

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
Кафедра зарубіжної літератури

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск XVIII

Дніпропетровськ
«Ліра»
2014

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

*Друкується за рішенням вченої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара
Протокол № 6 від 19.12.2013 р.*

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. **I. В. Лімбурський**;
д-р філол. наук, проф. **E. П. Гончаренко**.

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. **T. M. Потніцева** (відп. редактор), д-р філол. наук, проф. **L. I. Скуратовська**, д-р філол. наук, проф. **B. I. Ліпіна**, д-р філол. наук, проф. **B. D. Демченко**, д-р філол. наук, проф. **B. D. Нарівська**, д-р філол. наук, проф. **L. A. Мироненко**, д-р філол. наук, проф. **H. T. Пахсар'ян**, д-р філол. наук, проф. **H. O. Литвиненко**, канд. філол. наук, доц. **Ю. В. Столов**, канд. філол. наук, доц. **C. O. Ватченко** (заст. відп. редактора), канд. філол. наук, доц. **T. C. Пічугіна** (відп. секретар).

Чергова збірка «Від бароко до постмодернізму» включає оригінальні наукові статті, які містять результати досліджень з теорії літератури, компаративістики та історії західноєвропейської та російської літератур – від доби Відродження до епохи Постмодерну.

Рекомендується фахівцям, науковцям, аспірантам та студентам, які працюють над науковими темами з історії зарубіжної літератури.

В 42 **Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Ліра, 2014. – Вип. XVIII. – 164 с.

ISSN 2312-3036

Очередной сборник «От барокко до постмодернизма» включает в себя оригинальные научные статьи, содержащие результаты исследований по теории литературы, компаративистике и истории западноевропейской и русской литературы – от Возрождения до эпохи Постмодерна.

Рекомендуется специалистам, научным работникам, аспирантам и студентам, которые работают над научными темами по истории зарубежной литературы.

The journal of literary studies «From Baroque to Postmodernism» covers the whole field of the Modern age literature from the baroque epoch to the postmodern era. Drawing on a variety of theoretical and critical approaches, the journal represents a wide-ranging look at the intersections of European, American and Russian national literatures, global trends, and theoretical discourse.

It is recommended to experts, scholars, postgraduates and students who are majoring at the scientific topics connected with the history of world literature.

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

ISSN 2312-3036

© Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2014

ПЕРЕДМОВА

Черговий збірник наукових праць кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара підsumовує результати літературознавчих досліджень викладачів, аспірантів та пошукачів кафедри, а також всіх тих фахівців у галузі літературознавства, що вже багато років співпрацюють з кафедрою.

За традицією матеріал збірника розподілено за напрямками спеціальних наукових інтересів викладачів, а саме: література класичної пори від XVI до ХХ ст. у її новій рецепції та в сучасному науковому баченні, найсучасніша література ХХ–ХХІ ст. у різноманітному прояві її художніх тенденцій та відкриттів. Уже багато років особлива увага фахівцями кафедри приділяється вивченю класичного роману від розвитку поетикальних можливостей у «золоту пору» англійського роману крізь призму сучасного погляду (статті С. О. Ватченко, О. В. Максютенко, І. В. Руських) до жанрових і поетикальних варіантів у подальші літературні епохи (статті Є. В. Гавриленко, І. Ю. Потоцької), включаючи новаторські романні форми у творчості сучасних письменників-постмодерністів (статті Т. В. Прищепи, Н. Г. Велігіної, Т. М. Потніцеvoї, Ю. Ю. Артехи).

Крім розвідок з історії та поетики роману, читача, думаємо, зацікавлять і нові дослідження з творчості англійського поета Спенсера (стаття Л. П. Привалової), з поетики жанру казки у французькій (стаття Г. С. Нікітіної) та російській літературі (стаття Т. П. Ворової), з поетики назви твору (статті О. А. Воєводіної, Є. В. Гавриленко), особливостей рецепції романтичної спадщини в літературі та літературній критиці ХХ ст. (статті Т. М. Жужгіної-Аллахвердян, Т. Є. Пічугіної) та проблем автобіографічної прози від класики (стаття О. К. Ковальової) до ХХ сторіччя (стаття Я. В. Ковальової).

Збірник завершується рецензією професора кафедри Л. І. Скуратовської на книгу Євгенії Чернкової «Англійська лірика 1900–1920-х років і становлення модернізму».

Сподіваємося, що результати наукових досліджень, представлених у збірнику науковців, посприяють уточненню загальних і конкретних проблем з вивчення історії зарубіжної літератури, а відтак, будуть корисними усім тим, хто вивчає і викладає історію становлення та розвитку літератури Європи та США.

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

УДК 821.111

О. В. Родний

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

МИФОПОЕТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

У статті розглядаються міфopoетичні джерела сміхової культури. Діонісійські ігри, давньогрецька комедія, середньовічний карнавал досліджуються в їх генетичних зв'язках з античною міфологією і визначаються як ті форми духовно-практичної діяльності, що стали для культури традиціоналізму ефективними інструментами подолання світоглядних протиріч. Взаємозв'язок міфології і сміху характеризується тим, що предмети чи явища постають у вигляді путаницини, хаосу, які людина повинна подолати. У традиційній культурі міфологія, стародавні свята, пов'язані з нею, карнавал раннього середньовіччя стали важливими інструментами, які спрямовані на відтворення багатовекторного погляду на світ, намагаючись відтворити об'ємне бачення світу, в якому крайності з'єднувалися б в одне ціле не без участі міфopoетичної основи сміхової культури.

Ключові слова: міф, сміх, сміхова культура, міфopoетична свідомість, символізм сміху, діонісізм, метонімія, давньогрецька комедія.

В статье рассматриваются мифopoетические источники смеховой культуры. Дионисийские игры, древнегреческая комедия, средневековый карнавал исследуются в их генетических связях с античной мифологией и определяются как те формы духовно-практической деятельности, которые стали для культуры традиционализма эффективными инструментами преодоления мировоззренческих противоречий. Взаимосвязь мифологии и смеха характеризуется тем, что предметы или явления предстают в виде путаницы, хаоса, которые человек должен преодолеть. В традиционной культуре мифология, древние праздники, связанные с ней, карнавал раннего средневековья стали важными инструментами, направленными на воссоздание многовекторного взгляда на мир, пытаясь воссоздать объемное видение мира, в котором крайности соединялись бы в одно целое не без участия мифopoетической основы смеховой культуры.

Ключевые слова: миф, смех, смеховая культура, мифopoетическое сознание, символизм смеха, діонісізм, метонімія, древнегреческая комедія.

The article deals with the laugh culture myth-poetical sources. Collective laughter, based on the myth-poetical consciousness, was the most important component of the ancient continuum. It found expression in the relevant cults, rituals, literary genres. Greek and Roman laugh cultures are based on the ancient mythological sacred laughter tradition. The mythology laughter characterized by the fact that the order of an object or phenomenon is given in the form of confusion, chaos, which a person must overcome. Laughter and myth both deify man, reduce the distance between the ideal and the real life, inserting it into the communication sphere. The symbolism of the divine laughter is based on the symbolism of freedom: the Olympic gods are free from fear and limitation. Laughing man is like a God, going into the same spiritual space of freedom, raising over social taboos.

The essence connection between myth-poetical and laugh sources of the culture reveals in Dionysianism as a particular kind of «choral» state, in which the in-

dividual soul outgrows itself, breaking out of a unit in the Entity. Dionysian comic source is based upon metonymy which is a form of the trope, genetically ascending to myth and mostly defining – in the arsenal of the literary devices – the refraction of the principle «everything in the all» basic for mythology in the models of the world created by the antiquity literature. Thus the ancient Greek comedy is the ontological system in which the conception of the relationship between man and the external reality manifests itself. In the antiquityconsciousness the comedy laugh possesses the sacred essence due to the attitude of the special «enrapture» state of the mystery participants to God's beneficial energy. In the wholemythological laughter did not act against the official seriousness; moreover – it indirectly – through the weakening of norms and restrictions of the society – supported the official culture, maintaining social stability. In the traditional culture mythology, ancient holidays, related with it, and early medieval carnival become important tools of the spiritual-practical activity directed to the recreation of three-dimensional view of the world, overcoming outlook and connecting the centre and the marginalia of the individual self-identification.

Key words: myth, laughter, laugh culture, myth-poetical consciousness, symbolism of laughter, Dionysianism, metonymy, ancient Greek comedy.

Мифопоэтическое мировосприятие является одним из основных видов человеческого мировосприятия, которые, в свою очередь, предполагают специфическую онтологию и аксиологию, непосредственно связанные с гносеологическими и антропологическими установками, на которых данный тип мировосприятия базируется. А. Ф. Лосев определял миф как «обобщенное отражение действительности в виде чувственных представлений или, точнее, в фантастическом виде тех или других одушевленных существ» [3, с. 458]. Миф является обязательным и неизбежным основанием любой культуры и любого мировосприятия и одним из необходимых элементов познания, по своей природе он есть чувственно-интеллектуальное образование, соединяющее в себе осмысление реальности и продуцирование ценностных смыслов. Для гуманистической изучение мифа и мифопоэтического является одной из приоритетных сфер познания, поскольку миф непосредственно связан с мировоззрением как отдельной личности, так и крупных национально-этнических образований. А. Ф. Лосев в работе «Диалектика мифа» показывает, что миф – не выдумка, не фикция, но имманентно присущая личности особенность мышления (и, шире, восприятия мира), он «содержит в себе строжайшую и определеннейшую структуру и есть... необходимая категория бытия и сознания вообще» [2, с. 10].

Находясь в культурном поле, миф образует универсалии культуры – наиболее распространенные и наиболее значимые формы социальной и культурной жизни, присущие всем народам независимо от их этнических, социальных, экономических и др. особенностей – это нормы, ценности, идеи, стереотипы мышления и поведения, верования и т. д. Как указывает В. М. Пивоев, «миф является истиной метафизической, выражющей высшие духовные ценности» [4, с. 4].

Смех, так же как и миф, является одной из антропологических констант существования человека; он сопровождает человечество на протяжении всей истории его существования. Смех можно рассматривать как важнейший элемент онто- и филогенеза мифологической культуры; функции смеха в обществе и отношение к нему служат показателями культурного и общественного развития, социальных, политических и идеологических ориентаций общества.

Смеховая культура – неотъемлемая часть любого общества – своими корнями уходит в миф, для которого, в свою очередь, характерны противоречия, смешения смыслов, смены, подмены, путаницы и т. д. Все это развертывается в оппозиции: «порядок – хаос». Для мифологии смеха характерно то, что порядок

того или иного предмета или явления дается в форме беспорядка, хаоса (в той или иной степени). Если нарушена структура предмета, – мы имеем ту или иную меру деструктивности. Если нарушены смыслы, – мы имеем определенную меру бессмыслинности. Все эти аспекты и лики хаоса даны человеку для преодоления. Смеховая культура и является способом разрешения указанных противоречий. При этом противоречие тем острее, чем ближе человек находится к границе своего постижения мира. Именно в пограничной зоне наиболее вероятны противоречия смешения меры вещей, характерные для мифа.

Таким образом, смех является своеобразным маркером, характеризующим состояние общества. Это и другие свойства смеха еще с античности привлекали внимание исследователей. Определяющее влияние на теорию смеха имели взгляды Платона, Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана, выделивших аксиологические, эстетические, этические параметры смеха. Второй традицией, оказавшей воздействие на понимание смеха, стала немецкая классическая философия, представленная трудами И. Канта, Г. Гегеля, Ж.-П. Рихтера и локализированная феномен смеха в сфере взаимодействия субъекта и объекта смешного. Третья традиция реализована в работах представителей иррационалистического направления: А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда. Двою последних посвятили исследованию смеха специальные труды, оказавшие определяющие влияние на исследования в XX в. Теория смеха М. М. Бахтина, выстроенная им в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», послужила стимулом для дальнейшего изучения смеха. В науке постсоветского пространства проблемами смеха плодотворно занимаются Д. Затонский, А. Сычев, Л. Карасев, М. Рюмина и др. Целью данной статьи является рассмотрение мифopoэтических составляющих смеха, его роли в инверсии мифологического сознания.

Греческая, а позже и римская народно-смеховая культура опирается на древнюю мифологическую традицию, признающую за смехом сакральный статус. В скульптуре архаичные греческие божества изображались с канонической улыбкой на лице (т. н. «архаическая улыбка»). Олимпийские небожители также не избегали человеческого смеха (как и всего человеческого).

Смех, как и миф, лишает мир разумных объяснений, причинно-следственных связей и т.п. Но, разрушая, смех, подобно мифу, одновременно созидает – творит свой фантастический мир, который несет в себе определенное мировоззрение, отношение к окружающей действительности. Более того, смех провоцирует хаос, сметающий отжившие устои общества, и он же после этого приводит мир к гармонии: «Смех – подобие жизни (гармония, возникающая вопреки хаосу). Смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии, он – гармонизация хаоса» [1, с. 68].

