чарисса, а патронессой – Мерси. Взяв за руку Редкрасса, она ведёт его тернистой тропкой, колючие кустарники не дают идти, но Мерси заботливо раздвигает ветви и всякий раз, когда рыцарь оступался, она поддерживала его, как «нянька своего ребёнка, чтобы тот не упал» (X, 35). Первым, кто встретил их в этом приюте, был старшим из всех, его заботой было дать странникам ночлег. Второй кормил голодных и нищих, третий заботился об их одеянии, четвёртый помогал тем, кто оказался в тюрьме или в плену; пятый утешал тех, кто приближался к смерти; шестой следил за могилами умерших, а седьмой опекал вдов и детей (X, 37–43). Рассказ о Семи Святых Богомольцах сразу же вызывает в памяти читателя слова евангелиста Матфея и нарисованную им картину Судного дня: когда придет Сын Человеческий во славе Своей... и соберутся перед Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; И поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: «... Приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: Ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне» (Матф. 25:34–36). Этот библейский образ автор поэмы осмысливает в русле пуританских представлений о важности жизненной практики, об умении видеть божественное даже в самых обычных вещах и повседневных делах. Работа слуги, подметающего пол (образ Дж. Герберта), является священной, если она делается на благо других и с памятью о Боге. Овладев наукой Мерси и её богомольцев, рыцарь «облачает себя в броню праведности» и начинает восхождение на гору Созерцание.

#### Библиографические ссылки

1. Хилл К. Библия и английская литература / К. Хилл // Английская Библия и революция XVII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.i-u.ru/biblio/archive/hill\\_angl/10.aspx](http://www.i-u.ru/biblio/archive/hill_angl/10.aspx). – Заголовок с экрана.

2. Религиозную символику в поэме Э. Спенсера и влияние пуританских представлений о природе человека на концепцию образа Святого Георга исследует А. Хьюм. См.: Hume A. Edmund Spenser. Protestant Poet [Текст] / A. Hume. – Cambridge, 1984. – P. 72–106.

3. *Гарин И. И.* Лютер [Текст] / И.И. Гарин. – Харьков : Фолио, 1994. – С. 154–167.

4. *Spenser E.* The Faerie Qeene. Booke I [Текст] / E. Spenser. – L., 1906. Текст цит. по этому изданию. В скобках указаны номер кантики и станцы.

5. Об этом эпизоде «Легенды...» см.: Привалова Л.П. Особенности аллегорического иносказания в сцене поединка принца Артура с гигантом Оргольо из «Легенды о рыцаре Алого Креста» Э. Спенсера [Текст] / Л. П. Привалова // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту. – 2005. – Вип. VIII

6. Один из наиболее авторитетных исследователей библейского контекста поэмы Э. Спенсера. – Дж. Хэнкинс. Об образности Апокалипсиса в художественном мире «Легенды...» см. его книгу: Hankins, J. E. Source and Meaning in Spenser's Allegory [Текст] / J. E. Hankins. – Oxford, 1971. – P. 99–127.

7. *Привалова Л. П.* Иконография образа Гордині у поемі Е. Спенсера «Королева фей» [Текст] / Л. П. Привалова // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. – Д. : Вид-во Дніпропетр. держ. ун-ту. – 2000. – С. 24–27.

8. *Ле Гофф Ж.* История тела в Средние века [Текст] / Ж. Ле Гофф, Н. Трюон; пер. с фр. – М. : Текст, 2008. – 189 с.

9. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве [Текст] / Д. Холл; пер. с англ. – М. : Крон-Пресс, 1999. – 656 с.

10. *Brooks-Davies D.* Spenser's Faerie Qeene. A critical commentary on Books I and II [Текст] / D. Brooks-Davies. – Manchester UP., 1977. – P. 81–86.

*Надійшла до редколегії 08.05.2011.*

УДК 821.111-1. «16», «17»

**О. В. Родный**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **ИСТОКИ ТРАГИЧЕСКОГО И КОМИЧЕСКОГО В РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.**

**Розглянуто взаємодію комічного й трагічного в сміховій літературі XVII століття.**

**Ключові слова:** сміх, комічне, трагічне, пафос, іронія.

**Рассмотрено взаимодействие комического и трагического в смеховой литературе XVII века.**

**Ключевые слова:** смех, комическое, трагическое, пафос, ирония.

**The comic and tragic cooperation in XVII century laugh literature is examined.**

**Key words:** laughter, comic, tragic, fervor, irony.

Русская смеховая литература представляет собой очень сложное образование, которое, по сути, соответствует «пестрой» ментальности литературы XVII в. как переходного периода. В ней сочетаются взаимоисключающие, противоречивые моменты: элементы древнерусской литературы и литературы Нового времени, трагическое и комическое и т.п.

Многие исследователи русской средневековой литературы – В. П. Адрианова-Перетц, Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко и др. – отмечают сочета-

ние двух противостоящих начал в смеховых произведениях: комического и трагического.

В данной статье предпринята попытка раскрыть особенности взаимовлияния комического и трагического в русской смеховой литературе XVII века.

В теории русского средневекового смеха Д. С. Лихачева и А. М. Панченко указывается сочетание двух противостоящих начал в смеховой литературе: комического и трагического. Заметим, сочетание комического и трагического в одном тексте присуще не только русской смеховой литературе XVII в.

Например, тесное соединение комического с трагическим у Шекспира давно привлекало к себе внимание многих литературоведов.

Отмечая, что трагическое чувство вторгалось в смеховую литературу XVII в., Д. С. Лихачев объясняет этот факт сильным обеднением народа: «обнищание народных масс в XVII в. было настолько сильным, что антимир стал слишком сильно походить на реальность и не мог восприниматься как антимир». Более того, он утверждает, что трагическое заменяет комическое и комическое перестает быть смешным: «своеобразие древнерусской сатиры состоит в том, что создаваемый ею «антимир», изнаночный мир неожиданно оказывался близко напоминающим реальный мир. В изнаночном мире читатель «вдруг» узнавал тот мир, в котором он живет сам. ... В этих условиях смеховая ситуация становилась грустной реальностью. Сатира перестала быть смешной. Сатира в древнерусской литературе – это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности со смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становилась печальным и даже страшным. Смеховой мир, перестав быть смеховым, стал трагическим» [2, с. 51–53].

Разделяя мнение Д. С. Лихачева, А. М. Панченко связывает этот процесс непосредственно с возникновением смеховой литературы XVII в. Упомянув о запоздалой активности русской смеховой культуры, которая, в отличие от западной, проникла в словесность только в XVII в., А. М. Панченко видит причину этого, главным образом, в русской действительности, в обеднении народа: «Главной причиной этой поздней активности была сама действительность Московского государства. В XVII в. народные массы обнищали до такой степени, что смеховой антимир стал слишком походить на реальность и уже не мог восприниматься лишь эстетически, как художественный “мир навыворот”» [3, с. 424–425].

Как Д. С. Лихачев, так и А. М. Панченко объясняют вторжение трагического чувства в смеховую литературу обеднением народа. К тому же они утверждают, что русская смеховая литература отличается от ее «родственников» именно этим присутствием трагического чувства: «безнадежный пессимизм [русской смеховой литературы. – О. Р.] отличает ее героев от западных собратьев, от немецкого Эйленшпигеля, чешского Франты, польского Совизжала» [4, с. 167].

Мнение и объяснение авторов о сочетании комического и трагического начал в смеховой литературе, о вторжении трагического пессимизма в смеховую литературу и, в конце концов, о ее трагическом пафосе, на наш взгляд, являются спорными и даже самопротиворечивыми. Такое противоречие проявляется в том, что они видели замену смешного трагическим там, где находили «древнерусский смех». И то утверждение А. М. Панченко, согласно которому русская смеховая литература отличается от смеховой литературы западных стран, является тоже проблематичным.

На наш взгляд, для объяснения сочетания комического и трагического в смеховой литературе нужен другой угол зрения. Во-первых, как сочетание комического и трагического в народном театре объясняется влиянием на него средневекового театра и театра эпохи барокко, так и подобное соединение в смеховой литературе можно рассматривать как результат влияния того способа мышления,

который присущ традиционной народной смеховой культуре. Этот способ мышления народной культуры, который сочетает воедино противоположные и взаимоисключающие стороны, – например, небесное и земное, спиритуальное и грубо телесное, мрачное и комическое, жизнь и смерть – своими корнями уходит в архаическое языческое мировоззрение. Выживая в условиях Средневековья, адаптируя себя к христианской идеологии, этот способ мышления фиксировался в разного рода ритуалах, праздничных актах, художественных актах, в том числе театра средневекового и т.п.

Так, например, на вопрос о соединении трагического с комическим у Шекспира М. А. Фрейденберг, хотя коротко, но очень уместно ответила: «Ребячески говорилось, что это проистекает из гениального знания жизни, дающей трагизм рядом с комизмом; нет, подпочва более прозаическая и более конкретная, лежащая в происхождении и истории драмы. И у Шекспира, и у испанских трагиков есть узаконенная литературная традиция, которая обязывает создавать две концепции – трагическую и комическую, две фабулы, два хода ситуаций и два типа персонажей в одном и том же произведении» [6, с. 494–495]. Нельзя ли объяснить сочетание противоположных начал в смеховой литературе такой узаконенной культурной традицией? Кроме того, такая узаконенная традиция, коренящаяся в архаическом язычестве, давно существовала и в Древней Руси. Здесь имеется в виду «Слово Даниила Заточника»:

Зане, господине, кому Боголюбиво, а мне горе лютое; Кому Бело озеро, а мне черней смолы; Кому Лаче озеро, а мне, на нем седя, плачь горький; и кому ти есть Новгород, а мне и углы опадали, зане не процвите часть моя [5, с. 84].

В данном отрывке передается несчастная ситуация Даниила Заточника с помощью разного рода комических приемов и игры семантикой слов. Соответствуя тщательно продуманным рифмам, семантика топонимов контрастирует с положением, в котором оказывается автор. Боголюбиво (Боголюбово), т.е. Богом любимое противопоставляется словам «горе лютое», Бело озеро – «черней смолы», Лаче озеро – «плачь горький». Здесь ярко трагическое чувство своего бытия сочетается с комическим началом.

Во-вторых, как отмечается, этот способ мышления представляет собой архаический тип. Но в условиях потери непосредственной связи с архаической традицией сочетание трагического и комического имеет уже иное значение, чем в архаический период.

Как правило, авторы смеховой литературы – не только русской, но и средневековой западноевропейской – находились на низшей ступени иерархической лестницы феодального общества, на его периферии. Поэтому за смехом, обращенным ко всему миру, стоят их недовольство своим положением, протест против официальной идеологии и картины мира. Но бесплодность и бессмысленность своего протеста против настоящего мира полностью осознаны авторами смеховой литературы. Из этого вытекает, что пессимистическое чувство трагичности бытия более или менее имманентно смеховой литературе. Чувство трагичности бытия и связанное с этим соединение комического с трагическим более или менее характерны не только для русской смеховой литературы, но и для литературы западной. В частности, такое трагическое чувство выражено более ясно в том произведении, в котором высказывается позиция авторов смеховой литературы. В качестве примера можно привести пародию на официальную охранную грамоту от «архипримаса» вагантского ордена для какой-то австрийской церкви в защиту от поборов со стороны странствующей братии: «Во имя святейшей Пропойцы! Я, Суриан, недолею людской глупости епископ и архипримас всей школярской празднотворной братии во Австрии, Штирии, Баварии и Моравии, всем магистрам, коллегам и ученикам названной братии, вечного желаю труддания в холоде и голоде, нагоде и босоте» [Цит. по: 1, с. 144].

Другими словами, братиї цього «архипримаса» предназначено «чужими кусками разживляться» и «странничать в истоме неистомной», а судьба братиї сравняется с «листом древесным по ветру или искрой огненной по хворосту». Красно-речиво изображается и несчастливая жизнь братиї: «в скудости, бедности, убогости, голодом гонимые, жаждой томимые, от холода в дрожи, под стужею без одежи, ртами зияя, дырами сияя, под рубищем нагие, одной ногой босые, из мирских домов извергаемые, от монастырских столов отвергаемые, как те мыши летучие, коим места нет ни меж зверьми, ни меж птицами...» [Цит. по: 1, с. 145].

Откуда возникает такое трагическое чувство? Как отмечает М. Л. Гаспаров, «у вагантов не было социальной опоры, не было положительной программы, двигателем их протеста была лишь обида «интеллигента» – человека образованного, которого общество выучило, но не вознаградило» [1, с. 7]. Именно из-за бесперспективности своей оппозиции современному обществу вагантские поэты прибегают к смеху, обращенному ко всему миру, в том числе к самим смеющимся.

Как ваганты, так и авторы русской смеховой литературы осознавали бесперспективность своей оппозиции; как ваганты, так и русские авторы через комическую инверсию трагического бытия создают смех, направленный на весь мир, в том числе на самих смеющихся. Из этого вытекает, что слияние смешного и несмешного воедино свойственно как русской, так и западноевропейской смеховой литературе.

Рассмотрение взаимодействия комического и трагического позволяет пролить свет на особенности так называемого «ренессансного смеха», отношение смеха к христианским религиозным догмам, амбивалентность смеха.

#### Библиографические ссылки

1. Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов / М. Л. Гаспаров // Поэзия вагантов. – М., 1975.
2. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л., 1984.
3. Панченко А. М. Демократическая сатира и смеховая литература / А. М. Панченко. – М., 1996.
4. Панченко А. М. Русская культура в период петровских реформ / А. М. Панченко // Из истории русской культуры. – М., 1996.
5. Слово Даниила Заточника, еже написа своему князю Ярославу Володимировичю // Сатира XI–XVII веков. – М., 1987. – С. 83–86.
6. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии / О. М. Фрейденберг // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Т. VI.

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

УДК 821.111-1 «13».09

**В. В. Сухова**

*Государственное высшее учебное заведение  
«Национальный горный университет»*

#### АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ГОРДЫНИ В ПЕРВОЙ КНИГЕ «ИСПОВЕДИ ВЛЮБЛЁННОГО» ДЖОНА ГАУЭРА

Розглянуто центральну алегорію зразка середньвічного сповідального жанру, створеного англійським поетом XIV ст. Джоном Гауером; виявлено принципи побудови образної ієрархії Книги I; встановлено соціокультурні фактори, визначальні для історико-літературної репутації поеми.

Ключові слова: гординя, сповідь, жанр, образ, поетика, алегорія, середньовіччя, лицарство.

© В. В. Сухова, 2011



Рассмотрена центральная аллегория образа средневекового исповедального жанра, созданного английским поэтом XIV века Джоном Гауэром; раскрыты принципы построения образной иерархии Книги I; установлены социокультурные факторы, определяющие историко-литературную репутацию поэмы.

Ключевые слова: гордыня, исповедь, жанр, образ, поэтика, аллегория, средневековье, рыцарство.

The article studies the central allegory of medieval confessional genre composed by John Gower, the English poet of XIV century; the principles of hierarchical imagery modelling in Book I are revealed; sociocultural factors determining historical and literary reputation of a poem are established.

Key words: Pride, confession, genre, imagery, poetics, allegory, the Middle Ages, chivalry.

На протяжении столетий средневековые моралисты и богословы стремились систематизировать смертные грехи, дать им однозначные определения и сформулировать точные названия, установить их конечное число и иерархию. Но все предпринятые попытки систематизации смертных грехов, сами по себе, были бессистемными и непоследовательными, о чём свидетельствует затянувшийся на пять веков (450–1000) процесс классификации и составления окончательного перечня грехов [7, с. 94].

Св. Григорий Великий (590–604) ставил Гордыню (Superbia) «корень всех зол» и «мать пороков» во главу семи смертных грехов: тщеславия, зависти, гнева, уныния, сребролюбия, чревоугодия и разврата. Иоанн Лествичник (ок. 649), синопольский аббат и автор «Лествицы духовной», свёл к семи восемь смертных грехов, выделенных Григорием Великим, и объединил Гордыню и Тщеславие понятием единого порока. Обжорство, Вожделение, Алчность, Гнев, Лень, Зависть и Гордыня – в таком виде перечень смертных грехов существовал в тринадцатом и четырнадцатом веках в произведениях Данте, Чосера и Гауэра. Эта классификация указывает, в каком порядке следует сражаться с дурными наклонностями, если исходить из того, что каждая последующая сопротивляется стремлению человека преодолеть её сильнее, чем предыдущая. Действительно, так называемые «духовные» пороки, которые не исчезают со смертью человека и остаются с ним при переходе в мир иной, считаются более тяжкими, чем «плотские» прегрешения, которые не разлучают душу грешника с Богом, а только подчёркивают её излишнюю привязанность к земным благам и преходящему миру [6, с. 4].

Наконец, очень важно, что сами смертные грехи разные по своему смыслу. Одни из них являются проступками человека перед самим собой, другие – перед людьми, третьи – перед Господом Богом. Гордыня оказывается вызовом самому Всевышнему, поэтому в православии она считается самым тяжким грехом.

Гордыне – этому ужаснейшему из грехов – предшествуют такие духовные болезни, как самолюбие, высокомерие, тщеславие, чванство, похвальба, лицемерие, надменность и многие другие. Все эти «болезни» являются результатом одного и того же духовного «отклонения» – нездорового внимания к собственной персоне.

Отцы Церкви называли гордыню «безумной», потому что одержимый ею делает и говорит множество глупостей при полной уверенности в своих исключительных умственных способностях, мудрости и правоте. Нередко гордыню уподобляют слепоте или галлюцинациям, а о пагубности этой «болезни» свидетельствует ее отец и родоначальник – дьявол, сам из светлого денницы превратившийся в свирепого дракона.

А вот что пишет на эту тему преподобный Антоний Великий: «Дьявол, за свою гордость ниспав с небесного чина, всеми силами старается увлечь в падение и всех... тем же путем, каким и сам ниспал, то есть через гордыню и любовь к суетной славе... Многие истинно великие подвижники понесли труды добродетельной жизни, но по неразумию погубили себя. Это же может произойти и с

вами, если, например, охладев в подвиге, вы будете думать, что обладаете добродетелями. Ибо вот вы уже и ниспали в эту дьявольскую болезнь (самоуверенность), думая, что близки к Богу и пребываете в свете, тогда как на самом деле еще находитесь во тьме. Что побудило Господа нашего Иисуса Христа снять Свои одежды, препоясаться полотенцем и умыть ноги тех, которые ниже Его, если не то, чтобы научить нас смирению? Да, смирение Он тогда показал Своим примером».

Каждый средневековый читатель имел чёткое представление о семи смертных грехах, поскольку средневековая церковь и её служители, обращаясь к своей пастве во время служб или исповеди, в доступной форме зачастую при помощи назидательного «примера» излагали основные положения о сущности и природе смертного греха. Литературные произведения того времени также изобилуют многочисленными персонификациями смертных грехов, которые по сложности своего изображения и многоплановости превзошли персонажей клерикальной литературы, приобретая неповторимо конкретные черты аллегорических фигур [2, с. 150].

Как считает преподобный Кассиан Римлянин, в природе есть два разных вида гордости: первый поражает людей, живущих высокой духовной жизнью, а другой одолевает людей плотских и новоначальных. И хотя гордость в любом виде производит пагубное возношение человека пред Богом и людьми, первый ее вид напрямую восстает против Бога, а второй касается, в основном, только людей.

В основе античного понимания культуры лежало признание безличного абсолюта, которым выступал «божественный строй вещей», а во времена Джеффри Чосера, Уильяма Ленгленда и Джона Гауэра феодальная церковь, как оплот схоластики, предъявляла обязательное требование к мирянам в признании её авторитета и преклонении перед установившейся иерархией. «Всякий да стоит на своём месте и остаётся на нём всю свою жизнь», – учил Фома Аквинат, виднейший теолог средневековья.

Общество часто изображалось в виде мистического или политического тела, а французский поэт Адальберон из Лаона в «Поэме о короле Робере» (1024–1027) уподоблял христианское общество «Дому Божьему». Такое отождествление общества и человеческого тела, бывшее возможным благодаря представлениям о единстве мира как божественного творения, служило, помимо прочего, обоснованием естественности и законности социальной иерархии и разделения социальных обязанностей [2, с. 25].

Однако, в средневековой культуре прослеживается постоянное стремление к самосовершенствованию и избавлению от греховности: критическая религиозная мысль постепенно ликвидирует признание единства природы и Бога, обнаруживается их принципиальное различие, дуализм Бога и мира. Культура сознания и самосознания приобретает книжный характер. Книжная ученость и начитанность культивируется как основной показатель культуры.

Традиционализм, ретроспективность (чем древнее – тем подлиннее) – кредо связи нового и старого в духовной жизни и литературном творчестве. Новаторство считали проявлением гордыни, отступление от архетипа рассматривалось как отдаление от истины. Отсюда анонимность произведений, ограничение свободы творчества рамками теологически нормированного мировоззрения, каноничность.

Как всякий образованный человек того времени, Джон Гауэр не мог не испытать влияния церкви и её ортодоксальных доктрин. Наряду с «Гласом вопиющего» и большей частью поэзии Чосера, «Исповедь влюблённого» несёт книжный характер, унаследованный от античности. В то же самое время эта поэма в значительной мере опирается на жизненный опыт и наблюдения, однако, в рамках вымышленного сюжета и с привлечением вымышленного персонажа. Простой смертный Аман, пытлив и чуток от природы и пытается найти ответы на мучающие его вопросы. Гений, его исповедник, пытается подвергнуть испытанию память, обращаясь за ответами к историческому прошлому. Форма исповеди, которую сопровождают основательные и убедительные доказательства, тяготеет к древней традиции, но в данном случае поэма стремится исследовать настоящее.

Важнейшим идеологическими инструментами церкви являлись проповедь и таинства. Таинства организуются в систему, состоящую из семи сакральных обрядовых действий, среди которых на первый план выступает исповедь/покаяние. Совершается переход от практики публичного покаяния к индивидуальной исповеди «на ухо исповеднику». Приближаясь к жизни общества, к профессиональным интересам социальных групп, институт исповеди теперь направлен на выявление грехов, присущих каждой социальной и профессиональной группе [2, с. 315].

Канон 21 *Omnis utriusque sexus IV* Латеранского собора (1215) обязал каждого христианина раз в год ходить на исповедь, а также ввёл в практику оценку кающимся своих поступков. Устаревшие пенитенциалии, согласно которым покаяния назначались по определённому тарифу, заменили руководства для исповедников.

Проповедники и исповедники пытаются установить контроль над новым обществом, соединяя прежнюю схему религиозных обрядов с новой, чтобы вписать изменения в русло традиции всеобщего спасения, а также для утверждения идеологического господства церкви над обществом.

«Объективная» семеричная классификация семи смертных грехов становится более устойчивой; изменяется только иерархический порядок их следования. Появление классификации «мирских состояний», сословий (*status*) и приведение её в соответствие со структурой грехов, позволило служителям церкви и авторам дидактических произведений использовать семиступенчатую шкалу смертных грехов в социологическом контексте, привязав, например, к деятельности одной социальной группы весь комплекс смертных грехов.

Сословное общество утвердилось благодаря сопутствующему процессу укрепления королевской власти, опирающейся на рыцарство. Сторонники церковной идеологии в своих «трактатах» по рыцарству ставили военную функцию этого сословия на службу не только феодальным сеньорам, но также и на службу христианской вере и слабым.

Иной выступает концепция сторонников светской власти. Рыцарей, согласно этой концепции, уже не считают непосредственно подчинёнными церкви или папе. Теперь ими повелевают короли, а на службе у государя они косвенно служат Богу.

Этика рыцарства, соперничая с христианской моралью и в определённой степени ей противостоя, была проникнута духом сословной гордыни. Гордыня рыцарей на протяжении многих веков подвергалась критике. Христианская мораль – мораль милосердия и смирения, рыцарская – гордости и достоинства.

Кодекс чести строго регламентировал правила поведения рыцаря на поле боя, а обязательность куртуазного поведения включала в себя свод правил хорошего тона и манер, которые чрезвычайно высоко ценились [5, с. 17].

В литературе XIV–XV веков нормы рыцарской этики неустанно согласовывались с христианской моралью. Даже нормы куртуазной любви могли весьма курьёзно обосновываться: «Что касается греха гордыни, то ведь влюблённый, чтобы приобрести желаннейшую милость своей дамы, приложит все силы, дабы стать любезным, скромным, вежливым и милосердным, так чтобы никто и слова дурного не мог о нём сказать... Относительно зависти следует сказать, что истинно влюблённый никогда не будет никому завидовать, ибо если об этом узнает его дама, то он её потеряет... И конечно, настоящий влюблённый не может лениться, ибо сладостнейшая мысль о любви и желанной милости его прекрасной дамы, преследующая его днём и ночью, ему этого не позволит; в танцах ли, в пеньи он всегда будет выделяться среди прочих своим великим усердием».

Как дань традиции книжной учёности, начальные строки Пролога «Исповеди влюблённого» содержат посвящение древним книгам, являющимся источником сюжетов для современных поэтов. Поэт сознательно прибегает к многочисленным заимствованиям из античных произведений, опасаясь того, что его авторская индивидуальность может стать проявлением Гордыни и тщеславного неприятия

авторитета признанных корифеев. Гауэр осуществляет преемственную связь с прошлым и обеспечивает своим произведениям будущее благодаря последователям, которые, в свою очередь, станут подражать, и будут пытаться превзойти своих предшественников. А главная ценность древних книг, по мнению Гауэра, заключается в тех знаниях, которые они донесли через века грядущим поколениям.

*(Должны мы книге доверять/ И вновь с восторгом почитать,/ Коль только от её прочтенья/ Приходит память и прозренье./ Мир обретает только с ней/ Свидетельство минувших дней//).*

Описания возможностей письменных источников сохранять историзм и рассуждения на тему власти, становясь более наглядными, доносят до читателя насколько книги могут влиять на нравы и изобличать своекорыстие, восхвалять царствующих и обвинять их в тирании и жестокости [7, с. 190]: «*And in this wyse I thenke trete / Towardes hem that now be grete, / Betwen the vertu and the vice / Which longeth unto this office. / Bot for my wittes ben to smale / To tellen every man his tale, / This bok, upon amendment / To stonde at his commandement, / With whom myn herte is of accord, / I sende unto myn oghne lord, / Which of Lancastre is Henri named: / The hyhe god him hath proclamed / Ful of knyghthode and alle grace. //*» (Итак, я вознамерился обсудить / Тех, кто восседает величественно на троне и правит нами. / И оценить добродетели и пороки / Которые присущи правителям. / Но из-за скудности моих познаний // Я не смогу доподлинно установить / То, что человечество сделало «доброе» и «предосудительного»/. Я направил свою книгу для правки под руководством. / Моего единственного повелителя / С которым сердце моё в согласии / Его имя – Генрих Ланкастерский; / Его избрал Великий Бог/Образчиком рыцарства и милосердия).

Категория милосердия стала одной из определяющих в ряду ценностных ориентиров рыцарства, однако не обрела в этом контексте неразрывной смысловой связи с концептом смирения, осмысленным христианской этикой как антипод Гордыни. Именно таким противопоставлением рыцарских и христианских этических критериев определяется выбор героя, сделанный Джоном Гауэром, избравшим не идеального рыцаря (Генрих Ланкастерский) – сформированного носителя куртуазности, а некий «характер» с «неготовыми» ценностными установками, восприимчивый к моральным урокам Исповедника, его наставника.

В отличие от рыцаря, гордыню которого трудно сломить уже в силу его социального статуса, герой Гауэра, сознательно абстрактно изображённый в плане его социальных позиций в обществе и заданных ими ценностных установок, оказывается открытым для назидания, примера, благодаря чему и реализуется дидактическая задача автора.

#### Библиографические ссылки

1. Делюмо Ж. Грех и страх : Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII – XVIII вв.) / Ж. Делюмо. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 752 с.
2. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. / общ. ред. С.К. Цатуровой. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2001. – 440 с.
3. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф. – М., «Прогресс», 1992. – С. 246–47.
4. Bloomfield M. W. The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature / M. W. Bloomfield. – Mich. : East Lansing, 1952.
5. Little L. K. Pride goes before avarice-social change and the vices in latin Christendom / L. K. Little // American Historical Review LXXV, 1971.
6. Wenzel S. The seven deadly sins: some problems of Research / S. Wenzel // Speculum XLIII, 1968. – P. 1–22.
7. Goody J. The Domestication of the savage mind / J. Goody. – Cambridge, 1977.

*Надійшла до редколегії 30.05.2011.*

## ХІХ СТОЛІТТЯ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ: ВІД ПОЕТИКИ ДО СЕМАНТИКИ

УДК 821.111-31.09

О. І. Авраменко

*Криворізький державний педагогічний університет*

### «ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ» Е. БРОНТЕ: ОБРАЗ ХІТКЛІФА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ 1840-Х РР.

Образ центрального персонажа роману розглянуто як точку перетину двох поетикальних систем, що об'єднує регіональну соціально-економічну проблему з етико-філософським осмисленням основ людського буття.

Ключові слова: поетикальна система, байронічний (романтичний) герой, монomanія, аболіціонізм, антиколоніалістський роман, романтичний реалізм, метафізика кохання.

Образ центрального персонажа романа рассмотрен как точка пересечения двух поэтологических систем, объединившая региональную социально-экономическую проблему с этико-философским осмыслением основ человеческого бытия.

Ключевые слова: поэтологическая система, байронический (романтический) герой, монomanия, аболитионизм, антиколониалистский роман, романтический реализм, метафизика любви.

The main character of Bronte's novel is perceived as an intersection point of two poetical systems due to which a regional social-economic problem is intertwined with philosophical comprehension of basic foundations of human existence.

Key words: poetical system, Byronic (Romantic) hero, abolitionism, anticolonialistic novel, monomania, romantic realism, metaphysics of love.

Єдиний роман Е. Бронте є предметом дослідження низки англomовних літературознавців, які вивчають різноманітні аспекти його поетології, перш за все – зв'язок з традицією преромантичного та романтичного наративу, «готичність» та релігійність, міфологічність, ірраціоналізм та наявність своєрідної «метафізики кохання» (R. Otto, D. van Ghent, E. Gregory). Радянське і загалом марксистське літературознавство традиційно робить акцент на соціальній проблематиці твору (R. Fox, T. Eagleton, Н. Михальская, Г. Ионкис). Сучасні українські дослідники називають «Грозовий перевал» «магічним плетивом реалізму та романтизму» [5, с. 1], поєднанням двох англійських літературних традицій – готичного роману та роману сімейно-побутового [2, с. 5] перегукуючись з точкою зору російської дослідниці, яка відзначає наявність у романі «удивительного сочетания беспощадного реализма и романтической фантастики» [4, с. 3].

При цьому поза увагою дослідників залишається питання про те, що саме поєднує соціальний критицизм однієї з найвидатніших представниць «блискучої плеяди» англійських реалістів 1840-х рр. з містичною атмосферою кохання, довшого за життя, в органічну художню цілісність, що зачаровує почуття й уяву читачів вже понад півтора століття. Відповідь тут може підказати звертання до соціокультурного контексту періоду створення роману та доби, зображеної у тексті. Його породженням є образ головного героя, що являє собою персоніфікацію

того демонічного струменя, який надає «Грозовому Перевалу» поетикальних рис «romantic novel» (термін R. Kiely), а також є точкою перетину двох поетикальних систем – реалістичної, притаманної великій кількості прозових творів 2-ї третини XIX ст., та романтичної.

Образ смаглявого Хіткліфа – чи то цигана, чи то креола, в ранньому дитинстві нібито підбраного вітцем родини Ерншо на вулиці Ліверпуля (який у XVIII – XIX ст. був одним з найбільших центрів атлантичної работоргівлі в Європі) і прийнятого ним у родину, незважаючи на спротив останньої, потрактовується дослідниками як «демонічна фігура» – втілення «of the outer elemental world», «a fertilizing energy – profoundly attractive and at the same time horribly destructive to civilized institutionalism» [11, с. 164] – втілення сили природних стихій, могутності елементального світу, жодним чином не пов'язаного з людською етикою та мораллю, – сили, що нагадує стихійну міць героїв байронівських поем [9, с. 2–7].

Видається, що подібність образу Хіткліфа до типу байронічного героя є суто зовнішньою. Незважаючи на те, що з дванадцяти характеристик, які, на думку сучасних англійських літературознавців, визначають сутність цього літературного типу [10], у Хіткліфа виявляються цілих вісім, всі вони, на відміну від характеристик героїв байронівських поем, мають чітке соціально-психологічне (а, можливо, також і соціально-історичне) вмотивування; і негативне ставлення до соціальних норм та загальноприйнятих правил поведінки у товаристві<sup>1</sup>, і становище парії – людини, що знаходиться поза законом, і його «темні» атрибути, зазвичай нехарактерні для *героя* у традиційному для XIX ст. розумінні терміна (зовнішність, поведінка, походження статків, а також відсутність поваги до рангів і привілеїв, цинізм, егоцентризм та жорстокість одинака, знехтуваного суспільством) – всі ці характеристики романтичного героя в тексті Бронте доповнюються ще однією «байронічною» рисою<sup>2</sup>, що є найсуттєвішою у випадку Хіткліфа: його «troubled past» – темним, непевним минулим і, в тому числі, його загадковим походженням.

Хіндлі неодноразово називає Хіткліфа циганом; циганом же він видається одному з двох оповідачів «Грозового Перевалу» – Локвуду [8, с. 21]. При більш детальному розгляді ця версія також не витримує критики: в роки створення роману в Англії побутувало уявлення про циганів як про народ, більша частина якого складається із жебраків та злодіїв, що мають природжену схильність до віроломства, підлоти та злодійкуватості<sup>3</sup>. Хіткліф справді зовні схожий на цигана, бо має смагляву шкіру та кучеряве волосся, а історія його появи та подальшого перебування в оселі Ерншо зовні (метонімічно) нагадує історію появи циганів на Бри-

<sup>1</sup> Зауважимо, що в підлітковому віці, на самому початку суперництва зі своїм соціальним (і фенотипічним!) антиподом Едгаром Лінтоном Хіткліф у фатальний для нього Святвечір під впливом Неллі Дін *твердо вирішує до цих норм пристосуватись*, і лише точно розраховане знущання його названого (а, можливо, й зведеного!) брата Хіндлі назавжди вбиває у ньому бажання «to smile to the world» – посміхатися світу.

<sup>2</sup> До речі, найголовніші характеристики байронічного героя Хіткліфу якраз не притаманні: це, попри суперечливість переживань, примхливість та біполярні тенденції у настроях, ще й схильність до інтроспекції та самокритики, а також боротьба із цілісністю власної натури. Хіткліфа зображено абсолютно цілісною натурою, зовсім не схильною до рефлексії та біполярних тенденцій у настроях, не кажучи вже про самокритику та самоаналіз. Він, швидше, є типом «мономана» (у XIX ст. мономанія була діагнозом психічного розладу, що полягав у надмірній зосередженості на «одній, но пламєнній страсти» (А. С. Пупкин). См. образы мономанов в литературе XIX в.

<sup>3</sup> Р. Хауїтт у вірші «Gipsy King» називає їх «British buccaneers» («британськими піратами») та «English Ishmaelites» («англійськими ісмаелітами»), – «веселою зграєю мародерів» («a jovial marauding band»), що з'явилася у Британії невідомо звідки і невідомо навіщо, іде «проти найпрекраснішої та найвеличнішої з країн» – і торжествує у ній [14, с. 220–226].

танських островах як її описує, наприклад, В. Хауїтт [14, с. 232], роботи якого сестри Бронте могли читати у доступних їм бібліотеках. Видається, проте, що Хіткліф у головних своїх особистісних характеристиках не має нічого спільного з циганами, як їх уявляли собі сучасники Е. Бронте: романістка підкреслює це багатозначною деталлю ситуації, в якій Хіндлі, що завжди узивав Хіткліфа «циганом», забороняє йому брати участь у різдвяній вечері на тій підставі, що він «почне мацати пальцями тістечка з кремом та цупити фрукти» [8, с. 61], а няня Неллі, яка знає хлопця з перших хвилин його перебування в родині, бурхливо протестує проти такого звинувачення: «Хай вже хто інший, а він нічого не чіпатиме!» (Тут і далі переклад мій. – О. А.).

Насправді Хіткліф не позбавлений певної душевної витонченості, яку авторка окреслює побіжною деталлю поведінки цього персонажа: «пропостувавши» більше доби після сутички з Хіндлі, він «не міг багато їсти», коли Неллі запропонувала йому «цілу купу смачних страв», що залишилися від різдвяної вечері. Цікаво, що так само не може їсти у цей святковий вечір Кетрін, котру Неллі спочатку запідозрила у «безсердечному егоїзмі дівчиська», що легко пробачило «образу, завдану її нещодавньому товаришеві» [8, с. 62]. Ще одним підтвердженням душевної витонченості Хіткліфа та його лицарського ставлення до Кетрін, а також нероздільної духовної («елементальної», за виразом Д. ван Гент [11, с. 166–170]) єдності з коханою є та обставина, що йому «ніколи б не спало на думку хотіти того, чого хоче Кетрін, а думка про те, щоб заздрити Кетрін, здавалась йому дикою» [8, с. 60].

Хіткліф також позбавлений ще однієї важливої риси етнічного характеру циганів, зазначеної В. Хауїттом, – презирства до систематичної праці та абсолютної безстрашної безсоромності («no cheek either of fear or conscience»), а його відчайдушна «циганська мстивість» стосовно головного кривдника – Хіндлі – обмежується внутрішнім благородством на рівні майже безумовного рефлексу: саме цьому інстинктивному благородству зобов'язаний своїм порятунком маленький Гертон – син Хіндлі, скинутий п'яним батьком з висоти другого поверху. «Гірке розчарування», що відобразилося на обличчі Хіткліфа, коли він побачив нагорі п'яного безтямного Хіндлі – розчарування від того, що він сам власноруч завадив здійснитися відплаті, не спростовує головного – він *інстинктивно* кинувся рятувати (а не знищувати!) єдиного спадкоємця свого одвічного ворога і майбутнього господаря Грозового Перевалу, який Хіткліф поклав собі на меті зробити своїм будь-якою ціною<sup>4</sup>. Зазначимо, що образи циганів в англійській літературі як до 1830-го року (В. Скотт), так і пізніше, в ХХ ст. (наприклад, у Д. Г. Лоуренса, у В. Вулф), позбавлені подібних характеристик, хоча й зображені з очевидною авторською симпатією.

Все вищесказане опосередковано підтверджує висловлену раніше думку про те, що образ Хіткліфа, так само як і вся художня ситуація роману, є породженням (у тому числі й у буквальному сенсі) соціокультурної ситуації Йоркширу – місцевості, де відбувається дія роману, якою вона була в останній третині XVIII – першій половині XIX ст. [12; 13; 1]; як відомо, основною соціально-економічною рисою цієї ситуації на той час була інтенсивна і до 1807 р. (року прийняття Slavery Act – парламентського акта про заборону работоргівлі) неприхована торгівля темношкірими невольниками, праця яких забезпечувала процвітання англійських власників цукрових плантацій у Вест-Індії; велика кількість родин цих

<sup>4</sup> Взагалі жадібність месника Хіткліфа до власності у даному випадку природна – адже вона (власність) є тією зброєю, якою він безпомилково й ефективно мстить тому, хто скалічив його життя ще у дитинстві. Про те, що власність для Хіткліфа не є самоціллю, свідчить, зокрема, його готовність у будь-яку мить поділитися з Кетрін усім, чим він володіє [8, с. 101].

власників у 1830–1840-і рр. проживала саме у Йоркширі – неподалік від Ліверпуля, що був на той час одним з найбільших морських центрів світової работоргівлі.

Загадковість походження Хіткліфа принципово відрізняється від загадковості «troubled past» байронічного героя; він позбавлений неприйнятних для англійців [14, с. 233] рис етнічного характеру циганів, а також наділений певною душевною витонченістю та лицарським ставленням до коханої. Видається, що ці риси зближують Хіткліфа з іншим, ніж байронічний герой чи циган, літературним типом – типом of «a Noble Savage» – «благородного дикуна», що з'явився в англійському красному письменстві задовго до відповідних персонажів Вольтера та Ж.-Ж. Руссо – у творчості Шекспіра та Афри Бен; видається також, що ці риси «вписують» «Грозвий Перевал» у традицію англійського антиколоніалістського роману<sup>5</sup> – тим більше, що соціально-історичний та літературний контекст історії кохання Хіткліфа і Кетрін є контекстом «йоркширського рабовласництва» XVI–XIX ст. [13, с. 184–198], а час створення роману (1840-і рр.) – періодом гострої боротьби аболіціоністів з вест-індським плантаторським господарюванням.

«Благородний дикуна» у Афрі Бен не може існувати без White Mistress – «білої володарки» [16]. Дж. А. Стівенсон, досліджуючи «технологічне» походження образу Хіткліфа (деконструюючи його образ), доводить, що Хіткліф не є єдиним центральним персонажем роману: «Heathcliff's very being originates in Catherine» [18, с. 72] – особливо якщо врахувати, що для Хіткліфа Кетрін фактично є «a mother figure» – фігурою, що заміщає йому матір. М. Берг вважає, що, таким чином, маючи Хіткліфову сутність до певної міри зосередженою за межами його особистості, Стівенсон здійснює одну з перших спроб постструктуралістського підходу до роману Е. Бронте. Якщо врахувати, що романістку, попри все інше, надихали також фольклорні, зокрема казкові, мотиви та традиція ghost stories масової літератури 1830–1840-х рр. [12; 11], а також те, що більш ніж половина твору присвячена життю героя після смерті коханої, то «центральним персонажем» «Грозового Перевалу» можна назвати «a supernatural phenomenon» – привид Кетрін, а також пам'ять про неї, як вона відобразилася у свідомості Хіткліфа та в оповіді Локвуда; в такому розумінні образ Хіткліфа є дійсно невід'ємною частиною образу його єдиної коханої.

Р. Нестволд, досліджуючи зв'язок образу благородного дикуна (gallant slave) Оруноко з образом його «білої володарки» – оповідачки історії про «gallant slave», відзначає унікальність цього образу: «Oroonoko... is particular: he is described minutely and doesn't fit into any stereotype. He's a prince and in the style of a romance finds his great love, but at the same time he's a black slave» [16, с. 95]. (Тут і далі курсив мій. – О. А.). Все сказане дослідницею про Оруноко та про його зв'язок з образом «White Mistress» можна віднести до образу Хіткліфа, додавши, що «the style of romance» у Е. Бронте поєднаний з казково-фольклорними мотивами, нав'язаними тим, що ван Гент називає «the style of a fairy tale» [11, с. 160]. Подібно до героя роману Бен, Хіткліф є «принцем» – принаймні у казково-фольклорному плані: добра няня Неллі, втішаючи підлітка Хіткліфа, переконує його, що він достойний бути перевдягненим принцем інкогніто – адже батько його «міг бути китайським імператором, а мати – індійською принцесою, а самого його могли викрасти злі матроси і привезти до Англії» [8, с. 61]. Так Неллі радить Хіткліфу бути самої високої думки про своє походження (адже це додасть йому відваги та гідності, щоб вистояти під напором знущань «маленького фермера» Хіндлі), а Е. Бронте замість розгорнутої у А. Бен детальної оповіді про те, як темношкірі жертви

<sup>5</sup> Детальніше про цю традицію та її витоки див. монографію С. О. Ватченко «У истоков английского антиколониялистского романа (творческие поиски Афры Бен в романической прозе)» [3].



колоніального рабства дістаються берегів Суринаму<sup>6</sup>, залишає читачеві ще один з небагатьох своїх авторських «fingerprints»<sup>7</sup> – відбитків пальців: гротесково казкову, вигадану нянею утішну версію Хіткліфової появи на Британських островах.

Видається, що поради-натяки Неллі як одночасно доброї жінки, що жаліє малого Хіткліфа, та в той же час основного наратора роману на можливе високе (казково-королівське!) походження смаглявого знайди, а також зображення його зовнішності та наявності поряд з ним «прекрасної білої панії» Кетрін, якій закоханий Хіткліф віддано й вірно служить і яка його одночасно наставляє, навчає, плекає, сварить та оберігає від труднощів, пов'язаних з його двозначним становищем «інкогніто» – всі ці натяки, розсіпані у тексті, можна, на наш погляд, розглядати як своєрідну мережу алюзій на роман Афри Бен.

Д. ван Гент, потрактовуючи роман Бронте у дусі міфологічної критики, також схильна розглядати образ Хіткліфа у нерозривному зв'язку з образом Кетрін, увівши поняття «two-children figure» – парного, подвоєного образу двох діток – хлопчика й дівчинки, які зростали як брат і сестра, що відчували одне до одного «трепетні почуття милосердя та пристрасті» [11, с. 168].

За спостереженням Д. ван Гент, ця фігура – парний, двоєдиний образ хлопчика та дівчинки – повторюється в романі тричі: перша й головна «two-children figure», що об'єднує Хіткліфа й Кетрін, являє собою міфологізовану романтичну історію з минулих часів («mythological romance in the time past»); у другій половині роману вона пародіюється «фігурою» Кеті та молодшого Лінтона, сина Хіткліфа та Ізабелли Лінтон; їхня коротка й недолуга підліткова «історія кохання», на думку дослідниці, являє собою «parody romance in middle time». У фіналі роману ця друга фігура змінюється парою «Кеті – Гертон», яка репрезентує більш реалістичний та прийнятний для авторської сучасності «domestic romance in time present»<sup>8</sup>.

Єдність цієї «two-children figure» впливає з імплікованої у тексті «relation of kinship» – «братерсько-сестринського» зв'язку (до речі, традиційного для літератури романтиків), який у всіх трьох парних фігурах по-різному «резонує» («has various resonances») [11, с. 169]. Ідентичність психотипу, до якого належать Хіткліф та Кетрін (психотипу демонічного за своєю елементарною природою), є максимальною, хоча вони є лише *названими* братом та сестрою. Дослідниця відзначає, що такий названий родинний зв'язок (foster kinship) створює уявний імпліцитний привід розцінювати їхній союз як протиприродний та неможливий. Видається, однак, що читач має імпліцитний привід вважати, що вони є *зведеними* братом та сестрою – дітьми одного батька, що робить їхній союз справді трагічним та неможливим<sup>9</sup>.

Очевидно, що Е. Бронте використовує символіку інцестуального мотиву, вельми поширеного в європейських літературах романтичного періоду; видається

<sup>6</sup> Див. у А. Бен [3].

<sup>7</sup> Цю детективну метафору вживає К. Хейвуд, виокремлюючи деталь, що натякає на антиколоніалістську спрямованість роману Е. Бронте – жительки Йоркширської глибинки, яка володіла обширною конфіденційною інформацією про сімейні таємниці впливових плантаторських родин графства, економіка якого впродовж сторіч була тісно пов'язана з вже протизаконною на той час (після Slavery Act 1807 р.) експлуатацією рабської праці темношкірих невольників на цукрових плантаціях Вест-Індії [13, с. 1193].

<sup>8</sup> Варто зауважити, що цей «time present» є теперішнім часом – сучасністю – для Локвуда, одного з оповідачів роману, але не для автора та читачів-учасників Е. Бронте.

<sup>9</sup> Такі зв'язки були звичайною справою у рабовласницькій практиці англійських плантаторів, про що з гнівом та обуренням писали у своїх численних звітах аболіціоністи першої половини ХІХ ст. – див., наприклад, виданий Р. Макколеєм-старшим звіт про побут ямайських невольників у 1820-ті рр. [15]. Можна припустити, що Хіткліф є плодом позашлюбного зв'язку батька Ерншо (який його справді обожнював та дав йому ім'я свого померлого первістка) з рабинею-креолокою – уродженкою ямайських цукрових плантацій.

ся, це є ще одним свідченням тісного взаємозв'язку реалістичної та романтичної традицій, нерозривно поєднаних «темним» образом Хіткліфа у єдину художню цілісність.

Сучасні дослідники стверджують, що «Грозовий перевал» містить також «метафізичне дослідження подвійності буття» – зокрема, «спорідненої дуалістичності душі», яка є основою метафізики кохання Хіткліфа та Кетрін. На думку Д. ван Гент, Е. Бронте протиставляє це почуття більш цивілізованому коханню третьої, «заклучної» пари закоханих – «Кеті-Гертон», – коханню, позначеному характерним для авторської сучасності духом of Victorian ameliorism – вікторіанської тенденції до пом'якшення та виправлення звичаїв [11, с. 169].

Романтична амбівалентність образу Хіткліфа, пов'язаного з обома поколіннями закоханих, доповнюється його реалістичним аспектом, що імплікується соціально-історичним підтекстом наратива про йоркширське рабовласництво та поєднує у єдину перцептивну цілісність метафізичний план «mythological romance» та соціальний план роману про нещодавнє минуле йоркширської глибинки.

Звідси – припущення про дуалізм тексту – водночас традиційно романтичного та суто «технологічного» двоєсвіття, спродукованого поєднанням концептуальної метафізичності роману з «сильно алегоризованим» (Ch. Heywood) відображенням сучасних авторці звичаїв знаних у Йоркширі дворянських родин, чие фінансове та соціальне благополуччя було засноване на плантаторському рабовласництві – і ним же руйнувалося.

Видається, що аналіз образу Хіткліфа у розглянутих вище контекстах свідчить про наявність у художньому світі «Грозового перевалу» так званого *романтичного реалізму* (термін R. M. Stampfer, D. Fanger, J. Barzun, J. Vaur та ін. [6; 17]), що об'єднує в єдину художню цілісність шедевр Емілі Бронте регіональну соціально-економічну проблему з авторським філософським осягненням вічних цінностей та вічних основ людського буття.

### Бібліографічні посилання

1. Авраменко Е. И. «Грозовой перевал» Э. Бронте: художественная функция исторической ретроспективы в контексте йоркширского рабовладения / Е. И. Авраменко // Від барокко до постмодернізму: [зб. наук. праць] / відп. ред. Т. М. Потніцева. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2009. – С. 177–181.
2. Бандровська О. «Грозовий перевал» Емілії Бронте в культурному просторі вікторіанської Англії / О. Бандровська // Бронте Е. Грозовий перевал. – Х: Фоліо, 2006. – С. 3–18.
3. Ватченко С. А. У истоков английского антиколониалистского романа (Творческие поиски Афры Бен в романтической прозе) / С. А. Ватченко. – К.: Наук. думка, 1984.
4. Гражданская З. «Грозовой перевал» / З. Гражданская // Бронте Э. Грозовой перевал. – М., 1988. – С. 3–10.
5. Зінчук І. Роман «Грозовий перевал» – магічне плетиво реалізму та романтизму Емілі Бронте / І. Зінчук. – Режим доступу: [www.vsesvit-journal.com](http://www.vsesvit-journal.com)
6. Barzun J. Classic, Romantic, and Modern (revised second ed.). / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1975. – P. 77.
7. Berg M. «Wuthering Heights». The Writing in the Margin / Meggie Berg. – NY, Twaine Publishers, 1996.
8. Bronte E. Wuthering Heights / E. Bronte. – Penguin Popular Classics, 1994.
9. Ceron C. Emily and Charlotte Bronte's Re-reading of the Byronic Hero. – Режим доступу: <http://lisa.revues.org/3504>
10. Режим доступу: [en.wikipedia.org/wiki/Byronic\\_hero](http://en.wikipedia.org/wiki/Byronic_hero)
11. Ghent D. van. On «Wuthering Heights» // Ghent Dorothy van. The English Novel. Form and Function / Dorothy van Ghent. – NY; 1961. – P. 153–170.
12. Heywood Ch. Yorkshire Background for Wuthering Heights / Christopher Heywood // The Modern Language Review. – October 1993. – Vol. 88, part 4. – P. 817–830.
13. Heywood Ch. Yorkshire Slavery in Wuthering Heights / Christopher Heywood // The Review of English Studies. n. 3. 38, 150 (1987). – P. 184–198.

14. *Howitt W.* The Rural Life of England. 1838 / W. Howitt / 3<sup>rd</sup> edn., 1844, repr. Shannon, 1971. – P. 244–246.

15. Negro Slavery; or, A View of Some of the More Prominent Features of That State of Society, as It Exists in United States of America and in the Colonies of the West Indies, Especially in Jamaica. – L., 1823. – Режим доступу: [www.recoveredhistories.org](http://www.recoveredhistories.org)

16. *Nestvold R.* The White Mistress and the Black Slave: Aphra Behn, Racism and the Beginnings of Novelistic Discourse / Ruth Nestvold // University of Munich, 1995.

17. *Stampfer R. M.* Joseph Conrad: His Romantic Realism // Kessinger Publishing, 2006. – P. 13.

18. *Stevenson J. A.* Heathcliff is Me: «Wuthering Heights» and the Question of Likeness / John Allen Stevenson // Nineteenth Century Literature. n. 43. 1. (June 1988), 72.

*Надійшла до редколегії 15.05.2011.*

УДК 821.161.1-994.09

**Т. П. Ворова**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

**ПОВЕДІНКА ГЕРОЇВ ЯК ПРОЯВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ОРІЄНТАЦІЇ  
ОСОБИСТОСТІ У «КАЗЦІ ПРО ПОПА ТА ПРО РОБІТНИКА  
ЙОГО БАЛДУ» О. С. ПУШКІНА**

Проаналізовано «Казку про попа та про робітника його Балду» О. С. Пушкіна як твір, у якому описано стереотип поведінки та психотип особистості відповідно до певної цивілізаційної моделі. Досліджено риси характеру героїв та усталені шаблони у взаємодіях персонажів, що чітко проявляються в сучасному суспільстві. Визначено ланцюжок причинно-наслідкових зв'язків, що вплинули на відомий фінал казкового оповідання.

Ключові слова: Азіатида, соціальна орієнтація, проблемні ситуації, цивілізаційний психотип.

Проанализирована «Сказка о попе и о работнике его Балде» А. С. Пушкина как произведение, в котором описаны стереотип поведения и психотип личности, соответствующей определенной цивилизационной модели. Исследованы черты характера героев и устоявшиеся шаблоны во взаимодействиях персонажей, ярко проявляющиеся в современном обществе. Определена цепочка причинно-следственных связей, оказавших влияние на известный финал сказочного повествования.

Ключевые слова: Азиатиды, социальная ориентация, проблемные ситуации, цивилизационный психотип.

The work of literature of A. S. Pushkin «Tale of the priest and his workman Dolt» is analyzed as the work of art in which a stereotype of behaviour and a psychological type of personality corresponding to the definite model of civilization are described. The character traits of heroes and the established patterns in the interactions of personages, which become apparent in modern society, are researched. The cause-and-effect relations exerted influence on the well-known dénouement of the tale's narration are defined.

Key words: Asian civilization, social orientation, problem situations, psychological type of civilization.

Жанр літературної казки давно досліджується літературознавцями, котрі обґрунтовують власні плідні та оригінальні висновки на основі багатого фактичного матеріалу.

У даній статті представлена спроба свіжого прочитання віршованого твору геніального російського поета О. С. Пушкіна «Казка про попа та про робітника його Балду» [6]. Цій казці присвячена низка робіт вчених (С. Бонді [2], Л. Дерези [3], В. Непомнящого [5] та ін.). Проте наше дослідження, можливо, надасть деяку новизну та несподіваність інтерпретації простого казкового сюжету.

Метою цієї статті є вивчення вищеназваної казки як інформаційної моделі певної цивілізації. В езотеричній літературі вважається, що у казці про попа зображено п'яту за чергою свого втілення цивілізацію – Азіатиду [1, с. 263]. Сама назва цивілізації територіально легко ідентифікується з величезним азіатським регіоном. Обсяг казки невеликий – всього лише 4/5 від обсягу найменших казок про півника та про рибалку й рибку; в цьому творі відображено сучасну епоху й підкреслено нашу повсякденну дійсність, тому що певна частина населення планети й досі є представником Азіатиди.

До завдання Азіатиди належить розвиток соціальної орієнтації як рівня свідомості людини. Соціальна орієнтація – це здатність людини відчувати ієрархію людського суспільства та знати закони, за якими воно еволюціонує. Кожне суспільство структуроване певним чином, підпорядковане певним принципам, має свою особливу мораль, систему цінностей, структуру управління й т. ін. Соціально орієнтована людина відчуває це й швидко просувається по ієрархічних сходах та водночас прагне посісти вигідну позицію в соціальній структурі.

Простежимо втілення ідеї про соціально орієнтовану особу в казковому тексті. Героями казки є піп і члени його сім'ї (попадя, попівна, син попа), які становлять звичайний осередок суспільства, Балда (представник соціальної номенклатури), біси (старий Біс, мале бісеня та інші біси), що представляють збиральний окультний персонаж. Традиційних героїв попередніх казок (царі, цариці, царівни й т. і.) заступають у цій казці узагальнені типи героїв нашого часу – попа та Балди, які умовно символізують фігури працедавця й найманого робітника.

Піп у казці – не дуже розумна людина («толоконный лоб»); живе в епоху розквіту товарно-ринкових відносин («пошел поп по базару / Посмотреть кой-какого товару» [виділено нами. – Т. В.]); скупий, жадібний (хоче, щоб один працівник виконував для нього обов'язки трьох фахівців – «повара, конюха и плотника», має намір мало платити найманому працівникові). В героя відсутній елементарний здоровий глузд («понадеялся на русский авось»), він легко впіймався на привабливу пропозицію-приманку для простаків про дешеві, але якісні послуги (Балда обіцяє йому служити «В год за три щелка<...> по лбу»).

Другий головний персонаж казки – Балда. У російських народних казках склався свій специфічний образ цього персонажа: «Балда – міфологізований персонаж російських народних казок про батрака та біса. В процесі розвитку основної думки таких казок фантазія допускає дві головні модифікації: в першому варіанті герой казки не відрізняється особливою міцністю м'язів, і якщо й бере гору над бісом, то тільки завдяки хитрощам; у інших же варіантах він наділений надприродними здібностями. Російська легенда дає цьому героєві ім'я Балда, що прямо свідчить про його спорідненість із Перуном і Тором. Слово «балда» – вражати, вдаряти, рубати, від того ж кореня походять «болт» і «булава». Зрозумілою стає велика богатырська міць, якою обдарований Балда в казках: він може давати такі «щелчки», що від них падають мертвими бик і ведмідь» [7, с. 209].

В О. С. Пушкіна збиральний образ Балди є значно багатшим, ніж той, що представлено в окремо взятій російській казці, він увібрав у себе хитрість, лукавство, винахідливість, наполегливість, активність, сумлінність, старанність і, звичайно ж, величезну фізичну силу. Він – «верный» працівник, служить на совість: «славно, / Усердно и очень исправно»; живе в невибагливих умовах. У Балди фантастична сила та енергія, що застосовується ним у продуктивній сфері та в зоні надання послуг: «До светла все у него пляшет, / Лошадь запряжет, полосу вспа-

шет, / Печь затопит, все заготовит, закупит, / Яичко испечет да сам и облупит» [6, с. 35–37]. Але за наявності всіх своїх здібностей Балда «идет, сам не зная куда», тобто він – безпутний та не знає шляхів духовного розвитку.

Балда являє собою яскраво виражену соціально орієнтовану особу й, безумовно, його цікавить: хто від кого залежить у родині попа, які слабкості, звички, прихильності існують у членів цього осередку суспільства та які дивіденди на цьому можна заробити. Герой на свідомому рівні будує виняткові стосунки з жінками – попадцею та попівною, підлаштовуючись під них і догоджаючи їм, щоб врешті-решт ними ж і керувати. Тому «Попадья Балдой не нахвалится, / Поповна о Балде лишь и печалится». Балда вірно зрозумів потреби цих жінок і в однаковому ступені спромігся задовольнити їх обох – і маму, і доньку. Як результат, «Попенок зовет его *тятей* [виділено нами. – Т. В.]; / Кашу заварит, нянчится с дитятей» [6, с. 37], це свідчить про те, що Балда – батько дитини, яку народила попаддя.

Дивно, але факт: піп не звертає особливої уваги на зміни в родині, він повністю зайнятий собою – «о расплате думает частенько». З цієї причини він «один Балду не любит»: адже саме йому доведеться розраховуватися за власний «авось», оскільки він вже мав достатньо можливостей переконатися в силі Балди. В цей критичний момент піп здійснює стратегічну помилку: звертається за порадою (як виплутатися зі скрутної ситуації) до власної дружини, а не до фахівця, наприклад до юриста, який здатен знайти юридичні й законодавчі недосконалості для можливого відходу від покарання за обман при розрахунках із найманим працівником. У цьому виявляється прагнення попа заощадити на якісних професійних послугах і отримати те, що було б дешевше.

Характерно, що попаддя, яка задоволена Балдою в усіх відношеннях, все ж таки в цій ситуації віддає перевагу чоловікові; вона – тверезомисляча жінка («хитрая», «догадливая»), яка не має наміру позбутися чоловіка-годувальника заради Балди. Тому героїня готова допомогти чоловікові й тим самим завдати шкоди коханцеві: «Знаю средство, / Как удалить от нас такое бедство: / Закажи Балде службу, чтоб стало ему невмочь; / А требуй, чтоб он ее выполнил точь-в-точь. / Тем ты и лоб от расправы избавишь / И Балду-то без расплаты отправишь» [6, с. 37]. При цьому в разі невдачі працівника піп на законній підставі міг би його звільнити з займаної посади «за професійну непридатність» без обговореної плати. Проте попаддя випустила з уваги, що Балда – особливий працівник із винятковими здібностями.

Перед Балдою ставиться таке важке завдання: зібрати з бісів «оброк<...>полный» і «недоимки за три года». Може здатися дещо дивним бажання попа отримати оброк з бісів, одвічних супротивників церкви. Розумніше було б припустити, що під образом бісів зашифрована деяка соціально-економічна сила, інтерпретація якої не вписується в сталий образ релігійної ворожнечі між представниками церкви та пекельного світу. Якщо піп – працедавець, можливо – представник державної економіки, а Балда – його службовець, то чорти та біси, що знаходяться за межами соціуму, являють собою тіньову економіку. Отже, Балді належить зібрати «оброк» (податок) з представників тіньової економіки. Це дійсно важке завдання, тому що спочатку необхідно цих представників викрити, а потім спромогтися вилучити в них нелегальний прибуток у вигляді «оброка», про який самі біси з нерозумінням і подивом говорять, що про нього вони «век<...>не слышали, / Не было чертям такой печали».

Балда розпочинає реалізацію свого завдання з жорсткого тиску на старого Біса і, не даючи йому можливості отямитися, переходить до прямих погроз. У відповідь Біс благає, відтягуючи час: ««Балдушка, погоди<...>, / Оброк сполна ты получишь вскоре. / Погоди, вышло к тебе внука.» / Балда мыслит: «Этого провести не штука!»» [6, с. 39]. Він вже досяг бажаного ефекту й тепер його вимушені

поважати. Пронирливе бісеня намагається нав'язати Балді власні правила гри: виконати випробування, що спрямовані на нібито чесне розв'язання конфлікту. Але в процесі реалізації поставлених завдань обидва герої блефують. Балда оманливим шляхом привласнює собі перемоги, а бісеня кожного разу дає Балді порожні обіцянки заплатити «полный оброк», намагаючись відтягнути час і захоплюючи супротивника в непотрібне змагання.

Дійшовши до третього випробування Балда повністю перехоплює ініціативу в свої руки й вже сам диктує власні умови: пронести кобилу на певну відстань, після чого настає принизлива поразка бісеня. Балда легко здобуває перемогу, проскакавши версту на кобилі, «так что пыль столбом». Образ коня завжди символізував певну потужну міць, а вершник на коні – того, хто цю міць підпорядкував собі, тобто це образ-символ фортуни, удачі, яка опинилася на боці Балди.

Балда вимагає від попа законної сплати: «отдал оброк, платы требовать стал». Розглянемо вплив славнозвісних «щелков» Балди: «С первого щелка / Прыгнул поп до потолка; / Со второго щелка / Лишился поп языка, / А с третьего щелка / Вышибло ум у старика» [6, с. 42]. Піп цілий рік знаходився в стані стресу, передчуваючи момент розрахунку з Балдою. На цьому фоні підвищеної нервової напруги в нього відбувається крововилив у мозок («прыгнул до потолка», а «потолок», «крыша» – це головний мозок), який супроводжується розладом мовлення («лишился<...>языка») й подальшим паралічем на фоні втрати свідомості («вышибло ум»). У цілому тут наведена досить точна клінічна картина інсульту [4, с. 148–150]. Попа-працедавця підвела уявна дешевизна послуг Балди, що насправді коштували надзвичайно дорого (втрата розуму, мовлення, пам'яті, тобто здоров'я). Основний закон ведення ринкової економіки був озвучений Балдою в двох фінальних рядках казки: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной».

Таким чином, Азіатида представлена особливою моделлю взаємин між чоловіком і жінкою. Для азіатидської пари характерним є наявність у дружини коханця, іноді відзначається один і той же партнер у старшого й молодшого членів родини. Роль жінки розмита, виражена неяскраво й зводиться до функцій продовжувачки роду й порадиці при вирішенні родинних проблем у кризових ситуаціях. Домінуюча риса працедавців у цій цивілізації – бажання отримання дешевих товарів або послуг, прагнення до ошукування працівників при розрахунках за виконану роботу.

### Бібліографічні посилання

1. Беленицкий Л. М. (Свами Матхара). Технология Пути / Л. М. Беленицкий. – К. : Ника-Центр, 1998. – 512 с.
2. Бонди С. М. Сказки Пушкина // А. С. Пушкин. Поэмы. Сказки // Собр. соч. в 10-ти т. – М. : Худож. лит., 1960. – Т. 3. – С. 521–538.
3. Дереза Л. В. Русская литературная сказка первой половины XIX века / Л. В. Дереза. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. – 140 с.
4. Медицинский справочник для фельдшеров / под ред. проф. Н. В. Колесникова и доц. А. Н. Шабанова. – М. : Медгиз, 1950. – 624 с.
5. Непомнящий В. Новые русские сказки // А. С. Пушкин. Сказки. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 5–32.
6. Пушкин А. С. Сказки / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 35–42.
7. Славянская мифология. Словарь-справочник / Сост. Л. М. Вагурина. – М. : Линор & Совершенство, 1998. – 320 с.

Надійшла до редколегії 05.01.2011.

Т. Н. Жужгина-Аллахвердян

Государственное высшее учебное заведение  
«Национальный горный университет»

## ПАРАДИГМА ОСЕННЕЙ ПРИРОДЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВВ.

Розглянуто питання інтерпретації «осінньої» символіки у французькій поезії кінця XVIII – початку XIX ст.

Ключові слова: лірика природи, пейзажна парадигма, поет-колорист, внутрішній ландшафт, дискурс, паралелізм.

Рассмотрены вопросы интерпретации «осенней» символики во французской поэзии конца XVIII – начала XIX ст.

Ключевые слова: лирика природы, пейзажная парадигма, поэт-колорист, внутренний ландшафт, дискурс, параллелизмы.

This article is devoted to romantic interpretation of the autumn symbolism in the French poetry in comparison with sentimentalism.

Key words: nature lyrics, landscape paradigm, Poet colorist, discourse, parallelism.

Французская поэзия конца XVIII – начала XIX вв. отличается элегической тональностью в духе «лирики природы» Джеймса Томсона (James Thomson, 1700–1748), вызвавшей множество «подражаний» в европейской литературе [2, с. 126–131, с. 152]. В сознании романтиков общение с природой означало путь творческой трансформации, некогда воплощенный в сакральном мифе о любви человека к духу природы. Семантические метаморфозы средневекового мистического пантеизма проявились в мифопоэтических мотивах «угасающей жизни», любви к умершей, в идее трагической несовместимости человека и духа природы [3, с. 142–143], воспринятой французскими романтиками опосредованно через творчество писателей-сентименталистов. Такая психология творчества предопределила двуплановость восприятия цикла «Времена года», особенно его осенней тематики. Осень, как особо благоприятная пора для созерцания и размышлений, стала темой многочисленных стихотворений французских авторов.

«Осень» Ж. Делиля («Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages», chant II, 1782) начинается с восторженного описания многообразия красок в картине роскошного осеннего увядания: «Que de variété, que de pompe et d'éclat! / Le pourpre, l'orange, l'opale, l'incarnat, / De leurs riches couleurs étalent l'abondance». («Какое разнообразие, сколько роскоши и блеска! / Пурпурный, оранжевый, опаловый, алый, / Какое богатство цвета сопровождает изобилие»). Как «поэт земли» и земных чувств, Делиль выстроил текст по принципу метафорического сопоставления земных рельефов и «внутреннего ландшафта»: «Hélas! tout cet éclat marque leur décadence. / Tel est le sort commun» («Увы! Этот блеск знаменует упадок. / Таков общий удел»); «Les dépouilles des bois vont joncher les vallons; De moment en moment sur la terre / En tombant interrompt le rêveur solitaire...» [7, с. 337] / «Опавшие листья окрасили долины в желтый цвет; Время от времени на землю падает пожелтевший лист, / Прерывая мысли одинокого мечтателя». С помощью параллелизма в сентименталистской традиции автор контрастно противопоставил бесконечность циклического движения природы и бренность человеческой жизни. В лице «одинокого мечтателя» выступал лирический пасторальный персонаж, говорящий от первого лица. Но этот лирический персонаж, это «Я», хоть и наде-

ленное эмоциональностью, все еще было гостем на «тризне жизни» и очень отдаленно напоминало реального автора. Оставаясь на «обочине жизни», меланхолическое «Я» не растворилось в природе, подобно «естественному человеку» Руссо, но «блекло» одновременно с ней и параллельно ей. В описании сельского ландшафта использованы освобожденный от «кладбищенской» атрибутики Т. Грея и Э. Юнга меланхолический дискурс, символика «уединения» («J'aime mêler mon deuil au deuil de la nature») и увядания (des dépouilles des bois, ces ruines, ces bois desséchés, ces rameaux flétris, je me plaît fouler les débris, etc.), описания рельефов души и земли.

Современник Делиля поэт Шарль Мильвуа (1782–1816), близкий к традиции Дж. Томсона, в своих элегиях на любовные, античные и восточные сюжеты, также развивал «бренный» мотив «падающих листьев». Элегия «Листопад» («La chute des feuilles», 1811), построенная на этой метафоре, содержит размышления печальника о смерти, риторически оформленные пейзажные зарисовки: «В падении каждого листа я вижу предвестие смерти...» («Et dans chaque feuille qui tombe / Je vois un présage de mort...»), «Твоя молодость увянет...» («Ta jeunesse sera flétrie...»), «Ты идешь к могиле...» («Tu t' inclines vers le tombeau...»). Поэт сохранил стилистику сентиментализма, использовал «кладбищенские» штампы, включил в дискурс «метафоры падения», архетипические переживания первородного страха, «родового воспоминания», грезы [1]. В поэтическом тексте доминирует местоимение «ты» в качестве риторического обращения и дидактического приема. В тексте также фигурирует местоимение «я», но введено оно не столько для индивидуации речи, сколько для ее риторизации. Но вопреки риторике жизненная драма, смерть предстают как повседневные события, уподобленные падению увядшего листа: «La dernière feuille qui tombe / A signalé son dernier jour». Образ «feuille éphémère» – рефрен в поэзии Ш. Мильвуа. Клишированные пейзажные описания, философские размышления, симметричные стилистические конструкции, приемы лиризации указывают на тесную связь стихотворения с традицией «кладбищенской поэзии». Знаменитое стихотворение «Цветок» многозначительно завершается риторическим вопросом, поднимающим экзистенциальную проблему эфемерности жизни: «Quelle est la plus éphémère, / De la vie ou de la fleur?»

Стихотворение «Осень» Ламартина (Méditations poétiques, 1820) было своеобразным «ремейком» сентиментализма – «Осени» Жака Делиля, стихотворения Шарля Мильвуа «Листопад», «лирики природы» Эвариста Парни. Ламартиновский дискурс лишь внешне напоминал этот поэтический стиль. Сохранив сентименталистскую семантику и некоторые стилистические приемы, поэт-романтик изменил внутреннее содержание текста, а контрасты, повторы и параллелизмы использовал как структурный каркас «неокрашенного» текста. В ранней поэзии Ламартина отсутствуют пурпур, золото, багрянец и прочие яркие цвета роскошных царственных одежд, наслаждений и расцвета жизненных сил, торжества, блеска, власти, обычные в пейзажных зарисовках Делиля и Парни. Эпитеты роскоши, как правило, Ламартин заменил прилагательными sombre, obscure, ténébreux. Воздух у него бесцветен, сумерки и тени окрашены в темные тона. В своей «Осени» Ламартин сделал акцент на идее траура природы и подчеркивал в осени не богатство и яркость, а бесформенность и серость. Однако нельзя было не упомянуть о главных симптомах осени – смене цветов, о чем поэт и сообщает бегло в первых строках стихотворения: «Salut! Bois couronnés d'un reste de verdure! / Feuillages jaunissants sur les gazons épars!». Поэт обращает внимание не только на блеклые, жухлые краски природы, но и «воздушность» и текучесть «медитаций», мыслей и чувств. Как философствующий поэт, Ламартин подчеркивает идею заката жизни, усиливая романтический интертекст семантикой прощания: «adieu», «dernier sourire», «son triste et mélodieux». Эта семантика органично вплетена в руссоистскую мифопоэтику чувствительности, востре-



бованную романтическим читателем XIX в. Лексико-семантическая парадигма «траура природы» совпадала с метафорой «траура души»: «la nature convient à la douleur et plait à mes regards»; «le soleil palissant», «la faible lumière perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois», «la nature expire», «l' adieu d'un ami», «le dernier sourire des lèvres que la mort va fermer pour jamais» и т. д. В таком описании состояние психики выражено в двойном параллелизме: первый связан с земными константами, другой – с околоземным пространством. Воздушное пространство, вбирающее также бесцветные звуки, чувства и ощущения, связует земные ритмы с ритмами вселенной. В такой текстуально-смысловой структуре счастье и несчастье идут рядом, но в этой антитезе доминирует «инстинкт несчастья». «Траур природы» и печаль души противопоставлены празднику осени и надежде на счастье, выраженной в заключительной строфе стихотворения: «Peut-être l'avenir me gardait-il encore/ Un retour de bonheur dont l'espoir est perdu! / Peut-être, dans la foule, une âme que j' ignore/ Aurait compris mon âme/ et m'aurait répondu!...» Кульминацией «роскошного увядания» («Salut, bois couronnées d' un reste de verdure,/ Feuillage jaunissants sur les gazons épars!») является праздник жизни, а риторической развязкой – «траур природы». «Пустая чаша жизни» намекает на другую метафору – «пира во время чумы» («vider ... ce calice mêle de nectar et de fiel»; «cette coupe ou je buvais la vie»; «au fond... restait-il une goutte de miel!»). В сопоставлении «Я», которое выводится на первый план, и природы уже звучит отчетливый диссонанс, ведущий к антиномичному противостоянию: «Terre, soleil, vallons, belle et douce nature,/ Je vous dois une larme aux bords de mon tombeau; / L'air est si parfumé! La lumière est si pure!/ Aux regards d'un mourant le soleil est si beau!». Ламартин исследует новую творческую индивидуальность и создает романтический миф о меланхолическом человеке у границы «двух миров»: «La fleur tombe en livrant ses parfums au zéphire; / A la vie, au soleil / c' est sont là ses adieux: / Moi, je meurs; et mon âme, au moment qu' elle expire, / S'exhale comme un son triste et mélodieux!» «Кладбищенские» анахронизмы и поэтические сентименталистские клише, символы «преходящего» и «бренного» поддерживают старую философско-литературскую антитезу, но не препятствуют романтической игре слов.

Образ падающих листьев вынесен в название поэтического сборника В. Гюго «Осенние листья» («Feuilles d'automne», 1831) и стал в нем лейтмотивом наряду с архетипами «невинного и радостного ребенка», рождения, утра, зари (l'aube, bel ange à l'auréole d'or), радости-света (la joie arrive et nous éclaire), человеческой души (сердца, чувства), души-равнины, души-леса. В сборнике и особенно в стихотворении «Заход солнца» («Soleil couchant») Гюго, как и Ламартин, развивает мотивы эпизодичности человеческой жизни и бесконечности циклического времени, круговорота дня и ночи в земной парадигме «море – горы – реки – леса». Поэт создает динамичный, эмоциональный дискурс, насыщенный скупыми, но точными эпитетами, перечислением, нанизыванием ландшафтных образов: «Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit; / Puis l'aube, et la clarté de vapeurs obstruées; / Puis les nuits, puis les jours...», «Sur la face des mers, sur la face des monts, / Sur les fleuves d'argent, sur les forêts ...», «Et la face des eaux, et le front des montagnes... et les bois toujours verts / S' iront rajeunissant...». В соответствии с романтической мифопоэтикой в пейзажной парадигме главенствующее положение заняла фигура одинокого мечтателя, а образам «печальной рощи», «опавшей листвы» и другими символам увядания было отведено второстепенное место.

#### Библиографические ссылки

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр. – М. : Изд-во гуманит. лит., 1999. – С. 137.
2. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Избранные труды / отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. – 303 с.

3. Карсавин Л. П. Культура средних веков / Л. П. Карсавин. – К. : Символ–Artland, 1995. – 198 с.
4. Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури : зб. наук. праць. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – Вип. 1. – С. 53–58.
5. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 326 с.
6. Французская элегия XVIII – XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры : сборник / сост. В. Э. Вацура. – М. : Радуга, 1989. – На франц. яз. с параллельным русск. текстом. – 687 с.
7. Anthologie poétique française. XVIII siècle. – P. : Garnier Frères, 1966. – P. 337.
8. Les Confessions. Rousseau. L'autobiographie. Chateaubriand, N. Sarraute, F. Dolto. – P., 1992.

Надійшла до редколегії 22.04.2011.

УДК 821.111–31.09

І. Б. Кушнір

Львівський національний університет імені Івана Франка

### ТРАНСФОРМАЦІЯ НАТУРАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ К. ЛЕМОНЬЄ

Розглянуто естетичні погляди бельгійського письменника епохи *fin de siècle* К. Лемоньє та проаналізовано етапні твори з його літературної спадщини. У центрі дослідження – проблема ідейно-художньої свосвідності бельгійського натуралізму та втілення цієї специфіки у творах Лемоньє.

Ключові слова: К. Лемоньє, натуралізм, роман, натурализм, пантеїзм, письменницький світогляд, художній світ твору.

Рассмотрены эстетические взгляды бельгийского писателя эпохи *fin de siècle* К. Лемонье; проанализированы этапные произведения из его литературного наследия. В центре исследования – проблема идейно-художественного своеобразия бельгийского натурализма и выявление этой специфики в произведениях Лемонье.

Ключевые слова: К. Лемонье, натурализм, роман, натурализм, пантеизм, писательское мировоззрение, художественный мир произведения.

The aesthetic views as well as the significant works by a prominent *fin de siècle* Belgian writer C. Lemonnier are under consideration. The paper focuses on the problem of the artistic peculiarities of the Belgian naturalism and their embodiment in Lemonnier's works.

Key words: C. Lemonnier, naturalism, novel, naturism, pantheism, artistic world-view, artistic world of a literary work.

Бельгійським романістам деколи несправедливо здається, що вони випали зі світового літературного процесу. Насправді вирішальним фактором для визнання заслуг того чи іншого митця завжди залишається талант. Ще в кінці XIX ст. Каміль Лемоньє (1844–1913) посів почесне місце у плеяді письменників-натуралістів поряд із братами Гонкурами та Е. Золя. Романіст, новеліст і літературний критик, він справедливо названий «Маршалом бельгійської літератури» за плідну творчість і за значний вплив на багатьох франкомовних митців і письменників. Його товариш по перу Едмон Пікар зауважив: «Лемоньє символізує франкомовну бельгійську літературну діяльність у цілому: її різноманітні тенденції, трансформації та пошуки, її сильні та слабкі сторони: він є її мікрокосмосом. Він її відображає та вдосконалює, як чарівне дзеркало з казки... Це Ріка, з якої витікатимуть всі літературні бельгійські потоки, річки і струмочки упродовж наступної половини століття» [Цит. за: 15, с. 45].

Отже, дослідження прози Лемоньє має на меті з'ясувати її своєрідність у руслі натуралізму в поєднанні з натурализмом. Звідси об'єктом вивчення стали романи Лемоньє «*Kінець буржуа*», раніше згаданий тільки російським літературознавцем А. І. Владимировою [2], та недосліджені раніше «*Закоханій*» і «*У свіжому серці лісу*».

Постать видатного бельгійського письменника К. Лемоньє частіше ставала об'єктом літературних досліджень, що висвітлювали певну проблему творчості письменника або ж розглядали її під специфічним кутом зору (їхніми авторами були переважно сучасники Лемоньє, здатні краще пізнати і зрозуміти його): Ж. Ванвелькенгаузен прослідковував розвиток натуралізму у Лемоньє («*L'influence du naturalisme français en Belgique*», 1930); Ф. Р. Поп вивчав роль природи у творах письменника («*Nature in the work of C. Lemonnier*», 1933); К. Гласер досліджував форму творів («*Le sens de la couleur et son expression chez C. Lemonnier*», 1934). Монографія Ж. Ванвелькенгаузена «*Histoire d'un livre. Un Mâle, de C. Lemonnier*» (1961) була присвячена розгляду названого роману.

Сучасних досліджень не так багато, зокрема статті про Лемоньє в антологіях та літературних словниках: К. Берг, П. Ален «*Littérature belge de langue française (1830—2000). Histoire et perspectives*» (2000); «*Dictionnaire des littératures de langue française. Volume E – L*» (1994); Р. Фрік, Р. Труссон «*Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des Œuvres, I. Le roman. Sous la direction de Vic Nachtergaele et Raymond Trousson*» (1988); М. Каребер «*Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française*» (1998). Потрібно відзначити зацікавлення творчістю Лемоньє у Франції, де на сторінках журналу «*Les Cahiers Naturalistes*» регулярно з'являються статті з цікавим трактуванням окремих питань творчого доробку письменника (К. Барнс, Г. Вулен, Р. Сквдреллі).

Оскільки творчість цього письменника є малодослідженою у вітчизняному літературознавстві, доцільно окреслити його літературно-естетичну позицію.

Автор понад сімдесяти томів, з яких майже п'ятдесят становлять романи і збірки оповідань, Лемоньє зображує звичай і типових людей своєї землі, їхнє щоденне життя, дотримуючись реалістичних традицій А. Доде та навіть Ч. Діккенса. Серед ранніх творів виокремлюється збірка «*Наші фламандці*» (1869 р.), де вперше пролунав заклик «*Бути собою, чи померти*», що став згодом девізом цілого літературного руху [1, с. 141]. Услід за Ш. де Костером письменник виступив за демократизацію бельгійської літератури. «*Soyons nous!*» – перше гасло руху «*La Jeune Belgique*» (такою ж була і назва літературного журналу, що виходив 1881–1897 рр.). Літературний дебют письменника став свідченням того, що він «*[...] з перших творів звернув на себе увагу могутністю стилю та бурхливістю почуттів, ставши одним з паростків надії на відродження бельгійської літератури*» [13, 1858]. Лемоньє виступив за ту оригінальну національну літературу, яку Ж. Екхауд означив як «*літературу, що виникає з самої землі, літературу, швидше, упереджену, ніж патріотичну, літературу, що є нашою, а не сусідовою [...]*» [Цит. за: 7, с. 77].

Щирий товариш Ш. де Костера, Лемоньє вважав цього письменника несправедливо забутим, тому сам він за життя завжди мріяв про визнання власних творів насамперед у Парижі. К. Лемоньє не був широко знаний у Франції, однак група французьких письменників-однодумців, зокрема Ж.-К. Гюїсманс, котрий високо оцінив талант бельгійського колеги по перу, сприяла популяризації його творчості: «*[...] Лемоньє [...] має право бути відомим і читаним у Франції, будучи кращим з письменників [...] з його людинолюбством, фламандською вдачею, захопленням рідним краєм...*» [12].

Більшість романів Лемоньє поєднують натуралізм з ліричною екзальтацією. Багата поетична уява письменника переносить персонажів у найрізноманітніші місця: сільська місцевість Брабанту («*Закоханій*»), шахта («*Кінець буржуа*»), пер-

вісна природа («У свіжому серці лісу»). Один з ранніх романів «Самець» (1881) вражає талантом письменника-живописця, його вмінням сильно і відчутно передати красу села. Уособленням могутньої дикої природи стають персонажі роману – браконьєр Кашапрес і дочка фермера Жермен. На противагу селянам, Кашапрес, «jeune animal nourri des sèves de la terre», виступає бунтівником проти суспільних законів і табу. Саме тому за Лемоньє закріпилася слава відважного молодого письменника, який порушив спокій дрімотної Бельгії, як це зробив свого часу Е. Золя у Франції. «Вперше у Бельгії письменник наважився змалювати життя з грубої сторони; вперше країна взяла участь у літературному конфлікті [...]. Це була перша велика битва і перші перемоги нашої літератури» [цит. за 1, с. 152].

Поява роману «Самець» спровокувала скандал у літературному середовищі Бельгії. Французький літературознавець Р. Труссон визначає специфіку твору як «натуралістичний вибух» (звернення до інстинкту, вплив середовища та спадковості, численні брутальні сцени, тваринне кохання, а разом з тим ліризм і романтичність). Невипадковою є присвята роману Ж. Барбе д'Оревільї, який поєднав у своїй творчості реалізм та ідеалізм. Таке звернення до попередника добре ілюструє творчий шлях, який обрав Лемоньє під впливом письменників-натуралістів, зокрема Ж.-К. Гюїсманса (1848–1907) та Л. Кладеля, письменника-регіоналіста.

Роман «Самець» справив особливо велике враження на Ж.-К. Гюїсманса: «C'est flamand, bien flamand, c'est l'oeuvre d'un tempérament personnel et c'est le meilleur éloge que je puisse faire de ces pages si hautes en odeurs et en couleurs» (лист до Лемоньє, 27 вересня 1881) [8, с. 100]. На його думку, Лемоньє вдалося передати на сторінках роману своє захоплення селом і природою: «Маючи таку чудову палітру і чисту звучну мову впевнено малюйте справжню землю Фландрії» [8, с. 101]. А. Сепр також зазначив, що «цей світ полів та лісів Вам, безперечно, рідний і близький, [...] Ви створили єдину книгу про селян» [4, с. 167] (тоді ще не була написана «Земля» Е. Золя – І. К.).

«Самець» є не тільки оригінальним витвором уяви письменника, а й уособленням подальших тенденцій, що розвиватимуться в його творчості (закоханість у природу, «на туризм») і знайдуть вираз у романах «Адам і Єва», «У свіжому серці лісу» та збірці «Незайманий остріє». Літературний критик Ж. Ренсі наголошує, що Лемоньє у романах зображує тільки одного персонажа «у різних аспектах, у різному вбранні – себе самого» [цит. за 14, с. 100–101]. З цим твердженням можна частково погодитися, якщо розглядати тільки романи письменника періоду натурализму. Його персонаж не є героєм-схемою, що ілюструє засади натурализму, він живий, активний, «природний». Саме середовище накладає відбиток на життя людини: персонажі романів живуть у природі, в серці лісу, що наближує їхню душу до чистої душі природи. Для Лемоньє важливішим є висловлення власної думки, ніж приналежність до того чи іншого літературного напрямку: натурализму, чи інстинктивний реалізм, дав можливість «залишатися собою».

Вплив натурализму, безперечно, позначився на творчості письменника, хоча Лемоньє зумів адаптувати всі напрямки тогочасної літератури до своєї творчої індивідуальності. Про Золя Лемоньє написав: «Якщо Золя представляє один з напрямів [...] величної школи, до якої приєдналися відомі генії думки цього часу, то Леон Кладель і Альфонс Доде належать до іншої течії, що поєднує суміш ідеального та реального, без чого роман залишається тільки документом [...]» («Gens de Lettres», 15.07.1882) [цит. за: 14, с. 140]. Тому і сам письменник прагне бути оригінальним у поєднанні різних художніх методів. У романах «Адам і Єва» (1898), «У свіжому серці лісу» (1899), «Вітер у млинах» (1902), «Божий чоловік» (1903), «Право на щастя» (1904), «Як тече потічок» (1905), справжніх ліричних поемах, зберігаються реалістично-натуралістичні деталі, персонажі перебувають під впливом спадковості, маємо детальне спостереження найменших порухів природи.

Уже з перших творів К. Лемоньє виявився його фламандський темперамент, особливий зв'язок з тим, що Ж.-К. Гюїсманс називає «terroir». Він прагне виразити правду у всіх її аспектах засобом насиченості мови. Його натуралізм гармонійно поєднується з ліризмом. Він розповідає нам про життя селянина з Брабансона, про його інколи грубі звички. «Огидні речі, сміливі деталі не лякають його перо, вимога до них одна – правдивість», – зауважує дослідник натуралізму в Бельгії Ж. Ванвелькенгаузен [14, с. 303].

Ж.-К. Гюїсманс заохочує Лемоньє зайняти гідне місце у плеяді письменників: «Зробити для Бельгії те, що зробили письменники-натуралісти для Франції, показати сучасне життя Брабанту, змалювати з голови до ніг чоловіків та жінок цієї країни, оживити їх у своєму природному оточенні – за це може взятися тільки Лемоньє» [8, с. 139].

Слід зауважити, що натуралізм у Бельгії аж ніяк не був імітацією натуралізму французьких митців. Він мав свою глибоку традицію у фламандському мистецтві з його реалістичним зображенням та особливою колористикою. Для фламандських митців не було характерним зображення глибинних почуттів людини, це були повсякденні реалії життя. Як зауважує М. Вільмот, «il devait être un principe fécondant, et même un moyen d'exaltation pour les natures flamandes, dont la tradition plastique était si riche en réalités, même vulgaires, minutieusement peintes, sculptées ou décrites» [Цит. за: 14, с. 29].

Зацікавленню натуралізмом у Лемоньє сприяла насамперед творчість Е. Золя. Якраз на прохання Лемоньє Ж.-К. Гюїсманс готував статтю про цього великого французького письменника та його роман «Пастка», вважаючи його «un écrivain si intéressant et qui passionne tant avec son talent tout d'une pièce» (лист до Лемоньє від 15 лютого 1877) [8, с. 16].

Лемоньє не обмежується регіоналізмом, про це свідчить його творчий доробок, хоча з великою любов'ю описує рідну країну. Кадром дії його творів є село, засмучене або в сонячному промінні; земля, оброблена селянином; будиночки, що тримаються вкупі серед безмежної рівнини. Ця натуралістична документальність показує людину на лоні природи, в мові опису маємо часте використання рідкоживаних слів, неологізмів, абстрактних термінів. Уже з роману «Самець» у творчості Лемоньє простежується тенденція наближення людини до природи, до суворого життя первісних віків. Таку концепцію Ж. Ванвелькенгаузен називає натуризмом: «Цей натуризм, схрещений з натуралізмом, повинен стати його найоригінальнішим виявом, [...] завершенням його численних і блискучих досліджень у літературі» [14, с. 304]. Натуризм – це також і щирість, якій автор завдячує успіхом своїх романів. Гімн Природі звучатиме доти, доки людина, втомлена міським життям, не повернеться у лісову тишу, щоб віднайти там спокій.

Спадкоємець романтиків, Лемоньє під впливом ліризму деколи деформує реалістичне бачення речей. Французький літературознавець А. Гейман слушно зауважує: «Lemonnier considère la Forêt, l'Usine comme des êtres animés qui dominent et inspirent son récit. Il en fait une représentation symbolique de la vie rustique ou de la vie des villes <...>» [Цит. за: 14, с. 92]. Звідси схожість з творчим методом Е. Золя: «<...> chez lui comme chez Zola, on observe une tendance à grossir le symbole, à le transfigurer, à l'idéaliser, de sorte que les pages les plus réalistes prennent souvent une allure hallucinante et fantastique» [Цит. за: 14, с. 92]. Однак, якщо Лемоньє залишився «інстинктивним» письменником, який писав під впливом природного імпульсу, у Е. Золя виявився талант строного теоретика та послідовника ідей натуралізму, що бачимо в його романах.

Враження величі у французького письменника виникає з контрастів, численних повторів, навмисного перебільшення деталей. Для Лемоньє – це, швидше, екзальтація життєвих сил природи; романи бельгійського письменника дихають чистим повітрям, наповненим здоров'ям і вірою в самоствердження люди-

ни на землі. Прикладом життєвої сили є героїня роману *«Кінець буржуа»*. Барба залишається у свої дев'яносто років символом могутності Расанфосів. Її сили можуть позаздрити онуки й онучки, які вирости в місті. Вона уособлює землю, що дала початок цій родині: «Elle assumait l'ère héroïque de Jean-Crétien, le rachat des ascendants innombrables agonisant au fond des fosses, l'avènement au jour d'une millénaire hérédité ténébreuse, toujours plus avant plongée aux âges de la Terre. Elle était le symbole incarné de la perdurée des humanités, la matrice en qui s'était transvasé, pour proliférer et se délivrer, le sang des antiques parias captifs de la bure, la glèbe fructifiée des fiers froments, après les hersages sans trêve, les inféconds labours qui d'abord n'avaient fait lever qu'une graine mort-née» [10, с. 279]. Як і земля, Барба виснажила, тому не буде нового урожаю, як і не буде нащадків роду Расанфос.

Лемоньє можна визнати одним із самобутніх учнів натуралістичної школи, в якого маємо «суміш реального з ідеальним» [14, с. 311]. Його визначення натуралізму 1882 р. досить широке: «Натуралізм є не що інше як повернення до вивчення законів природи, її прямого спостереження, [...] точне поняття про рушійні сили, яким підкоряється людство», чи ще: «натуралізм можна підсумувати у вираженні правди через різні уми, темпераменти, свідомості» («Le naturalisme», «Gens de lettres» 15 лютого 1882) [Цит. за: 14, с. 311]. У 1884 р. він відмовляється від «теоретичного мистецтва», що веде тільки до фотокопіювання життя. З великою повагою автор ставиться до Л. Кладеля, А. Доде, Ж. Барбе д'Оревільї, Е. Гонкура. Їхній вплив на творчість письменника доповнює натуралістичну доктрину Е. Золя, реалістичне бачення розчиняється подихом ідеалістичного. Занепокоєння і стильові пошуки Лемоньє відобразилися у романах *«Самець»* і *«Кліщі»*, що позначають відповідно початок і кінець суто натуралістичного періоду його творчості.

Роман *«Кліщі»* (1886) нагадує *«Жерміналь»* Е. Золя, хоча з'явився раніше за нього. Тут Лемоньє різко засуджує протиприродну деспотію заводу; тваринне начало в людині не ідеалізоване, як у романі *«Самець»*, бо не є ознакою сильної природи, а, навпаки, є рисою пригноблення вільної людини в індустріалізованому місті. У романі *«Кліщі»* Лемоньє еволюціонує до пантеїстичного руссоїзму: людська природа добра.

Дослідник творчості письменника І. Ландо виділяє ядро його концепції світосприйняття через ідею протиставлення природи і цивілізації. Уся творчість письменника будується на протиставленні «віра – догматизм», чи «мораль – конвенційність», чи «інстинкт – розум» [9, с. 59]. Лемоньє був католиком з дитинства, але у зрілому віці його розум вивільнився від догматичного розуміння Бога. Як тільки «Я» Лемоньє сформувався під впливом світосприйняття як радощів життя, тоді письменник усвідомив, яка прірва розділяє його з теологічним трактуванням Бога. Вперше це відчуття знайшло своє вираження у новелі *«Мортерош»* (1878) – протиставлення Бога-Судді, що панує над людством, Богові, невід'ємному від природи. Цікаво зазначити, що ця новела містить ідеї, згодом повніше розвинуті у зрілих творах Лемоньє. Герой новели не боїться абстрактного Бога, позбавленого недоліків; він розуміє Бога як світовий порядок, що безкінечно існує в часі і просторі.

У романі *«Адам і Єва»* та збірці *«Незайманий острів»* конфлікт «віра – догматизм» розкривається найповніше. Саме ці твори є зразком переходу письменника на позиції натуралізму. На думку Лемоньє, суворе і незворушне християнство бачить у людині грішника, який чекає смерті як визволення і не втішається земним життям. Автор прославляє Бога радості та щастя, а не божество суму і самозречення. Страждений Спаситель, який кличе людину відмовитися від земного щастя, неприйнятний для нього. Він вважає, що релігія замкнула свого Бога у мурах церкви замість того, щоб вшанувати його на лоні природи.

Більшість персонажів Лемоньє поділяють ідеї пантеїзму – релігії вільної людини. Не визнаючи релігійних догм, така людина вірить у божественну силу, що

виявляється у різноманітних формах: сході сонця, молодому, зеленому пагінці чи достиглому плоді. Бог-творець не є початком життя, а його центром. Для протагоністів романів – Ноємі, Адама, Мало-Старого, Відмана – божественне знаходиться у природі та усіх її виявах, а звідси – священний обов'язок людини: шанувати життя у його цілісності. Таким чином, у К. Лемоньє з проповідування пантеїзму народжується особлива концепція розуміння природи і ставлення людини до неї. Він відчуває єдиний ритм природного і людського життя, вічна субстанція живе і в людині, і в природі. Єдина різниця полягає лише у тому, що природа залишається сильною і чистою, притягуючи до себе як джерело життя, з якого людина черпає нові сили. Віддатися природі означає віднайти себе.

Для Лемоньє природа – це школа життя і мистецтва творити. Особливе ставлення до неї визначає світогляд письменника. Його персонажі не тільки поділяють почуття автора, вони живуть в єдності з природою: між ними існує містичний зв'язок взаємопроникнення. Природа у розумінні Лемоньє – це також Земля, яка зберігає постійний зв'язок з людиною. Саме вона робить можливим вічний рух життя – від народження до смерті.

Звідси у творчості письменника постає питання про місце людини у Всесвіті. Лемоньє відповідає на нього так: людина – частка Всесвіту, його необхідний елемент, але у пантеїстичній концепції світу вона не має переваги над іншими істотами. Все, що існує в природі, створене Богом. Людина – не вершина творіння, а рівна серед рівних. Вона є малою краплиною в могутньому потоці творіння, однак необхідною для того, щоб створити цілість [9, с. 82]. Невизнання за людиною панівного становища у світі, бажання зробити її часткою єдиного цілого – наслідок пантеїстичного світобачення Лемоньє. Людина у нього є також істотою активною: не тільки творіння, але й творець свого життя. Вона перебуває у тісному зв'язку з усім світом і світовою душею. Людське існування не замикається в собі, це частина всезагального життя. Ідея всезагальності життя дуже важлива для Лемоньє. І. Ландо підкреслює, що «il voit la vie comme un tout, et cela à un double point de vue. L'individu est pour lui en deux sens différents le support de la vie totale. D'une part parce qu'en lui habite la vie de l'univers et d'autre part parce que tout le passé est vivant en lui» [9, с. 83]. Кожен індивід містить у собі множинність попередніх буттів. Розуміння людини у Лемоньє співпадає із вченням про архетипи Юнга: досвід людськості з початків світу міститься в «Я», що є одночасно продовженням і вершиною попереднього буття.

Інстинкт творення є центральною силою життя, звідси кохання – головний інстинкт людини. Саме це дає можливість людині проникнути в природу (в найширшому розумінні слова); кохання – найвища реалізація гуманності, скорб життя, за Лемоньє, повага до кохання, до здатності відтворення життя, до статевих взаємин повинна бути основою природної моральності. Так само персонажі романів Лемоньє бачать у коханні могутню силу творення нового життя.

Герой роману «Закоханий» звинувачує суспільство і церкву у втраченому житті: якщо б з дитинства його навчили поважати своє тіло, його природні потреби, а не вважати це гріхом, тоді він зміг би бути щасливим. Конвенційна мораль придушила все природне і людське, теорія гріха не принесла щастя людині. Однак Лемоньє не виступає прихильником вільного від моралі суспільства, він лише звинувачує її протиприродність. Фатальний випадок зводить героя з Од, і він з першої зустрічі відчуває, що «Nous étions l'un et l'autre régis par des événements qui nous rapprochèrent et ainsi furent les ministres de notre vie» [11, с. 143]. Од – втілення фізичного кохання, кохання земного і природного, у творі вона часто порівнюється із землею: «[...] elle sentait la terre, la rosée des bois, l'arôme des écorces, l'évent musqué des bêtes comme un limon chaud. Et ensuite je l'eus en mes bras comme la terre elle-même» [11, с. 158]. Вона, як і земля, чекає свого жінця чи сівача: «Son corps splendide chaudement palpait comme une terre grosse, comme les gerbes d'un

champ sous un midi d'août [...] Elle avait le flanc profond et noir des glèbes vouées aux moissons...» [11, с. 184–185].

«Закоханій» відкриває той період творчості Лемоньє, в якому знаходять вияв пантеїзм чи «натуризм» письменника [6, с. 248]. Об'єднавши свої теоретичні праці 1870–1884 років у збірку «Художники життя», Лемоньє уточнив своє завдання – і назвою збірки, і короткою передмовою, де назвав мистецтво, яке він відстоює, «раціональним, сучасним, натуристським» [1, с. 143]. Це поняття (фр. *naturisme*) означало зображення «з природи» (фр. *nature* – природа), тобто вірність життю, природі. «Натуристське» мистецтво – мистецтво правдиве, що зберегло наукову точність, на яку претендували натуралісти. Натуризм Лемоньє – це його пантеїзм, вихідний момент ідейної та естетичної платформи письменника [1, с. 145]. «Я ніколи не відокремлював себе від речей і людей, що мене оточували; у мене пристрасть до життя, до цілого життя, духовного і фізичного [...]; я навчився у дерев, комах, птахів божественних радощів життя [...]; я сам був часткою природи, включеною у велике життя Всесвіту» (К. Лемоньє «*Une vie d'écrivain*») [Цит. за: 1, с. 143].

Поняття «натуризму» досить невизначене, воно відображає складність і невизначеність руху «молодих» у Бельгії 70-х рр. XIX ст. Воно містить також сукупність різноманітних впливів на Лемоньє, зокрема французького реалізму, школи Е. Золя, Ж.-К. Гюїсманса, і навіть Ж. Барбе д'Оревіллі [1, с. 144]. Лемоньє змушений був самостійно виробити свою естетичну програму під впливом суперечливих авторитетів. «Бути собою» для Лемоньє означало бути «натуристом», а в його розумінні – бути вірним природі. У творчості письменника спостерігаємо рух від натуризму і романтизму у першому романі до реалізму в наступних, далі знову до романтизму у поєднанні з особливим новим варіантом реалізму. «Натуризм» – поняття, що своєю невизначеністю виражає суть творчого методу Лемоньє, вважає Л. Г. Андреев [1, с. 144]. Цікаво охарактеризував Лемоньє Е. Вергарн: «Реаліст, натурист, романтик, символіст» [Цит. за: 1, с. 144]. Суть естетики Лемоньє розкривається у такому висловлюванні письменника: «Творіть твори серйозні, міцно збудовані, людяні; глибоко відчуйте їх, вкладіть в них душу і кров свою... Сам лише талант не вартує справи... потрібна також вища здатність, якою є душа. Ніщо не є більш протилежним вічному мистецтву, як віртуозність, тобто вправність замість почуття, фантазія на місці реальності» [Цит. за: 1, с. 144]. Лемоньє великого значення надавав душі митця. Мистецтво є «натуристичним» у розумінні вияву «природи», «натури» митця. Такий творчий метод містив і натуралістичні деталі, і реалістичне узагальнення, і романтичну утопію.

Дослідник франкомовної бельгійської літератури К. Анжелет вважає, що називати К. Лемоньє тільки натуристом є спрощенням його творчого методу [Цит. за: 3, с. 63]. Письменник виходив з такої тези: суспільство здійснює негативний вплив, а обов'язкова примусова праця веде до деградації людини, перешкоджаючи її свободі та праву на щастя. Звідси прагнення людини повернутися до первісної природи як запоруки життя.

Персонажі письменника «народилися» у час ідей натуралізму, міцно вкоріненого у пантеїзм бельгійського письменника. Концепція натуралізму накладається на пантеїстичне світобачення К. Лемоньє. Усе це творить особливий метод письма, що може стати об'єктом майбутніх досліджень.

### Бібліографічні посилання

1. Андреев Л. Г. 100 лет бельгийской литературы / Л. Г. Андреев. – М. : Изд. Моск ун-та, 1967.
2. Владимірова А. И. Лемоньє и Золя. (Роман Камиля Лемоньє «Конец буржуа») / А. И. Владимірова // История и современность в зарубежных литературах. – Л. : Изд. Ленинград. ун-та, 1979. – С. 50–61.



3. *Berg Ch.* Litteratures belges de langue française (1830–2000). Histoire et perspectives / Ch. Berg, P. Halen. – Bruxelles : Ed. Le Cri, 2000.
4. *Burns C.* Céard épistolier. Lettres inédites à Camille Lemonnier, à Théodore Hannon et à J.-K. Huysmans / C. Burns // Les Cahiers Naturalistes. – 1994. – № 68. – P. 147–169.
5. Cent auteurs à l'écran. Lemonnier C. – Режим доступу : [www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS/html/lemonnier\\_camille\\_.html](http://www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS/html/lemonnier_camille_.html) – 16.10.2009
6. *Frickx R.* Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des Œuvres, I. Le roman. Sous la direction de Vic Nachtergaele et Raymond Trousson. / R. Frickx, R. Trousson. – Duculot, Paris-Gembloux, 1988.
7. *Hanse J.* «La Jeune France» et «La Jeune Belgique» (Communication à la séance mensuelle du 9 mars 1957) / J. Hanse // Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. – Bruxelles, Palais des Academies. – 1957. – Tome XXXV. – № 2. – P. 75–95.
8. *Huysmans J.-K.* Lettres inédites à Camille Lemonnier / J.-K. Huysmans. – Genève : Librairie Droz, 1957.
9. *Landau H.* Camille Lemonnier. Essai d'une interprétation de l'homme / H. Landau – Paris : Librairie E. Droz, MCMXXXVI.
10. *Lemonnier C.* La fin des bourgeois / C. Lemonnier. – Bruxelles : Editions Labor, 1986.
11. *Lemonnier C.* L'Homme en amour / C. Lemonnier. – Paris : Nouvelles Editions Séguier, 1993.
12. *Lemonnier C.* par J. K. Huysmans. – Режим доступу : <http://www.huysmans.org.uk/lemonnier.html> – 2.09.2009.
13. Le nouveau dictionnaire des auteurs. T. II. G – M. ; Ed-s Robert Laffont, 1994. – P. 1858–1859.
14. *Vanwelkenhuysen G.* L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900 / G. Vanwelkenhuysen. – Bruxelles : La Renaissance du livre, 1930.
15. *Woodbridge B. M.* Le Roman belge contemporain / B. M. Woodbridge. – Bruxelles : La Renaissance du livre, 1930.

Надійшла до редколегії 20.03.2011.

УДК 821.111(73)255.4-146.2

О. В. Матвиенко

Донецкий национальный университет

### «BRIDAL BALLAD» Э. А. ПО: ОПЫТ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Здійснено зіставний аналіз наявних російських та українських перекладів поезії американського романтика Е.А. По «Вінчальна балада» (1837–1845). Вказано на близькість балади до фольклорних аналогів, а також на внутрішню єдність її з рештою творчості По на сюжетно-тематичному і стилістичному рівнях. Вивчено функціонування таких митецьких засобів, як тотальний ефект, сугестія, виділено прикмети південної школи. Розглянуто художню своєрідність перекладацьких рішень, запропонованих російськими інтерпретаторами балади: поетом Срібного віку В. Я. Брюсовим, майстрами радянської та пострадянської шкіл перекладу, а також новітні українські версії балади, створені вітчизняними перекладачами М. Стріхою та В. Марачем.

Ключові слова: романтизм, готична (страшна) балада, поетика, сугестивність, лейтмотив «пограниччя життя і смерті», зіставний аналіз, переклад/інтерпретація.

Осуществлен сравнительный анализ существующих русских и украинских переводов стихотворения американского романтика Э.А. По «Венчальная

баллада» (1837–1845). Указано на близость баллады фольклорным аналогам и на внутреннее единство ее с остальным творчеством По на сюжетно-тематическом и стилистическом уровнях. Изучено функционирование таких художественных приемов, как тотальный эффект, суггестия, выделены приметы южной школы. Рассмотрено художественное своеобразие переводческих решений, предложенных русскими переводчиками баллад: поэтом Серебряного века В. Я. Брюсовым, переводчиками советской и российской школ, а также новейшие украинские версии баллады, созданные отечественными переводчиками М. Стрихой и В. Марачем.

Ключевые слова: романтизм, готическая (страшная) баллада, поэтика, суггестивность, лейтмотив «пограничье жизни и смерти», сопоставительный анализ, перевод/интерпретация.

The article presents comparative analysis of the existing Russian and Ukrainian versions of «Bridal Ballad» (1837–1845) by the American Romantic author E. A. Poe. It has been emphasized that the ballad closely associated with its folklore counterparts makes up a conceptual integrity with the rest of Poe's works on the thematic and stylistic levels. Functioning of artistic devices (total effect, suggestion) has been traced and features of the USA southern school singled out. There have been scrutinized artistic peculiarities of the versions created by the ballad's Russian interpreters (original poet of «Silver Age» V. Bryusov, representatives of Soviet and post-Soviet school of poetic translation) as well as latest Ukrainian interpretations suggested by M. Strikha and V. Marach.

Key words: Romanticism, Gothic (horror) ballad, poetics, suggestiveness, «borderline of life and death» leitmotif, comparative analysis, translation/interpretation.

Стихотворение «Bridal Ballad» американского романтика Эдгара Аллана По трудно отнести к числу взысканных вниманием как переводчиков, так и критиков художественного перевода. Так, в достаточно представительном двуязычном поэтическом сборнике По (Москва, «Радуга», 1988) приведены всего два его перевода: классический В. Я. Брюсова и современный, датированный 1970-ми годами, Ю. Корнеева. В наиболее полном на сегодняшний день украиноязычном издании стихотворений По «Ельдорадо» дан единственный перевод М. Стрихи. И все это на фоне великолепия «Ворона», нынешнее количество русскоязычных версий которого давно исчисляется десятками, или же облюбованного украинскими переводчиками «Ельдорадо»! Аналогичная ситуация и в переводоведении: в новейших диссертационных работах А. Г. Коноваленко [4] и А. П. Рыхло [7], посвященных переводам поэзии По, «Венчальная баллада» в силу инерции тоже оказывается на периферии обширного переводоведческого исследования. Восполнить, хотя бы отчасти, эту лауну и призвана данная статья.

«Bridal Ballad» имеет отчетливо выраженный автобиографический характер и содержит отсылку к романтическому эпизоду юности поэта. Речь о его первой любви – Саре Эльмире Ройстер. Комментатор Е. К. Нестерова указывает: «Перед отъездом По в Виргинский университет (1826 г.) молодые люди были тайно помолвлены. Однако родственники не одобряли их взаимного увлечения: Аллан (приемный отец поэта. – О.М.) ясно дал понять, что его воспитанник не может рассчитывать на права законного наследника. Пылкие письма По оставались без ответа; позже выяснилось, что Ройстер-старший перехватывал послания Эдгара к дочери, ибо родители всеми силами старались убедить ее принять предложение «более подходящего» претендента – Баррета Шелтона, который был старше По и обладал солидным состоянием. Существует легенда о том, что поэт приехал в Ричмонд в день свадьбы своей возлюбленной и появился в ее доме в разгар торжества» [5, с. 393]. Впервые баллада была напечатана в 1837 году в журнале «Southern Literary Messenger», впоследствии вошла в сборник 1845 года, чем и обусловлена ее двойная датировка. Баллада подвергалась авторским правкам: при повторной публикации была выпущена третья строфа, что усложняло и без того «непрозрачный» для восприятия текст, к четвертой же добавился повтор – две

строки о золотом кольце, как свидетельство бессознательного самообмана лирической героини.

Впрочем, другой известный отечественный американист Ю. В. Ковалев категорически не склонен увязывать замысел баллады с историей замужества Э. Ройстер: «Предположение это ничем не подтверждено, и можно только поражаться упорству критиков, которые столь настойчиво пытаются связать большую часть лирических стихов По с историей бедной Эльмиры» [3, с. 263].

Если предположить, что гипотеза о глубоко личностном характере баллады все же верна, остается лишь удивляться, как блистательно По владел искусством «возвышающего обмана». Незавершенный университетский курс наук в поэтическом воображении преломляется в смерть героя на поле брани; студент-недоучка, оставшийся без финансовой поддержки, преобразуется в романтического рыцаря, «лишенного наследства», «погибшая душа» буквализирована. Правда, благородная бедность героя только подразумевается, контрастным фоном для нее служит выставленное напоказ богатство жениха героини, неоднократно подчеркнутое деталями: это и роскошное золотое кольцо, подаренное ей в знак помолвки (*golden token*), и великолепный атлас, и драгоценности в качестве свадебного подношения (*Satins and jewels grand / Are all at my command*). Кстати, эта же тема богатого соперника настойчиво звучит и в другом стихотворении По «К...», адресованном С. Э. Ройстер.

Несмотря на весь автобиографизм произведения, не менее очевидна его жанровая «прописка» в балладной традиции. Его с полным основанием можно поместить в ряд произведений (баллад по преимуществу) с сюжетом о приходе мертвого жениха, выведенном отечественной исследовательницей И. Арендаренко [1]. Сюжетно-тематически «Венчальная баллада» близка фольклору, в частности, английской балладе «Дух милого Вильяма» из сборника Т. Перси, а также целому ряду баллад литературных: легендарной бюргеровской «Леноре», возникшим в качестве ее перепевов и переложений «Людмиле» и «Светлане» В.А. Жуковского, «Марусе» Л. Боровиковского, «Натале» Н. Костомарова и «Мерцю» Ю.-О. Федьковича, балладам В. Скотта «Вильям и Хелен», «Замок Смальгольм, или Иванова ночь», балладам В. Вордсворта и другим. Присутствует и отдаленное сходство с новеллой современника По В. Ирвинга «Жених-призрак», по справедливому наблюдению Т. А. Китаниной, трагедийной относительно бюргеровского первоисточника [2].

При всем тяготении «Bridal Ballad» к тематике фольклорных и романтических «страшных баллад» событийный ее ряд лишен привычной для жанра сюжетной заданности и концептуальной однозначности. Здесь нет насильственного увоза героини в страну мертвых, откуда нет возврата (как в «Леноре»), нет безумия и смерти героини (как у украинских романтиков), нет «готического натурализма», жестокости развязки, равно как и открытой назидательности в качестве «нравственного урока» читателям. Зато есть таинственное сфумато, окутывающее характеры героев и события их жизни, психология мятущейся женской души, в которой узнаются и романтическое двоемирие, и присущий По интерес к раздвоенному, расщепленному сознанию. Суггестия – «фирменный прием» – реализуется здесь поэтом системно и последовательно, на всевозможных уровнях: от фонетического (явная оркестровка баллады на сонорный «н», ассоциативно связанный с отрицанием и небытием) до концептуального (самовнушение героини, пытающейся повторами-заклинаниями убедить себя: «I am happy now»).

Ощутима в «Венчальной балладе» и «концентрированная сосредоточенность на мотивах любви и смерти, трактуемых в неразрывной связи друг с другом», которую Ю. Ковалев считает доминантой творчества американского романтика [3, с. 37]. Очевидно, что, помимо жанрово-тематической близости фольклорному предтече, «Подвенечная баллада» родственна и остальному наследию По, новел-

листа и поэта: тема молчаливой скорби по утраченной (погибшей) любви присутствует в «Вороне», «Улялюм», «Аннабель Ли», «Морелле». Примечательная сюжетная подробность баллады – колокольный звон, раздающийся во время венчального обряда, напоминает героине похоронный звон – отсылает искушенного читателя к другому поэтическому шедевру По – «Bells», где этот образ дан в развернутом виде, как важнейшие вехи человеческой жизни.

Общим местом критики стала мысль об «эмоциональной напряженности и довольно простом для поэзии По языке» [5, с. 402]. Ясность и внятность языка продиктованы жанровым каноном фольклорной баллады, на который ориентируется и баллада литературная. Вместе с тем на общем фоне естественно-разговорной лексики выделяются поэтические обороты *dell* (долина), *pallid brow* (бледное чело), *plighted vow* (принесенная клятва, данный обет) *forsaken* (забытый, преданный забвению).

Кроме того, внимательный слух улавливает в балладе легкое романское влияние, естественное для южной школы в литературе США, с ее тонким, изысканным, рафинированным вкусом, тягой к средневековой культуре, известной аристократическому Югу не понаслышке: французское словечко «*geverie*» наряду с привычным для английского языка «*dream*», имя погибшего героя *d'Elormie*, произносимое на английский лад, без ударения на последнем слоге. Забегая вперед, отметим, что переводчики разошлись во мнениях относительно его передачи: российские (Ю. Корнеев, Н. Лебедева) оставили его в англоязычном виде, как это предполагает ритмомелодика оригинала, украинские же (М. Стриха, В. Марач) вернули имени его первоначальное, французское, произношение – с ударением в конце слова. И только у В. Я. Брюсова погибший герой остался безымянным.

Ю. В. Ковалев в комментариях к балладе резюмирует: «происхождение этого имени (*d'Elormie*. – *O. M.*) – неразрешимая загадка для критиков» [3, с. 263]. Так, по мнению Д. Хоффмана, По изобрел имя в качестве подходящей рифмы с несомненным аристократическим звучанием. Х. Брэди усматривает источник имени в названии популярного в эпоху По романа Дж. Р. Джеймса «*De L'Orme*». Сам Ю. Ковалев выводит имя мертвого возлюбленного в балладе из известной По пьесы В. Гюго «*Марион Делорм*».

При этом мало кто из литературоведов и переводчиков задумывается об ассоциативном поле имени, о его богатейшей скрытой суггестивности. А напрасно: оно изобилует милыми слуху По сонорными (л, р, м), весьма близко по звучанию другим, знаковым для американского романтика именам персонажей его стихотворений и новелл (Элеонора, Морелла, Линор, Улялюм, Легран и пр.); в нем скрыто, в противовес кичливому богатству жениха героини, подлинное золото *or*, приводящее на ум «*Эльдорадо*», – но и оставшееся в далеком и, увы, невозвратимом прошлом (франц. *alors* – тогда, в то время, *d'alors* – того времени, той эпохи, тогдашний).

Наконец, французское имя собственное *d'Elormie* созвучно слову *l'orme* («вяз», «ильм») и целому гнезду однокоренных с ним: *ormeau* («молодой вяз»), *ormille* («саженец вяза»), *ormais/ormois* («вязовая роща») и связано с ними этимологически. Более того, слово «вяз» используется в идиоме «*attendez-moi sous l'orme*», в переводе означающей «после дождичка в четверг», т.е. никогда. Вот здесь-то и замечаешь, что французский вяз состоит из тех же сонорных звуков, что и последний слог знаменитого воронова пророчества «*nevermore*». Вяз – дерево для североамериканского ландшафта привычное: немного спустя раскидистый ильм будет осенять обветшалый особняк Пинченгов в романе Н. Готорна «Дом о семи фронтонах», а два вяза, нависшие ветвями над фермерской усадьбой, дадут название драме Ю. О'Нила «Страсти под вязами». Образ вяза породит и разовьет в американской литературе ассоциации, предугаданные По: прошлое, довлеющее над настоящим (Готорн) и страстная любовь, которая не обрывается

даже смертью (О'Нил). И еще одна подробность: имя d'(El)ormie по звучанию близко и французскому глаголу dormir (спать, покоиться), с явственным намеком на вечный могильный сон героя, и другому знаковому слову – французскому «mort» («смерть»). В итоге, видимо, окказиональное, изобретенное «по случаю» имя героя выступает результатом математически точных расчетов, заданным и выверенным по строгой лингвистической формуле.

Теперь формальная сторона. Размер «Bridal Ballad» – трехстопный ямб с окказиональными элементами тоники вместо традиционного для баллады четырех- или пятистопного. Подлинник состоит из 5 строф различного объема: 1-я строфа содержит 5 строк, 2-я и 3-я по 7, 4-я – 8 и заключительная («посылка») – 6 вместо канонических 28 строк французской баллады (три строфы по 8 и «посылка»-катрен) или же ряда четверостиший баллады английской. Соответственно, вместо балладной рифмы abcb (англ.) или однозвучной рифмы ababbcbc + bcbc (франц.) у По наблюдаются вариации: 1 – abaab; 2 – cbcccb; 3 – dbdddb; 4 – ebceeb; 5 – fbfffb, где строфы структурно объединены одинаковой рифмой во второй и последней строке (рефрене). Все вышесказанное свидетельствует как о перекрестном влиянии на поэта французской и английской балладных традиций, так и о достаточно свободном обхождении с жанровой формой.

По-видимому, впервые интерес к «Bridal Ballad» проявился у русских поэтов «Серебряного века», в первую очередь у К. Д. Бальмонта. При всей многочисленности бальмонтовского корпуса переводов из По текст баллады обнаружить не удалось, однако его стихотворение «Венчание» (1899) демонстрирует несомненное влияние американского романтика в строфике, скопированной с американского первоисточника, сольной лирической партии, написанной для «мужского голоса» (у По – для женского), стилистике, эмоциональном ключе.

История русских переводов баллады берет начало с В. Я. Брюсова. Современный российский литературовед А. Г. Коноваленко, говоря о системном и устойчивом характере Брюсовского интереса к личности и творчеству Э. По, попутно объясняет истоки их творческой конгенности: «Э. По привлекал Брюсова не только как художник-новатор, отвечающий потребностям современного искусства, но и как яркая личность, соединяющая мистические и научно-рациональные устремления» [4, с. 6].

Увлеченность русского поэта-переводчика мистицизмом По дает о себе знать в переводе «Bridal Ballad» 1924 г., подчеркнуто ориентированном на православную символику. Уже в первой строфе фигурирует «ладан синий» как узнаваемая примета восточно-христианского обряда. Воскурение ладана характерно для православных ритуалов (в т.ч. таинства венчания), однако непривычно для исповедующих католицизм и протестанство, а они как раз и составляют большинство населения американского Юга. Эпитет «синий», не имеющий аналога в оригинале, у Брюсова обретает особую значимость, поскольку на него опирается рифма-рефрен «ныне». «Вечер синий» – поэтическая вольность Брюсова, хотя по размышлению логику переводчика уловить можно: сумерки (закономерный образ для искусства «конца века») – магическое время суток, стирающее границы между светом и тенью, цветом и темнотой, а в сознании героини – еще и между былым и нынешним, живым и мертвым. Героине По немудрено ошибиться и принять живого за погибшего именно в закатных сумерках. Синий цвет (и полихромия в целом) нетипичен для колористики По, любившего контрасты светотени, черно-белую графику изображений, оттенки серого и красный цвет, но символичен для русской поэтической традиции и романтической литературы, где оставили свой след и новалисовский «голубой цветок», и знаменитый пастернаковский перевод грузинского поэта-романтика Н. Бараташвили: «Цвет небесный, синий цвет...», где этот цвет означает неземные, «иные начала», выступает символом бесконечности, вечности – и смерти. Наконец, у самого Брюсова, чуткого к

семантике цвета, в сборнике «Семь цветов радуги» (1916) есть соответствующие разделы «Голубой» и «Синий».

Другая его *licentia poetica* – добавление флористических деталей. Это кладбищенские розы в эпизоде, где героиня, то ли наяву, то ли в сомнамбулическом сне оказывается возле могилы возлюбленного. Розы, цветы любви и печали (символ сам по себе достаточно тривиальный), здесь еще и ассоциативно отсылают читательское восприятие к шиповнику, прорастающему на могилах влюбленных Тристана и Изольды и знаменующему их посмертное соединение. В переводе Брюсова розы могут означать нерасторжимый союз влюбленной пары, мертвого жениха и живой невесты, торжество любви, в буквальном смысле преодолевшей смерть. Апельсинный (померанцевый) цвет, упомянутый в другом пассаже перевода, с нежным бело-розовым оттенком, имеет особую символику – брачную, им по обыкновению украшали подвенечный наряд невесты. В цветочном контрасте «роза-померанец» заложено скрытое, но неустранимое противоречие между любовью и браком, началом личным и социальным, желаемым и действительным, которые оказываются трагически рассогласованными, разъединенными. За счет цветочных и «благовонных» ассоциаций задействуется неожиданная для По, однако вполне уместная в рамках его концепции «тотального эффекта», ольфакториальность (ее откроет для поэзии несколькими десятилетиями позже внимательный ученик Э. А. По Шарль Бодлер). В итоге Брюсов помещает драматическую историю любви в богатое, изысканное, искусно выполненное обрамление, создает роскошный декор в стиле модерн, переключая на него читательское внимание, но уместность подобных эстетских излишеств в сдержанной по тону и внутренне эмоционально напряженной балладе остается под вопросом.

А вот в вокабуляре и синтаксисе перевода сказывается отмечаемый многими литературоведами рационализм брюсовской поэтики [4, с. 3]. Ритмика фразы четкая, построение предложений грамматически корректное, хотя порой производит впечатление некоторой искусственности, нарочитой усложненности. Избыток тщательно подобранных русских односложных слов косвенно указывает на то, что английский трехстопный ямб с мужской клаузулой тесен для полисиллабического русского языка, чья лексика словно зажата в тисках заданного размера. Мой, муж, но, мне, стон, кто, пал, он, тот, бред ли грез, где, меж роз, ль (вместо ли) – все эти односложные существительные, особенно когда они расположены группами, приводят к ощущению неестественности слога. (Заметим попутно, что в украинских переводах эта трудность мало ощутима: языковая вариативность у/в, і/й позволяет избежать на фонетическом уровне скоплений согласных и зияний гласных.) Во второй строфе у Брюсова дважды подряд применен анжабеман (перенос): «Как похоронный звон / Звучала речь, как стон / Того, кто пал, сражен...», есть он и далее по тексту перевода: «Смягчил он горечь слез / Моих в тот вечер синий»; «Я поклялась в ответ / Ему, в тот вечер синий». Данный прием сложно однозначно отнести к переводческим находкам либо потерям. Ему найдется психологическое обоснование: исповедь героини у Брюсова становится нервно-сбивчивой, она словно с трудом переводит дыхание, вспоминая о страшном событии прошлого. Но ради иллюзии психологической достоверности переводчик жертвует ритмической размеренностью оригинала, балладной напевностью, словесно-музыкальной гармонией (анжабеман в поэзии, как и синкопа в музыке, внутренне чужд балладе, жанру фольклорного происхождения).

Нельзя обойти вниманием и многократно использованные Брюсовым страдательные формы: «обручена кольцом», «влюблен», «сражен», «свершено», «суждено». Количественно у Брюсова их больше, чем у всех прочих переводчиков; ни оригинал, ни сам жанр фольклорной баллады с хорошо прописанным событийным рядом и выраженной сюжетностью пассивного залога в таких масш-

табах не предполагают. Тем не менее пассив на фонетическом уровне радикально разрешает проблему суггестии благодаря сквозному сонорному «н». Кроме того, массив страдательных глагольных форм у Брюсова нагнетает впечатление судьбы, вершащейся над героиней без ее ведома и помимо воли, интенсифицирует фаталистические настроения, ноты безысходности, отчаяния.

Другое поколение переводчиков-интерпретаторов «Bridal Ballad» представляет Ю. Б. Корнеев (1921–1995) – представитель петербургской (ленинградской) школы, переводчик достаточно широкого диапазона, которому подвластны различные роды и жанры литературы: эпос «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде», драма (Шекспир, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон), лирика (стихотворения Сервантеса, Мильтона, Гюго и др.). Итогом его многолетней деятельности стала авторская антология французской поэзии «Рог».

Для своего перевода ключевым словом, в противовес брюсовскому «ныне», Корнеев выбирает «счастье», воображаемое героиней в настоящем и непреложное в былом, желаемое, выданное за действительное (*wishful thinking*). Это создает простор для вариаций на тему приблизительной рифмы (ассонанса), заметно осовременивающей звучание переводного текста, в отличие от привычных для XIX века классических, точных и полнозвучных рифм: счастье-согласья-страсти-унеслась я-ненастье-клялась я, где, по сути, единственная точная – счастья-безучастья. И в этом отношении Корнеев идет по стопам своего предшественника Брюсова, который хоть и не считал целесообразным отступать от нормативных точных рифм в процессе перевода, в теоретической работе «О рифме» именно ассонансы провозгласил ведущей поэтической тенденцией XX века.

В образе лирической героини у Корнеева иной психологический рисунок. Она судит о женихе не без иронии и жалости («голос... от страсти / У бедного дрожал»), изначально сомневается в истинности своего счастья (где у По утверждение-самовнушение: «теперь я счастлива», у Корнеева – по сути, риторический вопрос: «Но обрела ль я счастье?»). Наконец, корнеевская героиня больше всего страшится не наваждения или неумолимой судьбы, а эмоциональной отстраненности, равнодушия к собственной участи, способных толкнуть ее на опрометчивый шаг.

Погибший Делорми так и не испытал счастья – он умер, «обрести мечтая счастье». Счастье, поставленное под вопрос относительно всех участников изображенной жизненной драмы, усиливает впечатление его фантомности, непрочноности, преходящести. Счастье в любви и браке, счастье победы в бою, счастье земной жизни и «жизни вечной» в лучшем мире, счастье остаться в памяти любящего – вот множество обликов счастья, но никому из героев баллады их познать не дано. Эта мысль, проходящая мимолетным намеком у По, у Корнеева становится лейтмотивом, и причина кроется в переводческом опыте Корнеева, перелавшего позднеренессансных и барочных западноевропейских авторов.

Не всегда он справляется со сложностями, обусловленными моносиллабизмом английского языка: перебор по части односложной русской лексики ощущим в 4-й строфе. Но в общем и целом корнеевский перевод удался: он оставляет впечатление старинной истории, рассказанной близким современному читателю языком. Лексико-стилистическая архаизация (обрести, чуждых, коль, отныне и т.д.) тщательно дозирована и применена в пропорциях достаточных, чтобы создать эффект «патины», но не более.

В активе русских переводчиков «Bridal Ballad» числится и новейшее прочтение, предложенное современной московской поэтессой, филологом, переводчицей Н. Лебедевой. Его отличают особый лексический строй – предельно простой, безыскусный, близкий к разговорной речи, с безукоризненно естественными интонациями (то же верно и в отношении синтаксиса). Речевая партия героини у Ле-

бедевой выдержана безупречно точно, в неукоснительной верности первоисточнику; это лирическое признание звучит щемяще и трогательно, «так по-женски» и «так по-русски». Подобно Ю. Корнееву, переводчица осторожна в использовании возвышенно-поэтической лексики и архаизмов (вон, мнится, чело, унынье, гложет). Немногочисленность последних обусловлена сознательной переводческой установкой на тонкую, изящную стилизацию поэзии XIX века.

Лебедевская «женская версия» подчеркивает «взгляд невесты» на происходящее, имплицитно присутствующий в английском названии баллады, но неизбежно утрачиваемый при переводе. В первой строфе господствует белый цвет: «белизна венка», «жемчуг» в качестве традиционного украшения новобрачной вместо более общего «jewels» – «драгоценности» (кстати, метафорически обозначающий слёзы!), шелк белоснежного подвенечного наряда. Однако белый цвет в свадебном обряде одновременно означает чистоту и целомудрие невесты и символизирует смерть девичества. Доминанта белого цвета словно полемически противопоставлена «синеве» Брюсовского перевода – но, так или иначе, оба цвета подготавливают читателя к сквозной для баллады теме смерти.

Примечательно здесь начало первой строфы, изобилующее назывными предложениями и безглагольными синтаксическими конструкциями. Там, где Брюсов прибегает к страдательному залогу, Лебедева передает ощущение пассивности героини, ее психологической отчужденности от происходящего, замедленности ее эмоциональных реакций через статику. Взгляд невесты бесстрастно фиксирует все, что происходит будто бы не с ней. Допускается лишь тень эмоции: легкое удивление («но что со мною?»), нотка бессознательного кокетства («к лицу, я знаю, мне...»). «Выключенные чувства» героини пробудятся только в финале – в молении, обращенном к Богу. Все эти средства вкупе обеспечивают достоверность психологического рисунка, а, следовательно, работают и на искомый «эффект целостности» (Пожалуй, единственный диссонанс перевода – горестное признание героини: «Мой мертвый друг не сможет /Быть счастливым вполне», получившееся несколько легковесным).

У Н. Лебедевой обнаруживается тонкий музыкальный слух. Ее сквозная рифма во второй строфе «свершен-звон-вон-он-сражён», с акцентом на сонорный «н», явно ономотопейная, она имитирует перезвон церковных колоколов. Лебедевская цепочка рифм практически повторяет Брюсовскую в аналогичном месте строфы или вторит ей: «он-звон-стон-сражён». Это и неудивительно: в оригинале По та же сквозная рифма, что и в его «Колоколах»: «well-swell-knell-fell-dell». Перед читателем случай удачного переводческого заимствования из другого, классического, русского перевода, что без труда распознается знатоками русского По и говорит как об уровне литературной эрудиции автора, так и о ее абсолютном переводческом слухе.

А теперь несколько слов об истории украинских переводов «Bridal Ballad». Отечественные переводчики обратились к тексту баллады сравнительно поздно, в 1990-х гг. Единственный опубликованный и вошедший в сборник «Ельдорадо» перевод баллады принадлежит известному ученому, доктору физико-математических наук, украинскому общественному и культурному деятелю М. Стрихе.

В его переводе баллада именуется «весільна» – свадебная, не «вінчальна» и не «шлюбна», т.е. относящаяся не к браку или церковному таинству, а к светскому торжеству. Такой ход вряд ли оправдан: семантическая связь украинского «весілля» с веселой, радостной, праздничной атмосферой в корне противоречит эмоциональной тональности первоисточника. Пожалуй, любые русские варианты заглавия «венчальная» (Лебедева), «подвенечная» (Корнеев) и даже «свадебная» (Брюсов) удачнее передают общий смысл ситуации: под венец с нелюбимым.

«Простой язык» баллады создает намного меньше проблем украинским переводчикам по сравнению с русскими. Достаточно сравнить Корнеевский реф-



рен «Но обрела ль я счастье?» с его украинским аналогом: «Та хіба ж я зазнала щастя?», чтобы сразу ощутить книжно-возвышенный характер первого и непринужденно-разговорный – второго. Выражение «обрести счастье» принадлежит высокому стилю, «зазнати щастя» вполне органично в устном народном творчестве (ср. с песней «Цвіте терен»: «А я, молода дівчина, /Вже горя зазнала»). Сама стихия украинского языка – гибкого, музыкального, напевного, живая фольклорная традиция, в русле которой формировался жанр баллады, многолетняя подпитка украинской словесности культурой «низового барокко» – все это изначально порождает больше возможностей для безыскусного изображения драматической истории любви и смерти, верности и отчаяния. Но и задает неизбежный уклон в фольклоризм – в ущерб литературному началу, минимизируя книжную лексику и приглушая черты высокого поэтического стиля.

Вслед за По и Брюсовым первый украинский переводчик «Bridal Ballad» делает опорным для сквозной рифмы то же слово (now – ныне – нині). Схема чередования мужских и женских рифм, пожалуй, соблюдается даже последовательнее, чем в подлиннике, – иначе пострадала бы стройность и ритмика стиха, столь важная для воспитанного на силлаботонике славянского слуха. Камертоном в переводном тексте, как и полагается, служат сонорные (н, м, р), У переводчика хорошая, внятная поэтическая дикция, украинский текст перевода течет плавно, без фонетических заминок или синтаксических вычурностей (кроме труднопроизносимых: «тож не вмивайсь слізьми», «аж страшно»).

На первый взгляд план выражения и план содержания украинского перевода совсем как в оригинале. А теперь – о неминуемых потерях. У По героиня принимает слова брачного обета, произнесенные супругом, за «knell» (похоронный звон по умершему (тому)/или умершей (себе)?). У Стрихи «подзвін» из воображаемого становится вполне реальным: это венчальный перезвон, который наводит героиню на горестные воспоминания о погибшем. Вместо «my lord» (милорд, мой господин, мой супруг) появляется «мій любий лорд», что звучит странно в устах не забывшей первой любви героини. Оправдать этот эпитет может разве что условный речевой этикет, но в данном пассаже нет обращения героини к жениху. Зато в 3-й строфе описание действий трансформировано в прямую речь. У По «Он ободрял/разубеждал меня словами / И целовал мое бледное чело» – у Стрихи фраза, вложенная в уста героя: «Тож не вмивайсь слізьми», мало подходит для утешения и звучит не куртуазно, а с долей брутальности. Фраза «І груди здійнялись» психологически не убеждает, т.к. в подлиннике героиня именно «почувствовала, как грудь переполняют чувства» (I felt my bosom swell); вид «вздымающейся груди» явно внешний и не может быть отнесен на счет героини, проживающей ситуацию изнутри. оборот «минуле час затер» спорный, ибо все говорит о неизжитости прошлого, незаживающих душевых ранах. Нет потерянности героини на скрещении яви и грёз, снят как избыточный повтор-заклинание о золотом кольце как залого счастья, в финале не переведена отчаянная мольба запутавшейся в собственных чувствах героини.

Что остается в итоге? Старая как мир история: героиня выходит замуж за богатого, знатного, но немилого, – и не может забыть прежнюю любовь. Переводческая стратегия здесь нацелена на рассказывание с прояснением подробностей, но незаметно уходит столь важная для По многозначность, затухает колебательный контур возможных и допустимых истолкований текста. События обретают четкость, переживания отливаются в слова, развеивается таинственная дымка недосказанного. И торжествует определенность – по выражению самого По, «смерть для поэзии». Так, при ювелирно выверенной равновесности математического расчета и музыкальной импровизации оригинала в украинском переводе появляется заметный крен в сторону смысловой точности, по-видимому, обусловленный спецификой математического мышления М. Стрихи – ученого и переводчика.

Другой убедительный пример того, как непросто сочетать математику формы с музыкой слова при переводе, – любительский текст В.С. Марача, также математика по основной профессии (этот текст в электронном виде представлен на сайте «Поетичні майстерні»). В жертву семантической точности здесь приносится многое. Самая серьезная претензия к переводчику – его системное злоупотребление союзом *й*, особенно там, где союз открывает поэтическую строку и зачастую без ущерба для смысла может быть опущен. В упрек Марачу можно поставить и нарушение принципов эвфонии (неудобнопроизносимые места вроде *серцем вдалині*, перегруженность текста нетипичными для украинского языка редуцированными глагольными формами (*надіть*, *буть*, *вернуть*, *забувать*), окказиональные русизмы, выбранные ради краткости («жених» вместо «наречений», «скорбний» вместо «скорботний»), неудачные синтаксические конструкции («порука /щасливою быть нині»).

Примечательны в марачевской версии психологические акценты. Жених ведет себя достойнее, чем в переводе М. Стрихи: вместо высокомерно-нисходительных уговоров «тож не вмивайсь слізьми», в которых угадывается насмешка над чрезмерными переживаниями экзальтированной невесты, герой В. Марача проявляет заботу об избраннице, он внимателен («жених любив і ждав»), почти по-отечески нежен («мені/шептав щось, мов дитині»). Несколько иначе, чем у других переводчиков, мотивировано и поведение героини. Она мечется, терзается сомнениями, доходит до крайнего отчаяния («розпуки»), впадает в эмоциональные крайности, упрекая себя то в нежелании смириться перед судьбой, непокорности и гордыне, то в забвении самого святого и сокровенного («Хай Бог мені поможе/Вернуть душі святині»).

И все-таки отметим детали, нарушающие внутреннюю цельность этого противоречивого и одновременно убедительного женского портрета. Героиня надевает княжеский «вінчик», символизирующий ее новый высокий социальный статус, вместо церковного венца. Знатность ее супруга – «милорда», ставшего князем в этом украинском переводе, такой трансформацией не умаляется, однако сам титул прочно прописан в славянской историко-культурной традиции. Кроме того, нельзя забывать, что «князь» и «княгиня» – устоявшиеся обозначения главных действующих лиц свадебного, не венчального, обряда (имеется в виду українське весілля). Насколько оправданна подобная доместикация героев и событий баллады в переводе – вопрос дискуссионный.

Там, где лирическая героиня По отрешенно созерцает богатства, отныне ей принадлежащие, героиня Марача не без тщеславия предвкушает преобразование в княгиню. В ее натуре несколько неожиданно проявляются такие черты украинской национальной ментальности, как рачительность, хозяйственность: «Коштовності й атлас/Поповнять мій запас». Тем разительнее контраст с прочими переводчиками, которые предпочли упомянуть драгоценности и дорогие ткани лишь как атрибуты роскоши и власти в материальном мире, вовсе не гарантирующие счастья. В этом смысле удачным можно назвать переводческий ход М. Стрихи, который увидел на перстне героини всего только «драгоценные камушки» («коштовні камінці») и посредством пейоративной формы дал понять, как мало героиня дорожит всей этой золотой мишурой.

В марачевском переводе по мере развертывания текста развеивается атмосфера мерцающей многозначности, недосказанности, неуловимости смыслов, и объяснение этому следует искать, как и в предыдущем случае, в основной профессии украинского переводчика. И здесь также попытка «поверить алгеброй гармонию» создает уклон в сторону точности, логичности, ясности. Переводчик подает нравственные уроки героини в виде готовых дидактических формул: «обітниці – спонука звільнитись від гордині», «[мертвих] забувать негоже», придавая балладе По несвойственную ей назидательность. Отсюда – ощущение добротнос-

ти, основательности украинского перевода «Bridal Ballad», но без присущей оригиналу виртуозности рисунка, без легкости стиля.

Вопреки сравнительно небольшой востребованности «Венчальной баллады» среди переводчиков в ее тексте отражены все основополагающие моменты эстетики По: принцип тотального эффекта, суггестия, неопределенность, сплав математического расчета с музыкальностью, в ней присутствует лейтмотив всего творчества американского романтика – скорбь об умершем возлюбленном. И, следовательно, она может стать такой же фундаментальной школой и испытанием переводчика на профессионализм и творческую зрелость, какими уже привыкли считать признанные шедевры американского романтика, ничем не уступая «Ворону» и «Эльдорадо».

### Библиографические ссылки

1. *Арендаренко І.* Фольклорно-міграційний сюжет про прихід мертвого нареченого в інтерпретаціях англійських та українських поетів-романтиків / І. Арендаренко // Слово і час. – 2002. – №1. – С. 68–73.
2. *Китанина Т. А.* Материалы к указателю литературных сюжетов (сюжеты о соперниках и призраках) / Т. А. Китанина // Русская литература. – 1999. – № 3, темат. 83. – С. 205–218.
3. *Ковалев Ю. В.* Эдем мечтаний и сновидений / Ю. В. Ковалев // Э. А. По. Ворон. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – С. 5–47.
4. *Коноваленко А. Г.* Баллады Э. По в переводе В. Брюсова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Коноваленко. – Томск : ТГУ, 2007. – 22 с.
5. *Нестерова Е.* Эдгар По в России / Е. Нестерова // По Э. А. Стихотворения. – М. : Радуга, 1988. – С. 371–391.
6. *Нестерова Е.* Примечания // По Э. А. Стихотворения. – М. : Радуга, 1988. – С. 392–414.
7. *Рихло О. П.* Відтворення мовно-стилістичних особливостей творів Е. А. По в українських перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. на ук: 10.02.06. / О. П. Рихло. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2002. – 20 с.
8. *Стріха М.* Американський класик та українські перекладачі / М. Стріха // По Е. А. Ельдорадо. Поетичні твори; упоряд. Ан. Онишко. – Тернопіль : Богдан, 2004. – С. 7–10.

<p><b>1) Е. А. Poe. Bridal Ballad (1837–1845)</b>          The ring is on my hand,          And the wreath is on my brow;          Satins and jewels grand          Are all at my command,          And I am happy now.</p> <p>And my lord he loves me well;          But, when first he breathed his vow,          I felt my bosom swell –          For the words rang as a knell,          And the voice seemed <i>his</i> who fell          In the battle down the dell,          And who is happy now.</p> <p>But he spoke to re-assure me,          And he kissed my pallid brow,          While a reverie came o'er me,          And to the church-yard bore me,          And I sighed to him before me,          (Thinking him dead d'Elormie,)          «Oh, I am happy now!»</p>	<p><b>2) Э. А. По. Свадебная баллада</b>          Обручена кольцом,          Вдыхая ладан синий,          С гирляндой над лицом,          В алмазах, под венцом, –          Не счастлива ль я ныне!</p> <p>Мой муж в меня влюблен...          Но помню вечер синий,          Когда мне клялся он:          Как похоронный звон          Звучала речь, как стон          Того, кто пал, сражен, –          Того, кто счастлив ныне.</p> <p>Смягчил он горечь слез          Моих в тот вечер синий;          Меня (не бред ли грез?)          На кладбище отнес,          Где мертвецу, меж роз,          Шепнула я вопрос:          «Не счастлива ль я ныне?»</p>
---	--

<p>And thus the words were spoken; And this the plighted vow; And, though my faith be broken, And, though my heart be broken, Here is a ring, as token That I am happy now! – Behold the golden token That <i>proves</i> me happy now!</p> <p>Would God I could awaken! For I dream I know not how, And my soul is sorely shaken Lest an evil step be taken, - Lest the dead who is forsaken May not be happy now.</p>	<p>Я поклялась в ответ Ему, в тот вечер синий. Пусть мне надежды нет, Пусть веры в сердце нет, Вот – апельсиновый цвет: Не счастлива ль я ныне?</p> <p>О, будь мне суждено Длитель сон и вечер синий! Все ужасом полно Пред тем, что свершено. О! тот, кто мертв давно, Не будет счастлив ныне! <i>Перевод В. Я. Брюсова (1924)</i></p>
<p><b>3) Подвенечная баллада</b> Скреплен союз кольцом, Порукою согласья, И с новым женихом Стоим мы под венцом, Но обрела ль я счастье? Супруг обет мне дал, Но голос, что от страсти У бедного дрожал, В моих ушах звучал, Как стон того, кто пал В бою у чуждых скал, Обрести мечтая счастье.</p> <p>Муж ласков был со мною, Но сердцем унеслась я К могиле дорогой И, воскресив мечтой Тебя, Делорми мой, Шепнула вдруг: «Постой! Вновь обрела я счастье!»</p> <p>Да, я сказала так, И хоть вся жизнь – ненастье, Хоть впереди лишь мрак, Сочтет отныне всяк, Что люб мне этот брак, Коль в верности клялась я: Кольцо – ведь это знак, Что обрела я счастье.</p> <p>Пусть душу исцелит Мне бог от безучастья, Иль зло она свершит: Ведь тот, кто был убит И милою забыт, Обрести не может счастья.</p> <p><i>Перевод Ю. Корнеева (1976)</i></p>	<p><b>4) Венчальная баллада</b> Кольцо, в руке рука: К лицу, я знаю, мне И белизна венка, И жемчуг, и шелка. Я счастлива вполне. Обряд почти свершен. Но слышу, как во сне, Я погребальный звон, И мнится: рядом он – Кто был в бою сражен И счастлив стал вполне.</p> <p>Супруг так мил со мною, Чело целует мне, Из церкви он со мною Идет, но – что со мною? Д'Элорми вновь со мною, Шепчу, с ним рядом стоя: «Я счастлива вполне!»</p> <p>Я те слова сказала Как будто бы во сне. Я клятвы не сдержала, Но боль свою сдержала, Кольцо же подтверждало: Я счастлива вполне! Сияя, утверждало: Да, счастлива вполне!</p> <p>Ах, пусть Господь поможет Скорей очнуться мне! Вина меня тревожит, Унынье душу гложет: Мой мертвый друг не сможет Быть счастливым вполне.</p> <p><i>Перевод Н. Лебедевой (публ. 2009)</i></p>

<p><b>5) Е. А. По. Вінчальна балада</b>          Надіть обручку час          Й цей вінчик, мов княгині.          Коштовності й атлас          Поповнять мій запас –          І я щаслива нині.</p> <p>Жених любив і ждав,          Я ж плачу в самотині:          Зарок, що мені дав,          Мов скорбний дзвін звучав,          Бо голос нагадав          Того, хто в битві впав          І вже щасливий нині.</p> <p>Він цілував й мені          Шептав щось, мов дитині.          Я ж серцем вдалині,          Де в цвинтарній пітьмі          Заснув мій Делормі          Й не чув слова сумні:          «О, я щаслива нині!»</p> <p>Обітниця – спонука          Звільнитись від гордині.          І хоч в душі розпука,          Що ця навек розлука,          Обручка – запорука,          Що я щаслива нині.          Це золото – порука          Щасливою будь нині.</p> <p>Хай Бог мені поможе          Вернуть душі святині,          Бо забувать негоже          Того, хто має ложе          В землі сирій – чи ж може          Він бути щасливим нині?!  <i>Переклад В. С. Марача (2007)</i></p>	<p><b>6) Весільна балада</b>          Я в пишному вінці,          Багатому одінні,          У персні на руці          Коштовні камінці –          І я щаслива нині.</p> <p>Мій любий лорд колись          Слова дорогоцінні          Промовив, клянучись, –          Та подзвін нісся ввись,          І груди здійнялись:          Бо той поліг, б'ючись,          Хто вже щасливий нині.</p> <p>«Любов мою прийми,          Ми жити вдвох повинні;          Тож не вмивайсь слізьми», –          Ввійшли до церкви ми,          Та був мені в умі          Небіжчик д'Елормі.          «О, я щаслива нині!»</p> <p>Промовлено отак          Обітниця безцінні,          І хоч надії брак,          Обручка – вірний знак,          Що я щаслива нині!</p> <p>Як збавитись химер,          Струсити сніва плинні?          Минуле час затер,          Аж страшно дотепер:          За мене той, хто вмер,          Нещасним стане нині.  <i>Переклад М. Стріхи (публ. 2004)</i></p>
<p><b>7) Е.А. По. Вінчальна балада</b>          Прикрасили мене          Вбрання пишне квітчасте,          Обручка-перстенечь          І на чолі вінець.          От я й зазнала щастя...</p> <p>Мілорд мені не встиг          Обіг кохання скласти,          Як в кров мою проник          Мов подзвін віддалік          По тому, хто поліг          В бою й тепер повік          Снить про довічне щастя.</p> <p>Не дозволяв муж мій          Мені у відчай власти.          Були у храмі ми          Чи зовні, за дверми          На цвинтарі самі?</p>	<p>Здавався він в пітьмі          Загиблим д'Елормі...          «О, я зазнала щастя!»</p> <p>Слів не вернуть навспак,          А клятви не відкласти.          І хоч надіям крах,          І хоч у серці мрак,          Злата обручка – знак,          Що я зазнала щастя!          Авжеж, це вірний знак,          Що я зазнала щастя!..</p> <p>О Господи, дарма          Не дай душі пропасти!          Збуди її від мар!          Бо той, кого нема,          Забутий усіма,          Вже не зазнає щастя...  <i>Переклад автора статті (2010)</i></p>

Надійшла до редколегії 25.04.2011.

С. П. Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

## **НІМЕЦЬКИЙ ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС ПРО МУЗИКУ ТА КУЛЬТУРНУ ІДЕНТИЧНІСТЬ**

Виходячи із проголошеного в німецькій літературі XIX ст. культу музики, розглянуто проблему музики як ідентичнісного елемента культури та музикальності як особливої ознаки німецької літератури.

Ключові слова: культурна ідентичність, музика як ідентичнісна ознака, музикальне світосприйняття.

Исходя из провозглашённого в немецкой литературе XIX века культа музыки, рассмотрена проблема музыки как идентичностный элемент культуры и музыкальность как особенная черта немецкой литературы.

Ключевые слова: культурная идентичность, музыка как идентичностная черта, музыкальное мировосприятие.

As the cult of music had been proclaimed in the German literature of the XIX c., we aimed to view the problem of music as an element of one's identity in culture and of musicality as an exclusive feature of the German literature.

Key words: cultural identity, music as a sign of one's identity, musical worldview.

Потужний філософсько-літературний дискурс про музику в Німеччині XIX – першої половини XX ст. яскраво засвідчив превалювання у німецькій культурі інтересу до музичного мистецтва. Схильність до осмислення музики притаманна, за Р. Вагнером, саме німецькому духові, із діонісійських основ якого, як пояснює в «Народженні трагедії з духу музики» Ф. Ніцше, й виникла особлива могутня сила – німецька музика [14, с. 149]. Близько 1800 р. музичне мистецтво в Німеччині піднесли на вершину ієрархії мистецтв, створивши культ музики, що дозволило Томасу Манну охарактеризувати цей вид мистецтва з огляду на особливу історію його розвитку як «найбільш німецьке з усіх мистецтв» [9, с. 227], а саму німецьку культуру письменник сприймав як «музично-центровану». При цьому суттєво, що музику тлумачили не лише як висвітлення чуттєвого та настроєвого світу, але й як усвідомлення певної «душевної таємної диспозиції» (Т. Манн), емблеми німецького характеру (Г. Р. Вагет), порушуючи тим самим проблему взаємовідносин німецької музики, німецької ідентичності й німецької історії. «Питання про відносини німецької музики й німецької ідентичності зовсім не нове, – зауважує літературознавець Г. Р. Вагет. – Частково його ще у 1650 р. ставив Атанасіус Кірхер. Проте суттєву частку метаполітичної нагальності це питання отримало лише у 1800 р. й виявилось пізніше справжнім провідним мотивом у тривалому процесі політизації музики в Німеччині, кульмінуючому у XX ст.» [17, с. 21]. Ціла низка творів художнього та філософського характеру засвідчують важливу роль музики у конструюванні культурної ідентичності в Німеччині, що викликає значний інтерес, бо, по-перше, в якості естетичного феномена вона сприймається як основа цього процесу, діючи із самої себе і тим самим суттєво сприяючи індивідуальному та колективному досвідові про світ. По-друге, йдеться про те, що ідентичнісним аспектом музики займалися передусім німецька література та філософія, виявивши при цьому не лише зацікавленість музичною естетикою, але й відкривши та продемонструвавши власну «музикальність» як текстову ознаку й поетологічну проблему. Як наслідок, вони часто презентували себе як культурні утворення, ґрунтовані на музиці, або – за походженням «із духу музики». По-третє, пред-

метом оповіді стають ментально-історичні процеси, на які задовго до історичної науки звернули увагу романісти-мислителі.

Отже, спочатку було творення культу музики. «Музика є, власне, мистецтвом цього століття» [16, с. 166], – зауважив у 1799 р. Ф. Шлегель. Першістю філософсько-літературної традиції в розвитку музичної естетики після 1800 р. пояснюється виникнення «романтичної музичної естетики без музики» (К. Дальгаус), яка поєднала музикальність із філософською рефлексією. Тому вагомою підставою для виділення ідентичнісної функції музики можна вважати **наголошення на філософічності музичного мистецтва**, що відкривало нові можливості на шляху усвідомлення раніше неусвідомленого. Із цим у романтичній естетиці тісно пов'язане акцентування на **пізнавальній цінності музики**. Незалежно від того, чи вона є божественним одкровенням чи людським винаходом, музика у своєму суттєво містичному й пророчому вимірі, згідно зі своєю поетичною природою, є не просто безпосереднім відчуттям, протиставленим розумові, як вважали просвітники: більшою мірою вона поєднує почуття і розум, безпосередність і рефлексію, креативність, в якій ще не розділені всі людські здібності. Тим самим музичне мистецтво набуває метафізичних вимірів і стає символічним ключем для істин, які вважалися по-іншому недосяжними. Тому музика є тим значнішою, чим далі вона віддаляється й звільняється від вербального. Невизначеність, яку закидають інструментальній музиці, існує лише із погляду мови. Мова музики – і це відкриття романтиків – належить до іншого порядку і має вимірюватися іншими масштабами: в ній **приховано найглибший і найпервинніший вираз людини**. Тобто, згідно з класично-романтичним розумінням, музика набула рангу **абсолютної художньої мови**, привілейованої серед інших як медіум невимовного. Їй приписувався особливий спосіб комунікування, бо вона охоплювала дійсність значно глибше, аніж це могли зробити слова. «Музика здатна вловити суть світу, ідею, дух, безмежність. І вона володіє цією здатністю тим більшою мірою, чим значніше вона віддалена від будь-якої семантики та дискурсивності», – пояснює Енріко Фубіні в «Історії музичної естетики» [7, с. 205]. Найближчою до ідеалу, з яким ідентифікує себе німецька культура, була **чиста інструментальна музика**, хоча й у сфері опери виявлялися проголошені естетичні принципи, однак, якщо музику визнавали носієм драматичної дії. Фаворизована романтизмом, інструментальна музика мислиться як «гра звуків», абсолютно вільна, безумовна, позбавлена будь-яких посилань. У результаті цього, як вказує К. Любколь, відбулося також «радикальне переосмислення музикальної функції сприйняття: музикальне переживання більше не слугує комунікації, (символічному) «злиттю душ», як у сентименталізмі; більшою мірою воно означає абсолютну ізоляцію, самотню, відокремлену, неперекладну споглядальність у «примарному царстві звуків» [8, с. 120]. У цьому зв'язку літературознавець і музикознавець О. В. Михайлов наголошував на «самоусвідомленні музики», яка пізнала себе як самостійну мову, як особистість, як суб'єкт, який протистоїть світові [4, с. 86–87]. Це проголошення автономності, яке звучало із самої музики, вимагало тлумачення, що, своєю чергою, відповідає німецькому менталітету, особливо-му типу мислення німців та їхньому ставленню до музики. Наголошення на правах музики спричиняється не лише до підняття престижу музикальної сфери, але й до відкриття музикальності літератури. Тобто мислителі констатують самоідентифікацію музики як мистецтва і, як наслідок, тенденцію до ідентифікації літератури з музикою (зокрема, класичною інструментальною), мотивовану прагненням сприяти самоусвідомленню людини під впливом самотнього мистецтва. Це означає, за Ф. Ніцше, що музика підносить людину, прямуючи до вершини її думки («Über Musik», 1858). Наслідком цього піднесення стало особливе музикальне світосприйняття, бо суб'єкт, пояснює філософ-музикознавець В. К. Суханцева, – «включений у перетворювальну активність музикального континуума, воз-

величується над буденністю, відмовляється від звичних структур відносин, і саме його життя (його духовні сутності) стають фактом музикального буття» [5, с. 39]. Поєднання суб'єкта та об'єкта, їхня єдність лежать в основі музикального сприйняття. «Ця єдність, перетікання мене у світ і світу – у мене, – основа музикального буття. Тому вічність перестає бути нейтральною й набуває олюднених контурів, тобто вектора часу, пов'язаного із антропністю музикальної світобудови» [5, с. 39]. Єдність людини й універсуму в музиці вважається закономірністю – це не «лабораторія самопізнання», а інтуїтивне й стихійне слідування програмі єдиного та цілісного буття.

Примітно, що тлумачення музики, яке спричинилося в епоху романтизму до творення культу музичного мистецтва, загальне й абстрактне. Беручи за основу ключові положення романтичної естетики, слід, однак, зазначити, що німецькому характерові відповідав саме використаний для їх формулювання **дискурсивний метод**. У праці «Про сутність німецької музики» («*Über das deutsche Musikwesen*», 1840) Р. Вагнер звертає увагу на стан сучасної німецької музики, спираючись на тогочасну загальноприйнятну думку: «Для італійця музика служить коханням, для француза – суспільству, німець займається нею як наукою», що німецький композитор перефразовує як: «італієць – співак, француз – віртуоз, німець – музикант» [2, с. 50]. Пояснюючи останнє, Р. Вагнер каже, що для німця музика – божественне, найпрекрасніше із мистецтв, яке він боготворить, і коли віддається їй повністю, вона стає для нього всім на світі. При цьому німець не лише відчуває свою музику, але й мислить її. «Він заперечує її лише як втіху для почуттів, він вимагає втіхи духу. Оскільки йому недостатньо лише чуттєвого сприйняття світу, він проникає в її внутрішню організацію, вивчає її, штудіює правила контрапункту, щоб ясніше усвідомити, що так потужно і чудово приваблює його в музичних творах; він привчається розкладати мистецтво на складові частини і, врешті-решт, сам стає творцем» [2, с. 54]. Обираючи інструментальну музику як ідеал, замріяний німець здатен звільнитися від обмежень індивідуалізованими пристрастями, відчути себе вільним, а також зберегти інтимність переживань.

Ідентифікуючи музику та німецький дух, Р. Вагнер, як і Ф. Ніцше, вказує на **походження німецького духу із містерії найпрекраснішої музики**. Так, у статті «Що таке німецьке?» («*Was ist deutsch?*», 1865–1878) мислитель пише про відродження німецької культури після кровопролитної й нищівної Тридцятилітньої війни у дивовижній музиці Себастьяна Баха. Саме в ньому Р. Вагнер бачить «останній, несподіваний притулок» для німецького духу, щоб «виразно висловити своє найглибше внутрішнє начало»: «він – це історія внутрішнього життя німецького духу під час жакливого століття цілковитого згасання німецького народу» [19, с. 95–96]. Ф. Ніцше говорить у «Походженні трагедії з духу музики» («*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*», 1872) про містерію єдності між німецькою музикою та німецькою філософією. Історико-філософською надією філософа у 1872 р. є відступ «александрійської культури» під натиском двох сил, які походять із праглибин «діонісійського»: німецької філософії (Кант, Шопенгауер) та німецької музики (Бах, Бетовен, Вагнер). Й Ф. Ніцше переконаний, що особливо за допомогою їхньої музики німці можуть сягнути глибин, які колись були у давніх греків. «Із діонісійських основ німецького духу виникла сила, яка не мала нічого спільного із праумовами сократичної культури й не знаходила в ній ні свого пояснення, ні свого виправдання; навпаки, вона була сприйнята цією культурою як дещо жакливо-непоясненне, як щось могутньо-вороже; то була німецька музика, якою її головним чином слід розуміти в її могутньому сонячному плинні від Баха до Бетовена і від Бетовена до Вагнера» [14, с. 149–150]. Ф. Ніцше створює німецький міф, сподіваючись на відродження «епохи трагічного», що для нього означає «повернення німецького духу до самого себе» – «духовне самовіднайдження» після тривалого періоду підпорядкування чужорідним силам. Бо на-



род, як і окрема людина, є цінним на стільки, на скільки він здатен поставити на свої переживання печать вічності: бо тим самим він позбавляється земного й демонструє несвідоме внутрішнє переконання у відносності часу та у справжньому, тобто метафізичному, значенні життя. Такого роду судження та оцінки спричинилися до загального визначення німецької музики як інтелектуальної, як втілення абстрактного раціоналізму, як «*musica filosofica*».

На цьому тлі музикального філософування, зокрема, дискутування постаті **Вагнера як прототипу німецької культури** та його музики як найбільшого досягнення німецького духу, у 20-х рр. ХХ ст. виділяється активна культурна діяльність австрійського письменника Франца Верфеля. В «Автобіографічному нарисі» митець пише про раннє формування в нього музикального світосприйняття: «Вагнерівська творчість була вирішальною подією, яку, однак, одного дня заглушило нове, чарівне, дивне враження. Це було виконання однієї опери Верді під час італійського театрального сезону, здійснене найчудовішими співаками того часу» [20, с. 702]. Ф. Верфелю прийшлося серйозно захищати свою позицію щодо Верді, яка водночас сприймалася як позиція супроти Вагнера, наслідком чого став, наприклад, тимчасовий розрив дружніх стосунків із Максом Бродом. Апелюючи до італійської музики, австрійський романіст запропонував нову культурну ідентифікаційну модель. Йшлося про метафізичний образ світу, «абстрактне незбагненне» якого виявляється, на думку Ф. Верфеля, у формі співочих мелодій. Тому усю середньоевропейську музику письменник розглядав як таку, що заснована на двох принципах: співочої мелодії та інструментальної музики, або симфонізму. Своєю чергою, ці принципи пов'язані із різними способами світосприйняття: релігійним, бо спів є «найсвятішим символом самотнього діалогу людини та Бога», та природничим. Запропонувавши Верді як парадигму світобачення, Ф. Верфель продовжив розробляти мотив порівняння німецької та італійської музики, який у ХІХ ст. визначав наскрізну мисленнєву традицію.