По мере культурного роста общества, усложнения социальной интеракции проявления смеха стали более оформленными в различные стилевые и жанровые составляющие. Пространство смеха позволяло существенно расширить эстетические, этические, социальные границы творчества, существенно оптимизировало задачи искусства, усиливало его роль в культурном и социальном развитии, не порывая своей связи с древними мифами.

Смеховая культура мифа закрепляется в специфических символах и фигурах, которые так или иначе указывают на определенную меру соотношения хаотического и упорядоченного, присущую различным модификациям комического.

Божественное происхождение человеческого смеха придает ему особый, сакральный статус и особые права. Смех как «форма близкого видения» (М. М. Бахтин) сворачивает дистанцию между идеальным и реальным, делает далекий ранее предмет более близким, вводит его в сферу коммуникации и вписывает его в интимную мировоззренческую картину. В этом смысле смех также мифологичен (миф тоже в какой-то мере есть способ свернуть дистанцию), и

пара «смех – божественность» кажется еще более неразделимой, стремящейся к онтологической оплотненности.

Символика божественного смеха опирается, прежде всего, на символику свободы: олимпийские боги свободны от страха и ограничений. Смеясь, человек уподобляется божеству, входя в то же духовное пространство свободы от общественных запретов, пространство неограниченной коммуникации равных. Ярким выражением этой свободы являются оргиастические обряды античной древности, корректирующие растущую общественную дифференциацию: культ объединяет людей во временную крупномасштабную общность, намного превосходящую все существующие в обыденной жизни общности и группы. Наиболее развитым из подобных объединяющих культов является культ Диониса. Механизм этого культа подобен механизму опьянения, когда наружу вырываются инстинктивные, бессознательные порывы, происходит разрыв с обыденностью и человеческая душа чувствует единение со всем сущим и понимание всего сущего – органическую и оргиастиическую связь с природой. В этом состоянии даже боль приносит радость, и хаос не внушает ужаса – сама душа есть часть этого хаоса.

В основе создания комического эффекта дионисизма лежит такое художественное средство, как метонимия.

Происхождение метонимии и ее природа обусловлены ее тесной связью с мифом. Известный современный немецкий философ Курт Хюбнер полагает, что «гомерический смех» является... основной составной частью греческого мифа... Шутовская (буффонская) пародия оказывается даже важнейшей стороной всей жизни богов. К этому следует добавить, что уродством и бранной речью, так называемыми эсхологиями, сопровождались культовые действия, например, во время тесмофорий (праздников плодородия), Великих процессий Дионисия и в других случаях. Неискоренимым предрассудком остается мнение, согласно которому миф есть очень серьезное дело и боги должны всегда шествовать с достоинством. Грек же представлял себе это совершенно иначе. Для него юмор есть выражение божественного в людях» [6, с. 401].

Произведение художественной литературы содержит в себе определенные представления о мире. Так, древнегреческая комедия представляет собой онтологическую систему, в которой выражена и обоснована концепция взаимоотношений человека и внешней действительности.

В комедии отражены традиционные онтологические взгляды древних греков. Более того, людей, наблюдающих за комедийным зрелищем в Древней Греции, объединяло совместное нахождение перед лицом бога. Таким образом, людей и бога объединял смех – своеобразная форма жертвоприношения. Комедийный смех сакрализуется в античном сознании, которое связывает благотворную энергию божества с особым восторженным состоянием участников представлений.

Идея временного игрового нарушения бытийных основ в античной комедии связывалась со своеобразной художественной концепцией человека. Комедия трактовала и судила человека с точки зрения его отказа от принятых в обществе нравственных норм и поведенческих ориентиров. Художественным эквивалентом данного типа человеческого качества являлся комедийный персонаж, наделенный деформированным внешним видом. Деформированный образ персонажа можно рассматривать как одну из наиболее важных примет нарушенного божественного мироустройства. Человек занимает видное место в структуре античной картины мира, феномен человека, его облик рассматривались как результат божественного установления. Распад же целостного образа человека выступал одним из главных источников смеха в древнегреческой комедии.

Разрушая целостный образ комедийного персонажа, комедия стремилась осуществить инверсию, основанную на переосмыслинении оппозиций: целое – часть. Часть, выступая в качестве заместителя целого, тем самым как бы временно, в ги-

потетичном порядке, узурпирует чужие свойства и качества, и в результате наступает санкция в виде смеха. Смех в большинстве случаев – форма осуждения, неприятия временного нарушения легитимного движения жизни.

Инверсия – одна из наиболее характерных примет античного комедийного мышления. Сюжет античной комедии основан на выдвижении в центр ее художественного мира второй части следующих оппозиций: идеальное – материальное, божественное – человеческое, целое – часть. Пародийная, шуточная эмансиляция второй части перечисленных оппозиций выражает идею временного распада целостного миропорядка, возникшего и существующего благодаря воле богов.

В древнегреческой комедии происходит перемещение онтологических фрагментов. Нижние фрагменты бытия временно занимают место верхних. Онтологические фрагменты олицетворяются комедийными персонажами. Они выступают наглядными знаками распада мироустройства. Наиболее органичной формой отражения этого процесса является метонимия. Характерно, что маски комедийных актеров по сути своей метонимичны, так как на них изображено какое-то одно определенное эмоциональное состояние действующего лица комедии. Маски позволяют манифестирувать распадающийся облик персонажей, сигнализируя, что и сам человек в комедии выступает в качестве метонимии, части искаженного мира, так как играет роль агента этого мира, который вскоре рухнет под взрывами смеха зрителей.

Перемещение фрагментов бытия осуществляется в комедии в форме инверсии основных функций мифологических персонажей: в этом случае обыгрываются ситуации перехода власти от сильных к слабым, от богов к птицам или людям. Кроме того, инверсия половых ролей: мужчина вместо женщины (часто) и гораздо реже – женщина вместо мужчины, также обеспечивает создание комического эффекта.

Мифопоэтическое сознание в Древней Греции разрушалось под влиянием многих факторов: экономического подъема и последующей имущественной и социальной дифференциации; роста городов и городской культуры; расширения торговли и мореплавания, обусловившего знакомство греков с иными традициями и нравами. В условиях развития полисов механизмы понимания мира, предложенные мифологической традицией, были явно неадекватны изменившимся социальным условиям. Разрушение мифопоэтического мировоззрения в Древней Греции требовало коренных перемен в общественном сознании. Нормы, традиции, привычки, регулирующие общественные связи в родовом обществе, уже не были способны упорядочить новые отношения с их все более сложной структурой и многообразием возможностей. Традиция уступает творчеству, предопределенность – свободе, коллективизм – индивидуализму.

Индивидуализация и возросшая степень свободы не могли не отразиться на стихии комического. Растущая роль разума в смеховой культуре проявляется в ряде особенностей: смех уже не представляется непознаваемо-божественным, тем, к чему можно быть лишь сопричастным. Теперь он – просто инструмент для достижения различных (социальных, философских, этических, политических) целей. В зависимости от этих целей, единая смеховая культура редуцируется и распадается на ряд форм. Для литературы послеклассической эпохи характерно жанровое многообразие («сократический» диалог, мениппея, сатира, памфлеты, эпиграммы и т. д.). Ядро смеховой культуры составляют «рационализированные» жанры, привносящие в область комического серьезный оттенок.

Коллективный смех, опирающийся на мифопоэтическое сознание, был важнейшей составляющей античного континуума. Он находил выражение в соответствующих культурах, обрядах, литературных жанрах. «Междуд тем коллективный смех, – отмечает современный исследователь смеховой культуры А. А. Сычев, – только инструмент совмещения разных пластов миропонимания, «плавильный

котел» экстремумов культуры. Он не вещает истину, а показывает ее принципиальную нелинейность, множественность; путь к ней лежит через коммуникацию, синтез и медиацию противоположностей – то есть через серьезно-смеховое отношение к миру» [5, с. 96]. Если официальная серьезность отрицает часть истины – ее комическую сторону, то и чистый смех отрицает часть истины – сторону серьезную.

Мифопоэтический смех не выступал в целом против официальной серьезности; более того – косвенно поддерживал ее, сохраняя социальную стабильность. Первобытный праздник был формой катарсиса – очищения от деструктивных желаний; дионаисическая оргия завершалась аполлоническим видением; античные ритуальные насмешки над триумфатором были, в конечном счете, формой осанны, а не издевательства. Соответственно, серьезность не препятствовала смеху, а легитимировала его – в определенных социально установленных рамках. Мифология и связанные с ней античные праздники, средневековый карнавал пытались воссоздать объемное видение мира, соединяя крайности в единое целое.

Мифопоэтическое сознание, являясь основой культуры античного и средневекового общества, тем не менее видоизменялось, трансформировались и социальные функции смеха, подготавливая условия для вызревания новых общественных отношений. Ренессансные особенности смеха, его связь с мифопоэтической традицией представляют научный интерес и могут быть предметом дальнейшего исследования.

Бібліографічні згадки

1. Вулис А. З. Метаморфозы комического [Текст] / А. З. Вулис. – М. : Искусство, 1976. – 125 с.
2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа [Текст] / А. Ф. Лосев // Миф – Число – Сущность. – М., 1994. – С. 5–216.
3. Лосев А. Ф. Мифология [Текст] / А. Ф. Лосев // Философская энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1964. – Т. 3. – С. 457–467.
4. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира [Текст] / В. М. Пивоев. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 111 с.
5. Сычев А. А. Смех как социокультурный феномен [Текст]: дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 : защищена 10.12.04. / А. А. Сычев. – Саранск, 2004. – 362 с.
6. Хюбнер К. Истина мифа [Текст] / К. Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

УДК 821. 111

Л. П. Привалова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Э. СПЕНСЕР – ПОЭТ И ПРИДВОРНЫЙ. К ДИСКУССИИ О СТАТУСЕ ПОЭЗИИ И ПОЭТА В ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ

Рассматриваются представления Э. Спенсера о статусе поэта в елизаветинской Англии. Как придворный поэт Спенсер испытал воздействие итальянского петrarкизма. Его подражание стилю Петrarки было связано с поисками ресурсов для обогащения языка английской поэзии. В духе маньеристического эксперимента Спенсер вступает в творческое соревнование со своим предшественником, существенно трансформируя петракистский канон. Как правило, придворные поэты не афишировали своё творчество, их произведения существовали в форме

рукописи. В 1579 г. Спенсер анонімно опубліковав в печаті «Пастуший календар». Сборник еклог никому не известного автора був воспринят читателями як творение «нового поета», «англійського Вергілія». Спенсер наслідує вергилиеву модель поетичної кар'єри. От пасторальної еклоги он переходить к жанру національної героїческої епопеї («Королева фей», 1596), став одним из создателей національного мифа. Спенсер дистанціюється от роли поета как развлекателя двора и формирует концепцию серйозного, професіонального отношения к творчеству поета.

Ключевые слова: петраркізм, маньєризм, сонет, пастораль, героическая поэма, придворная поэзия.

Розглядаються уявлення Е. Спенсера про статус поета у єлизаветинській Англії. Як придворний поет Спенсер знаходився під впливом італійського петраркізму. Його наслідування стилювої манери Петrarки було пов'язане з пошуками ресурсів для збагачення англійської поетичної мови. У річищі ман'єристичного експерименту Спенсер здійснює трансформацію петраркістського канону (збірка сонетів «Amoretti», 1595). Традиційно придворні поети не афішували свою творчість, їх поезії існували у формі рукопису. У 1579 р. Спенсер наважився анонімно надрукувати свій «Пастуший календар». Збірка еклог никому не відомого автора була сприйнята читацьким загалом як твір «нового поета», «англійського Вергілія». Спенсер орієнтувався на вергіліеву модель поетичної кар'єри. Від пасторалі він звертається до жанру національної героїчної епопеї («Королева фей», 1596), яка уславила Єлизавету та її Англію. Згодом Спенсер дистанціюється від ролі придворного поета як розважальника двору і почав формувати концепцію серйозного, професійного ставлення до поетичної творчості.

Ключові слова: петраркізм, ман'єризм, сонет, пастораль, героїчна поема, придворна поезія.

This article is a study of Spenser's idea of his literary career, which started at the court of Elizabeth Tudor. The main tendency in the development of Elizabethan court culture was connected with love poetry in the form of Petrarchism. Imitation of Canzoniere was of particular importance to the development and enrichment of the national language. In the spirit of Mannerism Spenser aimed at competition with his precursor and transformation of Petrarchan canon (sonnet sequence Amoretti, 1595). Elizabethan courtly makers were not in the habit of printing or advertising their texts, as a rule they circulated in manuscript. Contrast Sidney's total neglect of print publication during his lifetime, Spenser actively sought public fame and court advancement by publishing print editions of his works. His first (Shepherd's Calendar, 1579) was published anonymously and dedicated to Sidney as a courtly patron. The first edition of The Shepherd's Calendar was a visual statement of the newness commentator E. K. claimed for its author. This collection of English poems by an unknown author was equipped with apparatus proper to an edition of a Latin classic. Spenser began his career with a courtly pastoral and continued triumphantly with a courtly epic (The Faerie Queene), «national» and «elizabethan». He was declared English Tityrus, successor of Virgile and Chaucer. Spenser abandoned the model of the amateur poet and began to form conception of professional attitude to poetry.