Тому в «антитетичних аргументаційних фігурах та дуалістичних пояснювальних моделях» (Т. Вальк) ідентичнісна проблематика виявилася особливо яскраво. При порівнянні німецької та італійської музики спочатку поіменно йшлося про оперне мистецтво Дж. А. Россіні та симфонічні твори Л. ван Бетховена. Це протиставлення, як справедливо зауважує Т. Вальк, увиразнює не лише національно забарвлений антагонізм між духовно-центрованою та сенсуалістичною музичною культурою ХІХ ст., а й ілюструє опозицію між інструментальним та вокальним звуковим мистецтвом. У цьому зв'язку, однак, визначною опозиційною парою стали Ріхард Вагнер та Джузеппе Верді як безперечні представники відповідних національних музичних культур. Художнім наміром Ф. Верфеля в романі «Верді» («*Verdi. Roman der Oper*», 1924) була реабілітація творчості італійського композитора Дж. Верді в Німеччині, обґрунтування її високого художнього рівня й в результаті цього спростування – верховної влади вагнерівського звукового мистецтва. Концептуальними однодумцями романіста були Генріх Гейне, який у «Подорожніх картинах» захищав художню глибину музики Россіні, а також Ф. Ніцше – після перегляду свого ідолопоклонства Вагнеру. В роботі «Випадок Вагнера» («*Der Fall Wagner*», 1888) філософ висловлює захоплення музикою французького композитора Жоржа Бізе, яка звільняє його від «вологі Півночі, від усього випаровування вагнерівського ідеалу» [15, с. 90]. Романіст Ф. Верфель загострює конфлікт між німецькою та італійською музикою, показуючи, що у той час як «витончене німецьке звукове мистецтво все більше потрапляє під підозру естетської віддаленості від життя та стерильної ексклюзивності, музика середземноморських країн, яку часто обмовляли як тривіальну волинку, підвищилась до рангу мистецтва, яке промовляє і до простих прошарків населення, й до освічених реципієнтів» [18, с. 173]. Письменник відправляє Дж. Верді у вигадану подорож до Венеції, де у цей час перебуває Р. Вагнер. У та-

кий спосіб автор конфронтує дві різні національні концепції мистецтва, розуміючи, що їхнє наближення майже неможливе. Особливе значення при цьому мають прихильність італійського композитора до народу й вагнерівська демонстративна дистанція до будь-яких сфер життя, які знаходяться поза його елітарним світом мистецтва. Верді відчуває покликання врятувати оперу, не зрадивши столітній традиції, тоді як його антипод Вагнер позбавлений коріння й тому вільний. Т. Вальк підсумовує: «Те, що в Німеччині із часів Вакенродера і Тіка, Шопенгауера та Гофмана належить до музично-естетичного загальнолюдського надбання, радикально ставить під питання верфелівський Верді. Музика без чіткого зв'язку з адресатом, без однозначної постановки мети й без програмного обґрунтування в його очах є химерою» [18, с. 176]. Важливим аспектом протиставлення є опозиція між інструментальною та вокальною музикою, що означає також антагонізм між гомофонією та поліфонією. Верді переконаний, що носієм італійської музики є сенсуалістична вокальність, тоді як німецьку вчено-церебральну вокальну музику вирізняє математична комбінаторика чисел й абстрактно-поліфонний інтелектуалізм. І будь-яка супранациональна музична культура, на його думку, неможлива. Хоча вагнерове мистецтво й класифікують як специфічно німецьке, для оповідача воно позбавлене традиції, бо саме розрив із традицією належить до характерних ознак німецької музичної культури. Вагнер має багато прихильників, «але то все були не його співвітчизники, як він бажав і сподівався, а духовні авантюристи всіх націй, оригінали та романтики, що з усього світу посунули до Байрейта» [3, с. 110]. Ф. Верфель стверджує, що Вагнер не задовольняється лише своєю роллю композитора й музиканта, він хоче водночас бути філософом і герменевтом своєї власної творчості, яка щонайменше претендує на зміну світу. У «Випадку Вагнера» Ф. Ніцше пише: «Насправді, впродовж свого життя він повторював лише одне речення: що його музика означає не лише музику! А набагато більше! На безмежно багато більше!» [15, с. 111]. Ф. Верфель виступає за толерантність та відкритість естетичних позицій. У редакції роману 1930 р. його герой Верді висловлює переконання: «Є дуби й кипариси. Ох, чому ж ми завжди відчуваємо дивовижне одночасне існування світу як протистояння?!» [цит. за: 13, с. 164]. Переоцінка Ф. Верфелем творчості Верді мала важливе значення: працюючи над образом італійського музиканта, письменник частково здійснив критику культури минулого, але також нової музики свого часу, запропонував альтернативний проект щодо Вагнера, а тим самим – і новий особистісний та художній ідеал, сприяв «ренесансу Верді» в Німеччині.

**Співвідношення німецької музики, німецької ідентичності та німецької історії** знаходиться у центрі роздумів Томаса Манна. Спираючись на особистий та історичний досвід, письменник поєднує естетичну та політичну сферу в оригінальний комплекс думок, який сучасні дослідники вважають суттєвим внеском у «ментально-історичне дослідження причин німецької катастрофи» [17, с. 12]. Із цього приводу відомий дослідник взаємозв'язку музики та літератури Г. Р. Вагет звертає увагу на те, що німецький культ музики з огляду на «тріумфальну ходу німецької музики у світі» мав достатні підстави. Однак в епоху, визначену в багатьох сферах життя експансійним потягом, «це ідолопоклонство музиці культивувало думки про панування, ментальність вищості, які миттю були інструменталізовані для визнання політичного права на гегемонію, що найбрутальніше маніфестувалося у 1914 та 1939 рр.» [17, с. 12]. Цю ідею літературознавець вважає ключовою в романі «Доктор Фаустус», наголошуючи, що велике значення Томаса Манна полягає у тому, що він прагнув передати «іншу німецьку історію», яка краще відповідала символічним вимірам німецької історії.

Більшість думок видатного письменника про музику стосуються зв'язку німецької музики та німецької ідентичності. Для його героїв зустріч із музикою означає повернення до витісненої діонісійської життєвої енергії, ця зустріч за-

вжди доленосна й часто згубна. Занепад Буденброків пришвидчується вагнерівською музикою. Ганс Касторп стає заручником «чарівника душі із темними наслідками». «Твори Манна дозволяють розпізнати зростаюче розуміння того, що суспільна сфера найтісніше поєднана із приватною, й що катастрофи колективу передбачені в духовних пригодах індивіда, здійснених шляхом музикальної індукції» [17, с. 24]. Суттєво, що обравши музику предметом оповіді, німецький митець, як зауважує Г. Р. Вагет, продовжує романтичну традицію й розвиває романтичну музичну естетику. Найпослідовніше у ХХ ст. він у вигляді мистецької та світоглядної фундаментальної аксіоми втілює шопенгауєрську ідею про те, що воля знаходить пряме й найбезпосередніше вираження в музиці. Своєю духовною батьківщиною Томас Манн вважав музику Вагнера, насичену, на його думку, транснаціональним духом. Тому його вважають представником «декадансного вагнеризму, який близько 1900 р. утворював просто-таки субконтинент європейської літератури» [17, с. 98]. Глобальний тріумф Вагнера, вважає Томас Манн, є найкращим свідченням того, що німецька музика здатна захопити весь світ, її красномовство космополітичне, а її сила зворушення універсальна. Лише музика придатна для того, щоб описати німецьку ідентичність. Про це йдеться у статті «Музика в Мюнхені» («*Musik in München*», 1917), в якій музику названо «національним мистецтвом», бо вона значно краще, ніж література чи політика, може об'єднувати, що засвідчено прикладом «Персня Нібелунга» Ріхарда Вагнера та «Зимової подорожі» Франца Шуберта. Письменник був переконаний, що ця музика містить прихований зв'язок, завдяки якому нація внутрішньо згуртована й володіє духовною силою.

У зв'язку із вагнерівським мистецтвом Томас Манн розмірковує над суттю «німецького», ідентифікуючи його через поняття універсалізму. Як «наднімецьку духовну подію» письменник охарактеризував своє переживання музики Вагнера. «Цей німецький музикант не був більше «німецьким музикантом» у давньому, інтимному, справжньому значенні. Звичайно, він був дуже німецьким (чи можна взагалі бути музикантом, не будучи німцем?). Однак те, що мене зачарувувало в його мистецтві, не було німецько-національним, німецько-політичним, німецько-романтичним, хіба що лише тою мірою, наскільки все це виявлялося інтелектуалізованим і в декоративному самовираженні: значно більше йшлося про найсильнішу європейську приналежність, яка відчувалася в ньому, свідченням якої є вагнерове сьогодні позанімецьке становище» [11, с. 81]. Письменник доходить висновку, що саме «наднімецьке» у Шопенгауєра, Вагнера, Ніцше і в нього самого є визначним німецьким. Німці, як французи чи англійці, не мають обмеженого національного характеру, вони є «народом світу». Це – ідея «вселюдської репрезентації» німецького, як заявляє Томас Манн в есе «Спроба про Шіллера» («*Versuch über Schiller*», 1955). Письменник визнає себе прихильником ідеї наднімецького як, власне, і краще німецького. Найкращим прикладом гідного світу мистецтва залишається для Томаса Манна Вагнер («*Leiden und Größe Richard Wagners*», 1933): «Вагнерове мистецтво з усіх мислимих є найсенсаційнішим самозображенням і самокритикою німецької суті» [12, с. 113].

Характеризуючи музикальне світосприйняття в есе «Німеччина та німці» («*Deutschland und die Deutschen*», 1945), письменник говорить про містичний зв'язок німців із цим мистецтвом: «абстрактним і містичним, тобто музикальним, є ставлення німця до світу»: «У чому полягає ця глибина? У музикальності німецької душі, у тому, що називають її внутрішнім осередком, це означає: у розпаді умоглядного та суспільно-політичного елемента людської енергії й повної переваги першого над другим. Європа це завжди усвідомлювала й відчула у цьому жахливе й нещасливе» [10, с. 265]. Схоже до Ф. Верфеля, Томас Манн пояснює, що німці є переважно «музикантами вертикалі, а не горизонталі», більшими майстрами гармонії, аніж мелодики, більшими інструменталістами, ніж співцями сла-

ви людського голосу, значно більшими прихильниками вченого та спірітуального в музиці, ніж співу, який ошчасливлює народ. Німці дали Європі свою найглибшу, найзначнішу музику й за це вона принесла їм вдячність та славу. Однак водночас митець застерігає, що така музикальність душі може дорого коштувати, особливо у політичній сфері людського співжиття [10, с. 265–266]. Слід розуміти небезпеку, яку несе у собі музика, бо «вона є мораллю й звабленням водночас, тверезістю й сп'янінням водночас, заклик до вищої пильності й звабою до солодкого чарівного сну водночас, – коротко, містерією, включаючи всі ініціативно-виховні посвячення, властиві містерії з елевсінських та піфагорейських днів; а її проповідники та майстри є втаємниченими та прецепторами подвійності, божественно-демонічної єдності світу, життя, людей, культури» [10, с. 241]. Коли перевага, як у випадку німецького духу, віддається чомусь одному, втрачається поняття гуманності, «яке ніколи не означає одного або іншого, а здійснюється лише в містерії цілості» [10, с. 241–242]. Про це застерігає і Теодор Адорно у лекції «Музика і нація»: «Правильним є також і те, що у великій музиці того німецького стилю, який утверджує свою єдність від Бетховена до вигнаного Гітлером Шенберга, теж присутній елемент ідеології: вона утверджує себе у своєму об'єктивному явленні як абсолютне, дане тут, тепер, безпосередньо, стверджує, як запорука трансцендентального, вона виводить із усього авторитет взагалі. Носій метафізики, завдяки якій вона сама стала великою музикою, німецька музика, схоже до метафізики, у чомусь узурпація. Вона причетна до вини німецького духу, який змішує свої приватні завоювання в мистецтві, філософії з їхнім втіленням у соціальній дійсності, а тому виявляється в руках тих, хто підриває реальну гуманність» [1, с. 150–151]. На цьому тлі переконливою видається позиція Генріха Манна, який, як відомо, ненавидів німецьку музику й прагнув визнання тої, яка, на його думку, мала демократичний характер. Й у цьому випадку йшлося про італійську музику, конкретніше, про італійську оперу як модель демократичного мистецтва, зразком якої для Генріха Манна була творчість Дж. Пуччіні.

Працюючи над «Доктором Фаустом», Т. Манн також змінив свою думку й прийшов до переконання, що «універсалізм німецької музики вписаний у потенційно агресивну ментальність» [17, с. 42]. Для конкретизації цієї ідеї Г. Р. Вагет спирається на твердження Т. Адорно про те, що «творчість Вагнера позначає «праландшафт фашизму» [6, с. 504]. Для цього «праландшафту» характерно, що прагнення німецької музики до гегемонії легітимізує політичну гегемонію. Дослідник переконаний, що музика Леверкюна також живиться цією ментальністю. Завдяки настановам Кречмара, рання творчість Леверкюна концептуалізована космополітично, від чого він, однак, поступово відмовляється, прагнучи створити естетику прориву та радикального новаторства, що герой тлумачить як продовження великої німецької музичної традиції. Г. Р. Вагет припускає, що Т. Манну, можливо, через Т. Адорно, було знайоме висловлювання Шенберга про те, що «додекафонія є відкриттям, завдяки якому німецькій музиці на наступні сто років забезпечено панування у світі» [17, с. 42]. Після розмови із чортом композитор створює музику, яка дистанціюється від божевільного образу «німецької Європи», й замість цього розробляє ідею «європейської Німеччини». Кульмінаційні твори Леверкюна: ораторія «Апокаліпсис із фігурами» («*Dr. Fausts Wehklage*») та симфонічна кантата «Плач доктора Фауста» («*Dr. Fausts Wehklage*») знаменують звільнення німецької музики: «це означало б «деромантизацію музики», – вважає Г. Р. Вагет, – її звільнення із «святкової ізоляції» та від її ролі як «замінника релігії», завдяки чому намічений новий, зовсім інший прорив» [17, с. 44]. У цілому ж роман «Доктор Фаустус» залишається неперевершеним зображенням надзвичайної ролі музики в німецькій культурі, критично переосмислюючи культ музики й розкриваючи прихований зв'язок німецької музики та німецької історії.

Тому, той, хто, за Томасом Манном, у Німеччині серйозно займається музикою, водночас займається питанням культурної ідентичності. Хто серйозно розмірковує про німецьку ідентичність, мусить також врахувати місце та значення музики в німецькій історії. В результаті чітко увиразнюється велика дуга критичної рефлексії про націю та музику від Ріхарда Вагнера та Фрідріха Ніцше до Франца Верфеля, Томаса Манна та Теодора Адорно. Особливо примітно при цьому, яку важливу роль відіграє німецька культура, зокрема, німецька музика в німецькій історії. Інструментальна музика як ідентифікаційна модель, містерія зв'язку німецької музики та німецького характеру, вагнеріанство як втілення наднімецького, спроби протиставити йому інші ідентифікаційні постаті – це не просто складові філософсько-літературного дискурсу, а важливі віхи духовної історії Німеччини з її досягненнями та катастрофами.

### Бібліографічні посилання

1. *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки / Теодор В. Адорно. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. *Вагнер Р.* О сущности немецкой музыки / Рихард Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы; пер. с нем. Е. Маркович. – М.: Искусство, 1978. – С. 49–65.
3. *Верфель Ф.* Верді. Роман опери: [роман] / Франц Верфель; [з нім. пер. П. Соколовський]. – К.: Дніпро, 1989. – 479 с.
4. Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М.: Наследие, 2001. – 600 с.
5. *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 175 с.
6. *Adorno Theodor W.* Gesammelte Schriften: Gesammelte Werke in 20 Bänden. – Bd. 13: Die musikalischen Monographien / Theodor W. Adorno. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. – 521 S.
7. *Fubini Enrico.* Geschichte der Musikästhetik: von der Antike bis zur Gegenwart / Enrico Fubini; [aus dem Ital. von Sabina Kienlechner]. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. – 470 S.
8. *Lubkoll Christine.* Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800 / Christine Lubkoll. – Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999. – 338 S. – (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; Bd. 32).
9. *Mann Th.* Die Entstehung des Doktor Faustus / Thomas Mann // Mann Th. Gesammelte Werke in 13 Bänden. – Bd. XI: Reden und Aufsätzen 3. – Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974. – S. 145–301.
10. *Mann Th.* Essays / Thomas Mann. – Bd. 5: Deutschland und die Deutschen 1938–1945; [Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski]. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1996. – 464 S.
11. *Mann Th.* Gesammelte Werke in 13 Bänden / Thomas Mann. – Bd. XII: Reden und Aufsätzen 4. – Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974. – 982 S.
12. *Mann Th.* Wagner und unsere Zeit. Aufsätze. Betrachtungen. Briefe / Thomas Mann. – Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1983. – 187 S.
13. *Mautner Hendrikje.* Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche «Verdi-Renaissance» / Hendrikje Mautner. – Schliengen: Argus. – 310 S.
14. *Nietzsche Friedrich.* Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik / Friedrich Nietzsche. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000. – 221 S.
15. *Nietzsche Friedrich.* Richard Wagner in Beyreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner / Friedrich Nietzsche. – Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1973. – 167 S.
16. *Schlegel Friedrich.* Athenäum-Fragment Nr. 444 / Friedrich Schlegel // Schlegel F. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe; [Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner]. – München, Paderborn, Wien: Schöningh-Verlag, 1967. – Abt I. – Bd. 2. – 450 S.
17. *Vaget Hans Rudolf.* Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik / Hans Rudolf Vaget. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006. – 511 S.

18. *Valk Thorsten*. Deutscher Idealismus – italienischer Sensualismus. Werfels dichotomische Musikästhetik im Kontext der klassischen Moderne / Thorsten Valk // Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien; [Hrsg. von Joachim Grage]. – Würzburg : Ergon Verlag, 2006. – S. 167–188. – (Klassische Moderne. – Bd. 7).

19. *Wagner Richard*. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden / Richard Wagner; [Hrsg. von Dieter Borchmeyer]. – Bd. 10: Beyreuth. Späte weltanschauliche Schriften. – Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1983. – 345 S.

20. *Werfel Franz*. Zwischen Oben und Unten. Aufsätze, Aphorismen, Tagebücher, Literarische Nachträge aus dem Anlaß / Franz Werfel; [Hrsg. von Adolf D. Klarmann]. – München, Wien : Langen Müller Verlag, 1975. – 915 S. – (Franz Werfel. Gesammelte Werke).

*Надійшла до редколегії 20.03.2011.*

УДК 821. 111-311 «18, 19»

**Т. Н. Потницева**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

**СОВРЕМЕННАЯ КЛАССИКА, ИЛИ КЛАССИЧЕСКАЯ  
СОВРЕМЕННОСТЬ: АНГЛИЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ  
КАК ОБЪЕКТ СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ**

Розглянуто сучасні підходи до перекладу поезії англійських класиків XVII–XX ст., твори яких були запропоновані на Міжнародний турнір перекладачів у Великій Британії.

Ключові слова: адекватність, вільний переклад, класика, модернізація, перекладацька інтерпретація.

Исследованы современные подходы к переводу поэзии английских классиков XVII–XX ст., произведения которых были предложены для перевода на Международном турнире переводчиков в Великобритании.

Ключевые слова: адекватность, вольный перевод, классика, модернизация, переводческая интерпретация.

The article focuses on the analysis of nowadays approaches to the translation of the poetry of English classics of the XVII–XX-th centuries, whose works were proposed for translation at The Translators tournament in Great Britain.

Key words: adequacy, free translation, classics, modernization, translator's interpretation.

Три стихотворения классиков английской литературы – У. Конгрива (William Congreve. Pious Selinda), У. Вордсворта (William Wordsworth. Personal Talk) и Д. Томаса (Dylan Thomas. The Hand That Signed the Paper) были предложены в 2010 году на Международный турнир литературного перевода в Лондоне. Этот Турнир существует с 2003 г. как важная составляющая часть международного проекта «Пушкин в Британии». Его автором и вдохновителем является Олег Бо-рушко, известный в литературных и читательских кругах, прежде всего, своей мистификацией «Эротические танки» (1991) и другими романами («Продаются ценки», 1991; «Мальтийский крест», 2001), сборниками стихов.

Проект «Пушкин в Британии» – широкомасштабное «действие», которое привлекает к себе ежегодно ведущих ученых, гуманитариев, общественных деятелей, любителей Пушкина и поэзии в целом.

Принцип отбора стихотворений перечисленных авторов объясняется несколькими причинами. Одна из них – стихотворения малоизвестны даже люби-

телям творчества этих поэтов и не переведены на русский язык, кроме стихотворения Д. Томаса, которое появилось в переводе Василия Бетаки и в 2010 г. в журнале «Новый мир» в переводе Аркадия Штыпеля (выпускника Днепропетровского университета!). Есть и еще одна причина отбора именно этих стихотворений. Уникальные и неповторимые по своему стилю, поэтическому рисунку, соотносимыми с эпохой, в которой жили и творили поэты, они обладают неким универсальным смыслом, всегда актуальным для человека, в какое бы время и эпоху он ни жил. Последнее и делает, думаю, классику классикой, способной в гармонии формы и содержания обратиться к универсальным проблемам, открыть нечто важное, еще не до конца познанное, в человеке.

Представленные на Турнир переводы более 40 участников со всех концов света были неповторимыми и разнообразными по характеру переводческих интерпретаций. Но главное – в них, как в зеркале, отразились современные тенденции в самом восприятии классического произведения. Из них самые заметные – «академическая», когда переводчик бережно воссоздает колорит эпохи и манеру оригинального автора, и «вольная» интерпретация с крайней формой своего проявления в очевидной попытке осовременить классика. Оттолкнувшись от заданной темы, переводчик в этом случае увлекается «игрой с классикой», что приводит нередко к искажению смысла подлинника, использованию несвойственных далеким литературным эпохам языковых и стилевых форм.

Чтобы убедиться в этом, обратимся сначала к первоисточнику в подстрочном переводе.

*W. Cograeve*

**Pious Selinda**

Pious Selinda goes to prayers,  
If I but ask the favour;  
And yet the tender fool's in tears,  
When she believes I'll leave her.

Would I were free from this restraint,  
Or else had hopes to win her;  
Would she would make of me a saint,  
Or I of her a sinner.

*У. Конгрив*

**Набожная Селинда**

Набожная Селинда обращается к молитвам,  
Как только я прошу ее о расположении  
И, глупышка, вся в слезах,  
Когда думает, что я ее покидаю.

Если бы я был свободен от этих ограничений  
И имел бы надежды на то, чтобы завоевать ее, –  
Сделала бы она меня святошей  
Или я ее – грешницей?

*W. Wordsworth*

**Personal Talk**

I am not one who much or oft delight  
To season my fireside with personal talk, –  
Of friends who live within an easy walk,  
Or neighbours, daily, weekly, in my sight:

And, for my chance-acquaintance, ladies bright,  
Sons, mothers, maidens withering on the stalk,  
These all wear out of me, like forms with chalk  
Painted on rich men's floors, for one feast-night.  
Better than such discourse doth silence long,  
Long, barren silence, square with my desire;  
To sit without emotion, hope or aim,  
In the loved presence of my cottage-fire,  
And listen to the flapping of the flame,  
Or kettle whispering its faint undersong.

Я не из тех, кто подолгу и часто  
Привык вести у камина душевный разговор  
О друзьях, которые живут в двух шагах ходу,  
О соседях, которые ежедневно и еженедельно попадают мне на глаза, –  
Все мои случайные знакомые, эффектные дамы,  
Сыновья, матери и девушки – цветки, увядающие на стебле, –  
Все это стирается из моей памяти, как фигурки, нарисованные мелом  
Всего лишь для одного праздничного вечера на полу в доме богача.  
Я предпочту, скорее, таким разговорам, – долгое молчание,  
Долгое, стерильное молчание, согласованное с моим желанием  
Сидеть без эмоций, надежды или цели  
В любимом обществе моего каминного огня  
И слушать, как колышется пламя,  
Или как чайник тихонько нашептывает рефрен своей песенки.

*D. Thomas*

**The Hand that Signed the Paper**

The hand that signed the paper felled a city;  
Five sovereign fingers taxed the breath,  
Doubled the globe of dead an halved a country;  
These five kings did a king to death.

The mighty hand leads to a sloping shoulder,  
The finger joints are cramed with chalk;  
A goose's quill has put an end to murder  
That put an end to talk.

The hand that signed the treaty bred a fever,  
And famine grew, and locusts came;  
Great is the hand that holds dominion over  
Man by a scribbled name.

The five kings count the dead but do not soften  
The crusted wound nor pat the brow;  
A hand rules pity as a hand rules heaven;  
Hands have no tears to flow.

Рука, что подписала документ, разушила город;  
Пять правителей-пальцев обложили налогом дыхание,  
Удвоили державу мертвых и ополовинили страну живых;  
Эти пять пальцев сотворили короля смерти.



Могущество руки может сказаться на том, что склонится плечо,  
Сочленения пальцев окажутся закольцованными;  
Гусиное перо  
Положило конец убийству,  
Которое прекратило разговор.

Рука, что подписала договор, множит лихорадку,  
Голод, напасть саранчи.  
Велика та рука, которая удерживает суверенитет  
Над человеком своим начертанным именем.

Пять королей подсчитывают мертвых, а не смягчают  
Боль раны, покрывшейся коростой, не гладят по голове.  
Рука правит жалостью, как правит и небом.  
У руки нет слез, которые бы потекли из глаз.

У. Конгрив (1670–1729), как известно, – один из создателей английской комедии Реставрации, воплотивший в ней идеи либертинажа, стихию игры, вольнодумства и снисходительного отношения к слабостям человека. В своем стихотворении поэт рисует с присущим ему остроумием портрет возлюбленной-жеманницы, такой искренней и понятной в стремительной смене чувств и убеждений. Как легко увидеть в этом изящном рокайльном эскизе знакомые и современному сердцу противоречивые порывы! Наследник руссоистских идеалов, поэт-романтик У. Вордсворт (1770–1850) утверждает близкие нам и сегодня мысли об особых нравственных и поэтических преимуществах жизни человека в гармонии с природой и самим собой. Ведь именно так, в особой атмосфере само/созерцания, проявляется всей полноте жизнь сердца. Об этом поэт писал в предисловии к «Лирическим балладам» и об этом, по сути, все его творчество. В универсальности и актуальности стихотворения Д. Томаса (1914–1953) убеждать, думаю, нет нужды. Все очевидно без дополнительного комментария. В контексте поэтических исканий (по убеждению многих исследователей, романтических, но есть в его образности следы и экспериментальной поэзии XX века, к примеру, имажистской) Дилан Томас через точно найденный образ – пять пальцев – пять королей – воплощает мрачную метафизику своего стихотворения. Отметим, что образ руки как символ рока, печальной участи человека, появится в поэзии Дилана Томаса не раз: «Руки, что вы несете мне...» (стихотворение «Из башни»).

Семнадцать переводчиков, которые вышли в финал Турнира, преодолевали не только смысловые преграды в постижении замысла произведений, но и стилизованное своеобразие рокайльной, романтической поэзии и стихотворения одного из культовых поэтов первой половины XX века. Скажем, не все удалось. При высоком профессионализме многих участников есть абсолютно беспомощные варианты даже в переводах финалистов. Например, в переводе «Набожной Селинды», выполненного Давидян А. из Германии, читаем следующее:

«Набожная Селинда молиться пытается,  
Когда я к ней приближаюсь,  
Но ведь сама же и в слезы бросается,  
Чуть возомнит, что вправду удаляюсь».

Озадачивает ее же перевод самого названия стихотворения Вордсворта – «Посиделки», настраивающего на совсем другое содержание произведения. Оно и на самом деле оказываются другим. У переводчика лирический герой Вордсворта не любит не сами разговоры у камина, а манеру, с какой их ведут «все те, кого

встречаю зачастую,/Иль мимолетно милые подруги/С натянутой приветливостью  
мило/Ведут беседу вежливо-пустую».

Пример языковой, ритмической и семантической неадекватности – перевод «Благочестивой Селинды», выполненный финалистом из Лондона Владимиром К.:

«Грех! – Селинда умоляет,  
Только лишь заворкую,  
Но, как глупая, рыдает, –  
Дескать, найду другую».

В шутивно-игровой интонации Конгрива в интерпретации еще одного финалиста турнира Гаврилова О. из Перу слышится интонация, знакомая с детства по стихотворению А. Барто «Зайку бросила хозяйка»: «Никогда ее не брошу,/Все отдам я ей до дна/Или стану я святошей,/Или грешницей она».

Наиболее впечатляющие варианты переводов те, где заметна модернизация сюжета и языка классического произведения. Думаю, *это*, столь привлекательное и востребованное отношение к классике, было главным аргументом Большого жюри, почему авторы таких переводов стали участниками финального тура. Поскольку других аргументов – тонкое проникновение в замысел, поэтику и стиль произведения – найти в этих вариантах сложно. Несовершенство переводчиков-модернизаторов», думаю, было замечено Большим жюри. Ведь в его состав входили известный литературовед-англист, директор Библиотеки иностранной литературы им. Рудомино Е. Ю. Гениева, писатель А. Битов, журналист, телеведущий А. Архангельский! И все же – правила диктует потребитель!

Вот несколько «шедевров» такого вольного осовременивания.

Так переведена первая строфа «Благочестивой Селинды» Конгрива Д. Петуховым (Россия):

«Богу молится подруга,  
Настроение на нуле,  
Что тогда ревешь белугой,

Коли я схожу на ле...?» [«налево», для непонятливого читателя. – Т. П.].

В исполнении того же переводчика даю начало «Душевного разговора» Вордсворта, которому в большей мере подошло бы название «Посиделки»:

«С друзьями разговоры скуки ради,  
Признаюсь вам, совсем не для меня.  
Нагрянут гости, сядут у огня.  
И чушь несут о Свете ли, о Наде...»(!).

Бедный Вордсворт!

Кульминацией такого направления в переводческих интерпретациях, безусловно, оказываются переводы финалиста из Кипра А. Арнаутова. Вот как звучат в его исполнении «Благочестивая Селинда» Конгрива и «Душевный разговор» Вордсворта:

*Селинда*  
(*Sequels – 2010*)

Благочестивая Селинда Богу в ушко  
Молитвы шлет, как спамер всякий хлам,  
Но в слезы сразу ударяется, простушка,  
Когда спешу куда-то по делам.  
Расставить в небо сети карантина  
И отключить Селинде Интернет?  
Святым мне стать? Но черту все едино!

*День без TalkPad  
(Sequels – 2010)*

Я не из тех, кто сутки напролет  
Торчит, не отходя, от монитора,  
Кто Вебо и Facebook контактно рвет  
В бреду пустых досужих разговоров,  
Кто отмечает день мелком курсора,  
Ушаты сплетен на соседа льет,  
С клиентами ведет переговоры,  
И монстров в играх тысячами бьет.

Еще раз – бедный Вордсворт!

При таких крайностях в приоритетах Большого жюри, отобравшего 17 финалистов из более чем 40 участников, любопытно понять, кто же все-таки победил на этом Турнире и почему.

Победителей по традиции трое. Два первых места заняли переводчики из России (Лазарева Г. – 1 место, Севриновский В. – 2 место) и Англии (Юфит Т.).

Переводы на самом деле хороши, виртуозно профессиональны и, главное, выполнены с той адекватной мерой уважения к классике, которое не делает шокирующими попытки эту классику осовременить. Эта виртуозность особенно заметна в сопоставлении 2-х переводов «Селинды» Лазаревой Г. и Севриновского В.:

*Г. Лазарева*

Силен в Селинде божий страх,  
Мне не понять красоты:  
Я за порог – она в слезах.  
Я к ней – она за четки.  
Сойтись непросто будет нам:  
Кого же ждет успех?  
Введет она меня во храм,  
Иль я ее – во грех?

*В. Севриновский*

Селинда благочестия полна,  
Страшит глупышку поцелуй до дрожи,  
Но в три ручья ревет порой она,  
Когда боится, что ее я брошу.  
Ах, будь я чужд страстей и суеты  
Или сумей иначе быть с ней вместе,  
Она меня бы сделала святым  
Иль я ее лишил бы благочестья.

Безусловно, как и у любого переводчика, в работе победителей Турнира есть огрехи, расхождения с оригиналом, особенно заметные у Юфит Т. Начало стихотворения Д. Томаса в ее переводе («Выкатывая пушки со двора...») и концовка («Пусть мертвые лежат и там, и тут, / Из ран живых сочится кровью мякоть – / пять королей и бровью не ведут – / Не дал Господь слезы рукам – заплакать») – интерпретация на вольную тему. И все же общее впечатление от работ победителей воодушевляет даже на фоне работ некоторых странных финалистов, не владеющих порой словом. Конкурс заставил погрузиться со всей ответственностью в глубины классической литературы, которая, как оказалось, находит удивительным образом отклик в душе современного человека. Но вот уловить, постичь произведение другой историко-литературной эпохи и передать его своеобразие средствами родного языка – задача не из простых. Решение ее связано с теми возможными путями поиска, которые выбирает для себя переводчик. Два альтернативных пути и были представлены на Турнире 2010 года. Один – когда переводчик решает возвыситься до классики, приносившись к ней и с трепетом ввести в современную ему эпоху. Второй – когда классика бесцеремонно загоняется в рамки спамер-спичинтернетовской болтовни. Что лучше-хуже – решать даже не Большому жюри международных конкурсов!

Напоследок даю свои попытки приближения к английской классике.

*У. Конгрив. Благочестивая Селинда*

Спешит от чувственной любви  
Селинда отмолиться.  
Но вся в слезах,  
Когда ищу сговорчивей девицу.

Когда б преграды устранить  
Любовным всем порывам, –  
Могла б Селинда грешной быть,  
А я – благочестивым?

*У. Вордсворт. Душевный разговор*

Я не из тех, кто с радостью спешит  
У очага вести душевный разговор  
О тех, с кем выпало в соседстве жить,  
О тех, кто часто навещает двор,  
О дамах, девушках кокетливых слегка –  
Я все легко стираю из души,  
Как на полу рисунок из мелка.  
Я предпочту всему – побыть в тиши.  
Покой милей, чем весь житейский вздор.  
Всему предпочитаю тишину.  
Люблю я пауз долгих разговор,  
Без всплеска чувств отрину суету.  
Тихонько чайник шепчется с водой,  
А от камина чуть мерцает свет –  
Веду я разговор душевный свой  
И слышу тишину одну в ответ.

*Дилан Томас. Рука, подписывающая важные документы*

Рука, что подпись ставит так небрежно,  
Способна уничтожить города,  
Умножить смерть и задушить надежду –  
Всего лишь пальцами – владыками пера.

Перо в руке карает слабых смело,  
Тех, кто покорно принял приговор,  
Но – взмах пера – и прекратится дело,  
Смерть страшная иль долгий разговор.

Рука с пером на договоре ставит  
Согласие на смерть и жизнь в тисках.  
Каким величием царским обладает  
Над человеком подпись на листах!

Рука вершит подсчет смертям и жизни,  
Хотя могла б утишить раны боль,  
Погладить, приласкать и поддержать до тризны, –  
Но жалость слезная – не царственная роль!

*Надійшла до редколегії 20.04.2011.*

Т. О. Тиха

*Донецький національний університет***ПРИГОДНИЦЬКИЙ ВАРІАНТ ГОТИЧНОЇ НОВЕЛИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ МАЛОГО ЕПІЧНОГО ЖАНРУ Й. П. ГЕБЕЛЯ)**

Головний об'єкт аналізу статті становлять особливості втілення елементів готичної поетики у пригодницькій новелі «*Merkwürdige Gespenstergeschichte*» німецького письменника першої половини XIX ст. Й. П. Гебеля. Авторка статті доходить незаперечних висновків щодо конкретних поетологічних реалізацій готичного поля у контексті перехрещення містичної та пригодницької оповідних площин твору.

Ключові слова: просторово-часовий континуум, поетичний прийом, містифікація читача, зображувальна модальність, ірраціональні елементи, мотивний комплекс.

Главный объект анализа статьи составляют особенности воплощения элементов готической поэтики в приключенческой новелле «*Merkwürdige Gespenstergeschichte*» немецкого писателя первой половины XIX ст. И. П. Гебеля. Автор статьи приходит к выводам о конкретных поэтологических реализациях готического поля в контексте пересечения мистического и приключенческого повествовательных уровней произведения.

Ключевые слова: пространственно-временной континуум, поэтический прием, мистификация читателя, изобразительная модальность, иррациональные элементы, мотивный комплекс.

The peculiarities of the specificity by the representation of the Gothic poetics elements in the short story «*Merkwürdige Gespenstergeschichte*» of J. P. Hebel (the German writer of the first half of the 19th Century) are the main points of the analysis. The conclusions about the concrete poetic realization of the Gothic field in the intersection of the mystical and adventurous level in the short story are drawn.

Key words: the spatio-temporal continuum, the poetical technique, the reader's mystification, the representative modality, the irrational elements, the motive complex.

Зарубіжні дослідники пов'язують специфіку художньої рецепції німецьким письменником першої половини XIX ст. Й. П. Гебелем ірраціональної тематики з філософсько-естетичними тенденціями епохи Просвітництва, у річищі яких сфера загадково-надприродного становила об'єкт інтелектуальної рефлексії під знаком її викриття як «відразливої віри у привидів та духів» або «польоту багаті чи грубої чуттєвої фантазії» оповідача [7, с. 172]. Саме тому, звертаючись до аналізу творів Й. П. Гебеля, в основі яких лежить смислове ядро готичного, учені однозначно відносять їх до літературної традиції «*explained supernatural*» [7, с. 175], що, на нашу думку, є суттєвим спрощенням багатоплановості поетичного замислу автора. Спираючись на аналіз маловідомої вітчизняному читачу новели Й. П. Гебеля «*Merkwürdige Gespenstergeschichte*» (1809) [4] («Незвичайна історія з привидами»), ми спробуємо розкрити складність і неоднозначність авторського потрактування містично забарвленого матеріалу. Зауважимо, що аналізу самотнього творчого надбання письменника приділено недостатньо уваги як в українському, так і у німецькому літературознавстві. Наприклад, у тритомному дослідженні «*Geschichte der deutschen Literatur*» (1998) [5] («Історія німецької літератури») ім'я Й. П. Гебеля згадується лише у контексті розробки аспекту діалектної літератури [5, с. 491]. Відомий учений-германіст М. Райх-Раніцкі у критичному коментарі до збірки «*Der Kanon*» [3] («Канон»), побіжно торкаючись стилістичної манери майстра художнього слова і виділяючи такі її особливості як сатирич-

ність та морально-виховна спрямованість, залишає поза увагою містично забарвлену грань творчості письменника [3, с. 21]. Ці факти свідчать про актуальність і своєчасність наукових розвідок у дану площину.

Подвійною таємністю інтригує читача вже сама назва новели – «Merkwürdige Gespenstergeschichte», – адже титул передбачає можливість двоякого розвитку сюжету – поруч із зображенням неймовірних подій у традиціях «містичної» історії з привидами [6, с. 81] автор натякає на викриття надприродних елементів, які зрозумілим чином належать до загадкових явищ, під особливим кутом зору, тобто у річищі («explained supernatural»).

В оповіді центрального протагоніста відтворюються події минулого, через що почасти зменшується закладена назвою новели внутрішня напруга від очікування незвичайного. Крім того, колишню історію розповідає безпосередній її учасник – це заздалегідь передбачає якщо не щасливий, то все ж і не зловісний кінець, завдяки чому реципієнт налаштується, власне, на пригодницьку авантюру, навіть якщо і пов'язану з явищами надреального. Проте через складність однозначного визначення для читача у рамках зав'язки твору жанрового різновиду новели Й. П. Гебеля («несправжня», уявна чи однозначно «містична» історія [6, с. 74]), окрім сюжетної, зберігається і оповідна інтрига як і певна атмосфера загадковості, котрі є невід'ємними складовими готичного континууму.

Особливе художнє навантаження має хронотоп новели: письменник двічі ретроспективно проводить читача крізь часовий лабіринт – минулої осені мандрівник розповідав супутнику про те, що з ним трапилось півроку тому. Намір автора створити у читача настрій очікування незвичайних подій цілком очевидний, адже осінній пейзаж викликає цілу низку значимих асоціацій – містичне поєднання кольорів, властива означеній порі року мерехтлива гра світла й тіні, особливий характер звукових образів налаштовують реципієнта на необхідний для сприйняття даного художнього матеріалу лиховісно-таємничий лад. Конкретизовані певною мірою часові рамки (історія сталася півроку тому) дозволяють припустити, що новеліст відсилає читача до початку травня, коли за німецькими народними повір'ями у Вальпургієву ніч (на 1 число) на горі Брокен [2, с. 191] відбувається шабаш відьом та нечистої сили. Обираючи місцем дії Данію, Й. П. Гебель створює європейську проекцію німецького готичного простору і стверджує, таким чином, принципово-сутнісну здатність зла до локалізації у будь-якій географічній місцевості. Важливою деталлю персоналізації простору є те, що автор наприкінці твору, підкреслюючи достовірність змальованих ним подій, переносить протагоніста-оповідача до німецького містечка Гертінген (Hertingen), яке не лише реально існує, але й тісно пов'язане з біографією самого Й. П. Гебеля [3, с. 21].

Головний герой залишається інкогніто протягом усієї новели. Письменник, називаючи його «der Fremde» [4, с. 6] («чужинцем»), «ein fremder Herr» [4, с. 5] («незнайомцем»), або «der Reisende» [4, с. 7] («мандрівником»), позбавляє персонаж імені, віку й зовнішності, наділяючи лише благородним походженням. Подібний поетичний прийом таємничої неомовленості є характерним для творів готичної літератури, адже, з одного боку, він привносить елемент загадковості, а з іншого – активує уяву читача і залучає його у такий спосіб до суб'єктивного співтворства. Актуалізуючи сучасний науковий дискурс навколо можливості співіснування в одній площині раціонального та ірраціонального, новеліст, з одного боку, наділяє персонаж скептичним ставленням до надприродних явищ, а з іншого – забезпечує його усім необхідним («mit dem Nötigen» [4, с. 5] – субстантивованій прикметник із відтінком генералізації залишає широке поле для польоту фантазії читача) для зустрічі з потойбічним світом.

Дія розгортається у невеличкому затишному пустому замку («ein sauberes Schloßlein» [4, с. 5]), господар якого разом із дружиною вирушив у далеку подорож. Використовуючи клішований для готичної поетики топос середньовічної ар-

хітектурної споруди, автор уже на початку твору поміщає читача у містичний простір, характеризуючи замок як сховище привидів. Зауваження про те, що навіть управитель та прислуга залишили маєток, а мандрівники, які ризикнули відвідати замок, ніколи не наважувалися зробити це знов, посилюють лиховісну атмосферу чуток навколо старовинної будівлі. Змальовуючи місце дії, новеліст актуалізує один із основних законів поетики міфа – «таїну явного» [1, с. 32]: красивий зовні замок опиняється, згідно з чутками, лігвищем нечистої сили. Крім того, німецький письменник активно використовує типовий для готичної літератури прийом суб'єктивного розширення геометричного простору, перетворюючи невеличкий замок («Schlößlein» [4, с. 5]) спочатку на більшого розміру споруду («Schloß» [4, с. 5]), а потім загалом на палац («Palast» [4, с. 6]). Зазначимо, що Й. П. Гебель не вдається до детального опису інтер'єра, але зберігає традиційний для подібного роду творів мотивний комплекс: величезні покої («hohe Gemächer» [4, с. 5]), що ховають у далеких кутках страшні таємниці, дзеркало («Spiegelrahme» [4, с. 6]) як символ потойбічного виміру, запалені свічки, що породжують містичний напівморок, розіслане святкове ліжко («schönes Bett» [4, с. 5]) з шовковими завісами – характерний для готики еротично забарвлений мотив. Знаковою деталлю обстановки є книжечка «Der rheinländische Hausfreund» [4, с. 6] («Рейнський домашній друг»), яка, загорнута у золоту обкладинку, висить на червоному шнурі під дзеркальною рамою. Відмітимо, що згадана збірка дійсно існує, і автором її є сам Й. П. Гебель. Більш того, новела «Merkwürdige Gespenstergeschichte» безпосередньо входить до складу зібраних у даній збірці «Kalendergeschichten». Тобто містифікація заснована не лише на елементах авторської інтертекстуальної гри, але й має на меті створити осцилюючий реально-ірреальний подієвий план через безпосередній вихід художньої реальності у предметно-речовинний світ реципієнта. «Der rheinländische Hausfreund» об'єднує низку творів про привидів, написаних у традиції «explained supernatural». Однак новеліст, підказуючи реципієнту можливий характер кінцівки історії, вводить колоронімічну символіку, яка у «чорному» романтизмі традиційно пов'язується з демонічними витоками: золотий символізує згубне багатство, диявольську владу, прокляття [8, с. 253], червоний – кров, смерть, гріх та кару [8, с. 634]. Таким чином, письменник, зберігаючи особливості готичного світосприймання, розробляє сюжетну лінію на межі реального та потойбічного світів.

Ретроспективно-лінійна форма розповіді дозволяє Гебелю поступово акумулювати елементи страшного, жахливого, вражаючого. Лиховісну атмосферу у творі задано з самого початку через наявний факт майбутньої страти невідомої особи. Нагнітаючи у читача недобрі передчуття, автор звертається до створення грізного образу природи – опівночі, коли головний герой чекає на появу привидів, бій годинника на церковній вежі лунає на фоні страшної грози. У цьому контексті письменник актуалізує поширений мотив народних повір'їв, за якими поява нечистої сили зазвичай супроводжується негодою.

Жахлива фігура надприродного світу з'являється готично-темпорально о дванадцятій годині ночі. Й. П. Гебель подає прямий докладний опис огидної постації, наділяючи страшну пелехату істоту чорними косими очима, довжелезним носом, цапиною борідкою та гидким голосом [4, с. 6]. Змальовуючи подібну фігуру, автор обіграє біблійну образність, згідно з якою, як відомо, диявола уособлює цап. Художньо розробляючи образ сатани, Й. П. Гебель також активно перевтілює цілу низку мотивних комплексів, пов'язаних з народними уявленнями та марновірствами, наприклад, кульгавість диявола внаслідок його падіння з небес, непереможність потойбічного за допомогою звичайної зброї тощо.

Розв'язка твору лише частково відповідає традиції «explained supernatural»: удаване страшне пекло, що нібито розверзається у замкові, виявляється насправді сховищем та лабораторією фальшивомонетників – головний герой потрапляє,

таким чином, не у потойбічний світ, а у пастку реальних злочинців, проте щасливий збіг обставин і клятва мовчання рятують життя сміливого мандрівника; однак знакова для готичного твору постать сатани зберігає амбівалентну сміливість. Письменник залишає можливість двоякої інтерпретації цього образу: з одного боку, автор показує обережне і нібито боязке поводження інфернальної істоти з озброєним героєм, чим ставить потойбічну постать в один ряд з фальшивомонетниками і викриває її як звичайного злочинця, а з іншого, – наведений портрет сатани не викликає у реципієнта щонайменшого сумніву щодо диявольського походження та зловісної суті огидної фігури. Таким чином, Й. П. Гебель створює осцилюючий на межі реального та фантастично-містичного планів сюжет, який має імпульси подвійного смислового виходу – як у сферу надприродного, ірраціонального, так і у площину звичайно-буденного, навіть банального.

Підкреслюючи реальність усіх подій у замку для суб'єктивної призми головного героя, новеліст позбавляє його пістолетів, трубки й годинника, які залишаються у лиховісній будівлі. І дійсно, якби не їхня відсутність, то історію можна було б прийняти за сон, але саме зникнення предметних атрибутів, які під час нічної пригоди мав при собі оповідач, засвідчує «справжність» містичної авантюри. У розв'язці твору автор знову вдається до містифікації: мандрівник отримує неочікуваний подарунок – прикрашені сріблом пістолети, оздоблений діамантами новий золотий годинник, курильну трубку з золотим ланцюжком та розшитий золотом кисет. Транспозиція предметів-знаків із зворотного містичного світу у «реальність» та навпаки підводить до висновку, що головний персонаж уклав угоду зі спілкою, якою опікується сам диявол, а надто дорогоцінна золота нагорода є подякою за дотримане слово щодо нерозголошення побаченого у замку – не від звичайних фальшивомонетників, а від могутнього сатани.

Проте новела Й. П. Гебеля наскрізь пронизана комічно-іронічними елементами, які зумовлюють постійне переключення зображувальної модальності, завдяки чому створюється власне пригодницька атмосфера подієвого плану. Так, у відверто іронічному ключі розроблений надмірно буквальний портрет диявола, який корчить гримаси й крокує неначе чапля. З відтінком комічності представлена сцена зустрічі мандрівника з дияволом: «*Dem fremden Herrn fuhr ein kalter Schauer vom großen Zehen an über den Rücken hinauf bis unter die Schlafkappe, und an den armen Bedienten darf man gar nicht denken*» [4, с. 6] («Чужинця охопив холодний дроз, що почав підійматися від великого пальця на носі, перекинувся на спину і проліз під нічний ковпак, про бідного слугу вже не треба й казати»). Змальовуючи у даному контексті відважного пана та його не надто сміливого супутника, письменник може мати на увазі відому типологічну пару хазяїн – супутник-служник, що має билинну або казкову генезу. Свідомо курйозним видається рішення просторової перспективи переходу головного героя до нібито підземного царства Люцифера – через діру у підлозі.

Наші стислі спостереження дозволяють дійти висновків щодо особливостей авторської розробки ірраціональної тематики у «Незвичайній історії з привидами». Містифікуючи читача і залучаючи його до світу готики, Й. П. Гебель використовує широкий спектр клішованих мотивів «чорної» літератури: автор обіграє образ диявола як смислове ядро готичного, розробляє відповідний хронотоп, безпосередньо зіштовхує головного героя з потойбічними явищами. Однак інтраполоючи готичне у сферу звичайно-прозаїчного, письменник знімає ореол таємничості та значною мірою «демистифікує» ірраціональні елементи, що переводить оповідну модальність готичної новели у площину нелиховісно-пригодницької, хоча і неоднозначно-загадкової історії.

#### Бібліографічні посилання

1. *Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер.* – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1987.



2. Советский энциклопедический словарь / [Гл. ред. А. М. Порохов]. – М. : Сов. энциклопедия, 1985.
3. *Der Kanon*. Die Erzählungen und ihre Autoren / [Mit einer Einführung und mit Kommentaren von M. Reich-Ranicki]. – Frankfurt am Main, Leipzig : Insel Verlag, 2003.
4. *Hebel J. P.* Merkwürdige Gespenstergeschichte / J. P. Hebel // Die Toten sind unersättlich. Gespenstergeschichten. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1986. – S. 5–8.
5. Geschichte der deutschen Literatur: Kontinuität und Veränderung; vom Mittelalter bis zur Gegenwart: in 3 Bd. / [Hrsg. von E. Bahr]. – Tübingen; Basel : Francke Verlag, 1998. – Bd. 2: Von der Aufklärung bis zum Vormärz, 1998.
6. *Weber D.* Kleine Logik der Gespenstergeschichte / D. Weber // Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium. / [Hrsg. von D. Lamping und D. Weber]. – Wuppertal : Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft, 1990. – S. 71–103.
7. *Wilpert G.* von. Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung / G. von Wilpert. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1994.
8. Wörterbuch der Symbolik / [Hrsg. von M. Lurker]. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1991.

*Надійшла до редколегії 20.04.2011.*

УДК 82-343 (410)

**Л. В. Фоміна**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### **КОНЦЕПТУАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ АНТИЧНОГО МІФУ ПРО ЕНДІМІОНА**

**Розглянуто художні особливості міфологічного сюжету про Ендіміона.**  
Ключові слова: міф, Ендіміон, богиня Місяця, бінарна опозиція, мотив.

**Рассмотрены концептуальные особенности мифологического сюжета об Эндимионе.**

Ключевые слова: миф, Эндимион, богиня Луны, бинарная оппозиция, мотив.

**Dedicated to the concept features of mythological plot about Endymion.**

Key words: myth, Endymion, the goddess of the Moon, abinary opposition, motif.

Відтворення протосюжету міфу про Ендіміона є вельми проблематичним через наявність декількох версій. Перша збережена згадка про Ендіміона зустрічається у Платона [15, с. 72]. Повна версія міфу, запропонована Робертом Грейвсом, об'єднала в гармонійне ціле розрізнені елементи кожного міфу із залученням маловідомих варіантів [6, с. 20]. За версією, яка представлена в книзі Р. Грейвса, Ендіміон був прекрасним сином Зевса та німфи Каліки. Його дружина, яку називають і Іфіанасса, і Гиперіна, і Хромія, і Неїда, народила йому чотирьох синів. Однієї тихої ночі, коли Ендіміон спав у печері на карійській горі Латмос, Селена вперше побачила його. Вона лягла поряд з ним і ніжно поцілувала його в заплющені очі. Ендіміон забувся безтурботним сном. Це був сон, від якого він вже ніколи не прокинувся. Він більше не старів і зі щік його так і не сходив юнацький рум'янець [6, с. 306].

Даний евгемиричний варіант міфу викликає труднощі в аспекті визначення домінантних мотивів сюжету, які отримали подальший творчий розвиток у творах літератури та мистецтва. Розгляд одночасно всіх трьох версій древніх міфологів (див. табл. 1), кожна з яких чітко актуалізує певну домінантну тему, згодом

знаходить свій розвиток у художній ендіміонаді. На думку М. Грабарь-Пассек, на розвиток того або іншого загальновідомого сюжету нерідко впливали різні побічні версії, що більш відповідали інтересам та поглядам тієї епохи, коли цей сюжет заново піддавався літературній обробці і набував таким шляхом нової життєвої сили [5, с. 9–10]. Розглянемо домінантний лейтмотив кожної з версій.

Таблиця 1

Зіставлення стародавніх версій міфа про Ендіміона

Джерело	Версія	Домінантний лейтмотив
Аполоній Родоський (IV 57); Феокрит (III 49)	Ендіміон, взятий на небо Зевсом, загорівся любов'ю до його дружини Гери, за що бог-громовержець занурив його у вічний сон у печері карійської гори Латмос.	Покарання
Аполлодор (I 7, 5)  Лукіан, Розмови богів (Dialogoe deorum) XI. Афродіта і Селена	Богиня Місяця, Селена, сама приспала Ендіміона, аби поцілувати сплячого красивого парубка, до якого вона відчувала палке кохання. Селена признається Афродіті, що закохалася в прекрасного Ендіміона. Вона регулярно спускається до нього з неба, коли Ендіміон спить, розстеливши на скелі плащ. Селена буквально гине від кохання до парубка.	Кохання і краса
Невідомий.	Селена просила Зевса виконати будь-яке бажання Ендіміона, а останній виклопотав собі вічний сон, з безсмертям та юністю.	Безсмертя

Кожен з лейтмотивів характеризується художньою автономністю, яка завжди користується популярністю серед літераторів, художників, скульпторів залежно від тенденцій розвитку історико-культурної ситуації. Так, за спостереженнями Д. Холла, версія Лукіана найчастіше приваблювала увагу поетів та художників, які бачили в красеневі парубкові, зануреному в сон, символ вічної краси, як джерело «радість людини» [17, с. 212].

Особливістю античного міфу є бінарна семантична опозиція (термін А. Є. Нямцу [13, с. 50]), яка реалізується у присутності дихотомічних персонажів: Ендіміон – богиня Місяця.

Якщо образ головного героя досить статичний та не змінюється в різних версіях міфу, то образ його коханої, починаючи з її імені, вирізняють численні варіації. У сучасних міфологічних словниках кожен варіант з іменем богині Місяця передбачає свою сюжетну лінію. Причину того, чому богиня Місяця фігурує в трьох особах: Селена – Артеміда (рим. Діана) – Геката (рим. Тривія), пояснює Р. Грейвс. На думку дослідника, три фази місяця – молодий, повний та убиваючий – втілюють три фази матріархату: діва, німфа (жінка в шлюбному віці) та літня жінка. Оскільки щорічний біг сонця аналогічним чином нагадував зростання та занепад фізичних сил богині (весна була дівою, літо – німфою, а зима – літньою жінкою), її почали ідентифікувати з сезонними змінами в рослинному та тваринному житті, а отже, і з матір'ю-землею, яка на початку вегетативного року виробляє лише листя та бутони, потім квіти та плоди, і нарешті, перестає плодоносити. Місяць можна представити у вигляді ще однієї тріади: дівчина верхнього світу, німфа землі або моря та літня жінка підземного світу, персоніфіковані влас-

не в Селені, Афродіті та Гекаті [6, с. 10]. На думку Р. Грейвса, тріада (діва, німфа та літня жінка) підкреслює божественність Місяця. При цьому мається на увазі не три богині, а лише одна, ... усі три іпостасі носять одне і те саме ім'я: Гера (рим. Юнона) [6, с. 10].

Таблиця 2

Символічне значення образів

Ендімійон	Богиня Місяця
Символізує культ чоловічої краси.	Символізує глибоку жіночу прив'язаність, відданість, кохання.
Знаходиться в незмінному стані, коли «сьогодення і майбутнє одночасні».	Постійно змінює своє обличчя, коли хандрить і сумує за коханим, то втрачає круглу форму і стає серпом або навіть зникає на декілька днів. А коли їй вдається трохи побути з ним, вона знову округлюється та осяває своїм сріблястим світлом землю.

Зв'язок Ендімійона з Герою і накликав на нього гнів Зевса, в результаті якого герой був занурений у вічний сон. Безсмертний сон можна розглядати і як покарання героя, але і як його спасіння від смерті. Адже Ендімійон залишився на Землі, і богиня Місяця могла відвідувати свого живого, але сплячого прекрасного коханого.

Складові протосюжету античного міфа (Краса ↔ Кохання ↔ Покарання ↔ Вічний сон ↔ Безсмертя) співвіднесені з філософськими та естетичними категоріями. Цей міф відтворює та відображує в художній формі ідеали та систему цінностей античного світу.

Центральне місце в аксіологічному просторі міфу займає поняття краси. З часів античності поняття краси є одним з найважливіших у філософії сприйняття буття. Давньогрецькими філософами краса сприймалася як явище об'єктивне та онтологічне за своєю суттю, пов'язане з поняттям досконалості [1, с. 481; 8, с. 280–281].

Античне сприйняття краси відображувало особливості мислення давньогрецького суспільства. Основні риси античного мислення в контексті поняття краси та їх художнє втілення в міфі представимо в табл. 3.

Античне поняття кохання також було зумовлене соціально-політичною ситуацією, яка склалася в давньому суспільстві. Як відомо, жінці відводилася роль матері та домоправительки і першість серед служниць [2, с. 166; 3 с. 249]. Кохання не було неодмінним атрибутом шлюбу. Вважалося, що шлюб має на меті: примноження числа громадян (обов'язок перед державою), обов'язок перед родом і сім'єю, тому що діти продовжували рід, зберігали родинні традиції і були опорою в старості [4, с. 140]. Дружина ніколи не була для стародавніх греків джерелом радості і насолоди. Лише у товаристві гетер чоловік міг насититися красивою еротикою і відчутти душевне злиття. В результаті подружжя позбавляли таких якостей, як чуттєвість і розкутість [8, с. 280–282]. Більш того, в античних виставах кохання як прагнення до прекрасного знаходило віддзеркалення в плотському коханні греків до хлопчиків. У взаєминах з хлопчиками чоловік виступав не лише як коханець («Ераст»<sup>1</sup> – старший, люблячий), але перш за все як радник, опікун, друг, даючи своєму «еромену» (коханий, молодший) поради і повчання.

Давньогрецьке сприйняття краси та специфіка його відображення в міфі про Ендіміона

Основні риси античного мислення в контексті поняття краси	Міф про Ендіміона
Космологічність мислення пронизує всю античну культуру, все мистецтво. Космос протистоїть Хаосу своєю досконалістю та впорядкованістю, своєю красою. Краса в розумінні стародавніх греків є відповідність, органічність, гармонійність («прекрасне є належною мірою у всьому». Демокрит), Міра є найвищим вираженням гармонії. Зразком для витворів мистецтва є гармонія в космосі, природі, гармонія суспільства та людини.	Культ краси Ендіміона як найвище вираження гармонії.
Антропоцентричність античної грецької культури передбачає культ тіла людини. Ідеалізуючи богів, греки представляли їх в образі людини та наділяли вищою тілесною красою, тому що не знаходили досконалішої форми. Тіло, прекрасне саме по собі, було лише частиною гармонійної особи. Культ тіла був настільки великим, що нагота не викликала відчуття сором'язливості [8, с. 62–64].	Зображення голого або напіводягненого тіла Ендіміона в живописі і скульптурі розглядалося як синонім краси статі [8, с. 68–70].
Змагальність характеризує всі сфери життя античної Греції (спортивні, кінні, художні – поетичні і музичні змагання філософів і т. п.). Найбільший успіх мали конкурси фізичної, чоловічої краси. Агон (змагання, боротьба) втілював характерну рису вільного грека, громадянина полісу: його особисті заслуги і якості виявлялися лише тоді, коли виражали ідеї і цінності міського колективу.	У боротьбі за трон сини Ендіміона брали участь в гонці колісниць [6, с. 306].

Духовна і тілесна прихильність до хлопчиків була для древніх греків перш за все найважливішим способом виховання юнацтва [7, с. 125]. Держава сама сприяла подібним стосункам [8, с. 281]. Грецьке кохання ототожнювалося з педерастією, тема якої входить до античної літератури [2, с. 168-169]. Так, всі боги грецького Олімпу, за винятком бога війни Ареса і бога загробного світу Аїда (Гадеса), любили хлопчиків [8, с. 289–292]. Зевс, пославши орла (за іншою версією – перетворившись на орла), викрав, обезсмертив і зробив своїм виночерпцем сина троянського царя, прекрасного хлопчика Ганімеда [6, с. 144]. Бог моря Посейдон викрав і зробив своїм наложником сина царя Танатала парубка Пелопса. Сумна доля коханих Аполлона. Кипарис і Гіацинт (Гіакінф) гинуть. Історіями і драмами одностатевого кохання ряснують і міфи про героїв (гомерівські Ахілл і Патрокл, Орфей; самокоханий красень Нарцис) [8, с. 331]. Гомоеротична дружба – кохання між чоловіком і хлопчиком (парубком), досить поширена в старогрецькому суспільстві, знаходить своє віддзеркалення в аналізованому міфі. Смертний парубок Ендіміон був узятий Зевсом на Олімп за свою красу. Греки були у захваті від тілесної краси хлопчиків, але понад усе – від краси очей [8, с. 289–290]. *Лікимній* – ліричний поет з острова Хіос – оповідав в одному зі своїх віршів про кохання бога сну Гіпноса до Ендіміона: «Йому так подобалося милуватися очима Ендіміона, що він не дозволяв їм закриватися, коли занурював парубка в сон, але, усипляючи його, залишав їх відкритими, аби насолоджуватися їх спогляданням» [18, с. 564].

<sup>1</sup> Ерот (Ерос, грец. Ερως, також Ерос, Амур, у римлян Купідон) – бог кохання. Його представляли красивим хлопчиком, з крилами, в більш давні часи – з квіткою і лірою, пізніше – зі стрілами кохання або палаючим факелом. У Феспіях кожні чотири роки влаштовувалося на честь Ерота свято – Еротидії, що супроводжувалися гімнастичними і музичними змаганнями. Крім того, Ерот, як бог кохання і дружби, яка поєднувала хлопців і чоловіків, вшановувався в гімназіях, де статуї Ерота стояли поряд із зображеннями Гермеса і Геракла [10, с. 668–669; 11, с. 551–552].

Кохання співвідносилось з поняттям краси. Краса в еллінізмі ототожнювалася з досконалістю. Відчуття краси людини, прагнення до неї – один з істотних і необхідних елементів кохання в старогрецькому суспільстві. У зв'язку з цим, з одного боку, кохання богині Місяця до Ендіміона представляє вічне прагнення до краси, а з іншого – втілює боротьбу Гери, дружини невірною чоловіка Зевса [7, с. 632], за своє особисте жіноче щастя, так як головним способом пом'якшення тягот шлюбу для дружин в античному світі був любовний зв'язок на стороні. Позашлюбні зв'язки не ставилися в докір чоловікам, вважалися чимось само собою зрозумілим, але строго припинялися серед жінок [16, с.166]. Зв'язок Ендіміона з Герою перш за все позначав зраду Ендіміона Зевсові. Оскільки міф у художній формі відображає цінності Стародавньої Греції, то зраду Ендіміона слід розглядати як посягання на основи держави, яка заохочувала взаємини духовно-тілесної прихильності наставника до свого вихованця [8, с. 296]. Таким чином, покарання Ендіміона сповна очікуване. Ендіміон – один з вісімнадцяти героїв грецької міфології, який підданий покаранню. Одним з важких гріхів, караних смертю, було непослухання (Пірам, Тантал, Прометей) і порушення норм моралі (Ісхій). Ендіміон приречений на вічний сон, що прирівнюється до смерті. У грецьких міфах бог сну Гіпнос і бог смерті Танат – брати, а смерть зветься «вічний сон» [12].

Тема безсмертя – не менш важливий лейтмотив міфа про Ендіміона. Ідея безсмертя є духовно-етичним феноменом культури Давньої Греції [14, с. 4–7]. В епоху класичного грецького полісу людське безсмертя сприймалося лише як безсмертя великих діянь, що передавалися риториками з покоління в покоління. Перемогти час і заслужити на безсмертя у богів чоловік міг лише своїми видатними діяннями [9, с. 57]. Фізична краса, так само як і діяння, могла прославити людину і виділити її з багатьох. Краса сприймалася не як унікальне поєднання особистих рис, а як відблиск гармонії, властивої *безсмертним* речам. Все безсмертне, на думку греків, мало бути досконалим. Скоріш за все, безсмертя Ендіміона – було даниною його красі.

Таким чином, до концептуальних особливостей міфу про Ендіміона слід віднести такі моменти:

- характер сюжетного розвитку міфу відображає засадничі тенденції конкретної історичної епохи, а саме – ідеали і систему цінностей елліністичного старогрецького суспільства;
- Краса – Кохання – Покарання – Вічний сон – Безсмертя – складові подієво-семантичного концепту міфу;
- змістовною домінантою традиційної ендіміонади є прагнення богині Місяця до краси, еталоном якої є її вічно сплячий коханий. Вираз «сон Ендіміона» став приказкою та синонімом довгого сну;
- популярність міфу про Ендіміона в різних культурно-історичних ситуаціях зумовлена присутністю «вічних мотивів», таких як мотив самовідданого кохання, краси, безсмертя.

#### Бібліографічні посилання

1. Асмус В. Ф. Античная философия. – 3-е изд. / В. Ф. Асмус. – М. : Высш. шк., 2001. – 400 с.
2. Боннар А. Греческая цивилизация : в 2 т. / А. Боннар. – Ростов-на Дону : Феникс, 1994. – Т. 1. – 448 с.
3. Вардиман Е. Женщина в Древнем мире / Е. Вардиман. – М. : Наука, 1990. – 335 с.
4. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима; пер. с польск. В. К. Ронина / Л. Винничук. – М. : Высш. шк., 1988. – 496 с.
5. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. Институт мировой литературы им. А. М. Горького / М. Грабарь-Пассек. – М. : Наука, 1966. – 320 с.
6. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; пер. с англ. К. Лукьяненко. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 1008 с.

7. Кон И. С. Лунный свет на заре. Лики и маски однополой любви / И. С. Кон. – М. : Олимп, 1992. – 496 с.
8. Лихт Г. Сексуальная жизнь в Древней Греции / пер. с англ. В. В. Федорина / Г. Лихт. – М. : Крон-пресс, 1995. – 400 с.
9. Лосев А. Ф. Античная философия истории / АН СССР // А. Ф. Лосев. – М. : Наука, 1977. – 206 с.
10. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей: в 3-х т. – М., 2001. – Т.1. – С. 551–552.
11. Токарев С. А. Мифы народов мира : в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Сов. энциклоп., 1991–1992. [Т. 1. А–К. 1991. – 671 с.; Т. 2. К–Я. 1992. – 719 с.].
12. Наказанные Богами (греческая мифология) // Режим доступа : <http://www.liveinternet.ru/community/2947964/post101284653/>
13. Няму А. Е. Основы теории традиционных сюжетов / А. Е. Няму. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
14. Обидина Ю. С. Идея бессмертия в культуре Древней Греции: становление, эволюция, трансформация в христианское Воскресение : автореф. дисс. д-ра филол. наук: 24.00.01. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-та, 2009. – С. 24.
15. Платон. Собр. соч. : в 4-х т. – М., 1990–1994. – Т. 2 // Общ. ред. Л. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. – 528 с.
16. Свенцицкая И. С. Греческая женщина античной эпохи: путь к независимости // Частная жизнь. Человек в кругу семьи / под ред. С. Л. Бессмертного. – М., 1996. – С. 74–103.
17. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл; пер. с англ. А. Майкапара. – М. : ООО «Изд-во АСТ» : ООО «Транзиткнига», 2004. – 655 с.
18. Poetae LyriaGraeci, ed. Th. Bergk, w. 2–3. – Leipzig : V.G. Teubner, 1882. – S. 564.

Надійшла до редколегії 06.05.2011.

## ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ, КОНЦЕПЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 821.111-31.09

О. А. Воеводина

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### ПРОБЛЕМА АВТОКОММУНИКАЦИИ И РАМОЧНЫЙ ТЕКСТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Розглянуто питання дослідження співвідношення назви з основним текстом твору в системі автокомунікації.

Ключові слова: автокомунікація, Ю. Лотман, О. Мандельштам, код, назва твору, станси, жанрова форма.

Рассмотрена проблема исследования соотношения заглавия и основного текста произведения в системе автокоммуникации.

Ключевые слова: автокоммуникация, Ю. Лотман, О. Мандельштам, код, заглавие, стансы, жанровая форма.

The article posed the problem of studying the relation of the main text and the title of the work in the system autocommunication.

Key words: autocommunication, Lotman, Osip Mandelstam, code, title, stanzas, genre form.

Термин «автокомунікація» введений Лотманом в роботі «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (1973), где ученый подчеркивает важнейшее значение коммуникативных структур в развитии культуры. Система коммуникации «Я – Я», по Лотману, содержательно креативна и способствует духовной активности личности. «В системе «Я – Я» носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит в результате того, что вводится добавочный – второй – код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения» [2, с. 160]. Сообщение самому себе уже известной информации имеет смысл, когда при этом возникают новые смыслы (по Лотману, «повышается ранг сообщения», углубляется самопознание, а у Гераклита: «Я выспросил самого себя»).

Поэтический текст транслируется по двум каналам одновременно: предназначенное для публикации стихотворение реализуется и в системе «Я – ОН», но его лирическая природа подразумевает необходимую рефлексию автора, что демонстрирует нам систему коммуникации «Я – Я». На наш взгляд, было бы интересно применить эту теорию Ю. Лотмана к анализу соотношения *заглавие – текст произведения*. Ведь совершенно естественно, что «называние» произведения (и особенно лирического) – это особый процесс в художественном творчестве, который предполагает повторное осмысление созданного текста. Заглавие часто играет роль «добавочного», «второго» кода: функционально текст-заглавие используется не как сообщение, а именно как код, так как он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление личности, создающей текст, и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему зна-

чений. Передача інформації в каналі «Я – Я» передполагає наложене цього до-  
 бавочного кода на вихідне повідомлення, що способує мноозначности семан-  
 тики текста и, что очень важно для поэтического текста, рождает обширное ассо-  
 циативное поле. В процессе автокоммуникации, считает Ю. Лотман, текст «несет  
 тройные значения: первичные общеязыковые, вторичные, возникающие за счет  
 синтагматической переорганизации текста, со- и противопоставления первичных  
 единиц, и третьей ступени – за счет втягивания в сообщение и организации по  
 его конструктивным схемам внетекстовых ассоциаций разных уровней, от на-  
 более общих до предельно личных» [2, с.161]. Это позволяет на ином уровне  
 осмыслить функциональные свойства заглавия в поэтическом тексте. Игра с име-  
 нем текста приобретает для автора концептуальное значение, а для исследователя  
 открывает механизмы проникновения в творческую лабораторию поэта, что по-  
 зволяет определить исходные мотивы авторского сознания.

«Множество его (заглавия) функций, – пишет Валерия Кухаренко, –  
 объясняется тем, что оно выступает актуализатором практически всех текстовых  
 категорий» [1, с. 108].

Начало и конец отдельного текста лирического стихотворения – это важные  
 позиции в процессе автокоммуникации, специфика которой особенно ярко про-  
 являється в соотношении значимых частей текста, сильных его позиций. Это ста-  
 новится очевидным и когда речь идет о стихотворениях с заголовками «жанрово-  
 го» характера: «Сонет», «Баллада», «Стансы», «Песня» и т. д. В заглавии одно-  
 временно осуществляется и генерализация, и конкретизация значения. Генерали-  
 зация – это включение в расшифровку названий множества значимостей разных  
 элементов художественного текста. В данном случае это жанровая традиция,  
 отсылка к известным классическим образцам. Диалогический характер творче-  
 ства предполагает особую роль литературной традиции. Мы можем в этом слу-  
 чае в какой-то мере говорить и о заголовке-аллюзии. Обращение к «жанровым»  
 заглавиям может свидетельствовать о столкновении в сознании художника «пу-  
 бличного» и «личного», когда за «нейтральным» названием прячется волнующая  
 проблема. «Жанровый» заголовок, на первый взгляд, придает произведению стро-  
 гость, в нем отсутствует ярко выраженная эмоциональность, то есть экспрессия  
 явно ослаблена; такой заголовок не привязывает нас к автору, так как в нем на-  
 блюдается родовая присоединенность к многим, сказавшим это слово в соответ-  
 ствующей форме до него.

Ю. Лотман в работе, посвященной проблемам автокоммуникации, подчер-  
 кивает, что существует «невозможность произвольного обращения с существую-  
 щими знаками» [2, с.160]. Код – как вторичный знак – «раскрывает» свое зна-  
 чение лишь в игре «по правилам», то есть в данном случае, если называешь сти-  
 хотворение «Стансами», то используй соответствующую жанровую форму, а все  
 отступления от нее будут открывать новые возможности интерпретации текста.  
 Играют свою роль и «неформальные» источники, так или иначе соотносящиеся  
 с жанром, например, архаичность некоторых жанровых структур для эпохи мо-  
 дернизма, и обращение к таким устаревшим формам указывает наопределенную  
 игру, которая и маркируется заголовком. Так «Стансы» в русской поэзии нача-  
 ла XX в. (С. Есенин, В. Ходасевич, А. Ахматова, О. Мандельштам, И. Северянин,  
 Н. Гумилев) специфически демонстрируют включение поэтов нового поколения  
 в эту «игру». Поэтому этот жанр, подчеркнута усиленный заглавием, представля-  
 ет особый объект для исследования автокоммуникации. Такие «родовые» заголо-  
 вки обладают известной полифоничностью, что проявляется в разнонаправлен-  
 ности прочитывания кода: очевидна заданная заглавием стандартная форма, при  
 этом присутствует соотношенность с другими известными текстами, но наблю-  
 дается и внутренняя диалогичность, рождаемая индивидуальной интерпретацией  
 определенной жанровой формы.



Стансы – лирическое стихотворение, состоящее из строф (от 4 до 12 стихов в каждой), композиционно законченных и обособленных друг от друга. Требование композиционной независимости строф, составляющих стансы, выражается в запрещении смысловых переносов из одной строфы в другую. Используя название «Стансы», русские поэты начала XX в. должны были осознавать архаичность этой формы, поэтому обращение таких поэтов, как С. Есенин, Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова к этой жанровой форме обращает на себя внимание. При этом стоит помнить, что традиция русской поэзии накладывает отпечаток на эту жанровую форму: это чаще всего стихи философского и часто обостренно социального содержания. В русской поэзии стансы лишены излишней патетичности и тяготеют к медитативной лирике, это, безусловно, поэзия мысли, что и привлекло поэтов-модернистов к этой лирической форме.

Название в данном случае влияет на формирование авторской идеи в стихотворении: когда в качестве заголовка берется понятие, достаточно широко используемое в предыдущей литературной традиции, но уже устаревшее в настоящее время, – это своеобразная игра со словом и одновременно усложнение кода, то есть, опять же, по словам Ю. Лотмана, «наращивание смысла за счет знания о коде; новые смысловые ассоциации, не совпадающие с предыдущим чтением; повышение способности языка создавать новые смыслы» [3, с.149].

Начало и конец отдельного текста – лирического стихотворения – дает нам информацию о пройденном пути автора, даже в том случае, если хронология и последовательность процессов создания произведения нарушены. Например, заглавие «пришло» уже после того, как стихотворение было написано. Так, Гумилев учил своих учеников вычеркивать после окончания стихотворения первую строфу, видя в ней нечто случайное. Интересно, что М. Цветаева поступала как раз наоборот, считая, что строчка, «которой стихотворение пришло», всегда самая важная и «ею нужно оканчивать стихотворение», то есть использовать как своеобразные «пуант» текста и важный этап интерпретации этого текста.

О. Э. Мандельштамом создано два стихотворения с названием «Стансы» – в 1935 и 1937 году. В жанровой природе стансов заложена тенденция к ясному, четкому изложению мысли, каждая строфа заключает законченную мысль, стремящуюся к афористичности. «Отдельная станса равна какой-то одной идее, но в стихотворении важна их совокупность, полнота авторского мироощущения выражается во взаимодействии всех строф-стансов. В стансах мысль отличается большей протяженностью, в стансах поэт активнее постигает самого себя, а не адресата стансов» [5, с. 36]. Именно это свойство данной жанровой формы – постигать прежде всего себя – делает ее интересной для изучения автокоммуникации в поэтическом тексте. Оба стихотворения О. Мандельштама – своеобразная попытка внешнего примирения с действительностью и абсолютное внутренне ее неприятие. Поэт напряженно размышляет о своем трагическом положении в мире. Классическая и уже к 30-м годам XX века архаичная поэтическая форма позволяет поэту личные переживания времени вписать в общеподлинный контекст: это размышление о трагедии поэта вообще, хотя в стихах присутствуют и автобиографические детали, и указание на конкретное место и время. Кодом, помогающим «переформулировать» изначальное сообщение, в данном случае становится заглавие, придающее тексту обобщающее значение, подчеркивающее важность авторских размышлений, а также интертекстуальность текста. «Стансы – специфический жанр, утративший свои жанровые признаки и ограничивающийся лишь регламентацией некоторых формальных признаков» [5, с. 33]. Поэтому, на наш взгляд, обращение к такому заголовку в поэзии XX и XXI века – дань не только традиции, не только формальный эксперимент, но и ориентация на великих предшественников, достаточно серьезно воспринявших эту жанровую форму и выразивших в своих «Стансах» по-настоящему серьезные и волнующие их

вопросы. Таковыми для О. Мандельштама стали пушкинские «Стансы» 1826 года («В надежде славы и добра...»), с их образом Петра («то академик, то герой...» [6, с. 386]), который полемически соотносится со Сталиным в «Стансах» 1937 г. Перекликаются оба произведения и настроением: «В надежде славы и добра/ Гляжу вперед я без боязни...», – пишет А. Пушкин в начале своего произведения в непростом 1826 году, когда вынесен приговор декабристам; «Я не хочу средь юношей тепличных/ Разменивать последний грош души, / Но как в колхоз идет единоличник, / Я в мир вхожу, – и люди хороши», – пишет О. Мандельштам, пребывая в воронежской ссылке в 1935 году [4, с. 215]. Определенным кодом можно считать нарушение синтаксического единства строфы в стихотворении 1937 года, что разрушает один из жанровых признаков стансов: заглавие призвано подчеркнуть «вечность» поднимаемых вопросов, хотя сам текст уже не вполне соответствует этому названию. Лирическое стихотворение так или иначе направлено на поэта и это особо проявляется в своеобразном «диалоге» заглавия и содержания стихотворения, в результате чего происходит некая конкретизация обсуждаемого состояния или рецепции мировосприятия, уточнение ее самим автором для себя.

#### Библиографические ссылки

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. институтов. / В.А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
2. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – С. 159–165.
3. Лотман Ю. М. Текст в тексте. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Том 1. / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Изд-во Александра, 1992. – С. 148–152.
4. Мандельштам О. Стихотворения, переводы, очерки, статьи / О. Мандельштам. – Тбилиси : Мерани, 1990. – 415 с.
5. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3-х т. – Т. 1. Стихотворения / О.Э. Мандельштам. – М. : Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.
6. Пронин В.А. Теория литературных жанров : учебн. пособие / В.А. Пронин. – М. : Изд-во МГУП, 1999. – 196 с.
7. Пушкин А. С. Сочинения в трех томах. Т. 1 / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1985. – 735 с.

Надійшла до редколегії 05.06.2011.

УДК 821. 112. 2 – 31. 09

**Н. В. Вусик**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

#### **ФУНКЦІЇ КОЛЬОРОНІМІВ У СИСТЕМІ ПОЕТИКИ РОМАНУ «КНИГА ЦАРЯ ДАВИДА» Ш. ГАЙМА**

Досліджено функції різнобарвної палітри та поетикальні особливості застосування автором колірної гами у творі.

Ключові слова: колористична характеристика, колористична асоціація, колірна гама, кольоронім.

Исследованы функции разноцветной палитры и поэтикальные особенности употребления автором цветовой гаммы в произведении.

Ключевые слова: колористическая характеристика, колористическая ассоциация, цветовая гамма, колороним.

© Н. В. Вусик, 2011

**Functions of multicolor palette and poetical features of authors' usage of color gamma in the work are researched.**

Key words: coloristic characteristic, coloristic association, color gamma, coloronym.

Творчість відомого німецького письменника Ш. Гайма, на жаль, недостатньо глибоко й всебічно вивчена як в Україні, так і за її межами. Хоча постать самого митця і його романи являють собою цікавий і вагомий предмет літературознавчого дослідження, слід зазначити, що творчість романіста не була предметом спеціального розгляду вітчизняних літературознавців. Так, в українській науці визначний постмодерністський роман Ш. Гайма «Агасфер» привертав увагу хоча й у важливому, але спеціальному аспекті, а саме – з погляду засобів організації часопростору [3]. Серед поодиноких наукових праць у жанрі статей можна відзначити також нещодавню лінгвістичну студію О. Солонар [5]. Характеристику творчості Гайма німецькими літературознавцями на цей час теж не можна вважати всебічно розбудованою. Літературний лексикон Фішера на 2000 сторінок лише одноразово коротко посилається на ім'я письменника як співавтора експресіоністичного видання журналу «Die Aktion» [7, S. 383]. Утім, враховуючи гуманістичний внесок, зроблений письменником у скарбницю сучасної європейської літератури, доцільно якомога глибше дослідити творчість прозаїка-експериментатора, схильного до емних художньо-філософських побудов та масштабних соціокультурних узагальнень.