Key words: petrarchism, mannerism, sonnet, pastoral, heroic poem, court poetry.

Вторая половина XVI в. – время появления первых поэтов и теорий поэтического творчества в Англии. В 1589 г. появляется «Искусство английской поэзии» Дж. Патнэма, а в 1595 г. под разными названиями вышли два первых издания «Защиты поэзии» Ф. Сидни: «A Defence of Poesie» (изд. У. Понсонби), «An Apology of Poetrie» (изд. Г. Олни). Помимо общих положений о сути и назначении поэзии, о природе литературного образа особый интерес вызывает проблема статуса поэта в позднетюдоровском обществе. Эта дискуссия становится актуальной, поскольку на рубеже Возрождения и XVII в. придворная поэзия, занимавшая доминирующие позиции в английской литературе, вступает в противоречие с той концепцией поэтического творчества, которая сложилась в гуманистической среде, а рукописная традиция, всё ещё весьма влиятельная, сталкивается с печатной культурой.

Уже при первых Тюдорах происходит знакомство англичан с достижениями итальянского Возрождения и поэзией Петрарки. Первые переводы из «Книги песен» были сделаны сэром Т. Уайетом и Генри Говардом, графом Сарри, которые в своей жизненной практике воплотили идеал придворного, созданный Б. Кастильоне [4, с. 178]. Лирический опыт Петрарки стал достоянием придворной среды, где возрождались куртуазные отношения, рыцарский культ дамы. В кругу гуманистически образованной элиты преобладал интерес к гражданским проблемам, а не интимно-личностным переживаниям человека. Английские гуманисты, ставшие на сторону Реформации, прежде всего уделяли внимание разработке практических мер по укреплению монархии Генриха VIII. Они отдавали предпочтение оратору над поэтом, а деятельную жизнь на благо Англии ставили значительно выше, чем жизнь, посвящённую поэтическим трудам. Р. Эскем в своём трактате «Наставник» утверждал, что поэты – это суётные молодые люди («quisk wits»), которые никакой пользы общему благу не приносят и повторяют судьбу «блудных сынов». Опыт филологических занятий, изучение текстов Цицерона, Квинтилиана привлекают внимание к родному языку, который, по мнению гуманистов, нуждается в стилистической огранке на основе правил античных риторик. В свете этого нового филологического опыта задача состояла в том, чтобы спроецировать стилистические приёмы латинских и греческих ораторов на английский язык (эта тенденция отражается в романе Д. Лили «Эвфуз», давшему название особо украшенному риторизированному стилю «высокой» гуманистической прозы, за которым закрепилось название «эвфуизм»).

С началом Реформации резко изменилось отношение к Италии, из страны «золотого века» она превратилась в «лавку аптекаря, где продаётся яд для всех наций». Р. Эскем писал, что итальянская поэзия обладает «очарованием Цирцеи», а «итальянализированный англичанин воплощает дьявола». Рыцарским романам, поэзии Петрарки и Ариосто английские гуманисты противопоставили «историческую поэзию». Этот термин объединял самые разнообразные жанры, которые учат политическим и моральным добродетелям, содержат «примеры» идеального правления, необходимые для воспитания молодых аристократов, будущих государственных деятелей.

В елизаветинскую эпоху укрепление королевского двора как центра власти и гуманистической культуры сопровождается появлением придворной литературы на английском языке, основным жанром которой становится лирика. В английском обществе формируется та среда, для которой любовная поэзия, прежде всего в форме петраризма, представляет определённую культурную ценность. Важными факторами для развития английской придворной поэзии исследователи считают увлечение неоплатонизмом, идеями М. Фичино и Б. Кастильоне, знакомство с «любовной литературой» и любовным этикетом итальянцев, а также развитие книгопечатания, ставшего мощным каналом тиражирования идей и текстов. Исследователи называют «Книгу песен» своеобразной светской библией XVI в. [6, с.147]. Возрождение интереса к артуровским легендам и почитание Елизаветы как главы сообщества рыцарей и прекрасной дамы сделало любовную тематику необычайно востребованной в её окружении. Исследователь итальянского петраризма Т. В. Якушкина отмечает, что из всех предшествующих поэтов Петрарка едва ли не в наибольшей степени вписывался в систему придворных представлений, и эта система определяла направление отбора и интерпретации поэтического материала [7]. Придворные поэты подчинили образный язык и стиль Петрарки темам своей среды, их общими усилиями была создана база топосов, loci communes, на которую они могли накладывать биографические мотивы, намёки на сюжеты и события придворной жизни. Традиционно придворную лирику рассматривали как праздное развлечение, елизаветинские «courtly makers» подчёркивали «несерьёзный, экспромтный характер

своих стихов» [2, с. 7]. Литературным трудам не следовало придавать самоценно-го значения, поэтому придворная поэзия растворялась среди других социальных практик, таких как охота, выступления на рыцарских турнирах, умение вести беседу и т. д. Основные приметы стиля Петрарки: метафоричность, игра оксюомонами и антitezами – соответствуют, по мнению Т. В. Якушкиной, требовани-ям придворного вкуса с его установкой на игру, развлечение, поэтическое остроу-мие. Играя «роль Петрарки», придворный посыпает в наступление «жаркие вздохи», пытаясь растопить лёд в сердце неприступной возлюбленной, молит о ми-лосердии, восторгается небесными добродетелями леди, воспевает целомудрен-ное чувство (при «узаконенности» внебрачных связей в реальной жизни). При-дворная дама, ведущая «роль Лауры», неприступна, холодна и целомудрена. Со-чинительство (как умение составлять из готовых клише новые образцы) считает-ся важнейшей частью любовного этикета петrarкістов. Среди многочисленных при дворных литераторов следует выделить поэтов, которые дистанцировались от при дворной традиции и поставили перед собой задачу создания поэзии, отвечающей запросам нации. Это Ф. Сидни – создатель сонетного цикла «Astrofel and Stella» (1582, опубл. 1591) и проблемного гуманистического романа «Arcadia» (1583, опубл. 1590), это Ф. Гревилль, друг Ф. Сидни, написавший его биогра-фию («Life of Sir Philip Sidney», опубл. 1610) и сонетный цикл «Caelica», это «кан-глійский Вергилий» Э. Спенсер, благодаря которому Англия обрела свою на-циональную героическую эпопею («The Faerie Queene», опубл. 1596). Авторская форма сонета была представлена Спенсером в цикле «Amoretti and Epithalamion» (опубл. 1595). Осмысление опыта Петрарки и его последователей в Англии было связано с установкой на формирование национального языка. По аналогии с французской «Плейдой» придворные поэты, создавшие литературный «Ареопаг», ставили задачу «защиты и прославления» родного языка, мечтали о созда-нии родной литературы, которая могла соперничать с величием литературы Гре-ции или Рима. Усваивая поэтические приёмы, стилистику, образность Петрарки, елизаветинцы стремились раскрыть потенциал английского языка. Вместе с тем в духе маньеристического эксперимента они вступали в творческое соревнование с Петраркой, постепенно разрушая петrarкістский канон.

Хотя ведущие поэты из окружения Елизаветы были яркими индивидуаль-ностями, законы придворной жизни накладывали определённый отпечаток на их творчество. Они, как правило, не публиковали свои сочинения, тем более – под своим именем. Как известно, в тюдоровской Англии литературной профес-сии ещё не существовало, поэт-придворный часто совмещал поэтическое творче-ство с какой-либо должностью при дворе. Так, Ф. Сидни и его друг Ф. Гревилл выполняли дипломатические поручения королевы, а «певец Цинтии» У. Роли на-правлял морскую политику Англии, был первооткрывателем новых земель. Спен-сер появился при дворе в свите Роберта Дадли, графа Лейстера – лидера протес-тантского крыла и всесильного фаворита Елизаветы – в качестве его секретаря. С 1580-го г. Спенсер – колониальный чиновник в Ирландии, где и была написана его большая аллегорическая поэма «Королева фей». Основной формой существо-вания поэтического произведения была рукопись, лишённая имени автора, указа-ния на жанр и время создания. Имя автора утрачивалось в результате бесконеч-ного копирования текста в альбомы, рукописные сборники. Любой придворный, просто повторивший тот или иной текст устно или письменно, брал на себя роль автора, сам текст мог нести на себе черты множественного авторства (других при дворных, переписчиков и т. д.). Текст, имевший хождение в узком кругу со-авторов и сочитателей, предполагал, что его автор одновременно выступает и как читатель. Таким образом, функции автор/читатель окончательно размывались в рукописной культуре [5, с. 71]. Поскольку в рукописной традиции понятие «ин-дивидуальное авторство» отсутствовало, вставал вопрос о субституте этой кате-

гории – им оказывалась власть монарха. Власть принимала на себя и роль читателя, развивая институты цензуры и патронажа. Придворная рукописная поэзия составляла с властью единое целое [5, с. 81]. Изучая соотношение рукописной и печатной культур в елизаветинской Англии, Д. А. Соколов отмечает, что институт художественной литературы был еще очень слаб, поэтому она должна была прибегать к авторитету других, более развитых институтов, таких как королевский двор, например, который и выступал в роли легитимирующего начала для поэтического творчества [5, с. 46]. Верный слуга монархии, Спенсер опирается на авторитет королевы, которой он посвящает свою поэму, а Елизавета становится поручителем за его текст, рассматривая поэму как инструмент в пропаганде аристократических ценностей, создании тюдоровского мифа. Предпочитая рукописное слово печатному, «courtly makers» с презрением относились к тем, кто зарабатывал деньги сочинительством, продавая свои произведения издателю (например, авторы баллад). Л. Алябьева в своей книге о литературной профессии в Англии отмечает, что в XVI в. из-за отсутствия закона об авторском праве писатели предпочитали продавать свои произведения издателям (стоимость рукописи в то время не превышала 6 фунтов). Жить на доходы от литературного труда было практически невозможно, поэтому многие авторы прибегали к помощи патронов [1, с. 77]. По законам придворного сообщества публикация произведений накладывала на автора «позорное клеймо печати», и, чтобы избежать этого, появление текстов на рынке мотивировали кражей рукописи, её потерей, просьбами друзей и т. д., в ходу были разнообразные «формулы покаяния», которые помещались в начале книги в качестве вступления. Даже для первых писателей-профессионалов – выходцев из «среднего класса» – ответ на вопрос: печатать или не печатать? оставался не самым лёгким. Так, Т. Нэш – «английский Ювенал», автор многочисленных сатирических памфлетов, который активно использовал возможности печатного станка, сомневался в своём статусе профессионала и вынужден был искать покровительства знатных патронов. Ф. Сидни не стремился публиковать свои произведения, все они появились в печати после его смерти. Стихотворения Спенсера долгое время существовали в рукописном виде, однако в 1579 г. он решает издать свой «Пастуший календарь». Возможно, поэт так и не избавился от страха перед печатью, адресатами его текстов были знатные патроны – Ф. Сидни, У. Роли, Ф. Гревилл, граф Лейстер и сама королева. Издание первой книги Спенсера было анонимным. Некто, скрывшийся под псевдонимом «Immerito», написал посвящение «To his booke». Обращаясь к «маленькой книжице», он называет её «дитя, чы родители неизвестны». «Immerito» призывает её, «если залає злой пёс Зависть», лететь под крыло Ф. Сидни, «главы благородства и рыцарственности». Книга, впервые представляющая Англию её «нового поэта», наследника римского Титуруса, должна была соответствовать тем высоким эстетическим канонам, которые читатели XVI в. предъявляли к изданию великих поэтов античности, прежде всего Вергилия [10, с. 29]. «Пастуший календарь» был богато иллюстрирован – каждой эклоге предшествовала гравюра на дереве, хотя они были и не такого большого формата, как в издании «Буколик» Вергилия немецкого гуманиста С. Бранта. Ещё со времён Каролингского Возрождения вергилиевы эклоги читали и изучали вместе с комментариями Сервия и других авторов. Спенсер не изменил этой традиции, сопроводив свой текст обширными комментариями некоего анонимного истолкователя, скрытого под инициалами Е. К. (Считают, что за этими инициалами скрыт друг и сокурсник Спенсера по Кембриджу Эдвард Керк, написавший комментарии под руководством автора, либо сам автор) [9, с. 5]. Комментарии Е. К. включают Послание к Г. Харви – профессору риторики в Кембридже, наставнику Спенсера и Эдварда Керка, общее Вступление ко всей книге, вступление-аргумент к каждой эклоге и глоссарий, её завершающий, также Е. К. пояснял связь между эмблемой на латин-

ском или итальянском языке и текстом эклоги. Аноним, скрывшийся под инициалами Е. К., принимал на себя ответственность за поэтическую деятельность автора и направлял стратегию восприятия текста разными категориями читателей. Если Послание к Г. Харви, насыщенное гуманистической учёностью, было обращено к узкому кругу просвещённых ценителей, то жанровая форма календаря, гравюры на дереве, обилие басенных образов соответствовали вкусам широкого читателя, сформированного развитием печатного дела. Теперь именно этот читатель, а не знатный патрон, выступает как «легитимирующее начало», ему принадлежит право считать или не считать печать рукописных текстов «злым деянием».

Наш «новый поэт», «наш Колин Клаут», как называет его Е. К., заслуживает любовь многих за то, что стремится возвысить родной язык. Большинство поэтов считают английский непригодным для поэзии и «латают прорехи», используя итальянский, французский, латинский языки. И даже если им удаётся услышать родное старое слово, они тут же кричат, что англичане говорят на «языке матери Эвандера». Спенсер заслуживает похвалу Е. К. именно за то, что вернул к жизни исконно английские слова, многие из словаря Чосера и различных диалектов. Следует также отметить, что Спенсер использовал в качестве основного стихотворного размера эклог пятистопный ямб, введённый в английскую поэзию именно Чосером. Чтобы избежать метрического однообразия, поэт разрабатывал строфы различного строения (например, сестина в эклоге «Август», восьмистишия в эклоге «Апрель»; десятистишием написан плач по Дионе в эклоге «Ноябрь»). Разнообразие строф «Пастушьего календаря» стало предвестием дальнейших экспериментов с поэтической техникой. В «Королеве фей» Спенсер отказался от октавы, которой были написаны поэмы Ариосто и Тассо, и изобрёл строфи с девятью строками (первые восемь – пятистопный ямб, последняя строка – шестистопный). И строфа «Королевы фей», и строфа «Эпиталамия», и спенсеровский сонет являются, по словам И. Буровой, «одними из наиболее виртуозных строфических структур в истории английской поэзии» [3, с. 16].

С первых же дней публикации «Пастушьего календаря» читатели наградили автора высочайшими эпитетами: «архи-поэт Англии», «наш новый поэт», «поэт поэтов», «принц поэтов». Комментатор Е. К. объявляет его наследником величайших поэтов – Феокрита, Вергилия, Петrarки, Боккаччо, Маро, Саннадзаро. Все они обратились к жанру эклоги в начале своего творчества: «как птенцы, которые только что покинули свои гнёзда и пробуют неокрепшие крылья, прежде чем совершат дальний полёт... Так летал Вергилий, ещё не почувствовав силу своих крыльев. Так летал Мантуан, ещё не оперившийся. Так же и Петrarка. Так же и Боккаччо. Так же и Маро, Саннадзаро, и много других превосходных поэтов, итальянских и французских, по чьим следам последовал наш автор» [11, с. 17]. Под «большим полётом» («*greater flight*») комментатор подразумевает жанр героической эпопеи, к которому обратился Вергилий после создания пастушеских эклог. Елизаветинцы воспринимали Вергилия как певца Римской империи, создателя мифа о величии Августа. Подобно тому как Вергилий в «Энеиде» возвёл род Августа к Энею, Спенсер в «Королеве фей» изобразил Елизавету наследницей славы короля Артура и великих троянцев. Пример Вергилия учил, что на пути от пасторали к высокому героическому жанру поэт, ставший на службу монархии и своей нации, нуждался в поддержке просвещённых меценатов и королевы. Ведь именно триумвират поэт – меценат – император создал великую поэзию века Августа. Поэтому в начале своего творческого пути Спенсер ориентируется на канон Вергилия и после пасторали обращается к героической поэме и «национальной», и «елизаветинской» одновременно.

Свои рассуждения о поэте и поэзии Спенсер часто облекал в форму мифов, связанных с крылатыми существами [8, с.10]. Крыло подчеркивало божественную, ангельскую природу поэтического дара. Крылатыми были Музы, Пегас, Слава. Проблема славы и бессмертия представляла важной для Спенсера. Переход от рукописи к печати изменил отношение поэта к своей репутации. Придворного сочинителя не занимал вопрос о посмертной славе. Автор, который решался на публикацию, мог рассчитывать, что его творение обретет бессмертие в печатном слове. Спенсер видел себя в качестве «нового поэта» потому, что он дистанцировал свое серьезное, осознающее долг перед Англией творческое «я» от «я» придворноголюбителя, развлечателя двора, который мог играть роль сбившегося с пути «блудного сына» или охваченного любовным недугом безумца. Как «новый поэт» Англии Спенсер начал формировать концепцию серьезного, профессионального отношения к поэзии. Его творчество указывало современникам путь выхода из узкого круга придворных ценителей литературы и области дилетанства к поэзии, отвечающей запросам нации. Конечной целью творчества поэта новой протестантской Англии стало восхождение от земной личной славы в памяти потомков к небесной божественной славе среди выбранных к спасению в вечности.

Біблиографические ссылки

1. Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках [Текст] / Л. Алябьева. – М. : Новое лит-ное обозрение. – 2004. – 400 с.
2. Бурова И. И. Дискуссия об английской поэзии и общественной роли поэта в тюдоровской Англии [Текст] / И. И. Бурова // Вест. Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Литературоведение. – Вып. 4. – Ч. 1. – 2007. – С. 3–8.
3. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: автореф. дис. ... докт. филол. наук [Электронный ресурс] / И. И. Бурова. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/malye-poemy-edmund-spensera...>
4. Домнина Е. Г. Сэр Томас Уайет, Генри Говард, граф Сарри и сонет Петrarки «Amor...» [Текст] / Е. Г. Домнина // Франческо Петrarка и европейская культура; отв. ред. Л. М. Брагина. – М. : Наука, 2007. – С. 178–190.
5. Соколов Д. А. «Песни и сонеты» Р. Тоттела и проблемы английского петrarкизма 1530–1580-х годов [Текст] / Д. А. Соколов. – СПб., 2006.
6. Сонина Т. В. Андреа дель Сарто. «Портрет девушки с томиком Петrarки» [Текст] / Т. В. Сонина // Франческо Петrarка и европейская культура; отв. ред. Л. М. Брагина. – М. : Наука, 2007. – С. 146–150.
7. Якушкина Т. В. Итальянский петrarкизм XV–XVI веков: традиция и канон: автореф. дис... докт. филол. наук [Электронный ресурс] / Т. В. Якушкина. – Режим доступа: http://www.ceninaku.ru/info/page_14315.htm
8. Cheney, P. G. Spenser's Famous Flight. A Renaissance Idea of a Literary Career [Text] / P. G. Cheney. – Toronto : Univ. of Toronto Press. – 1993. – 360 p.
9. Cornelius, P. S. E. K.'s Commentary on The Shepherdes Calender [Text] / P. S. Cornelius // Salzburg Studies in English Literature. – v. 31. – 1974. – 111 p.
10. Luborsky, R. S. The Allusive Presentation of The Shepherdes Calender [Text] / R. S. Luborsky // Spenser Studies. A Renaissance Poetry Annual; ed. by P. Cullen and Th. Roche. – Univ. of Pittsburgh Press, 1980. – P. 29–57.
11. Spenser, E. The Shepheardes Calendare [Text] / E. Spenser // The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser; ed. by W. Oram, etc. – New Haven & Lnd: Yale UP. – 1989. – 830 p. «Пастущий календарь» цитирую по этому изданию.

Надійшла до редакції 01.04.2014 р.

С. А. Ватченко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

АВТОР В ТЕАТРАЛЬНИХ ТЕКСТАХ Г. ФІЛДИНГА: ОТ АМПЛІУА К ХАРАКТЕРУ

У статті розглядається досвід Філдинга-драматурга у царині жанру спектаклю-репетиції, аналізується змістовна насиченість комедійної форми, наскрізні теми занепаду історії, моралі, звичаїв літературної та театральної богеми. Систематизовано спостереження над вільною імпровізаційною структурою жанру, його бурлескою основою. Висвітлено версії авторської присутності у фарсовых текстах письменника, естетика видовища, ігрової містифікації глядача, широта культурних аллюзій та мистецтво автorefлексії.

Ключові слова: жанр спектаклю-репетиції, мала комедійна форма, бурлеск, фарс.

В статье рассматривается опыт Филдинга-драматурга в области жанра спектакля-репетиции, анализируется содержательная насыщенность комедийной формы, сквозные темы упадка истории, морали, нравов литературной и театральной богемы. Систематизируются наблюдения над свободной импровизационной структурой жанра, его бурлеской основой. Освещаются версии авторского присутствия в фарсовых текстах писателя, эстетика зрелища, игровой мистификации зрителя, широта культурных аллюзий и искусство автorefлексии.

Ключевые слова: жанр спектакля-репетиции, малая комедийная форма, бурлеск, фарс.

The images of literary men, poets, critics and all those who belong to the world of the theatre, theatrical managers, actors, dancers, musicians, densely fill Fielding's texts. The manners of London Bohemia, the comprehension of the reality of literary market by the authors, the destruction of the values and the birth of democratic audience of the readers and the spectators with the inquiries that don't coincide become the topic to which Fielding constantly returns. The life of the scene is not only repulsed in Fielding's comedies as a sign of the epoch and the characteristics of the artist's experience, but becomes the reflection on the dual nature of theatrical performance where play atmosphere is inseparable from the interest to the reality.

Fielding makes the author the true hero of his farcical entertainments who improvises, makes comments, explains the sense of the text written by him for the theatre that will find the continuation in after-theatrical history of the play that Fielding will constantly rewrite and change trying to renew its content. Dramatic spirit of the age, the opposition of the political parties, well-known actor rebellion of 1733–1734 and journalist war bring to Fielding's theatre the intense history intrigue. Starting with «The Author's Farce» the writer not only returns to the theme of creative activity, mediates on the challenges of the time for the artist, ingeniously adds the metaphors of comparing the world— theatrical scene—politics— history and its players, but tries with the help of dramatic characters to show the difficulties, joys, loses and acquisitions of the writer's trade.

Key words: the rehearsal, little comedy form, burlesque, farce.

Образы литераторов, поэтов, критиков, книготорговцев и всех, кто принадлежит миру театра, владельцев трупп, актеров, танцовщиков, музыкантов, плотно заполняют пространство многих текстов Филдинга [9–13]. Нравы лондонской богемы, осознание сочинителями реалий рынка, разрушение традиционных ценностей и рождение пестрой демократичной аудитории читателей и зрителей с несоппадающими запросами и увлечениями – тема, к которой постоянно возвращается Филдинг и в ранних произведениях, созданных для театра, и в более поздних – комических романах, а также в статьях, помещенных в журналистских изданиях.

Жизнь сцены, отданная незаметным статистам, актерам-премьерам, управляемая директором театра, одаривающим драматургов возможностью завоевать

успех у капризной публики, не только находит отражение в комедиях Филдинга как культурная примета эпохи, свойство личного опыта художника, но и является, по сути, авторской рефлексией над двойственной природой театрального зре- лища, где условно-игровая стихия неотделима от интереса к внехудожественной реальности. Филдинг приоткрывает завесу над тайнами лицедейства. Театр для актеров – и среда обитания, и символическая модель реальности, которая, с одной стороны, порождает иллюзию, с другой – материализует ее. Поведение действующих лиц в произведениях Филдинга постоянно направлено на усиление метатеатрального эффекта спектакля, так как они разрушают границу между сценой и жизнью, часто обманывая ожидание зрителей. За персонажами-актерами, которые пока еще не участвуют в спектакле либо готовятся к нему, закреплены начальные эпизоды комедий Филдинга. Автор не удостаивает их личного имени, называет согласно их профессии, иногда просто различая персонажей благодаря последовательности произнесенных ими реплик. И тогда в пьесе участвуют первый, второй актер и иногда актриса. Драматург доверяет героям небольшие эпизоды, в которых они открывают комические стороны тривиальных происшествий, выступают суетливыми, приземленными людьми, завидующими соперникам, не чуждыми злословию. Так, в «Пасквине» («*Pasquin*», 1736) актер сообщает другому, что «автора арестовали за долги» и он должен уплатить четыре фунта, но едва ли он их достанет, актриса жалуется на недостаток ролей, страдает из-за недооцененности и отчаянно завидует своей подруге миссис Мэрт. Она уверена, что «женщине с талантом» играть небольшие роли оскорбительно, намерена бороться и угрожает сопернице скандалом: «пусть узнает весь город, как надо мной издеваются» [13, р. 167]. В «Историческом календаре за 1736 год» («*The Historical Register for the Year 1736*», 1737) актеры вспоминают лучшие времена, сетуют, что нынешние – тяжелые, а когда ставили «Пасквина», «говядины и пунша было вволю» [12, р. 12]. Осмеливаются персонажи и на критику автора, волнуются, насколько он опытен, предполагают, какая тема пользовалась бы успехом у зрителей, когда бы пьеса обличала придворных обманщиков, которые никогда не платят долгов, адвокатов, врачей, министров. Их титулы, имена, уверяют они, не стоит даже упоминать, потому что публика сразу же вознегодует [12, р. 12–13]. Иногда роль актера сводится к произнесению небольшой фразы, когда он сообщает какую-либо новость, которая может изменить течение событий в комедии. Так, в «Дон Кихоте в Англии» («*Don Quixote in England*», 1734) он предупреждает автора и директора театра о недовольстве публики задержкой спектакля, которая угрожает разнести театр, если немедленно не откроется занавес [10, р. 12]. Казалось бы, амплуа персонажей-актеров в комедиях Филдинга незначительны и принадлежат второму плану, однако возможно предположить, что именно они воплощают мотив открытой театрализации действия в пьесах Филдинга, которая сообщает происходящему на сцене удвоение перспективы, соотношение стихии воображения и узнаваемых обстоятельств.