Відомий критик з європейським іменем М. Райх-Раніцькі підкреслює, що «Книга царя Давида» – перший роман Гайма, який набув широкого літературного визнання: «У тих моментах, де Гайм виходить на високодраматичний рівень та намагається працювати з великими параболою та святковими акордами, його книга виглядає, швидше, неприємною. Але там, де він покладається на двозначні жарти та гірку іронію, – і це стає значною частиною цілого, – його «Книга царя Давида» заслуговує на те, щоб бути прочитаною та є безмежно цікавою» [9, S. 39]. Як бачимо, дослідник поєднує у своїй характеристиці позитивне та глибоко критичне налаштування, що певною мірою відповідає природі самого об'єкта.

З огляду на зазначені вище чинники вважаємо за доцільне звернутися до більш детального, ніж це звичайно прийнято у сучасній науці, аналізу поетики твору і простежити особливості естетичного почерку письменника, якому підвладні барвисте відчуття та складна символізація навколишньої дійсності, увага до синестетичної насиченості художнього образу та багатошарове навантаження окремого мотиву та зображальної деталі. У даній статті нас цікавить, як впливає колір на сприйняття читачем дійових осіб роману, які функції виконує різнобарвна палітра та який настрій або атмосферу сюжетних ліній, мотивів, ситуацій та сцен створює застосування автором колірної гами у творі. Характерною особливістю зображення персонажів у романі Ш. Гайма «Книга царя Давида» є те, що всі образи подаються через сприйняття оповідного героя – історика Ефана, про що нам вже доводилося писати більш детально [1]. Це стосується як портретної характеристики, так і пейзажу, діалогів, інтер'єра тощо. Митець поступово вводить окремі елементи портретної характеристики, уникає репрезентації цілісного зображення, надає змогу читачеві самому скласти завершену картину з розрізнених поодиноких деталей, які розосереджені в тексті роману. Поетапне введення окремих видів характеристики образу асоціюється не тільки, як це звично, зі створенням портрета художником, з технікою живопису, але й з літературно-музичним контрапунктом.

На початку першого розділу оповідний герой дає стислу, але від того не менш виразну характеристику важливого персонажа – царя Соломона: маленький зріст, жовтуватий колір обличчя, пронизливий погляд «von geringerer Statur, ...seine Haut war aber von gelblicher Farbe, ...stechendem Blick» [8, S. 7], поступово збагачуючи

зображення яскравими деталями: коротка, товста рука «*seine kurze, fette Hand*» [8, S. 8], погляди, один з яких міг означати все, що завгодно: «*mit einem seiner Blicke, die alles mögliche bedeuten konnten*» [8, S. 10]. З розширенням палітри почуттів образу царя ускладнюється спосіб зображення характеру й зовнішності Соломона: вибух гніву змінив забарвлення царського обличчя «*der aufwallende Ärger verfärbte das königliche Antlitz*» [8, S. 10]. Гнів не спотворив лице, зовні воно залишилося незмінним, іншим став лише колір, що свідчить про вміння Соломона володіти собою і виразом свого обличчя зокрема. Примітно, що романіст-психолог усвідомлює: обличчя властителя може як побліти, так і почервоніти від люті, це залежить від індивідуальних фізіологічних властивостей організму, Гайм нібито спрямовує психологізм портретного зображення на особливості сприйняття реципієнта.

Визначення письменником того чи іншого відтінку кольору в одязі та побутових предметах залежить від специфіки зображення природного оточення, темпераменту народу, звичаїв та традицій, естетичних норм та релігійних поглядів давнини, широко представлених і схарактеризованих у романі. Оскільки конкретний колір викликає у людини різні почуття на рівні фізіології та психіки, автор вдало використовує словесні можливості емоційно-інтелектуального впливу на читача, вказуючи на певне символічне значення традиційної гами кольорів, що історично склалися у зв'язку з царськими особами, – червоного та жовтого. Асоціативне сприйняття жовтого кольору пов'язане з відтінками сонця, жовтих квітів, золота, тобто виступає активізатором уявлень про земне буття, красу, владу. Своєрідним натяком на жовтий колір можна вважати порівняння уст Ліліт з медом, який теж має сонячно-жовтий колір [8, S. 17]. Поряд із символічно та позитивно забарвленими визначеннями Гайм також використовує неприємну («неестетичну») колористичну асоціацію хворобливого блідо-жовтого кольору шкіри царя (характерного для хворих на жовтуху, – можливо, дана деталь містить натяк на стан самопочуття і здоров'я правителя): «*seine Haut aber war von gelblicher Farbe*» [8, S. 7]. Далі за текстом, як позитивний контраст, сприймається палітра кольорів одягу у сполученні з грою світла – червоні сандалії, промінь сонця на гаптованій золотом шапочці «*rote Sandalen; ein Lichtstrahl vom Fenster her ließ die goldbestickte Kappe*» [8, S. 8].

Відомо, що інтенсивний червоний колір звичайно справляє на людину збуджуюче враження та викликає сильний емоційний, в основному (але не обов'язково тільки), позитивний відгук у душі. Контраст кольору обличчя з обрамленням оточуючих предметів покликаний показати внутрішні протиріччя характеру царя Соломона – зовнішня демонстрація краси і радості, присталої царській особі, та маскування внутрішньої невпевненості у собі, нервовості, хворобливості. Автор використовує цей експресивний колір, щоб привернути увагу читача до наступної події. У першому розділі цар Соломон розповідає свій сон. Зміст цього епізоду майже повністю співпадає з біблійною версією, нагадаємо її: (3 Кн. Царств 3; 5–14) «В Гаваоне явився Господь Соломону ночью во сне, и сказал Бог: прося, что дать тебе? Соломон сказал: рабу твоему Давиду, отцу моему, Ты сделал великую милость, потому что он ходил в истине пред Тобою, и праведности, и правоте сердца с Тобою. И Ты сохранил сию великую милость к нему, и дал ему сына, сидящего на престоле его, как это ныне видно. И ныне, Господь, Боже мой, Ты поставил царем раба твоего, вместо Давида, отца моего; а я, младый отрок, не умею выходить и входит. Притом же раб Твой находится среди народа Твоего, который Ты избрал, среди народа многочисленного, которого не можно измерить и исчислить по причине множества. Итак, дай рабу Твоему сердце, умеющее судить народ твой и различать хорошее от худого. Ибо кто может судить сей многочисленный народ твой? И приятно было Господу, что Соломон просил сего. И сказал ему Бог: за то, что ты просишь сего, а не просишь себе многих дней, и

не просишь себе богатства, и не просишь души врагов своих, но просишь себе разума, чтоб уметь судить, – вот, Я сделаю по слову твоему, вот, Я даю тебе сердце мудрое и разумное; такого, как ты, не было прежде тебя, и после тебя не восстанет подобный тебе. И то, чего ты не просил, Я даю тебе, и богатство, и славу, так что никто из царей не будет таков, как ты, во все дни твои. И если будешь ходить путями Моими, сохраняя постановления Мои и заповеди Мои, так, как ходил отец твой Давид, то Я продолжу и дни твои» [4, с. 432]. Романна оповідь тричі уривається для коментарів історика Ефана щодо поведінки Соломона: «Цар, який грався з носом херувима, витяг ноги у червоних сандалях з найтоншої козиної шкіри» [8, S. 8]. «Цар випростався: сонячний промінь з вікна торкнувся гаптованої золотом шапочки на волоссі, що вже почало рідшати» [8, S. 8]. «Цар підвівся, кинув допитливий погляд на міністрів, упевнившись, що їхні обличчя мають вираз догідливої серйозності» [8, S. 8]. Перші два коментарі є немовби сигналом звернути більш пильну увагу на поведінку царя і поступовою кумулятивною підготовкою до третього епізоду, де Соломон, оглядаючись навкруги, шукає схвального віддзеркалення своїх думок в очах міністрів, тобто хоче впевнитись, що піддані належним чином сприймають його слова та відгукуються на них. З окресленої таким способом поведінки Соломона читач може зрозуміти, що цар не цілком довіряє найближчому оточенню, не впевнений у силі свого впливу, у правильності своєї тактики та у щирій відданості підлеглих. Ця прихована у системі синестетичних знаків характеристика застосована, на нашу думку, не для безпосередньої, а для дипломатичної передачі авторського коду читачеві.

Контрастом кольорів білого та пурпурового автор має на меті своєрідно інструментувати тему непростих відносин між вірою, релігією, її служителями, та царем, владою: «<...> ein purpurner Farbfleck neben dem Weiß von Palast und Festung», пурпурова цятка дарохранительниці (скінії) на сліпучо-білому тлі палацу та фортеці [8, S. 18]. Адже Давид, маючи вдосталь коштів та матеріалу, не розпочав будівництво храму сам, усвідомлюючи, що цим викличе обурення священників, доходи яких значно зменшаться. З властивою йому винахідливістю та хитрістю він заповів будівництво нащадкові. Романну версію підтверджує Біблія: «И призвал сына своего Соломон и завещал ему построить дом Господу, Богу Израилеву <...> Сын мой! У меня было на сердце построить дом имени Господа, Бога моего. Но ко мне было слово Господа, и сказано: ты пролил много крови, и производил большие битвы; ты не строй дома имени Моему <...> вот родится у тебя сын, он будет человек покоя <...> он построит дом во имя Мое, и он будет Мне сыном, а Я ему отцем, и поставлю престол царства его над Израилем навек» (1 Пр 21:6–10) [4, с. 535]. Порівняний з текстом роману, даний мотив підтверджує, що автор зі скрупульозною точністю дотримується біблійного переказу, нібито відсилаючи читача до Книги книг.

Застосовуючи техніку контрасту світла і тіні, митець протиставляє образи, що символізують різні часи: немолодої вже Мелхоли, змальованої у темних відблисках ночі, адже героїня живе спогадами про минулі події, та осяяного яскравим світлом Аменхотепа, який чудово відчувається у теперішньому часі сьогодення: «Er lächelte ein wenig, das Profil dem Schein einer Fackel zugekehrt» – промайнула усмішка, профіль (Аменхотепа) чітко вималювався у світлі смолоскипа [8, S. 27]; «sah eine Frau, <...> der Mond sandte dünne Silberstreifen durch die Blätter des Dachs» – сиділа жінка (Мелхола), <...> крихту світла давав каганець, та й місяць сочив тонкі срібні смужки крізь листя покрівлі [8, S. 27]. Втілення теперішнього часу, Аменхотеп, явлений у яскравому світлі факела, тоді як утілення минулого часу, Мелхола, постає у срібному світлі місяця, в темному одязі, неначе у півтімі прихована тінь минулого, пов'язаного з часом царювання Давида. Контраст зображених образів, на нашу думку, демонструє у своїй експресії намагання царя Соломона та його почту приховати правду минулих подій та актуалізувати й запровадити власну версію історії.

Доцільно зауважити, що митець досить стримано використовує колірну гаму у тексті: більш часто на початку роману (с. 7, 8, 10, 18), з розвитком сюжету згадка про кольори з'являється рідше (с. 27, 50) та, доходячи кінця твору, колірні вираженості зображення знову частішає (с. 151, 153, 155, 159, 162, 190, 196, 211). На нашу думку, кольори є своєрідними сигналами, покликаними привернути увагу до значних етапів у житті героя: прийняття важливого рішення на початку оповіді; зустрічі з принцесою Мелхолою за її ініціативою; зростання небезпеки положення історика в залежності від кількості та якості отриманої ним інформації. Саме той факт, що Ш. Гайм регулярно вдається до використання кольорних маркерів, привертає увагу до цього прийому як знакового. Темні плями крові на шматку сорочки Сима, Ефанового сина, що зробив небезпечний подарунок батькові, теж є тривожним знаком того, що загроза життю дуже близько, майже впритул наблизилася до історика та його родини.

Рожевий колір виражає під пером автора доброту, сентиментальність, м'якість, умиротворення [6]. Рожевий будинок, у якому живе сім'я Ефана, в сутінках, мінливому часі між світлом та темрявою, спочатку сприймається спокійним місцем прихистку історика, але зелені ноші з золотими планками та червоним, обшитим бахромою дахом [8, S. 153] біля дверей будинку діють на Ефана так, що він згоден ночувати навіть у підворотті, аби не вдома. Автор навмисне не вказує ім'я володаря нош, змушуючи читача разом з істориком пережити неприємне відчуття страху за своє життя та життя родини, одночасно викликаючи відчуття власної співучасті у дії роману. Поєднання кольорів нош, які згадувалися раніше [8, S. 50], у даному контексті є додатковим зловісним сигналом небезпеки, бо, уважно прочитавши діалог Ефана та Аменхотепа, розуміємо, що останньому притаманні такі ниці якості, як зрадництво, готовність донести на ближнього цареві Соломону, лицемірство та підступність.

Доречно окремо зупинитися на функціональному значенні прийому багаторазового використання автором предметної реалії палацового побуту – кольорових нош головного царського євнуха Аменхотепа. Спочатку цей образ сприймається як сполучення кольорів, приналежних до царського палацу. У даному епізоді золотий відтінок жовтого та червоний кольори означають причетність до царського оточення. У кожному наступному епізоді, де згадуються ноші, автор додає до характеристики Аменхотепа, їхнього власника, декілька відразливих рис характеру (хитрість, лицемірство, зрадництво). Поєднання різноманітних кольорів, на нашу думку, покликане підкреслити вміння героя пристосуватися до непростого життя палацу: «stand ... eine grüne Sänfte mit Goldleisten und einem roten, gefransten Dach» (стояли зелені ноші з золотими планками та червоним, обшитим бахромою дахом) [8, S. 50]. Регулярне звертання до різнобарвних кольорів нош у психологічному портреті євнуха викликає з часом стійку неприємну асоціацію, навіть відразу реципієнта до Аменхотепа. Коли вчетверте, востаннє з'являється євнух, щоб попрощатися з Ефаном, який залишає Єрусалим, читач не вірить у щире, чуйне та уважне ставлення Аменхотепа до людей (хоча його слова свідчать саме про це), бо у свідомості вже закарбувалася стійка неприязнь до цієї дійової особи завдяки майстерним прийомам митця (повтори, лейтмотиви, поступове додавання нової інформації до вже відомої тощо). Аналогічна дистанція виникає, коли у романі йде мова про інших царедворців. Можна припустити, що автор свідомо викликає подібні емоції у читача, узагальнюючи таким чином враження від складної атмосфери інтриг царського палацу.

Прикметно, що символом небезпеки може виступати традиційно життєдайний колір сонця. Автор створює оригінальну метафору або метафоричне порівняння: сонце «заходило, немов величезна червона куля» [8, S. 159], бо у Беф-Сані, куди Ефан прибув з Ліліт, щоб дізнатися правду про дочку Давида Фамарь, їм велося непросто та небезпечно: те, що вони побачили і почули, не заспокоїло їх,

хоча історик досяг цілі та дізнався ще більше яскравих подробиць про час царювання Давида. Відчуття небезпеки підсилюється зображенням Фамарі, згвалтованої братом Амномом, яке, на нашу думку, є контрастом добродетельності, вбраної у латки, до пороку, що ходить у розкішних золотих шатах. Різнобарвне плаття, похилена голова, тоненький дитячий голос – це перше враження оповідного героя та читача від зустрічі з жінкою. Але через деякий час Ефан помічає, що барвисте плаття все у латках, обличчя жінки старе, виснажене, риси спотворені, очі дивляться кудись у порожнечу. Стан жінки – результат невміння пристосуватися до порочних правил царського палацу та неможливості звикнути до ганебного ставлення з боку наглядців – жорстоких священників міста Беф-Сан.

Цікаво відзначити перегук колористичних образних побудовань письменника з напрямом наукових відкриттів у галузі психології сприйняття. Психологи стверджують, що червоний колір в оточенні людини допомагає активно долати життєві негаразди, а зелений асоціюється не лише зі спокоєм, а й з тугою та скорботою [6]. Коли Ліліт збирається до царського палацу, щоб стати за наказом Соломона служницею єгипетської принцеси, майбутньої дружини царя, вона не випадково вбрана у сукню зеленого та червоного кольорів [8, S. 200]. На наше переконання, гама кольорів одягу дівчини передає душевний стан Ліліт напередодні кардинальних змін у її долі, горе від розлуки з коханим чоловіком вона, за імовірним припущенням, зможе подолати завдяки силі свого характеру та життєвій мудрості.

Цікаво, що великий німецький письменник Т. Манн у романі «Доктор Фаустус», творі про трагедію буржуазної культури в епоху ХХ століття, доволі стримано та обмежено використав кольорову символіку. У романі переважають темні символічні кольори: «темна ніч» [2, с. 26], «темне царство» [2, с. 27]. Яскрава й тепла кольорова гама використовується частіше у зображенні побутового виміру – їжі та у процесі характеристики зовнішності персонажів [2, с. 34–35]. Навіть яскраве сонячне світло не сприймається у контексті похмурих синіх, зелених та коричневих кольорів джерелом життєдайного сяйва. Позитивна експресія кольору втрачається, оскільки читач пропускає його сприйняття крізь призму розуміння внутрішньої трагедії Леверкюна та трагічності історичної долі всієї тогочасної Німеччини.

Наші спостереження свідчать, що Ш. Гайм використовує переважно відтінки жовтого та червоного кольорів (золотий, рожевий) у тих епізодах, коли оповідний герой опиняється у небезпеці або повинен прийняти важливе для свого життя рішення. Кольори мають як позитивне, так і негативне навантаження: позитив червоного – життя, кохання, натхнення, воскресіння; негатив – смерть, вбивство, кров, насилля, гріх, помста. Позитив жовтого – енергія, пробудження, активність; негатив – хворобливий колір шкіри царя. Фарби символізують не лише соціальне становище, а й різноманітний психологічний стан персонажів. Яскраві та насичені кольори або їхнє різнобарвне нашарування є сигналом для читача щодо інформативної (асоціативної, символічної) насиченості того чи іншого епізоду роману, важливого в складі текстового цілого. Використання колористичних побудовань підкреслює філософсько-психологічну глибину авторського осмислення взаємозв'язку оповідного героя та навколишнього світу. Таким чином, кольорононіми належать до засобів, які створив та використав письменник для втілення свого творчого задуму.

#### Бібліографічні посилання

1. Вусик Н. В. Літературна спадщина Ш. Гайма з погляду сучасного літературознавства / Н. В. Вусик // Наук. записки Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди – Сер. Літературознавство. – В. 1 (65), ч. II / [ред. кол. Л. Г. Фрізман (гол. ред.), О. А. Андрущенко та ін.]. – Харків : ППВ «Нове слово», 2011. – С. 108–114.

2. Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / Т. Манн. – М. : Худож. лит., 1975. – 608 с.
3. Поліщук Н. Алюзивне поле гри в романі С. Гейма «Агасфер» / Н. Поліщук // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 70–74.
4. Священное Писание. – New York Watch Tower Bible and Track Society of Pennsylvania, 1996. – 1463 с.
5. Солонар О. Лексико-семантична специфіка авторського стилю Ш. Гайма/ О. Солонар // Актуальні проблеми германської філології : матер. III Міжнар. наук. конф. – Чернівці, 2008. – С. 261–264.
6. Електронний ресурс: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Obuh\\_Sim/02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/02.php)
7. Estermann A. Dichterkreise / Koproduktionen // Das Fischer Lexikon. Literatur / Hrsg. von U. Riclefs: In 3 Bd. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996. – Bd. 1. – S. 375–396.
8. Heym S. Der König David Bericht. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1974. – 281 S.
9. Reich-Ranicki M. Koenig David alias Stalin. Stefan Heyms pseudobiblischer Roman / M. Reich-Ranicki // Die Zeit. – Nr. 33 (18.08.1972).

Надійшло до редколегії 5.06.2011.

УДК 821.111–31.09

М. Горлач

Львівський національний університет імені Івана Франка

### МУЛЬТИКУЛЬТУРНЕ «Я» ДОРІС ЛЕССИНГ

Прослідковано виникнення поняття мультикультуралізму у сучасному літературознавстві та визначено творчість Доріс Лессінг мультикультурною. На прикладі романів «Трава співає», «Марта Квест» та «Літо перед темрявою» доведено, що авторка є носієм мультикультурної ідентичності, що безпосередньо впливає на формування її світогляду та виникнення в її творчості нового типу персонажа – мультикультурного Іншого.

Ключові слова: мультикультуралізм, маргінальність, відмінність, мультикультурний Інший, національна ідентичність.

Прослежено виникнення поняття мультикультуралізму в сучасному літературознавстві та визначено творчість Доріс Лессінг мультикультурною. На прикладі романів «Трава співає», «Марта Квест» та «Літо перед темрявою» доведено, що авторка є носієм мультикультурної ідентичності, що безпосередньо впливає на формування її світогляду та виникнення в її творчості нового типу персонажа – мультикультурного Іншого.

Ключевые слова: мультикультуралізм, маргінальність, отличие, мультикультурный Иной, национальная идентичность.

Article deals with multiculturalism as a new phenomenon in contemporary literary studies. During the research Doris Lessing's creative work was defined as multicultural. According to the analysis of her novels «The Grass is Singing», «Martha Quest» and «A Proper Marriage» the author is declared to be a bearer of multicultural identity that directly influences her worldview and results in creation of a new literary character – multicultural Other.

Key words: multiculturalism, marginality, difference, multicultural Other, national identity.

Актуалізація явища мультикультуралізму і відповідного йому мультикультурного напрямку в літературознавстві датується приблизно серединою попере-



днього століття. Особливе зацікавлення цим феноменом пов'язане із постколоніальними дослідженнями, в центрі яких знаходиться «проблема усестороннього визначення досвіду «німих», недостатньо або ж зовсім не представлених культурних груп, історія яких була пов'язана з крайнім політичним, соціальним, культурним і психологічним придушенням» [6, с. 6]. Постколоніальні студії вивчають ті наслідки, які з'являються в літературі після зникнення британських, іспанських та інших колоній. Люди, що мешкали в цих країнах, почали повертатись на свою батьківщину, будучи уже частково, а подекуди повністю, не приналежними або ж взагалі «чужими» для своєї нації. В інших випадках вони і надалі залишались жити у колишній колонії, поступово перетворюючись там в етнічну меншість, таким чином, різко відчуючи різницю між собою та місцевими жителями.

Явище мультикультуралізму пов'язане не тільки з постколоніальними територіями та їхніми жителями. Впродовж XX ст. воно стало культурною складовою для більшості світових країн та усіх континентів. Культурна різноманітність стає важливою не тільки для людини у ракурсі усвідомлення своєї цілісності та приналежності до суспільства, в якому вона існує, а також для націотворення загалом. Якщо етнос вважати основою будь-якої сучасної держави, то на сьогодні треба усвідомлювати, що дане ядро уже не чисте, не первинне – у більшості світових країн воно мультикультурне.

Звісно ж, найяскравіше мультикультуралізм виявився у США, де в основі нації немає етнічного, автентичного ядра. Американці – це не типова нація, адже до її складу входять люди усіх рас та національностей, як нація вона не має власної культурної основи, тут немає традицій та звичаїв, які б були винятково американськими. У свою чергу, ситуація у Великобританії по-своєму унікальна. Свого часу Англія володіла практично половиною світу, зокрема одними із перших поселенців у тоді ще не існуючих США були саме англійці. Люди, які жили у британських колоніях надалі дотримувались суто англійського стилю життя, єдина різниця між ними та тими, які залишились вдома, полягала у географічному фоні, до якого входило місцеве населення іншої раси або просто іншої національності, а також рід праці, яким британці-переселенці займались на новій землі.

На сьогодні в американському літературознавстві науковці вивчають мультикультурну проблематику впродовж майже століття. Зокрема це пов'язано із статтею Г. Келлена «Плавильний котел» проти демократії», яка була опублікована на початку XX ст. Саме він одним із перших заговорив про те, що американська нація – це нація, де сплавлюються усі можливі світові етноси, і саме цей сплав і є основою американського суспільства. Вчений висунув ідею, що в основі американського народу немає оригінального етнічного ядра. Різним аспектам цієї проблеми присвячені праці Н. Глейзера, Р. Грілло, Ч. Тейлора, В. Кимлічка, А. Шлезінгера, В. Соллорза, Т. Аллена, О. Сакстона тощо. Актуальною проблемою американської літератури стає теза про зникнення самої американської літератури. Н. Висоцька стверджує, що «потужний мультикультурний рух завдав серйозних ударів традиційній моделі американської культури, що призвело до формування множинних культурних історій, кожна з яких (цілком слушно) наголошує на власній оригінальності та естетичній вартості» [1]. Тепер це не національна література однієї країни, це множинність національних літератур, які пов'язані географічними рамками однієї держави. Відповідно до такого різноманіття національностей багато людей, які є носіями тої чи іншої народності, неодмінно стають іншими для оточуючих, що згодом виявляється і в літературі через появу нової особистості – мультикультурного Іншого.

Важливо, що виникнення поняття мультикультуралізму у літературознавстві в часі збігається із становленням постмодерністичної свідомості та розвитку саме постмодерністичної літератури. Зокрема в філософії постмодернізму з'являється інтерес до нового типу особистості, до тої людини, яку згодом буде названо Ін-

шим. Постмодерністи особливу увагу приділяють питанню людської відмінності, вони шукають те, що відрізняє одну людину від іншої, створює між ними певні грані, які відділяють людей одне від одного. Російська дослідниця Мадіна Тлостанова пише, що «мультикультурна «різноманітність» у своїй суті не така вже й далека від постмодерністичної «відмінності» [6, с. 123]. У своїй книзі «Проблема мультикультуралізму і література США кінця ХХ ст.» вона доходить висновку, що постмодерністичний Інший та мультикультурний, постколоніальний Інший надзвичайно між собою близькі, а часом це одна і та сама особа, адже більшість сучасних письменників звертаються до «феномена «іншого», як одного із найважливіших для мультикультурного та постколоніального дискурсу постмодерних понять» [6, с. 123]. Постмодерністичний мультикультуралізм створює абсолютно новий тип особистості Іншого, де визначальною рисою є маргінальність носія цієї особистості. Ця людина живе на межі, а частіше поза межею суспільства та не є, а подекуди просто не може бути його складовою у жодному аспекті. Таким чином, «найбільш важливою точкою дотику постмодерністичної чутливості та сучасних полікультурних концепцій є ... «маргінальність», тобто «продукт ціннісної та нормативної амбівалентності», невідповідність нормі, яка не пов'язана в даному випадку лише із культурною географією» [6, с. 127]. Інший виникає не тільки у культурній сфері, але й поза нею, поза суспільством взагалі, зокрема через те, що «маргінальність пов'язана з розщепленням, пліуралізмом етнічної самосвідомості» [5].

Поява мультикультуралізму і виникнення Іншого як нової особистості тісно між собою пов'язані. Мультикультуралізм є однією із передумов, які згодом призвели до того, що людина втрачає національну ідентичність і від цього стає чужинцем для оточуючих. Зокрема повертаючись до постколоніальних досліджень, варто зазначити, що «центральною категорією для цих досліджень є постколоніальна культурна ідентичність і принципи її репрезентації в літературі та мистецтві. Звідси і головні поняття, якими оперують постколоніалісти – проблеми інакшості, «іншого», культурної мімікрії та асиміляції, вигнання, символічної «бездомності», відчуження, роздвоєної, «розщепленої» свідомості...» [6, с. 6]. Людина, яка витісняється із соціальних груп через власну неприналежність до певної раси, релігії або загалом культури, таким чином, втрачає можливість віднайти свою національну ідентичність. Культурний вигнанець, чужинець володіє лише власною особистісною ідентичністю, що, в свою чергу, є ще одним фактором його інакшості, відмінності від тих людей, які поєднані національною спорідненістю.

Мультикультурним процесам у світі відповідають тенденції розвитку художньої літератури, адже художня література безпосередньо реагує на ту проблематику, яка є актуальною в культурі. Великобританія є країною, яка демонструє мультикультуралізм в його основних рисах, і, в свою чергу, британська література художньо осмислює основні тенденції розвитку національної культури. Зокрема, соціокультурна динаміка засвідчує зникнення чистокровного англійця впродовж останніх десятиліть ХХ ст. В літературі зростає частотність тем і персонажів інонаціонального походження. На території Англії, так само як і в більшості інших європейських країн, відбувся потужний асиміляційний процес, у результаті якого тепер до складу британців входять тисячі людей іншого кольору шкіри, іншого віросповідання та з іншою рідною мовою, не англійською.

У творчості Доріс Лессінг риси мультикультуралізму є біографічно зумовленими. Як пише Марія Сарачіно: «Мультикультуралізм є визначальною рисою усього літературного доробку Доріс Лессінг, а також і її життєвого досвіду» [7, с. 319]. Мультикультуралізм є частиною її власного світогляду, її орієнтиром у баченні світу, а також суттєвою складовою та визначальною рисою її художньої творчості, адже народилась вона в Персії, виросла у Південній Родезії (тепер Зімбабве), а з 50-х років попереднього століття живе у Лондоні. Сім'я письменниці за-

лишила Англію і переїхала до Персії, бо батькові запропонували багатообіцяючу кар'єру у місцевому банку. Після кількох років життя там батько Лессінг загорівся розмовами щодо кукурудзяних плантацій у Південній Африці та після недовгих роздумів уся сім'я переїхала до Південної Родезії у пошуках великого та світлого майбутнього. Дитинство та юні роки Д. Лессінг пройшли у типовій африканській пустелі. Незважаючи на те, що вона не поділяла расистських поглядів більшості британців та намагалась пристосуватись до місцевого типу життя, для аборигенів вона все одно залишалась чужою і не могла стати повноцінним членом їхнього суспільства. Для будь-якої тогочасної колонії існував лише один можливий варіант спільного життя колонізаторів та колонізованих – життя по два боки барикади. Місцеві не втручались у справи англійців, англійці, в свою чергу, намагались ігнорувати існування чорношкірих навколо себе. Єдиний контакт та відносини, які були можливими між ними, – це стосунки працедавця та робітника. У такий спосіб Африка у творах Лессінг не цілком достовірна, не цілком реальна, адже це Африка очима дистанційованої британки. Зокрема М. Сарачіно вказує, що у творах Лессінг «Африка сприймається через чуттєвість відстороненого колонізатора» [7, с. 321].

Суттєві риси мультикультуралізму присутні практично у всіх творах письменниці. Особливу увагу варто звернути саме на її перші романи, дія яких відбувається у Південній Африці і основна тематика пов'язана із відносинами між поневоленими чорношкірими та англійськими колонізаторами. Уже у першому своєму творі, романі «Трава співає», який побачив світ у 1950 році, Д. Лессінг звертається до колоніальної та мультикультурної проблематики. Місцем дії авторка обирає Південну Африку, а головними персонажами – британців та африканських аборигенів. Цілком закономірно характерне для англійської літератури кінця ХХ ст. «територіальне розширення» стало головною рисою першого роману письменниці.

Уже у першому своєму романі Д. Лессінг відхиляється від традиційної реалістичної поетики та побудови твору. «Трава співає» починається з розв'язки – із новини про вбивство Мері Тернер та арешт Мойсея, її чорношкірого працівника. Авторка будує оповідь у ретроспективі, перемотуючи час назад. Роман починається словами: «В газетах про це багато не писали...» [11, с. 2] і відразу після цього речення Д. Лессінг переносить читача назад у часі і починає розповідь про життя Мері Тернер, яке, як уже відомо, закінчилось насильницькою смертю. Жанр даного твору визначають як психологічний роман.

Роман «Трава співає» відображає проблеми людини та її особистості, які виникають як наслідок порушеної цілісності національної ідентичності. Головна героїня твору, Мері Тернер, є британкою за походженням, але вона була народжена в Африці і ніколи не залишала її меж. Вона є представницею країни, яку не знає, адже ніколи там не була. Вона живе серед місцевих чорношкірих, будучи вихованою як справжня британка. Незважаючи на країну, де вони жили, колонізатори продовжували вести той стиль життя, який є характерним для їхньої національності та їхнього менталітету. Саме це призвело до розколу особистості Мері Тернер – вона ніколи не намагалась пристосуватись до того, що їй треба співіснувати із аборигенами і намагалась жити так, ніби їх взагалі немає навколо неї. Після одруження невміння спілкуватись із африканцями стало основною причиною спочатку її нещасливого подружнього життя, а згодом – її насильницької смерті від руки чорношкірого служника.

Д. Лессінг змалювала безвихідну ситуацію, з якою стикається біла людина в африканській колонії – ти не маєш права на власну думку, ти мусиш бути разом зі всіма, адже тільки так можна зберегти порядок і тримати чорних на безпечній відстані. Зокрема, вона сама написала про це так: «Коли старі поселенці кажуть: «Людина має розуміти країну», то вони мають на увазі: «Ти маєш пере-

йняти наші погляди на місцевих». А насправді ж вони кажуть: «Або навчись думати так як ми, або забирайся звідси: ми не хочемо тебе тут» [11, с. 7]. Саме тому Мері Тернер і думала так як всі – вона зневажала чорношкірих, навіть ненавиділа їх, а коли їй довелося бути господинею і прийняти в себе вдома місцевого служника, то це коштувало їй неймовірних зусиль. Це був загальноприйнятий тип поведінки для усіх колонізаторів – вони знали, що треба вважати місцевих жителів за непотріб, вони знали, що місцеві – це нижча раса, яка придатна лише для праці на плантаціях. «Найбільшу невдоволеність у білого фермера викликала заборона бити своїх працівників, адже при порушенні цієї заборони чорношкірі мали право, хоча рідко ним користувались, поскаржитись поліції. Одна думка про це уже драгувала її [Мері], думка про те, що ця чорна тварина мала право поскаржитись на неї, поскаржитись на поведінку білої жінки» [11, с. 58]. Одного разу вона таки не витримала і вдарила одного із працівників плантації батоном по обличчю, від чого у нього залишився шрам назавжди, і саме за цим шрамом через кілька років вона впізнала того ж чоловіка, коли він прийшов працювати кухарем у її будинку. Спочатку вона ненавиділа його настільки, що навіть не могла знаходитись з ним в одному приміщенні. Оточуючі реагували на таку поведінку та ставлення до чорношкірих завжди однаково: «Жодна жінка не знає, як давати собі раду з неграми...» [11, с. 86]. Після кількох років спільного життя все змінилось – Мері була настільки роздавлена своїм життям, бідністю, чоловіком-невдахою, який не міг довести жодної справи до кінця, постійною спекою та пилом, що вона просто змиралась або ж просто зламалась. Вона перестала чинити опір та чекати на покращення, єдиний вихід для себе вона бачила у смерті і була впевнена, що саме Мойсей, чорношкірий слуга, буде тим, хто її врятує. Все так і сталося – він її убив, швидко і холодно, не тікаючи від поліції, не намагаючись приховати власного злочину. За роки спільного життя між ним та Мері виникло якесь німе безслівне розуміння, підкріплене зневагою одне до одного, вони обоє ненавиділи своє життя, але вона не могла допомогти йому змінити його, а в його силах було врятувати її.

Цікавим є те, що Лессінг приділяє багато уваги докорам сумління Мері, її стражданням та переживанням, але в той же час авторка не дає права голосу Мойсею, який виступає тут одним із основних персонажів. Читачу так і невідомо, що саме схилило Мойсея до вбивства, що коїться в його думках, як він ставиться та переживає таке ставлення до себе своїх господарів. У такий спосіб авторка чітко підкреслює позицію британських колоністів щодо африканських аборигенів: вони – не люди, вони – напівтварини, звичайні чорноробочі, які не мають права голосу, не мають свободи у своїй країні.

Через сюжет роману «Трава співає» Д. Лессінг досліджує психологію людини, яка «...одночасно ззовні і всередині, одночасно англійка та іноземка» [12, с. 58]. Це історія жінки, яка була вихована та навчена ненавидіти чорношкірих, а коли її ненависть ослабла, вона просто не змогла далі жити в цьому оточенні, адже англійські колонізатори в Африці, за словами самої письменниці, жили за принципом: або ти їх [негрів] ненавидиш, або забирайся звідси! В такий спосіб Д. Лессінг звертається до значно ширшої проблеми, а саме – до проблеми ставлення та поваги однієї людини до іншої. На сприйняття африканського населення англійцями впливає багато факторів, наприклад, різні соціальні статуси, рівень освіченості, а найважливішим залишається колір шкіри, який чітко розмежовує британців-колонізаторів та чорношкірих аборигенів. Таким чином, у романі «Трава співає» постає проблема расизму. Авторка виходить за межі конкретного випадку та звертається до загальних проблем людської особистості.

Африканська тематика часто з'являється у багатьох творах письменниці, але тільки в першому романі вона так чітко змальовує внутрішній конфлікт, притаманний багатьом колонізаторам через їхню нечітку позицію до місцевих жителів.

У наступних творах Д. Лессінг Африка більше слугує фоном, аніж частиною сюжетної лінії. Наприклад, серія із п'яти романів «Діти насильства» місцем дії теж має Південну Африку, але тут доля головної героїні більше пов'язана із колонізаторами, аніж із аборигенами, вона практично не стикається із чорношкірими працівниками, таким чином, вона живе у своїй власній уявній Англії, яка чомусь знаходиться на африканському материках.

У романах «Марта Квест» та «Правильний шлюб», це перші романи з циклу «Діти насильства», авторка не лише використовує Африку як географічний фон творів, а також звертає увагу на ставлення британських колонізаторів до місцевого чорношкірого населення, до голландських переселенців, німецьких євреїв тощо. Особливу увагу письменниця приділяє зображенню різних соціальних прошарків тамтешнього суспільства. У цих романах присутній чіткий соціальний фон життя головної героїні. Вона сама весь час намагається увійти то до лав міської еліти, то до рядів інтелігенції. Тематика роману наближає його до роману-виховання: Д. Лессінг простежує шлях формування особистості Марти Квест, починаючи з підліткового віку і завершуючи більш зрілим, коли Марта стає дружиною. Але на відміну від традиційних романів-виховання, в яких наприкінці твору видно, що герой є повністю сформованою особистістю, героїня Д. Лессінг так і не досягає тої зрілості та цілісності, якої сама так прагне. Вона і надалі залишається у пошуку самої себе, відчуваючи, що опинилась не на своєму місці та грає якусь чужу їй роль.

Про саму авторку кажуть, що «Лессінг – це англійська письменниця не тільки через те, що вона живе в Англії та публікує там свої романи, а й тому, що вона свідомо ідентифікує себе як англійку» [12, с. 57]. Це твердження про неї перегукується із головною героїнею циклу «Діти насильства» Мартою Квест, зокрема тому, що ці романи мають автобіографічне підґрунтя. Дитинство та молодість Марти Квест – це практично детальні спогади Д. Лессінг про власну юність, проведену в Південній Родезії. Тому основною проблемою для героїні є саме те, що вона ідентифікує себе як англійку і намагається вести суто англійський тип життя у Солсбері, африканському місті. Марта пильно стежить за життям в Європі, а особливо у Великобританії, через газети та художню літературу. Невідповідність її внутрішнього світу та бачення свого теперішнього та майбутнього життя не співпадають з тими суспільними канонами, які існують у місті, де вона мешкає, тому згодом вона, як і сама Д. Лессінг, залишає Африку й їде на батьківщину, аби знайти там саму себе. Проблема полягає в тому, що дія відбувається в час сексуальної революції, появи перших феміністичних ідей, які так близькі Марті Квест за духом, але вона не може йти за ними, оскільки суспільство, в якому вона існує, відірване від Європи як у просторі, так і в часі. Воно ніби законсервоване в тому часі, коли перші переселенці почали заселяти африканські території. Люди ставляться до неї з осудом, коли вона наважується на раннє одруження, на народження дітей, потім на таке ж раннє розлучення, потім на активну участь у діяльності місцевого комуністичного гуртка, а згодом – на ще одне одруження та розлучення. Сучасний феміністичний погляд Марти на місце жінки в світі не співпадає з тим, як жінку трактують місцеві колонізатори. Будучи англійкою серед англійського населення, вона почувається іншою, не такою як решта, що штовхає її на подорож до Англії, звідки вона вже не повернеться.

Причиною того внутрішнього конфлікту, який відчувають Мері Тернер та Марта Квест, можна назвати свідомість пограниччя, яка характерна практично всім особистостям, які живуть на межі, в даному випадку на межі двох цивілізаційно протилежних світів – європейського та африканського. «Проміжна» свідомість, особливості якої найяскравіше виявляються в (авто)біографіях «пограниччя», це, за визначенням, – персона аутсайдера або чужака, що існує на реальній

та уявній «межі», на тій особливій рисці, за якою відбувається зміна реальності, її звичних координат та «норм» [6, с. 273]. Якщо йти за цим визначенням, то вищезгадані романи Д. Лессінг цілком закономірно можна визначити як (авто)біографії «пограниччя». Окрім цього, і Мері Тернер, і Марта Квест справді відчують себе аутсайдерами в тому суспільстві, в якому вони живуть. Це відчуття також підсилюється і тим, що оточуючі люди сприймають їх як чужинців, як відмінних від себе.

Мультикультурна проблематика притаманна практично всім художнім творам письменниці. Цікавим є те, що мультикультуралізм присутній не тільки в тих творах, де місцем дії є Африка, а й в тих, де описуються події в Англії. Черговим романом, для якого притаманна мультикультурна проблематика, є твір «Літо перед темрявою», який побачив світ у 1973 році. Ознакою широких географічних рамок даного твору є те, що дія відбувається спочатку у Лондоні, потім у Стамбулі, згодом в Іспанії тощо. Головна героїня, яка сама не є чистокривною британкою, адже її дідусь був португальцем, і половину свого свідомого життя вона провела саме з ним, працює перекладачем та організатором різноманітних міжнародних з'їздів та конференцій. Таким чином, вона постійно оточена людьми з різних країн, змушена шукати індивідуальний підхід до кожного та знаходити з ними спільну мову. Саму Кейт Браун це захоплює, адже «Яким захопливим та неординарним натовпом вони [учасники конференції] були! Така суміш привабливих чоловіків та жінок різних націй та з різним кольором шкіри могла б бути використана якимось кінорежисером, який мав би за мету зробити ідеальний кадр об'єднаних націй» [11, с. 29].

Головна героїня роману, як і багато інших персонажів Д. Лессінг, теж страждає від порушення цілісності її національної ідентичності. Через своє португальське коріння вона почувається чужинкою серед англійців і не може позбавитись цього відчуття, навіть перебуваючи серед величезного мультикультурного натовпу, де приналежність до будь-якої нації світу уже не має особливого значення. Сама авторка звертає увагу на цю проблему у той спосіб, що навіть ім'я Кейт втрачає своє значення: «Дорога Кейт. Шері Катрін. Мила Катя, Катінька та Кітті. Люба Кейті, моя Катьона. Чарівна Кейтлін, Кейтерлін, Кіт та Катерина. Моя любов Єкатерина, моя ангелська Каті. Карен...» [11, с. 65]. Ускладнює ситуацію і те, що для Кейт цей період у житті є вирішальним – вона усвідомлює, що її подружнє життя втратило сенс, дітям її допомога та опіка вже не потрібні – і саме в цей момент, коли вона намагається віднайти своє власне місце, вона стикається з проблемою відчуженості від людей, поруч з якими вона прожила майже все життя.

Усвідомлюючи себе британкою, Кейт вільно володіє багатьма мовами і цілком закономірно мовний аспект проблеми стає для неї найскладнішим. «Усюди навколо неї, поза цим готелем, був світ, де її вуха ... раптово ставали нечутливими та не могли розуміти: мова, яку вона не знала, оточувала її немов вікна з брудними затемненими шибамі...» [11, с. 56]. Мова, в такий спосіб, відіграє вирішальну роль у визначенні особистості Іншого, який перебуває у чужому для себе оточенні. Мова для головної героїні роману стає основним бар'єром у віднайденні своєї національної ідентичності.

Цікавою та важливою для розуміння світобачення письменниці є також збірка оповідань «Спостерегаючи Лондон», яка побачила світ у 1993 році. Ці оповідання відкривають внутрішній світ людини, яка є чужинцем там, де сама вона вважає себе вдома. «Я знаю старшу жінку, ..., яка говорить: «Люди як ви...». Вона має на увазі чужинців, іноземців, хоча я і прожила тут 40 років...» [10, с. 82]. Ці слова належать самій Д. Лессінг, оскільки практично усі твори із цієї збірки написані від її імені, адже це її власні спогади та роздуми щодо Лондона та його мешканців. «...найбільш безпосереднім відгуком на проблему усвідомлення себе як

полікультурної свідомості закономірно виступають оповіді, сконцентровані навколо «я» – частіше автора або його alter ego, ніж героя...» [6, с. 202]. Це вкотре доводить, що сама письменниця, вважаючи себе англійкою, відчувається чужою у власній країні, оскільки вона там не народилася і прожила свої молоді роки у британській колонії. Як би вона не намагалась стати «своєю» для корінних англійців, ця задача є неможливою, для них вона завжди залишатиметься приїжджою. З цих причин можна стверджувати, що Д. Лессінг однозначно є носієм пограничної свідомості.

Судячи з окремих думок письменниці, висловлених у «лондонських» оповіданнях, для неї характерним є плюралістичне трактування мультикультуралізму. Її особисте бачення цього процесу не передбачає змішування всіх етнічних груп у єдиний глобальний народ, а навпаки – розмежування культурних відмінностей усіх людей з метою їх збереження як культурного спадку тої чи іншої нації. Зокрема, тому вона приділяє досить багато уваги мультикультурному Лондону, де проживає останні 60 років. «Те, що я так люблю в Лондоні, – це його різноманітність, його населення, що походить з усіх можливих куточків планети, його тлінність...» [10, с. 89]. Найкращою метафорою для вираження мультикультурності Лондона у письменниці є звичайний вагон у метро, в якому за якихось 20 хвилин подорожі можна зустріти японських захоплених туристів, чорношкіру закохану пару, маму-європейку із дитиною азіатського типу на руках тощо. Це все Лондон і його культурна різнобарвність.

Варто зазначити, що у вищезгаданій збірці авторка часто використовує іншомовні слова, хоча мова не йде про іноземців, а дія відбувається у Лондоні. Як от наприклад, «це була така gemütlich церемонія» або «...це ніщо, і в його основі теж ніщо. Nada» [10, с. 116]. Використання чи то німецьких, чи іспанських слів додає яскравості відчуттю мультикультурного Лондона, міста, яке поєднує в собі представників практично всіх народів світу, міста, яке вже давно перестало бути суто англійським, тепер воно збагачене усіма культурами світу. Таке різноманітне культурне оточення не може не впливати на письменницю, воно знаходить свій відбиток навіть у її художній мові.

Мультикультуралізм для Д. Лессінг і для її художніх творів став невід'ємним та визначним елементом. Це пояснюється біографією самої письменниці (мається на увазі досвід життя в африканській колонії) та тим, що в сучасному світі, особливо в такій країні як Англія, цього явища стало просто неможливо уникнути. «Такі суспільства [мультикультурні] водночас уособлюють поняття приналежності та відчуженості» [9, с. 45]. Для Д. Лессінг мультикультуралізм є сутнісною рисою її літературної ідентичності як письменниці. Як пише про це М. Глостанова: «сучасні пограничні письменники, які виражають різноманітність власного художнього та життєвого досвіду, з величезної кількості сучасних різноманітних матеріалів створюють своє літературне «я», і відокремити в ньому свідомо та іронічно створені образи від даного долею за народженням та культурою/ами часто буває неможливо» [6, с. 201].

Мультикультурне оточення є однією із основних причин виникнення особистості, яку називають Іншим, особистості, яка є чужою для людей, поряд з якими існує, особистості, для якої подолання бар'єра відчуженості та інакшості є неможливим. Проблема Іншого є невідворотним елементом життя та свідомості сьогоденної Англії і самої письменниці. «...Британія – це мультикультурне суспільство, ..., як нація воно мусить зробити певні висновки та прийняти факт присутності «Іншого» серед нас» [8, с. 2], адже «Інший» більше не є десь там, тепер він тут...» [9, с. 44]. Для Д. Лессінг мультикультурна свідомість та ідентичність і є особистістю Іншого. Для художніх героїв письменниці це апріорна характеристика – вони частково маргінальні, відчужені, не такі як оточуючі. Її герої – це Інші в сучасному мультикультурному світі.

**Бібліографічні посилання**

1. *Висоцька Н.* Американський «текст» як продукт культурної креолізації [Електронний ресурс] / Висоцька. Н. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Alsvu/2006\\_3/6.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Alsvu/2006_3/6.htm).
2. *Дроздовський Д.* Маргарет Драббл : «Я б хотіла змінити теперішній політичний клімат у Великій Британії» [Електронний ресурс] / Дроздовський Д. // ЛітАкцент, 20 лист. 2009 р. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2009/11/20/marharet-drabbl-ja-b-hotila-zminyuty-teperish-nij-politychnyj-klimat-u-velykij-brytaniji.html>.
3. *Колодій А.* Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональний розвиток України / Колодій А. // Агора. – 2008. – Випуск 6 : Україна і США : взаємодія у галузі політики, економіки, культури і науки. – С. 5–14.
4. *Лессинг Д.* Марта Квест / Лессинг Д. ; [пер. з англ. Т. Кудрявцевой]. – М. : Эксмо, 2008. – 432 с.
5. *Петрук В.* Криза ідентичності в контексті соціокультурних трансформацій [Електронний ресурс] / Петрук. В. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/VZhDU/2010\\_50/vip50\\_7.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VZhDU/2010_50/vip50_7.pdf).
6. *Глостанова М.* Проблема мультикультуралізму и литература США конца XX века / Глостанова М. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – 400 с.
7. *Amoia Alba. L.* Multicultural Writers since 1945 : an A-to-Z Guide / Amoia Alba. L. Knapp, Bettina. – Greenwood Press, 2004. – 610 p.
8. *Fortier Anne-Marie.* Multiculturalism and the New Face of Britain [Електронний ресурс] / Fortier Anne-Marie. – Режим доступу : <http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/fortier-multiculturalism.pdf>.
9. *S. Gundara Jagdish.* Multiculturalism in Canada, Britain and Australia : The Role of Intercultural Education [Електронний ресурс] / S. Gundara Jagdish. – Режим доступу: [http://www.canadian-studies.info/lccs/LJCS/Vol\\_17/Gundara.pdf](http://www.canadian-studies.info/lccs/LJCS/Vol_17/Gundara.pdf)
10. *Lessing Doris.* London Observed : Stories and Sketches / Lessing Doris. – Flamingo, 1993. – 214 p. Lessing, Doris. The Grass is Singing. – Heinemann Educational Publishers, 1949. – 256 p.
11. *Lessing Doris.* The Summer Before the Dark / Lessing Doris. – New York : Alfred A. Knopf, 1973. – 275 p.
12. *Yelin Louise.* From the Margins of Empire : Christina Stead, Doris Lessing, Nadine Gordimer / Yelin Louise. – Cornell : Cornell University Press, 1998. – 197 p.

*Надійшла до редколегії 04.03.2011.*

УДК 821.112.2 – 31.09

**О. В. Григоренко**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

**ЛЕЙТМОТИВ РУКИ У РОМАНІ ПРО МУЗИКУ:  
АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ВИМІР РОМАНУ Е. ЄЛІНЕК «ПІАНІСТКА»**

Проаналізовано специфіку опрацювання автобіографічного матеріалу в романі «Піаністка» Е. Єлінек на прикладі мотиву руки.

Ключові слова: мотив, музика, автобіографічний.

Проанализирована специфика работы с автобиографическим материалом в романе «Пианистка» Э. Елинек на примере мотива руки.

Ключевые слова: мотив, музыка, автобиографический.

The article deals with the specifics of autobiographical material in the novel «Die Klavierspielerin» by E. Jelinek at the example of the motif of hand.

Key words: motif, music, autobiographical.

© О. В. Григоренко, 2011



Розглядаючи складні взаємозв'язки творчості та біографії Е. Єлінек, німецькомовні дослідники визнають непридатність автобіографічних висловлювань письменниці для аналізу її текстів [3, с. 21]. Створений самою Е. Єлінек біографічний дискурс класифікується як вияв роботи опрацьованого нею у бартівській теорії «тривіального міфу», оскільки біографія постає як «продукт послідовної самоінсценізації, вищим законом якої є вічна відтворюваність» [2, с. 10–11]. Одним із найбільш розтиражованих «образів» із минулого Е. Єлінек є образ дитини-вундеркінда, яка майже немовлям почала займатися фігурним катанням, вивчати літературу та опановувати одразу кілька музичних інструментів. Поряд із дитиною-вундеркіндом неодмінно виникає образ тиранічної матері, котра слідкувала за виконанням програми навчання та неодмінно вимагала високих злетів. Ця біографічна мати видається занадто схожою на фрау Кохут із роману «Піаністка», аби можна було уникнути порівнянь. Автори біографії письменниці, В. Маєр та Р. Коєберг, намагаючись розвіяти, принаймні, частину «міфу про Єлінек», зображують складні, але цілком людські стосунки дочки з матір'ю. При цьому в епізодах, присвячених дитинству, навчанню і стосункам Е. Єлінек з батьками часто цитується текст роману «Піаністка», створюються алюзії на деякі сцени – «Коли музична учениця Ельфрида Єлінек виконувала вправи на піаніно, вікна квартири були навстіж відчинені» [6, с. 11] – і образ письменниці-двійника її героїні відновлюється. Безперечно, роман «Піаністка» має автобіографічні риси, про що говорить сама авторка [7, с. 14], але характер опрацювання біографічного матеріалу важко піддається визначенню – Т. Гаврилів пропонує називати його альтернативним, оскільки роман не є ні автобіографією, ні фікційною біографією письменниці [1, с. 43]. Співвіднесеними з життям письменниці виявляються не епізоди й характери персонажів, а окремі деталі, яскравим прикладом чого є вибудований у романі мотив руки – рука й пов'язані з нею відчуття, що є, можливо, спільними для більшості музикантів, у випадку даного тексту стає одним із засобів верифікації авторки тексту як музичного професіонала.

*«Трубачі захищають від холоду свої голови, піаністи й струнники – руки, залежно від того, яка частина тіла видобуває чарівні звуки»* [5, с. 167] – дипломова органістка Е. Єлінек свого часу, крім органу, вивчала гру на скрипці, флейті, гітарі, альті й піаніно, через це добре знала про необхідність вправ для тренування і збереження у робочому стані важливих органів тіла. Біографи Е. Єлінек наводять спогади її вчительки музики про «дуже цікаву ученицю» [6, с. 18], котра, проте, для покращення техніки лівої руки мала розігравати спеціальні етюди – вправи для лівої руки мав виконувати й учень Еріки Вальтер Клемер. Натомість руки його вчительки вже мали бути доскональними з погляду музичної техніки – у першій сцені роману, коли Еріка приносить додому нову сукню й через це свариться з матір'ю, їй доводиться використовувати свої руки зовсім не за високим музичним призначенням: *«сьогодні мама намагається витягти нову сукню із судомно стиснутих пальців, але ці пальці занадто добре натреновані»* [5, с. 11]. Під час розгортання сцени розкриваються й інші способи немусичного використання рук Еріки: вона вчепилася у волосся матері, яке щомісяця фарбувала *«пензликом і «Поліколом»* [5, с. 11], коли бійка скінчилася, вона мовчки й здивовано дивиться на повні жмені волосся. Мати вимагає за це справедливого покарання – *«щоб Еріці руки відсохли, бо вони били і скубли маму»* [5, с. 12]. У цій сім'ї це й справді стало б найстрашнішим покаранням – якби прокляття збулося, не лише дочка позбавилася б засобу наблизитися до високого мистецтва, але й мати втратила б найважливішу властивість Еріки, своєї живої власності, *«упертого живого інструмента, який так легко зіпсувати»* [5, с. 39]. Виховувати з доньки піаністку було єдиним сенсом життя матері, нерозривне поєднання материнської тиранії й самопожертви під час навчання музиці Е. Єлінек зображує як сходження по вкритих льодом скелях:

*Еріка стає навшпиньки на плечах матері, міцно чіпляється своїми натренованими пальцями за вершину, яка згодом виявляється, на жаль, лише виступом у скелі, котрий тільки здавався вершиною, напружує плечові м'язи і спинається все вище вгору. Ось уже її ніс вистромився над краєм, та лише для того, щоб побачити нову скелю, ще стрімкішу від першої* [5, с. 28].

Своє сходження Еріка здійснює за допомогою м'язів, потрібних під час гри – Е. Єлінек метафоризує намагання дійти до вершин музичної слави за рахунок досконалої техніки. Цілком можливо, що цей фрагмент має також автобіографічний підтекст – у 13 років, коли Е. Єлінек почала вчитися у консерваторії, вона була дуже тендітною дитиною і навчання гри на органі, як свідчать її біографи, стало суттєвим фізичним випробуванням [6, с. 16].

Еріка та її мати, просуваючись по льодових вершинах слави, досягли посередніх успіхів, але це все одно давало їм уявити свою вищість над оточенням і навколишнім середовищем. У німецькомовних дослідженнях Еріка традиційно розглядається як психоаналітичний конструкт – фалічна жінка, ерзац свого батька, дочка і чоловік своєї матері [див. зокр. 4, с. 71–72]. Поява справжнього чоловіка у цьому «подружжі» не передбачалася, Вальтер Клемер становить загрозу для єдності родини і права власності на Еріку, об'єктом першої ж майнової суперечки між ним та фрау Кохут-старшою стає рука Еріки – найцінніше, що має піаністка. За слушної нагоди, після виступу Еріки на домашньому камерному концерті Вальтер «*обома руками ... хапається за руки піаністки, каже цілую ручку і що йому, пані професорко, бракує слів. Мама Еріки стає між цими двома й категорично забороняє рукостискання. Знак дружби та єднання не має відбутися, бо він може деформувати сухожилля, а це стане перешкодою для гри. Рука має залякати собі в її природній позиції*» [5, с. 71]. Але трохи згодом контакт усе ж відбувається – Еріка бере Клемера під руку і його рука відразу починає тремтіти. Жест Еріки мав означати стриману прихильність, тремтіння руки Вальтера – пристрасть і захоплення. Але все це перевершує наступний жест пані Кохут-старшої – після того, як обгорнула плечі доньки блакитною кофтинкою, мати «*ніжно підпихає її ззаду. Мати поклала долоню на її спину, на праву лопатку Еріки, на ангорову кофтинку на ній*» [5, с. 72]. Проте цей символічний вияв безроздільної власності не спантеличив музичного учня Клемера – він скористався наступною можливістю й пішов проважати додому свою вчительку та її матір. «*Обидві дами Кохут завжди любили, гуляючи під ручку, обговорити досягнення Еріки і без сорому вихвалити їх. Сьогодні на місці роками перевіреної матері прискочив молодий чоловік, і вона, роздавлена й зневажена, мусить іти в ар'єгарді*» [5, с. 77]. Однак під час прогулянки Вальтеру не вдається заволодіти рукою професорки, яка «*так чудово вміє грати на піаніно*» [5, с. 80] і тому є більш вправною за його руку. Рука Вальтера персоніфікується, вона навіть «*наважується*» [5, с. 81] спробувати заволодіти рукою Еріки, бо Кохут-старша недовго відстала і потім перейшла на проїжджу частину, щоб іти поряд і слідкувати за молодою парою. Еріка знаходить на порожній вулиці вигадану небезпеку й знову переводить матір на тротуар, тобто повертає свою руку звичній власниці. Персоніфікована рука Клемера зазнає поразки.

Небажання Еріки будь-кому довіряти свою руку є частиною її концепції власної унікальності: «*Коли яка-небудь колега бере її під руку, вона ухиляється від такого наміру. Ніхто не може спиратися об Еріку, лише невідчутний тягар мистецтва може лягати на неї, із кожним подихом тріпочучи від небезпеки переміститися кудись в інше місце. Еріка так сильно притискає руку до краю свого тіла, що рука іншої музикантки, не здатна пробити мур між Ерікою та Ерічиною рукою, понуро опускається знову*» [5, с. 95]. У цьому жесті, точніше, утриманні від жесту, виявляється непохитна віра у досконалість власної майстерності (власної руки) і вищість покликання, унікальність не бажає торкатися до іншої людини і

через це опускатися до її рівня. Порушуючи недоторканність руки як унікального інструмента, Еріка здійснює акт помсти – йдеться, правда, не про її, а про чужу руку. Вчителька музики ревнує Вальтера до молоді флейтистки і підкидає в її кишеню осколки розбитої склянки. Помста виходить суто музичною, бо потенційна суперниця Еріки навряд чи продовжить своє навчання.

Коли сама Еріка втрачає самовпевнену гармонію, метаморфоз зазнає і її рука – під час уроку Вальтер драгує її своїми розмовами, «*позбавляє жінку її опори, музики*» [5, с. 119] і рука перетворюється на лапу чудовиська – «*її кігті дряпають по клавішах*» [5, с. 119].

Як і сама Еріка, її натренована рука не здатна відчувати – у піп-шоу Еріка спостерігає за нетрадиційним використанням руки, коли із тіла в буквальному сенсі видобувається задоволення, використовувати схожим чином свою руку їй суворо заборонено. У Пратері вона підглядає з-за куців за любовною розвагою турка і якоїсь «*напевне, не професіоналки, а п'яної стандартної жінки*» [5, с. 143], коли турок запідозрив присутність когось іншого і почав погрожувати темряві з Ерікою у ній, піаністка, відчувши небезпеку, кусає один зі своїх десяти «*піанінних молоточків*» («*ein von ihrer zehn Klavierhämmerchen*» [5, с. 147]), знову не відчуваючи ні болю, ні сексуального збудження. У романі це теж постулюється як наслідок тривалих вправ, котрі спочатку завдавали болю, потім перестали його завдавати, але в жодному разі не навчили розуміти й відчувати музику – обов'язкова складова виготовлення посереднього музичного генія, яку викриває Е. Єлінек.

*Скрипка проти своєї волі наразі просувається до підборіддя, її, опираючись, виважила нагору рука... Ліві пальці притискають до грифа болючі струни. Закатований дух Моцарта, стогнучи й задихаючись, силою виривається з тіла інструмента. Дух Моцарта волає з некла, бо учениця нічого не відчуває, та ненастанно мусить видобувати звуки. З ревом і риком тони вириваються з інструмента. ВОНА не має боятися критики, головне, що щось лунає, бо це значить, що дитина по музичних сходах підіймається до вищих сфер, а тіло залишається внизу як порожня оболонка* [5, с. 38].

Навчання гри на скрипці, епізод із дитинства Еріки, вписується у більш широкий соціальний контекст завдяки зображенню її учнів. Єдина різниця полягає в тому, що деякі з них починають навчання більш дорослими і їхні тіла зазнають менш відчутних трансформацій. Учні раптово відкривають для себе, «*що руки можуть не тільки грубо стискати, але й ніжно гладити*» [5, с. 166], до того ж, виконувати набагато легшу роботу, ніж їм доводилося зазвичай. Навчання музиці – це можливість «*піднятися з робочого класу до висот мистецької чистоти*» [5, с. 32], тобто покращити свій соціальний статус і в буквальному сенсі змінити брудну роботу на «чисту». Як і у багатьох інших випадках, тут йдеться про стратифікацію і просування в межах середнього класу, оскільки учні Еріки не долучаються до музичної еліти, а теж стануть щонайбільше учителями музики. Як вчителька гри на піаніно, для якої старанні учні є лише «*змішаною радістю*» [5, с. 32], Еріка індивідуалізується, бо лише вона буде свідомо перешкоджати успішній кар'єрі будь-якої зі своїх учениць, лише їй мати не дозволить пропустити вище від себе когось із «*її піаністської стайні*» [5, с. 13], проте неможливість подолати межі свого класу зображується як загальна й обов'язкова закономірність, так само як і суто ремісницьке ставлення до музики. У зображення учнів Еріки вплітається метафорика грубого немеханізованого виробництва: «*музичні молотобійці*» («*die Klavierhämmerer*», [5, с. 15]) у «*лещатах*» [5, с. 15] своєї вчительки та змушені своїми батьками «*порівнюють, зважують, міряють і рахують*» [5, с. 15], намагаючись досягнути технічний бік музичного мистецтва. «*Вони бояться, що під час іспиту їхні вологі від поту пальці, прийнявши страх, як допінг, скеровані пришивдешним пульсом, можуть зісковзнути на іншу клавішу. Тоді Еріка може го-*

ворити про інтерпретацію скільки завгодно, вони хочуть лише правильно дограти до кінця» [5, с. 32].

Таким чином, «міф про музику» постає у романі «Піаністка» у безпосередньому зв'язку з «міфом про Єлінек» – музичне минуле авторки стає частиною її публічного образу, у творення якого досить багато вкладала вона сама. Проте аналіз тексту роману «Піаністка», зокрема мотиву руки, дає можливість наближено окреслити механізм трансформацій автобіографічного матеріалу і констатувати неможливість проведення прямих паралелей із життям письменниці, принаймні, ототожнення її з героїнею. Безпосередньо тривіальний міф про музику постає у романі як говоріння про музику, що продукується виконавцями та споживачами музики, котрі, у свою чергу, зазнають деформацій під дією міфу. Усі зображені в романі музичні учні, поціновувачі музики, учителі музики належать до середнього класу, завдяки створенню саме такого соціального тла музика постулюється як одна із дрібнобуржуазних цінностей.

### Бібліографічні посилання

1. *Гаврилів Т.* Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі / Т. Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. – 480 с.
2. *Doll A.* Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek: eine Untersuchung der literarischen Intentionen / A. Doll. – Stuttgart : M&P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1994. – 221 S.
3. *Heberger A.* Der Mythos Mann in ausgewählten Werken von Elfriede Jelinek / A. Heberger. – Osnabrück : Der Andere Verl., 2002. – 185 S.
4. *Janz M.* Elfriede Jelinek / M. Janz. – Stuttgart : Metzler, 1995. – 181 S.
5. *Jelinek E.* Die Klavierspielerin / Elfriede Jelinek. – 39 Aufl. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2007. – 284 S.
6. *Mayer V.* Elfriede Jelinek: ein Porträt / V. Mayer, R. Koberg. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2006. – 302 S.
7. *Winter R.* Gespräch mit Elfriede Jelinek / R. Winter // Dossier 2 : Elfriede Jelinek. – [Hrsg. K. Bartsch, G. A. Höfler.]. – Graz : Literaturverlag Droschl, 1991. – S. 9–20.

Надійшла до редколегії 15.04.2011.

УДК 821.111 «19–20»

С. В. Кияшко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### ДИАЛОГ В ЖАНРЕ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ (ПОВЕСТЬ Д. Г. ЛОРЕНСА «ЛИС» («THE FOX») И ПОВЕСТЬ Д. ГАРНЕТТА «LADY INTO FOX»)

Проаналізовано зв'язки між повістю Д. Гарнетта «Lady into Fox» і маловивченою повістю Д. Г. Лоренса «The Fox».

Ключові слова: Девід Гарнетт, Д. Г. Лоренс, Лоуренс, Жінка-лисиця, Лис, модерністська фентезі, зооморфна фантазія, анімалізм, метаморфоза.

Проанализированы связи между повестью Д. Гарнетта «Lady into Fox» и малонизученной повестью Д. Г. Лоренса «The Fox».

Ключевые слова: Дэвид Гарнетт, Д. Г. Лоренс, Лоуренс, Женщина-лиса, Лис, модернистская фэнтэзи, зооморфная фантазия, анимализм, метаморфоза.

**Connections across *Lady into Fox* by D. Garnett and *The Fox* by D. H. Lawrence are analyzed.**

**Key words:** David Garnett, D. H. Lawrence, *Lady into Fox*, *The Fox*, modernist fantasy, zoomorphic fantasy, animalism, metamorphosis.

Данная статья – попытка сопоставительного анализа анималистической фэнтези Дэвида Гарнетта «*Lady into Fox*» (1922) и Дэвида Герберта Лоренса «*The Fox*» (1923).

Определяющей чертой тематически созвучных повестей является трансформация ролевых функций действующих лиц – она составляет основу игры с различными сказочными парадигмами и преобразованиями древних текстов.

Сюжет «*Lady into Fox*» повествует о любящей супружеской паре – мистере и миссис Тебрик, которые во время прогулки оказываются вблизи от места охоты. Сильвия Тебрик не желает видеть охоту и собак, но муж настаивает. Внезапно происходит трагическое превращение: женщина принимает образ лисы и теряет способность говорить. Дальнейшие метаморфозы отражают трансформацию естества Сильвии: утрачивание человеческого (привычек, морали) и приобретение звериной, лисьей сущности. Жена мистера Тебрика привыкает бегать на четвереньках, развлекается, гоняясь за утками, отказывается носить одежду и грызёт кости. Главный герой, не в силах противостоять привязанности к жене, пытается принять изменения, приноровить к ним семейную жизнь. И даже когда Сильвия убегает в лес, он ищет её, следует за ней: знакомится с супругом-лисом, привязывается к лисяткам, которым даёт человеческие имена. Сюжет выстраивается вокруг внутренних переживаний мистера Тебрика, описывает его драматические попытки разрешить неразрешимое. В развязке Сильвия-лиса умирает от пули охотника на руках бывшего мужа.

Текст повести, оставаясь чрезвычайно лёгким для чтения, насыщен красочными образами, метафоричен и уже этим сходен с эстетизированными древневосточными сказками, такими как «Заколдованная принцесса» [11, с. 39–41]. И хотя лис – традиционный герой<sup>1</sup> европейского животного эпоса, всё же, по видимому, центральный мотив «*Lady into Fox*» заимствован из древней японской легенды о жене-лисице, знаменитой «сестре» Лиса Ренара, Кицунэ [17, с. VII].

Таким образом, в качестве предварительного вывода можно отметить, что Д. Гарнетт, придерживаясь, в основном, романтической традиции, обращается к восточной образности, что является чертой модернизма.

При исследовании фэнтези Д. Г. Лоренса «*The Fox*» обращает на себя внимание иной механизм использования анималистики и мистических сюжетных деталей.

«*The Fox*» – история о любовном треугольнике между двумя молодыми женщинами и юношей. Действие происходит в Англии времён Первой мировой войны. Подруги, Джил Бэнфорд и Эллен Марч, создав некое подобие семьи, разводятся и уезжают на отдаленной ферме. Бэнфорд описана как натура нервная и женственная. Марч, мужская роль которой подчеркивается ношением ружья и фамилией с «воинственной» этимологией (March от лат. Martius («март»), от Mars («Марс», бог войны) [18, с. 1897]), выполняет тяжелую работу: рубит дрова, ремонтирует изгородь. На ферму повадился лис, и Марч выслеживает его. Животное ведёт себя подобно человеку, мужчине, словно бы подсмеивается над героиней, призывает её. Образ лиса становится навязчивой идеей женщины.

<sup>1</sup> Помимо упоминаемой самим Гарнеттом известной басни Эзопа и Писания, это персонаж средневекового сатирического животного эпоса о лисе; широко известной поэмы И. В. Гете «Рейнеке-Лис»; единственной прозаической версии «Романа о Лисе» «*The History of Reynard the Fox*» (1481) У. Какстона; «Лиса-Ренара» (1919) Дж. Мейсфилда.

На ферме появляется двадцатилетний солдат Генри Гренфель, и той же ночью Марч видит сон, в котором лис обжигает её губы огненным хвостом. Образ Генри в её сознании причудливо связывается с образом лиса, крадущего цыплят. Между Генри и Марч возникает взаимное влечение, вызывающее ревность Бэнфорд. Подслушав ссору женщин, Генри убивает лиса и крестообразно растягивает («распинает») его шкуру.

Впоследствии Марч снится, что подруга мертва, и во сне она заворачивает тело Бэнфорд в шкуру лиса. Сновидение о смерти подруги помогает Марч осознать, что ее влечет к Генри, она дает согласие выйти замуж. Напряжение между антагонистами – Генри и Бенфорд – нарастает, и опытный охотник Генри убивает соперницу, смерть которой, благодаря его ловкости, представляется несчастным случаем. Супружеская жизнь героев впоследствии не складывается.

Анималистическая образность, характерная для поэтики Лоренса в целом, приобретает здесь высокую плотность, получает дополнительную семантическую нагрузку: образ лиса в описаниях приобретает человеческие черты, образ мужчины – черты животного, анималистическое смещается к мистическому, демонизируя как лиса, так и его подразумеваемое воплощение – Генри Гренфеля. Несобственно-прямая речь, передающая внутренние переживания Марч, часто неотделимая от авторской речи, и сказочные элементы текста также способствуют нарастанию *саспенса*: до конца книги юноша сохраняет потенциал ожидаемого волшебного превращения.

Сопоставительный анализ произведений выявляет различие их художественных стихий. Так, Д. Гарнетт с первых страниц предьявляет читателю атрибуты литературной волшебной сказки: использование мифологических истоков и образов, волшебный образ миссис Тебрик, наделенной способностью к превращению, объяснительный текст «от автора», вставные сюжеты. Вопрос «*принадлежат ли воспринимаемые ... явления к «реальности» в том виде, как она существует в общем мнении»* [10, с. 38], разрешается отнесением повести к разряду *чудесного, волшебного* [10].

Произведение Лоренса, включая сказочные элементы, одновременно претендует на отражение исторической эпохи и полемизирует на тему моральных норм. Используя понятийный аппарат Ц. Годорова, можно утверждать, что в произведении «*... законы реальности не нарушены и позволяют объяснить описанные явления»* [10, с. 38]. Если формально ограничиваться этим определением, то повесть Д. Г. Лоренса в целом было бы правильно отнести к разряду *необычного*.

Главнейшей объединяющей чертой обоих произведений является тема перерождения, раскрытая, всё же, по-разному. Так, в повести «*Lady into Fox»* изначальное превращение главной героини, девичья фамилия которой – Фокс – содержит имплицитную анималистическую семантику, описывается как сверхъестественное событие. Затем Сильвия-лиса теряет интерес к чтению, стереоскопу и красивым платьям и вскоре бросается на сидящего в цветах кролика так же, как кошка, превращенная в женщину, бросается на мышь<sup>2</sup>.

В повести Д. Г. Лоренса трансформации остаются непрямыми. Мужское естество, изначально представленное лисом, погибает от рук Генри Гренфеля, и героиня переносит своё влечение со зверя на человека, «замещает» лиса юношей. Лис, крадущий цыплят и разрушающий хозяйство, в сознании героини и читателя связывается с Генри, разрушающим подобие семьи, созданной девушками. Влюблённый юноша предстаёт ловким охотником. И дальнейшее перерождение героя – внутреннее: проявляя свою звериную сущность, он убивает соперницу.

<sup>2</sup> Здесь Д. Гарнетт, предположительно, вводит юмористические референции к «Кошке, превращенной в женщину» («*La Chatte métamorphosée en femme*») (1668) Жана де Лафонтена.

Следует отметить своего рода незаметную метаморфозу, закреплённую именами: девушки обозначены фамилиями, как героини-мужчины; Бэнфорд соперничает с Генри из-за любви к Марч, а не соперничает с Марч из-за любви к Генри. Некую близкую «метаморфозу» имен наблюдаем у Гарнетта: читатель ожидал бы появления «мистера Фокса», известного героя сказки о разбойнике («Mr. Fox») и эпоса; но его нет – есть добрейший мистер Тебрик, воплощение человечности и человеческого начала, и лис (fox), без всякой антропоморфности – отец лисят героини, когда она стала лисой. Сказочное имя Фокс, отнесенное к человеку, у Гарнетта – не мистер и даже не миссис, а девичья фамилия Сильвии Тебрик, то есть родовое имя, отнесенное к давнему прошлому.

Если мисс Фокс, она же миссис Тебрик, она же лиса – это воплощение того животного начала, которое есть в человеке и роднит его с животным, живым (инстинкт свободы, любовь к потомству), то мистер Тебрик – воплощение человеческого в лучших проявлениях, и оно тоже не противоречит животному-живому: любовь и верность, нежность к детям, защита любимых.

Таким образом, с точки зрения трансформации в литературной традиции повести также разнятся. Так, «Lady into Fox» отступает от традиционного изображения лиса мошенником и пройдохой, трикстером. Лиса у Гарнетта не служит символом плутовства, не изобличает человека под маской зверя, а показывает, сколько животного таится в человеческом. При этом в новом модернистском тексте фокус изображения животного начала смещается от жестокого, как, например, в «Человеке-звере» («La bête humaine») (1890) Э. Золя, к хрупкому, которое тем не менее способно противостоять «всемогуществу» общества и цивилизации.

У Лоренса обыгрывание традиции состоит в жанровой эклектичности, характерной для литературы модерна: мотивы британских народных сказок и басен Эзопа<sup>3</sup> вплетены в фантазийное повествование, в свою очередь, обращенное к повести Гарнетта – через сюжетные параллели, отчасти – к сказке Х. К. Андерсена «Дикие лебеди» и к кэрролловской «Алисе» – через аллюзии. Сюжет и функции персонажей открыты для множества интерпретаций. Особый интерес представляет мифологема распятого лиса. Распятие – символ страдания, одновременно обращенный к теме воскресения, перерождения [6]. Символ можно толковать многопланово.

В предисловии к русскому изданию «Lady into Fox» Наталья Рейнгольд пишет: «Ничто в стилистике Гарнетта, в его взгляде на вещи не напоминает могучую пророческую прозу Лоренса» [9, с. 20]. Между тем, сопоставляя повести двух авторов, мы обнаруживаем мифопоэтический диалог на тему женской социальной и гендерной идентичности. Пересекающиеся структурные и смысловые поля включают отображение современного авторам общества, интегрированное в фантазийный сюжет; игру со сказочными парадигмами. В обеих повестях основой сюжета становятся отношения любовников, один из которых имеет звериную сущность, а его метаморфоза выявляет «животное» в человеке.

#### Библиографические ссылки

1. *Гарнетт Д.* Женщина-лисица. Человек в зоологическом саду / Д. Гарнетт. – М., 2004.
2. *Гёте И. В.* Рейнеке-лис / И. В. Гёте. – М., 1982.

<sup>3</sup> Анализ функций персонажей на основе классификации В. Проппа [8] позволяет выдвинуть предположение о содержательных параллелях повести Д. Г. Лоренса с британскими народными сказками «Mr. Korbes the Fox» [13, с. 482–484], «The Girl Who Got the Tree» [13, с. 360] и другими, и об аллегориях, которые восходят к басням Эзопа «Женщина и курица» («The Woman and the Fat Hen» [12, с. 4]), «Собака, петух и лисица» («The Dog, the Cock and the Fox» [12, с. 20]) [6].

3. Горелов Н. Роман о Рыжем / Н. Горелов // История хитрого плута, Лиса Рейнарда. – СПб., 2004.
4. Завадьє А. Поэма о лисе / А. Завадьє // Гёте И. В. Рейнеке-лис. – М., 1982.
5. История хитрого плута, Лиса Рейнарда. – СПб, 2004.
6. Кияшко С. В. Сказочные мотивы в модернистской фэнтези Д. Г. Лоренса «Лис» (The «Fox») / С. В. Кияшко // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Літературознавство. – Вип. 2 (66). Ч. 3. – Харків, 2011.
7. Лоуренс Д. Г. Лис / Лоуренс Д. Г. Собр. соч. в 7-ми томах. – Т. 7. Сумерки Италии. – М., 2008.
8. Пропт В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропт. – М., 2001.
9. Рейнгольд Н. Превращения Дэвида Гарнетта. Литературно-биографический очерк / Н. Рейнгольд // Д. Гарнетт. Женщина-лисица. Человек в зоологическом саду. – М., 2004.
10. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М., 1999.
11. Японские народные сказки. – М., 1904.
12. Aesop's Fables. Selected and Adapted by Jack Zipes. – Penguin Books, 1996.
13. Briggs K. M. A Dictionary of British Folk-tales in the English Language. Incorporating the F.J. Norton Collection. Part A. Folk Narratives / K. M. Briggs. – L.–N.Y., 2005.
14. Garnett D. Lady into Fox / D. Garnett. – Wildside Press, 2005.
15. Lawrence D. H. The Fox / D. H. Lawrence. – Read How You Want, 2008.
16. Morley H. Introduction. // The History of Reynard the Fox. William Caxton's English Translation of 1481. – Режим доступу : <http://bestiary.ca/etexts/morley1889/morley1889.htm>
17. Nozaki K. Kitsuné. Japan's Fox of Mystery, Romance & Humor / K. Nozaki. – The Hokuseido Press, 1961.
18. Partridge E. Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English / E. Partridge. – L. – N.Y., 2006.

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

УДК 821.112.2

Я. В. Ковальова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

### СПЕЦИФІКА ТЕХНІКИ ФРАГМЕНТА В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ ЕЛІАСА КАНЕТТІ

Досліджено специфіку композиційного принципу фрагментації на сторінках мемуарної трилогії Е. Канетті у світлі обстоюваних ним власних естетичних принципів.

Ключові слова: Канетті, роман, мемуарна проза, поетика, композиція, фрагмент, нарація.

Исследована специфика композиционного принципа фрагментации на страницах мемуарной трилогии Э. Канетти в свете развиваемых им эстетических принципов.

Ключевые слова: Канетти, роман, мемуарная проза, поэтика, композиция, фрагмент, повествование.

The specificity of the fragment as a composition strategy in an autobiographic trilogy by E. Canetti is under consideration.

Key words: Canetti, novel, autobiographical prose, poetics, composition, fragment, narration.