Еще один персонаж в комедиях Филдинга призван убедить зрителей в подлинности и важности событий, которые представут на сцене, и явить аудитории истинных, иногда скрытых в закулисье героев разворачивающегося представления. Речь идет о фигуре директора театра, которая время от времени возникает в прологах многих его текстов, построенных, следуя канону жанра «репетиции». На первый взгляд, роль, отведенная персонажу, скромная, казалось бы, сугубо техническая. С ним связан важный для Филдинга мотив литературной рефлексии, дополняющей во многом авторские предисловия, посвящения. Герой берет на себя смелость давать профессиональные советы автору пьесы, которая будет поставлена, вмешиваясь в его ремесло, напоминая о необходимости владеть искусством создания пролога, традиционного для театра времени Филдинга, с тем, чтобы сочинитель, иногда несведущий в премудростях взаимоотношений со зри-

телем, от которого зависит коммерческий успех будущего спектакля, внимательно относился ко вкусам публики.

Директор театра – «Дон Кихот в Англии» – озабочен легкомысленностью автора, который не может выбрать необходимую версию из написанных не им, но его друзьями, прологов [10, р. 11]. Автор раздосадован, так как в одном из них поднята уже избитая тема упадка театра и необходимости возродить подлинный вкус, о чем, по его мнению, рассуждают добрый десяток лет. Во втором – ополчаются на засилье непристойности на сцене, которая только и привлекает современных театралов. К сожалению, третий пролог по ошибке подготовлен для другого драматического текста, поэтому следует от него отказаться. Драматург успокаивает собеседника, последний опасается, что решение перенести Дон Кихота в Англию, предпринятое писателем, может вызвать чувство замешательства у аудитории, однако самонадеянный молодой человек уверен, что недугом Дон Кихота, безумием и непониманием реальности, страдают многие его современники, поэтому вряд ли кого это удивит [10, р. 11]. В «Авторском фарсе» («The Author's Farce», 1730) директор открыто тревожится об успехе спектакля, замысел которого ему не совсем понятен, надеется, что его решение предоставить автору-дебютанту Лаклессу сцену не обернется провалом и недовольством актеров [2, с. 76–77].

На сам процесс театральной репетиции и художественное решение пьесы, с которой суждено зрителям познакомиться в вечерней праздничной атмосфере зрелища, оказывает влияние еще одно важное лицо комедий Филдинга, выступающее в роли знатока и ценителя не только драматического искусства, но всех механизмов, которые приводят в движение громоздкую театральную машину. Это критик, который неразлучен с автором-героем, сопровождает его, высказывает мнения об игре актеров, размышляет об авторском замысле, принимает либо отвергает идеи сочинителя. Иногда, как в бурлеске «Эвридики» («Eurydice», 1737), автор и критик неразлучны, являются сквозными персонажами, и их беседа не только оказывается комментарием к происходящему, но и создает особую сюжетную линию, вынесенную за пределы сцены. Они сведущи в театральном ремесле, вкусах зрителей, наслышаны о наиболее неприятных особых, составляющих публику, но также имеют собственное представление об эпохе, нравах и сами представляют их носителями [4, с. 89–91].

В «Эвридице» автор и критик открыто не вступают в спор, они скорее единомышленники, признают, что публика, заполняющая зал, может быть необразована – легенда об Орфее и Эвридице многим неизвестна, и все же надеются, что не только невежественные щеголи будут на премьере, но и истинные театралы [4, с. 89–90]. Многих заинтересует комическая перелицовка истории Орфея и Эвридики. По замыслу автора, Эвридика – прелестная светская дама, не изменившая своим привычкам, она ценит обходительность, музыку, балы, маскарады и общение с приятными джентльменами. Встретившись в ином мире, Орфей и Эвридика начинают ссориться, упрекать друг друга, не совпадают с образами своих мифологических прототипов, и очевидно, что в прошлом их брак не был идиллией, но скорее разочарованием. Каждого из героев терзают сомнения, надежда на возвращение к счастливому союзу слаба, поэтому оба почти обрадуются нарушению условия Прозерпины, невозможности Орфею оглянуться и еще раз увидеть свою возлюбленную. Эвридика уловкой заставит Орфея нарушить клятву, с радостью вернется к Прозерпине, с которой они станут подругами, а Орфей быстро утешится, вняв мудрым советам Харона [4]. Предание об Орфее и Эвридице претерпит метаморфозу, превратится в забавную нравоиспитательную зарисовку, где осмеянию подвергнется современная мораль, институт брака, легкомысленно разрушающий как мужчинами, так и женщинами, не преминет автор и ополчиться на искусственность итальянской оперы, напыщенно-театральную манеру поведения ее актеров.

Несмотря на то, что автор и критик выступают в роли зрителей, наблюдают за разворачивающимся действием и, казалось бы, дистанцированы от мира театральных персонажей, так как высказывают острые и нелицеприятные суждения о легкомысленном веке и его героях, щеголях, дамах, одержимых поиском развлечений, они также пропитаны светским, гедонистическим духом эпохи. Автор «Эвридики» и дружелюбно настроенный к нему критик не отказывают себе в возможности позлословить по поводу человеческих слабостей современников и находят забавным вывернуть наизнанку классический миф о любви. И, воспользовавшись то ли оперной патетикой, либо приземленным языком тривиальных фарсовых сцен, пытаются продемонстрировать невостребованность легенды об Орфее и Эвридике в мире мнимых ценностей.

В «Пасквине» и «Историческом календаре за 1736 год», наиболее ярких обличительных театральных текстах Филдинга, ускоривших, наряду с другими драматическими произведениями писателя последних лет, появление парламентского закона о цензуре 1737 г., критику отведена не менее значимая роль, нежели автору. Филдинг не откажет себе в удовольствии вновь посвятить зрителя в праздничный и одновременно хлопотный процесс рождения спектакля, заставит стать свидетелем забавных, смешных и прозаических моментов актерской жизни, не преуменьшил в угоду острой социальной тематике значение эстетических вопросов, о которых будут постоянно спорить, размыщлять авторы, самоуверенный, не падающий духом Трэпуйт (Trapwit), меланхолично возвышенный Фастиан (Fustian) и неистовый, полемичный, во многом напоминающий самого драматурга Медли (Medley). Им составят компанию критики: насмешник Снируэлл (Sneerwell) и саркастичный Сурвит (Sourwit).

В «Пасквине» Филдинг усложнит пародийный жанр репетиции, переменит из-за непредвиденной случайности (потери актером голоса) ход подготовки к вечернему представлению в театре, заставит автора трагедии «Жизнь и смерть Здравого Смысла» (*The Life and Death of Common Sense*) Фастиана уступить комедиографу Трэпуиту сцену и выступить беспристрастным ценителем и критиком его пьесы «Выборы» (*The Election*) [6].

«Пасквин» – шедевр приближающегося к тридцатилетию Филдинга. Динамическая структура повторяет освященное легендарным памятником Рима событие спора, полемики вокруг злободневной проблемы. Сюжет «Пасквина» удвоен, в нем нравы, характеры, обстоятельства, эстетические теории, литературные жанры будут воссозданы через контраст, диалог, свою противоположность, противостояние партий, успех, оборачивающийся поражением. Заданная полемичная тональность «Пасквина» придаст малой комической форме, включенной в него, звучание горького разочарования, а трагическая история, продолжающая драматическую зарисовку, посвященную выборам, продемонстрирует метафизическое и эстетическое безразличие к воззвышенным темам, героям, которые в современной автору реальности, где совесть и выгода воспринимаются как понятия близнецы, оказываются буквально призрачными и лишними.

Критик Снируэлл появится на сцене в комедии «Пасквин» лишь в третьем акте, опаздывает на репетицию то ли по умыслу, то ли случайно [13, р. 192]. Любопытно, что роли драматургов Трэпуита и Фастиана составят конкуренцию активности литературных персонажей – актерам, участвующим в утренних спектаклях-репетициях. Они заинтересованно отреагируют на ожившие в театре картины выборов в парламент, не удивятся продажности провинциальных и столичных политиков, с пониманием отнесутся к особому искусству обернуть собственное поражение в победу, которое в очередной раз продемонстрируют искушенные тори, но выступят непримиримыми спорщиками видения основ ремесла, умения строить фабулу, интригу, не согласятся друг с другом в оценках предшественников и литературных кумиров [13, р. 167–171]. Приход в театр

Снигуэлла несколько остоудит их полемику, и теперь уже критик мягкими, наводящими вопросами, ироничными замечаниями, иногда двусмысленной похвалой, адресованной одному из авторов, придаст общению Трэпуйта и Фастиана легкую ироничную направленность. По завершении комедии Трэпуйт под легковесным предлогом покинет театр, и Снигуэлл будет вынужден выступить в роли первого зрителя трагедии Фастиана. Только на первый взгляд тексты пьес, репетируемые актерами, прямо не соотнесены между собой сквозным сюжетом, общими персонажами, и некая внешняя причина объединила их в пеструю мозаику драматических сценок-миниатюр. Однако театральная конструкция «Пасквина» выстроена умелой рукой, и тема падения морали, испорченности современных нравов, жажды легких, пустых утех объединяет и комедию, где превратности выборов в парламент зависимы от личного интереса, и трагедию. В ней с помощью аллегорических образов представлена гибель здравого смысла и его посмертное существование уже в качестве лишь призрака, который самонадеянно верит в свою силу и мощь.

«Пасквин» Филдинга – живое свидетельство эпохи, в нем ощущимы личные выпады автора против Колли Сиббера, эстетических пристрастий последнего, его увлечения театральной риторикой трагедии и мелодрамы. Присутствует здесь и тонкая насмешка над мастером пантомимы Джоном Ричем – он будет выведен в образе Арлекина, подданного одного из персонажей писателя, королевы Невежество (Queen Ignorance). Вторая из репетируемых пьес в «Пасквине», уверяют, на веяна «Дунсиадой» (1728) Поупа и также полна инвектив, направленных против падения литературных вкусов и мнимой содержательности современного театра. Не забыт Филдингом и Гораций Уолпол, постоянный объект сатиры драматурга и его оппонент. Но сам «Пасквин» – это не только вечно возвращающаяся театральная метафора социального обличения и скандала, но и память о востребованном английской сценой жанре репетиции, легендарного текста Бэкингема, осмеивающего излишне архаичный пафос трагедии.

Проблематику «Пасквина» продолжает «Исторический календарь за 1736 год». В который раз введет Филдинг в острую, злободневную пьесу, отнюдь не антиправительственную, но проправительственную, объяснит драматург в посвящении, фигуру автора и критика [12, р. 3–10]. Однако в отличие от «Пасквина», где Трэпуйт и Фастиан окажутся не безупречными героями, но тщеславными, недоброжелательными соперниками, Медли явит собою иной характер. Это дерзкий сочинитель, обладающий острым, проницательным умом, осознающий гражданский долг. Он обличает политиков, их нравы, делится с читателем неприятным открытием по поводу того, что ведущим правилом поведения людей у власти оказывается желание подороже продать свои услуги. Для Медли авторство – не только ремесло, определенная позиция, но и возможность влиять на аудиторию, превратить сцену в трибуну [12, р. 15–16]. С ним солидарен и Филдинг в роли автора, когда выступает в предисловии к посвящению и самом посвящении с пространным словом к зрителю [12, р. 3–10]. По темпераменту и непримиримости Медли близок Филдингу, он как бы замещает его в пространстве сцены. Медли не слишком походит на Бэйза из знаменитой «The Rehearsal» Бэкингема, несмотря на то, что сам Филдинг с удовольствием импровизировал на тему его образа, и в большей или меньшей степени над фигурами авторов из его комедий «нависает» тень характера, придуманного Джорджем Вильерсом, вторым герцогом Бэкингемским (1628–1687).