Асоціативність і нелінійність, як принципи художнього мислення, притаманні прозі ХХ–ХХІ ст. в цілому. Зіставляючи у діахронічному зрізі структури вер-



бальних висловлювань, вчені наголошують: «Якщо у попередні епохи оратор, звертаючись до аудиторії, намагався обґрунтувати свої тези раціонально, підкреслюючи логічну й понятійну структуру кожної окремої думки, то сучасний письменник-митець й літературний критик, створюючи образ автора, навпаки, прагне за образним устроєм своєї оповіді приховати логіко-смыслову структуру мислення, яка завжди підпадає під критичну оцінку й, до того ж, далеко не завжди досконала» [5, с. 63]. Досягненню естетичного ефекту проблематизації однозначного сприйняття життя, реальної та потенційної незавершеності авторського задуму, занурювання у смыслові глибини стихійних процесів життя – цим та іншим інтенціям сучасних митців слугує універсальна техніка фрагмента. Творчість австрійського письменника, лауреата Нобелівської премії 1981 року Е. Канетті цілком суголосна провідній західноєвропейській гуманітарній думці ХХ ст. стосовно переосмислення літератури риторичного типу, у центр якої була поставлена категорія класичної естетики – «цілісність», на користь асоціативно-фрагментарної моделі оповіді.

Моделювання дійсності під пером сміливого експериментатора художньої форми Канетті започатковано у річці критичного переосмислення «культури роману» на початку ХХ ст., з приводу чого Канетті зауважував: «У мистецтві повинні змінитися підходи. В епоху Джойса і Фрейда не може все залишатися по-старому» [13, S. 40]. В єдиному романі Канетті «Засліплення» зазначається: «In den Romanen stand immer dasselbe» [10, S. 54]. Застійність жанрової форми роману сприймалася австрійським письменником й мислителем на рівні світоглядної кризи. Ієрархічна система жанрової побудови роману породжує, на думку Канетті, певний егоцентризм митця, який для нього є не тільки «підозрілим», а й, за слушною думкою австрійського дослідника В. Зебальда, спорідненим з «актом встановлення влади, ... насилля» [15, S. 99], що не могло лишати осторонь гуманіста Канетті. Цим пояснюється факт свідомого відходу письменника від написання романів й звернення уваги до жанрів малої форми, а саме – нотаток й афоризмів. Слід наголосити, що плідний літературний експеримент Канетті у даній жанровій галузі відбувається на фоні інтенсивної теоретичної рефлексії нелінійного письма, зокрема поетики фрагмента. Нагадаємо, що у 1962 р. нові тенденції у письмі досліджувалися У. Еко, який наголошував: «Кожний твір мистецтва... ефективно відкритий для віртуально необмеженої серії можливих прочитань... Читач тексту знає, що кожне речення і кожний троп «відкриті» для множинності значень, які він повинен шукати й знайти» [7, с. 102]. У 1964 році у статті «Literature et discontinue» Р. Барт висунув ідею про взаємозв'язок естетичного змісту тексту та його формальної організації, яка впливає на цілісне сприйняття. Фрагменту була відведена ключова роль у формуванні «потенційно можливих уявлень» художнього тексту [8, S. 176]. У дослідженнях французького вченого Ж. Женетта (1966–1972) з приводу відкриття й обґрунтування ним новаторської манери письма Стендаля була запропонована нова, зорієнтована на фрагмент, методологічна парадигма вивчення творчості цього французького класика: «То, что именуется «творчеством» Стендаля, представляет собой текст фрагментарный, дробный, избыливающий лакунами и повторами – и вместе с тем бесконечный или, во всяком случае, неограниченный, причем ни одна из его частей не может быть отделена от целого. Кто потянет за нить, тот вытянет и всю ткань, вместе со всеми ее прорезами, но без каймы» [4, с. 271]. Ці та інші літературознавчі розвідки заклали фундамент нової методологічної стратегії вивчення «нелінійного письма», згодом визначеної як теорія «гіпертексту». Причетний до найновітніших гуманітарних думок свого часу, Е. Канетті демонструє власну позицію, яка відзначена як моментами наближення до них, так й очевидними розбіжностями. Метою даного дослідження є висвітлення специфіки обігрування композиційного прийому «фрагмент» на сторінках автобіографічної трилогії Е. Канетті («Врятований

язик», «Смолоскип у вусі», «Гра очима»), що, безперечно, є цікавим з точки зору збагачення літературного досвіду ХХ ст. – як з предмета його внутрішньотекстової організації, так й смислового навантаження, а також у контексті особистого канеттєвого осмислення ментальної парадигми «відкритості».

Запропонований нами погляд на трилогію австрійського письменника крізь призму нової парадигми естетичної рецепції твору як «відкритого», що набуває потужного значення у сучасній літературознавчій науці, викриває неправомірність зачислення його книги спогадів попередньою генерацією канеттєзнавців до «класично закромених автобіографій» [14, S. 575], які пропонується розглядати у контексті «жанрових канонів», а саме тих, що були закладені німецьким класиком Й. Ф. Гете у творі «Поезія та правда» (Е. Айглер, В. Вітте).

Дане дослідження композиційної фрагментарності трилогії австрійського майстра слова спирається на дослідження тих науковців, які «розхитували» проблему нелінійності у процесі побудови митцем Канетті концепції власного життя. Серед них слід особливо виокремити досягнення Д. Барноу з приводу відкриття американською вченою постаті рухомого автора в ракурсі «специфічної канеттєвої відкритості». Вчена зосереджується на висвітленні специфіки «я», що охоплено «процесом змін – вікових, часових, просторових» [9, S. 14]. Важливою з погляду на взаємозв'язок між естетичним змістом тексту і його формальною організацією є концепція А. Штойслоффа, який розгледів за зовнішньо виваженим упорядкуванням біографічних фактів та їх теологічною організацією в рамках цілого та цілісного твору Канетті постмодерністський мотив гри, влучно втілений у метафорі «сузір'я». Канетті, на думку Штойслоффа, трансформує, він усуває «ідею визначеності поступового розгортання» життя людини і пропонує концепт життя – «гри нескінченних метаморфоз», що її можна простежити у «збігу певних фактів і досвідів» у рамках індивідуального життя [16, S. 231]. Представлені новітні концептуальні підходи до вивчення мемуаристики Канетті слугують орієнтиром для даної дослідницької розвідки.

Привернення уваги до функціонування техніки фрагмента на сторінках мемуарних творів є логічним з погляду органічного резонування процесу розгортання мнемонічної стихії свідомості людини та типу відповідно до розбудованої дискретної композиційно-нарративної моделі оповіді. Традиційне уявлення про імпульсивний характер мемуарів, коли «спогади відштовхуються один від іншого та породжують наступні» [6, с. 73], знайшло підтвердження на рівні найсучасніших досліджень у галузі нейрології: «...досвід і пригадування ніколи не бувають конгруентними» [2, с. 59]. Слід зазначити, що фрагмент, як принцип архітектонічної побудови автобіографічного твору, активно використовується у сучасній німецькомовній мемуарній прозі – Т. Бернгардом, П. Гандке, Г. Грассом, М. Фрішем.

Усупереч імпресіоністичним практикам препарування найтонших відчуттів, імітації спонтанного пригадування, мемуарист Канетті начебто каталогізує актуальну царину оповіді, поділяючи образи минулого на певні завершені і водночас розімкнені за своїм змістом історії, які складаються з частин, глав, епізодів. Три томи спогадів підпорядковані, майже, гематричній символіці (кожний том має 5 частин), широко використовуваній в кабалістичних текстах (пригадаємо, що Канетті походив з сефардів й через все життя проніс почуття своєрідного пієтету до традицій своїх предків, в тому числі релігійних). З погляду на сучасне світовідчуття оповідач-автобіограф, на нашу думку, намагається шляхом відмежування та інтеграції відобразити дискретність сучасної моделі світу, суперечну цілісність внутрішнього стану об'єкта оповіді. Проте досить помітне прагнення оповідача до упорядкування і визначення статусу кожного епізоду у просторі індивідуального життєвого досвіду підкреслює конструктивний характер програми власного життєбудування. Унікальні за своїм полісемантичним змістом заголовки

трьох книг – «Врятований язик», «Смолоскип у вусі», «Гра очима» – спроектовані на осягнення мовних, акустичних, візуальних вражень людини з метою узагальнення певних практик і закономірностей соціальної онтології індивіда. Часопросторовий континуум обіймає множинність дискретних моментів цих практик, що фіксуються з певною ретельністю через прийом детальної конкретизації – рясні топоніми, згорнуті локуси міста, послідовне датування, насичені антропоніми. Генеруючи «дискретні та континуальні коди» спогадів (Ю. Лотман), оповідач Канетті розробляє, з одного боку, концепцію множинності смислів, яка набуває особливого значення на сторінках трилогії, а з іншого – спрямований змістовно-темпоральний вектор формування власної особистості, що здійснюється за принципом: «Я це прожив». Спроба оповідача Канетті поєднати й врегулювати різновекторні рухи – емпіричний й конструктивний – в рамках історії про власне життя робить постать автобіографа Канетті, скоріше, не прихильником «гіпертекстового» світобачення, а послідовником естетичної теорії Т. Адорно, для якого «істинний твір мистецтва є результатом складення відцентрових та доцентрових сил, прагнення до тотальності й до автономії частин водночас» [1, с. 12].

Відчуття фрагментарності створюються не завдяки візуальній моделі текстової декомпозиції, як, наприклад, це відбувається в автобіографічному романі М. Фріша «Монток». Нелінійність у зовнішньолінійній оповідній структурі трилогії досягається через розташування у безпосередньому сусідстві актуальних епізодів, які в позатекстовому просторі не можуть бути співвіднесеними («розмова із дядьком»; «втрата довіри до матері»; «церемонія обрізання» у главі «Народження брата» [11, S. 24–27]). На відміну від існуючих художніх практик фрагментарної оповіді, асоціативний тип оповіді Канетті відтінений темою ірраціональних процесів-метаморфоз. Світоглядну парадигму біографічного героя доцільно визначити за допомогою модерністської категорії «коріння», що у подальшому літературному поступі проявиться у співвіднесенні з постмодерністським поняттям «різома». Так, засвоєння власного досвіду уявляється Канетті «корінням, що простерлося у сусідні сфери. Поєднання певних речей відбулося десь під землею... проявилось пізніше, роки потому» [12, S. 239]. Під пером майстра слова утверджується манера письма, споріднена з сучасним філософським осмисленням світу в практиці стирання меж між протилежностями і бачення їх як прояву єдиної сутності. Так, оповідач розмірковує над нез'ясовними для нього процесами перекладу казок з болгарської на німецьку мову [11, S. 19], акцентує увагу на загадковості ментального світу. Він взагалі уникає плаского, механічного детермінізму, надає перевагу не поясненим, таємним пружинам події, що відбуваються з ним і навколо нього, але не впадає у містицизм, а пропонує тверезий, виважений погляд на культурні явища, які відіграють роль очевидних або опосередкованих складників внутрішнього світу «я». Спогади про Рушук уявляються комплексом знань, які беруть свій початок у казках, ритуалах, родинних звичаях, і в переплавленому підсвідомістю героя вигляді виступають своєрідною основою для наступних подій і проявів особистості. Обираючи для відображення складного процесу світосприйняття майже невловимі людською свідомістю поняття «нашарування», «переплетення», Канетті буквально утілює в художній практиці та теоретичній рефлексії суть метафори «коріння», яке сповнене глибинного змісту потаємної єдності, але своєю багатообіцяльною для майбутнього спорідненою каузальністю суттєво відрізняється від значеннєвого навантаження постмодерністської метафори «різома», розробленої Ж. Делезом та Ф. Гваттарі. На відміну від їхньої багатоплинної «різоми-бульби», яка характеризується процесом спонтанного «розростання» [3], «поперечною течією, що висвітлює водночас «одне» й «друге» [3], канеттієвий художній світ уособлює єдиний могутній рух до взаємозумовленого зростання воедино, до все більш укорінення, що передає ідею формування на сторінках автобіографії певної цілісної картини духовного комплексу ге-

роя, становлення самоусвідомлення людиною власної гідності в наскрізь мінливому світі. Осмислення автором у співвідношенні із фрагментом нерегульованих свідомістю процесів, які виступають своєрідним медіатором у безмежних просторах людського існування, формує філософське навантаження даного типу художньої техніки під пером автобіографа Канетті. Так, дискретність фрагмента врівноважується бажанням охопити повноту реальності й у такий спосіб досягнути достовірності.

Визначена специфіка канеттієвого використання техніки фрагмента репрезентує активний тип тексту, вимагає від читача проникливого читання, творчого сприйняття зображеного, проте тип співтворчості інакший за гіпертекстовий. Сталому в сучасній літературі поняттю фрагмента, як відображенню стихії живого життя, передує думка автора-мислителя про фрагментарність як невід'ємну рису людського досвіду в його когнітивному аспекті, в чому й полягає новаторське естетичне завоювання автобіографа Канетті.

### Бібліографічні посилання

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. Бартш К. «Отдайся во власть воспоминаний» [Текст] / К. Бартш // Вопросы философии. – 2007. – № 3. – С. 55–66.
3. Делез Ж. Ризома [Электронный ресурс] / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Тысяча плато. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) ; 12 см. – Систем. вимоги: Pentium ; 32 Mb RAM Windows 95, 98, 2000, XP MS Word 97–2000. – Режим доступа : [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm).
4. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике [Текст] : в 2 т. Т.1 / Ж. Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой [и др.]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – 472 с.
5. Кобрин К. Рассуждения о фрагменте / Кирилл Кобрин // Гипотезы об истории. – М. : Фонд науч. исслед. «Прагматика культуры», 2002. – С. 51–63.
6. Шайтанов И. «Непроявленный жанр» или литературные заметки о непроявленной форме [Текст] / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 50–78.
7. Эко У. Открытое произведение [Текст] : форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Symposium, 2006. – 412 с.
8. Barthes R. Literature et discontinu / R. Barthes // Essais critiques. – Paris, 1964. – 288 P.
9. Barnouw D. Elias Canetti. Zur Einführung [Text] / D. Barnouw. – Hamburg : Junius Verlag, 1996. – 277 S.
10. Canetti E. Blendung Text / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2010. – 512 S.
11. Canetti E. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend [Text] / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2000. – 333 S.
12. Canetti, E. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931 [Text] / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2000. – 348 S.
13. Canetti, E. Augenspiel [Text] : Lebensgeschichte 1931–1937 / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2001. – 306 S.
14. Kindlers Neues Literatur-Lexikon [Text] / hrsg. von Walter Jens. – München : Kindler, 1996. – 1094 S.
15. Sebald W. G. Summ Scientiae [Text] : System und Systemkritik bei Elias Canetti / W. G. Sebald // Die Beschreibung des Unglücks. – Frankfurt/M. : Fischer Verlag, 2006. – S. 93–103.
16. Steussloff A. G. Autorschaft und Werk E. Canettis : Subjekt – Sprache – Identität Theoretische Perspektiven [Text] / A. G. Steussloff. – Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 1994. – 348 S.

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

УДК 821.111-31.09

О. В. Левченко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***ДЖОН КУПЕР ПОВІС: МОДЕРНІСТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРІЇ  
ПРО ГРААЛЬ В ЕПОПЕЇ «A GLASTONBURY ROMANCE»**

Розглянуто поетикальну та семантичну специфіку художнього втілення міфологізму у творчості англійського письменника «пізнього модернізму» Дж. К. Повіса.

Ключові слова: Дж. К. Повіс, модернізм, міф, художній міфологізм, роман-епопея, жанр видіння, поетика, семантика.

Рассмотрена поэтикальная и семантическая специфика художественного воплощения мифологизма в творчестве английского писателя «позднего модернизма» Дж. К. Повиса.

Ключевые слова: Дж. К. Повис, модернизм, миф, художественный мифологизм, роман-эпопея, жанр видения, поэтика, семантика.

The poetics and semantics of myth as a part of J. C. Powys's literary practice is under consideration.

Key words: J. C. Powys, modernism, myth, literary mythologism, epos novel, visionary genre, poetics, semantics.

Те, що міфологізм (неоміфологізм) – одна з визначальних компонент «коду» модернізму – «загальне місце» в сучасному літературознавстві; від Джойса й Лоренса до Гессе й Фолкнера присутність міфу як структурно-семантичної складової тексту майже обов'язкове та «зрозуміле»: зображення «датованої» людини (Б. Реїзов) змінюється антропологічним підходом та спробою побачити єдинокільну людину, а не її історично зумовлені фрагменти. Це не означає, що модернізм відмовляється від традиційних для літератури XVIII–XIX століть способів пізнання та зображення дійсності через поза-особистісні пояснення людської «реальності» (природа, історія, суспільство). Скоріше, навпаки: класика «високого модернізму» передбачає поєднання таких поглядів на людину та спроб зображення її у світі навколо.

Неоміфологічна епопея Дж. К. Повіса (John Cowper Powys, 1872–1963) «Гластонберійський роман» (1932), класичний текст англійського «пізнього модернізму», який не перекладався та спеціально не досліджувався вітчизняним літературознавством, – зразок такого синтезу. Життя англійського Гластонбері, схоплене в усій його різноманітності (політика та суспільне життя, економіка, культура, релігія – від збереження традиційної до встановлення сектантства, – зображення побуту та звичаїв, природа, що описана з рівною мірою топографічної точності та мальовничістю, традиційні мотиви *romance*'а) у пізнаваний й дбайливо та ретельно відтворений історичний момент, може бути зображене й сприйняте дійсно реальним і живим лише за умови включення в єдиний просторово-часовий континуум.

«Гластонберійський роман» – це в першу чергу роман про Гластонбері («Glastonbury herself» – така відповідь Повіса на питання про те, хто є героєм його історії). І найперша ж складність у його прочитанні полягає в тому, що оригінальна назва – «A Glastonbury Romance» – у жодному разі не може бути адекватно перекладеною українською чи російською: втрачатимуться, здавалося б, тільки «відтінки», проте, вони можуть стати вирішальними для розуміння авторських акцентів.

По-перше, це неозначуваний артикль: «Гластонберійський роман» – це один з романів про Гластонбері, один з багатьох, що вже існують чи будуть існувати; це лише авторська версія міфічного «інваріанта», як у Гофмана: «казка з нових часів». Водночас інший акцент: це не вся «реальність» (хіба можна її описати, якщо Гластонбері – це й Авалон, і Стоунхендж, і місце знаходження Граало, і англійська провінція початку доби індустріалізації, і віра, ненависть, любов його мешканців?), а лише одна з історій про неї. Тут модерністська версія: зображення життя – це не його фотографування з претензією на об'єктивну, фактографічну, точність і знання; кожна спроба зображення – це лише спроба, «а history», адже єдина надія на можливість побачити об'єктивне – у зображенні безлічі його суб'єктивних відбиттів. Так і в романі Повіса: у кожного з величезної кількості його героїв буде свій власний «гластонберійський роман», свій власний Гластонбері, свій власний містичний досвід спілкування з таємницею Граало, а сам Гластонбері – на перетині цих персональних «романів».

По-друге, наше «роман» – термін, що використовується для двох англійських слів з різним смисловим наповненням: «novel» – власне роман як жанр у тому вигляді, в якому він створювався літературою Нового часу й розвивався далі; «romance» – специфічний жанр середньовічної літератури, з характерним для неї жорстким «кодексом»: майже завжди це дивовижна пригода героя-лицаря, котрий, виконуючи суворі закони кодексу лицарської честі й поведінки, вирушає в «квест» (подорож-пошук, подорож-випробування), змагається й перемагає чудовиськ або велетнів, отримуючи таким чином нагороду (ласка короля, дами, вищої сили) [9, с. 37–40]. Проблема співвідношення цих двох термінів і літературних явищ дискусійна; у певній мірі вона стосується й роману Повіса, як, до речі, і пізніх романів Мердок, для яких і роман Повіса, і сама традиція літератури «romance», зокрема й новітній її вияв, стає інтертекстом.

Однак наразі хотілося б зазначити інше, те, що переважна більшість дослідників залишають без уваги: традиційно, виходячи з самої ідеї жанру, героєм «романса» ставав лицар, звідси й назви – від імені головного героя («Парцифаль», «Мерлін», «Сер Гавейн і Зелений лицар», навіть пізніший твір Т. Мелорі «Смерть Артура»). У Повіса інакше: в його творі сам Гластонбері наче стає героєм «романсу», дивовижно подорожуючи через час і простір і суміщаючи в собі минуле й теперішнє. Це, повторюємо, його мета: «(...) виокремити певну точку земної поверхні, місце, що знайоме авторові з самого його дитинства, і написати історію про це місце, роблячи його героєм чи героїнею оповіді» [5, с. 167].

Це теж відмінність «нової» літератури, коли місто, описане з усією топографічною, конкретно-історичною точністю (у Повіса все це, на відміну від Т. Гарді чи В. Фолкнера з його Йокнапатофою, абсолютно достовірно), водночас ліризується, стає героєм твору, має власний, на рівні з людськими персонажами, характер. Так зображає Дублін Джойс (і не лише в «Уліссі», але й у збірці «Дублінці»), таким буде Лондон для В. Вулф у «Місіс Делловей» (і Нью-Йорк у постмодерністському «продовженні» – «Годинах» М. Каннінгема). Таким героєм своїх романів зробить Лондон і А. Мердок (особливо в романах «Під сіттю», де додасться й Париж, і «Дитя Слова»). Та все ж висхідною точкою, принаймні для Повіса, є Достоевський, в якого місто Петербург – герой роману «Злочин і кара». Сам Дж. К. Повіс, для котрого Достоевський – один з найулюбленіших письменників і зразок для наслідування (про це трохи згодом), вважав, що Петербург – герой, що виявився чи не найбільш важливим у системі персонажів роману; «Петербург – причина злочину, та він – і найбільша кара для Раскольникова» [Цит. за: 5, с. 87].

Та все ж у А. Мердок, як і у В. Вулф, місце, місто описуються не просто лірично суб'єктивованими; це не стільки місце (місто, країна, «локус» взагалі), скільки душевний досвід людини. Лондон, Париж («Під сіттю»), сільська «маленька» Англія («Неофіційна троянда») існують у просторі романів Мердок настіль-

ки, наскільки вони відбивають досвід, психологічний стан людини. Навіть природа, що існує як жива істота окремо, може змінювати (як у Повіса) людські долі, у системі персонажів роману так чи інакше співвідноситься з людиною, її історією, і стає максимально «життєздатною», «дієвою» лише тоді, коли наповнюється тим психологічним станом, що притаманний в цей момент художнього часу героєві (так у романах «Море, море» та «Приємні і Добрі» – природа не існує цілком окремо, вона в даний момент саме така тому, що є частиною світу, у тому «внутрішньому» вигляді, як його зараз сприймає герой – і це єдина реальність, яку ми можемо зображати та сприймати).

У В. Вулф Лондон – це не Лондон узагалі, це конкретно-унікальний Лондон, яким його сприймають Кларісса Деллоуей і Септимус Сміт. Реальність цього Лондона, і його «конкретно-історична» достовірність вимірюється й забезпечується психологічною реальністю й психологічно суб'єктивованою достовірністю внутрішнього світу місіс Деллоуей і Септимуса Сміта. Схоже й у романі Повіса. Це перш за все одна з історій про Гластонбері (для Повіса: одна з історій про саму Історію, сам Час, саме Життя), таке, яким воно «відкривається» конкретним людям, адже їхні «прості» життя – насправді єдина складова великого міфу історії. Їхні пригоди, їхні «готансе'и», історії, що випадково змішуються, перехрещуються, людські долі, що існують у постійному й водночас хаотичному зв'язку, який ніколи не зрозуміти, скеровані безліччю Першопричин і дивовижних випадковостей – ось те, що створює реальність, якою б містичною вона не здавалась. Це для Повіса, як і для Мердок, єдиний спосіб зображення життя, моделювання художньої реальності їхніх творів, а отже й єдина «виправдана» можливість їхньої інтерпретації. Осередок існування реальності Гластонбері – у «роменсах» людей, життя котрих з ним пов'язане.

На неодноразові запитання свого інтерв'юера, літературознавця Белінди Гамфрі («Хто ж все-таки насправді, окрім самого Гластонбері, є героями твору?»), яка ніяк не могла повірити, що герої – це весь «світ» Гластонбері («(...) у мене в руках життя цілого суспільства: з домогосподарками, правниками, лікарями, аптекарями, клерками, прислугою, жебраками, божевільними, дітьми, поетами, землевласниками, працівниками, власниками крамниць, анархістами, собаками, котами, рибами та одним авіапілотов»), Повіс врешті відповів: «Це індустріаліст Філіп Кроу, візіонер Джон Герд, а між ними – Гластонбері та Грааль» [Цит. за: 5, с. 115].

«Міфологія Граалю», на думку більшості коментаторів, єдина тема, що об'єднує роман Повіса [5, с. 172]; хоча й тут не все однозначно. Літературознавці з'ясовують, яку саме з версій про Грааль інтерпретує Повіс (адже книга Дж. Л. Вестон, на яку він спирався – «сума» варіантів). Велика кількість досліджень присвячена специфічному поєднанню християнських уявлень з власне британськими легендами про короля Артура, лицарів Круглого столу та їхній пошук Граалю, співвіднесенню Гластонбері як містичної Авалонії, як реального місця поховання Артура та Гвіневери та як могили Іосифа Аримафейського й місця зберігання чаші Граалю [2; 3; 4; 6; 7]. Усе це й сюжетно, і на рівні мотивів, і як підтекст, алюзії присутне в тексті Повіса.

Однак є й інший аспект, який необхідно зазначити. Грааль у романі, як представляється, не одна-єдина «концентруюча» тема; адже, як уже було сказано, у творі Повіса не потрібно шукати якоїсь однієї «магістральної» теми – це суперечитиме всій природі цього художнього цілого; це суперечитиме й ідеї автора – «головна ідея – це життя, а не якась теорія чи доктрина» [5, с. 242]. Грааль, який з'являється в романі про життя, – лише один з проявів багатовимірності й різноманітності цього життя. Саме в цьому, здається, і полягає специфіка повісівського потрактування «міфу», це та семантика, яку він додає до існуючої літературної традиції. Звідси й «багатовимірність» явлень тайни Граалю в «Гластонберійсько-

му романі» – кожен раз це зумовлене унікальністю психологічної ситуації, індивідуальністю «вільного персонажа».

Грааль, Авалон, містична історія Гластонбері – це те, що нікуди не зникає, як саме життя, воно існує всюди й завжди. Проблема в тому, щоб вміти це побачити.

Тут особлива ідея Повіса: щоб бачити, пізнавати справжню реальність, потрібно не просто повірити в неї чи бути гідним її, потрібно піддати сумніву саме її існування – і лише тоді знову прийти до тієї ж реальності, яка зміниться, адже змінюється той, хто прагне її досягнути. Лише той, хто здатен до сумніву, невпевненості, здатен наблизитися до істини. Така художня практика, як здається, є відображенням ідеї «пізнавальної невпевненості» модерністської (а не тільки постмодерністської, як інколи помилково вважають) епістемології; і Повіс доводить, що в цій невпевненості запорука справжнього знання. Звичайно, досягнення «реальної реальності» лише «інтелектуально» неможливо, але такий пізнавальний «квест», якщо використовувати термінологію цього міфу, необхідний. Сама ж тайна життя з'явиться «епіфанічно». Так, Джон Кроу «побачить» легендарний Екскалібур короля Артура, спостерігаючи за плином річки. Так, знаходячись між життям та смертю, бачитиме тайну Граалю Джон Герд [8, с. 765, 1157]. Так, епіфанічно, Грааль відкривається Сему Деккеру.

Цей епізод – справжнє «видіння», модерністська інтерпретація жанру християнської літератури. Син гластонберійського вікарія Метта Деккера Сем – людина, яка з усією силою душі прагне до праведного життя. Однак це виявляється майже неможливо, адже саме життя – *contingently?* – вимагає від нього надто складного морального вибору. Як поєднати любов до батька, розуміння того, що старий вікарій не зможе жити без нього, – і любов до коханої Нелл Зойланд, матері його дитини? І навіть складніше: як поєднати щирі любов до дівчини із поняттями моралі, адже Нелл Зойланд – заміжня, вона дружина дивакуватого Вілла Зойланда? Ця історія взагалі чи не найбільш зворушлива й піднесено-драматична: люди, що палко кохають одне одного, але здатні пожертвувати своїм коханням, адже вони сповнені любові, милосердя, співчуття до інших. Чи не цей «готансе» мала на увазі героїня «Зеленого лицаря» А. Мердок, котра не хотіла продовжувати читати «Гластонберійський роман», щоб не дізнатися про горе персонажів, яких вона полюбила? Однак у романі Повіса їхня історія завершується неоднозначно трагічно. Не в змозі вирішити ту етичну проблему, що поставило перед ним життя, Сем іде з дому. Щоб «спокутувати» свої провини, він стає майже анахоретом (Святий Сем – так, водночас і серйозно, і з посмішкою починає називати його Повіс): його ідеал – найсуворіша аскеза, що «зможе позбавити його помилок звичайного життя (*faults of common life*)» [8, с. 1016].

В один з вечорів, відчуваючи якусь надзвичайну силу, що єднає його зі Всесвітом, Сем, майже не усвідомлюючи власних дій, прямує до річки. «Він уже не був чоловіком, який сидить на мішку з вугіллям на кормі баржі. Він перетворився на незвичайну темряву, що стікала кров'ю. Його свідомість стала темною поверхнею води; і тоді він відчув страшний удар, що піднімався, наче з самої безодні, набагато глибшої за дно Бру, розриваючи, розщеплюючи, розділяючи цю поверхню та перетворюючи її на кров. <...> Чим би не був той спис, що простромив його, це був біль, якого ніколи не зможе витримати людське тіло» [8, с. 1018]. А потім Семові було дано видіння: «Він побачив сферичну чашу з кришталевими ручками з обох боків. Матеріал, з якого була зроблена сама чаша, був прозорішим за кришталь; сама чаша була сповнена темної води, крізь яку спалахувала кров, і в цій воді – сяюча риба» [185, с. 1018]. Слово, яке одразу ж вимовилось у свідомості сина вікарія, – «*Ichthus!*». І далі спалахи думок: Це Грааль! Треба сказати батькові та Нелл! І далі – «Що це за риба? Це лін! Це Лін?» [8, с. 1018]. Останні репліки («що це за риба? це Лін?») коментатори пояснюють паралеллю до міфології Граалю: питання Сема – це «питання Граалю»; аби здобути Грааль, лицарю не до-



достатньо було його побачити, він повинен був поставити питання, наче шукаючи підтвердження своєму «видінню» [7, с. 218]. Лин (trench) – за народними віруваннями, здатен лікувати хворих чи навіть рятувати від смерті [7, с. 221]. Тож питання Сема – традиційні в зображенні явлення Граалю: Чи це Грааль, той, що здатен врятувати від смерті?

Однак у Повіса в цьому епізоді набагато складніша символіка, що, здається, залишається не поміченою. Син вікарія не лише впізнає в суті Граалю самого Христа (слово «іхтјос», яке він промовляє, давній християнський символ і «зашифрована» ідея нової релігії: з перших букв грецьких слів «Ісус Христос Бога Син Спаситель» складається саме слово «іхтјос», що в перекладі з давньогрецької значить «риба»); він сам містичним образом перетворюється на Христа в його людській подобі, відчуваючи його смертні муки – звідси «спис», який, як здається, в усій чуттєвій повноті, Семові, простромив його тіло. Це той спис, яким вбили Ісуса та який, за легендою, і переніс Іосиф Аримафейський до Гластонбері; а краплі Христової крові, що залишились на ньому – наповнили Чашу Граалю. Тайна Граалю й порятунок, які вона дарує, відкривається лише через випробування й навіть фізичні страждання. Недостатньо лише сумніватися чи вірити, необхідно відчути містичне поєднання з витоком цієї тайни, адже Грааль, за словами С. С. Аверинцева, це, скоріше, містичний досвід, що «являється з тією чи іншою мірою Прикровенності» [1, с. 166].

Далі – намагання Сема сповістити всіх, що «Грааль повернувся до Гластонбері», і реакція людей, ступінь безвір'я яких, для письменника ХХ ст., вимірюється ступенем їхньої байдужості. «Євангелія» Сема не викликає жодної «здивованої» реакції: звичайно, Грааль у Гластонбері (де ж йому ще бути?) – і далі розмови про те, як краще натирати дубову підлогу [8, с. 1024]. Реакція Сема: «Неймовірно, що для всіх Це можливо» – фраза, котру він повторює декілька разів [8, с. 123, 1024].

Це, думається, майже антитеза до відомого «психологічного», якщо так можна висловитись, обґрунтування віри, що виводять з праць Тертуліана – «вірую, тому що це неможливо» (*credo quia absurdum est*). Невміння, нездатність і небажання бачити в житті «дивне», незвичайне, таке, для чого нема пояснень – це духовна проблема для сучасної людини; і ця ідея, так чітко зображена в Повіса, стане наскрізною й у творчості А. Мердок.

Нарешті, Сем повертається додому; його найперше бажання – сповістити Нелл про диво, яке сталося. До того ж він вирішив: має залишитись з нею та з їхньою маленькою дівчинкою – «це був дозвіл Граалю» [8, с. 1027]. Однак це виявляється неможливим: кімната його коханої порожня, вона повернулася до свого чоловіка і прохає Сема пробачити її, додаючи, що «завжди любитиме тільки його» і «можливо, життя ще подарує нам трохи щастя» (це в записці, яку вона лишила) [8, с. 1028]. Сем залишається один, біля його ніг лише спаніель, якого він врятував від хлопців, за що був побитий камінням. І його реакція тепер зовсім далека від тих «настанов» праведного життя, заради яких він покинув дім, кохану, батька, усю «земну марноту» «звичайного життя». Замість цього впевненість, що тепер він знає: «життя – це і є Похід за Граалем (*life is the Grail Quest*)». «Звичайне життя» – це єдине, що дароване людині, і диво, якщо воно й існує, буде однією з його складових.

«Міф» у Повіса – це міф у його первинному значенні: не вигадка, а спроба поза-раціонального пояснення всього, що відбувається з людиною й навколо неї. «Поза-раціонального» означає й, до певної міри, поза-історичного: міфічне як щось глибинно-людське, а отже завжди істинне – ось виток епістемології Повіса. Реальність Гластонбері ХХ століття не скасовує реальності середньовічного Гластонбері: вони єдині й взаємно доповнюють одна одну в просторі міфу. Грааль, Авалон, Мерлін, Артур, Гвіневера та Ланселот – канонік Джон Герд, пойма-

тий Мерліновою таїною Оувен Еванс, Джон і Мері Кроу, Сем Деккер, робітники копальні Вулкігоул, марксиста та революціонери – усе це «обриси» Гластонбері, «гластонберійської історії» («A Glastonbury Romance» – це й «Одна з гластонберійських історій»), істинність кожної з яких виправдана реальністю інших (чи вірою в їхню реальність); так само й «реальний» Гластонбері початку ХХ століття стає можливим лише завдяки незникаючій реальності містичного Гластонбері – місця поховання Іосифа Аримафейського та вмістища Граалю. У складній спробі бачити все саме так – єдина запорука можливості художнього пізнання тієї «реальної реальності» життя, яку, слідом за улюбленим ним Гете, намагається втілити у своїй неоміфологічній епопеї Дж. К. Повіс.

### Бібліографічні посилання

1. *Аверинцев С. С.* София-Логос. Словарь / [под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова] / С. С. Аверинцев. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – С. 452–462.
2. *Barret E.* The Borderland of the Miraculous: Romance and Naturalism in J. C. Powys's *A Glastonbury Romance* / E. Barret // *Powys Review*. – 1980. – № 15. – P. 20–33.
3. *Brebner J.* The Demon Within / J. Brebner. – L. : Macdonald Press, 1973. – 214 p.
4. *Christensen P.* The Marriage of Myth and History in J. C. Powys's *Porius* / Peter Christensen // *Powys Review*. – 1990. – № 25. – P. 16–23.
5. *Graves R. P.* The Brothers Powys / R. P. Graves. – L. : Routledge & Kegan, 1983. – 370 p.
6. *Huene Greenberg D.* von. Stone Worship and the Search for Community in J. C. Powys's *A Glastonbury Novel* / D. von H. Greenberg // *Powys Review*. – 1986. – № 19. – P. 36–42.
7. *Krissdóttir M.* John Cowper Powys and the Magical Quest / M. Krissdóttir. – L. : Macdonald Press, 1980. – 157 p.
8. *Powys J. C.* A Glastonbury Romance: [роман] / J. C. Powys. – L. : John Lane Ltd., 1934. – 1176 p.
9. *Weston J. L.* From Ritual to Romance / Jessie L. Weston. – Princeton University Press, 1993. – 204 p.

Надійшла до редколегії 18.03.2011.

УДК 82.091

**В. Е. Мешкова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### ПОНЯТИЕ «ПОКОЛЕНИЕ» КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Проанализовано літературознавчий аспект полісемантичного міждисциплінарного поняття «покоління».

Ключові слова: покоління, глобалізація, ідентифікація, соціокультурний аспект, літературознавчий категоріальний апарат.

Проанализирован литературоведческий аспект полисемантического междисциплинарного понятия «поколение».

Ключевые слова: поколение, глобализация, идентификация, социокультурный аспект, литературоведческий категориальный аппарат.

Literature aspect of the polysemantic interdisciplinary concept «generation» is analysed.

Key words: generation, sociocultural context, globalization, identification, literature categorical apparatus.

Многие сферы нашей жизни в условиях глобализации претерпевают серьезные изменения. Это имеет прямое отношение к науке о литературе. Историк Г. Кнабе отмечает, что несколько последних десятилетий «закljučают в себе революцию в сфере научного знания вообще, гуманитарного знания в частности» [6, с. 143]. Ученые-филологи [3; 4; 7; 8; 9] констатируют, что, с одной стороны, история литературы – «одна из самых стабильных составляющих нашего филологического образования, его традиционная опора и гордость» [3, с. 12], а курс истории литературы как образовательной дисциплины – «важнейшее средство социализации и морального воспитания граждан» [3, с. 14]; с другой – эти традиционные точки зрения, воспринимаемые как постулаты, сегодня пошатнулись. Т. Венедиктова солидарна с Р. Уэллеком, который еще в 1960–1970-е годы говорил о «падении литературной истории», о провале многолетних усилий применить к ней причинно-следственную логику, видеть в ней поступательное развитие критических суждений и художественных форм. Сегодня никто не оспаривает позицию Р. Уэллека, который законы истории литературы критически называл «туманными психологическими клише» [10, с. 72].

В условиях сегодняшних стремительных перемен, констатирует Т. Венедиктова, появляются «сложные культурные гибриды», которые нельзя объяснить ни одним из традиционных историко-литературных законов. Исследовательница делает вывод о том, что «выходящий на авансцену дискурсивный подход последовательно проблематизирует различие текста и контекста, новые возможности понимания истории культуры связывает с их тотальной текстуализацией, а литературу предпочитает трактовать как сложный вид социальной коммуникации» [3, с. 16]. Т. Венедиктова видит в художественной литературе богатый общекультурный «гипертекст», в котором акцент – на «горизонтальных», коррелятивных связях, предоставляющих возможность для индивидуальной свободной «игры», комбинаторики [3, с. 17]. История литературы – это «опытное поле общения с Другим», «школа экспериментального освоения сверхсложных процессов и систем», дающая возможность для «гибких сопряжений мира художественного слова и воображения с жизненным миром человека» [3, с. 19, 20].

Ломку многих историко-литературных традиций отмечают и другие литературоведы. Высказывается мнение, что и в современной, новейшей, литературе существуют конкретные, единичные явления, которые при этом не перестают быть частью целого, содержащей в себе все разнообразие взаимосвязей и взаимоотношений (А. Хан). Обращено внимание на существенные изменения способа «потребления» литературы из-за небывалого ранее распространения электронных носителей информации, что «привело к исчезновению в сознании читателя границ между реальностью и текстом» [7, с. 88]. В поле научных исследований литературоведов находятся способы интерпретации прочитанного. Повод для таких изысканий дают явления сегодняшнего дня: нарастание информационного потока, фрагментарность интернет-чтения, не нуждающегося более в «ориентирах и аналогиях <...> из исторически достоверного фонда национальной литературы» [8, с. 344].

В таких условиях не может оставаться неизменным категориальный аппарат литературоведения. Одним из понятий, обогащающих современную палитру литературных и литературоведческих наработок и поисков, является понятие «поколение». «Это понятие сегодня активно востребовано, потому что означает те разнородные явления как в литературе, так и в литературном процессе, которые традиционно являются предметом внимания литературоведов, но в комплексном сочетании актуализировались в конце XX века», – пишет Т. Рытова [7, с. 89]. «Поколение» воспринимается как понятие, концепт, соотносимый с анализом различных аспектов современного художественного текста. Так, например, молодой критик Ж. Голенко исследует феномен «молодежного сознания»,

который, с одной стороны, выходит за рамки литературоведческих категорий и понятий, а с другой – максимально приближен к понятию «поколение», широко используемому в литературе (понятие «молодежное сознание» как психологическое и социокультурное наполнение понятия «молодое поколение»). По мнению Ж. Голенко, «молодежное сознание» – это «оживляющий прием», «воскрешающий эпитет» [4] для изжившей себя методологии, прежде всего – сравнительно-исторической школы. В использовании этого понятия критик усматривает возможность обновления на новейшем литературном материале самого категориального литературоведческого аппарата.

Понятие «поколение» многозначно и междисциплинарно, поскольку активно используется в социологии, истории, демографии, культурологии. В художественной литературе тоже часто возникает необходимость в отслеживании поколенческих связей от «отцов» к «детям», «от поколения к поколению». В условиях современных литературоведческих метаморфоз, когда многое меняется и пересматривается, категориальный аппарат литературоведения тоже нуждается в корректировании, а точнее – в дополнении; в частности, предлагается использование понятия «поколение» как категории литературного процесса [7].

Безусловно, «поколение», как обозначение определенных родственно-возрастных структур общества, знакомо всем, кто близок к такой важной эстетической сфере жизни, как искусство, культура, динамика которых прослеживается в смене, в преемственности поколений. Это в полной мере относится и к литературе как виду искусства.

О «поколении» в литературоведческом понимании еще в 80-е годы XX века писал А. Бочаров: «Поколение – ведь тоже, подобно «школе», критико-литературоведческая категория, активно используемая в исследовании художественного процесса» [2, с. 117]. В 1990-е годы Л. Анненский и М. Чудакова сделали понятие «поколение» категорией для описания литературного процесса, что положило начало «поколенческому» подходу к литературе XX века. В частности, М. Чудакова ведет речь «о поколениях», их общественном взаимоотношении» [9, с. 73], обоснованно доказывая, что структуроформирующий признак любого поколения проявляется либо «в критические моменты жизни общества», либо «в ретроспективе» [9, с. 74]. Именно под таким углом зрения исследовательница интерпретирует литературную историю России XX века, общие закономерности которой, пожалуй, характерны для литературного процесса других национальных литератур бывшего Советского Союза. М. Чудакова выстраивает хронологию литературных поколений от гражданской войны до конца XX века: «бывшие»; «поколение сыновей, не имеющих отцов»; «верные ленинцы»; «комиссары в пыльных шлемах», реабилитированные в 1950-х годах; «шестидесятники»; «прорабы перестройки». «Поколенческий» подход к анализу литературной истории России XX века позволил М. Чудаковой рассматривать понятие «поколение» как литературоведческую категорию, с помощью которой возможен анализ всей поколенческой парадигмы и семантики ценностей, отраженных в художественной литературе.

«Поколенческий» подход к анализу истории литературы, но уже американской, находим в работах литературоведов-американистов, изучающих творчество писателей-битников, выступивших в 1950-е годы XX века (Дж. Керуак, К. Голмс, Дж. Мандел, К. Соломон, поэт А. Гинсберг и др.). Это так называемое «разбитое поколение» («Beat generation»); писатели, принадлежавшие к нему, по мнению А. Зверева, «возвратили литературе чувство прямой причастности к тревогам и заботам дня» [5, с. 193]. «Битники» бросили вызов «самодовольной и сытой Америке», открыв своим творчеством новую страницу литературной истории США. Их произведения «ошеломили читателей необычным эмоциональным накалом и мучительно-беспощадной искренностью» [1, с. 174], а гражданские и

эстетические позиции, которые в них отражаются, вдохновляют современных радикально настроенных писателей и поэтов.

Понятие «поколение» в литературе не только соотносится с писательским поколением, но и само может быть объектом изображения. Достаточно вспомнить «потерянное поколение», рожденное Первой мировой войной и отраженное в творчестве американских и европейских писателей. Это явление литературного процесса 20–30-х годов XX века прославило имена Р. Олдингтона, Э.-М. Ремарка, А. Цвейга, Э. Хемингуэя и других авторов. Главная тема их произведений – судьба молодых людей, которые, пройдя через испытание войной, стали для общества «потерянным поколением». Они изображены не героями-победителями, а, скорее, выразителями общенародного восприятия войны как трагедии, несущей смерть, страдания, душевный надлом и опустошенность.

Интерес исследователей к поколенческой проблематике не нов: эта тема всегда присутствовала, например, в русской литературе (показательны многие рефлексивные тексты XIX века, произведения первой трети XX века, пронизанные революционным пафосом, протестная проблематика художественных текстов 1960-х годов и т.д.). Поколенческий подход к изображению особенностей того или иного культурно-исторического периода можно найти и в других мировых литературах, то есть существует определенная литературная традиция обращения к проблемам поколения. Это бывает особенно актуальным в переходные исторические периоды развития общества, когда на смену привычному герою – носителю традиционных, общепринятых духовных ценностей – приходит новый герой, стоящий на иных идеологических и морально-этических позициях, что как раз и происходит в условиях нынешней всеобщей глобализации: рождается новая реальность, пространство нового мышления, часто приближающееся к абсурду или трагикомедии и ставшее пространством нового героя – молодого человека, ищущего себя, пытающегося идентифицировать свое «я», понять меру собственной аутентичности. Новый герой уже стал объектом непрекращающихся дискуссий в среде социологов, демографов, менеджеров-футурологов, поскольку именно он сегодня начинает самореализовываться, и от того, как это будет происходить, зависит наше завтра. Этот герой уже «вышел» на страницы художественных произведений. Сегодня много говорят о «поколении X», изображенном в одноименном романе канадского писателя Д. Коупленда, о «поколении П» из одноименного романа российского прозаика В. Пелевина.

Поколение «яппи» (yuppi – Young Urban Professional) поражает своими успехами в бизнесе, активностью, точностью в действиях, умением тщательно скрывать сомнения, переживания за безупречным внешним видом и рекламной улыбкой. Амбициозные яппи привлекают внимание и мастеров пера. Такие неординарные личности стали героями произведений американцев Брета Истона Эллиса, Чака Паланика, француза Фредерика Бегбедера, россиянина Арсена Рязанова и других писателей.

Появились и литературные «игреки» – молодое поколение, призванное обеспечить дальнейший прогресс общественной жизни. В литературе начинает создаваться определенный образ, модель поколения, представители которого стали героями романа молодого американского писателя Джонатана Саффрана Фоера «Полная иллюминация».

«Поколенческий» подход в литературе позволяет увидеть не только поколения писателей или литературных персонажей, олицетворяющих ту или иную генерацию, но и когорту молодых авторов и литературных критиков, творчество и историко-литературные исследования которых основываются на реальности, находящейся в динамике, развивающейся, меняющейся, пока не становящейся историей. Это позволяет выделять прозу, драматургию, литературную критику «старших» и «младших» поколений.

В центре внимания общества и искусства находится личность, которую стремятся понять в контексте поколенческой принадлежности, в ее включенности в поколенческую организацию социума, и связующим звеном между индивидуумом и обществом является именно поколение. Это понятие, включенное в категориальный аппарат литературоведения, поможет выразить единство разнородной проблематики художественной литературы конца XX – начала XXI века.

### Библиографические ссылки

1. Алякринский О. Три версии протеста: Американские поэты-«битники» сегодня / О. Алякринский // Литературная учеба. – 1986. – № 6. – С. 174–183.
2. Бочаров А. Как слово наше отзовется? / А. Бочаров // Вопросы литературы. – 1985. – № 11. – С. 115–154.
3. Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни / Т. Венедиктова // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 12–20.
4. Голенко Ж. Бивень слона / Ж. Голенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/3/go2.html>.
5. Зверев А. М. Модернизм в литературе США / А. М. Зверев. – М. : Наука, 1979. – 318 с.
6. Кнабе Г. Эти пятьдесят лет / Г. Кнабе // Вопросы литературы. – 2007. – № 2. – С. 143–160.
7. Рытова Т. А. «Поколение» как категория современного литературного процесса / Т. А. Рытова // Вестник Томск. гос. ун-та. Филология. – № 4 (8). – Томск, 2009. – С. 87–98.
8. Тиханов Г. Будущее истории литературы: три вызова XXI века / Г. Тиханов // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 341–346.
9. Чудакова М. Заметки о поколениях в Советской России / М. Чудакова // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 2(30). – С. 73–91.
10. Welles R. The Attack on Literature and Other Essays / R. Welles. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1982.

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

УДК 821.111 – 193.3.09

Т. Ю. Миронова

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### НОВАТОРСТВО П. МАЛДУНА В ЖАНРЕ СОНЕТА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «СБОР ГРИБОВ», 1983)

Досліджено новаторство П. Малдуна щодо форми і змісту сонета, розглянуто та проаналізовано особливості цього жанру у вірші «Збір грибів» (1983).

Ключові слова: П. Малдун, архітектоніка, сонетний жанр, образність, напіврима, концепт, аллюзивність.

Исследовано новаторство формы и содержания сонета П. Малдуна, рассмотрены и проанализованы особенности этого жанра в стихотворении «Сбор грибов» (1983).

Ключевые слова: П. Малдун, архитектоника, сонетный жанр, образность, полурифма, концепт, аллюзивность.

The article deals with Paul Muldoon's innovative approach to the sonnet form, themes and motifs of sonnets; peculiarities of the sonnet as a genre in the poem «Gathering Mushrooms» (1983) are also investigated in this article.

Key words: P. Muldoon, architectonic form, the sonnet genre, imagery, half-rhyme, concept, allusiveness.

В США и Великобритании современный североирландский поэт Пол Малдун (1951 – ) стал уже культурным феноменом, оказывающим огромное влияние на развитие англоязычной поэзии. Зарубежные литературоведы (К. Уиллс, Т. Кендалл, П. МакДональд, Дж. Хавстадер и др.) неоднозначно оценивают новаторство поэта в технике письма твердых жанровых форм, в стремлении поэта к совершенно новому уровню художественного синтеза, выразительности и поэтической грации образного мира, неприемлемому ранее, в частности, для сонетной традиции. Тем не менее публикации монографий о Поле Малдуна (Kendall, T., Paul Muldoon. Bridgend: Seren, 1996; Wills, C., Reading Paul Muldoon. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1998; Holdridge, J. The Poetry of Paul Muldoon. Dublin: The Liffey Press, 2008) говорят об интересе филологов к творчеству современного поэта.

Целью данной статьи является изучение новаторства формы и содержания сонетного жанра П. Малдуна на материале филологического анализа стихотворения «Сбор грибов» («Gathering Mushrooms») из сборника «Quoff», 1983.

Сонет был и остается одним из популярных жанров поэзии. За свое 700-летнее существование сонетный жанр испытал кардинальные изменения в форме и содержании. В последнее время появилось немало трудов о специфике отдельных жанровых форм (модификаций и разновидностей), их развитии, о формировании системы жанров как структурно организующего начала. Всех исследователей сонетного жанра перечислить невозможно. Среди них можно выделить Й. Бехера с его известной работой «Философия сонета», исследования Л. Гроссмана, М. Бахтина. И все же традиционными остаются справедливые сетования на недостаточную теоретическую разработку национальной природы сонета. А национальная природа сонета расширяет свои горизонты в связи с изменениями в культурной, политической, социально-экономической жизни той или иной страны. Эти изменения наиболее ярко представлены в поэзии П. Малдуна. Рассмотрим новаторство сонетной формы на примере стихотворения «Сбор грибов» из сборника «Quoff», 1983. Поэтический сборник «Quoff» был опубликован в 1983 году во время голодных забастовок республиканцев, террористических взрывов, массовых убийств мирных граждан на почве сектарианского и политического конфликта – очень болезненное время в истории Северной Ирландии. Сборник переполнен сценами отвратительного насилия («sordid violence»), жестокости, которое поэт описывает шутливым стилем, приводя в полное недоумение читателя. Непривычный для классических форм (в частности, сонетов) материал представлен в тематическом единстве фрагментарных образов-переживаний, возникших из детских воспоминаний о сельской жизни, наркотических галлюцинаций, аллюзий на современное искусство и поп-культуру, мифологию индейцев Северной Америки и фантазмагорических картин политической ситуации современной Северной Ирландии. Сборник П. Малдуна по своим художественным достоинствам был критиками отмечен как образец «tour de force», высоко оценив его «technical brio as well as its hard-edged view of reality» [10, с. 86]. П. Малдун, действительно, виртуоз совмещения несовместимого. Это органическое голосоведение несовместимых вещей освобождается от тяготеющего над ним груза гетерогенности в ироническом модусе повествования; это придает поэзии уникальную легкость, способность воспарять в небеса. Друг и учитель П. Малдуна поэт Ш. Хини однажды описал технику П. Малдуна как «walking on air» [10, с. 10]. Несомненно, поэт стремится к чистой форме, прозрачности образов и конденсированности высказывания. Об этом он сам заявил в одном из интервью: «What I'm interested in doing, usually, is writing poems with very clear, translucent surfaces, but if you look at them again, there are other things happening under the surface. And I am interested in poems that go against their own grain, that are involved in irony, that seem to be saying one thing but in fact couldn't possibly be saying that. I am interested in what's happening in those areas, and I do try to control that and hope that I have

controlled it. But sometimes when I reread a poem much later (which I don't usually do), I wonder, what on earth was I thinking of there?» (Paul Muldoon in *Contemporary Authors Online*, Thomson Gale, 2004). При более детальном рассмотрении стихотворений воздушность языка и ясная образная структура исчезают вследствие нарративных техник «постмодерна», обозначенных критиком К. Уиллсом как «a fluid sense of personal identity, narrative instability, and intertextuality» [10, с. 86]. Сложная текстуальная структура поэзии Малдуна поражает своими «слоеными» концептами, аллюзивностью и остроумием. Загадочную словесную игру критики связывают с «джойсовским» мышлением, хотя, как поэт сам отвечает, наибольшее влияние на технику письма оказали Р. Фрост, Л. Макнис. Для реализации своих поэтологических задач мастер словесной игры использует излюбленную жанровую форму – сонет, где «hints of the basic structure are there, but the form has become all his own» [8]. Наиболее яркое воплощение сонетной формы представлено в стихотворении «Сбор грибов».

Стихотворение «Сбор грибов» представляет собой небольшой сонетный цикл, состоящий из 5 строф по 14 стихов. Автор монографии «Reading Paul Muldoon» К. Уиллис называет его «сюрреалистичным», так как оно выражает «грязный протест» П. Малдуна против происходящих событий в Северной Ирландии<sup>1</sup> в пародийном синтезе «of national and familial (or personal) registers, at the same time introducing.....the relationship between childhood experience and adult perception, the surreal fusion of drug-induced and revolutionary-inspired visions, and the events and rhetoric of the prison protests» [10, с. 97]. «Грибы» – идеальный образ для изображения этих калейдоскопичных образов и идей, – пишет К. Уиллис, – это и еда и наркотик; метаболизм тела вскармливается и разрушается химикатами, которые оно принимает» [10, с. 98]. «Грибы», безусловно, являются сквозной темой стихотворения, его концептом – развернутой метафорой, построенной на парадоксальном сближении далеких предметов, на контрастном сопоставлении низкого и высокого. Концепт разворачивается в движение от прямой дефиниции «грибов» – грибного фермерства отца – и превращается в сложную метафорическую систему, уходящую корнями в мифологию, сексуальную культуру, искусство воображения. Сюжетная линия строится на взаимосвязи сына и отца – традиционной темы ирландской литературы, полемики поколений «отцов и детей», где «отец» поэта, Патрик Малдун («my father»), – это представитель инстинктивного архаического уклада сельской жизни, занимающийся древним ремеслом, грибным фермерством, а его «сын» (поэт, лирическое «Я» – авторская маска) – это представитель урбанистического мира, разрывающего преемственность родовых и культурных традиций и принимающего галлюциногенные грибы, псилоцибин, обладающий магической силой творческого воображения и силой деструктивности его психической целостности. Подтекстовое развитие стержневой темы строится на основе сложной архитектоники сонетных строф. Сложность сонетной формы отмечал и М. М. Батхин: «Сонет – очень трудная форма. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не

<sup>1</sup> Развитию темы «насилия» в сборнике «Quoff» способствовал протест республиканцев против их тюремного заключения. Бастующим запрещалось носить свою одежду. В знак протеста республиканцы отказались надевать тюремную форму и укутались в одеяла. Протест стал носить название «on the blanket». Он быстро перерос в «немый» протест, позднее в «грязный», когда заключенные отказались от современных средств гигиены и вымазали стены своих тюремных камер экскрементами. Кульминацией протестов стали голодные забастовки 1981 года, закончившиеся смертью 10 республиканцев от голода. Происходящее вызывало негодование их сторонников. Политические и сектарианские убийства, взрывы, достигли своего апогея в 1981 году: более одной тысячи убийств от огнестрельного оружия и 530 взрывов (Прим. автора).



может быть легкости, намеканий; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы» [1, с. 382]. Североирландский поэт ломает канонические законы сонетной формы. Он искажает традиционную тематику и форму английского сонета введением полурифм или «отклоненных» рифм, графических и каламбурных рифм, несоблюдением синтаксического деления диалектической триады «тезис – анти-тезис – синтез», «разорванным» ритмом, который создается разговорной прозаической речью, стиховыми переносами, паузами, пропуском текстовых единиц, стечением однословных простых предложений, а также монтажом фрагментарных образов, использованием грубой лексики. Сонет превращается в нечто странное, неортодоксальное, «открытую» жанровую форму. Рифма становится важным ведущим композиционным элементом построения сонетов внутри стихотворения.

Первый сонет построен на полурифмах (half rhymes), или «отклонённых» рифмах (slant rhymes), основанных на совпадении конечных согласных при более или менее сходных предшествующих гласных, которые создают сложное и даже диссонирующее чувство ритма и гармонии, и полных рифмах, графических рифмах. Модель сонета можно обозначить следующей схемой: aabb aca cdd ee ff, где «отклоненные» рифмы – yard/-embroidered, line/rain; консонантные полурифмы – trays/troy, manure/ ammonia; полные рифмы – wide/formaldehyde, wagon/dragon и графическая рифма – mind-wind. В сонете смежная полурифма первого и второго стихов тесно переплетаются с перекрестной полной рифмой пятого и шестого стихов, которые образуют между собой «отклоненные рифмы»: yard/wide/embroidered/formaldehyde. Фрагментарная форма, используемая поэтом, разрушает традиционно строгую внутреннюю композицию сонета (чередование катренов и терцет) и предлагает более свободную композицию, частично сохраняя «диалектическую триаду» (тезис – антитезис – синтез).

Так, первую сонетную строфу открывает катрен, который является таинственной экспозицией его главной темы: рутинного простого уклада сельской жизни, к которой причастен поэт. Привычная картина сельской местности Северной Ирландии: дождь, на веревке висит промокшая от дождя скатерть, вышитая руками матери. Скатерть, «sodden with gain» является кольцевым композиционным приемом, обрамляющим стихотворение. В заключительных стихах последней строфы скатерть становится «the soiled grey blanket of Irish rain» – аллюзией на «грязный» протест заключенных в тюрьму республиканцев. Следующий терцет является развитием главной темы: грибная ферма, сарай отца, деревянные желоба, по которым течет формалин.

**The mushroom shed is windowless, wide,  
Its high-stacked wooden trays  
Hosed down with formaldehyde [7, с. 105].**

Сарай с желобами тянет за собой шлейф ассоциаций, связанный с мужской половой сферой, транслируя ритуал священного брака «божественного» отца в образе «дождя» и «формалина» с женщиной-Землей. Следующие пять стихов, которые можно условно обозначить как терцет и двестишие, рожают антитезы, усиливая эмоциональную окраску стихотворения. «Личностный» отец поэта открывает «врата Трои» «троянскому» коню – символу плодородия, мужества, сексуальной мощи, агрессии. Импульсивный, разорванный ритм десятого стиха точно воспроизводит «язык» сексуальной культуры.

**And my father has opened the Gates of Troy  
To that first load of horse manure.  
Barley straw. Gypsum. Dried blood. Ammonia.  
Wagon after wagon  
Blusters in, a self-renewing gold-black dragon [7, с. 105].**

В тексте нет прямого названия «троянского коня». Поэт замещает его грубым – «грузом лошадиного навоза» – удобрением для почвы Матери-Земли.

Антитеза переростає в соположення, которое нейтралізує семантичні опозиції звуковим созвучієм полурифм і повних рифм: trays/ Troy; manure/ amonia; wagon/ dragon, надаючи саркастичний тон повествованню. «A self-renewing gold-black dragon» отзивається поетическим резонансом У. Йейтса. Згідно ритуально-міфологічної теорії «gold-black dragon» – це двуполая конституція уробороса, з'єднання мужської, сонячної, духовної сфери («gold») і жіночої інстинктивної темної сфери («black») – прародителів світа, слившись в вічному з'єднанні. Уроборос – символ вічної життя і смерті, світла і темряви – це дракон, замкнувши своє тіло в коло. Він охороняє ворота, ведучі на Небеса і в Підземний світ, він – владика потустороннього світа. Іншими конотаціями обрастає образ «дракона», знову виникаючи лейтмотивом в четвертій сонетній строфі. Він окрашується фарбами Ірландської Республіки, наповнюючись революційним воїнським духом. «A shimmering green-gold dragon» – це знамено зеленого дракона Еріна (Ірландія), возвещаючого про приході нового короля бриттів для захисту і спасіння своєї землі (алюзії на легенду чарівника Мерліна про зеленого дракона Еріна і артурівський цикл). Крім того, в кельтській традиції часто було прийнято використовувати слово «дракон» (dragon) як титул, означаючий «предводителі, воєначальник». Як, наприклад, в імені батька короля Артура з легенд Артурівського епосу про лицарів Круглого Стола Утера Пендрагона. Цим «Пендрагоном», давнім воїном для поета є його «особистий» батько.

Розв'язкою головної теми першої сонетної строфи є заключительне двустипіє, де своє особисте родство до сільськогосподарському інструменту праці батька-воїни – «вилам» («pitchforks») поет виражає анафорическим «we».

**We push to the back of the mind.**

**We have taken our pitchforks to the wind [7, с. 105].**

Стечення ударних слогів в заключительному вірші сонетної строфи надає агресивний і негативний відтінок ручному інструменту праці селян, вилам («pitchforks»), який часто використовувався ними як зброя. В словаре Wikipedia ми знаходимо наступне визначення «вилам»: «The pitchfork has also frequently been used as a weapon by those who couldn't afford or didn't have access to more expensive weapons such as swords, or, later, guns. As a result, pitchforks are stereotypically carried by angry mobs or gangs of enraged peasants» [9]. «Насилля», акумулююче в собі жорсткий реалізм, отримує розвиток в другій сонетній строфі.

**All brought back to me that September evening**

**Fifteen years on. The pair of us**

**Tripping through Barnett's fair demesne**

**Like girls in long dresses**

**After a hail-storm**

**We might have been thinking of the fire-bomb**

**that sent Malone House sky-high**

**and its priceless collection of linen**

**sky-high. <.....> [7, с. 105].**

Друга сонетна строфа відрізняється від попередньої більш вільним побудовою моделі: ababccdedcebf. Полурифми тісно переплетються з повними рифмами, утворюючи таємні «венки» всередині сонета: hail-storm/fire-bomb/McCrum, pair of us/ dresses/ grass. Диссонуюче звучання рифм, розшатаана ямбіческа структура ритма погодяться з змістом сонетної строфи. Період дорослішання ліричного героя («fifteen years on») пов'язаний з новими «галлюциногенними» баченнями, тлумачення котрим можна дати через психоаналітичні теорії Е. Нойманна, К. Юнга.

Ужасний аспект, смертельну сторону сутності землі розкриває терористический акт, який намереваються здійснити молоді люди в прекрасному

живописном поместьє Барнетт<sup>2</sup>. Ужасная Мать-Земля является искусительницей, которая лишает мужчин рассудка. Мать правит животным миром инстинктов, которые служат ей и ее плодородию. «Мужчины-служители Великой Матери, – пишет Э. Нойманн, – проституировали ради нее и носили женские одежды» [3, с. 84]: «Like girls in long dresses». Галлюциногенные грибы, содержащие псилоцибин (psilocybin), погружают лирического героя в психическое бессознательное – в материнское лоно, в мир животных инстинктов, анархии и толкают на путь насилия: совершение террористического акта. Ритуал визионерского опьянения псилоцибином имеет широкий мифологический контекст. С точки зрения поэта-мифолога Р. Грейвса, «кентавры, сатиры и менады Диониса» употребляли галлюциногенные грибы «во время некоего обряда для обретения «невероятной физической силы и сексуальной мощи, внушали видения и наделяли даром пророчества» [2, с. 47]. Внушающие космическое озарение «поганки» тянут за собой ряд ассоциаций и идей в духе эстетики романтизма: наркотический дух – религиозное сознание – поэтическое воображение. Галлюциногенные грибы обогащают содержание сонета. Антитеза строится на уничтожении «невинности и девственной чистоты» политическим насилием. «Бесценная коллекция» льняных изделий» – «priceless collection of linen» Мэлон Хаус, уничтоженная зажигательной бомбой в 1976 году ИРА, в сонете, вероятно, означает потерю целомудрия и чистоты Девы. Северная Ирландия всегда гордилась производством льняных изделий, которые имели не только историческое, но и религиозное значение: «Linen has always been held in reference as an emblem of purity, and frequent mention of it occurs throughout the Old Testament» [6]. Монорифма, представляющая короткий ритмичный самоуничтожающий стих «sky-high», становится кульминацией ведущей темы в строфе. Но жизненную сентенцию придает сонету ирландская фольклорная ирония, выраженная в заключительном двустишии второй строфы, реминисценции на юмористическую балладу Ольстера «Gathering mushrooms». Малдун возвращает генетическую песенность сонету («сонет» в переводе с итальянского – «песенка»)

*And she stooped so low gave me to know*

*It was mushrooms she was gathering O* [7, с. 105].

Двустишие выполняет функцию развязки основной темы сонетной строфы: потеря чистоты и невинности через реконструкцию встречи в лесу «Злого Волка» в образе лирического «me» и «Красной шапочки» – «the maid», собирающей грибы. Согласно ольстерской балладе, хитрый волк овладевает невинной и простодушной Красной Шапочкой. Новым смыслом наполняются «грибы» и становятся развитием новой темы следующей сонетной строфы. «Грибы», которые собирает «дева» в сонете П. Малдуна, возможно, олицетворяют и «фаллоидных сыновей», появившихся из ее тела. «Мировое яйцо», по Р. Грейвсу, снесенное Великой Матерью, «раскалывается Демииургом – Гелиусом (согласно орфическим мистериям), ради создания вселенной» [2, с. 281]. Вполне возможно, что мировое яйцо символизирует в сонете большая прописная буква «O» (по Грейвсу, – Omega). «Греческая прописная «Omega», – пишет Грейвс, – представляет собой мировое яйцо, положенное на наковальню, а строчная – показывает его расколотым на две половины». «Большую O (Omega) надо рассматривать как усиление «Alpha» и символ рождения рождений» [2, с. 281]. Превосходство мужской власти устанавливается, по мнению немецкого историка И. Бахофена, «после грехопадения». «Бог говорит Еве: «И к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою» [цит. по 4, с.185]. Природное плодородие женщины обесценивается и начинается эра мужского господства. Перед читателем предстает древний воин-победитель – первое проявление земной силы. Теперь он, а не дева, за-

<sup>2</sup> Террористический акт был совершен ИИРА в 1976 году. (Прим. автора).

нимається собирательством (сбором грибов). Триумф патриархального строя над матриархальним возвещает преобладание полных рифм *jacket/bucket, side/tide, thumb/come* над полурифмами *waders/unwares/warriors*:

**He'll be wearing that same old donkey-jacket**

**And the sawn-offwaders.**

**He carries a knife, two punnets, a bucket.**

**He reaches far into his own shadow.**

**We'll have taken him unwares**

**And stand behind him, slightly to one side.**

**He is one of those ancient warriors**

**Before the rising tide. <.....> [7, с. 105–106].**

Анафорический повтор «he» придает сонету уверенный боевой ритм. Здесь нет сильных перепадов интонаций и разорванных ритмов, резких синтаксических членений. Образ древнего воина – это прообраз крестьянина-ирландца, земледельца, коим являлся отец П. Малдуна – Патрик Малдун – фермер-грибник. Патрик Малдун – представитель деревенской, архаической среды, таящей в себе деструктивный аспект – мужскую агрессию и силу. Образ древнего воина-земледельца выписан в ироническом ключе. П. Малдун обращается с сатирой к своему поэтическому отцу Ш. Хини, к его стихотворению «Digging», в котором поэт детально описывает тяжелый земледельческий труд отца, копающего картофель. П. Малдун замещает копку картофеля, торфа собиранием грибов. Ш. Хини отказывается наследовать лопату – орудие физического труда древнего отца, а выбирает «ручку» – орудие умственного «интеллектуального, духовного мира», с помощью которой он «копает» вглубь веков, воскрешая древнюю историю северных стран. В стихотворении «Gathering mushrooms» П. Малдун выбирает псилоцибиновые грибы, обладающие магической силой творческого воображения и внушающие «космическое озарение». Но говорящая голова лошади в заключительной сонетной строфе (возможно, это стилизованное изображение Утера Пендрагона<sup>3</sup>) обращается к поэту с тем, чтобы он помнил о своем происхождении и назначении воина, готового в любой момент стать королем бриттов, защитником своей ирландской земли: «You only hope/ is to come back».

*Come back to us. However cold and raw, your feet*

*were always meant*

*to negotiate terms with bare cement.*

*Beyond this concrete wall is a wall of concrete*

*and barbed wire. Your only hope*

*is to come back. If sing you must, let your song*

*tell of treading your own dung,*

*let straw and dung give a spring to your step.*

*If we never live to see the day we leap*

*into our true domain,*

*lie down with us now and wrap*

*Yourself in the soiled grey blanket of Irish rain*

*That will, one day, bleach itself white.*

*Lie down with us and wait [7, с. 106].*

Ответом на зов сюрреалистического образа родового отца, «утверждающего что «цемент» («cement») и «навоз» («dung») их «истинное наследие» («true domain»), может служить строка из стихотворения Ш. Хини «North»: «Lie down in the word-ward» [5] – «Покорись словарному хранилищу веков», овладей ремеслом «копания» художественных исканий, чтобы понять самого себя и найти свое место в национально-религиозных распрях Ольстера.

<sup>3</sup> «Uther's epithet Pendragon means literally «head dragon» of «dragon's head», probably in a figurative sense of «chief warrior» [http://www.earlybritishkingdoms.com/bios/uther.htm/].

Таким образом, под пером североирландского поэта традиционная, застывшая форма сонета становится удивительно гибкой и динамичной. На материале филологического анализа стихотворения «Сбор грибов» (1983) хорошо видно новаторство Пола Малдуна в жанре сонета. Поэт обогатил сонетную традицию необычным содержанием и новой техникой исполнения. Обращаясь к сонету, как к классической строгой форме, требующей соблюдения определенного канона, П. Малдун делает саму эту форму средством игры с помощью изобретательных полурифм, аллюзий, сложных концептов, фрагментарного стиля, требующих более детального изучения и обсуждения в литературоведческих кругах.

#### Библиографические ссылки

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. / М. Бахтин. – М., 1979.
2. Грейвс Р. Белая Богиня. / Р. Грейвс. – М., 1998.
3. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. / Э. Нойманн. – М. – К., 1998.
4. Фромм Э. Гуманистический психоанализ. / Э. Фромм. – Спб., 2002.
5. Heaney S. New Selected Poems 1966–1987. / S. Heaney. – London – Boston: Faber & Faber, 1990.
6. History of Linen/Irish linen a lecture by W. H. Webb. – Режим доступа : // <http://www.pagelinx.com/ulsterlinen/protect/index.htm>
7. Muldoon Paul. Poems 1968–1998. / P. Muldoon. – London : Faber&Faber, 2001.
8. Poetryfoundation : Paul Muldoon.– Режим доступа : // <http://www.poetryfoundation.org/archive/poet.html?id=4884>
9. Wikipedia, the free encyclopedia. Pitchfork.– Режим доступа : // <http://www.en.wikipedia.org/wiki/pitchfork>
10. Wills Clair. Reading Paul Muldoon. / C. Wills – Newcastle upon Tyne : Bloodaxe, 1998.

Надійшла до редколегії 3.05.2011.

УДК 821.111 – 31.09

Т. Л. Мищур

*Мукачевский государственный университет*

#### **«ГЕРМАНИЯ – ТИСКИ ДЛЯ ТЕЛ И ЕЛИСЕЙСКИЕ ПОЛЯ ДЛЯ ДУШИ»: НЕМЕЦКИЕ МОТИВЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЧЕРНОВЫХ ЗАПИСЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

Розглянуто німецьку тему в Записних книжках М. Цветасвої, в щоденнику «Про Німеччину», де етнічне завжди поступається етичному.

Ключові слова: М. І. Цветаєва, Записні книжки, І. В. Гете, культурні впливи, етична проблематика.

Рассмотрена немецкая тема в Записных книжках М. Цветаевой, в дневниковых записях «О Германии», где этническое всегда уступает этическому.

Ключевые слова: М. И. Цветаева, Записные книжки, И. В. Гете, культурные влияния, этическая проблематика.

The article deals with the German theme in the notebooks of Marina Tsvetaeva, in diary entries «about Germany», where ethnic always inferior to the ethical.

Key words: M. I. Tsvetaeva, notebooks, I.-W. Goethe, cultural influences and ethical issues.

Творчество М. Цветаевой в последнее десятилетие стало популярным объектом для исследований литературоведов. Среди широчайшего спектра тем и направлений исследовательского интереса вопросы культурологического характера находят свое место. Исследователи обращаются к изучению философских взглядов поэтессы, изучают религиозный подтекст ее произведений, интерпретируют мифологические образы и сюжеты. Менее изученными оказываются вопросы, связанные с предпочтениями М. Цветаевой в сфере искусства и литературы.

«Этнический» аспект играет свою роль в творческой судьбе Цветаевой: русско-немецко-польское происхождение, несомненно, надо принимать во внимание. Мать Марины Цветаевой, Мария Александровна Мейн, прививала дочерям любовь к немецкому языку и немецкой культуре, рассказывала им об их бабушке-польке. Голос «крови» часто прорывается и в лирике, и в мемуаристике, и в публицистике М. Цветаевой. Германия занимает свое особое место и в мировоззрении Цветаевой, и в ее художественном мире. Стихи, посвященные Германии, полны любви, гордости и восхищения великой культурой, и вместе с тем – гнева, горечи, возмущения и обиды «за танки» вместо «сказок» (цикл «Стихии к Чехии»).

Синтез родительского влияния просматривается в следующих признаниях Марины Ивановны: «Я, может быть, дикость скажу, но для меня Германия – продолженная Греция, древняя, юная. Германцы унаследовали... О, я их видела: ... пасторов, помешавшихся на Дионисе, пасторш, помешавшихся на хиромантии... Это страна сумасшедших, с ума сошедших на высшем разуме – духе». Подчеркивает свою «немецкость» в Записных книжках: «Вячеслав Иванов обо мне говорил «красавица», но потому что любил античный и германский мир и узнавал их во мне» [4, с. 545]. Впервые М. Цветаева побывала в Германии летом 1904 года, когда ей было 12 лет. Она приехала с родителями и с сестрой Асей в Шварцвальд, жили они в деревне Лангаккерн за Фрейбургом. Пребывание в «сказочном» Шварцвальде оставило неизгладимые впечатления, гораздо позже, в 1919 году она напишет: «Как я любила – с тоской любила! До безумия любила! – Шварцвальд. Золотистые долины, гулкие, грозно-уютные леса – не говорю уже о деревне...» [4, с. 548]. Этой поездке М. Цветаева посвятит два стихотворения: «Сказочный Шварцвальд» и «Как мы читали «Lichtenstein» [5, I, с. 41–42]. В 1910 году, уже после смерти матери, семья Цветаевых снова приезжает в Германию, Марина и Ася живут в небольшом городке Вайсер Хирш под Дрезденом. Затем Германия – первый пункт в пути эмигранта-Цветаевой: в 1922 году она провела одиннадцать недель в Берлине. «Германия для Цветаевой – культура, страна идеалистов и скрипачей, бюргеров-граждан и поэтов. Себя она чувствует наследницей Гельдерлина и Гете, немецкой сказочницей...» [1, с. 482]. В Записной книжке № 10 она запишет: «Во мне много душ. Но главная моя душа – германская. Во мне много рек, но которая сравнится с Рейном?» [4, с. 549]. Цветаевская позиция – явно позиция не стороннего наблюдателя, а человека кровно заинтересованного в том, о чем пишет. В своей автобиографии она указывает: «Первые языки: немецкий и русский...» [5, V, с. 6]. Образ Германии во многом сформирован матерью (в Шварцвальде мать вслух читала Марине и Асе по-немецки роман «Лихтенштейн» Вильгельма Гауфа, одну из самых любимых книг будущей поэтессы), затем учебой в немецких пансионах и, конечно же, прежде всего немецкой литературой (в списке любимейших авторов очень много немецких поэтов и писателей). Все это находит свое воплощение и в художественных произведениях, и в дневниках Цветаевой. Одну из публикаций дневниковых записей сама Цветаева так и назвала «О Германии» (впервые опубликовала в Берлине, в газете «Дни» в 1925 году), начав ее с признания: «Моя страсть, моя родина, колыбель моей души» [5, IV, с. 543]. Примечательно, что свои раздумья о Германии поэтесса начинает со сравнения с Россией, находя существенные для себя различия: пре-

жде всего в «упорядоченности внешней жизни» в Германии. Традиционный «русский» взгляд на Германию и немцев (например, выразившийся в известной поговорке «что русскому хорошо, то немцу смерть») у Цветаевой не находит поддержки. Наоборот, ее характеристика немецкой души исключительно напоминает стереотип души русской: «Нет души свободней, души мятежней...». И далее опять единение: «они русским братья» [5, IV, с. 552]. Цветаева всячески стремится подчеркнуть возможность таких объединений, продуктивность их, и прежде всего, как нам кажется, для нее особенно важным становится это объединение в плане очень личном, как человеку, в котором настойчиво звучит «голос крови». Для мировоззрения Цветаевой важны постулаты немецкой романтической эстетики, и имена Новалиса, Ваккенродера, Гердерлина, Шлегеля для нее также значимы, как имена Державина, Пушкина, Блока. В культуре Германии Цветаева находит исконную гармонию души и тела: «Германия – тиски для тел и Елисейские поля – для души. Мне, при моей безмерности, нужны тиски» [4, с. 553]. В дневниковых записях «О Германии» находим персонифицированные обозначения России и Германии. Естественно, Цветаева могла их обозначить только именами поэтов: «лучшая Россия» – Блок, «лучшая Германия» – Райнер Мария Рильке [5, IV, с. 553]. В письме к Рильке находим интересное рассуждение о французском и немецком языке: «Немецкий глубже французского, полнее, растяжимее, темнее. Французский: часы без звука, немецкий – более отзвук, чем часы (бой). Немецкий продолжает создаваться читателем – вновь и вновь, бесконечно. Французский – уже создан. Немецкий – *возникает*, французский – *существует*... Немецкий – бесконечное обещание (тоже – дар!), но французский – дар окончательный...» [5, VII, с. 66–67]. Узнав о смерти Рильке, Цветаева в записке к Н. Вундерли-Фолькарт призналась, что «...Рильке – моя последняя немецкость, мой любимый язык, моя любимая страна...» [2, с. 140]. В письме к Рильке от 13 мая Цветаева, желая углубить свои знания о нем, спрашивает: «Кто ты, Райнер? Германец? Австриец?.. Где ты родился?» [2, с. 97]. Для нее чудом становится увлечение Рильке Россией. Таким образом, воспринимаемый и как сугубо национальное явление, Рильке у Цветаевой естественно «прорастает», пользуясь термином Бердяева, в общечеловеческое. Осознавая и принимая сплетение этносов в одном человеке, в данном случае в себе самой (небезынтересно, что в произведениях о Пушкине – как стихах, так и прозе – происхождение поэта не обходит молчанием и настойчиво обыгрывает его «арапство»), М. Цветаева тем не менее ощущала себя русским поэтом, и вопрос о Родине никогда не ставился ни в географическом, ни в духовном планах (только в обостренно трагическом). Общекультурный контекст цветавских Записных книжек отличается широким диапазоном представленных в нем явлений культуры, выраженных в первую очередь значимыми личностями. Особое место в творческом сознании русской поэтессы занимает Гете, именно к нему как судье и последней инстанции она обращается в большинстве своих литературно-критических работ, именно он становится важнейшей иллюстрацией концептуальных для ее эстетики, да и этики, положений. Поэтесса пишет в «Искусстве при свете совести»: «Пушкин, как Гете в Вертере, спасся от чумы (Гете – любви), убив своего героя той смертью, которой сам воцарился умереть. И вложив ему в уста ту песню, которую Вальсингам сложить не мог» [5, V, с. 349]. В связи с проблемами перевода Цветаева обращается к «Лесному царю» Гете и переводу баллады В. А. Жуковского. Рассуждая о нравственном в искусстве, в качестве примера использует Гете и его Вертера. Художник, считает Цветаева, не знает и не должен знать, чем отзовется его слово. Если бы Гете знал о волне самоубийств, последовавшей за его «Вертером», и все же написал его, то Цветаева утверждает, что судить в нем можно было бы только человека, и наоборот, если бы он, зная, не написал, то это было бы преступлением художника. Художественный закон нравственного прямо-обратен: «Винювен художник только в двух случаях:

...отказа от вещи... и в создании вещи не-художественной» [5, V, с. 353]. В Записных книжках неоднократно упоминается книга Эккермана «Разговоры с Гете в последние годы его жизни», которая стала для М. Цветаевой настольной и послужила источником многочисленных ее суждений о Гете. Значение для нее этой книги видно из следующей записи: «Читала за последнее время миллионы французских мемуаров XVII и XVIII в., – значительных по эпохе, незначительных по эпохе, незначительных по личностям. И – в итоге – устала: вроде сплетен, внимание притупляется. Сейчас у меня в руках и сердце разговоры Гете с Эккерманом. Вот это – другое, сразу en presence de quelqu'un (\*в присутствии кого-то). Эпоха все-таки – не все, меня под конец начало тошнить от Людовиков» [4, с. 428]. Книгу о Гете читает Цветаева в невыносимо трудные дни зимы 1919 года. В ее Записной книжке № 7 находим записи, которые во многом объясняют природу влияния гетевского гения на ее последующее творчество. В записях много оценочных характеристик. Так, говоря о мемуарах самого Гете «Из моей жизни. Поэзия и правда», Цветаева отмечает простоту сердца и непосредственность, исходящую от личности автора, и, сравнивая с мемуарами Эккермана, подчеркивает, что Гетестарик на страницах этих воспоминаний наделен «пресловутым холодом, божественностью, равнодушием к миру» [4, с. 34], причем Цветаева приписывает эти черты именно Гете, а не авторской оценке Эккермана. В личности Гете ее привлекает прежде всего (что является и блестящей самохарактеристикой!) то, что он «от первых лет жизни до ее последнего дня» пронес «любовь ко всем и всему (кажется, немножечко больше ко всему, чем ко всем!), ненасытность этой любви, простота, ясность, страстность: человек до конца, – настоящий мальчик (следовательно – гениальный!), настоящий юноша, настоящий Mann im Mannesalter (\*мужчина зрелых лет) (поездка в Италию), настоящий – как закат солнца – старик» [4, с. 35]. «Правда и жизнь» оставляет в душе поэтессы глубокий след, начиная от названия, которое вызывает у нее противоречивые чувства: «В этом возгласе столько же восторга, сколько неудовлетворенности» [4, с. 35]. Восторг от книги не мешает ей критически относиться к воспринимаемому тексту: «Гете захотел одновременно написать историю своей жизни и своего развития, и это у него не слилось» [4, с. 35]. Отвлеченность в книге Гете ею не воспринимается, но зато все эпизоды, связанные с какими-то мелкими, на первый взгляд, деталями, глубоко западают в душу, открывают ей *ее* Гете: «Но зато – о Господи! – прогулки – мальчиком – по – Франкфурту – дружба с маленьким французом – история с художником и мышью – театр – отношения с отцом – ...уроки танцев – ... – Фредерика – луна...». И тут же уже знакомое нам в Цветаевой ревнивое чувство к подругам любимых ею великих: «О, когда я читала эту сцену с переодеванием, у меня сердце задрожало оттого, что это – Фредерика, а не я! (Хотя Фредерика – дура, а я нет)» [4, с. 35]. Размышления над книгой Гете, заканчиваются записью, которая со всей ожесточенностью возвращает нас из «поэзии» в «жизнь». Последнее предложение в этой записи также можно было бы с грустной иронией озаглавить «Поэзия и жизнь»: «Я сегодня из-за всего этого никак не могла решиться встать с постели: так не хотелось жить!» [4, с. 35]. В связи с записями по поводу чтения «Правды и жизни» Гете мы можем определить цветаевский масштаб оценки личности, ее безусловные приоритеты, которые безоговорочно отданы художнику. Из книги она узнает, что Гете видел шестнадцатилетнюю Марию-Антуанетту, когда та ехала во Францию, эта встреча произвела на поэта большое впечатление, но Цветаеву эта информация приводит к размышлениям о значимости личности во времени: «Гете мне кажется – вчера, Мария-Антуанетта – тысячу лет назад!» [4, с. 34]. Оценочны и записи, связанные с эпизодом встречи Гете и Наполеона. Преклонение М. Цветаевой перед обоими все же не одинаково: «В духе Наполеона было бы сказать: «Если бы я не был Наполеоном, я желал бы быть Гете» [3, с. 155]. Мотив «Гете и Наполеон» не единичен в записях Цветаевой. В ее



сознании близки масштабы этих двух личностей. Элегически грустны записи в Записной книжке № 6, где она пишет о зависти к двум авторам мемуаров – Эккерману и Ласказу. Первый вспоминает о Гете в последние годы его жизни, второй – о Наполеоне на о. Святой Елены. Для автора записей странно то, что обе книги вызывают у нее грусть: «Здесь апогей счастья, там апогей несчастья, а от обеих книг одинаковая грусть, – точно Гете был тоже *сослан* в Веймар» [3, с. 434]. И снова размышление о Наполеоне, через масштаб Гете: «О, Наполеон уже для Гете (1829–1830 г.) был легендой!». И если в Гете ей мешает его «Учение о цвете», то «в Наполеоне – все его походы» [3, с. 435]. Обратим внимание на то, что из Гете М. Цветаева жаждет «убрать» то, что ей кажется ему не свойственно: обращение не к искусству, а к научной теме. Наполеон же чужд ей тем, что, казалось бы, составляет сущность его личности, то, что принесло ему славу и власть. М. Цветаева использует масштаб Гете для характеристики другой известной личности, на этот раз современника – В. Ленина. Если для нее Ленин как личность ничего не значит, а вся его сила и суть в массах, увлекшихся им, то этим она определяет его несостоятельность, подчеркивая это сравнением с Гете «...Не Ленин – так другой... (О Гете этого не скажут!)» [4, с. 300]. Гете помогает определить глубину собственных переживаний, и не только, связанных с литературой. В пронзительном письме к К. Родзевичу М. Цветаева, говоря о своем состоянии, сравниваемом с умиранием человека, сетует на то, что даже «ни Гете, ни Минос, ни Апостол Павел не помогли» [4, с. 308]. К его стихотворениям обращается, утешая других: «Недавно, утешая кого-то, цитирую Гете:

*В каждом дне – свое мученье,*

*В каждой ночи – радость есть своя!»* [3, с. 314]

«Страсть к каждой стране, как к единственной – вот мой Интернационал. Не третий, а вечный», – пишет поэтесса в дневнике «О Германии» [5, IV, с. 554]. И этические категории для нее не окрашиваются в национальные цвета – зло вне нации: «А германская ли мерзость, российская ли – не различаю» [5, IV, с. 554], «... зло не хочет родины!.. Германские газы не усидели в Германии, злу не сидится! Зло качество (родину) отдает за количество, Духу нужно – хорошо, Злу – много!» [4, с. 299].

Вопросы культурного влияния и формирования мировоззрения писателя остаются актуальными прежде всего потому, что позволяют постичь внутренние мотивы творчества, что всегда является ключом к разгадке его тайн.

#### Библиографические ссылки

1. *Гарин И.* Серебряный век. Т. 3 / И. Гарин. – М.: Terra, 1999. – 813 с.
2. *Рильке Р.-М.* Письма 1926 года / Р.-М. Рильке, Б. Л. Пастернак, М. И. Цветаева. – М.: Книга, 1990. 256 с.
3. Цветаева М. Неизданное: Записные книжки: в 2-х т. Т. 1: 1913–1919 / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 2001. – 543 с.
4. *Цветаева М.* Неизданное: Записные книжки: в 2-х т. Т. 2: 1919–1939 / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 2001. – 598 с.
5. *Цветаева М.* Собрание сочинений: в 7-ми т. / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994–1995.

*Надійшла до редколегії 23.04.2011.*

М. Ю. Онищенко

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля*

## **ПРОБЛЕМА ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ Ж. ПЕРЕКА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ**

Розглянуто проблему позиціонування Жоржа Перека і здійснено спробу визначити місце цього самобутнього французького письменника у контексті сучасної літератури Франції другої половини XX століття.

Ключові слова: Ж. Перек, «письмо», «новый роман», «новый новый роман», постмодернізм.

Рассмотрена проблема позиционирования Ж. Перека и предпринята попытка определить место этого самобытного французского писателя в контексте современной литературы Франции второй половины XX столетия.

Ключевые слова: Ж. Перек, «письмо», «новый роман», «новый новый роман», постмодернизм.

The article studies the problem of positioning of George Perec and makes an attempt to define the role of this unique French writer in the contemporary literary context of France in the second half of the XXth century.

Key words: G. Perec, writing, new novel, new new novel, postmodernism.

Жорж Перек (1936–1982 гг), вероятно, самый оригинальный, самобытный и признанный французский писатель последней трети XX столетия. Несмотря на высокую оценку творчества писателя на его родине, в отечественном литературоведении оно изучено мало, что приводит к достаточно серьезным разночтениям. Знакомясь с трудами, посвященными французской литературе второй половины XX века, нетрудно установить, что одни авторы называют Перека «новороманис-том», другие причисляют к «новому новому роману», третьи – к французскому постмодернизму. Это, по нашему мнению, связано с тем, что произведения пи-сателя выходят в свет с 60-х по 80-е гг. XX ст., в наиболее противоречивый и полемичный период для всей французской культуры и, в частности, литературы. Поэтому представляется интересным, опираясь на идейно-эстетические взгляды Жоржа Перека, определить место этого французского писателя в контексте его современников.

Большое количество статей и рецензий касались оценки произведений Ж. Пе-река, написанных в 60-е годы. Этот факт отчасти объясним повышенным вни-манием литературы того периода, и французской в особенности, к двум пробле-мам: языка и материи. Именно они стали для молодого писателя основным пред-метом художественно-эстетического осмысления на этом этапе. Кроме того, ко-нец 50-х – 60-е годы – это период активного наступления «нового» и «нового но-вого романа», господства «неоавангардистского экспериментаторства». Неуди-вительно, что ряд критиков с легкостью определил место писателя среди наибо-лее одаренных последователей А. Роб-Грийе, М. Бютора. По мнению француз-ских исследователей Э. Амон и И. Бомати, следы влияния «нового романа» на-более заметны в романе «Les choses» (Вещи), где инвентаризация реальности, как новый способ наррации, перекликается с моделями «нового романа» [4, с. 86]. Разделяет эту точку зрения и российский литературовед Н. Ржевская, заявляя, что текст романа «Вещи» может быть представлен в качестве модели «новороманно-го» письма: действие почти полностью отсутствует, персонажи едва намечены, описание вещей занимает в романе центральное место [3, с. 347]. Еще одним сви-

детельством тесной связи произведений Ж. Перека с поэтикой «нового романа», как считает Т. Балашова, является социологически заостренный «шозизм» (от фр. chose – вещь) [2, с. 593]. На последнем следует остановиться подробнее, так как большинство исследователей склонны утверждать, что игра с «вещными» деталями, скрупулезное воспроизведение окружающего материального мира явилось особым приемом, ставшим впоследствии «фирменным знаком» перековского стиля. Как известно, понятие «шозизма» связано с творчеством А. Роб-Грийе – одного из наиболее активных практиков и теоретиков «нового романа». Сам термин возник в 50-е годы в связи с комментарием программной работы А. Роб-Грийе «Путь к будущему роману» [13]. Его позиция по отношению к миру, который «не содержателен и не абсурден, а просто есть», и получила название «шозизма». Она заключается в фиксации и подробном описании вещных предметов без поиска их смысловой содержательности. Присутствие «вещей» – вот единственная реальность, способная «дезангажировать» искусство, освободив его от значений и целей. Однако шозизм Перека отличается от «новороманного», поскольку используется исключительно как один из приемов романной техники. Суть его эстетики иная – в произведениях Перека присутствует четкая социальная направленность. Еще в начале 60-х гг. Ж. Перек так определил свое отношение к функции литературы: «... литература начинается тогда, когда посредством языка и в языке начинается такая трансформация, не всегда очевидная и мгновенная, которая позволяет индивидууму осознать универсум и себя, отображая мир и обращаясь к другим индивидуумам...» (здесь и далее перевод наш. – М. О.) [10, с. 114]. Как справедливо заметил Т. Бейль, в отличие от «новороманистов», Перек не просто принимал реальность, а стремился ее познать и объяснить, стремился к реализму [5, с. 92]. Сам писатель, трактуя свои идейно-эстетические позиции в программной работе «Penser / Classer», так объясняет свое «перечисление»: «...в любом перечислении наблюдается два противоречивых желания: первое заключается в попытке все зафиксировать (инвентаризировать), но благодаря наличию второго что-то все равно останется неучтенным; первое способствует ограничению проблемы, второе оставляет ее открытой ...» [12, с. 20].

В конце 60-х гг. Ж. Перек становится членом УЛИПО – l'Ourvoir de Littérature Potentielle – Мастерской Потенциальной Литературы. Задачу группы составлял планомерный, математически выверенный поиск и изучение литературных ограничений (грамматические и лексические, ограничения формы и версификации), которые, по мнению членов объединения, являются стимулом поэтического творчества. Выходит много работ Перека не только освещавших деятельность и поэтико-эстетические позиции этой группы, но и созданных по улипианским схемам (поэма «Alphabets»; роман «La Disparition»; эссе «Espèces d'espaces»). Именно по этой причине «словесный акробат» Перек был обвинен рядом критиков в «бессодержательном формализме», отсутствии «целостной картины» произведения. По мнению Т. Балашовой, в этот период у Перека наблюдается повышенная поглощенность деталью, предпочитающей «быть немой», что сближает Перека, скорее, с опытом «новейшего», чем «нового» романа, что «выявляет приметы отрицательного воздействия неороманных теорий на литературу» [2, с. 593]. С резкой критикой выступает и профессор Л. Андреев. По мнению Л. Андреева, у Перека социальная направленность заменяется «разгулом писательской фантазии, заигрыванием с реальностью, которая его (Перека) привораживает, но с которой он не в состоянии справиться» [1, с. 312]. Большинство критиков полагали, что ограниченные структуры улипианцев (акростих, липограмма, палиндром и пр.) не представляли собой ничего, кроме забавы, и не могли стать основой цельного значимого произведения. Однако, как указывал сам Ж. Перек, «история литературы, занимаясь такими вещами, как Произведение, Стиль, Воображение, Видение мира, Сознание, Взгляд и т.п., игнорирует такие качества, как прак-

тика, как работа, как игра. Этим занимается «дурацкая» литература, и в ней во французской литературе – Рабле, Стерн, Руссель...» [11, с. 79]. Именно включение в арсенал улипианцев высокой классической культурной традиции прошлого и осталось незамеченным. Значение работ членов группы УЛИПО состоит в систематичности их подхода к литературным экспериментам. Обобщив предшествующие поиски литературных форм, они вывели ограничения, «дурацкую» литературу, с периферии на передний план литературного творчества.

Конец 60-х – 70-е гг. XX в. во Франции отмечены бурными изменениями в культурной, политической и духовной жизни страны, которые повлекли за собой смену научных и эстетических ориентиров, писатели активно искали новые пути создания литературных текстов, разрабатывая альтернативные концепции письма. Это в первую очередь относится к роману Ж. Перека «La Vie mode d'emploi» (Жизнь способ употребления), который получил премию Медичи. Он становится культовой книгой, а Перек был провозглашен французскими критиками «великим романистом эпохи постмодерна». И хотя в высокой оценке творчества Ж. Перека зарубежные критики были единодушны, мнения о позиционировании этого писателя вновь разделились. Некоторые зарубежные исследователи [7; 9] относят писателя к постмодернистам, увидев «радикальную революцию» манеры выразительности в перековской романной прозе, которая отмечена «углубленными размышлениями о самой манере письма» [9, с. 653]. Это достаточно спорное замечание, поскольку необычайно расширив к этому времени диапазон своих писательских интересов и углубив проблематику произведений, писатель ничего не пожелал менять в своей повествовательной технике. Мы разделяем полярную точку зрения тех исследователей, которые не относят Ж. Перека ни к одному из вышеперечисленных направлений, а отводят ему особое, сингулярное место во французской литературе второй половины XX ст. [6; 8; 9; 14]. Наиболее меткое определение дал, по нашему мнению, И. Кальвино, который так отозвался о Переке: «...одна из самых своеобразных в мире литературных индивидуальностей с точки зрения абсолютной непохожести на кого бы то ни было...» [цит. по 14, с. 14]. Мы придерживаемся того мнения, что главные ответы на позиционирование любого писателя (и Жорж Перек здесь не является исключением) следует искать не только и не столько в области романной формы, не в отношении к романной технике и языку, а в отношении к коренному вопросу, который всегда ставит литература и время – в отношении к человеку и его месту в современном мире. Перек блестяще доказывает, что игра со словом бывает делом серьезной литературы, а свобода творчества может реализовываться в жестких рамках добровольно принятых формальных правил, которые, ограничивая, еще больше развивают писательское воображение.

#### Библиографические ссылки

1. Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др.]; под ред. Л. Г. Андреева – М. : Высшая школа, 2001. – С. 292–334.
2. Балашова Т. В. Литература 70–80-х годов. Проза. Введение / История французской литературы / Т. В. Балашова – М. : Наследие, 1995. – Т. 5. «Французская литература 1945–1990». – 1995. – 928 с.
3. Ржевская Н. Ф. Литература 60-х годов / Н. Ф. Ржевская // История французской литературы. – М. : Наследие, 1995. – Т. 5. «Французская литература 1945–1990». – 1995. – 928 с.
4. Amon E. Grandes œuvres de littérature française / E. Amon, I. Bomati. – Paris : Larousse, 1997. – 320 p.
5. Bayle Th. Perce romancier / Th. Bayle // Magazine littéraire. – № 408, Avril 2002. – P. 89–96.

6. *Burgelin C. Georges Perec / C. Burgelin.* – Paris : Seuil, 1988. – 256 p.
7. *Hartje H. Le Cahier de charge de La vie mode d'emploi / H. Hartje, B. Magné, J. Neefs.* – Paris : Zulma/CNRS, 1993. – 230 p.
8. *Magné B. Georges Perec / B. Magné.* – Paris : Nathan/HER, 1999. – 129 p.
9. *Mathews G. Le catalogue d'une vie // Magazine littéraire.* – № 193, Mars 1983. – P. 14–20.
10. *Perec G. Robert Anthelme ou la verite de la litterature / G. Perec L. G. Une aventure des annees soixante.* – Paris : Seuil, 1992. – P. 87–114.
11. *Perec G. Quatre figures pour La vie mode d'emploi / G. Perec // L'Arc.* – № 76, 3 trimestre, 1979. – P. 37–46.
12. *Perec G. Pensar / Clasificar / G. Perec.* – Barcelona : Gedisa, 2001. – 128 p.
13. *Rob-Grillet A. Pour un Nouveau Roman / A. Rob-Grillet.* – Paris : Seuil, 1963.
14. *Salgas G.P. Romain français contemporain / G. P. Salgas, A. Nadaud, G. Schmidt.* – Paris : Seuil, 1997. – 176 p.

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

УДК 821.112.2 (436) – 2.01

Т. Є. Пічугіна

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

### ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО СЮЖЕТУ В ТРАГЕДІЇ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ЕЛЕКТРА»

Розглянуто засоби модернізації давньогрецького міфу в трагедії Г. фон Гофманстала «Електра»: переосмислення характеру, зовнішності та мотивації вчинків Електри, акцентуація мотиву жертви, переважання сугестії над дією.

Ключові слова: історизм, міф, fin de siècle, сугестія, жертва, істерія.

Рассмотрены средства модернизации древнегреческого мифа в трагедии Г. фон Гофманстала «Электра»: переосмысление характера, внешности и мотивации поступков Электры, акцентуация мотива жертвы, преобладание суггестии над действием.

Ключевые слова: историзм, миф, fin de siècle, суггестия, жертва, истерия.

The means of the modification of ancient myth in H. von Hofannsthal's tragedy *Elektra* are under consideration. The main focus is on the reconsideration of Elektra's character, appearance and motivation of actions, accentuation of sacrifice's motive, prevalence of the suggestion over the action.

Key words: historicism, myth, fin de siècle, suggestion, sacrifice, hysteria.

В історичній свідомості Відня межі століть міфи посідали значне місце. Про це свідчать репертуари театрів, сюжети картин, навіть архітектура міста, що являла собою еkleктичне поєднання найрізноманітніших стилів, була свого роду закарбованою в камені історією. Проте ставлення до міфу було напрочуд інтимним, він аж ніяк не сприймався як протистояння архаїчної культури та сучасних процесів модернізації, а, скоріше, як елемент декору. Не випадково, окреслюючи характерні ознаки Відня кінця XIX – початку XX століття, австрійський письменник Г. Брех визначив його як «музейну реальність». «Деградувавши до урбаністичних куліс, міф, здавалось, перетворився на не таку вже й далеку та абсолютно безпечну територію, яка постачала мотиви так само, як колонії – товари» [2, с. 131], – зауважує німецький дослідник Г. Р. Брітгнахер.

Це ставлення до міфу було ґрунтовно переглянуте в драмі Гофманстала «Електра». Автор хотів визволити стихійну силу міфу, який потрапив у тенета історизму. За словами письменника, він прагнув «*наново* створити священний трепет міфу, змусити тіні знов піднятися з крові» [4, с. 368]. Звернувшись до сюжету, який тільки в давньогрецькій трагедії був осмислений тричі, Гофмансталь намагається реконструювати форму первинного міфу та надати йому дієвості, використовуючи засоби естетичного модерну. На думку драматурга, такий реконструйований та модернізований міф не тільки поверне мистецтву втрачену ним силу вражати, а й зачепить естетичний нерв публіки, звільнить її від бюргерських упереджень: «Моєю інтенцією було без будь-якої поваги створити щось таке, що б могло вразити людину нашого часу, але вразити не її освітні уявлення, а звичайні людські почуття» [4, с. 309].

Бажання Гофманстала оживити тіні з крові свідчить про опір тому уявленню про осяяну середземноморським сонцем гуманну античність, яке поширилося в європейській культурі з часів Вінкельмана та Гете. Під впливом «Народження трагедії» Ніцше – книги, яка започаткувала перегляд образу античності, – австрійський драматург хотів створити «щось абсолютно протилежне Іфігенії, щось, про що не можна було б сказати: «Цей стилізований у грецькому дусі продукт після повторного прочитання здався мені скажено гуманним»» [4, с. 400]. Гофманстало заважає в драмі Гете олімпійський настрій, який виключає можливість трагічного, нівелює закладений у міфі мотив неминучості злого року.

Поклавши в основу сюжету «Електри» трагедію Софокла, Гофмансталь руйнує традиційні уявлення про гармонійну античність, створює драму «для дійсно брутальної сцени» [4, с. 303]. Посилаючись на поширений в культурі межі століть образ Саломеї, Гофмансталь так характеризує свою драму: «У Софокла я взяв сценарій, композицію, до того ж моя п'єса є такою ж малою мірою п'єсою, як і творіння Софокла, це катастрофа, не тіло, а відрубана голова на блюді. Але голова, чий погляд неабияк вражає» [4, с. 309].

В «Нотатках до промов у Скандинавії» Гофмансталь так характеризує образ античності у своїй «Електри»: «Це похмурий світ, в якому неможливо впізнати Грецію, над ним тяжіє прокляття, криваві чари» [4, с. 465]. У сценічному коментарі до драми автор категорично забороняє собі «будь-які банальності в дусі античності, які не стільки навіюють, скільки протверезують» [4, с. 379]. Декорації, костюми та режисура світла повинні були створити на сцені образ похмурого архаїчного світу, відповідати пригніченому станові та душевним мукам героїнь драми. Гофмансталь детально прописує сценічний образ, функція якого – створити певний настрій, навіяти відчуття неминучості. Так, особлива увага приділяється «велетенському важкому покривленому фіговому дереву, зловісна форма якого нагадує у вечірніх сутінках звіра, що піднявся на задніх лапах та розтягся на плоскому даху» [4, с. 380]. Неодноразово підкреслюється, що на стінах та землі наче палають криваві плями.

Вже метафорика автокоментаря свідчить про те значення, яке приділяється в драмі крові. Слово «кров» герої трагедії повторюють надзвичайно часто (воно звучить приблизно 60 разів). «У своєму подвійному значенні – як життєві соки, які необхідно пролити, та як еліксир, котрий нерозривно зв'язує членів роду: братів та сестер, батьків та дітей, живих та мертвих, – кров стає шифром стихійних сил міфу, її привабливість ґрунтується на тих кризах, які здавались на межі століть невиліковними та до яких це покоління було таким чутливим» [2, с. 134].

«Електра» вперше була поставлена Максом Рейнгардом на сцені Берлінського малого театру 30 жовтня 1903 року. Ця постановка означала остаточний розрив режисера з поетикою натуралізму та мала чималий успіх у публіки. Реакція критики на цю трагедію була, однак, скоріше негативною. Хіба що Г. Бар – відомий представник Молодого Відня – з ентузіазмом сприйняв радикальний експеримент

Гофмансталь: «Тут кінчається світ, подих людства завмирає. Істота, абсолютно виснажена та спустошена стражданням; всі покривала звичаїв, люб'язності, сорому зірвані. Оголена людина, доведена до кінця. Викинута в ніч. Яка стала ненавистю. Яка їсть ненависть, п'є ненависть, випльовує ненависть. Поранена ненавистю, одержима ненавистю, збожеволіла від ненависті. Вже не якась істота, що має ім'я, а тільки сама ненависть. Лементування, наче з давніх-давен, кроки дикого звіра, погляди вічного хаосу» [3, с. 137]. Г. Бар підкреслює тут новаторство Гофмансталь, порушення ним моральних та естетичних табу.

Через мовну та фізичну екзальтацію героїні «Електру» іноді інтерпретують як драматизацію «Досліджень з істерії» Фрейда та Бройера, інсценування чоловічого страху перед кастрацією. Так, Г. Політцер зауважує, що в цій драмі «з безпосередністю поезії клінічний матеріал перетворюється на бюргерський театр» [5, с. 135]. Уже сучасники сприймали патологічні риси Електри як своєрідне новаторство Гофмансталь. Так, Г. Бар, який у «Діалозі про трагічне» визначав істерію як фермент, що призвів до розпаду грецького суспільства, а психоаналітичну техніку спогадання порівнював з грецькою трагедією – «жахливим лікуванням через спогадання зла» [3, с. 14], упізнав у дійових особах драми Гофмансталь «моїх греків – істеричних та знервованих» [3, с. 371]. Інші сприймали патологічні риси Електри менш схвально. М. Гарден з приводу цієї драми задавав питанням: «Це дочка Агамемнона чи істерична дівчина, чий племін перетворюється на вугілля?» – й доходить висновку: «Вона – істерична дочка Агамемнона» [3, с. 84]. А. Керр констатував нездоланну прірву між трагедією Софокла та драмою Гофмансталь. Такі визначення, як «жага помсти епілептички» та «криваве божевілья у стилі», свідчать про неабияку роздратованість відомого критика.

«Електра» довгий час асоціювалася із скандальністю. Порівняння драми з грецькою основою завжди призводило до гострої критики твору Гофмансталь. Електру визначали як «огидну істеричну божевільну», «садистку-мегеру», а саму драму як «оману таланту», як святотатство над духом трагедії Софокла, «колекцію бридких виродженців», «оргію садизму», «повернення до варварства». Хрісофеміда деградувала до «одержимої чоловіками жіночки, яка скиглить, бо її хіть залишається незадоволеною». Гофмансталь звинувачували в тому, що він «двох найшляхетніших жінок давньогрецької трагедії поставив у гомоеротичні стосунки» [3, с. 136–137]. Особливо вразила критиків невмотивована ненависть. Так, Гольдман писав: «У цій драмі ненавидять заради ненависті, вбивають заради вбивства. Електра волає про кров, і, здається, волає вона не через ненависть, а через любов до самої крові». Найжахливішим, що йому будь-коли доводилося бачити на сцені, Гольдман уважає танок Електри після вбивства матері, ніби «кров матері – це вино, яке вдарило їй в голову» [3, с. 116–117].

Звертали на себе увагу також зміни в композиції трагедії Софокла. Намагаючись досягти «одивнення» відомого міфу, Гофмансталь уключив у текст драми цілу низку текстуальних, драматичних та мотивних нововведень. Драматург відмовляється від прологу, в якому Орест, Пілад та вихователь таємно прибувають до Аргоса й обговорюють дельфійський оракул та свої подальші дії. Замість хору, який у Софокла нагадує глядачеві про прокляття роду Атрідів, Гофмансталь вводить служниць, котрі обмінюються репліками про тваринне життя Електри. Абсолютно новими є численні візії помсти Електри та оформлення фіналу: у Софокла драма раптово завершується вбивством Егісфа, Гофмансталь вводить у фінал безіменний танок Електри та її раптову смерть.

Серед численних змін, які Гофмансталь вніс до «Електри» Софокла, особливої значущості набувають дві з них: відмова від надприродної легітимації вчинків протагоністів та переосмислення образу заголовної героїні. Дельфійський оракул, за яким Орест мусить убити власну матір, та історія прокляття роду Атрідів не згадуються в драмі Гофмансталь. У Софокла Клітемнестра виправдовує вбивство

чоловіка тим, що він, щоб забезпечити грекам благополучне прибуття до Трої, в Авліді приніс у жертву власну дочку Іфігенію. Міфологічна легітимація, яка більшою чи меншою мірою представлена також у Есхіла та Еврипіда, абсолютно відсутня у Гофмансталя. Відсутність божественних сил трансформує драматичну дію «Електри» в метафору загибелі світу. Електра сприймає вбивство Агамемнона як доказ байдужості богів, на яких більше не можна покластися:

Die Götter sind beim Nachtmahl! So wie damals,  
als du den Vater würgest, sitzen sie  
beim Nachtmahl und sind taub für jedes Röcheln!  
Nur ein halbtoter Gott, das Lachen, taumelt  
zur Tür herein [4, с. 86].

Якщо спочатку Електра сподівається, що боги допоможуть Оресту здійснити помсту: «Ich hab' die Götter nie gesehen, allein / ich weiß, sie werden da sein, dir zu helfen» [4, с. 102], – то у вирішальний момент вона висловлює думку про метафізичну самотність людини: «Es sind keine / Götter im Himmel» [4, с. 106].

Власне, герої Гофмансталя також діють під тиском, але не божественним, а психологічним: Електра – під тиском ненависті, Клітемнестра – безсоння, Хрісофеміда – туги за жіночою долею. Жодна з цих жінок не є хазяйкою власної долі. Всі вони страждають, хоч і кожна на свій лад, від неподоланої травми – вбивства Агамемнона. Навіть патологічна ненависть Електри не є бажаною. Вона описує зародження жаги помсти в її душі як результат примусового шлюбу:

...Eifersüchtig sind  
die Toten: und er schickte mir den Haß,  
den hohläugigen Haß als Bräutigam.  
Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet  
wie eine Viper, über mich in mein  
schlafloses Bette lassen, der mich zwang,  
alles zu wissen, wie es zwischen Mann  
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,  
in denen ich's begriff [4, с. 102].

У цих словах Електри відчувається поєднання патологічної ненависті та хворобливої еротики. Зрада матері та вбивство батька перетворюються у свідомості Електри на нав'язливу ідею про нерозривний зв'язок сексуальності та насильства. Як зауважує К. Е. Шорске, «міфи та символи, запозичені з давньої Греції, виявилися потужними засобами для виявлення життя інстинкту, сублімованого чи витісненого у класичній традиції» [1, с. 198]. Порівняння ненависті з нареченим та гадюкою викликає асоціації з характерною на межі століть символікою. Образ змії часто використовувався не тільки в літературі, а й в живописі fin-de-siècle та мав відверто еротичну семантику. Так, з приводу фрески Г. Клімта «Медицина» (1911) Шорске зауважує: «Змія, створіння, що має двоїсту природу, фалічний символ з бісексуальними асоціаціями, є тією, що стирає межі: між землею і морем, чоловіком і жінкою, життям і смертю. Цей образ цілком відповідає зацікавленості андрогінією та гомосексуальним пробудженням у fin-de-siècle: вираженням еротичної свободи, з одного боку, та чоловічого страху імпотенції – з іншого. Де б не відбувався розпад его, в еротичному єднанні чи у гріху та смерті, змія піднімала голову» [1, с. 216]. Подібну полісемантичність цього образу зустрічаємо в «Електри». Героїня драми, з одного боку, характеризує сексуальність як принизливу вимогу тіла, а тому зрікається власного полу, а з іншого – компенсує власну пригнічену сексуальність нав'язливими насильницькими фантазіями, пестуючи сокиру, наче немовля:

Ich grab' was aus: kaum wirst du aus dem Licht sein,  
so werd' ich's haben und es herzen und  
es küssen, so wie wenn's mein lieber Bruder  
und auch mein lieber Sohn in einem, wäre [4, с. 96].



У драмі Гофманстала всі персонажі демонструють характерну для культури зламу століть оголеність нервів: кожен відверто висловлює власний біль та страждання, та жоден не звертається до вищої інстанції, щоб засвідчити або свої муки, або свій протест. Як зауважує Г. Р. Брітгнахер, «трагічні події в драмі вмотивовані не тим, що протагоністки вступають у конфлікт з фатумом або соціальними нормами, а їх безпідставними намірами. Вчинки протагоністок, здається, виправдані, скоріше, інтенсивністю їх бажань, ніж волею богів або моральними зобов'язаннями» [2, с. 140].

Найбільш очевидне таке «переписування» оригіналу в трактуванні Гофманстала образу Електри. Якщо у Софокла вона сприймається як утілення скорботи, то у Гофманстала вона – втілення ненависті; лише надія побачити, як мати та Егісф вмирають під ударами сокири брата, надає їй сили жити. Електра безперестанку згадує про смерть батька, яку вона не змогла відвернути, та з жахливою жорстокістю жадає вбивства матері, хоча й не відчуває себе покликаною його здійснити. Її завдання – зберегти сокиру, якою було вбито батька, та передати її Оресту для здійснення помсти.

Зосередженість на думках про помсту призводить до відмови Електри від життя та жіночості заради смерті та ненависті. «Ich bin nur Leichnam deiner Schwester, – говорить вона Оресту. – Ich glaube, ich war schön (...) / (...) und mein Haar, / war schönes Haar, vor dem die Männer zittern, / dies Haar versträhnt, beschmutzt, erniedrigt (...)!» [4, с. 101–102]. Одержимість смертю перетворює Електру на тварину: в неї сплутане брудне волосся; вона, скорчившись, сидить на землі; риється в глині; вона шипить, як кішка; її рухи в світлі смолоскипів нагадують конвульсивний танок. У драмі Гофманстала йдеться, по суті, про мертву, яка живе лише думкою вбити іншого, але сама не живе. Справжнім героєм «Електри» є той, хто жодного разу не з'являється на сцені, проте постійно згадується, той, хто є також мертвим, – Агамемнон.

Одержимість, з якою Електра присвячує себе смерті, призводить до інтоксикації життя: «und an der Sonne nicht und an den Sternen / hab' ich mich nicht gefreut, denn alles war mir / um seinerwillen nichts, es war mir alles / nur Markzeichen und jeder Tag war nur / ein Markstein auf dem Weg» [4, с. 104]. Для прихильності та кохання в цій отруєній атмосфері немає місця. Коли Хрісофеміда хоче попередити сестру про недобрі наміри Клітемнестри та Егісфа, Електра сприймає підняті руки сестри не як застереження, а як нагадування про вбивство батька та підозрює її у змові з вбивцями.

Не тільки апокаліптичний стиль, а й сценічна презентація – «нечітка фігура в мерехтливому світлі» [4, с. 107] – надають образу Електри рис жертви. В тексті драми постійно підкреслюється патологічна відмова Електри від жіночого начала. В той час як монологи зображають Електру як жорстоку героїню, сценічний образ демонстративно представляє її як жертву, особисті страждання якої є свідченням жорстокості долі. Електра з'являється на сцені «в червоних тінях, які падають навскіс від гілок фігового дерева на землю та стіни, наче криваві плями» [4, с. 66]. Світло смолоскипів символізує палаючий у ній вогонь, екстатичність рухів нагадує невтомний та стрімкий танець вогню, добре знайомий публіці зламу століть у виконанні Л. Фуллер.

Трагедія Гофманстала розгортається не під блакитним небом або в пронизаному сонячним світлом дворі мікенського палацу. Якщо у Софокла плач Електри починається на світанку, то в драмі Гофманстала – перед заходом сонця. Дія відбувається в сутінках, що дедалі згущаються. Замість сонця – темрява, замість відкритого простору – вузькість, безвихідь.

Гофмансталь убачав витоки «орфічно первісної похмурої» Греції у східних осередках античної культури. Саме там розгортається дія «Електри». У коментарі до драми Гофмансталь наголошує на тому, що сценічний простір характеризуєть-

ся «вузькістю, безвихіддю, закритістю» [4, с. 379]. Царський палац має нагадувати «таємничі та зловісні великі будинки Сходу» з їхньою атмосферою «чатування та приховування» [4, с. 379], а костюми – викликати асоціації із східними казками, хоча їх фарби мають бути похмурими. Втіленням цього жорстокого та похмурого Сходу є в драмі Клітемнестра: «In dem breiten Fenster erscheint Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkelviolett gekleidet ist, und auf einen elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmückten Stab. Eine gelbe Gestalt, mit zurückgekämmttem schwarzem Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem Gesicht, einer aufgerichteten Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe. Die Königin ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß, und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten» [4, с. 74]. Гофмансталь майстерно komponує цю сцену, надаючи їй живописної декоративності. Клітемнестра в супроводі служниць з'являється в рамі вікна, завдяки чому виникає асоціація з картиною. В цій картині ніби стикаються різні культури: «пишнота, безкровність та виснаженість хворої Візантії та хтивість Єгипту Клеопатри... В екзотичному еkleктизмі Клітемнестри Гофманстала поєдналося те, що в свідомості європейця асоціювалося з кошмарними насолодами Сходу» [2, с. 144]. Бліде, одутле обличчя Клітемнестри, за коментарем Гофманстала, повинне виглядати так, ніби «вся кров цього безживного лица сконцентрувалася в її вбранні» [4, с. 381]. Як зауважує Г. Р. Брітнеахер, «блідість, хтивість та вбивча еротика жінки-вампіра й загальновідома жорстокість східних деспотів поєднуються в цьому описі з імпліцитною загрозою хвороби та розпаду, сонна втома Клітемнестри наводить на думку про жорстокі східні тортури» [2, с. 144–145]. З одного боку, мікенська правителька викликає асоціації з поширеним в орієнталістиці межі століть образом непристойної, виснаженої чуттєвими насолодами жінки, а з іншого – Блудницею Вавилонською, яка в Апокаліпсисі Івана також одягнена в пурпур та шарлат.

Екзотичний вигляд Клітемнестри є одним із засобів її психологічної характеристики. Мікенська цариця постає як розгублена, лабільна особистість, свідомість якої коливається між підступним розрахунком та хворобливим безволлям. Напади жалю до себе змінюються вибухами брутальних інстинктів. Сценічна презентація Клітемнестри підкреслює її здатність на будь-який злочин: зовнішня відштовхуюча екзотичність, що вселяє страх, символізує внутрішню моральну деградацію.

Ще більшим гріхом, ніж убивство батька, Електра вважає протиприродну сексуальність матері, яку та використовує як пастку для жертви, як знаряддя вбивства та винагороду злочинцеві. Жорстокість Клітемнестри представлена не як індивідуальна патологія, а як властивість жіночого роду. «Sie kreißen oder / sie morden» [4, с. 73], – заключає Електра свої роздуми про призначення жінки. Електра ненавидить свою мати не тільки тому, що вона є вбивцею батька, а й тому, що вона є жінкою, тобто належить до того «поріддя», що «in seiner Höhle lebt / und ißt und trinkt und schläft und sich vermehrt» [4, с. 98]. Це уявлення про жінку підкреслюється також образом Хрісофеміди, яка жагуче прагне бути дружиною та матір'ю. Це призначення жіночого роду викликає в Електри не тільки ненависть до матері, а й до власної статі. Смерть матері повинна не тільки спокутувати вбивство батька, а й зламати універсальну владу жіночого принципу, тому ця смерть здається Електрі передумовою її спасіння. «Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest» [4, с. 75], – заявляє Електра.

Жертвоприношення – центральний мотив трагедії Гофманстала. Вже на початку драми Електра представлена як носителька архаїчного закону помсти, за яким має пролитися кров не тільки вбивці, а й невинних нащадків всіх тих, хто

колись брав участь у злодіянні. Клітемнестра також вірить у спокутну силу жертви, сподіваючись таким чином позбутися безсоння та страшних снів. Те, що Клітемнестра готова пожертвувати безневинними, в той час як Електра жадає лише смерті винуватниці злодіяння, певною мірою пом'якшує моральне засудження Електри. Однак її принципове схвалення жертви як магічної практики спокутування пролитої крові через пролиття крові фактично ставить її на один рівень з матір'ю. В цьому сенсі обидві героїні трагедії схожі до нерозрізненості: Електра, як і її мати, вірить, що спокутна жертва покладе край насильству. Міф про Атридів, також у редакції Софокла, вказував на наростання насильства, що неминує виникає з думок про відплату. Однак у трагедії Гофманстала немає місця як застережливим словам хору, так і мотиву Еріній, які йдуть слідами месника та не дають йому тішитися своїм вчинком. Гофмансталь не тільки умовчує про наслідки насильства, а й представляє у вступному монолозі Електри жертву як ритуал, що має надзвичайне культове значення.

Насильство та вбивство набувають у драмі сакрального та водночас еротичного звучання. Коли Електра намагається умовити сестру допомогти їй вбити мати, вона описує імовірну дію цього акту як сексуальну насолоду: «Sei nicht zu feige! Was du jetzt / an Schaudern überwindest, wird vergolten / mit Wonnenschaudern Nacht für Nacht» [4, с. 95]. Сакральний вимір фантазіям Електри надає харизма вбитого. Вона звертається до Агамемнона не стільки як до свого улюбленого батька, скільки як до вбитого спасителя, який має повернутися ангелом помсти. Готовність Електри померти разом з матір'ю, щоб розірвати коло народжень, надає її жертві сакрального характеру. Вона перемагає в собі жінку в піднесеному акті самозречення. Замість того, щоб стати матір'ю, вона стає пророчицею, «тією, хто народжує, не народжуючи» [4, с. 466]. Замість потомства вона вигодувала власним тілом «шуліку» [4, с. 64] ненависті. Відмовившись від жіночого початку в собі, Електра не тільки розірвала міфічний круговорот насильства, а й перетворилася на служительку нового культу самопожертви. Власне, в трагедії Гофманстала протиставлені два типи жертви: як архаїчний ритуал помсти та як модель християнського спасіння через самопожертву.

З появою Ореста дві моделі жертви вступають у конфлікт. Якщо в свідомості Електри поєднувалися й жага помсти, й готовність до самопожертви, то Орест перебирає на себе роль месника, але в жодному разі не рупора нової релігії, готового загинути заради неї. Електра, яка відводить собі роль співниці, велеречиво прославляє не тільки месника, а й його підручних. Однак замість того, щоб стати співницею, на яку падає відблиск діяння, Електра у вирішальну мить стає, скоріше, завадою. Скупий на слова Орест лише помічає схожість між матір'ю та дочкою та, не вагаючись, береться до діла. Електра не торкається брата, вона не тримає йому факел, врешті-решт вона забуває дати йому ту реліквію, яку зберігала роками та пестила, як рідну дитину, – сокиру, якою було вбито батька. Електра, яка в розмові з сестрою називала здатність забувати рисою жінки та тварини: «Vergessen? Was! Bin ich ein Tier? Vergessen?» – сама у вирішальну мить діяння забуває.

Фінал драми виразно підкреслює, що жертва Електри була марною, помста брата не призвела до примирення. Трагедія Гофманстала завершується вбивством та відплатою, порочне коло насильства залишається не розірваним. Фінал драми підкреслює відчуження Електри та самообман тих, хто вижив та піддався оманливій фікції щастя, заснованого на насильстві. Торжество залишається за межами сцени, його відгуки доносяться ззовні. Вперше за весь час дії двір палацу – тюрма Електри – відчинено, але вона не наважується його покинути. Атмосфера драми, яку сам Гофмансталь визначив як «напружено замкнену, жажливо похмуру», у фіналі не змінюється: напруження не спадає, темрява, що панує на сцені, не розсіюється. Електра не долає самотність, навпаки – її відчуженість у фінальній сцені

стає трагічно безповоротною. Таємничі «безмежні міради кроків», які чує Електра, викликають асоціацію не стільки з переможцями у палаці, скільки з видінням царства мертвих. Хоровод, який має вести Електра, являє собою не стільки переможну процесію, скільки танок смерті, учасниками якого є всі вбиті та вбивці роду Атрідів. Таким чином, сама Електра не запобігає участі танталідів, не скасовує прокляття роду, а стає членом проклятого роду, носителькою прокляття.

У той час як Хрісофеміда біжить туди, де грає музика, Електра залишається сама й виконує «безіменний», як це зазначено в ремарці, танець, який є вираженням діонісійського скасування принципу індивідуальності. Б. Руч з цього приводу зауважує: «Це приклад імпульсивного вираження так званого великого нападу істерії, поєданого з пафосом танцю менад, за допомогою якого ексцентричність цього образу представлена як драма втрати Я» [6, с. 199]. Танець Електри – це не звільнення, а агонія, лише трагічне засліплення примушує Електру думати, що вона веде за собою тріумфальну процесію. Тепер вона лежить «starr» (нерухома, застигла), навіть у годину своєї смерті скам'яніла, як кам'яніло все, до чого вона торкалася за життя.

Гофмансталью не вдалося здійснити свій намір: протиставити хворобливій сучасності вітальність архаїчного міфу. Електра, яка сповідувала культ дії, сама виявилася не здатною до дії. Насильство не було погамоване через самопожертву, навпаки – бійня, якою завершується драма, свідчить про його продовження. Діловитість, з якою Орест вбиває Клітемнестру та Егісфа, а також тріумф крові не відповідають навіть моралі відплати та дискредитують убивство тиранів. Повернення Ореста, яке символізує в драмі відновлення патріархального принципу, що протягом драми протиставлявся хаосу та жорстокості матриархату, виявляється у фіналі торжеством ще більшого насильства. Байдуже здійснення екзекуції є «передбаченням владних функціонерів та техніків насильства ХХ століття» [2, с. 160].

Звернувшись до архаїки прадавнього міфу, до химерної екзотики Сходу, до кривавої ідеології жертви, мови, що балансує між сакральною риторикою, мовчанням та жестом, Гофмансталь створив атмосферу сивої давнини та водночас, через уведення християнського мотиву самопожертви, модернізував міф, перетворивши античну ідею справедливості на есхатологічну ідею загибелі світу.

### Бібліографічні посилання

1. Шорске К. Е. Віденський fin de siècle. Політика і культура / Карл Е. Шорске; [пер. з англ. Олеси Коцюмбас]. – Л. : ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.
2. Brittnacher H. R. Opferphantasien in der Literatur Fin de siècle / Hans Richard Brittnacher. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2001. – 372 S.
3. Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker : Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland / hrsg., eingel. und komm. von Gotthart Wunberg. – Frankfurt am Main : Athenäum-Verl., 1972. – 612 S. – (Wirkung der Literatur ; 4).
4. Hofmannsthal H. von Sämtliche Werke : Kritische Ausg. in 33 Bd. / Hugo von Hofmannsthal; [veranst. vom Freien Dt. Hochstift, hrsg. von Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer, 1997. – Bd. 7 : Dramen [Alkestis u.a.]. – 518 S.
5. Politzer H. Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? : Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur / Heinz Politzer. – München : Piper, 1974. – 236 S.
6. Rutsch B. Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal / Bettina Rutsch. – Frankfurt am Main [u.a.] : Lang, 1998. – 312 S. – (Europäische Hochschulschriften / 1 ; 1675).

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

Л. И. Скуратовская

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

**ПРОЗА АЙРИС МЕРДОК НА ПУТИ К «УНИВЕРСАЛЬНОМУ РОМАНУ»**

Розглянуто романи А. Мердок 1960–1980-х років (*The Nice and the Good, Philosopher's Pupil, The Book and the Brotherhood та інші*) як вияв жанрово-семантичного синтезу.

Ключові слова: Айріс Мердок, жанрологія, роман, «універсальний роман», інтертекстуальність, екфразис (екфразис), поетика та семантика роману.

Рассмотрены романы А. Мердок 1960–1980-х гг. (*The Nice and the Good, Philosopher's Pupil, The Book and the Brotherhood* и другие) как проявление жанрово-семантического синтеза.

Ключевые слова: Айрис Мердок, жанрология, роман, «универсальный роман», интертекстуальность, экфразис (экфразис), поэтика и семантика романа.

I. Murdoch's novels of 1960–1980 (*The Nice and the Good, Philosopher's Pupil, The Book and the Brotherhood, etc*) are scrutinized as the aspect of genre and semantics synthesis.

Key words: Iris Murdoch, genre, novel, universal novel, intertextuality, ecphrasis, poetics and semantics of the novel.

Наследие Мердок – 26 романов нескольких жанровых разновидностей (это далеко не один-единственный тип философско-психологического романа: здесь варьируются и философская окраска, и характерология современной комедии нравов, психологический роман, т. е. «открытый» ко «все преобладающей реальности» роман – «дом», где «свободно живут свободные персонажи», – и «фантазия-миф», и притча, и неожиданное сочетание всех этих начал)<sup>1</sup>; эссе, трактаты, монографии по философии искусств, эстетике и этике, литературоведению; пьесы, в том числе «платоновские диалоги», жанр, точно воспроизводящий особенности своего классического образца, т. е. взаимопереход философии, прозы и театра, свойственного прозе и свойственного драме подхода к изображению характера; наконец, это стихи. Единственный жанр, не представленный у Мердок – это рассказ (новелла).

Оба пути, ученого, философа, аналитика, эстетика – и художника, романиста, развертывались синхронно. Теоретические работы предшествуют и окружают роман, а затем оказываются «послесловием» и переходом к следующему. Размеры статьи позволяют указать лишь на избранные примеры. Так, создание 5–6 романов, так и не увидевших свет, и первого опубликованного («Под сетью», 1954) окружено рядом успешных – от статей до книги – философских работ: «Романист как метафизик» (1950), «Экзистенциалистский герой» (1950), «Мышление и язык» (1951), монография «Сартр, романтический рационалист» (1953), «Метафизика и этика» (1957) (воспроизведены в книге «Экзистенциалисты и мистики», 1999) [8, с. 33–42, 59–75].

Таким образом, «герои» этих и других философских сочинений («Против сухости», 1961; «Превосходство добра над другими концептами», 1967; «О боге и добре», 1969; «Огонь и солнце», 1976), Платон, Сартр, Витгенштейн – и Джордж Элиот, Т. С. Элиот, Лев Толстой, – стали объектами теоретической рефлексии, пристального анализа как бы в освоении тех художественных принципов изобра-

<sup>1</sup> Все взятые в кавычки определения принадлежат самой Мердок.

жения человека и жизни, которыми отмечены ее романы 1960–1990 гг.; и одновременно осуществляется и обратное – рука художника создает, внутри теоретических сочинений, «портреты» в живом человеческом многообразии черт (Платон в «Огне и солнце») или их наброски (Сартр). И снова – «взаимобратимость» этого процесса: черты Витгенштейна угадываются в ее эссеистике и сгущаются в Хьюго Беллфаундере в «Под сетью», в разговорах Хьюго и Джейка, в книге Джейка «Молчальник».

Это – «диалог» с источниками, их осмысление и, в буквальном смысле этого слова, освоение (т. е. не «обучение», как в бытовом словоупотреблении, а интегрирование в собственный художественный мир).

Одновременно и цельности, и разностовности этого мира, таким образом, способствовали обе стороны дара Мердок: острый интерес к мысли, к ее зарождению и значению, ценности и правде, – и способность запечатлеть ее не только тезисно, формульно, но – здесь снова двойственность – и в «материи» психики и характере человека, и «знаково», символами, мифологемами.

Эту разностовность наблюдали критики разных десятилетий: Ф. Кермоуд, 1970 [7, с. 21–22], А. Байетт, 1976 [3, с. 29], Г. Блум, 1986 [5, с. 4–5], А. Байетт, 1994 [4, с. 165], П. Конради, 2001 [6, с. 480]. Речь идет о противоречии между «натуралистической идеей характера», дающей роману жизнь, – и знаками, от символов до мифологем, которые остаются для читателя «пустыми» без определенных предварительных условных знаний; о расхождении между мощной изобразительностью – и рассуждениями, «лекциями», которые ее якобы вытесняют.

Мердок и сама осознавала свою двойственность: ее идеал – «свободные персонажи, свободно живущие в доме романа» [8, с. 295], но тут же у нее присутствуют фигуры «во власти сюжета-мифа», «тесного», «маленького», «самодовлеющего» (интервью 1968 года). Она воплощает это «противоединство» в со- и противопоставлении, в «Черном принце», двух типов художников – перфекциониста, в муках творящего единственный шедевр, – и литературно-умелого и оттого плодовитого, и самокритично делит свои черты между ними; и в неоднократных признаниях, что приближение к жизни, к «непрозрачному» живому человеку, эстетическая ценность реализма, которая оказывается ценностью этической, – трудная цель ее усилий.

Из 26-ти ее романов – примерно половина «открытых», по ее выражению: т. е. таких, образность которых не нуждается в расшифровке «инакоживущих» смыслов. «Примерно», потому что чистое отделение художественных открытий от литературной искусности и профессиональной образованности не всегда возможно. Соотнесение личного наблюдения художника, жажды схватить словом живую жизнь – и ценностей культурного наследия от Гомера и Проперция до Беккетта и Повиса, от Тинторетто до Макса Бекмана, от архитектуры барокко до ар-деко и т. д., – остается колеблющимся и неоднозначным. Созданное ею «присутствие» – и «культурная библиотека», откуда исходит повторяющаяся мифопоэтическая символика, – не всегда поддерживают друг друга; порою второй агрессивен по отношению к первому и подменяет его – думается, так случилось с последним романом Мердок, «Дилемма Джексона», в дискуссии о котором еще не поставлена точка [1, с. 165–170].

Мердок, с конца 1960–1980-х годов, более полно, чем раньше, осуществляет то, что намечалось в первых романах («Бегство от волшебника» и «Под сетью»): подход к роману как универсальному искусству. Роман должен давать читателю и все другие искусства – краски, звуки, объемы, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру... Эта мечта романтиков конца XVIII – начала XIX века и в их время не осталась только теорией. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса (1802) – первый «цветной» и «музыкальный» роман в европейской литературе (т. е. не по темам, а по качеству прозы); рядом – «Мученики» Шатобриана (1809). Но у Мер-

док универсальность романа не только в том, что проявления разных искусств тематизируются, т.е. постоянные экфразы (описания того, что существует не в слове) делают осязаемым предметно-материальный мир, но и в том, что сама словесная, стилевая ткань романа «осваивает» цветность, пластичность, звук, ритм, музыкальную композицию везде, а не только там, где они присутствуют по теме. В универсальность эту входит нечто существенное и от философии, и от многих наук (психология, медицина, «семинары» по античной литературе и поэзии Нового времени, религиоведение, даже арахнология). Один из героев романа «Ученик философа», певец («Орфей») и начинающий ученый, говорит, что историк должен быть полиматом. И Мердок как романист, от ранних романов к зрелым, – все больше и больше полимат. Как художник она вырабатывает особое отношение к мифопоэзии.

В годы учения она, специалист по античности (языкам, литературе и философии) и по французской филологии, с энтузиазмом, исписывая целые страницы в личных дневниках, осваивает эту культуру; в писательской практике она опирается на нее, не прибегая к подсказкам-аллюзиям, но все чаще. Если по поводу первого опубликованного (но не первого написанного) романа «Под сетью» она, в интервью, с удивлением отвергала самую мысль, что миф о Марсе и Венере имеет какое-то отношение к этой книге, то позже мифопоэзия входит в мир ее романов так же неотъемлемо, как и другие аспекты ее кругозора «полимата»: и «готовая» мифопоэтическая символика (Аполлон и Марсий, Диана и Актеон, Афродита, Гермес, вода, огонь и т. д.), и авторская (розы, пауки, книги, камни, животные, плавни, пустоши и леса Англии, «общие гулянья» итальянской провинции и предметный мир культурного английского жилища). Она относится к мифопоэтическому образу не как к намеку на иное, лежащее вне данной книги значение, а как к выработанному историей человеческого сознания способу понять повторяющиеся драмы бытия и справиться с ними. Характерный образец – эпизод из «Книги и братства» (1987): во время ежегодного бала выпускников в Оксфорде Джерард Герншо навещает своего старого учителя; он, после 30 лет отсутствия, помнит, где у того стоит Илиада, и оба – выдающийся оксфордский ученый, грецист и латинист, и его лучший ученик – читают вслух гомеровские стихи, тот эпизод, где бессмертные и вечно юные кони Зевса оплакивают убитого Патрокла, и Зевс проникается их горем, понимая, что несчастнее человека нет создания на свете [9, с. 23]. Мердок воссоздала в эпизоде этой встречи свой личный опыт общения, уважения и любви к своему учителю Эдварду Френкелю: в свидании Герншо со стариком Левквистом отражены ее воспоминания о приезде к Френкелю в феврале 1953 года после самоубийства его дочери [6, с. 483–484]; они тогда тоже читали «великих». Так, из Гомера следует, что животные учат бессмертного бога любви и состраданию. Этот эпизод у Мердок кажется внесюжетным, но дальше и в этом романе, и в следующих ее книгах он реализуется, развертывается. В романе – в истории Джерарда Герншо и его полугая Грея: любовь его детства, немилосердно отнятая родными и оставшаяся раной на всю жизнь. Ответное тепло, взаимное «видение» он помнил только как свойства этого живого существа. И любовь сына к отцу, невозможность победить корыстную мелочность других, смерть отца и мучения невысказанной вины у обоих – все это освещено этими гомеровскими мифопоэтическими образами в начале романа.

Тема эта – любовь и понимание в присутствии смерти; чувства смертных, «осмеливающихся», как когда-то написал русский сказочник, любить, зная про неизбежность утраты, – «в зерне» присутствовала у Мердок уже на 20 лет раньше, в романе «The Nice and the Good» (1968). И то, как она была введена, – еще один из способов синтеза, создания универсальности. В романе оживают стихи римских поэтов I века до Рождества Христова – Проперция, Катулл; именно оживают, потому что их цитируют, обдумывают, ими объясняют себя и других герои.

Так появляется в этом романе текст Проперция (19-я из I книги элегий). Это еще не в полном объеме тот «семинар» или «класс» по Проперцию (если использовать название ее лучшего стихотворения «Agamemnon Class, 1938», «Семинар по «Агамемнону» в 1938 году»), какие будет вводить в свои романы позже (самый развернутый из них – «семинар» по Малларме в «Ученике философа»). Здесь же – лишь разделенная по двум разным эпизодам эрудитская вставка, нужная для изображения характеров, поведения и даже судьбы трех героев; каждый любит литературу и начитан в греко-римской классике, а Вилли Кост даже видный ученый в этой области. Читатель, увлекшийся книгой Мердок «просто», обойдется без углубления в стихи Проперция, оставшиеся, кроме двухстрочной концовки, вне романа. Но от читателя-филолога, тем более – анализирующего этот роман, потребуется обращение к самому Проперцию, т. е. трудный урок латинской поэзии. Таким образом, Мердок одновременно и усложняет, и облегчает задачу прочтения, в зависимости от читателя; роман может «сжиматься» до своих книжных пределов – и расширяться почти до авторского замысла: в том синтезе, каким он является у Мердок, присутствует еще и такой, количественный фактор. Разумеется, чтение всей элегии, а не только двух последних строчек, которые цитирует Дюкан, «живущий поэзией» [10, с. 52], расширит семантическую содержательность книги, и это – действенное средство «универсализации» романа, постоянно предлагаемое писательницей: посмотреть живопись, послушать музыку, услышать редкостный контр-тенор, каким поет один из юных героев «Ученика философа», посидеть на церковной скамье в том самом лондонском храме, где старостой был Т. С. Элиот (в романе «Дитя слова»), увидеть того древнегреческого «куроса», который сблизил Аксея и Саймона во «Вполне почетном поражении» – сделать роман пластично-, красочно-, озвученно-ощутимым, реализовать в нем многое из вечной мечты об универсальном искусстве. В этот синтез войдут и полузабытые (широким читателем) литературные шедевры, такие, как средневековая поэма «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» и модернистский шедевр 1930-х годов «Гластонберийский роман» Дж. К. Повиса [2, с. 14–15].

У Мердок это не прием, а принцип: мир ее постоянно опирается на такие выходы в четырехмерную реальность. В этом ее мог поддерживать опыт любимого ею Пруста. Кто помнит Софору с фрески Боттичелли, тот точно знает, как выглядела его Одетта в молодости.

И, попадая в спор мердоковских эрудитов, вы получаете шанс вспомнить не только Проперция (ок. 50 – ок. 16 до н. э.). Может быть, и для самой Мердок Проперций значим еще и благодаря модернистской поэзии: цикл «В честь Секста Проперция» Эзры Паунда написан в 1919 году, еще в дофашистский период Паунда. Так, полускрытым намеком, вводятся или укрепляются социально-исторические ассоциации, жизненно важные для героев.

Элегия Проперция – 26 строк размышлений о его любви к Цинтии, о возможной близкой смерти, о том, как сочетается в человеке способность любить и смертность. Личное переживание ощутимо переходит в обобщение, касающееся «человеческой ситуации» в целом, а последнее, силой поэзии, тоже субъективируется, не остается рассудочной абстракцией:

*Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manes, / nec moror extermo debita fata rogo; / sed ne forte tuo careat mihi funus amore, / his timor est ipsis durior exsequiis.*

Ныне я не боюсь, моя Цинтия, печального Царства умерших, / не медлю перед последним долгом судьбе – костром, / только не случилось бы, что мое мертвое тело будет лишено твоей любви, / этот страх тяжелее самих похорон.

В переводах велик соблазн заменить греко-римские представления и речения – привычными для языка переводчика: тогда мальчик Купидон (любовь) будет не «приникать к нашим глазам», а «проникать в сердце», троянки, пленницы аргивских мужей, предстанут не как хор или хоровод, а как «строй» (all arrayed),



горячий пепел (тела после сожжения: *favilla*) станет просто «прахом» (*dust*); а фразу, в которой есть некий итог всего предыдущего, переведа ее формально, можно обесмыслить<sup>2</sup>. Поэтому, не полагаясь на сделанные другими, читатель Мердок должен и этот путь пройти самостоятельно – еще и потому, что писательнице близка благородная миссия книг – напоминать о других книгах, «воскрешать» их (совсем иная степень художественной ответственности, чем стихийная интертекстуальность).

Вся образность элегии I, 19 проникнута мыслью-чувством, что утрата любви страшнее утраты жизни. Этому подчинены и отсылки к Гомеру, и физическая осязаемость некоторых подробностей, и страх («угрозы» – *assiduis minis*) измены, новой, недостойной любви, забвения (лейтмотив «пустоты»). Отсюда и спорный 24 стих перед финалом:

*flectitur assiduis certa puella minis*

«Постоянные угрозы поколеблют даже (добавление переводчика) верную девушку»? («Continual threats sway even a loyal girl» – Дж. Корелис). «Постоянные угрозы убедят верную девушку»? («Constant threats will persuade a loyal girl» – А. С. Клайн). Первый переводчик еще и поясняет, что речь идет о стандартной брани влюбленного: я сломаю твою дверь, покончу с собой, Венера тебя накажет. Но где это в стихах Проперция? И – вспомним, что все это читается глазами героев Мердок: разве такие облегченные ситуации преобладают в романе? Один из любящих погибает на глазах жены; в другой паре муж искалечил нелюбимого ею любовника и ввел себя и жену в тяжкий кризис; любовь Тео к прекрасному мальчику из буддийского монастыря кончается трагически... Образность Проперция даже слишком близко подошла к этой мердоковской связке «любовь и смерть» и далека от любовных проклятий Катулла и Овидия. Поэтому «постоянные угрозы», о которых говорит любящий в предшествующих 23 стихах, – пугают, «сгибают» верную девушку, а не колеблют и не убеждают. Среди значений *flectere* есть и «переменять, изменять» и «склонять на чью-то сторону», «направлять», но едва ли не главное – гнуть, сгибать, поддаваться (и горю, и пороку). «Угрозы» здесь – не «сломаю дверь», а то экзистенциально страшное, о чем шла речь все время: утрата, измена, забвение, холод пустоты. Поэтому из предшествующего стиха – «сгибают постоянные угрозы верную девушку» – следует заключение:

*quare, dum licet, inter nos laetemur amantes:*

*non satis est ullo tempore longus amor.*

*Значит, пока можно, будем радовать друг друга, любящие:*

*никакого времени не достаточно для долгой любви.*

На это и откликаются персонажи Мердок. Эта внутренняя тема проявится и в «Книге и братстве» (и именно в связи с нею «вечно чувствовать» другого учат людей и кони Зевса, и попугай Грей).

Но в романе «The Nice and the Good» в связи с нею возникают и иные мотивы. «Такими двустышиями Проперций мог бы говорить даже во сне», это «клише» поэзии его времени, замечает Вилли Кост, а он-то, ученый, занятый важным академическим делом – подготовкой издания Проперция, знает. И разговор устремляется по привычному для собеседников руслу: это – виновность человека во

<sup>2</sup> Интернет-источник (The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and English). – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступа: <http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html>) предлагает элегию I, 19 в сопровождении двух англоязычных переводов. Один, подстрочный (автор – профессор Стэнфордского университета Дж. Корелис), и другой, прозаический (А. С. Клайн), при несомненной ценности, расходятся в некоторых подробностях трактовки, небезразличных для смысла, особенно в предфинальном стихе 24, о чем выше.

всем, что есть и было в истории и в его личной судьбе; возможность или невозможность «простить» его; иллюзорность мира чувств человека. Это выливается для Вилли в концепт «amor fati», «любовь к судьбе», т. е. принятия всего, что происходит. (Не забудем, что все это – на фоне неизбывной памяти о войне и холокосте, и Вилли – узник концлагеря.) И Дюкан, «good man» романа, находит идею *amor fati* абсолютно безнравственной. Вилли же, мыслитель и мученик, считает, что это единственная возможность жить (выжить) для человека, и для человечества [10, с. 52].

Через много страниц читателя вернут к Проперцию и этому разговору. Теперь говорят Вилли и Тео, еще один страдалец, переживший жизненное крушение. Тео говорит: все иллюзорно; философия – обман и дьявольщина, все – тщета: «all is vanity», цитирует он Библию; все довольны видимостью, и никто не хочет проникнуть «на другую сторону», и только мы (среди всех «писе», приятных) знаем это. «Наши сердца слишком нечисты, чтобы знать истину; мы знаем ее лишь как иллюзию» [10, с. 126]. «И нет выхода?» – спрашивает Вилли. – «Множество выходов», – отвечает Тео. Выходы – это иллюзии: «Булочка к чаю... Ваш Проперций...». Вилли отвечает (в этом – его скромность; юмор; отказ от «многоглаголания»): «Вы, наверное, правы относительно Проперция, но булочки к чаю я хотел бы защитить...». «Но все же возьмем Проперция», – настаивает Тео. «Какой смысл в этой вашей деятельности? Чего вы на самом деле добиваетесь? Бессмысленное возбуждение, <...> заполнение пустоты, которую для вашего же спасения лучше бы оставить незаполненной. Ваша работа над изданием Проперция должна стать великим научным открытием? – Нет. – Она необходима человечеству? – Нет. – <...> Зачем же вы это делаете? Посредственная работа – просто заполнение времени... Зачем же?»

Вилли задумывается на мгновение. «Она выражает мою любовь к Проперцию и мою любовь к латинскому языку. Любовь нуждается в том, чтобы быть выраженной, она должна работать. <...> А если есть нечто несомненно хорошее в пределах ваших возможностей, – рука сама тянется [это сделать] [10, с. 126]». Тео возражает: вы любите не Проперция и не латынь, а самого себя; вот что вы пытаетесь, с помощью Проперция, сделать: вознестись и победить. Вилли отвечает: «Возможно... Но не вижу, почему человек должен обязательно это знать. Ведь ты так хорошо «не знаешь» самые разные вещи. Давай не знать это, хорошо?» [10, с. 127]

Здесь есть нечто этически необходимое для всех, погруженных в филологические или культурологические занятия. Зачем Авсоний? Зачем Мэри Шелли? Зачем отдавать время и жизнь 7 строкам Катулла или Паунда или 1000 страницам Повиса? У каждого ли из нас найдется достойный и правдивый ответ Вилли?

Ответ Вилли дарит читателю утешение, может быть, так, как не хотела Мердок-теоретик. Но последнее – не пункт обвинения. Кажется, между нежным утешающим Диккенсом и горьким Тэккереем Мердок выбирает диккенсовскую тенденцию. Ведь в ней действует не обман, а тоже – одна из необходимостей и объяснений бытия искусства: оно воссоздает разные стороны человека, а надежда – иногда по принципу *contra spem spero*, выраженному Лесей Украинкой, – одно из проявлений его сознания и бытия.

Стихи Проперция и Катулла в «The nice and the Good» – путь к пониманию страданий, борьбы и решений героев. Но это – лишь один из способов сделать роман универсальным. Еще один – самодовлеющие «уроки поэзии», ее, поэзию, а не их, героев, раскрывающие.

Понятие «поэзия» у Мердок – обозначение и «труднейшего вида литературы», и самой литературы как таковой, а подчас и философии, в высших ее проявлениях, таких как «Пир» Платона («Литература и философия», 1977). Конечно, чужой текст другой эпохи, включенный в создаваемое сегодня, дает возможность допол-

нить изображение суггестией, подкрепить интерпретацию, соединить экфразу с воссозданием внесловесного, еще не названного. Формы такого включения – намек, отсылка, мотив, цитата и наконец, развернутое обсуждение, так сказать, урок, семинар или мастер-класс, к которым читатель волен присоединиться, откликнувшись на цитату чтением полного текста, на иноязычный подлинник – опытом собственного перевода: и здесь Мердок создает возможность углубления интеллектуального пространства романа. Разделяя много раз выраженную – от Канта до, в нашу эпоху, размышлений аналитика А. А. Ричардса и поэта А. Маклиша – мысль, что «стихам не нужно означать – лишь быть» (Маклиш), Мердок видит: эта свобода от семантизации сама есть для поэта серьезное дело понимания, особенно там, где воссоздается нечто, не поддающееся прямому называнию. Моделью такого включения «чужого» в создаваемое свое является ее большое стихотворение «Agamemnon class, 1939» (1977). На фоне интерпретации трагедии Эсхила в оксфордском семинаре Э. Френкеля Мердок создает новый поэтический концепт: Троя и Вторая мировая война – это одна война, а героика, жертвенность и предательство – одна и та же, делящаяся и сегодня, трагедия человечества. При этом в лирическом подтексте – не только тень любимого учителя, но и образ погибшего друга, молодого поэта, филолога Фрэнка Томпсона; он у Мердок – не победитель-Ахиллес, а трагический Агамемнон (здесь есть мотивная перекличка со «Щитом Ахиллеса» Одена). Без «семинара» по «Агамемнону» такая компактная многомерность была бы невозможна.

Поэтому «уроки» и «семинары» в ее романах так часты и различны по темам. В «Единороге» (1963) поется гимн Зевсу из «Агамемнона» Эсхила в переводе самой Мердок и обсуждается образ-концепт Атэ – божества гибельного безумия; в «Черном принце» (1973) – «урок» по «Гамлету», в «Дитя слова» (1975) – по «Питеру Пэну» Дж. М. Бэрри; в «Ученике философа» – подробный «семинар» по Малларме, отклик на стихи Блейка, цитирование и комментарий к молитве «Отче наш», понятой как спасительная поэзия; в «Книге и братстве» (1988) – Илиада, в «Зеленом рыцаре» (1993) – поэма XIV века о сэре Гавэйне. При этом она склонна выбирать менее популярный, более редкий и трудный для интерпретации предмет: не Катулл, а Проперций, не герой Ахилл, а бессмертные кони Зевса, не Верлен, а Малларме, не Бодлер, а Валери. Она повторяет свои, иногда одномоментные, «уроки»: «Морское кладбище» Валери проходит в «Единороге», во «Времени ангелов», в «Приятном и лучшем»<sup>3</sup>, в «Море, море». «Буря» Шекспира, образ Просперо – в сюжетных развязках и освещении героев в «Единороге», в «Море, море», в «Ученике философа», в «Послании планете». Если книга должна стать «универсальным романом», сразу всем: изображением, музыкой, пластикой, философией, то она должна давать читателю и поэзию. Мысль философии и мысль поэзии для Мердок тоже – необходимая сердцевина романа. И у нее преобладает ориентация не на красоту и оригинальность мысли, не на пластику ее выражения, а на ее вечную применимость, поддерживающую силу. Поэтому только однажды процитирован, преобразован, Лэндор («Воображаемые разговоры», 1824–1829) в «Единороге»: нет голосов, которые не замолкнут, нет дорогого имени, эхо которого не замрет, – и много раз другое, пересилившее все: «Ветер поднимается... Нужно пытаться жить» (Валери).

<sup>3</sup> Понимание и перевод названия «The Nice and the Good» — специальная проблема; обсуждение ее находим и в самом романе, и у Байетт (1976; 1994), и у Ф. Балданзы (1969), и у Конради. Трудности тут — в совмещении «человеческого» и обобщающе-философского планов, которые в русском и украинском языках неизбежно расходятся. У автора данной статьи это отразилось в намеренно различных попытках перевода («Хорошие и лучшие», «Приятность и добро», стилизующие, как, возможно, и у Мердок, молистические названия Дж. Остин).

**Бібліографічні посилання**

1. *Левченко А. В.* Последний роман А. Мердок: проблема смысла и ценности (роль интертекстуальности в семантике образов) / А. В. Левченко // Наук. записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Літературознавство. – Вип. 3 (59), ч. III. – Харків : ППВ «Нове слово», 2009. – С. 165–173.
2. *Левченко О. В.* Класика та модернізм 1930–1940-х рр. як інтертекст романістики А. Мердок : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10. 01. 04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Левченко. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
3. *Byatt A. S.* Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – Harlow: Longman Group Ltd., 1976. – 42 p.
4. *Byatt A. S.* Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – London : Vintage, 1994. – 358 p.
5. *Bloom H.* Introduction / Harold Bloom // Iris Murdoch (modern critical views) / [ed. by H. Bloom]. – Chelsea House Publishers, 1986. – P. 1–8.
6. *Conradi P. J.* Iris Murdoch: A Life / Peter J. Conradi. – N.Y., L. : W. W. Norton and Co, 2001. – 706 p.
7. *Kermode F.* Bruno's Dream / Frank Kermode // Iris Murdoch (modern critical views); [ed. by H. Bloom]. – Chelsea House Publishers, 1986. – P. 21–26.
8. *Murdoch I.* Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature / Iris Murdoch / [Ed. by P. Conradi; foreword by G. Steiner]. – N. Y. : Penguin Books, 1999. – 546, xxx p.
9. *Murdoch I.* The Book and the Brotherhood : [роман] / Iris Murdoch. – L. : Chatto and Windus, 1987. – 601 p. – (Першотвір).
10. *Murdoch I.* The Nice and the Good : [роман] / Iris Murdoch. – L. : Triad Panther, 1977. – 352 p. – (Першотвір).
11. *Murdoch I.* The Philosopher's Pupil : [роман] / Iris Murdoch. – L. : The Viking Press, 1986. – 576 p. – (Першотвір).

*Надійшла до редколегії 20.03.2011.*

УДК 821.133.1–31»19»09

**Б. В. Стороха**

*Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

**ПОЕЗІЯ І МОВА У ТЛУМАЧЕННІ Е. ЯНДЛЯ І М. ГАЙДЕГГЕРА**

Розглянуто питання тлумачення феномена поезії та поетичної мови в теоретичних працях австрійського поета Е. Яндля та німецького філософа М. Гайдеггера. Автор вказує на аналогічність механізмів виникнення та творення поетичного у цих авторів та вводить німецького філософа у контекст конкретної поезії.

Ключові слова: філософія мови, поезія, онтологічний вимір мови, «речність».

Рассмотрен вопрос истолкования феномена поэзии и поэтического языка в теоретических работах австрийского поэта Э. Яндля и немецкого философа М. Хайдеггера. Автор указывает на аналогичность механизмов возникновения и творения поэтического у этих авторов и вводит немецкого философа в контекст конкретной поэзии.

Ключевые слова: философия языка, поэзия, онтологическое измерение языка, «вещность».

The article deals with the question of phenomena of poetry and poetical language in the researches of Austrian poet E. Jandl and German philosopher M. Heidegger. Author shows the likeness of birth and creation of poetry by this authors and brings M. Heidegger in the context of concrete poetry.

Key words: philosophy of language, poetry, ontological dimension of language, «objectivity».

© Б. В. Стороха, 2011

Специфічний феномен конкретної поезії як спроба неоавангардистського осмислення мовнокритичної проблематики вимагає не лише його розгляду в межах теорії конкретного мистецтва і поезії зокрема, але й зіставлення досвіду цього експериментального виду мистецтва з філософською думкою «поза» вимірами конкретистського мислення. І якщо Ч. С. Пірс, Ф. де Соссюр, Л. Вітгенштайн – це автори й авторитети для класиків конкретного віршування з огляду на їхнє значення у питанні феномена мови, то М. Гайдеггер ніколи не включається до переліку важливих і вартих пригадування імен, хоча як час оформлення його філософії, так і значимість і вплив трактування мови як онтології дають для цього достатньо підстав.

Визнання Л. Вітгенштайном позиції М. Гайдеггера стосовно буття та жаху перед ним, а також зауваження Р. Рорті стосовно того, що в ХХ столітті можна назвати лише двох дійсно «великих» філософів – Л. Вітгенштайна і М. Гайдеггера – уводить автора «Буття та часу» до числа тих філософів, котрі можуть асоціюватися з феноменом конкретної поезії, хоча зарубіжне літературознавство уникає такої «близькості», що, мабуть, пояснюється специфічним і вельми обережним історично зумовленим ставленням до М. Гайдеггера.

У теоретичних працях філософ простежує глибинний нерозривний зв'язок, який існує між мовою та буттям; переважання онтологічного аспекту на початку його філософського шляху з часом трансформується, і вся творчість після Другої світової війни позначена домінуванням теми мови, котра, полишаючи суто лінгвістичне розуміння, сприймається автором як онтологічний вимір людини. У розумінні «мови» ідеї М. Гайдеггера демонструють характерну дихотомію технізованої та поетичної мови, зразки якої знаходяться філософом у давній Німеччині, давній Греції і загалом поезії – мові мистецтва – котра характеризується ним як «дометафізична мова» (особливою прихильністю філософа користується Й. Х. Ф. Гьольдерлін, якому присвячені праці «Гімни Гьольдерліна “Германія” і “Рейн”» [6], «Гімн Гьольдерліна “Пам’ять”» [4], «Гімн Гьольдерліна “Істр”» [5] та низка статей, менших за обсягом). Її ознакою є наявність «буттєвих» первинних слів, котрі виявляють зрощення суб'єкта та його буття. Оскільки буття лише «просвічує» крізь мову і залишається невловимим, М. Гайдеггер називає мову «домом буття» та «найближчим», що існує для суб'єкта.

Заперечуючи існування так званої «природної» мови, М. Гайдеггер стверджує її історичність, у чому певною мірою перегукується з Ф. де Соссюром, котрий наголошував на можливості володіння мовою лише для колективного суб'єкта, у той час як для індивідуального залишається лише різноманіття мовленнєвих практик. Суб'єкт для М. Гайдеггера існує в мові та при мові (*in der Sprache und bei der Sprache*), шлях до первинної мови є одночасно шляхом подалі від «метафізичної мови». На цьому шляху суб'єкт відкриває для себе незалежність, «самість» мови. Ця самість виступає для філософа подвійно: як мовчання мови і як «просвічування» буття крізь мову. Різноманітні мовленнєві практики, доступні суб'єкту, виступають для М. Гайдеггера можливістю розрізнення того, що можна говорити, і що – сказати. Сказане не завжди супроводжує говоріння, а «говоріння мовчанням» може бути набагато більш виразним, ніж усі можливі слова.

Із цим також пов'язана беззаперечна для М. Гайдеггера апіорна багатозначність слів, яка згортається з приходом у мову науки та логіки. Просвічування буття крізь мову не відбувається прямо, а здійснюється натяками, котрі можливі лише через метафору, цілком та повністю вкорінену у поезії (*Dichtung*). Вона – це не лише літературність, а стан світу, побаченого крізь призму полісемії та амбівалентності. Двозначність, яка пов'язує М. Гайдеггера з Ф. Ніцше, продовжується після нього у Ж. Дерріда полісемічністю термінів, а також у Ж. Дельоза, для котрого структура мови може бути окреслена певною мірою через так звані диз'юнктивні слова-гаманці, приклади яких він у першу чергу знаходить у Л. Кер-

ролла [2, с. 81]. Багатозначність як властивість найглибшого шару буття, виявленого через мову, вступає у певну суперечність із гіпотезою про сутність мови, висловленою М. Фуко: він визнає існування першомови і вона для нього – це однозначність своєрідного «тавра на речах» [1, с. 78], хоча й він єдиний з М. Гайдеггером у тому, що мова – історична.

Спираючись на багатозначність мови та її автономний від суб'єкта характер, М. Гайдеггер приходять до розуміння художнього твору як говоріння мови або ж буття – говоріння, позбавленого індивідуальних характеристик суб'єкта, який (як автор) стає медіумом, посередником, втрачаючи право на відповідальність за появу твору і на право інтерпретації.

Як М. Гайдеггер не вказує на свій інтерес чи хоча б побіжне зацікавлення конкретною поезією, так і Е. Яндль жодного разу в теоретичних дописах не здійснює відсилок до філософії М. Гайдеггера, хоча між теоретичними побудовами одного та практичними експериментами іншого, безумовно, існує паралелізм.

В аналітичних текстах стосовно поезії Е. Яндль дотримується принципу відкритості до всіх можливих потрактувань, не переймаючись питаннями структуруючого плану. У статті «Орієнтування» [10] він оперує поняттями «розвиток», «відкриття», «винахід». Не згадуючи конкретних імен, він відсилає до творчості своїх сучасників, які переймаються створенням нових видів та жанрів конкретної поезії; для себе він залишає максимально вільний простір так званої «експериментальної поезії», наголошуючи одночасно, що його ставлення до власних творів здійснюється як до текстів, а не як до «віршів», і ключовим моментом при цьому стає мовний експеримент, у межах якого він визнає за собою право на винахід і освоєння галузі «розмовних віршів» (*Sprechgedichte*), датованих 1957 р.: «... я писав та пишу «тексти» мовою, у той чи інший спосіб перенесені зі звичайного стану рівноваги в незвичайний» [10, S. 446].