Филдинг изобретательно использовал жанр спектакля-репетиции, введенный в обиход в эпоху Реставрации с легкой руки Уильяма Давенанта (1606–1668), предложившего зрителю разностильное попурри драматических фрагментов в пьесе «Театр сдается внаем» («The Playhouse to be Let», 1663). Позже благодаря деятельности драматургов-аматоров, изначально воодушевленных идеями

ми и текстом Бэкингема, английский театр обогатится собственной версией пародийной формы, весело высмеивающей исчерпавшее себя литературное прошлое [16, р. 3–35]. Ими не будет забыт и опыт великих предшественников, Аристофана, Шекспира, в особенности Мольера. Язвительный Бэкингем не столько сделает предметом насмешки в текстах, написанных для театра, высокое герическое искусство, сколько неумение передать возвышенные чувства органично и естественно, отказавшись от вычурности слога, языка неожиданных сценических эффектов. Таинство превращений в театре Бэкингема будет сосуществовать с тривиальным миром актеров, драматургов, литературных критиков, суплеров, которые сценическую иллюзию обернут в забавную бытовую реальность, исполненную случайностей, сиюминутных интересов и отнюдь не возвышенных устремлений. Бэкингем выведет на театральные подмостки персонажа, который долгие годы будет любимцем лондонской публики. Им станет автор-сочинитель, самоуверенный, манерный, иногда попадающий в нелепые положения, туманно комментирующий содержание своей пьесы друзьям, актерам, часто теряющийся при непредвиденных обстоятельствах, по имени Бэйз. Имени, которое несет в себе аллюзию на официальное признание двором статуса героя, отмеченного званием поэта-лауреата, что отнюдь не предполагает наличие у него таланта («*bays*» из англ. «лавры»).

Несомненно, многие действующие в комедиях Филдинга авторы-драматурги родственны Бэйзу, они похожи на него, обладают общими чертами характера, самодостаточны, упоены собой, жаждут славы, успеха, не сомневаются в себе и высоко оценивают свои сочинения, однако все же они иные. Чаще это начинающие авторы, которые лишь ищут свой путь в театре, в то время как Бэйз Бэкингема узнаем и возникает как комический персонаж, в котором собраны черты многих известных драматургов, Давенанта, Драйдена, Киллигрию, весьма достойных, авторитетных, но тексты их уже не трогают зрителя.

«Исторический календарь за 1736 год» позволит иначе взглянуть и оценить образы и темы, постоянно интересовавшие Филдинга. Драматург с благодарностью посвятит комедию публике, не случайной, но той, которая стала единомышленником, собеседником и другом. Он посетует на трудности, переживаемые театральным миром, грядущие реформы, за которыми стоит правительство, губительные для творчества и свободы слова. Филдинг отведет наветы провластных журналистов в злом умысле автора и иронично уверит их в лояльности к правительству, обрушится на игру в патриотизм ловких и искусных политиков и открыто назовет антигероя современной английской истории, Роберта Уолпола, выведенного под именем Квидама. Подскажет неискушенному зрителю, о ком идет речь: «Кто изображен в образе Квидама, совершенно понятно, и сделать здесь неверное сопоставление – это все равно, что спутать Томаса с Джоном или старого Ника со старым Бобом...» [12, р. 8]. Писатель просит поддержки и тут же пообещает бесстрашно осмеивать порок и плутовство, «пока существует свобода печати и сцены» [12, р. 10]. Также обстоятельно и смело будет комментировать ход репетиции написанной для театра пьесы автор-персонаж «Календаря» Медли. Он проявит достоинство, гибкость в обращении с актерами, капризным вельможей лордом Даппером, его спутником, угодливым и недоброжелательным театральным критиком Сурвитом. Медли растолкует недоумевающим Дапперу и Сурвitu концепцию истории, которая станет основой «Календаря», выберет ряд эпизодов, таких же незамысловатых, как и ушедший год [12, р. 14–15]. Исследователи, обращавшиеся к «Историческому календарю» Филдинга, отмечают, что традиционная для жанра репетиции бурлескная основа здесь отсутствует [16; 19]. Однако бурлеск определяет замысел комедии. Тему высокой истории с помощью комической перелицовки замещает цепь нелепых происшествий, которые «размечают» время. Одним из них станет увлечение лон-

донского света итальянской оперой, но более всего певцом-премьером Фаринелло и посвященными ему скандальными историями, «самыми примечательными» за весь прошлый год [12, р. 24]. Предваряет «Исторический календарь» Новогодняя ода, приподнятая, возвышенная по тону [12, р. 17]. В ней прославляется исключительность и необычность события, однако надежды на перемены не состоятся, многое останется без изменений. Люди не избавятся от глупых и порочных обычаев времени, «лжи, лести, лицемерия, вероломства, интриг и плутовства» [12, р. 16]. Медли привлечет внимание зрителя к ряду сцен. Наиболее яркой из них окажется аукцион, устроенный для леди и джентльменов с тем, чтобы они познакомились с каталогом раритетов. Ряд из них будет пользоваться спросом (протекции при дворе), другими никто не озабочится (чистая совесть, три грани скромности, политическая честность, тончайшего сукна патриотизм, все добродетели, немного здравого смысла и бездна остроумия) [12, р. 29–30]. Аллегория торга и торгащества – центральный мотив в комедии. Ловкие бесчестные продавцы (строитель аукциона Христофор Хен) и простаки (миссис Скрин) либо расчетливые покупатели (Щеголь, миссис Бартер, Дангл), выступающие в масках политиков (Квидам), драматургов (Граунд-Айви), актеров (интриган Пистоль), зрителей-снобов (Даппер, критик Сурвит), – фигуры, ключевые для «Календаря», и именно они выстраивают иерархию отношений как в пространстве театра, на сцене Истории, так и в среде суеверных горожан.

Медли попытается убедить публику в том, что государства, «политическое и театральное», удивительно схожи, однако властью в них распоряжаются неважно и тем, кто управляет страной и театром, хвастаться нечем. И если, следя Медли, продолжить театральную метафору, «кроли раздают, вовсе не думая о том, подходят для них исполнители или нет» [12, р. 36]. Но какую же роль предложит сыграть Филдинг своему герою-автору Медли в «Историческом календаре за 1736 год»? Явно иную, не свойственную сочинителям из его комедий. Неслучайно актеры также будут теряться в догадках, на что способен этот новый автор? Медли проявит себя как ответственный и серьезный драматург, который станет одним из важных действующих лиц комедии. Он смело вступит в полемику с критиком Сурвитом и лордом Даппером, объяснит экспериментальный характер своей пьесы («не принадлежит ни к одному из принятых жанров... не подчиняется никаким правилам»), открыто объявит о своей цели высмеять порочные обычаи времени [12, р. 14]. Медли объединит в пьесе проблему политики и театра, убедит зрителя в том, что мир политики во многом существует по театральным нормам, когда реальность вытесняется иллюзией и притворством, а сцена и заполняющие ее актеры не чужды политике, их жизнь часто сотрясают войны, кризисы, открытые противостояния. Медли – остроумный, но суровый хронист эпохи, он безжалостно оценивает современную историю как фарс, а ее героев как подлинных комедиантов.

Театральная судьба Генри Филдинга, возможно, сложилась бы иначе, если бы в 1730 г. одна из его ранних драматических работ, «Авторский фарс», не принесла бы ему большой успех, сравнимый разве что с триумфом «Оперы нищего» («The Beggars' Opera») Гея, поставленной на два года ранее. Биографы писателя и литературные критики убеждены, что «Авторский фарс» заставил лондонскую публику по-новому взглянуть на молодого художника и признать его незаурядный талант [1; 7; 14–17; 19; 20]. Спустя десятилетия история повторится, и теперь уже читатели, познакомившись с «Шамелой» (1741), «Джозефом Эндрюсом» (1742), откроют для себя многообещающего романиста, осмелившегося так блестяще и остроумно полемизировать с самим Ричардсоном, создателем знаменитой «Памелы» (1740). «Авторский фарс», импровизационная, «неправильная» комедия, стала первой в ряду его знаменитых театральных шедев-

ров, таких как «Трагедия трагедий» (1730), «Дон Кихот в Англии», «Пасквин» и «Исторический календарь».

«Авторский фарс» заслуженно признают одним из лучших текстов Филдинга, написанных для театра. Литературные критики предполагают, что столь резкие перемены в жизни, которые суждено было испытать главному герою, молодому драматургу Лаклессу (Luckless), во многом навеяны опытом самого Филдинга, и он, вероятно, с умыслом дарит своему литературному персонажу собственное имя Гарри.

Гарри Лаклесс счастлив и несчастлив одновременно. Он влюблен, его избранница – прелестная Хэрриет, дочь его квартирной хозяйки, не жалующей изза безденежья поэтов. Удача подарила ему верного друга-покровителя, готового прийти на помощь в трудную минуту, но самое главное – оплатить долги сочинителя, которые с течением времени лишь растут, но не уменьшаются. Лаклесс энергичен, даровит, умен, верит в себя, ищет славы и пытается покорить лондонскую публику, сцену, завоевать театральный мир. Но реалии ремесла отнюдь не идиличны, сочинение Лаклесса, вероятно, не лишенное недостатков, но все же и имеющее достоинства, будет отвергнуто, и владельцы театра, сами драматурги Марплей-старший и Марплей-младший (подразумеваемый вечный оппонент Филдинга Колли Сиббер и его компаньон) помешают Лаклессу. Не поможет ему и издатель, бойко торгующий текстами по случаю, которые сочиняют нанятые им писатели-поденщики. Лаклесс рас прощается с иллюзиями, вынужден будет пойти навстречу публике, требующей утех и развлечений, и предложит директору театра пьесу для марионеток «Столичные потехи» (*«The Pleasures of the Town»*), которая заинтересует зрителя. Он не только повеселит публику, но и высмеет ее нетребовательность и отсутствие вкуса. В его аллегорическом представлении богиня Бессмыслица (*Goddess of Nonsense*), чьи владения находятся в потустороннем мире, устроит смотрины и выберет победителя, поэта-лауреата, среди наиболее видных сочинителей и их творений. И хотя они все искусственные и мертворожденные, все же власть их над зрителями и читателями безгранична. По окончании зрелища публику ожидает еще один финал. В нем сохранена атмосфера игры, мистификации, книжности. Лаклесса объявит наследником короля Бантама (быть может, аллюзия на веселую новеллу Афры Бен, сходную по теме) [8], а его возлюбленная Хэрриет также высокородна, она – дочь свергнутого короля Старого Брентфорда, литературного персонажа из знаменитой *«Репетиции»* Бэкингема.

Пройдут годы. Современники высоко оценят Филдинга-драматурга, восхищаются подлинно аристофановской широтой его гения [18, р. 306–307]. Профессионализм писателя соотнесут с редким умением придать театральному зрелищу черты живого действия, процесса, явленного в плоти спектакля-репетиции [15, р. 20–21]. Филдинг действительно дополнит опыт предшественников. Истинным героем своих фарсово-драматических «дивертисментов» сделает импровизирующего автора, который комментирует, расставляет акценты, объясняет темы, цели, характер игры, смысл написанного им для театра текста, что найдет продолжение затем в «послетеатральной» истории пьесы, которую Филдинг будет постоянно дописывать, изменять, переделывать, обновляя ее содержание. Вероятно, именно эту установку на эксперимент и поиск нетрадиционных форм письма имел в виду Шоу, когда назвал Филдинга величайшим драматургом-практиком, за исключением Шекспира, появившимся в Англии между средневековьем и XIX ст.

Драматизм эпохи, противостояние политических партий тори и вигов, бесконечная перегруппировка парламентских сил, известный актерский бунт 1733–1734 гг., война журналистских изданий вносит в театр Филдинга напряженную, отнюдь не архаичную, интригу истории. Начиная с «Авторского фарса», изданного Филдингом под именем Скриблеруса Секундуса, писатель, обратившись к

опыту жанра спектакля–репетиции в «Дон Кихоте в Англии», «Эвридике», «Пасквине», «Историческом календаре», не только постоянно возвращается к теме творчества, литературной деятельности, размышляет над вызовами времени художнику, изобретательно дополняет метафорику сопоставления мира–театральной сцены–политики–истории и ее игроков, но и стремится с помощью драматических характеров показать трудности, радости, утраты и обретения писательского ремесла.