У статті «Австрійський внесок у сучасну поезію» [11; 12] Е. Яндль частково вводить себе в контекст сучасної йому поезії, обмежуючи її 50-ми роками ХХ ст. та виводячи її генеалогію від О. Гомрінгера. Його аналіз оперує традиційними поняттями теоретичного дискурсу про конкретну поезію (площина, мова, матеріал, конкретність, абстрактність, перспектива) та демонструє автора як письменника, котрий навіть у теоретичному тексті не відмовляється від поетизації шляхом метафоризацій, численних анафор, повторів, паралелізмів тощо, проте абсолютно прагматично оцінює розвиток літератури після Другої світової війни. Він вказує на приблизно десятирічний період пишного розквіту повоєнної поезії, наслідком чого стала «вичерпаність» теми та виснаженість суб'єктивності як матеріалу поезії [11, S. 137; 12, S. 447]. Конкретна лірика, на його думку, позбавлена такої згубної характеристики, як «ілюзіонізм», та наділена «загальністю», наслідком чого стає нехарактерне для Е. Яндля вживання такого вельми пафосного терміна як «світова поезія» (*Weltdichtung*). Вказуючи на те, що це поезія «сутої свідомості», «необтяженого розуму», він одночасно зауважує «поверховість» (*Oberflächlichkeit*) такої літератури в тому, що вона, створюючи мовні об'єкти, залишається «зовні», не направляючи жодних відносин «всередину». Вона від поверхні говорить із глибиною. Незважаючи на відсутність прямого зв'язку, не можна не помітити певну подібність із мовною теорією Ж. Дельоза, котрий представляє мову як структуру, зовнішню стосовно суб'єкта. Характеризуючи «розум» у стосунках із поезією, Е. Яндль зауважує, що він виступає передумовою «запису» поезії та «контакту з нею» [12, S. 449]. На його погляд, як поезис, так і естетична цінність являють собою категорії зовнішнього плану: для зрозумілості автор наводить порівняння з «абсолютною музикою», повне сприйняття якої можливе лише у «порожнечі розумового простору» [12, S. 449].

У декількох статтях, виступаючи автокритиком, наприклад, у текстах «Мій вірш та його автор», «Передмова до лекції у Граці», «Передумови, приклади та

цілі», «Найкращий вірш», «Новини літературної практики», Е. Яндль не здійснює тематичної диференціації власної поезії, зосереджуючи увагу виключно на поезії власних текстів та генеративних можливостях подібних прийомів роботи з мовним матеріалом (Sprache, Sprachmaterial, Sprachstoff). Чи не єдиним дороговказом може слугувати його стаття «Два види віршів» [14], де він здійснює поділ власної поезії на суспільно-критичну та мовно-критичну. Із цим пов'язані різні способи оперування «об'єктами мови» (більш детальний опис цих об'єктів автором не здійснюється): це або зрушення, формування, встановлення рядів, розкладання, деструкція, спаювання – якщо мова йде про мовно-критичні твори, або ж пошук ситуацій, зв'язків, багатозначність смислів – якщо це вірші, «експресивність котрих робить їх придатними для ідентифікації та інтерпретації» [14, S. 479].

З'ясовуючи власні стосунки з мовою, Е. Яндль не обходить стороною питання «сумніву в мові» в однойменній статті [15], проте, на відміну від традиційного дискурсу з даної теми, прийнятому серед теоретиків і критиків конкретної поезії, він жодним чином не звертається до звичного початку від «Листа» Г. фон Гофманнстала та розвитку ідеї сумніву в «Логіко-філософському трактаті» Л. Вітгенштайна, а надає питанню сумнівності мови виразно антропологічного забарвлення, апелюючи, з одного боку, до «тривалої використаності мови» [15, S. 504], а з іншого – намагаючись довести беззмістовність фрази «сумнів у мові» через пряму аналогію з феноменом смерті та неможливості «сумніву у смерті». Як у випадку смерті, так і мови, автор говорить про повну унікальність та абсолютність цих феноменів (аналогічну до твердження М. Гайдеггера про ексклюзивність смерті людини: лише вона «здатна до смерті», людина – помирає (stirbt), у той час як тварина – конає (verendet) [3, S. 180]). Відсутність альтернатив смерті і мови приводить Е. Яндля до необхідності говорити про «сумнів у людині» [15, S. 508], з котрого, за умови занадто великої використаності мови, логічно витікає необхідність пошуку нових виражальних способів, тобто – трансформації мови, що стає можливим шляхом практичного експериментування з наявними приступними об'єктами (індивідуальними мовними практиками).

Осмилення стосунків світу, стосунків людини з ним через мову позначається у Е. Яндля на потрактуванні питання «речності» (і водночас зближує його з М. Гайдеггером). Від специфічної суб'єктивізації речей (без їхньої антропоморфізації) у поезіях збірки «штучне дерево» («der künstliche baum») із дозволом речам перебувати у взаємозв'язках та переживання власної сутності він переходить до осмилення мінімальної речності та інструментальності речей як такої через призму їх суб'єктивного сприйняття Я-суб'єкта у збірці «свято речей», інакше – «певне, як річ» («dingfest») – що відповідає позиції М. Гайдеггера стосовно інструментальності, «Zeughaftigkeit», речей.

«Речність» утворює сферу, де обертаються думки поета: світ предметів і речей, їхніх взаємозв'язків та описів. Е. Яндль акцентує увагу на житті речей незалежно від місця, ролі суб'єкта і його ставлення до них. Сама маніфестація автора у вірші зводиться до мінімуму: він – інстанція фіксування присутності предметів і здійснює єдине судження – твердження про неусвідомлене речами своє існування у світі (контекст). Ліквідація описовості в репрезентації мовних об'єктів приводить Е. Яндля до створення поетичних творів, у яких шляхом маніпулювання одиницями мовлення – сказаними, записаними, почутими, інтерпретованими – витворюється поле метафоричного єднання слова і світу. Це, власне, і є народження «конкретності», специфічної матеріальності мови: як це набагато пізніше після конкретних віршів Е. Яндля скаже У. Еко, посилаючись на зафіксовані набагато раніше слова – «verba tene, res sequentur».

М. Гайдеггер, здається, здійснює рух у протилежному напрямку [3, S. 174–179]: від речі він рухається до імені, до слова, шукаючи слідів первісного злиття слова і матерії. Так, беручи за початок глек – і маючи на увазі, імовірно, «гі-

дрію», коли говорить про піднесення води або ж вина – (нім. *der Krug*, у рос. перекладі – чаша), він осмислює етимологію слова «річ» і відкриває через етапи розвитку німецької мови, через значення, які збереглися від латинської мови, сплав смислів, що роблять кожну річ центром «четверіння» (*die Vierung*) – сполученням неба, землі, смертного і божественного. Кілька разів повторене М. Гайдеггером твердження «річ існує» (нім. «*das Ding dingt*», рос. «вещь веществует») стає кульмінацією аналізу, під час якого філософ доходить висновку, що два найважливіші компоненти існування речі – пожертва і збирання. Річ збирає собою світи і стихії, жертва дає речі перебувати: «*Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen gehören von sich her zueinander einig, aus der Einfalt des einigen Gevierts zusammen. Jedes der Vier spiegelt in seiner Weise das Wesen der übrigen wider. Jedes spiegelt sich dabei nach seiner Weise in sein Eigenes innerhalb der Einfalt der Vier zurück. Dieses Spiegeln ist kein Darstellen eines Abbildes. Das Spiegeln ereignet, jedes der Vier lichtend, deren eigenes Wesen in die einfältige Vereignung zueinander. Nach dieser ereignend-lichtenden Weise spiegelnd, spielt sich jedes der Vier jedem der übrigen zu. Das ereignende Spiegeln gibt jedes der Vier in sein Eigenes frei, bindet aber die Freien in die Einfalt ihres wesenhaften Zueinander*» (Земля и небо, божества и смертные, сами собой единые друг с другом, взаимно принадлежат друг другу в односложности единой четверицы. Каждый из четверых по-своему зеркально отражает существо остальных. Каждый при этом по-своему зеркально отражается в свою собственную суть внутри односложности четверых. Эта зеркальность – не отображение какого-то изображения. Зеркальность, освещающая каждого из четверых, дает их собственному существу сбыться в простом вручении себя друг другу. В этой своей осуществляюще-высвечивающей зеркальности каждый из четырех играет на руку каждому из остальных. Осуществляюще-вручающая зеркальность отпускает каждого из четверых на свободу его собственной сути, но привязывает, свободных, к односложности их сущностной взаимопринадлежности – *пер. В. Бібіхіна*).

Кожен з обох авторів своїм власним шляхом приходять до аналогічних конструкцій: оперуючи з мовою, здійснюючи операції членування, розподілу, відбору, Е. Яндль конструює тексти, поетика яких знаходиться поза конвенційними уявленнями і неспіввіднесена з літературознавчим вокабуляром, оскільки вона відмовляється від ознак «літературності» і оперує виключно «поетичним» зрощенням слова і буття. Конструювання конкретності як специфічної матеріальності отримує форму об'єктів-«речей», а їхнє побутування включає генетичні та асоціативні зв'язки між ноуменами, поняттями та уявленнями суб'єкта про світ та його феномени. Збирання на одній книжковій сторінці знаків задля виокремлення й репрезентації специфічної рефлексії суб'єктом мови і її зв'язку зі світом породжує особливий статус їхнього презентованого буття. М. Гайдеггер у способі вираження буття через мову йде від деривативного експериментування, рефлексії генеалогії мови, щоб через накопичення й одночасне розкриття різноманіття смислових відтінків репрезентувати слово, ніби «вперше». Дослухання до звуків, стихія акустично-протеївського захоплює його, тому об'єкт, предмет, річ для нього полишає вимір просто мисленнєвого і опиняється на межі свідомості мислячого суб'єкта, об'єктних стосунків світу і мови.

Отже, здійснюючи конструювання поезії і буття як «синтаксично» (Е. Яндль), так і «парадигматично» (М. Гайдеггер), письменник і філософ наново переосмислюють буття речей як об'єктно-лінгвістичні феномени і представляють їх як породження буття через мову механізмом поезії.

#### Бібліографічні посилання

1. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко ; [пер. с фр. В. П. Визгин, Н. С. Автономова; вступ. статья Н. С. Автономова]. – СПб. : А-сэд, 1994. – 408 с.



2. Ernst U. Konkrete Poesie. Innovation und Tradition / Ulrich Ernst. – Wuppertal : Bergische Universität, 1991. – 130 S.
3. Heidegger M. Das Ding / Martin Heidegger // Heidegger M. Gesamtausgabe. – F. a. M. : Klostermann, 2000. – Bd. 7: Vorträge und Aufsätze. – S. 165–189.
4. Heidegger M. Hölderlins Hymne «Andenken» / Martin Heidegger // Heidegger M. Gesamtausgabe. – F. a. M. : Klostermann, 1992. – Bd. 52: Hölderlins Hymne «Andenken». – 203 S.
5. Heidegger M. Hölderlins Hymne «Der Ister» / Martin Heidegger // Heidegger M. Gesamtausgabe. – F. a. M. : Klostermann, 1993. – Bd. 53: Hölderlins Hymne «Der Ister». – 209 S.
6. Heidegger M. Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein» / Martin Heidegger // Heidegger M. Gesamtausgabe. – F. a. M. : Klostermann, 1999. – Bd. 39: Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein». – 296 S.
7. Jandl E. Ein bestes Gedicht / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke ; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd. 3: Stücke und Prosa. – S. 612–615.
8. Jandl E. Mein Gedicht und sein Autor / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd. 3: Stücke und Prosa. – S. 470–478.
9. Jandl E. Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke ; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd. 3: Stücke und Prosa. – S. 533–591.
10. Jandl E. Orientierung / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke ; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd. 3: Stücke und Prosa. – S. 446–447.
11. Jandl E. Österreichische Beiträge zu einer modernen Weltichtung / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke ; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd 3: Stücke und Prosa. – S. 447–450.
12. Jandl E. Österreichische Beiträge zu einer modernen Weltichtung / Ernst Jandl // Protokolle. – 1966. – S. 136–138.
13. Jandl E. Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise / Ernst Jandl // Protokolle. – 1970. – № 2. – S. 25–40.
14. Jandl E. Zwei Arten von Gedichten / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd. 3: Stücke und Prosa. – S. 479–480.
15. Jandl E. Zweifel an der Sprache / Ernst Jandl // Jandl E. Gesammelte Werke; [Herausgegeben von Klaus Siblewski]. – Darmstadt : Luchterhand, 1985. – Bd. 3: Stücke und Prosa. – S. 502–509.

*Надійшла до редколегії 20.03.2011.*

УДК 821.111–31.09

**Л. М. Тетерина**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ**

Розглянуто творчість Тоні Гаррісона, Дагласа Данна і Саймона Армітаджа з точки зору їх внеску у розвиток нових мовних стратегій, нових виразних можливостей слова в поезії і в мові.

Ключові слова: поетична мова, поетика, жанр, балада, звуковий простір, авторський неологізм, соціальний контекст.

Рассмотрено творчество Тони Гаррисона, Дагласа Данна и Саймона Армитаджа с точки зрения их вклада в развитие новых языковых стратегий, новых выразительных возможностей слова в поэзии и языке.

Ключевые слова: язык поэзии, поэтика, жанр, баллада, звуковое пространство, авторский неологизм, социальный контекст.

Poetic works by Tony Harrison, Douglas Dunn and Simon Armitage are considered from the point of view of their contribution to the development of new language strategies, new expressive potential of a word in poetry and language.

Key words: poetic language, poetics, genre, ballad, neologism, social context.

Творчество Тони Гаррисона, Дагласа Данна и Саймона Армитаджа рассматривается с точки зрения их вклада в развитие новых языковых стратегий, новых выразительных возможностей слова в поэзии и языке.

Под «провинцией» имеется в виду один удаленный от столицы район королевства – север Англии и Шотландия. Никакой пейоративной коннотации в значении слов «провинциальная поэзия» я не вкладываю, тем более что поэзия «северян» ни в чём не уступает столичной, а в использовании новых языковых стратегий, в тяготении к эксперименту и превосходит её. Таким образом, «провинциальная» – это просто удобное короткое название вместо неизбежно более длинного и громоздкого выражения. Поэты, о которых пойдет речь, это Тони Гаррисон (род. в 1937 г. в Лидсе, Йоркшир), Даглас Данн (род. в 1942 г. в Ренфрушире, Шотландия) и Саймон Армитадж (род. в 1963 г. в деревне Марсден, Йоркшир). Все трое сегодня известные в Британии поэты, лауреаты многих литературных премий, издающие сборники стихотворений в самом престижном издательстве Faber & Faber.

Этих поэтов объединяет не только география, но и социальное происхождение: все трое – выходцы из рабочих семей. Проблема социального неравенства, изолированности низших классов от культуры остро ощущается ими и является одной из основных тем их творчества, особенно раннего. Авторы противопоставляют образ жизни социальных низов культурному истеблишменту и настаивают на самостоятельной ценности языка и традиций севера Англии, наследниками которых они себя считают.

Проведя детство и юность в некогда одном из крупнейших промышленных центров севера Англии – Лидсе, Тони Гаррисон стремится в своей поэзии представлять от имени людей, среди которых он вырос и жил, людей, не получивших хорошего образования и, стало быть, как бы бессловесных (*inarticulate*). Вот как он сам пишет о своём намерении: «Происходя из малограмотной семьи, я почувствовал настоятельную потребность выступать от имени людей, не умеющих выразить себя в слове (*who can't express themselves*), причём в форме одного из наиболее условных искусств – поэзии» [1, с. 5].

Очень часто одним из основных средств выражения идеи произведения является диалектная речь малообразованных рабочих севера или звуки её заменяющие, как в стихотворении «The Ballad of Babelabour»:

What ur-Sprache did the labour speak?  
ur ur ur to t'master's Sprache  
the hang-cur ur-grunt of the weak  
the unrecorded urs of the gobless workers [2, p. 45].

Звуковой повтор *ur* передает неясный шум толпы людей, говорящих одновременно, а также людей, по выражению поэта, «gobless», «tongueless» – безъязыких, бессловесных, косноязычных. Но это ещё и угрюмое ворчание недовольных рабочих, готовое вылиться в бунт:

but ur ur ur ur ur ur urs  
sharpened into Sprache

revurlooshunairy vurse  
uprising nacker starkers

Орфография слов предпоследней строки передает особенности произношения северного диалекта Англии. Кроме того, автор инкорпорирует звуковой повтор *ur* в слова «revurlooshunairy vurse», добавляющий к собственным значениям слов ноту недовольства и кроющуюся в нём угрозу.

Гаррисон отождествляет себя с рабочими. Как и они, поэт чувствует себя аутсайдером в обществе:

The treasurer of Sprache's court  
drops the bard his coppers  
He knows that poets aren't his sort  
but belong to the ur-crappers

Автор вводит в поэзию язык низших слоёв общества, которые часто не стесняются в выражениях. В позиции рифмы оказываются слова со сниженной стилистической окраской или слова, имеющие в словаре помету «taboo», рифмующиеся с «респектабельными» словами: turds – words, shit – poet, shitty – pity, coppers – crappers, urd – merde.

Такие рифмы придают стихотворению ироническую окраску. Объектом иронии является не только истеблишмент с его двуличной моралью, но и удобная ему поэзия, которую другой «северянин», Даглас Данн, назвал «слабым успокоительным средством» (arts of bland recoveries).

Заметную роль в анализируемом стихотворении играют авторские неологизмы. Уже упоминавшийся звуковой повтор *ur* лексикализуется, приобретает черты самостоятельного значимого слова и используется то как существительное (ur, urs), то как причастие прошедшего времени:

by the time the bards have urd  
and urd and urd and Sprachered  
the world's all been turned into merde  
.....

Но наиболее богатый сематический потенциал обнаруживает окказионализм «Babelabour», который в контексте стихотворения может быть прочитан двояко:

1. babel + bour

В «Longman Dictionary of English Language and Culture» *babel* – a scene of confusion, disorder, and the noise of many voices (from story of the Tower of Babel in the Bible).

Слово *babel* также ассоциируется с похожим по написанию словом «babble» («a confused sound of many people talking at the same time»).

В стихотворении актуализируются оба значения слова – как собственного имени, так и нарицательного, что подтверждается уже эпиграфом, слова которого принадлежат Бертольду Брехту: «This Babilonian confusion of words results from their being the language of men who are going down».

Вторая часть окказионализма – «bour» является основой или одной из основ в названиях городов или местностей во французском (Bourges, Burgundy), английском (Bournemouth) и немецком (Freiburg, Freydenburg) языках.

У Гаррисона Babelabour – это современный Вавилон, который находится в Англии, или это сама Англия, а «Babilonian confusion of words» – это английский язык, возможно также современный поэтический язык, который у самого поэта постоянно обнаруживает стремление выйти за рамки национального и в котором

наблюдается большое количество иноязычных вкраплений, окказионализмов с использованием иноязычных слов или их формантов, общеизвестных аббревиатур и даже значков.

2. Babel или babble + labour, т.е. язык рабочих.

Это значение актуализируется уже в первой строке баллады: «What ur-Sprache did the labour speak?».

Опорные согласные b и l в словах ballad, Babel, labour повторяются еще в одном значимом слове первой строфы – gobless в словосочетании gobless workers, которое вводит тему стихотворения: бессловесные, безъязыкие рабочие, от имени которых говорит поэт.

Сложное окказиональное слово служит способом свёртывания синтаксической конструкции (или микротекста) и одновременно средством компрессии образной параллели, которая развивается в стихотворении. В свою очередь, фонологическая организация текста образует сверхъязыковые связи, которые приобретают характер организации смысла. Благодаря использованию специально подобранных фоностем и их многократному повтору в различных вариантах, паронимическому сближению слов создаётся звуковой образ, который не просто вводит в текст звучащую реальность, но рождает различные ассоциации и несёт существенную смысловую нагрузку.

В более поздней лирике Гаррисона «социальные» ассоциации возникают при разработке других тем и мотивов. В основе сонета «On Not Being Milton» лежит удивительная аналогия: «борьба» поэта с языком, трудности, которые приходится преодолевать при сочинении стихов, сравниваются с борьбой луддитов, которые разрушали ткацкие станки во время промышленной революции в Англии в начале XIX века. Автор использует два ряда лексических единиц. С одной стороны, это лингвистические термины: glottals, morphemes, stress, stutter, language, articulation, mute, tongue-tied. С другой стороны, это слова, описывающие разрушение станков луддитами: «the looms smashed apart», «swung cast-iron Enoch», «frames», «lumpen mass». И, наконец, неожиданные образы, которые рождаются из столкновения этих «несопоставимых» предметов: «Each swung cast-iron Enoch of Leeds stress/ changes a forged music on the frames of Art», «the looms of owned language smashed apart», «Articulation is a tongue-tied fighting», «Ludding morphemes closing up their ranks».

Гаррисон выступает здесь не только как поэт, но и как исследователь английского языка и его северного диалекта: язык искусства и язык науки срастаются и образуют синтетическую связь в его творческом опыте – черта, характерная для литературы XX века.

Таким образом, использование авторских неологизмов, иноязычных слов в оригинальной форме, звуко-смысловых связей, смешение и столкновение различных языковых регистров являются наиболее заметными чертами, служащими для выражения уникальности поэтического мира Гаррисона.

Поэзия Дагласа Данна, как и поэзия Тони Гаррисона, характеризуется глубоко скептическим отношением к общепринятым истинам, культурным иерархиям, абстрактным теориям. Интерес к обыденной повседневной жизни в ранней поэзии Данна связан с его политическими пристрастиями, со стремлением отдать дань справедливости представителям социальных низов, из которых он вышел сам.

В своём первом сборнике «Terry Street» поэт с большой симпатией создаёт коллективный образ обитателей бедных кварталов со всеми деталями их жизни. Современность здесь взята в её повседневном бытовом ракурсе.

#### Man Of Terry Street

They come in at night, leave in the early morning.  
I hear their footsteps, the ticking of bicycle chains,

Sudden blasts of motorcycles, whimpering of vans.  
Somehow I am either in bed, or the curtains are drawn.

This masculine invisibility makes gods of them,  
A pantheon of boots and overalls.  
But when you see them, home early from work  
Or at their Sunday leisure, they are too tired

And bored to look at comfortably.  
It hurts to see their faces, too sad and too jovial.  
They quicken their step at the smell of cooking,  
They hold up their children and sing to them [ 2, p. 50].

Простотой мысли и языка, недвусмысленностью авторского отношения, преимущественной безобразностью ранние стихи Данна обнаруживают связь с Филипом Ларкином и поэтами Движения.

Поэзия Данна 90-х годов эволюционирует в сторону деидеологизации. Стихотворения из сборника «Year's Afternoon» – это размышления о свободе, одиночестве, красоте, европейской истории. Существенные сдвиги происходят и в художественной системе поэта. Не скованный социальным заказом, Данн даёт волю воображению. Стихотворения отличаются мягким лирическим настроением, яркой образностью, поэтической игрой.

Социальный контекст по-прежнему присутствует, но если раньше основная оппозиция была: привилегированные / непривилегированные классы, то теперь она смещается в другую плоскость: общественная / частная жизнь человека, причем пафос личного, внутреннего, частного является определяющим.

Внешний мир изображается в стихотворении «The Year's Afternoon» (из одноименного сборника) как место безграничной скуки (boundaryless tedium), рабочей рутины (salaried routines) и насилия (intrusions). Только в выходные дни, когда герой ускользает от обязательств перед обществом, от работы и унижений жизни (from life indignities and work), он обретает целостность и свободу.

This is my time, mepossessive, opulent  
Freedom...  
.....  
For three hours without history or thirst  
Time is my own unpurchased and intimate  
Republic of cool wind and blue sea  
For three hours I shall be my own tutor  
In the coastal hedge-school of grass furniture.  
Imaginary books fly to my hand  
From library trees. They all I need [3, c. 23].

Однако утверждение права на частную жизнь, более важную, чем общественная – не единственный мотив стихотворения. Выпадение, хотя бы на время, из жизни общества, уединение – необходимое условие для творчества (известно пушкинское: «В уединении ты счастлив, ты – поэт»). Только в уединении обновляется восприятие окружающих предметов, обостряются все органы чувств: «*I am all ears in my waterside aviary*»; «*I am all eyes when light moves on water; and leaves shake*»; «*My skin is alive to thousand brushed touches*»; «*I am alert to archival fragrances*» (выделено мною. – Л. Т.). В основе чувственного опыта лирического субъекта лежат обычные, обыденные вещи: пение птицы, движение света на воде, дрожание листы. Однако ассоциации, которые они вызывают у автора, рожают

метафоры, создающие образ мира, загадочного и непостижимого: «I am very still, a hedge-hidden sniper / in whose sight clarified infinity sits / Smiling at me»; «kisses of time, archival fragrances... unexplained over the world's distances»; «inner invisibilities and the holiness / venturesome little birds live with».

Поэзия Данна 90-х годов очень разнообразна. Рядом с более пафосным стихотворением «The Year's Afternoon» соседствует его шуточный, ироничный вариант – стихотворение «Indolence», в котором описаны прелести выходного дня, проводимого героем в одиночестве в своём саду. Поэт не стремится дать объективную картину мира. Мир дан в отношении к лицу, которое его воспринимает.

Стихотворение представляет собой спонтанный внутренний монолог, характеризующийся лирической конкретностью. Это не столько конкретность описываемых предметов (хотя и это имеет место), сколько конкретность живой речи. Слово берётся вместе с речевым контекстом, оно действительно «конкретное», интонированное. Интонация чаще всего разговорная, общеупотребительная.

Can't I get off my butt and do something?

Well, no – frankly.

Текст стихотворения насыщен вставными конструкциями, вводными словами, междометиями, восклицательными и вопросительными предложениями, характерными для синтаксиса разговорной речи. Нередки живые разговорные фразы типа: «Kick the book. That's the stuff! Boot it away».

Этого оказывается достаточно для того, чтобы возникли соответствующие речевые контексты со своей интонацией, создалось впечатление естественной речи. Часто в ход идут и другие, характерные для устного рассказа, выразительные средства: каламбуры, паронимическое сближение слов, пародирование чужих интонаций.

I have a bird in one eye and a trout

For my supper.

.....

..... I'm talking to myself

In my garden of indolence where I grow

Letargy, lilies, and sit breathing mint,

Rosemary, thyme, sage, thinking of how I'll cook

That fine fat fish I caught in a mad moment

Devoted to dexterity and doing.

.....

A chaffinch, perched on a propped rake, chirps [3, p. 20].

В этих стихах на передний план выдвигается языковой материал, поэтическая игра, которая доставляет большое удовольствие автору и читателю. Вероятно, всеприятие языка, подчинение ему на самом деле есть способ освобождения от языковой рутины, преодоления художественной инерционности.

Таким образом, если в ранней поэзии Дагласа Данна преобладает эмпиризм в форме плотной предметной изобразительности, то в более поздней лирике акцент делается на конкретности, функциональности разговорной речи, что делает поэзию Данна актуальной, а его поэтический голос – живым.

Дальнейшие эксперименты в этом направлении, но в более радикальной форме, продолжает младший современник Данна, Саймон Армитадж.

Армитадж – поэт нового поколения, для которого был придуман лозунг: «поэзия – это новый рок-н-ролл». Ему хорошо знакома жизнь социальных низов Англии, точку зрения которых он часто выражает в своих произведениях. Его урбанистическая лирика очень точно передаёт дух времени, а лирический герой –

молодой горожанин, которого ровесники инстинктивно признают как своего. При этом поэт очень серьёзно относится к своему творчеству и не стремится завоевать популярность любой ценой. В 80-е годы Саймон работал в качестве стажёра с подростками, условно осуждёнными за мелкое воровство, распространение наркотиков, хулиганство, и эта работа была постоянным источником тем и образов его стихотворений.

Одной из характерных черт поэзии Армитаджа является широкое использование разговорного языка во всём его богатстве и разнообразии. Он знаток уличного сленга и не колеблясь использует формы слов и выражения, которые находятся на периферии респектабельного употребления. Его ранняя поэзия изобилует разговорными штампами («I mean», «mate», «and things», «bloody well», «for God's sake!», «that's it»), популярными идиомами, традиционными парами слов, иногда придуманными самим автором («high and dry», «in ropes and rags», «bleached and blasted», «by flight and fall»), перефразированными словами из популярных песен (заголовок стихотворения «It ain't what you do, it's what it does to you» – переиначенные строки из песни «It ain't what you do, it's the way that you do it»). Нередки включения в ткань стихотворения элементов других дискурсов – газетного, делового, научного. В стихотворении «The Birthday» используются термины из популярного в Великобритании медицинского справочника:

This is a room  
 where I found you one night,  
 bent double, poring over  
 the *Universal Home Doctor*,  
 that bible of death, atlas of ill-health:  
 hand-drawn, colour-coded diagram of pain,  
*chromosomal abnormalities explained*,  
*progesterone secretion*,  
*cervical incompetence...*  
 Susan, for God's sake,  
 I had to edge towards it,  
 close the cover with my bare foot [4, p.12].

Стихотворения Армитаджа часто отталкиваются от стереотипов, шаблонов разговорной речи. Строится коммуникативная ситуация, в которой автор предопределяет реакцию читателя, тем самым создавая условия «успешности» коммуникативного взаимодействия. Армитадж – мастер неожиданного начала стихотворения («Of all the bloody check...», «Which reminds me»), создающего эффект начала с середины (in medias res), и лаконичных заключительных строк («I could have scored. I could have contended.», «That was everything»).

Саймон Армитадж в интервью журналу «Verse» так объяснял свою приверженность разговорным штампам и идиомам (перевод мой. – Л. Т.):

1. Это мой голос, я так говорю.
2. Это сближает меня с героями моих стихотворений.
3. Большинство идиом и «крылатых фраз» есть в некотором роде образы, и я не то что бы оживляю, но заставляю их немного поработать, не просто выполнять их обычную функцию, но включать второе, иногда буквальное, а иногда метафорическое значение.
4. В них много музыки и ритма, а это то, что мне нужно, когда я строю стихотворение.
5. Я уже говорил раньше, что я не согласен с мнением, что клише грешат против истины, как будто есть только одна истина, или только поэзия обладает правом на истину.

6. Я сам очень люблю сочинять идиомы. «Скучный как человек, который женился на русалке» – это моя последняя и, возможно, лучшая из всех, которые я придумал до сих пор [цит. по 5].

Как следует из интервью, Армитадж хорошо осознаёт как «работают» клише. Об этом свидетельствует и приведенный выше отрывок из стихотворения «Birthday», где лаконичная разговорная фраза «Susan, for God's sake», с закреплённой за ней в языке интонацией, так богата эмоциями и подтекстом.

Но не только отдельные идиомы, расхожие слова и выражения обладают таким потенциалом. Самая обыкновенная бытовая речь содержит в себе удивительные возможности для поэта. Предметом следующего ниже стихотворения является сама речевая реальность:

#### Very Simply Topping Up The Brake Fluid

Yes, love, that's why the warning light comes on. Don't  
panic. Fetch some universal brake fluid  
and a five-eights screwdriver from your toolkit  
then prop the bonnet open. Go on, it won't  
eat you. Now, without slicing through the fan-belt  
try and slide the sharp end of the screwdriver  
under the lid and push the spade connector  
through its bed, go on, that's it. Now you are all right  
to unscrew, no, clockwise, you see it's Russian,  
love, back to front, that's it. You see, it's empty.  
Now, gently with your hand and I mean gently,  
try and create a bit of space by pushing  
the float-chamber sideways so there's room to pour,  
gently does it, that's it. Try not to spill it, it's  
corrosive: rusts, you know, and fill it till it's  
level with the notch on the clutch reservoir.  
Lovely. There's some Swarfega in the office  
if you want a wash and some soft roll above  
the cistern for, you know. Oh don't mind him, love,  
he doesn't bite. Come here and sit down Prince. Prince!  
Now, where's that bloody alternator? Managed?  
Oh any time, love. I'll not charge you for that  
because it's nothing of a job. If you want  
us again we're in the book. Tell your husband [4, p. 8].

Автор стихотворения намеренно выбирает самую банальную, «непоэтическую» жизненную ситуацию: автомеханик инструктирует женщину, как заливать тормозную жидкость в автомобиль, тем самым подчеркивая истинный предмет своего интереса: его внимание направлено на качество высказывания, на сам процесс функционирования языка. Армитадж никак не деформирует, не преобразует и не редуцирует речь лирического героя. Он исследует условия возникновения художественности в речевой реальности, исследует средства речевой выразительности. Его поэтика опирается на разговорную фразу, реплику. Фразовая, говорная интонация играет решающую роль, при этом язык стихотворения несёт явный отпечаток хронологического времени. В. Хлебников, например, отождествлял язык со временем: «Язык как пространство, язык как время».

Читатель вслед за поэтом обнаруживает жизнь в языке, в движущейся речи, в говоре. Художественно значимой оказывается сама функциональность речи. Мы



ощущаем лирическое отношение автора к жизни, к уникальности, неповторимости каждого индивидуального опыта.

В свете описанной языковой стратегии актуальным представляется предположение, высказанное М. Бланшо: «...не становится ли в литературе (Бланшо имеет в виду особенную литературу: Рильке, Малларме, Джойса, Кафку) сам язык всецело образом, не языком, который бы содержал различные образы или перелагал бы в образные выражения действительность, но языком, который являлся бы своим собственным образом (а не образным языком)» [6, с. 26].

В большей или меньшей степени это наблюдение относится и к рассмотренным выше поэтам. Их объединяет отношение к языку не только как к средству, с помощью которого делается высказывание, но и как к самодостаточному и властному субъекту, это высказывание предопределяющему» [7, с. 8].

Подводя итог этим заметкам можно сказать, что современная британская, в частности провинциальная, поэзия как развивающаяся система стремится к обновлению, активно ищет новые формы самовыражения и, развивая средства выразительности поэзии, способствует развитию средств выразительности английского языка в целом.

#### Библиографические ссылки

1. *Maya Jaggi*. The Conflicting Voices in Tony Harrison's Poetry // The Guardian, March 31. – 2007.
2. The Penguin Book of Contemporary Poetry. – L., 1982.
3. The Forward Book of Poetry. A Collection of the Best Poets of the Year from the Forward Poetry Prizes. – L., 2001.
4. New British Poetry ed. by Don Paterson & Charles Simic. – Graywolf Press. – Saint Paul, 2004.
5. *Samson Ian*. Cliché!: The Poetry of Simon Armitage. – Thamskrew, № 3. – Autumn / Winter, 1995.
6. *Бланшо М.* Пространство литературы : пер. с франц. / М. Бланшо. – М., 2002.
7. *Альчук А.* Несколько соображений о новаторской поэзии post factum / А. Альчук // Поэтика исканий или поиск поэтики: матер. Междунар. конф.-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии» (16–19 мая 2003). – М., 2004.

*Надійшла до редколегії 28.04.2011.*

УДК 821.111-ТОМАС.09

**Е. С. Чернокова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

#### **ЭДВАРД ТОМАС: «ДЛИННАЯ МАЛЕНЬКАЯ КОМНАТА» АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ**

Розглянуто особливості семантики та поетики поезії Едварда Томаса «The Long Small Room».

Ключові слова: Едвард Томас, Тед Х'юз, семантика, поетика, георгіанство, модернізм.

Рассмотрены особенности семантики и поэтики в стихотворении Эдварда Томаса «The Long Small Room».

Ключевые слова: Эдвард Томас, Тед Хьюз, семантика, поэтика, георгианство, модернизм.

**Semantics and poetics peculiarities in Edward Thomas's «The Long Small Room» are under consideration.**

Key words: Edward Thomas, Ted Hughes, semantics, poetics, Georgianism, modernism.

Эдвард Томас (1878–1917) – английский поэт, прозаик и критик начала XX века. Большую часть своей короткой жизни он писал прозу, всего около 30 книг, среди которых литературная критика, биографии Суинберна, Китса, Р. Джеффриса, У. Пейтера, топографические работы, один роман и эссе о природе и английской деревне. Лучшие из последних («The Heart of England», «The South Country», «A Literary Pilgrim») часто переиздавались. Однако в историю литературы Э. Томас вошел благодаря своим стихам: их немного, всего сто сорок два стихотворения, и написал он их за два последних года своей жизни.

Его имя почти не известно отечественному и российскому читателю: переводов единицы, а ученые прочно занесли его поэзию на «обочину» поэтического мейнстрима начала XX века, объявив его стопроцентным георгианцем (Г. Ионкис, Е. Гениева, В. Толмачев). «Удобство» того, что подавляющее число российских и многие англо-американские исследователи относят Томаса к георгианцам, очевидно и лежит на поверхности. Это, как им представляется, диктует тематика его поэзии, в центре которой – английская природа, пейзаж как смыслообразующий элемент почти всех его стихов. Вдобавок оказывается, что Томасу этого вполне достаточно: он не испытывает необходимости «обогащать» свою «устаревшую» описательность за счет введения мифологии или интертекста, а последнее в близком ему материале можно было бы найти без труда – от Вордсворта до Гарди. Все это дополняется прочным ощущением спонтанности выражения, отсутствием «сопротивления» современной Томасу идиомы – поэтического языка, без всякого напряжения в его стихах представшего разговорным, радикальные попытки обновления которого являются еще одним признаком «модернизации».

Английские и американские ученые еще в середине XX века считали Эдварда Томаса «малым» поэтом из-за небольшого наследия и очень личного характера поэзии (еще одно отличие от модернистов) и ассоциировали его творчество исключительно с георгианством и Первой мировой войной<sup>1</sup>, недаром Э. Моушен называет его главной жертвой критики поэзии георгианцев [6, с. 1]. Однако авторитет Ф. Р. Ливиса меняет ситуацию, когда в своей этапной работе «New Bearings in English Poetry» (1932) знаменитый критик говорит о нем как об «оригинальном поэте редкого качества», которому удалось в поэзии передать ощущение современной дезинтеграции [4, с. 57]. И хотя точка зрения о том, что Томас – георгианец «чистой воды», все еще встречается среди современных ученых (Р. Паркер, например), все это, на наш взгляд, лишь дань увлечения «стройностью» схем и далеко не так очевидно для новейших англоязычных исследователей. Они отмечают «большую эмоциональную сложность и степень интеллектуальной полноты, итогом которых является амбивалентность и сомнения, совсем не похожие на других георгианцев» [5, с. 374], называют Томаса экзистенциалистом, чья «манера поразительно близка к Кафке и Беккету» [12, с. 55].

Таким образом, интерес к поэзии Томаса вызван еще и тем положением, которое она занимает на историко-литературной карте английской поэзии начала XX века<sup>2</sup>, ведь, по мнению современных англоязычных исследователей,

<sup>1</sup> Современные ученые считают, что война не оставила сколько-нибудь заметного следа в поэзии Томаса (см., например точку зрения Ренни Паркера [8, с. 44] и Джонатана Баркера [3, с. 29]).

<sup>2</sup> «Чуть левее центра, удаленное от георгианцев, но также предвосхитившее модернистов во многих важных аспектах» – Э. Моушен [7, с. 3].

семантико-поэтологические особенности его поэзии не позволяют полностью отнести ее ни к георгианцам, ни к модернистам. В оригинальной поэзии Томаса семантика пасторального «георгианского» контекста вступает в противоречие с той поэтикой «бессвязных впечатлений», которую отмечали уже самые первые критики его стихов. По справедливому замечанию недавнего поэта-лауреата Э. Моушена, именно это положение между двух «магистральных» на тот момент направлений в развитии английской поэзии «позволило ему, как Томасу Гарди и Роберту Фросту, осуществить «тихую» и неагрессивную поэтическую революцию, такую же важную, как и более разрекламированный *coup d'etat* Паунда и Элиота» [7, с. 2].

Небольшое стихотворение Эдварда Томаса «The Long Small Room», как нам представляется, дает ясный ответ, какого рода была эта революция. Прочитав огромное количество современных стихов, «хороших и разных», от георгианцев до имажистов и Эзры Паунда<sup>3</sup>, Томас-критик прекрасно видел направление движения поэзии начала века. Немногие поэты имели такое преимущество, как справедливо считает Р. Паркер [8, с. 39]. Но, будучи преимуществом для любого другого, для человека с такой подвижной психикой, как Томас, подобный опыт имел и обратную сторону, порождая неуверенность в своем даре, предназначении, сомнение в том, что он сам может быть поэтом, если его не привлекает ни вторичность поэзии «вечно вчерашних» георгианцев, ни «смутное неистовство» (о сборнике Паунда «Exultations») «новых»<sup>4</sup>. В своей работе о Морисе Метерлинке он ясно выразил то, что его беспокоило: «старое [доброе] стихотворение имеет простой основной смысл, который любой читатель в здравом уме может принять; за пределами его каждый достраивает то, что он может или должен. В новом [стихотворении] нет такого рода основы; стихотворение не значит ничего, пока ты не поймешь всего его смысла» [11, с. 21]. Конечно, это о символизме, но это и о поэзии Элиота, которой Томас не читал, и о поэзии Паунда, которая дала ему возможность предвидеть.

Нам представляется, в том числе и это – необходимость и ощущение невозможности для него выбора, либо «полный назад»<sup>5</sup>, либо «полный вперед» – сдерживали начало карьеры Томаса-поэта. Встреча с Робертом Фростом и знакомство с его поэзией показали, что есть еще третий путь. Это практически подтвердил сам Фрост, посвятив Эдварду Томасу в 1916 г. стихотворение «The Road Not Taken». Что принципиально отличает (*made all the difference*) поэзию Фроста для Эдварда Томаса – это тема отдельного разговора. Здесь упомянем только, что, назвав себя «синекдохистом» в поэзии, Р. Фрост указал на принципиальную особенность: по его словам, «поэзия предоставляет единственный дозволенный (*permissible*) способ говорить одно, а подразумевать другое...» («Education by Poetry») [10, с. 36]. Сосредоточенность на пейзаже и «человеческом», принципиальный «анти-романтизм», разговорный язык поэзии Фроста – вот то, что искал в поэзии сам Томас, и теперь он видел, что все это вместе возможно.

Название стихотворения «Длинная маленькая комната», кажется, исчерпывающе передает его предмет: в четырех строфах традиционным сти-

<sup>3</sup> Как литературный критик он написал 1122 литературных обзора, а его рецензии насчитывают более миллиона слов, написанных по поводу тысячи двухсот книг.

<sup>4</sup> Во времена Томаса еще не употребляли термин «модернизм» в том смысле, который он имеет сейчас.

<sup>5</sup> Тем более что, как мы уже писали, отношения с Маршем не сложились, и Томас так и не стал участником ни одной из георгианских антологий. Справедливости ради нужно сказать, что, хоть термин «георгианцы» прочно привязан к названию антологий, печатались там и другие (например, Д. Г. Лоренс).

хом<sup>6</sup> с перекрестной рифмой описана комната. Казалось бы, интерьер – не совсем характерный объект для лирики Томаса, ведь большинство его стихотворений – это описания природы. Однако странная форма комнаты, описанная уже в первой строфе, максимально сужена в сторону пространства для человека и максимально расширена в мир живого, природы: «The long small room that showed willows in the west/ Narrowed up to the end the fireplace filled,/ Although not wide. I liked it. No one guessed/ What need or accident made them so build». (Длинная маленькая комната, что обнаруживала ивы на западе/ Сужалась к тому краю, который занимал камин,/ Хотя и неширокий. Я любил ее. Никто не догадывался/ Какая необходимость или случай заставили их так строить)<sup>7</sup>. Поражает прежде всего какая-то отстраненность, неодолеваемость описания-рассказа, которую только подчеркивает псевдоперсональное «Я любил ее» в сочетании с непонятным «они» (те, «кто строил»). «Блестящей и болезненной метафорой его собственной жизни», считает начало стихотворения Дж. Баркер [3, с. 28].

Вторая строфа уводит читателя из комнаты и перечеркивает впечатление от прозаического описания непонятной конструкции комнаты, создавая ощущение того, что внутри происходит что-то, заслуживающее рассказа: «Only the moon, the mouse and the sparrow peeped/ In from the ivy round the casement thick./ Of all they saw and heard there they shall keep/ The tale for the old ivy and older brick.» (Только луна, мышь и ласточка заглядывали/ Внутрь из плюща вокруг толстого оконного переплета./ Из всего того, что они видели и слышали там, они сохраняют / Рассказ для старого плюща и еще более старого кирпича). Перед нами – почти романтический в своих составляющих антураж для зловещего рассказа о том, что происходит в комнате. Но вряд ли можно согласиться с Дж. Баркером, что во второй строфе комната и дом жуткие и мрачные [Ibid]. Указание на толщину оконного переплета, возраст кирпича, бесстрастный перечень тех, кто наблюдает (луна, мышь и ласточка), употребление определительных прилагательных (толстый переплет, старый плющ) вместо эпитетов «размывают» потенциальное впечатление от традиционно романтического «набора» плющ – старые стены – луна etc. У георгианцев этот «специфически английский, а не интернациональный» (Моушен о Томасе) контекст обычно является самоцелью, альфой и омегой текста. Здесь же можно увидеть действие того механизма, который, на наш взгляд, является одной из главных особенностей поэтики Томаса – последовательного разрушения «памяти слов» через общую интонацию стихотворения, очищения романтического и викторианского образа до состояния слова, денотата. Дополнительное доказательство этому находим в третьей строфе, прямо перетекающей в четвертую, заключительную: «When I look back I am like moon, sparrow and mouse/ That witnessed what they could never understand/ Or alter or prevent in the dark house./ One thing remains the same – this my right hand// Crawling crab-like over the clean white page,/ Resting awhile each morning on the pillow,/ Then once more starting to crawl on towards age./ The hundred last leaves stream upon the willow.//» (Когда я оглядываюсь назад, я как луна, ласточка и мышь,/ Что увидели то чего они никогда не поймут/ Или не изменят или не предотвратят в темном доме./ Одна вещь остается все той же – это моя правая рука// Ползущая как краб по чистой белой странице./ Недолго отдыхающая каждое утро на подушке./ Затем опять начинающая ползти по направлению к старости./ Сто последних листьев струятся по иве.//). Экология «луна, ласточка и мышь», усиленная градацией глаголов «не поймут, не изменят, не предотвратят», нагнетает суггестию вокруг «я», обитающе-

<sup>6</sup> Моушен приводит интересную статистику: из ста сорока двух стихотворений Томаса семьдесят шесть написаны пятистопным ямбом, считая, что постоянные вариации этого размера у Томаса предвосхитили более смелые эксперименты Элиота [7, с. 5].

<sup>7</sup> Текст цит. по [9, с. 176], подстрочник наш. – Е. Ч.

го в этом темном доме. Наконец, мы видим и обитателя, такого же необычного, как и сама комната – это рука-краб, ползущая по белому листу бумаги по направлению к старости или отдыхающая на подушке. Многие исследователи воспринимают этот образ как метафору жизни Томаса, например, Р. Паркер считает, что Томас говорит здесь об изнурительном труде литературного поденщика, который угнетал его всю жизнь [8, с. 38].

Никто из известных нам критиков не заметил, что этот образ явно переключается с другим, о котором Томас, автор большой работы о Китсе, безусловно, не мог не знать. Мы имеем в виду руку Сатурна из «Гипериона»: «Upon the sodden ground/ His old right hand lay nerveless, listless, dead,/ Unsceptred...» (На песке холодном/ Его большая правая рука,/ Безжизненная, старая, пустая, Лежала праздно./ – пер. Т. Гнедич [1, с. 175]). Владыка титанов Сатурн, свергнутый богами Олимпа, напоминает в описании Китса «мраморное изваяние, неподвижное, прекрасное, величественное» [1, с. 89]. Холодный песок с лежащей на нем скульптурно красивой мертвой (неподвижной) рукой, определенной тремя сильнейшими эпитетами – символ поверженного владыки, символ смерти.

Правая рука в стихотворении Томаса, описанная с помощью всего одного сравнения, – неуклюжая, некрасивая (scab-like), но живая. Ее нельзя воспринимать как символ смерти (как это делают некоторые критики), потому что поэт специально подчеркивает ее движение серией глаголов – crawling, resting, then once more starting to crawl. Да, ее движение затруднено, оно перемежается остановками, но неизменно возобновляется. Но еще более важно, что это – не символическая метонимия, заменяющая лирического субъекта. Лирический субъект присутствует во всей своей поэтической «плоти и крови»: он – наблюдатель из третьей строфы, который, как луна, ласточка и мышь видит – и не понимает, не может ни изменить, ни предотвратить. Наблюдение за самим собой извне, из широкого мира природы, который ему близок, за миром, который ему узок и мал, растерянность от этого раздвоения, биполярности – вот что стоит за прозаически обыденным описанием.

Здесь перед нами, говоря словами Поля Валери, «сознание, которое само себя осознает» [Цит. по: 2, с. 15]. Интересно сравнить «Комнату» Томаса со знаменитым стихотворением Теда Хьюза «Мысль-лиса» («The Thought-Fox»), которое можно назвать квинтэссенцией лирической авторефлексии поэта. Они, на первый взгляд, очень похожи. Лирический субъект Хьюза – поэт, сидящий в комнате перед лицом «этой чистой страницы, по которой движутся мои пальцы» («this blank page where my fingers move») [7, с. 1396–1397]. В комнате одиноко тикают часы, а за окном – полночный лес. Четыре из шести строф стихотворения посвящены поразительному по простоте (разговорная идиома, отсутствие эпитетов, обилие различных маркеров движения) и выразительной правдоподобности деталей («cold, delicately as the dark snow,/ A fox's nose touches twig, leaf») описанию лисы. Однако у читателя ни на минуту не возникает ощущения, что и лес, и лиса, действительно существуют: при всем при этом они менее правдоподобны и менее важны, чем «мои пальцы» и то, что «через окно я не вижу звезды» из первых стихов. Это «я», изначально и однозначно выдвигающее лирического субъекта на первый план, переводит все остальные образы в «сложноподчиненное» положение, как бы поэтологически сильно они не были «сделаны». Их прямо заявленная незримость, то, что они существуют только потому, что «даны нам лишь в ощущениях» героя, определяют их удел – обозначить идею, они знаки, символы, ведь стихотворение – о том, как идет «охота» за образом, как рождается поэзия. Лишь на миг они уравниваются – «охотник» и жертва, объединенные чисто животным инстинктом (запах источаемый и запах ощущаемый) и неизбежностью насильственного поглощения одного другим. Талант современного поэта подсказывает Хьюзу сильнейший в своей апоэтичности образ финала, который,

взрывая сознание художника-творца, затем вновь дарит ему ощущение силы и покоя победителя: «Till, with a sudden sharp hot stink of fox/ It enters the dark hole of the head./ The window is starless still; the clock ticks,/ The page is printed» (Пока, с внезапным острым сильным запахом лисы/ Она не входит в темную дыру в голове./ Окно еще беззвездно; часы тикают./ Страница напечатана).

Луна, мышь и ласточка, ивы и плющ Томаса – только названы, но они более живые, чем тщательно описанная лиса Хьюза, они равновелики с лирическим субъектом стихотворения. Их мир – более широкий и не ограниченный рамками комнаты и письменного стола. Они не должны умирать, чтобы дать жизнь чему-то, наверное, прекрасному, но искусственному. Потому что, может быть, в том числе и в силу особенностей человеческой и поэтической биографии Томаса, посвятившего большую часть жизни описанию природы и читавшего слишком много разных стихов, именно этот мир и кажется ему настоящим, тем, который не стоит делать лишь плодом воображения.

А ведь Томасу еще нужно рассказать историю, а tale, из второй строфы. Для истории оказывается достаточно всего одного заключительного стиха «The hundred last leaves stream upon the willow». Говорят, Томас придумал ее первой.

Она кажется Джонатану Баркеру «страшной и незабываемой» и «завершает процесс придания смысла и силы тому, что, казалось, будет спокойным медитативным упражнением» [3, с. 28].

Нам она не представляется такой уж «страшной». Здесь перед нами пример того, что критики называют «японизацией» английской поэзии начала XX века (имажисты, Паунд). Предельная емкость смысла этого стиха как будто замыкает на себе описательность всего стихотворения, чтобы снова «закодировать» его и снова заставить читателя участвовать в его разгадке.

Важнейшей составляющей поэтики Томаса является создаваемое его поэзией почти физическое ощущение «гулкосты» слова, именно там, в этом скрытом, бесконечно резонирующем поле, и происходит эмоциональный и психологический контакт-взаимодействие автора и читателя. Именно в этом – его оригинальный почерк в английской поэзии начала XX века.

Можно, конечно, возразить, что любая большая поэзия как-то да отзывается в читателе. В «гулкосты» поэзии модернизма отзвук задан сознательным сочетанием других культурных отзвуков. В поэзии Фроста он в большой степени контролируется и регулируется автором, в том числе и иронией.

Думается, Томас подписался бы под мыслью Р. Фроста, что «как кусок льда на горячей плите, стихотворение должно зависеть от своего собственного таяния» («The Figure a Poem Makes»). Та «гулкосты» словообраза, о которой мы говорим, – не «сопутствующий товар», а цель и средство Томаса-поэта. Потому что слова и интонация должны быть максимально точными, чтобы «растаять» без остатка. Потому что результат предсказать невозможно. Потому что автор сам его до конца не знает.

«Маленькая комната» поэзии Томаса (и по объему, и по камерности тематики, и по отводимому ей до недавних пор месту в истории английской поэзии) тем не менее продолжала важную, «длинную», начавшуюся задолго до Вордсворта, традицию пасторальности английской поэзии, концептуального внимания к природе родной земли. Это долгое время являлось стержнем того, что составляло «английскость» английского искусства и стало не просто ностальгическим опытом повторения, как у многих георгианцев, а превратилось в стихах Э. Томаса, по словам И. Бродского, в «очень чистую лирику, какую-то грезу о поэзии». Неслучайно толчком для создания последнего стихотворения И. Бродского «Август» стало одно из самых хрестоматийных стихотворений Томаса «Adlestrop». Творчество У. Одена и Р. С. Томаса, Ф. Ларкина и Т. Хьюза доказывает, что для развития английской поэзии опыт поэтической «эволюции», выбранный Эдвардом Томасом,

не менше цenen и значим, чем путь «революции», котрым двигались Э. Паунд и Т. С. Элиот.

В конце концов, есть еще одно значение английского слова «age» (не только «возраст», но и «век»), и тогда можно сказать, что «рука поэзии» Томаса не совершала бессмысленные круги, а пусть недолго и недалеко, но неотвратимо двигалась в сторону реальности нового века и новой поэзии.

### Библиографические ссылки

1. Дьяконова Н. Я. Китс и его современники / Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1973. – 199 с.
2. Москаленко М. Поезія Поля Валері / М. Москаленко // Поль Валері: поезії. – К. : Юніверс, 2005. – С. 5–18.
3. Barker J. Notes on Edward Thomas / Barker, Jonathan // The Art of Edward Thomas. – Bridgend : Poetry Wales Press, 1987. – P. 25–35.
4. Leavis F. R. New Bearings in English Poetry / F. R. Leavis. – Harmondsworth : Penguin, 1972.
5. Mitchell P. Edward Thomas and the Georgians / P. Mitchell // University of Toronto Quarterly. – Vol. 55. – Number 4, – Summer 1986. – P. 359–374.
6. Motion A. The Poetry of Edward Thomas / A. Motion. – Lnd., Boston & Henley : Routledge & Kegan Paul, 1980. – 193 p.
7. The Norton Anthology of Modern Poetry / Ed. By R. Ellmann and R. O'Clair. – 2nd ed. – N.Y.–L. : W.W.Norton & Co., 1988. – 1865 pp.
8. Parker R. The Georgian Poets / R. Parker. – Plymouth : Northcote House Publishers Ltd, 1999. – 92 p.
9. The Poems of Edward Thomas with an introduction by Peter Sacks / E. Thomas. – N.Y. : Handset Books, 2003. – 180 pp.
10. Thomas E. A. Language Not to Be Betrayed. Sel. Prose of Edward Thomas / Edward Thomas. – Manchester : Carcanet press in association with Mid-Northumberland arts group, 1981. – 290 с.
11. Thomas E. Maurice Maeterlinck / Edward Thomas. – London, 1911.
12. Ward J. P. The Solitary Note: Edward Thomas and Modernism / J. P. Ward // The Art of Edward Thomas. Ed. and introduced by Jonathan Barker. – Bridgend : Poetry Wales Press, 1987. – P. 51–60.

Надійшла до редколегії 20.04.2011.

УДК 821.112.2-994.09

Г. О. Шевченко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

### С. ФРІДЛЕНДЕР-МІНЬЙОНА: ГРОТЕСКНИЙ КОМЕНТАР ЕПОХИ

Проаналізовано концептуально-тематичні та лінгвостилістичні особливості гротеску у творчості епатажного письменника першої половини ХХ ст. С. Фрідлендера-Міньюна.

Ключові слова: С. Фрідлендер-Міньюна, експресіонізм, гротеск, абсурд.

Проанализированы концептуально-тематические и лингвостиллистические особенности гротеска в творчестве эпатажного писателя ХХ ст. С. Фридлендера-Миньюны.

Ключевые слова: С. Фридлендер-Миньюна, экспрессионизм, гротеск, абсурд.

Conceptual-thematic and linguostylistic features of the grotesque by outrageous writer of the 20<sup>th</sup> century S. Friedlaender-Mynona are analyzed.

Key words: S. Friedlaender-Mynona, expressionism, grotesque, absurdity.

У нестабільні часи міжвоєнної епохи літературну скарбницю Німеччини поповнювали численні гостросоціальні політичні, філософські романи, оповідання, фейлетони та інші короткі текстові форми письменників-експресіоністів, які прагнули зруйнувати усталені норми життя та моралі. Як зазначають літературні критики К. Шеффлер та В. Міхель, у 1900–1920 рр. ХХ століття гротеск стає найбільш відповідною й характерною реакцією на «страждання через сумнівність перехідного етапу». «Гротеск якнайкраще виражає сучасну ідею світу, він зображує дві сторони життя, не намагаючись та навіть не наважуючись поєднати їх в єдину цілісну картину» [4, с. 313]. Гротескний тип художньої образності став спробою бунту митців-інтелектуалів проти неконтрольованої за часів революцій та світової війни дійсності.

Поняття «гротеск» не є новим у теорії літературознавства. Серед фундаментальних робіт, що мають на меті висвітлити історичну та теоретичну поетику гротеску, слід назвати роботи російських літературознавців М. М. Бахтіна, Ю. В. Манна, Л. Є. Пінського, монографії німецьких вчених Х. Бюля, В. Кайзера, Г. Шнееганса та ін. Сягаючи корінням в образотворче мистецтво Італії кінця XV ст., цей термін перейшов у царину літератури, де став синонімом чудернацького, бурлескного, монструозно-жахливого та водночас комічного. У різні літературні епохи гротескний тип образності, втілюючи культурно-естетичні програми письменників та поетів, набував своїх характерних рис. М. М. Бахтін зазначає з цього приводу, що «на відміну від середньовічного та ренесансного гротеску, безпосередньо пов'язаного з народною культурою, романтичний гротеск стає камерним: це ніби карнавал, який людина переживає на самоті з гострим розумінням власної відчуженості» [1, с. 32]. Модерністський гротеск багато в чому перегукується з літературними традиціями романтизму. В епоху експресіонізму він набуває нігілістичних мотивів, руйнує існуючу картину світу, щоб створити нову, прийнятнішу. Зважаючи на відсутність у літературознавстві єдиної концепції цього терміна, факт використання його самими авторами експресіоністичних текстів робить вивчення історії та теорії гротеску цікавим та перспективним об'єктом дослідження.

Метою даної статті є не стільки критичний перегляд існуючих концепцій, скільки аналіз поетики гротеску як форми художнього мислення німецького філософа та письменника першої половини ХХ століття Соломона Фрідлендера-Міньйона, якого дослідники по праву називають «майстром гротеску». Актуальність вибору теми, а разом з тим і новизна даного дослідження, зумовлена недостатнім вивченням його творчості німецькими вченими та майже повною відсутністю відомостей про нього у вітчизняній літературознавчій науці.

Доктор філософії неокантіанської школи в Берліні С. Фрідлендер (1871–1946) залишив яскравий слід в історії німецької літератури під псевдонімом Міньйона, що, власне, є паліндромом від маскувального «апопум». Сприймати не лише слова, а і весь світ ніби справа наліво, називати чорне білим, а потворне прекрасним – така програмна установка втілила у собі прагнення письменника пробудити приспану свідомість німецького народу у міжвоєнні часи.

Німецький дослідник М. Куксдорф характеризує Міньйону як «творця гротеску, епічної художньої форми, яку він започаткував практично одноосібно» [7, с. 59]. Згідно з оцінкою письменника та літературного критика Х. Гееркена, «жодний німецький письменник до нього та після нього не зміг розвинути форму гротеску до такого рівня майстерності» [5, с. 319]. Саме з творчістю цього «Канта та клоуна в одній особі» дослідники пов'язують сплеск терміна «гротеск» у заго-



ловках коротких прозових творів письменників-експресіоністів першої половини століття, серед них Х. Райманн «Дама з гарними ніжками та інші гротески», І. Вробель «Заощаджувач часу. Гротески», В. Херцфельд «Трагічні гротески нічної пори» та ін. [5, с. 319].

Практично не згаданого не тільки у нас, але й недостатньо вивченого також у зарубіжній германистиці, Міньюну з повним правом можна вважати епатажним письменником, геніальним майстром гротеску в історії літератури Німеччини першої половини ХХ століття. Проте не тільки загальні видання, а й навіть спеціальні антології в кращому випадку відзначають лише ім'я, а не творчість Міньюни, а частіше взагалі не згадують. Авторитетний лексикон Фішера відводить місце Фрідлендеру-Міньюні в одному ряду з «літературно-мистецьки-політично ангажованими експресіоністами» Німеччини [4, с. 383]. Така характеристика є цілком прогнозованою, адже відверто епатажна позиція автора, що зводить нанівець чи не всі морально-етичні цінності, неодмінно провокувала дух скандалу.

Хоча більша частина творчості Міньюни припадає на період паралельного розвитку експресіонізму та дадаїзму, цілковито він не долучився до жодного з них, оскільки його естетична позиція вочевидь була складнішою, а творча програма – багатовимірнішою. Німецький письменник В. Мерінг відзначає у цьому контексті, що хоча Міньюна «відкрито фліртував з дадаїзмом, однак ніколи не ідентифікував себе з ним» [5, с. 267]. Сучасний дослідник творчості «коментатора епохи» М. Куксдорф не тільки заперечує факт причетності Міньюни до експресіонізму, а й наголошує, що його відчуженість від будь-яких однозначних кредо в літературі неодмінно здобувала йому роль аутсайдера в усіх літературних колах [7, с. 59]. Зрештою, як підводить підсумок щодо цього питання німецький літературознавець Л. Екснер, зазвичай творчість Міньюни відносять до літературного напрямку експресіонізму.

Глибокодумні натяжки, витончена гра слів, клоунеска та відверте блазнівство неперевершеного дошкульного стилю Міньюни в жодному разі не оминали увагу читача, але притому знаходили, в кращому випадку, досить стриману критику. Знавець літератури К. Тухольські відзначає: в його блискавичних, створених здебільшого під час нічних фантазувань гротескних замальовках «витончене поєднання гострої викривальної логіки та привабливого божевілля» [2, с. 252].

Втім здається, ніби Міньюну зовсім не хвилює брак прихильної уваги критиків до його особи, принаймні він не без іронії стверджує у нарочито пафосній промові з приводу свого «сторічного ювілею»: «Серед німецьких класиків я особливо вирізняюся завдяки моїй надзвичайній, безпрецедентній, насправді класичній, майже хворобливій сором'язливості, що возвеличує мене до небес, і дякую за це виключно самому собі і в жодному разі не своєму народу, який радо визнав би мою персону, якби не вищезгадана патологічна скромність» [9, с. 12]. Щоб насолодитися почуттям гумору «ювіляра» у всій його повноті, слід зазначити, що на момент публікації цієї промови йому було 57 років.

Доцільно проілюструвати відзначену критиками нищівну творчу логіку Міньюни на матеріалі аналізу арабески «Смертельна примірка» («Tödliche Anprobe»). Нагадаємо її сюжет: власник ательє мод випадково залишив у кишені щойно зшитого костюму таку записку своїм працівникам із вказівками щодо особливих рис клієнта: «Увага, складний випадок! Жахливий скандаліст, вважає себе красенем. Має груди як у курки, хребет як знак питання, перекошені сідниці, майже квадратні плечі, шию як у жирафи, ноги колесом, мавпячі руки, звисаючий живіт, скривлену талию. Отже, підлещуватись старанно!» [8, с. 94]. Хвилюючись за непохитність свого авторитету, власник ательє пан Гедульдиг дорогою до клієнта дізнався про його передчасну смерть. Логіка заключного пуанту вражає холодно-кровністю розрахунку: самогубці шкодять бізнесу! Міньюна майстерно жонглиє читацькими емоціями та разом з тим він, поступово перетворюючись з баламу-

та Мінййони у філософа Фрідлендера, аргументує свою позицію: через насолоду потворним, жорстоким, фальшивим він, «камер-егер людської душі», намагається відновити втрачені сили для віри в чистоту, добро та красу [5, с. 322]. Природа комічного у гротеску лежить у його двуплановості: те, що здається випадковим, насправді є глибоко продуманим та закономірним. Наскрізь логічним є вибір імені власника ательє («geduldig» означає «терплячий»), адже воно ілюструє морально-естетичні прагнення автора: завдяки старанній роботі позбавити світ від потворного, розпочавши з зовнішніх його виявів поступово перейти до внутрішнього, потаємного. Водночас слід звернути увагу на «жертву» цієї оригінальної арабески. Гостре та раптове усвідомлення «красенем» власної потворності не залишило йому ані часу, ані моральних сил на перелаштування внутрішнього «я». Тим самим Мінййона, борець зі стереотипами та суспільними ідолами, натякає співвітчизникам на нагальну необхідність об'єктивного оцінювання себе та оточуючого світу, проголошує руйнацію віджитого світобачення, що не може співіснувати з новими вимогами часу і призведе до трагічних наслідків.

Гротески Мінййони приголомшують. Але метою автора є не здивувати читача чи в черговий раз вказати йому на абсурдність сучасного світу, а пролити світло правди. Пошуки істини буття приймають у формі гротеску різноманітні види та образи: в одних гротесках на передній план виходить визволення людини від забобонів шляхом навмисного перебільшення їхнього впливу на свідомість аж до клоунади («Alkoholeske»); в інших автор зводить дійсність до абсурду, не пропонуючи жодної розв'язки, залишаючи все на самохиті («Die Kunst, sich selber einzubalsamieren»). Деякі гротески Мінййони є не що інше як ілюстрація фрідлендерівських філософських теорій («Frohnatur»), деякі – неприхована літературна провокація («Ich möchte bellen»). Так чи інакше всі ці гротески є лише інструментом в умілих руках незаангажованого будь-яким одним з багатьох літературних маніфестів свого часу щирого шукача істини.

Тематика часом викривальних, часом фантастичних арабесок ексцентричного «гротеск'ера» поширюється на усі найбільш болючі питання. Мінййона без жалю підриває віру в значимість родини: «Це щось значиме для біологічних невігласів, які, замість того щоб розвиватися самим, знову і знову перекладають цю роботу на інших» [8, с. 64]. З притаманним йому нищівним гумором він зводить нанівець суспільне значення вшанованих історією письменників, філософів, політичних діячів, називаючи Ніцше директором цирку, а Будду – біржовим спекулянтом [8, с. 233]. Невідворотний вплив бездуховності капіталізму на одвічні моральні цінності цей нестерпний баламут людського спокою зображує у гротесках «Reklameske», «Toilettrpapier! Toilettrpapier!» та ін., підсумовуючи, що відтепер гроші є синонімом слова «людяність» [8, с. 148]. Розміщуючи на одному щаблі інтимне та суспільно значиме, загальноприйняте та швидкоплинне, святе й буденне, Мінййона виступає у ролі нігілістично спрямованого «коментатора епохи», що зводить до абсурдного зашкарублі у стереотипах способи бачення світу.

Ексцентричні арабески «enfant terrible» німецької літератури вражають читача своєю нігілістичною спрямованістю. У близькій до жанру фейлетону історії «Tobias und die Backpflaume» герой смакує знайденою у посліді сливою і поміж іншим ділиться своїми міркуваннями з випадковою співрозмовницею: «Adam war ganz aus Mist» [8, с. 193]. Антиестетичний спосіб викладення матеріалу хоча і вражає читача своїм відкритим несмаком, але саме властиву йому внутрішню експресію має на меті автор, який спонукає реципієнта знайти ключ до розуміння авторської позиції: «Ich ekle mir nie, besonders wenn es zum Naschen ist» [8, с. 192]. Це твердження є наскрізь логічним, якщо згадати, що ми маємо справу з «людиною, улюбленою іграшкою якої є гільйотина» [2, с. 260].

Дуже влучно Мінййона називає себе «чудернацьким поєднанням Канта й клоуна» [5, с. 319]. Цю подвійність можна спостерігати не лише в імені, а й, власне,

у його ексцентричних замальовках. З одного боку, їм притаманні дошкульність, відверте блазнівство та примарна фантазійність. З іншого боку, читач сприймає це як сміливу спробу пробудити приспану свідомість покоління перехідного етапу, змусити переглянути прийняті як беззаперечні мало не всі суспільні норми: чи то старі, віджиті, чи нові.

Майстер гротеску Міньюна відкрито тішиться власними творчими мовними знахідками, які надають його творам ще більше пізнаваного «привабливого божевілля». Помітно, що поряд з героями його неперевершених фантазувань слово часто відіграє першорядну роль. «Слово стає забаганкою; дивно складене, воно виринає раптово як створіння автора, постає непохитним у новому світлі його інтелекту» [5, с. 349]. Складається таке враження, ніби вся вигадана ним історія слугує лише коштовним оздобленням для цінного за своєю оригінальністю та неповторністю заголовка. Самі лише назви його гротескних літературних експериментів створюють атмосферу блазнівства та клоунески: «Добре бронзована блоха», «Мій труп», «Алкоголеска», «Рекламеска», «Пітекантропеска», «Мистецтво самобальзування», «Туалетний папір! Туалетний папір!», «Підсмажений сфінкс», «Закоханий небіжчик» тощо. «Коли я, лише заради втіхи, вигадую назву історії про будь-які події, нереальні ситуації, сюжетні лінії, я знаю так само мало, як і Ви, а, можливо, навіть ще менше, бо Ваша фантазія може виявитися спритнішою та винахідливішою. Тож давайте краще разом помірковано, як нам реалізувати заголовок!» [10, с. 55].

Імена героїв також відіграють неабияку роль у процесі фантазування. Так, читач насолоджується дотепними знахідками на кшталт Іммануїл Унбекант (unbekannt – невідомий) чи Казановаліс Міньюна, грайливо приписуючи собі популярність спокусника усіх жінок Казанови та містичність образу письменника епохи романтизму Новаліса. Часто Міньюна розгортає літературне полотно гротесків навколо промовистих імен, так читач знайомиться із страждаючою від самотності вдовою Трокендок («Trockendock» – морське «сухий док»), героєм замальовки «Пітекантропеска» паном Резігнатовські (Resignatowski від дієслова «resignieren» – «визнавати власне безсилля, здаватися»). Оригінально і дотепно звучать в арабесках Міньюни імена-анаграми, серед яких можна згадати чоловіка на ім'я Емалкер (Emalker), який від усього серця ненавидів рекламу та помер від старанно рекламованої жувальної гумки.

Та особливої уваги вартий псевдонім-анаграма пустотливого гротеск'єра. Експериментуючи зі словом «анопут», він у жодному разі не прагне залишитися інкогніто, тим більше що це ім'я з самого початку було відоме широкому загалу. Це була спроба захистити репутацію доктора філософії від сміливих літературних експериментів. Однак, створюючи свої іскрометні замальовки, він не відокремлював ім'я від псевдоніма. Цим самим він показував читачу, що кожна з невеликих за обсягом арабесок налаштовує його не тільки на розваги, але й на філософські роздуми. Псевдонім Міньюна набуває значення більшого, ніж просто вдала гра слів, стає, так би мовити, візитною карткою для Фрідлендера. Х. Гееркен цілком справедливо зазначає, що «гротески Міньюни без розуміння філософії Фрідлендера відкриваються читачу лише наполовину» [3, с. 111].

Разом з тим вже саме це слово «анопут» та його перевертень «тупона» вміщують у собі частинку філософської теорії полярності Фрідлендера: ніхто та водночас яскрава особистість, «незламний філістер» та творець, «чудернацьке поєднання аскета й сластолюбця» [5, с. 267]. Свою філософську та літературну роботу він описує як спробу з протилежних, полярних сторін наблизитися до жаданого ідеалу, до істини, щоправда, вкрай незвичайним способом: «Говорити означає помилятися. Невже немає жодного іншого шляху до правди? Спробуймо говорити так, щоб у кожному слові було протиріччя – можливо, це й буде дух правди?» [8, с. 201].

Бажання залучити читача до спільних пошуків істини, а також і до власне створення чергової гротескної історії Міньйона часто напрочуд органічно вплітає у текст. Зв'язок з читачем є дуже важливим для цього «успішного двійника доктора Соломона Фрідлендера», як його влучно характеризує сучасна німецька дослідниця Х. Бемманн [2, с. 251]. З притаманним абсурдистам прагненням відмовитися від усталених канонів твору він повідомляє читачу, що заплутався у викладеній ним історії про ад'ютанта у нічній сорочці, знайденій ним на дорожньому вказівнику, і не знає, як складеться доля цього героя. Найвищої емоційної напруги набуває звернення до читача: «Warum, frage ich, lässt denn der Leser den Autor allein die volle Verantwortung tragen?» [8, с. 14]. Втім, навіть для знавців його гротесків задача передбачити міньйонівську логіку, спрогнозувати розвиток подій може видатися нездійсненною.

За влучною дефініцією спеціальної антології, присвяченої вивченню експресіонізму та дадаїзму у німецькій літературі, така авторська позиція «розриває на друзки поняття етики, культури і внутрішнього життя, які є лише одягом для слабких м'язів» [6, с. 295]. Ця характеристика органічно висвітлює літературно-філософську програму Міньйони, людини високоінтелектуальної і наділеної екстраординарним почуттям гумору, яка не могла лишатися осторонь культурного, суспільного та морального занепаду співвітчизників та вибирала найдоцільніші засоби боротьби з ситуацією кризи духовності, залишивши яскравий неповторний слід у літературній скарбниці Німеччини. Вивчення концептуально-тематичних та лінгвостилістичних особливостей гротесків Міньйони є перспективним та корисним напрямком літературознавчого дискурсу сьогодення.

#### Бібліографічні посилання

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. *Bemmann H.* Ein Philosoph der Groteske / Helga Bemmann // Mynona. Das Nachthemd am Wegweiser und andere höchst merkwürdige Geschichten des Dr. Salomo Friedlaender; [hrsg. von H. Bemmann]. – Berlin : Eulenspiegel Verlag, 1980. – S. 251–260.
3. *Cardorff P.* Friedlaender (Mynona) zur Einführung/ Peter Cardorff; [hrsg. von Alfred Diener]. – Hamburg : Ed. SOAK im Junius Verlag, 1988. – 175 S.
4. Das Fischer Lexikon. Literatur: In 3 Bd.; [hrsg. von U. Ricklefs]. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – Bd. 1. – 703 S.
5. *Exner L.* Fasching als Logik. Über Salomo Friedlaender/ Mynona / Lisbeth Exner. – München : belleville Verlag Michael Farin, 1996. – 464 S.
6. Expressionismus und Dadaismus; [hrsg. von O. F. Best]. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1984. – 336 S.
7. *Kuxdorf M.* Der Schriftsteller Salomo Friedlaender/ Mynona: Kommentator einer Epoche/ Manfred Kuxdorf. – Frankfurt am Main : Verlag Peter Lang GmbH, 1990. – 130 S.
8. *Mynona.* Das Nachthemd am Wegweiser und andere höchst merkwürdige Geschichten des Dr. Salomo Friedlaender; [hrsg. von H. Bemmann]. – Berlin : Eulenspiegel Verlag, 1980. – 263 S.
9. *Mynona.* Mein Hundertster Geburtstag und andere Grimassen/ Mynona. – Leipzig/ Wien : Jahoda & Siegel, 1928. – 105 S.
10. *Mynona.* Mein Papa und die Jungfrau von Orleans. Nebst anderen Grotesken/ Mynona. – München : Wolff, 1921. – 79 S.

Надійшла до редколегії 25.04.2011.

И. В. Шишкина

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ФАНТАСТИКЕ Р. БРЭДБЕРИ

Проаналізовано провідні сюжети і мотиви творів Р. Бредбері, в основі яких – концепція світу і людини – світлий оптимістичний погляд у майбутнє, «щасливий світогляд».

Ключові слова: світ, людина, оптимізм, тема, твір, новела, роман.

Проанализированы ведущие сюжеты и мотивы произведений Р. Бредбери, в основе которых – концепция мира и человека – светлый, оптимистический взгляд в будущее, «счастливое мировоззрение».

Ключевые слова: мир, человек, оптимизм, тема, произведение, новелла, роман.

The main plots and motives of R. Bradbury's works are analysed, in the basis of which – the concept of the world and a man – a clear optimistic outlook in the future, a happy world view.

Key words: world, man, optimism, theme, work, short story, novel.

Почти все произведения Бредбери содержат ведущие мотивы фантастики писателя: тесную связь вымышленных ситуаций с происходящим в реальной действительности; веру Бредбери в добрую сущность человека, в силу его разума и воображения, в победу света над тьмой. И над всеми мотивами и темами в мире писателя возвышается Книга. На протяжении всей жизни Рэй Бредбери остается даже не книголюбом, а книгоманом. Он ненавидит тех, кто способен уничтожать книги или относиться к ним пренебрежительно (роман «451° по Фаренгейту»).

Н. Пальцев, оценивая сборник рассказов Бредбери «Конвектор Тойнби» (The Toynbee Convector, 1988) [11], пишет о том, что талант знаменитого писателя с годами не ослабевает: «Жанровый диапазон новелл, столь же широкий, как в прежних книгах: от чисто фантастических (чаще всего основанных на хроноклазме – сдвиге во времени, составляющем канонический атрибут многих образцов НФ: «Тень каприза» и некоторые другие) до лирико-ностальгических, развертывающихся, вполне реальных и узнаваемых «декораций» провинциального детства и отрочества автора» [7]. Философию нового сборника рассказов Н. Пальцев формулирует следующим образом: «Философию эту, в сущности, простую, опуская частности, можно свести к трем основополагающим моментам:

1. Человек должен быть духовным.
2. Человек должен быть свободным.
3. Человек должен быть счастливым.

Эти три императива, естественно, взаимосвязаны, но симптоматично, что в глазах писателя залогом и третьего, и второго является первое» [7].

Художественный мир Бредбери состоялся, устоял во времени, и даже при не очень глубоком прочтении его произведений можно почувствовать их созвучие духовной и интеллектуальной структуре современного человека, а присущие этому миру напряженность, динамизм, острота сюжетных ситуаций, одухотворенность и очеловеченность самых немислимых выдумок вполне соответствуют современному читателю. Но дело даже не в читателе. Мы рассматриваем творчество Рэя Бредбери в русле «большой» литературы, для которой не столь уж важны метод, которым пользуется писатель, или художественное течение, к которому он принадлежит. Важно то, что определяет художественную ценность писательского мира. И с этой позиции мир Рэя Бредбери обладает всем тем, что де-

ляет художественное произведение могучим средством «превращения физической жизни в духовную».

Мир Брэдбери, светлый, ясный, понятный, интересен современному человеку прежде всего своим высоким порывом к гармонии, согласию, умиротворенности, которых сейчас так не хватает всему человечеству. И хотя на протяжении всего творческого пути Брэдбери обращается к мотивам неотвратимого злого рока, как, например, в книге рассказов «Осенняя страна» (*The October Country*, 1955), где природа мстительна, а человек беспомощен, писатель всегда оставляет своим героям возможность выбора, свет надежды. Даже в таком мрачном романе, как «Надвигается беда» (*Something Wicked This Way Comes*, 1962), где властвуют чудища вроде человека, пьющего лаву, Демона гильотины и Ведьмы из праха, победителями выходят подростки Вилли и Джим и отец одного из них, мудрый библиотекарь. Этот роман критики относят к числу «черных» произведений Брэдбери. Писатель обращается здесь к американской «готике», страшным народным поверьям, легендам и т.п.

Поразительна обширная «география» произведений Брэдбери: иллинойская провинция, Нью-Йорк будущего, Марс, некая страна бесконечной осени, порожденная фантазией писателя. И по этому бесконечному и всегда опасному пространству бродят, путешествуют, передвигаются случайно или целенаправленно разнообразные герои писателя, добрые и злые, мирные и агрессивные, маленькие и сильные, робкие и смелые. В мире Брэдбери много детей, которые тоже оказываются в фантастических ситуациях преодоления зла. В повести «Дерево на праздник Дня всех святых» («Дерево осени») (*The Halloween Tree*, 1972) восемь мальчишек совершают сказочное путешествие по временам и странам во имя спасения друга, похищенного Тенью смерти.