Библиографические ссылки

1. *Кагарлицкий Ю.* О фарсах вообще и фарсах Филдинга в частности / Ю. Кагарлицкий // Филдинг Г. Фарсы / Г. Филдинг. – М. : Искусство, 1980. – С. 5–34.
2. *Филдинг Г.* Авторский фарс / Г. Филдинг // Филдинг Г. Фарсы / Г. Филдинг. – М. : Искусство, 1980. – С. 35–114.
3. *Филдинг Г.* Дон Кихот в Англии / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>
4. *Филдинг Г.* Евридика / Г. Филдинг // Филдинг Г. Так ли плохи сегодняшние времена? Избранные сочинения / Г. Филдинг. – М. : Текст, 2012. – С. 89–120.
5. *Филдинг Г.* Исторический календарь за 1736 год / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>
6. *Филдинг Г.* Пасквин / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>
7. *Чеснокова Т.* Театральный бурлеск в раннем творчестве Г. Филдинга: от жанровой «смеси» к бурлескной трагедии / Т. Чеснокова // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер. «Филологическое образование». – 2010. – № 2(5). – С. 70–79.
8. *Behn A.* The Court of the King of Bantam / A. Behn. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org>
9. *Fielding H.* The Author's Farce / H. Fielding / [ed. by Ch. Woods]. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1966. – 151 p.
10. *Fielding H.* Don Quixote in England / H. Fielding. – Режим доступа: <http://archive.org>
11. *Fielding H.* Eurydice / H. Fielding. – Режим доступа: <http://archive.org>
12. *Fielding H.* The Historical Register for the Year 1736. Eurydice Hissed / H. Fielding / [ed. by W. Appleton]. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1967. – 83 p.
13. *Fielding H.* Pasquin; A Dramatic Satire on the Times / H. Fielding. – Режим доступа: <http://archive.org>
14. *Hunter J. P.* Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery / J. P. Hunter // Henry Fielding. Modern Critical Views / [ed. by H. Bloom]. – N. Y. : Chelsea House of Publishers, 1987. – P. 97–129.
15. *Keymer Th.* Fielding's Theatrical Career / Th. Keymer // The Cambridge Companion to Henry Fielding / [ed. by Cl. Rawson]. – Cambridge : Cambridge UP, 2007. – P. 17–37.
16. *Lewis P.* Fielding's Burlesque Drama. Its Place in the Tradition / P. Lewis. – Edinburgh : Edinburgh UP, 1987. – 220 p.
17. *Lockwood Th.* Fielding from Stage to Page / Th. Lockwood // Henry Fielding. Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate / [ed. by Cl. Rawson]. – Newark : University of Delaware Press, 2008. – P. 21–39.
18. *Probyn Cl.* The Social Humanist : The Life and Works of James Harris / Cl. Probyn. – Oxford : Clarendon, 1991.
19. *Rivero A.* The Plays of Henry Fielding. A Critical Study of his Dramatic Career / A. Rivero. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1989. – 170 p.
20. *Smith Farnsworth D.* The Rise and Fall of Henry Fielding, Great Mogul of Satirical Farce / D. Farnsworth Smith // Smith Farnsworth D. Plays about the Theatre in England, from the Rehearsal in 1671 to the Licensing Act in 1737; Or, the Self-Conscious Stage and Its Burlesque and Satirical Reflections in the Age of Criticism. – L. : Oxford UP, 1936. – P. 205–237.

Надійшла до редколегії 20.04.2014 р.

Е. В. Максютенко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ПУТЕШЕСТВІЕ ПО ФРАНЦІИ И ИТАЛИИ ЛОРЕНСА СТЕРНА В КОММЕНТАРИЯХ БІОГРАФОВ

У статті висвітлено обставини поїздок Стерна до Франції, які стали фоном та темою VII тому «Тристрама Шенді» та «Сентиментальної подорожі». Розглянуто проблему близькості персонажів-оповідачей, Тристрама та Йорика, автору, можливість виявити у життєвих реаліях Стерна протосюжет його літературних текстів. Представлено полярні погляди дослідників на поетику автобіографічних мотивів у прозі Стерна та примирюючий, серединний підхід Т. Кеймера, який схильний бачити у «Тристрамі Шенді» та «Сентиментальній подорожі» особливий тип автобіографізму, пов’язаний із створенням біографічного міфу про себе, що випереджає жанр романтичної автобіографії.

Ключові слова: літературна маска, автобіографічні мотиви, біографічний міф, романтична автобіографія.

В статье освещаются обстоятельства поездок Стерна во Францию, ставших фоном и темой VII тома «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия». Рассматривается проблема близости персонажей-рассказчиков, Тристрама и Йорика, автору, возможность выявить в жизненных реалиях Стерна протосюжет его литературных текстов. Представлены полярные взгляды исследователей на поэтику автобиографических мотивов в прозе Стерна и примиряющий их, срединный подход Т. Кеймера, который склонен видеть в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии» особый тип автобиографизма, связанный с созданием биографического мифа о себе и во многом предвосхищающий жанр романтической автобиографии.

Ключевые слова: литературная маска, автобиографические мотивы, биографический миф, романтическая автобиография.

The circumstances of Sterne's tours to France that became the background and theme of the seventh volume of «Tristram Shandy» and «A Sentimental Journey» are highlighted. The problem of closeness of heroes-narrators, Tristram and Yorick, to the author is under view as well as the possibility to see in Sterne's life the pre-story of his literary texts. While Tristram is provided by the author with the wish to be the writer and is forced to share with him the difficulties of struggle with illness and death, Yorick obtains the well-known facts of Sterne's life events, his existence among the diverting and famous contemporaries. The opposite points of view of the investigators as to the poetics of autobiographical motives in Sterne's prose are presented. It is stated that the new tendency of the last decade proposes wider interpretations of autobiography regarding to Sterne's works. It is seen by the critics not as mere facts of writer's life. They underline that Sterne's «life plots» are autobiographical not literally but rather in artistic sense. Sterne's novels gave him an opportunity for elaborate games with identity in life itself. Tristram became an alter ego that Sterne performed in London society and also adopted another role from «Tristram Shandy», that of the sentimental Parson Yorick, to which Sterne then gave a further twist by a mutated version of the Yorick role in «A Sentimental Journey». According to Th. Keymer in «Tristram Shandy» and «A Sentimental Journey» the autobiography is the condition for reworking the authorial individual experience and reserves its meaning for the problem of self-definition of the author and the hero that anticipates the genre of Romantic autobiography.

Key words: fictional mask, autobiographical motives, biographical myth, Romantic autobiography.

Биографы Стерна напоминают, что писатель подолгу бывал во Франции¹, начиная с 1762 г. Стерна привлекал мягкий климат юга страны и возможность восстановить силы. К сожалению, мучительная болезнь, туберкулез легких, не отступала. Однако присутствовали в его жизни и эпизоды относительного покоя, и тогда возникала робкая надежда на выздоровление. По свидетельству современников, Стерн совершил путешествие во Францию дважды. Первая поездка писателя была сопряжена с определенными трудностями. Шла Семилетняя война, и 4 января Георг III объявил о начале военных действий против Испании. Присоединившись к дипломатической миссии Дж. Питта, направлявшегося в качестве посла в Турин, Стерн сумел попасть во Францию, к этому времени закрывшей свои границы для англичан. Пребывание Стерна во Франции не было кратковременным. Лишь спустя два года он вернется в Англию. В 1760-е гг. Стерн – уже не столько провинциальный священник из Йорка, зависимый от влиятельных родственников и покровителей, церковника и политика Жака Стерна и своего университетского друга Дж. Холла-Стивенсона, но известный писатель, чье имя на слуху у читателей и критиков. Вышедшие из печати шесть из девяти томов «Тристрама Шенди» встречены публикой благожелательно. Слава Стерна растет, его воспринимают как alter ego его героя, эксцентричного чудака, открывшего для себя мироощущение «шендеизма», помогающего, по его словам, «колесу жизни вертеться дольше и радостнее» [3, с. 290]. Изданы уже и два тома проповедей, авторство приписано одному из литературных персонажей Стерна, пастору Йорику². Он выступит в роли героя в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии», однако не все исследователи уверены, что это одно и то же лицо. К этому времени сложился и круг общения писателя в Лондоне. Он часто видится с Дэвидом Гарриком, встречается с Уильямом Хогартом, Джошуа Рейнольдсом, издателем и поэтом Робертом Додсли, поддерживает отношения с епископом Уильямом Уорбертоном. Стерн знаменит, и это обстоятельство определил тот образ жизни, который он будет вести в Париже. О нем с интересом пишут в газетах, журналах, и одно из изданий по нелепой случайности огорчит читателей, к счастью, не подтвердившейся вестью о его кончине.

«Тристрам Шенди» еще не переведен на французский язык, однако образованные парижане, к удивлению Стерна, наслышаны о книге, восхищаются романом и желают поближе узнать его автора. Об этом Стерн напишет своему другу Гаррику: «... Тристрам был здесь почти столь же известен, как и в Лондоне... и он открыл мне доступ во множество домов» [4, с. 164]. Стерн – желанный гость во многих парижских салонах, бывает с визитами у влиятельных вельмож, министра иностранных дел герцога де Шуазеля, заместителя генерального прокурора Ле-Пелтье, графа де Бисси, мецената Титона. Когда возникнет затруднение для Стерна, связанное с невозможностью передвижения по стране из-за войны, герцог де Шуазель и граф де Лимбург, с которыми он общался накоротке, составят ему протекцию, а в роли поручителя Стерна выступит барон Гольбах.

Поездка во Францию – тема VII тома «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия». Подобно Стерну, Тристрам и Йорик отправляются на континент, автобиографические схождения фактов, реалий пребывания Стерна и его героев во Франции ощущимы, и специалисты с особой увлеченностью находят этому подтверждение. Действительно, маршруты, по которым движутся Тристрам, Йо-

¹ См. работы П. Фитцджеральда, У. Кросса, А. Кэша, А. Кэмпбелл Росса, К. Атаровой и др. [1; 7; 8; 13].

² Стерн настолько сроднится с масками своих литературных героев, что будет часто прибегать к их именам. В письмах к друзьям Стерн подписывается либо Тристрамом, либо Йориком. В 1760 г. он издаст собрание проповедей, которое припишет пастору Йорику. Йорик также выступит в роли автора «Дневника для Элизы». Критики называли Стерна то «шутником Йориком», то «кавалером Шенди».

рик, Стерн, идентичны. Автор и его герои поначалу преодолевают неблизкое расстояние от Кале до Парижа, а затем отправляются из столицы в южные провинции Франции. Находят, что ряд забавных путевых происшествий: препятствие в обретении паспорта, знакомство с Д. Юмом, переросшее в приязнь, встреча и последующее теплое общение Стерна с Гольбахом, Дидро, Кребионом, – найдут отзвуки в книге Йорика о Франции.

Личность Стерна, повороты его судьбы в каждом из героев-рассказчиков произведений, принадлежащих писателю, пропастиают по-разному. Тристраму суждено пройти в жизни сложные испытания, он страдает тяжелым недугом, который, к сожалению, преследовал долгие годы и Стерна. Тристрама изматывает «проклятый кашель», он слаб, уходят силы, ощущает, что «дни... уже сочтены» и к будущему он может обращаться лишь в своей фантазии. Его не покидают мысли о смерти, но ему хватает мужества шутить и сопротивляться. Быть может, поэтому Тристрам выступает носителем иронического стоицизма, умеющего найти пути преодоления жизненных бед и несчастий: «...что касается расположения духа, то я очень мало могу на него пожаловаться...; ведь это оно позволило мне весело пройти жизненный путь и пронести на спине все тяготы жизни...; во время опасности оно златило горизонт мой лучами надежды, и даже когда Смерть постучалась в мои двери, – оно велело ей прийти в другой раз, сказав это таким веселым, таким беспечно-равнодушным тоном, что ту взяло сомнение, туда ли она попала» [3, с. 398]. Тристрам, следя Стерну, также отправляется в страну, где целебный воздух, обилие солнечных дней смягчат болезнь, принесут Тристраму и создателю его образа ощутимое физическое облегчение, вернут ему светлое душевное состояние, интерес к жизни и творчеству.

Проблема автобиографических мотивов в произведениях Стерна, поиск в характерах Тристрама и Йорика черт натуры писателя волнует критиков. Они разделяют мнение Вирджинии Вулф о том, что именно доверительная интонация автора придает его текстам особую теплоту и лиричность. Писательница уверена, что «...мало или почти ничего не осталось бы от «Сентиментального путешествия», если изъять оттуда все, что мы называем самим Стерном...» [2, с. 106].

Интерес к возможным автобиографическим включениям в VII книге «Тристрама Шенди» и «Сентиментальном путешествии» является одним из мотивов сопоставления их исследователями. При этом специалисты расценивают мемуары Тристрама о пребывании во Франции как претекст записок Йорика. Заметки Тристрама и Йорика о поездке во Францию многое объединяет. Герои с любопытством наблюдают нравы, обычаи другой страны, их привлекает смена ярких путевых впечатлений. В то же время автор создает особую интригу прочтения тематически близких, но все же несходных текстов. Стерн заставляет читателей размышлять над тем, насколько сближаются между собою воспоминания Йорика и Тристрама о Франции, и возможно ли пастору Йорику из «Тристрама Шенди» в одночасье превратиться в главного героя «Сентиментального путешествия», несмотря на нарушение временной достоверности событий³. Не проходит незамеченным и решение Стерна завершить «Тристрама Шенди» фразой, принадлежащей пастору Йорику. Для этого он «воскрешает» в IX книге персонажа, которого удалил по «весомой причине» из повествования уже в первом томе, и дает ему возможность уклончиво и насмешливо ответить на вопрос, который, как всегда, невпопад задает матушка Тристрама, миссис Шенди, часто с трудом улавливающая нить разговора. «...А что это за историю ... рассказывают?» – вопрошают она. В ответ Йорик шутливо обронит слова о том, что это – «сказка про белого бычка», «одна из луч-

³ В 1995 г. Дж. Чокер в статье «The Death of Sterne's Yorick» найдет в «Тристраме» косвенную подсказку возраста Йорика. Согласно его подсчетам, в 1748 г. пастору Йорику исполнилось 86 лет, и это является доказательством того, что герой «Сентиментального путешествия», которое приходится на начало 1760-х гг., – самостоятельный персонаж [6].