В романе «Смерть – удел одиноких» (*Death is a Lonely Business*, 1985) ощущаются все те же характерные для ранних новелл Брэдбери мотивы одиночества, страха и беспомощности человека перед лицом смерти. Но у Брэдбери подобные мотивы не несут безысходности, как, например, у его предшественника Г.Ф. Лавкрафта (1890–1937), создателя «мифологии ужаса». В рассказе «Болото Луны» (*The Moon-Bog*, 1921) ситуация ужаса основана на столкновении заведомо неравных сил. Герой рассказа Деннис Бэрри намеревается восстановить родовой замок в Ирландии и осушить большое болото. Местные крестьяне пытаются остановить его, ссылаясь на легенды и поверья, окружающие это болото. Но Деннис, вкусивший «американские уроки», жаждет пользы от земли, пропадающей зря, и упорно готовится покорить болото. Крестьяне и слуги покидают Килдерри, страшась пойти против таинственной силы болота. Деннис приглашает работников и, оставшись один среди чужих, просит друга (от его имени ведется повествование) приехать в замок (ситуация, напоминающая начало новеллы Э. По «Падение дома Эшеров»). Герой-рассказчик, сначала тоже пренебрегший мистическим настроением крестьян, постепенно, во время ночных полуснов-видений, под звуки странной музыки, чувствует непонятное беспокойство, тревогу, к нему приходит видение о том, как на город надвигается беда: «чудовищный оползень обрушился на него и похоронил под собой все живое» [6, с.180]. Вспомним название романа Р. Брэдбери «Надвигается беда» (или в других переводах «И духов зла явилась рать», «Что-то страшное грядет») и почувствуем тот же мотив надвигающейся беды. Страх достигает такой степени, что он готов бежать из замка. Но не успевает. В ночь перед началом работ перед рассказчиком разворачивается невероятная картина, полная ужаса: болотные призраки увлекают за собой наемных рабочих, слуг замка, и все они погружаются в воды древнего болота. Смерть хозяина замка была еще более ужасна.

Лавкрафт «утопил» всех своих персонажей, кроме самого рассказчика, которому удалось избежать общей участи. Установка Брэдбери иная: он не поддается

искусительному соблазну ужаса. «Однако за каждой его книгой стоит выношенная годами твердая позиция художника и гражданина. Научной фантастике писатель отводит роль своего рода сигнала тревоги. Бережное отношение к богатствам человеческого разума, отвращение к злу, насилию, алчности, озабоченность судьбами цивилизации – таковы его главные темы» [9, с. 73]. Брэдбери утверждает жизнь в самых различных ее проявлениях, думает о духовной готовности человека к освоению неизведанных миров и встрече с неизвестным. «Фантастическое, сказочное часто предстает у Брэдбери в обрамлении достоверных бытовых подробностей, возникает из реалий будничной жизни... Манере Брэдбери свойственно единство реалистических описаний, романтической гиперболы, юмора, взволнованно-лирические интонации» [5, с. 152]. Такое личностное, теплое и доброе отношение Брэдбери к своим персонажам писатель подтверждает сам: «Все персонажи моих произведений – это я. Они – мои зеркальные отражения, удаленные или перевернутые после трех или дюжины отражений» [1, с. 42].

Р. Брэдбери – не столько певец достижений, рожденных в лабораториях и конструкторских бюро США, сколько исследователь той части нашего внутреннего мира, куда расчеты и таблицы не имеют доступа. Вера – вот что движет его пером. Вера в высокое призвание человека, в его абсолютное будущее, в то, что самому устройству Вселенной свойственны любовь, доброта и честь... Самые величественные подвиги знания вызваны в конечном счете сердцем. «Апрельское колдовство» (*The April Witch*, 1952) и «Холодный ветер, теплый ветер» (*The Cold Wind and the Warm*, 1964) – о том трепетном, тонком и нежном, что есть в нашей душе, о нашей неотделимости не только от жизненной суеты, но от животных и растений, дождя и ветра, от всего огромного, что зовется мирозданием» [4, с. 444].

В интервью корреспонденту парижского еженедельника «Экспресс» Брэдбери не только разъясняет суть своего понимания научной фантастики, но и дает оценку собственного творчества, говорит о своих эстетических пристрастиях, оптимистической настроенности как в литературе, так и в жизни. Интересна его мысль о человеке – герое научной фантастики. На вопрос, не считает ли писатель, что в научной фантастике единственным чудом оказывается человек, Брэдбери ответил: «Формулировка слишком негативна. Я бы сказал, человек – единственное получудовище. Будем надеяться, что, наполовину чудовище, наполовину человек, он в конце концов станет полностью человеком» [3].

В подобном определении можно почувствовать неизбежную устремленность большого писателя к человеку в самых различных его проявлениях. Брэдбери так же непоколебим в своей установке на правильное, гармоничное соотношение оптимизма и пессимизма в отношении человека. «Оптимизм сам по себе слеп. Как, впрочем, и пессимизм, – говорит писатель. – А я не верю в действия вслепую. Конечно же, ошибается тот, кто предсказывает скорый конец света. Это – слепой пессимизм. Но не прав и говорящий об абсолютно идеальном мире. Это – слепой оптимизм. Я вообще не думаю, что мы хотим идеала. Нам нужно общество, в котором все-таки есть место шероховатостям... Я бы говорил лишь об ощущении оптимизма. Шанс на него появится, если мы все будем полностью реализовывать отпущенные нам генетические возможности» [10].

Именно эта мысль о Человеке, художественный анализ и одновременно поэтическое воспевание активного человеческого присутствия в мире, по мысли некоторых критиков, выделяет Рэя Брэдбери в сфере научной фантастики.

Как мы уже указывали выше, творчество Брэдбери внутренне всегда оптимистично. В его мире особенно живо трепещет и рвется отвращение и протест против самого страшного зла – войны. Герои Брэдбери – люди активной воли, умеющие преодолевать страх перед стихиями и той силой, которая противостоит человеку, – системой, контролирующей всю структуру человеческого существования. При этом у Брэдбери конкретные представители власти редко проявляют

свое присутствие, они безличны, но постоянно ощущаются по результатам их деятельности. Например, в рассказе «Пешеход» (*The Pedestrian*, 1951) описано, как писатель Леонард Мид идет совершенно один по пустому вечернему городу. Все сидят у телевизоров, а медлительного и вдумчивого пешехода задерживает полицейская машина (автомат, действующий без людей) и отвозит в Психиатрический центр по исследованию атавистических наклонностей: ходить пешком – это и есть атавистическая наклонность. Фантастичной здесь оказывается реакция общества на нестандартное поведение человека. Преследуется отклонение от общепринятой нормы.

Вот это-то постоянное внимание Брэдбери к человеку, выламывающемуся из стереотипов поведения под влиянием тихих и порой незаметных сил природы и жизни, определяет его особое место в американской фантастике, тяготеющей к антиутопии. Так, в романе К. Воннегута «Утопия 14» (*Utopia 14*, 1952) описана группа промышленных олигархов, регулирующая жизнь всего общества. Непогрешимый компьютер определяет показатель интеллекта – ПИ: у кого он высок – тот получает образование, у кого низок – направляется в армию или на работу, не требующую квалификации. Подобная система воссоздается и в романе А. Азимова «Конец вечности» (*The End of Eternity*, 1955): это Вечные, группа специалистов, живущих вне времени и регулирующих жизнь человечества. В каждом из этих романов описано вполне благоденствующее общество: там нет бедняков, все одеты, обуты, сыты, развлечены. Но именно против этого бездуховного мира восстают доктор Пол Протеус в романе Воннегута, техник Харлан у Азимова, пожарник Монтэг у Брэдбери. У каждого из них своя причина бунта, но всех их объединяет стремление отстоять право человека на любовь (у Азимова), на радость творческого труда (у Воннегута), на общение с книгой (у Брэдбери). И все-таки именно в мире Брэдбери возникает та трудноуловимая аура, которая делает его героев наиболее человечными, близкими нам людьми. Наличие подобного героя само по себе во многом определяет особое положение Брэдбери в американской и мировой фантастике.

Здесь уместно вспомнить Ф. М. Достоевского, которому не давал покоя вопрос: нужно ли строить здание прогресса, если в его основании имеется хотя бы одна детская слезинка? Именно этот беспокойный, тревожный мотив сопровождает почти все главные сюжеты Брэдбери. Н. Пальцев пишет по этому поводу: «При всем этом главным для него – романтика и гуманиста – остается Человек. Человеком во всем богатстве и многообразии своих индивидуальных проявлений. Человеком американский прозаик поверяет не только историю научно-технического прогресса, но и историю общества – смысл и бессмысленность ее. И потому кажется логичным и закономерным, что куда бы ни забрасывал он своих героев, где бы ни разворачивалось действие очередной из его историй – в сегодняшней Америке или на Марсе XXI века – его внимание неизменно приковывают к себе такие моменты в существовании и самореализации личности, как Детство, Юность, Мечта, Любовь, Подвиг, Ностальгия, Смерть» [8, с. 13].

Отношение Брэдбери к научным открытиям и техническим достижениям цивилизации, как можно судить по его произведениям, сложно и противоречиво. «Мечтая о восхождении к звездам, он не только не воспевае прогресса науки и техники, но скорее видит в нем главную угрозу для человека» [2, с. 6–70]. Свои опасения он нередко выражает в мрачных фантастических образах, доходящих до кошмарных галлюцинаций. Таковы, например, роман-предупреждение «451° по Фаренгейту» (*Fahrenheit 451*, 1953) или рассказ «Вельд» (*The Veldt*, 1950), в котором вырвавшиеся из телевизора львы пожирают Джорджа и Лидию Хельди по желанию их детей, развращенных кровавыми зрелищами. В аллегориях Брэдбери угадывается тоска по «здоровой», «простой» жизни. Он мечтает о «зеленом утре в зеленой долине», без грохота телевизоров и рева реактивных самолетов, о жизни среди зеленых деревьев сада, расцветшего на всей планете.



**Библиографические ссылки**

1. Брандис Е. П. Научная фантастика и художественное познание действительности / Е. П. Брандис // Художественное творчество. – Л, 1983. – С. 37–58.
2. Брандис Е. Путешествие в страну фантастики / Е. Брандис, В. Дмитриевский // Ефремов И. Туманность Андромеды. Звездные корабли. Библиотека современной фантастики в 15 т. – Т. 1. – М., 1965. – С. 5–26.
3. Брэдбери Р. Я выбираю звезды / Р. Брэдбери // Литературная газета. – 1978. – 20 сентября.
4. Гансовский С. Итак, книга прочитана... С. Гансовский // Стрела времени. – М., 1989. – С. 439–445.
5. Краткая литературная энциклопедия. Т.Т. 6 (Притча, стлб. 20), 7 (Утопия, стлб. 853–855; Фантастика, стлб. 887–895), 8 (Цикл, стлб. 398–399), 9 (Брэдбери Р. стлб. 151–152). – М., 1971, 1972, 1975, 1978.
6. Лавкрафт Г. Болото Луны / Г. Лавкрафт // Иностранная литература. – 1992. – №3. – С. 178–182.
7. Пальцев Н. Вчитываясь в Рэя Брэдбери / Н. Пальцев // Книжное обозрение. – 1992. – № 12.
8. Пальцев Н. М. Галактика Рэя Брэдбери / Н. М. Пальцев // Ray Bradbury. Fahrenheit 451. Short Stories. – М., 1983. – С. 3–27.
9. Романова Е. Брэдбери (Bradbury) Е. Брэдбери / Е. Романова // Писатели США. Краткие творческие биографии. – М., 1990. – С. 73–74.
10. Шитов А. Интервью с Рэем Брэдбери / А. Шитов // Эхо планеты. – 1990. – 28 апреля – 4 мая.
11. Bradbury R. The Toynebee Convector/ R. Bradbury – N.Y. – 1988. – 275 p.

*Надійшла до редколегії 20.05.2011.*

УДК 821.111(17) «19»

**А. А. Якименко**

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля*

**ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ФЕМИНИЗМА  
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И КРИТИКЕ**

Проаналізовано сучасні уявлення про співвідношення постмодернізму та фемінізму в їх схожості та розбіжностях.

Ключові слова: постмодернізм, -феміністська критика, гендерна специфіка, дискурсивні відмінності.

Проанализированы современные представления о соотношении постмодернизма и феминизма в их сходстве и отличиях.

Ключевые слова: постмодернизм, феминистская критика, гендерная специфика, дискурсивные особенности.

The paper deals with modern conceptions of the relationship between postmodernism and feminism in their similarities and differences.

Key words: postmodernism, feminist criticism, gender specificity, discursive peculiarities.

Несмотря на то, что взаимосвязи феминистской и постмодернистской эстетик было посвящено немало работ<sup>1</sup>, вопрос о сходстве и различии их идеологических

<sup>1</sup> Сошлемся на монографии Л. Николсон [22], А. Жардин [17], И. П. Ильина [3], работу П. Элиотт и Н. Менделл «Теории феминизма» [8], статью Понторьеро «Феминизм и постмодернизм» в «Энциклопедии постмодернизма» [9].

и эстетических позиций по-прежнему остается открытым. Подобно постмодернизму, феминизм тесно связан с проблематикой разработки нового письма, вопросом о различии, множественности и власти, что позволяет двум течениям перекликаться, оставаясь автономными. Целью настоящей статьи является изучение современных представлений о соотношении постмодернизма и феминизма, точках пересечения этих культурных феноменов и их отличиях.

Постмодернизм всегда был и остается проблематичным явлением ввиду своего междисциплинарного и интернационального характера и очевидной трудности в концептуальных и терминологических дефинициях. Обилие теорий, дающих различные, а порой противоположные интерпретации этого явления, объясняется во многом тем, что термином «постмодернизм» определяют множество феноменов, зачастую относящихся к различным областям культуры. Одним из примеров может служить полемика между неомарксистами Фредриком Джеймисоном, который называл постмодернизм культурной доминантой позднего капитализма, и Терри Иглтоном, который расценивает постмодернизм как безнадежное овеществление искусства [6, с. 294]. Кроме того, этот концепт вбирает в себя целый ряд направлений – деконструктивизм, постструктурализм и др. Следует также отметить, что для философских трудов, трактующих постмодернизм, характерны неодинаковые подходы, в зависимости от страны и индивидуальности исследователя: так, Лиотар во Франции, Ваттимо в Италии, Хабермас в Германии выдвигают неоднородные теории в том, что касается вопросов историчности, репрезентации и идеологии. Разгонолосица также вызвана размытостью терминологических и географических границ: например, в тот исторический момент, когда в Англии и США говорят о модернизме и высоком модернизме, во Франции и Канаде выделяют не модернизм, а другие его составляющие – символизм, кубизм, сюрреализм, структурализм, которые позже приведут к Новому роману и театру абсурда. Кроме того, в современных исследованиях встречается также термин «постмодернистский феминизм» (Н. Пушкарева, П. Эллиотт, Н. Менделл) как одна из ветх феминизма, представители которого исследуют «женский вопрос» в русле основных постулатов постмодернизма. «Постмодернистскими феминистками» в США называют Юлию Кристеву, Люс Ирригаре и Элен Сиксу из-за некоторой идеологической близости с неофрейдистскими теориями Лакана, Фуко и Деррида<sup>2</sup>.

Барбара Хаверкрофт считает более плодотворными не общие рассуждения о том, что собой являет постмодернизм, а изучение его проявлений и воздействия в определенном контексте [15, с.17]. Джанет Паттерсон, напротив, предлагает рассматривать постмодернизм как интернациональный феномен: «читать роман в свете постмодернизма – это имплицитно ставить его вовнутрь интернациональной художественной продукции» [23, с. 5].

В литературоведении термином «постмодернизм» обычно обозначают течение, переосмысливающее на содержательном и формальном уровнях дискурсы, которые доминируют в обществе, ставя под сомнение поддерживающие их категории единства и гомогенности. Любопытно, что в книге Дж. Каллера «Теории литературы. Краткое введение» вовсе отсутствует дефиниция такого феномена, как постмодернизм: он представлен лишь конституирующими его течениями – постструктурализмом, деконструктивизмом, феминистской критикой [4].

Американская критика 50-х гг. начала использовать термин «постмодернизм» для описания послевоенной литературы, а в 60-х годах – для обозначения романа, отличного как от традиционного, так и от модернистского. Термин использовался до 1975 года исключительно в англо-саксонской традиции, в то время как в Евро-

<sup>2</sup> Жеребкина И. А. «Феминизм и психоанализ» [1], Mitchell J. «Psychoanalysis and feminism» [21].

пе говорили, скорее, о Новом романе, новом письме, авангардистской литературе. Позднее этот термин проникнет в европейские страны благодаря книге «Состояние постмодерна» (1979) Жана-Франсуа Лиотара, в которой учёный поставил проблему соотношения современного дискурса и науки, высказав недоверие к метанарративам, проистекающее из научного прогресса: человек не может объяснить его причины, замечая и описывая лишь его современные проявления – так, нарративная функция теряет свои основы, героя, интригу и цель [20, с. 7]. Если Хабермас рассматривал постмодернизм как угрозу модернистскому проекту, то Лиотар видит посыл постмодернизма в процессе репрезентации и изображении чувства невоплотимого. Постмодернистский художник, на его взгляд, занимает положение философа, ибо создаваемое им полотно не подчиняется предустановленным практикам. В свете гендерной проблематики наиболее интересным моментом в рассуждениях Лиотара видится то, что он усматривает в постмодернизме освободительную и эмансипирующую силу, что, безусловно, роднит его с феминизмом, хотя, Бодрийар, например, считает подобное сравнение «тупиком», а Ги Скарпетта, – «симптомом кризиса, симптомом конца эпохи» [10, с. 18], [24, с. 56]. Подрыв традиционного нарратива, согласно Лиотару, делает возможным освобождение от дискурса-гегемона, открытие новых смыслов, концептуальных осей (феминизм, эпистемология), а также языковых игр (обновление литературных жанров, наслаждение текстом, вербальные неологизмы), что не могло не привлечь внимание феминисток. Мэри Джин Грин, в свою очередь, уточняет формулировку: если свойственный постмодернизму нигилизм имеет мало общего с феминизмом, то центральное в постмодернизме понятие субъекта и оспаривание тоталитаризма истории может служить во благо феминистских целей [14, с. 27].

Украинская исследовательница Оксана Кись подчеркивает, что принципиально новый феминистский подход к изучению культуры и общества, сформулированный в понятии гендера, стал возможным лишь благодаря интеграции новых форм научно-общественного дискурса (постмодернизма) и теоретико-концептуальных учений (постконструктивизм, деконструктивизм и др.) [5, с. 16]. На взгляд Линды Николсон, если феминизм продолжит движение в сторону более исторической, неуниверсальной, неэссенциалистской теории, такой, которая признает культурную специфику – различия между женщинами, тогда феминизм станет «по существу постмодерном» [22, с. 43]. Однако подобный подход таит в себе опасность уменьшить значимость гендерного аспекта, что вызывает неприятие у некоторых феминисток, в частности у Ирригаре, усматривающей в постмодернизме врага, призванного сместить акцент с женского вопроса на дискурсивные практики.

Феминизм, подобно постмодернизму, исходит из неповиновения традиционным правилам и жанровым нормам, ставя целью нарушить привычные функции языка и формы, стереть границы между литературными жанрами. Представители обоих течений с недоверием относятся к таким основам дискурса, как наука, религия, история, отказываясь от историчности, тотализирующего взгляда на знание и бинарных оппозиций. Они также разрушают идею центра и единства, отдавая предпочтение множественности и маргинальности. Таким образом, деконструкция, по мнению Джанет Паттерсон, являет собой еще одну точку пересечения идей постмодернизма и феминизма [23, с. 44], что выражается в литературной ревизии и выявлении противоречий в текстах, валоризации второстепенных феноменов в них с тем, чтобы освободить текстовое пространство. Феминистки, как и писатели-постмодернисты, не проводят четкой границы между художественным творчеством и литературной критикой. Интертекст, метатекстуальные приемы открывают в тексте бесконечность смыслов и уничтожают традиционную дихотомию между романским и критическим дискурсами. Вслед за П. М. Люцтелером к характеристикам, пронизывающим и сближающим постмодернистские и

феминистские сочинения, относят присутствие в них игрового начала и пародии как критики канона, жанровые метаморфозы, автобиографизм, мультикультурную направленность [19, с. 5]. Расхождения между двумя течениями носят, скорее, этический характер: рефлексия о месте женского субъекта в дискурсе почти не встречается в мужских постмодернистских сочинениях. Тем не менее нельзя отрицать и смысловую близость обоих направлений, оспаривающих любые проявления логоцентризма или, заимствуя дефиницию Лакана, ставшую стержнем и идефиксом феминистской критики, – фаллоцентризма. Если Лакан и Деррида отождествляют понятия логоцентризма и фаллоцентризма как его отражения в трансцендентальном символе, то феминистки двигаются в обратном порядке дискурсивной деконструкции. Нельзя не согласиться с утверждением И. П. Ильина о том, что проблема личности, столь важная для постструктурализма, особенно болезненно ощущалась феминистским сознанием, поскольку именно поиски специфики женского сознания, женского «Я», его аутентичности, определяемой в противопоставлении традиционному, «буржуазному» представлению о «мужском Я», якобы воплощенном в застывших и окостеневших культурных стереотипах и клише западной цивилизации, всегда были и по-прежнему остаются основной сверхзадачей феминистской критики [3, с. 141].

Линда Николсон полагает, что феминистские и постмодернистские идеи позволили установить парадигмы социальной критики независимо от философии, что полностью ломает связь между двумя ветвями знаний. Но, несмотря на это, в обоих течениях присутствует взаимная критика: постмодернизм, по наблюдению Линды Николсон, упрекает феминистскую теорию в эссенциализме, а феминизм подчеркивает политическую наивность и андроцентризм постмодернизма [22, с. 43]. Этот момент отображает концептуальную амбивалентность двух течений: если постмодернизм основан на смерти автора, жанра, истории, феминистская этика говорит исключительно о смерти патриархата, стремясь трансформировать знание, которое ей видится односторонним, в обновленные культуру и язык.

Современное письмо, в особенности женское, характеризуется переосмыслением всех основных патриархальных установок, стремлением обрести собственный имманентный дискурс. Оспаривание традиционных правил письма и языковых средств становится для писательниц едва ли не главной фазой сложного развития женского сознания и субъективности. В феминистских произведениях сквозь образы персонажей, темы и структуры выражается мысль о неспособности «мужского» языка отразить чувства женщины и сообщить ее мысли. Этот мотив вводится аллегорией фрустрации писательницы перед задачей воссоздать с помощью принятых языковых средств собственный внутренний мир и материализовать внешнюю реальность. В этих текстах отчетливо видна сложность процесса присвоения «женского» слова.

Отметим, что целью исследователей феминистской литературы не является выделение женского письма в отдельную категорию, ограничивающую его рамками определенных женских признаков, диктуемых бинарной иерархией и объединяющих все женские произведения некой единой тематической моделью. По этому поводу Л. Дюпре верно заметила: «Пытаясь слишком узко определить женское письмо, легко попасть в ловушку и еще раз вписать женщину в жесткую модель» [12, с. 2]. Иными словами, от такого ограничительного подхода феминистская критика предпочитает отказаться в пользу более широкого видения женского письма, которое способно объективно оценить присущие ему свойства и возможности.

С другой стороны, разнообразие феминистских подходов создает сложность в определении критериев специфичности женского письма. Каждая писательница воплощает в письме собственный опыт, необязательно при этом отталкиваясь от определенных теорий, скорее наоборот – автор объединяет некие концепты по-

своему, вырабатывая присущую исключительно ей манеру письма. Барбара Годар отмечает, что феминизм стал «гетерогенным пространством конкурирующих дискурсивных практик, объединенных странным образом вокруг разделяемой авторами проблематики – место гендера в устройстве знания» [13, с. 139].

Центральной проблемой как для постмодернистского, так и для феминистского текста предстает язык как механизм рефлексивного влияния в дискурсивной области. В феминистских романах «женский язык» создается посредством разнообразных стилистических средств: неологизмов, феминизации слов мужского рода с помощью различных суффиксов, возврата к этимологическому происхождению слов, создания слов-телескопов, дроблению слов. Следует отметить, что подобные разрывы и эллипсы в синтаксических конструкциях составляют часть глобального проекта языковой деконструкции, поскольку, как отмечает Луиза Дюпре, только тщательно проанализировав слова и избавив их от привычных коннотаций, добравшись до корней каждого из них, можно перестроить символическое поле и создать женскую субъективность [12, с. 12]. Это положение объясняет присутствие в феминистских романах повторений, рефлексии, реминисценций, эволюционирующего женского субъекта, конституирующего свое «я» в литературном конструкте.

Поскольку такая масштабная языковая битва выводит на новый уровень отношения между языком «гегемона» и феминизированным языком, продукт этой новой практики рассматривается феминистской критикой не только как литературный эксперимент, но и как необходимый элемент для совершения социальных изменений и формирования женского сознания в той мере, в какой посредством языка возможно трансформировать реальность. Таким образом, освобождение женщин, в глазах феминистской критики, проходит в первую очередь через язык, проецируясь затем на социальный план.

Другая черта феминистских сочинений, отличающая их от постмодернистских, – их тесная связь с телом, телесностью. Для феминистской писательницы сам факт принятия своего зачастую пренебрегаемого мужчиной тела, признания его и наслаждения им составляет важный этап для расцвета ее творчества. Текст и тело, неотделимые друг от друга, являются источником наслаждения и продуктивности. Деконструировав систему бинарных оппозиций между полами, возможно переосмыслить взаимное воздействие тела и письма, изобретая, по определению Элен Сиксу, неприступный язык, который опрокидывает ограждения, риторику, предписания и коды» [11, с. 48]. Открытое воспевание женской сексуальности, на взгляд Люс Ирригаре, приведет к так называемому письму желания (*écriture du désir*), которое будет следовать за движениями тела сквозь его крики и колебания [16, с. 67]. Сравнение письма с женским телом порождает поэтические аналогии и метафоры, бросающие вызов патриархальным мифам о фаллосе. Ирригаре противопоставляет фаллический дискурс движению, потоку, множественному потенциалу женского письма, закладывая таким образом основы феминистской теории письма. Ирригаре сходится в данном вопросе с Кристевой, которая также полагает, что любой творческой деятельности должна быть присуща диалектизация и гармонизация либидо и символики [18, с. 61]. Выйти за пределы закона и приписанной идентичности и создать то, что Ирригаре называет теорией различия, – это должно быть целью любого феминного и феминистского творчества. По убеждению теоретиков феминизма, письмо способно изменить мировоззрение и символическое поле с тем, чтобы прийти к становлению позитивного восприятия феминности. При этом выход женского письма из тени может произойти только посредством работы над языком. Как отмечает Нила Зборовская, феминистская критика предполагает постоянные поиски новых способов аргументации и обновления литературного анализа, что обеспечивает ее динамичность, актуальность и остроту. Поскольку принципы феминистской критики во-

брали в себя элементы разных современных школ (психоанализ, деконструктивизм, структурализм<sup>3</sup>, герменевтика), то это значит, что как метод и теория она не исходит из какого-нибудь одного авторитетного дискурса [2]. Возможно, это дало основания Э. Шоултер сравнить феминистскую критику с эмпирической сиротой в теоретическом шторме [25, с. 10].

В отличие от феминизма, постмодернизм не преследует четких целей, лежащих в экстралитературной плоскости, но являет собой квинтэссенцию философской мысли и стилей в литературной практике, отражающей определенное состояние современной культуры. Несмотря на концептуальное различие и формальное сходство двух течений, феминистский дискурс 70–80-х гг. нельзя представить изолированно от постмодернистского, поскольку осознанно или нет, но писательницы творили в русле современного литературного контекста и его тенденций. Сложно что-либо сказать о воздействии феминизма на постмодернизм, но обратное влияние ощутимо в преемственности и впитывании феминизмом, в природу которого, по наблюдению С. Тараториной, заложен принцип методологического разнообразия, общих концепций расшатывания категорий истины, универсальности, тотальности и действительности, проблематизации идентичности индивида [7]. Историкам литературы представляется невозможным анализировать феминистские произведения 80-х гг. без учета постмодернистского социокультурного и теоретико-литературного контекста, диктующего некоторые формальные принципы их текстуальной репрезентации. Без этого вряд ли возможно адекватное восприятие этих сочинений. С другой стороны, прочтение постмодернистских текстов с учетом гендерной специфики позволило бы расширить круг исследовательских задач и выйти на новый уровень понимания и интерпретации этих текстов, исходя из убеждения об их динамичной природе и сигнификативной неисчерпаемости.

#### Библиографические ссылки

1. Жеребкина И. А. Феминизм и психоанализ // Введение в гендерные исследования. Ч. 1. ; под ред. И. А. Жеребкиной. – Харьков, СПб., 2001. – 708 с.
2. Зборовська Н. Роздум перший. До проблеми гендерного підходу та феміністичної критики в українському літературознавстві. – Режим доступу : <http://statechnyi-kiril.livejournal.com/5893.html>
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
4. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер; пер. с англ. А. Георгиева. – М., 2006. – 158 с.
5. Кісь О. Дефініції фемінізму / О. Кісь // Незалежний культурологічний часопис. – Львів, 2000. – 175 с.
6. Современная литературная теория. Антология; под. ред. И. В. Кабановой. – М., 2004. – 344 с.
7. Тараторіна С. Феміністична критика: теоретичний аспект. – Режим доступу: [http://ostriv.in.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=4623&Itemid=1028](http://ostriv.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=4623&Itemid=1028)
8. Эллиотт П. Теории феминизма / П. Эллиотт, Н. Менделл // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – 356 с.
9. Енциклопедія постмодернізму; за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
10. Baudrillard J. Simulacres et simulations. / J. Baudrillard. – Paris. 1981. – 233 p.

<sup>3</sup> И. П. Ильин, тем не менее, придерживался противоположной точки зрения: «Характерно, что структурализм, идеологически чуждый проблеме авторства и личности творящего, пишущего субъекта, всегда оставался вне круга научных интересов феминистской критики» [3, с. 139].

11. *Cixous H.* Le rire de la Méduse. / H. Cixous // L'arc, revue. – Paris, 1975. – 81 p.
12. Dupré Louise. Le Québec au féminin. / Louise Dupré. – Paris, 2008. – 270 p.
13. *Godard B.* Symposium. Feminism and Postmodernism in Quebec. / B. Godard. // Quebec studies – № 9. – 1989–1990. – 189 p.
14. Green Mary Jean. Women and narrative identity: Rewriting the Quebec national text. / Mary Jean Green. – Montréal, 2001. – 197 p.
15. *Havercroft Barbara.* Féminisme, postmodernisme et texte-supplément. / Barbara Havercroft. – Tangence 39. – Mars 1993. – 56 p.
16. *Irrigaray L.* Parler n'est jamais neutre. / L. Irrigaray. – Paris, 1985. – 325 p.
17. *Jardine A. A.* Gynesis: Configurations of woman and modernity. / A. A. Jardine. – Ithaca, 1985. – 288 p.
18. *Kristeva Ju.* Unes femmes. / Ju. Kristeva // Les cahiers du grief. – № 15. – Paris, 1992. – 88 p.
19. *Lutzeler P. M.* Spätmoderne und Postmoderne / P. M. Lutzeler. – Frankfurt am M., 1991. – 266 S.
20. *Lyotard J.-F.* La condition postmoderne. / J.-F. Lyotard. – Paris, 1979. – 109 p.
21. *Mitchell J.* Psychoanalysis and feminism. / J. Mitchell. – New York, 2000. – 288 p.
22. *Nicholson L.* Feminism. Postmodernism. / L. Nicholson. – New York, 1990. – 360 p.
23. *Paterson J.* Moments postmodernes dans le roman québécois. / J. Paterson. – Ottawa, 1990. – 142 p.
24. *Scarpetta G.* L'impureté. / G. Scarpetta. – Paris, 1985. – 388 p.
25. *Showalter E.* Feminist criticism in the wilderness. / E. Showalter // Writing and sexual difference ; [Ed. by E. Abel]. – L.–Chicago, 1982. – P. 9–35.

Надійшла до редколегії 23.05.2011.

УДК 821.111–31.09

**В. Яремчук**

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

### **ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ ТА МІФОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЧОСТІ ГУРТКА «ІНКЛІНГІВ»**

Проаналізовано альтернативні підходи до художнього інтерпретування світових міфологій, пошук релігійної істини в різних релігійних системах та звернення до течій ірраціональної філософії кінця ХІХ та початку ХХ ст. як головні спільні засади міфопоетичної творчості гуртка «Інклінгів».

Ключові слова: «Інклінги», міф, «християнський романтизм», «романтична теологія».

Проанализированы альтернативные подходы к художественному интерпретированию мировых мифологий, поиск религиозной истины в разных религиозных системах и обращение к направлениям иррациональной философии конца ХІХ и начала ХХ века как основные общие принципы мифопоэтического творчества объединения «Инклингов».

Ключевые слова: «Инклинги», миф, «христианский романтизм», «романтическая теология».

The alternative approaches toward artistic interpretation of world mythologies, the search for the religious truth in different religious systems and the appeal to irrational philosophy schools of the end of the 19<sup>th</sup> c. and the beginning of the 20<sup>th</sup> c. were analyzed in the article as the main common principles of mythopoetic literary work of «The Inklings».

Key words: «The Inklings», myth, «Christian Romanticism», «Romantic theology».

Дослідивши філософсько-естетичні та міфологічні погляди «Інклінгів», маємо на меті узагальнити та проаналізувати основні загальні принципи побудови художнього світу представниками напряму «християнського романтизму», серед яких в англійській літературі провідними були члени гуртка «Інклінгів». «Християнський романтизм» як напрям визначають такі особливості як християнська символіка та тематика, яка переплітається із численними поняттями та символами різних філософських систем, міфопоетичний метод у створенні «вторинних світів» або авторських міфологій, поліжанровість творів та звернення до національного міфу як основи архетипного мислення.

У ХХ ст., коли в результаті філософської і цивілізаційної кризи в світі спільне підґрунтя мистецтва для письменника і читача було втрачене, коли в Європі «не існує загальноприйнятої моральної та емоційної Істини» [3, с. 137], письменники намагалися збудувати світоглядний фундамент для своїх творів. Один із перших радянських дослідників творчості «Інклінгів» С. Л. Кошелєв у своєму дисертаційному дослідженні «Філософська фантастика в сучасній англійській літературі» (1983 р.) зазначав: «Автори, які дотримуються різних філософських позицій, у кожному своєму творі зображають частину світу в співвідношенні зі своїм світоглядом, і ці частини не складаються в єдину картину, бунтують одна проти одної. Звідси спостерігаємо неймовірну відмінність філософської фантастики: ідейну, жанрову, стилістичну, відмінність в ступені фантастичності» [1, с. 2]. Англійські «християнські романтики», як провідні представники «фантастичних» жанрів, не були винятком.

Важливим для визначення «Інклінгів» як літературного угруповання є окреслення спільних рис їх світогляду, який вони намагалися втілити в своїх творах, оскільки ці письменники мали різні філософсько-релігійні переконання: Дж. Р. Р. Толкін був англокатоликом, К. С. Льюїс – атеїстом, пізніше англіканиним, Ч. Вільямс – англіканиним-окультистом. Одним із головних поштовхів для початку плідного спілкування та творчої співпраці «Інклінгів» був екзистенційний відчай, «the secret vice», за словами Дж. Р. Р. Толкіна, відчай перед хаосом, який постав із уламків світу, який вони знали до того, був відображений в оригінальних художніх творах, написаних у нових для англійської та світової літератури жанрах.

Глибока культурна криза, в якій перебувала Англія після Першої і особливо Другої світових війн, додала актуальності питанню про причини бід сучасного письменника світу. Ось чому в твори «Інклінгів» входять питання про становище людини в світі, про закони розвитку людства, про природу людини, а найгострішими виявилися історичні та моральні аспекти. Звертаючись до різних течій ірраціональної філософії кінця ХІХ та початку ХХ ст., Дж. Р. Р. Толкін, Ч. Вільямс та К. С. Льюїс у своїх поліжанрових творах відобразили філософські пошуки, які проявилися в соціології, культурології та інших галузях наукового знання як теорія циклічного руху, яка в літературі поствоєнної Європи отримала форму «апокаліптичної свідомості», або есхатологізму. Несхожість «Інклінгів» на інших речників цих філософських поглядів полягає в тому, що їхні твори не апокаліптичні, хоча в них відбувається зміна епох, але ця зміна – це відображення кризи, загальної тривоги та суму «втраченого покоління». Фантастичність більшості творів «християнських романтиків» не позбавляє їх укоріненості в історичному досвіді ХХ ст. і власному досвіді письменників, які були учасниками бойових дій.

Дж. Р. Р. Толкін, К. С. Льюїс та Ч. Вільямс зберегли в своєму світогляді чимало рис «докризисового» суспільства, що суттєво впливає на картину світу в «Володарі пернів», «Хроніках Нарнії», «Напередодні Дня усіх святих» та інших творах письменників. Оксфордські дослідники відносять «Інклінгів» до творців «міфу про втрачену цілісність». Екзистенційний відчай перед втратою, поразкою, відчуженням, помітні ще в статтях Дж. Р. Р. Толкіна та Ч. Вільямса 30-х років ХХ ст. Трагічність долі людини – це одна із основних ідей статті Дж. Р. Р. Толкіна «Бе-



овулф. Чудовиська та критики» [*Beowulf: Monster and Critics*] (1936 р.) та монографії Ч. Вільямса «Англійська поетична свідомість» [*The English Poetic Mind*], (1932 р.). У статті «Про чарівні казки» [*On Fairy Stories*] (1937 р.) Дж. Р. Р. Толкін знову звернувся до світу сучасності, вбачаючи в ньому лише старість, занепад, в'янення: «Світ минулого відрізняється від світу, яким ми його знаємо. Це вже не той світ, яким він був створений і тим більше – запланований. Світ сьогодення – це світ спотвореного добра, світ занепаду, якому можна протистояти і який можна зрозуміти лише через незбагненне відчуття сподівання швидкого визволення» (переклад наш. – В. Я.) [2, с. 426]. У цій же статті письменник зауважив, що зберегти надію на відродження допомагає віра в духовне життя народу, в народну свідомість як прадавню скарбницю моральних цінностей, яка триває за межами життя окремої людини, але оцінює це життя і наповнює сенсом.

Крім того, відмінність «Інклінгів» від прихильників теорії рецесивної циклічності полягає в тому, що «християнські романтики» шукали відповідь на питання про біди сучасного світу в історії, яку розглядали як єдиний процес завоювань і втрат, оскільки людина постійно творить і руйнує: «They heard of the Great Barrows, and the green mounds, and the stone-rings upon the hills and in the hollows among the hills. Sheep were bleating in flocks. Green walls and white walls rose. There were fortresses on the heights. Kings of little kingdoms fought together, and the young Sun shone like fire on the red metal of their new and greedy swords. There was victory and defeat; and towers fell, fortresses were burned, and flames went up into the sky. Gold was piled on the biers of dead kings and queens; and mounds covered them, and the stone doors were shut; and the grass grew over all. Sheep walked for a while biting the grass, but soon the hills were empty again» [6, с. 119].

Ще однією особливістю було те, що «Інклінги» вважали науково-технічну західну цивілізацію на межі вимирання, бо вона не враховує духовної складової людини. Цей вакуум повинна заповнити релігія у творчій інтерпретації. Спираючись на це, багато дослідників (Г. Кавальєро, Дж. Ч. Ніцше, Г. Карпентер, Є. Апенко та ін.) вбачають в Дж. Р. Р. Толкіні, К. С. Льюїсі та Ч. Вільямсі «християнських романтиків», які присвятили свою творчість дослідженню людини грішної. Людина, її місце в сучасності та історичному процесі, причини і можливість зміни траєкторії руху історії знаходяться в центрі уваги «Інклінгів». У філософському плані «Інклінги», наслідуючи В. Блейка, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, також пов'язують свої надії на відродження з «творчою енергією», яка шляхом усвідомлення себе частиною цілого та зануренням у стан, який Ч. Вільямс називав «романтичною теологією», трансформує людину в надлюдину – Фродо від маленького гобіта до господаря Персня, Арагорна від похмурого блукача степів до Короля Середзем'я, англійських школярів до королів Нарнії, сільського священика до нового Галахада, а університетського професора Ренсома в Пендрагона.

Саме тому відтворення або «вторинне творення» історії є дуже важливим для «Інклінгів»: «This tale grew in the telling, until it became a history of the Great War of the Ring and included many glimpses of the yet more ancient history that preceded it. It was begun soon after *The Hobbit* was written and before its publication in 1937; but I did not go on with this sequel, for I wished first to complete and set in order the mythology and legends of the Elder Days, which had then been taking shape for some years. <...> since it was primarily linguistic in inspiration and was begun in order to provide the necessary background of 'history' for Elvish tongues» [6, р. VII]. Вона постає як рух від золотого віку, як регресійний циклічний процес, в якому епоха людей – це вік залізний. При цьому минуле виступає як високий взірєць для теперішнього. Світ був досконалим спочатку. Зло поступово проникло в нього ззовні. Так, злісний валар Мелкор спокушає і знищує світ першої епохи Валінору, зрештою він затьмарює світло двох дерев, які освітлювали Арду, але із всесвітньої темряви Єдиний створює Середзем'я – країну ельфів, гномів та людей в епо-

пеї Дж. Р. Р. Толкіна «Сильмариліон». Біла Чаклунка проникає в Нарнію через систему паралельних світів і порушує її цілісність, з'ївши золоте яблуко Аслана в «Хроніках Нарнії» К. С. Льюїса. Темні духи ефіру затуляють Землю від світлих духів космосу в «космічній трилогії» К. С. Льюїса і спотворюють досконалу Андру («Землю»), перетворивши її на Тулкандру («Мовчазну планету»). Бажання оволодіти Великим Танком змушує цигана Генрі в романі «Старші Аркани» Ч. Вільямса викликати бурю, всі вітри природи, грім, хаос, що порушує гармонію Танку. Письменник зображає схоже прагнення збагнути та підкорити організацію Міста, міфопоетичного центру множини часопросторів у своїй художній концепції світу, як проникнення у трансцендентне через систему складних окультних ритуалів у романах «Напередодні Дня усіх святих» та «Сходження в пекло».

Зміст кожної епохи людей для «Інклінгів» – це боротьба зі злом, що постало, а завершення – перемога над ним. Проте зміна поколінь призводить до зменшення масштабу, сил краси. Те, що розвиток можливий лише через зло і боротьбу з ним, призводить до нисхідного руху від епохи до епохи, але без нього світ завмер би в беззмістовному повторенні.

Для «християнських романтиків» дуже важливо створити «священну» історію – певний вічний текстовий простір, який розчинився б у міфологічному часі. К. С. Льюїс зазначав: «If, by one miracle, the total content of time were spread out before me, and if, by another, I were able to hold all that infinity of events in my mind and if, by a third, God were pleased to comment on it so that I could understand it, then, to be sure, I could do what the Historicist says he is doing. I could read the meaning, discern the pattern...» [4, с. 104].

Окрім того, «Інклінги» показують свою псевдоісторію як сукупність точок зору тих, хто втягнений в історичний процес, чікими зусиллями він рухається. У кожного персонажа їх творів своя історія, «своє сказання». Воно має зміст лише тоді, коли включене у «велике сказання»: «For the most splendid line becomes fully splendid only by means of all the lines after it; if you went back to it you would find it less splendid than you thought» [5, с. 28]. Останнє не має кінця, в ньому змінюються тільки люди, і як герої роману змінили своїх попередників у «великому сказанні», так і читача запрошують зайняти їх місце, стати співтворцями. Таким чином, історичній концепції «Інклінгів» притаманна певна діалектичність, яка відрізняє її від інших циклічних теорій. Визначеність наперед у циклічності «християнських романтиків» переможена надмірними зусиллями персонажів творів, які продовжують «велике сказання»: «I am sorry: sorry you have come in for this burden: sorry about everything. Don't adventures ever have an end? I suppose not. Someone else always has to carry on the story» [6, с. 231].

Саме тому нерозривний зв'язок всіх окремих історій в спільному плетиві Дерева історії, чи поетичному казані історії [7, с. 59], як його називав Дж. Р. Р. Толкін, був теоретично обґрунтований Ч. Вільямсом та ще одним «інклінгом» – Овенном Барфілдом – у їх теоретичних працях «Сходження Голуба» [*The Descent of the Dove*] (1939 р.), «Постать Беатриче» [*The Figure of Beatrice*] (1943 р.) Ч. Вільямса та «Поетичний стиль» [*Poetic Diction: A Study In Meaning*] (1928 р.) і «Зрілий вік Романтизму» [*Romanticism Comes of Age*], (1944 р.) О. Барфілда. Під впливом засновника новітнього для першої половини ХХ ст. філософського напрямку, антропософії, Рудольфа Штайнера обидва вищеназвані «християнські романтики» почали активно розробляти та відтворювати в тексті поняття коінгерентності, тобто взаємозв'язку, взаємозалежності і єдності всього суцього в емпіричному світі, а також цього світу із світами, де мешкають, за Р. Штайнером, астральна та ефірна душі. Таким чином, важливо зазначити, що в центр своїх зацікавлень «християнські романтики» ставлять людину, тлом для дослідження якої став порівняльний аналіз світових релігій, архетипний аналіз, звернення до обрядів та ритуалів як давніх народів Євразії, Африки, так і містерій середньовічних гностиків, езо-

териків, теософів XV–XIX ст., членів масонських лож та ін. Згідно із антропософією, предмети фізичного світу – це лише ущільнені відтворення духу і душі. Р. Штайнер намагався перетворити теософію, з якої утворилася власне антропософія, в «експериментальну» науку, метою якої було б розкриття «таємних» сил людини за допомогою системи особливих вправ (занять евритмією, музикою, постановки містерій, медитацій та ін.). «Духовна наука» Р. Штайнера претендувала на поєднання німецької класичної ідеалістичної філософії і природничих наукових ідей нового часу з різними релігійними доктринами древності і середньовіччя (античні містерії, християнство, східні релігії), тлумачених у дусі окультизму.

Спільним для всіх «Інклінгів» в опрацюванні поняття коінгерентності був не лише міфопоетичний принцип побудови художнього світу, а й тематика та символіка творів, одним із ключових принципів яких був принцип романтичної теології, вже згаданий у цьому дослідженні. Термін був вперше вжитий Ч. Вільямсом у 1930 році в його критичній праці «Головні положення романтичної теології» (*Outlines of Romantic Theology: Religion and Love in Dante*) на позначення методу пізнання світу у романтичному співтворенні за допомогою сили любові. Ключовою постаттю для розуміння цього принципу творчості «Інклінгів» була постать Дантової Беатріче, в якій, на думку «християнських романтиків», найповніше зображений шлях до Бога, на найвищий щабель людської екзистенції через абсолютну любов. Звідси видається логічним термін, який виник в англомовному літературознавстві першої половини XX ст. і в працях Т. С. Еліота, Г. Кавальєро, Т. Шиппі та стосується «Інклінгів», а – саме поняття «християнський романтизм» як літературна течія, яка продовжує традиції романтизму та неоромантизму в першій половині XX ст.

Історичній концепції «Інклінгів» характерна романтична ностальгія за втраченою єдністю людини і природи, а також усвідомлення неможливості її збереження. Для оцінки історичної концепції письменників надзвичайно важливим було їх розуміння негативних джерел історії та сучасності. Це, безперечно, науково-технічний прогрес і його оцінка в сциєнтичних та антисциєнтичних течіях філософії та соціології. Ні Дж. Р. Р. Толкін, ні К. С. Льюїс, ні Ч. Вільямс не розглядають науку як порятунок світу, хоча далі їхні погляди дещо розходяться. Найбільш негативно висловлювався у своїх художніх та критичних творах Дж. Р. Р. Толкін. Позиція К. С. Льюїса та Ч. Вільямса була двоякою, оскільки, згідно з їх поглядами, завдання людства – розширити сферу науки, зробити її предметом не лише емпіричний космос навколо, а й внутрішній космос, чому власне присвячені «космічна трилогія» К. С. Льюїса та практично всі прозові твори Ч. Вільямса. Своїми здобутками в літературі вони намагалися показати, що цієї мети можна досягнути при поєднанні науки та релігії, в результаті чого техніка буде непотрібною, оскільки сама свідомість людини буде здатна виходити за межі емпіричного.

Особливо потужно антисциєнтична позиція «Інклінгів» відображається в негативних образах, пов'язаних з темою влади. У творчості Толкіна – це, безперечно, Темний Володар Моргот першої та другої епох Середзем'я та його спадкоємець Саурон у третій епосі «Володаря перстенів», образ яких асоціюється з тоталітаризмом, війною, технічним прогресом і водночас з Каїном Старого Заповіту, бо і Моргот, і Саурон постають проти і вбивають своїх братів та сестер – валар і майярів; а також чародій Саруман, який презентує в романі розум, позбавлений моральних цінностей. Центральний негативний образ роману – Перстень Влади. Це символ панування над природою через тортури і примус науки і техніки. Володар Персня отримує величезну владу над природою, але він перестає бути господарем самому собі, він змушений жити в Мордорі – Чорній країні, сам у ролі всемогутнього прикутого в'язня.

Ця тема розкривається дещо з іншої сторони в останньому з романів «космічної трилогії» – «Та мерзенна міць» [*That Hideous Strength*] (1945 р.), який зару-

біжні критики відносять до жанру фантастичної дистопії. Центром оповіді в ньому постає НІКЕ – національний інститут координованих експериментів, або англійською NICE, що підтверджує філологічні вподобання автора до гри зі словами, адже назва – це оксиморонна гіпербола суті діяльності інституту. Тема влади в цьому романі тісно пов'язана з ідеєю панування в космосі, контролю над органікою аж до винищення усіх організмів, крім стерилізованих та зазомбованих людей. Письменник знаходить вихід з глухого техногенного кута, зображеного ним у романі через звернення до національного міфу – артурівського циклу легенд, джерела невичерпної енергії людства, як переконує романіст.

У романах Ч. Вільямса засуджується застосування наукових винаходів до сфери духовного та надприродного, адже в руках недосконалого людства будь-який контроль над надприродним може призвести до прагнення абсолютної влади, тобто зла. Персонажі його романів, які вдаються до таких заходів – це люди, котрі впали в чорний відчай жителів повоєнної країни, яка зачалася у передчутті нової катастрофи. Протагоністи романів – переважно персонажі, яких за принципом фентезі можна водночас віднести до типу «Everyman», проте вони є обранцями Божими, бо вони залишилися вірними квесту.

Аналіз творчості «Інклінгів» дозволяє виявити практично на всіх рівнях структури творів риси, характерні як середньовічній філософській прозі і лицарському роману, так і філософській прозі ХХ століття. Серед форм художнього часу виділяється статичний казковий час, характерний для казкових частин простору – Лорієна, Рівендела, Переландри, Міста; епічний час Гондора, Тулкандри, Рогана і романний час квесту, в якому відбувається психологічна зміна і духовний розвиток героїв. На рівні образів-персонажів виділяємо казкових (Гандалф, Гімлі, Уарса), епічних (Арагорн, Ренсом, королі Нарнії) і романних (Фродо, Джейн Стедок, Лестер Фернівел) героїв. Тому об'єктивно визначити прозові твори «Інклінгів» можна як філософські романи-притчі.

Дж. Р. Р. Толкін створив оригінальну картину світу на основі північно-західних європейських міфологій та кельтського фольклору, показав авторське бачення християнського міфу, розробленням якого продовжив займатися К. С. Льюїс, який звернувся до давньої алегоричної традиції англійської літератури, а також спробував поєднати захоплення національною міфологією із античною. Водночас Ч. Вільямс вирішив відобразити християнський міф за допомогою східних міфологічних систем, спираючись на вчення середньовічних гностиків та сучасних його філософів школи антропософії. Письменники спробували змоделювати оригінальну циклічну історію світу як нове духовне підґрунтя для поствоєнної Європи.

#### Бібліографічні посилання

1. Кошелев С. Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж. Р. Р. Толкина, У. Голдинга, К. Уилсона 50–60-х гг.): автореф. дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / С. Л. Кошелев. – М., 1983. – 16 с.
2. Толкин Дж. Р. Р. О волшебных историях // Сильмариллион : сб. ; пер. с англ. / Дж. Р. Р. Толкин. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. – 589 с.
3. Langbaum R. Poetry of experience : the dramatic monologue in modern literary tradition. / Robert Langbaum. – New York : Norton, 1963. – 246 p.
4. Lewis C. S. Historicism : In Christian Reflections / Clive Staples Lewis. Grand Rapids. – MI : Eerdmans, 1973. – P. 100–113.
5. Lewis C. S. Out of the Silent Planet / Clive Staples Lewis. – New York : Macmillan, 1968. – 160 p.
6. Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring / John Ronald Ruel Tolkien. – Harper Collins, 1999. – 371 p.
7. Tolkien J. R. R. Tree and leaf / John Ronald Ruel Tolkien. – Harper Collins, 2001. – 150 p.

Надійшла до редколегії 24.04.2011.

## РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

УДК 821.111 (73)

**Е. П. Гончаренко**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### **НОВЕ СЛОВО ПРО ГЕРТРУДУ СТАЙН У ВІТЧИЗНЯНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Рецензія на монографію Наталії Вікторівни Богині «Поетика експерименту в творчості Гертруди Стайн: рівень перший (від «Q. E. D.» до «Ніжних гудзиків»)». – Дніпродзержинськ, 2011.

Ключові слова: Гертруда Стайн, поетика експерименту, модернізм, постмодернізм, стайнівський автобіографізм, радикальне новаторство, монографія.

Рецензия на монографию Натальи Викторовны Богини «Поэтика эксперимента в творчестве Гертруды Стайн: уровень первый (от «Q. E. D.» до «Нежных пуговиц»)». – Днепродзержинск, 2011.

Ключевые слова: Гертруда Стайн, поэтика эксперимента, модернизм, постмодернизм, стайновский автобиографизм, радикальное новаторство, монография.

The present paper is a review of the monograph by Natalia V. Boginya «The poetics of experiment in Gertrude Stein's creative work: the first level (from «Q. E. D.» till «Tender Button»)». – Dniprodzerzhinsk, 2011.

Key words: Gertrude Stein, poetics of experiment, modernism, postmodernism, Stein's autobiography, radical innovation, monograph.

Представлена монографія Н. В. Богині не викликає жодних сумнівів щодо її актуальності, адже й до сьогодні у вітчизняному літературному просторі не існує ґрунтовного, серйозного дослідження, яке було б присвячене творчості Гертруди Стайн – американської письменниці та літературного критика, чие мистецьке надбання, ексцентричні манери, красномовство та розум значно вплинули на нове покоління митців ХХ століття (йдеться про Е. Гемінґвея, Ш. Андерсона, Т. Вайлдера, П. Пікассо та інших). Отже, звернення Н. В. Богині до творчості такої одіозної та мало вивченої літературної постаті, як Г. Стайн, гідне поваги. Ми цілком згодні з точкою зору дослідниці щодо «побіжності згадування імені письменниці у сучасних вітчизняних підручниках з історії світової та американської літератури». Авторка не оминає увагою навіть ті принагідні згадування про Г. Стайн, які трапляються у посібниках та дослідженнях українських науковців (мова йде про стисле повідомлення у навчальному посібнику з «Історії американської літератури ХХ сторіччя» (К.: Довіра, 2002) Т. Денисової та про статтю, присвячену Гертруді Стайн, у збірці посмертних творів з проблем теорії літератури Соломії Павличко («Парадокси Гертруди Стайн» // Теорія літератури. – К., 2002. – С. 637–639).

Монографія Наталії Богині – самостійна та змістовна робота, яка, на наш погляд, відкриває для майбутніх науковців новий обрій можливостей стосовно подальшого вивчення та дослідження творчості американської мисткині.

Актуальність рецензованого дослідження визначається кількома факторами. По-перше, науковець аналізує романістику Г. Стайн за репрезентативно-

вибірковим принципом, вона звертається до ранніх творів письменниці, котрим взагалі бракує і аналітичного читання, і коментаря. По-друге, дослідниця здійснює одне з фундаментальних завдань історико-літературного дослідження, а саме – вирішує ті теоретико- та історико-літературні питання, що виникають у процесі аналізу діалогічної взаємодії творів з літературою «великого часу», за висловленням М. Бахтіна. Мова йде про входження романів Г. Стайн до вже існуючого «тексту» літератури (насамперед, маємо на увазі роман Дж. Джойса «Поминки за Фіннеганом»). При цьому пропонується ретельне філологічне прочитання творів, які досі невідомі не тільки широкому читацькому загалу, але й досить часто обізнаному фахівцю. Це детальний аналіз низки перших творів письменниці, який Н. Богиня слушно називає «ранніми» експериментами (по-перше, йдеться про «Q. E. D.» (1903), потім про дебютну повість Стайн «Три життя» (1909), у якій відчувається вплив Генрі та Вільяма Джеймсів, і котра представляє собою перероблення «Трьох повістей» (1877) Гюстава Флобера, також до цієї низки залучається психологічна сага «Походження американців» (1906–1908) та, нарешті, в центрі уваги дослідниці – збірка «об'єктної поезії» в манері Пікассо, яка має назву «Ніжні гудзики» («Tender Buttons», 1914), куди увійшли такі «натюрморти», як Крісло, Скринька, Ростбіф, Кінець літа.

Оригінальність наукового підходу науковця полягає в тому, що пильному філологічному й естетико-філософському читанню тут підлягає не тільки «рання» творчість Г. Стайн, але й обрані як підмурок створення експериментальної поезиї творчості письменниці «уроки» Г. Джеймса, психологічна доктрина В. Джеймса, а також «живописна» складова літературного новаторства Стайн, у даному випадку йдеться про вплив Сезанна та Пікассо на формування теоретичних основ унікальної манери письма мисткині (які у подальшому були викладені нею в есеї «Композиція як пояснення» (1926).

У монографії Н. Богиня не залишає поза увагою й автобіографічний дискурс у творчості Г. Стайн, до розгляду якого залучає особливості використання автобіографічного жанру в літературі американського модернізму. Тут особливо чітко видно, як саме науковець розуміє особливості стайнівського автобіографізму.

У процесі дослідження авторка підкреслює «проблематичність» загальної періодизації творчості письменниці, «пропонує відмовитись від традиційної періодизації» її творчого надбання та вперше у вітчизняному стайнознавстві взагалі виокремлює «три рівні експериментальної поезиї творчості Гертруди Стайн».

Варто зазначити також і наполягання дослідниці на використанні (щодо творчого доробку письменниці) терміна «експериментальний». Адже відомо, що сама мисткиня була проти вживання слова «експеримент» стосовно її творів. Попри це Н. Богиня, як зрілий науковець, досить переконливо пояснює, що словосполучення «експериментальна поезиїка» в її дослідженні уживається в значенні «радикальне новаторство», котре було притаманним великій експериментаторці – Гертруді Стайн. Така непередбаченість відмови від усіх усталених канонів та спроба уможливити нові принципи створення літературного тексту у великій мірі нам нагадує аналогічні спроби, здійснені видатним ірландцем, найперше маємо на увазі містера Джеймса Джойса.

З представленої роботи, а також численних публікацій Н. В. Богині й її перекладів, добре нам відомих (насамперед ідеться про переклад «Меланкти» з «Трьох життів», опублікований у такому поважному вітчизняному журналі іноземної літератури, як «Всесвіт» за 2007 рік, число 7–8), видно, яка ця робота: виважена, серйозна, багата за змістом, насичена чималою кількістю відкриттів та творчих спостережень, як практичних (введення до наукового обігу вітчизняного літературознавства майже всіх «ранніх» творів письменниці, їх аналіз та філігранний переклад), так і теоретико-літературних й історико-літературних (розгляд та дослідження англо-американських інтерпретацій творчості письменниці).

Робота містить багато документальних фотографій, репродукцій, які значно сприятимуть щонайкращому читацькому розумінню письменницької філософії мисткині. Вважаємо, що ця праця може бути адресована не лише фахівцям, науковцям, студентам гуманітарних навчальних закладів, а й тим, хто залюблений у справжнє мистецтво слова.

Всі ці висловлені спостереження надають нам право дійти висновку, що представлена монографія Наталії Вікторівни Богині «Поетика експерименту в творчості Гертруди Стайн: рівень перший (від «Q. E. D» до «Нижніх гудзиків») є першим вагомим дослідженням творчості американської письменниці у вітчизняному літературознавстві, а її авторку сміливо можемо назвати «першопрохідцем» у царині стайнознавства.

Загалом хотілося б вітати цю роботу як новаторську, фундаментальну, й, безперечно, науково-актуальну, – усі ці чинники уможливили підстави рекомендувати її до друку в якості наукового видання.

*Надійшла до редколегії 20.04.2011.*

УДК 821.161.1 – 3 МЕРЕЖКОВСКИЙ 09

**Е. И. Романова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **ОБ ИСТОРИСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО**

Рецензія на кандидатську дисертацію В. Л. Єрмакова «Форми вираження історіософської концепції в трилогії Д. С. Мережковського «Царство Звіра». – Дніпропетровськ, 2010.

Ключові слова: Мережковський, історіософія, «Царство Звіра», дисертація, рецензія.

Рецензия на кандидатскую диссертацию В. Л. Ермакова «Формы выражения историсофской концепции в трилогии Д.С. Мережковского «Царство Зверя». – Днепропетровск, 2010<sup>1</sup>.

Ключевые слова: Мережковский, историсофия, «Царство зверя», диссертация, рецензия.

The present paper of the dissertation by V. L. Ermacov «The Forms of the Historiosophical Concept in the Trilogy by D.S. Merezhkovsky «Kingdom of Beast». – Dnipropetrovsk, 2010.

Key words: Merezhkovsky, historiosophia, «Kingdom of Beast», dissertation, resension.

В своем исследовании В. Л. Ермаков обращается к одному из самых сложных и противоречивых периодов русской истории. Начало XX века в России ознаменовалось глубочайшим кризисом. Это был кризис не столько экономический и политический, сколько мировоззренческий. Буржуазные реформы разрушили привычный русский космос, и общественное сознание никак не успевало адаптироваться к историческим переменам. Глубинные основы бытия стремительно изменились, и представления человека о самом себе, смысле жизни и смысле истории перестали действовать автоматически.

Миф, по-иному постигающий и объясняющий мир и историю, для символистов стал выходом из того гносеологического кризиса, разрешить который была

<sup>1</sup> Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Е. А. Андрущенко.

неспособна позитивистская наука XIX века. Предчувствие революции актуализировало страхи и чаяния Конца Света, и эсхатология стала тем оптическим стеклом, сквозь которое яснее виделся смысл и замысел истории. Н. Бердяев писал, что в России выработалась эсхатологическая структура, обращенная к концу, открытая для грядущего, предчувствующая катастрофы, выработалась особая мистическая чувствительность.

Значимость идей, образов и поэтики Откровения для русской религиозно-философской мысли и художественной практики во многом определило учение Вл. Соловьева о «конце всемирной истории». Так или иначе, отмечал Н. Бердяев, даже русские безрелигиозные направления – социализм, народничество, анархизм, нигилизм и самый наш атеизм – имели религиозную тему и переживались с религиозным пафосом.

Д. С. Мережковский оказался в самой гуще интеллектуальных споров о судьбах России. Он считал, что мерилом и «методом религиозно-исторического познания» должна стать эсхатология, с позиций которой следует рассматривать прошлое, свершающееся настоящее и будущее. Чтобы увидеть три человечества: первое – Атлантиду – крещенное водой потопа; второе – Историю – крестящееся Кровью Голгофы; третье – Апокалипсис, которое будет крещено Духом и Огнем, необходимо выйти на уровень метафизики, на метауровень истории. Его последовательно выдержанная историософская концепция воплотилась в поразительном целостном грандиозном художественном полотне трилогий-триптихов, представляющем историю как движение к «Царству Духа».

Столь грандиозная задача потребовала от художника поиска новых художественных средств. Следует отметить, что именно Мережковскому принадлежит особая, еще не исследованная в отечественном литературоведении роль в формировании языка эпохи как вопрошания и откровения о конечном преображении истории в процессе «мистической революции».

Целью представленной к защите диссертации как раз и является анализ форм выражения историософской концепции в малоисследованной трилогии Д. С. Мережковского «Царство Зверя». Важнейшим положением работы является утверждение, что авторская историософская концепция отражена на всех уровнях текста: от отдельных элементов, таких как заглавие, портрет, пейзаж и пр., до мотивно-тематической структуры, более того, именно концепция является определяющей по отношению ко всем элементам текста. Здесь философски осмысленная история выступает в качестве главного объекта повествования и, определяя некоторые формальные особенности текста, является в то же время основным его содержанием.

Автор анализирует трилогию «Царство Зверя» как относительно целостную в своей автономности, но иерархически подчиненную общей историософской схеме мыслителя. Исследование В. Л. Ермакова выполнено в рамках реализации комплексной темы «Проблема личности в русской литературе XVIII–XX веков», разрабатываемой кафедрой русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды.

Структура диссертации В. Л. Ермакова полностью соответствует требованиям к кандидатским диссертациям.

Во введении автор обосновывает актуальность выбранной темы, формулирует цели и задачи работы, определяет объект и предмет своего исследования, обозначает его теоретико-методологическую базу. Научная новизна и практическое значение полученных соискателем результатов не вызывают сомнений.

Цели и задачи исследования определены вполне корректно. Однако последовательность поставленных задач, на наш взгляд, несколько нарушена. Следует, видимо, учесть, что писатель настойчиво подчеркивал единство всех своих произведений. И трилогия «Царство Зверя» является частью общего грандиозно-



го замысла Мережковського. Сама природа «метаісторизма» провоцирует образование супертекстових одиниць, стягиваючих в єдине ціле віддалені епохи. Було б, напевне, логічніше воспользоваться методом самого автора, писавшего в «Тайне Запада»: «Чтобы понять середину – всемирную историю, надо видеть ее начало и конец», и только определив место трилогии «Царство Зверя» в общей структуре творчества писателя, говорить о ней как о художественном целом, являющем собой подсистему в системе историософии Мережковського.

В первом разделе представлены пути и судьбы трилогии «Царство Зверя» в литературной критике. Библиография работ, посвященных трилогии, собрана В. Л. Ермаковым скрупулезно, тщательно и основательно. Точкой отсчета «библиографической истории» писателя В. Л. Ермаков выбирает заметку А. Долинина «Дмитрий Мережковский», отметившего характерную особенность его таланта: «Для Мережковського важна, главным образом, та мысль, та отвлеченная идея, «философия», которую ему нужно проиллюстрировать перед нами, но не художественно, а не образы. Последние являются только придатком, чем-то второстепенным, играют роль одного из способов доказательств». Диссертанту удалось отследить и показать динамику литературоведческого поиска понимания смысла творчества Мережковського, точно, умно, тонко обозначить узловые точки полемики – о характере историзма, природе документализма и мере условности в стиле и структуре его произведений, о самой природе схематизма произведений писателя, о внутренней целостности трилогии «Царство Зверя».

Второй раздел «Трилогия «Царство Зверя» как художественная целостность» посвящен аргументации целостности трилогии. Сложность обусловлена тем, что, во-первых, она долго писалась, во-вторых, нетрадиционно построена, в третьих, внутренняя логика связи ее частей проясняется лишь в контексте историософской концепции писателя. Диссертант стремится по-своему объяснить загадку разнообразности составляющих трилогию частей. Действительно, включение в единое целое произведений, относящихся к разным родам литературы – к драме и эпосу – не может не сказаться на целостности восприятия (роман читается, пьеса же предполагает сценическое воплощение). Первоначальный замысел писателя был, очевидно, все же другой. В. Л. Ермаков приводит в первом разделе слова А. Белого: «...творчество его (Мережковського) обращается к самым разнообразным формам, и ни к одной. «Трилогия» («Христос и Антихрист») продолжается в его критической трилогии: «Гоголь и черт», «Толстой и Достоевский», «Грядущий Хам». Теперь задумал он трилогию драматическую. Скоро у него будет три трилогии. Но это все то же, все одна трилогия: тройственный знак Единого Лица, Единого Имени ... Не понять его романов без его критики. И критики без романов. Вероятно, драмы еще раз по-иному объясняют нам и критику, и романы, – в свою очередь, объясняясь ими». Революционная эпоха всегда порождает зрелищность, жажду общения, живого диалога. Дрaму Мережковський ценил, считая драматическое искусство одним из чувствительнейших показателей настроений, царящих в обществе. Возникает вопрос: почему все же Мережковський отказался от замысла сценического воплощения своей идеи, добавив романы?

В. Л. Ермаков стремится реабилитировать Мережковського, объяснить жанровую странность трилогии и легитимизировать ее, утверждая, что разрушение жанрового канона входило в художественный замысел писателя, что он, подобно А. Белому, А. Блоку, Л. Андрееву, искал новые художественные формы, пытаясь синтезировать в единое целое драматическое и эпическое начала. Приведенные доказательства логичны, последовательны, убедительны. С ними соглашаешься. И все же: пьеса «Павел I» задавала тон трилогии «Царство Зверя», но кажется, выдержать этот тон Мережковському трудно. Он слишком любит романное раздолье, позволяющее ему рисовать исторические декорации с размахом, вкусом и скрупулезной точностью. Не это ли качество его таланта на самом деле разру-

шило замысел создания драматической трилогии? Усердному и трудолюбивому Мережковскому слишком жалко потерять хоть что-нибудь из груды тщательно собранных исторических деталей, меток, характеристик, вот и расставляет любовно он свои экспонаты на романых просторах, позволяющих плескаться морю художественно ненужного.

Среди предшественников Мережковского можно назвать авторов исторических романов, но ему как создателю *историософских* трилогий все же ближе толстовская традиция. Диссертант подробно анализирует упреки Мережковского в адрес Толстого, осовременивающего прошлое, не всегда выдерживающего исторический тон и т.д. Этот анализ подчинен задаче осмысления форм художественного выражения исторической составляющей концепции Мережковского. Но здесь, очевидно, следовало бы отметить и еще один значимый момент: структурируя свою историософскую концепцию, Мережковский, прежде всего, наследует особый тип историзма Толстого, подчинившего историю «философии истории». Роман-эпопея «Война и мир» живет по законам уже не исторического, но историософского жанра. Это наблюдение могло стать хорошим поводом для различения исторического и историософского жанров, которое и задает правила различий в поэтике.

В. Л. Ермаков совершенно справедливо указывает на то, что целостность трилогии «Царство Зверя» придает единая историософская концепция, структурирующая все творчество Мережковского – и публицистику, и литературную критику, и беллетристику. Любопытным представляется мнение соискателя о том, что ее политическая составляющая отразилась в публицистике, культурологическая – в литературной критике, религиозно-философская – в художественном творчестве.

Стремясь выявить генезис историософской концепции писателя, автор работы указывает на ее близость и учению средневекового монаха Иоахима Флорского. Нам представляется, что этот тезис можно было бы несколько расширить. Это помогло бы точнее определить место трилогии «Царство Зверя» в творчестве Мережковского.

В сочинениях «Согласование Ветхого и Нового Заветов», «Руководство к Апокалипсису», «Новый Апокалипсис» и пр. Иоахим Флорский выстроил своеобразную эсхатологическую схему движения мировой истории. Человечество должно пройти через три главных состояния: периоды господства Бога Отца, Бога Сына, Духа Святого, а в каждом периоде – через шесть кризисов, соответствующих шести дням недели и снятию шести печатей Апокалипсиса. Период Бога Отца заканчивается снятием седьмой печати – первым пришествием Сына. История входит в новый период, и все минувшие кризисы подготавливают новую седмиричную цепь бедствий. Человечество, по мысли Иоахима, уже проходит сквозь шестую печать второго периода и вот-вот должен свершиться переход к Третьему Завету.

Новые периоды истории, по Иоахиму, не наступают внезапно, а вызревают внутри предыдущих. По Мережковскому, человечество также проходит три стадии развития: период Ветхого Завета (царство Бога Отца, Закона, в котором отношения строятся по схеме *господин-раб*), период Нового Завета, продолжающийся по сей день (царство Сына Божьего, в котором отношения строятся по схеме *отец-сын*) и ожидаемый период Третьего Завета (царство Духа, где отношения строятся по принципу *жених-невеста*). При этом история развивается не равномерно, а движущимися рывками, катастрофично. Катастрофичен конец каждого из периодов истории, в свою очередь, внутри этих периодов есть более короткие периоды времени со своими переломными моментами. Трилогия «Царство Зверя» укладывается в эту схему. Она достаточно автономна и целостна, так как посвящена событиям относительно замкнутого исторического периода, но при этом включена в общую «метаисторию», и только в ней обретает смысл.

В. Л. Ермаков обращается к работе З. Г. Минц и, опираясь на принципиальные положения ставшей уже классической статьи, подробно анализирует особенности проявления неомифологизма в трилогии «Царство Зверя». Исследование очень выигрывает оттого, что В. Л. Ермаков сопоставляет модификации неомифологических подходов к истории в романах Мережковского, Белого, Брюсова. Прошлое в романах Мережковского всегда знает о своем будущем, воплощает его. Мифология писателя по-особому структурирует время: в большой истории время линейно – оно направлено к грядущему Апокалипсису, а внутри исторических периодов – циклично, и повторяет, «переживает», «избывает», по сути, один и тот же сюжет.

«Царство Зверя» является логическим продолжением первого историософского цикла «Христос и Антихрист», последний роман которого начинается с пророчеств об антихристе и повествует о времени наиболее радикальных реформ в России. Антихрист уже пришел в мир. «Царство Зверя» унаследовало «самодержавие от Антихриста», В. Л. Ермаков рассматривает поэтику названия и удачно анализирует лейтмотивную цитатную связку: библейский стих «Несть бо власть аще не от Бога», введенный в роман «Петр и Алексей», обретает сюжетную плоть во втором цикле. Павел I, как потом и Александр I, в изображении Мережковского являются преемниками и наследниками Петра – его историческими двойниками, зеркальными отражениями.

Следует учитывать и то, что движение времени объясняется Мережковским не началом, а концом истории. Перспектива освещает ретроспективу, прошлое и настоящее угадывают свое будущее, настоящее постоянно вспоминает свое прошлое. И именно это определяет и мотив двойничества (повторения), и мотивы сна (пророчества), зеркала (воспоминания) и т.д., блестяще проанализированные в работе.

При чтении второго раздела возникает закономерный вопрос: можно ли выявить в «Царстве Зверя» лейтмотивные, аллюзивные отсылки к романам «Смерть Богов» (Юлиан Отступник) и «Воскресшие Боги» (Леонардо)? Какую же роль выполняют они?

В последнем разделе «Поэтика трилогии Д. С. Мережковского «Царство Зверя» особенно много талантливых находок, интересных интерпретаций, и все же этот раздел, несомненно, выиграл, если бы автор подчеркнул, что поэтика трилогии Мережковского подчинена законам не исторического, а историософского жанра. Выяснение того, какие художественные формы имманентны самой природе философии истории, должно было бы предвдварять решение более частных задач поэтики ее воплощения.

Диссертант выделяет в отдельный подраздел рассмотрение функций сна и легенды, подчеркивая, что эти элементы поэтики особенно важны для Мережковского. Когда-то в своем дневнике он писал: «Душа народов – предмет истории... Что для души человеческой сновидение, то для души народа легенда. Скажи мне, что тебе снится, и я скажу, кто ты; скажи мне, какие у тебя легенды, и я скажу тебе, какой ты народ».

Душа народов, по Мережковскому, помнит прошлое и знает будущее. Поэтому для его поэтики так важны поэтические приемы дежавю (это уже было, это случилось вновь по закону цикличности времени) и пророчества (знания того, что должно случиться – по закону линейного времени),

В разделе подробно проанализированы формы поведения персонажей, особенности конструирования монологов, диалогов, полилогов, рассмотрены художественные особенности портрета, пейзажа и пр.

Представленная к защите работа подкупает интеллектуальной сложностью заявленной проблемы, последовательностью аргументации ее разрешения, логичностью и доказательностью хорошо подобранного материала, добротностью, хо-

рошим стилем изложения. Диссертанту удалось сложить целостный узор из мозаики художественных деталей по сложной схеме историософской концепции трилогии «Царство Зверя».

Выводы диссертации отражают содержание работы. Представленное к защите исследование яркое, живое, талантливое, и само стремление рецензентов что-то оспорить, добавить, изменить свидетельствует о том, что диссертация состоялась.

Работа обладает необходимой актуальностью, научной новизной, глубиной содержания, что свидетельствует о серьезной научной подготовке диссертанта. Автореферат и указанные в нем публикации отражают основные положения диссертации и суть выдвигаемых автором идей.

Работа соответствует квалификационным требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям, и ее автор Ермаков Валерий Львович заслуживает присвоения искомой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.02.

*Надійшла до редколегії 25.04.2011.*

**ЗМІСТ**

<b>ПЕРЕДМОВА .....</b>	<b>3</b>
<b>ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА XVI – XVIII СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕЦЕПЦІЯ ТА СУЧАСНІ НАУКОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ .....</b>	<b>4</b>
<i>Берестень Е. Е.</i> Основные положения просветительской теории басни Г. Э. Лессинга .....	4
<i>Ватченко С. А.</i> Английский роман XVIII ст.: обновление научного канона .....	9
<i>Вельчева К. А.</i> Особенности аллегорической образности сцены свадьбы леди Мид в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» .....	16
<i>Власенко Н. І.</i> Особливості взаємодії риторики і поетики в архітексті англійського роману Відродження .....	23
<i>Дакаленко О. В.</i> «Эмблема-формула» поезии немецкого барокко в творчестве Андреаса Грифиуса .....	39
<i>Колесніченко В. М.</i> Функції автобіографічного складника в романістиці В. К. Принтца .....	45
<i>Максютенко Е. В.</i> Литературные критики о трудностях прочтения художественных текстов Лоренса Стерна .....	51
<i>Привалова Л. П.</i> Библейские аллюзии в поэме Э. Спенсера «Легенда о рыцаре Алого Креста» .....	59
<i>Родный О. В.</i> Истоки трагического и комического в русской смеховой литературе XVII в. ....	65
<i>Суховая В. В.</i> Аллегорический образ гордыни в первой книге «Исповеди влюблённого» Джона Гауэра .....	68
<b>XIX СТОЛІТТЯ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ: ВІД ПОЕТИКИ ДО СЕМАНТИКИ .....</b>	<b>73</b>
<i>Авраменко О. І.</i> «Грозовий перевал» Е. Бронте: образ Хіткліфа у соціокультурному контексті 1840-х рр. ....	73
<i>Ворова Т. П.</i> Поведінка героїв як проявлення соціальної орієнтації особистості у «Казці про попа та про робітника його Балду» О. С. Пушкіна .....	79
<i>Жужгина-Аллахвердян Т. Н.</i> Парадигма осенней природы во французской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. ....	83
<i>Кушнір І. Б.</i> Трансформація натуралізму у творчості К. Лемонье .....	86
<i>Матвиенко О. В.</i> «Bridal ballad» Э. А. По: опыт переводческих интерпретаций .....	93
<i>Маценка С. П.</i> Німецький філософсько-літературний дискурс про музику та культурну ідентичність .....	106
<i>Потницьева Т. Н.</i> Современная классика, или классическая современность: английская классическая поэзия как объект современных переводческих интерпретаций .....	114
<i>Тиха Т. О.</i> Пригодницький варіант готичної новели (на матеріалі твору малого епічного жанру Й. П. Гебеля) .....	121
<i>Фоміна Л. В.</i> Концептуальна своєрідність античного міфу про Ендіміона .....	125
<b>ЛІТЕРАТУРА XX СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ, КОНЦЕПЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ .....</b>	<b>131</b>
<i>Воеводина О. А.</i> Проблема автокоммуникации и рамочный текст произведения .....	131

<i>Вусик Н. В.</i> Функції кольоронімів у системі поетики роману «Книга царя Давида» Ш. Гайма .....	134
<i>Горлач М.</i> Мультикультурне «Я» Доріс Лессінг .....	140
<i>Григоренко О. В.</i> Лейтмотив руки у романі про музику: автобіографічний вимір роману Е. Єлінек «Піаністка» .....	148
<i>Кияшко С. В.</i> Диалог в жанре анималистической фантазии (повесть Д. Г. Лоренса «Лис» («The fox») и повесть Д. Гарнетта «Lady into fox») .....	152
<i>Ковальова Я. В.</i> Специфіка техніки фрагмента в автобіографічній прозі Еліаса Канетті .....	156
<i>Левченко О. В.</i> Джон Купер Повіс: модерністська інтерпретація історії про Грааль в епопеї «A Glastonbury Romance» .....	161
<i>Мешкова В. Е.</i> Понятие «поколение» как литературоведческая категория .....	166
<i>Миронова Т. Ю.</i> Новаторство П. Малдуна в жанре сонета (на матеріалі стихотворення «Сбор грибов», 1983) .....	170
<i>Мищур Т. Л.</i> «Германия – тиски для тел и Елисейские поля для души»: немецкие мотивы в публицистике и черновых записях М. Цветаевой .....	177
<i>Онищенко М. Ю.</i> Проблема позиционирования Ж. Перека в контексте французской литературы второй половины XX столетия .....	182
<i>Пічугіна Т. С.</i> Переосмислення давньогрецького сюжету в трагедії Гуго фон Гофманстала «Електра» .....	185
<i>Скуратовская Л. И.</i> Проза Айрис Мердок на пути к «универсальному роману» .....	193
<i>Стороха Б. В.</i> Поезія і мова у тлумаченні Е. Яндля і М. Гайдеггера .....	200
<i>Тетерина Л. М.</i> Язык современной провинциальной поэзии Великобритании ..	205
<i>Чернокова Е. С.</i> Эдвард Томас: «Длинная маленькая комната» английской поэзии .....	213
<i>Шевченко Г. О. С.</i> Фрідлендер-Міньйона: гротескний коментар епохи .....	219
<i>Шишкіна И. В.</i> Концепция мира и человека в фантастике Р. Бредбери .....	225
<i>Якименко А. А.</i> Проблема соотношения постмодернизма и феминизма в литературоведении и критике .....	229
<i>Яремчук В.</i> Філософсько-релігійні та міфологічні принципи творчості гуртка «інклінгів» .....	235
<b>РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ .....</b>	<b>241</b>
Гончаренко Е. П. Нове слово про Гертруду Стайн у вітчизняному літературознавстві .....	241
Романова Е. И. Об историсофской концепции Д. С. Мережковского .....	243

---

Наукове видання

**ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

*Збірник наукових праць*

Випуск XV

Редактор Л. В. Омельченко  
Технічний редактор В. А. Усенко  
Коректор Л. В. Омельченко  
Верстка Г. М. Хомич

---

---

Підписано до друку 28.11.2011. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 22,05.  
Ум. фарбовідб. 22,05. Обл.-вид. арк. 24,5. Тираж 100 пр. Вид. № 1558. Зам. № 849.

---

**Свідоцтво держреєстрації ДК № 289 від 21.12.2000 р.**  
Видавництво Дніпропетровського національного університету  
пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010  
Друкарня ДНУ, вул. Наукова, 5, м. Дніпропетровськ, 49050

---