ших в своем роде», а именно веселая бессмыслица [3, с. 540]. Стерн также доверит Йорику открыть «Сентиментальное путешествие» неожиданным утверждением, которое читателю не так легко разгадать: « – Во Франции … это устроено лучше. – А вы бывали во Франции? – спросил мой собеседник, быстро повернувшись ко мне с самым учтивым победоносным видом…»⁴ [3, с. 543].

История Йорика в качестве литературного персонажа Стерна не дает покоя критикам. Они пытаются разобраться в тех версиях образа, которые оставил Стерн читателям. Напомним, что Йорик становится героем нескольких текстов Стерна. Впервые он появится в «Тристраме Шенди» (1759/1760). В «Сентиментальном путешествии» (1768) его тезка либо прежний Йорик, но при иных обстоятельствах, выступит в роли повествователя, а также издаст два тома проповедей (1760) и дневник, адресованный Элизе Дрейпер (1767). Учитывая склонность Стерна к игре с читателем, находят, что, скорее всего, он пользуется персонажем как литературной маской, легко перемещая его из текста в текст. Исследователи, заинтересовавшиеся судьбой Йорика, высчитывают его возраст, отмечают отличия в характерах Йориков, предполагают, что Йорику из «Сентиментального путешествия» около сорока лет. Он – горожанин, и в отличие от немощного, больного чахоткой приходского священника, Йорика-путешественника, склонного к любовным увлечениям, не посещают мысли о смерти [9, р. 13–14].

Тристрам, Йорик и Стерн попадают во Францию в разное время⁵. И также разнится опыт посещения страны героями, хотя ряд событий, происшествий, встреч – не только реалии опыта писателя, но и, претерпев изменения, станут литературной основой рассказов Тристрама и Йорика о стране, благосклонно принявший путешественников. Тристрам приезжает во Францию по завершении лета («было восьмое сентября, рождество святой богородицы, девы Марии…») [3, с. 442]. Причина, вынудившая его покинуть родовое гнездо, сходна с обстоятельствами Стерна, а путь на юг проходит через ряд городов (Дувр, Кале, Булонь, Мон-трей, Лион, Авиньон) и во многом соответствует жанровой модели *Grand Tour*. Тристрам – персонаж, лишенный деловых обязательств, не преследует определенной цели, однако стремится разнообразить свой досуг и скорее соответствует статусу образованного, но праздного героя. Поначалу он ощущает необходимость подчиниться традиции, проявляет интерес к памятникам культуры, достопримечательностям городов («…Лион, самый богатый и цветущий город Франции,

⁴ Стерн начинает «Сентиментальное путешествие» со знаменитой реплики Йорика: « – Во Франции … это устроено лучше…» (*They order … this matter better in France*). М. Баттестин допускает, что фраза Йорика косвенно таит в себе аллюзию на идеи материализма (*this matter*), которыми увлекались Ламетри, Дидро, Гольбах [5, р. 27–28]. Другие же прочитывают зчин «Сентиментального путешествия» иначе. А. Джек, воспользовавшись свидетельством друга Стерна, Дж. Холла-Стивенсона, предполагает, что здесь речь идет о более тривиальной теме, о различии манер произнесения тостов во время застолья у французов и англичан [10, р. 254]. Зыбкость и неопределенность высказывания Йорика подразумевает, быть может, и иные смыслы. Тем более что Стерн умеет с помощью необычного оформления начала и концовки литературных текстов увлечь читателя.

⁵ Из-за болезни и стремления поправить здоровье Стерн принимает решение уехать во Францию в январе 1762 г. Писатель задержится в стране, которой восхищался и любил, на два с половиной года. В 1765 г. его пребывание во Франции будет недолгим. Спустя месяц Стерн отправится в Италию, останется здесь на полгода, вновь вернется во Францию и уже в июне 1766 г. окажется в Англии. Герой Стерна, Тристрам Шенди, приезжает во Францию в сентябре. Он не расскажет читателю о том, сколько длилось его путешествие, невнимательно отнесется к датам и скорее укажет время определенного события: «я сошел с корабля уже в сумерках, а выехал рано утром…», «я попросил … подать лошадей ровно в четыре утра» [3, с. 402, 410]. Несмотря на то, что визит Йорика во Францию омрачит Семилетняя война, судьба будет к нему благосклонна, и он увидит Францию в весенне-летние месяцы.

наполненный остатками античности...»), намеревается осмотреть архитектурные шедевры («...в первую очередь замечательный механизм башенных часов работы Липпия из Базеля... потом посещу Большую библиотеку иезуитов...») [3, с. 432] и наблюдает над нравами французов.

В VII томе Тристраму за сорок. Герой неизлечимо болен. Его размышления о будущем – это надежда и желание отвоевать у болезни время с тем, чтобы начать и завершить пока еще не написанные книги («...ведь мне предстоит написать сорок томов, а также сказать и сделать сорок тысяч вещей, которых... никто на свете за меня не скажет и не сделает...») [3, с. 399]. В этом эпизоде романа не так много событий, отсутствуют аллюзии на реальные происшествия из жизни Стерна и его друзей-интеллектуалов, которыми изобилует текст «Сентиментального путешествия», но автобиографическая тональность все же пронизывает впечатления Тристрама о Франции, она соотнесена с эмоциональными переживаниями человека, в сознании которого исподволь присутствуют мысли о жизни и неумолимо быстро надвигающейся смерти («...в открытом бою мне с ней не спраться, так не лучше ли мне, пока у меня еще есть жалкие остатки сил... искать спасения в бегстве...») [3, с. 399]. Незаметно в воспоминаниях Тристрама о путешествии по Франции тривиально-бытовые подробности обретают символико-метафорическую подсветку, и тогда дорога, по которой движется Тристрам, вырастает до универсалии пути-жизни. Он желает, чтобы последние минуты пронеслись в веселом танце с озорной Нанеттой. Тристрам просит у судьбы возможность еще раз пережить идиллически-светлые мгновения счастья: «Зачем я не могу жить и кончить дни свои таким образом? О праведный податель наших радостей и горестей... почему нельзя здесь расположиться в лоне Довольства – танцевать, петь, творить молитвы и подняться на небеса с этой темноволосой девушкой?» [3, с. 449].

Несмотря на то, что исследователи оценивают записки Тристрама о Франции как своего рода пролог к тексту «Сентиментального путешествия», все же стиль, манера, содержание воспоминаний о поездке на континент Тристрама и Йорика так же разнятся, как и фигуры их авторов. Кратко, поспешно, эскизно ведет свое повествование Тристрам («...почтарь хлопнул бичом – я полетел... и в шесть прыжков очутился в Дувре») [3, с. 399], он отказывается от развернутых описаний увиденных городов, ландшафтов («...в настоящую минуту я знаю о Кале... не больше, чем о Большом Каире...») [3, с. 401–402], внешности случайных встречных («Ah, ma chere fille!...вы вся розовая, как утро (всходило солнце, и комплимент мой оказался тем более уместен)...») [3, с. 405]. Торопливо нанизывает герой на стремительно выующуюся нить повествования эпизоды-происшествия (утрата путевых заметок в Лионе, случай на постоялом дворе в Авиньоне, ссора с торговкой, осел, преградивший дорогу). Он не может медлить, бежит от болезни, смерти, страданий. В ответ на просьбу попутчиков составить им компанию и передохнуть Тристрам сбивчиво объясняет свою спешку нехваткой времени: «...за мной сумасшедшая погоня, я буду настигнут прежде, чем успею переменить лошадей...» [3, с. 405]. Роковые мысли не отпускают Тристрама, он желает остановить «этого длинноногого бездельника... который несется за ним во весь опор» [3, с. 405]. Быть может, поэтому Тристрам безразличен к внешним впечатлениям, бегло и иронично перечисляет достоинства прежде неизвестных ему мест, городов, через которые пролегает его путь («Все, что вам надо сказать о Фонтенебло... это то, что он расположен милях в сорока от Парижа... Что касается Санса – то вы можете разделаться с ним одной фразой – «Это архиепископская резиденция») [3, с. 426]. Одной из примет улучшения его душевного состояния и возвращения к нему жизнерадостного мироощущения оказывается внимание к случайно замеченным хорошенъким женским лицам, что радует Тристрама, преображает его и возвращает интерес к жизни («...нет города, который был бы

на карте краше, чем Монтрей... ...в нем есть... одна прелесть: дочка содерхателя постоянного двора...; она вяжет, шьет, танцует и знает маленькие приемы кокетства в совершенстве...») [3, с. 407–408].

А теперь уже вследствие оригинальности натуры эксцентричного путешественника, английского джентльмена, в чьем характере переплелись свойства философа-ирониста («...так это Париж!.. Первый, красивейший, блистательнейший. – Улицы, однако же, грязные...») [3, с. 414], он не может удержаться от того, чтобы не поведать читателю шутливую историю, анекдот (приключение аббатисы Андуйетской и послушницы Маргариты) и мимоходом посмеяться над вгоняющими в скуку однообразными страницами литературы путешествий («...по-моему, очень худо – что человек не может спокойно проехать через город, не потревожив его... но ему... надо оглядываться через плечо и доставать перо у каждой канавы...») [3, с. 401]. Критики справедливо указывают, что образ Тристрама не совпадает с авторским, а его сознание не замещает сознание Стерна, однако возможно, что в «Жизни и мнениях...» ощущима ненавязчивая установка на мистификацию читателя, когда историю, рассказываемую героем, пронизывает исповедальная интонация, передающая настроение, эмоции, не чуждые самому автору: «...я сказал, что буду писать по два тома каждый год... в течение сорока лет, если источнику жизни угодно будет даровать мне на такой срок здоровье и хорошее расположение духа» [3, с. 398].

По замыслу Стерна, Тристрам и Йорик выступают в сходной роли авторов воспоминаний. Один из них, Тристрам, пытается написать историю своей жизни, другой, Йорик, оставит читателю мемуары о поездке во Францию. С каждым из персонажей Стерн отчасти поделится событиями собственной биографии, одарит их чертами собственной личности. Литературные критики заинтересованно рассуждают о проблеме близости Тристрама и Йорика автору, о возможности видеть в жизни Стерна протосюжет его литературных текстов. Подмечают, что если Тристрама Стерн наделил желанием быть писателем и заставил разделить с ним трудности противостояния недугу, то Йорику передоверил известную фактографию событий его жизни, существование в среде занимательных и узнаваемых современников. Тристрам увидит Париж, неожиданно иронично подметит в нем противоположные традиционному мнению путешественников свойства («...вид его, я полагаю, лучше, чем запах...», «...какие... узкие здесь улицы... В величайшем городе мира не худо было бы оставить их чуть пошире...») [3, с. 414–415]. Он не задержится в столице, а Йорик останется в Париже почти на месяц.

В отличие от Тристрама, который поначалу избегает разговоров с попутчиками, погружен в свои мысли, строит текст записок в соответствии с требованиями жанра, рассказывает об увиденном, Йорик равнодушен к достопримечательностям, едва ли описывает внешние впечатления («...я не видел ни Пале-Рояля – ни Люксембурга – ни фасада Лувра – и не пытался удлинить списков картин, статуй и церквей, которыми мы располагаем...») [3, с. 615], но жаждет общения и, по словам исследователей, скорее предстает как конэр эмоций, он погружен в свои переживания и захвачен ими («...я смотрю на каждую красавицу, как на храм, и я вошел бы в него и стал бы любоваться развесщенными в нем оригинальными рисунками... охотнее, чем даже «Преображением» Рафаэля») [3, с. 615]. Йорик не рассказывает о прошлом, предпочитает жить настоящим. Он не сообщает читателю о своем возрасте, семье, обстоятельствах жизни, описывает себя как «чувствительного» путешественника, джентльмена, склонного к философствованию, однако «мало обремененного деньгами и благоразумием», признается в любовных увлечениях, рассказывает, что играет на виолончели, с теплотой вспоминает свою паству, друзей, не расстается с портретом Элизы [3, с. 579, 591, 618]. Упоминаемые Йориком герои часто оказываются реальными людьми, которых знал Стерн, встречался с ними и многих сделал персонажами «Сентименталь-

ного путешествия». Это месье Дессен, хозяин гостиницы в Кале, участливый и благожелательный слуга Ла Флер, сопровождавший Стерна в поездке, маршал де Бирон и аббат Морелле, один из авторов «Энциклопедии». Они органично существуют и с литературными персонажами, несчастной Марией, утратившей рассудок из-за вероломного возлюбленного, Вальтером и Тоби Шенди, Тристрамом. У Йорика не только хороший слог, но и талант живописца, впрочем, как и у Стерна. Поэтому он не преминет порадовать читателя портретами лиц тех, кого встретит в пути. Так, Йорик сохранит в памяти встречу с кротким францисканским монахом, запомнится ему благодорной лепки голова брата Лоренцо, «...какие часто можно увидеть на картинах Гвида... бледная – проникновенная...» [3, с. 545]. Произведет на него впечатление и мадам де Л***, «женщина лет двадцати шести», лицо которой, «чистое, прозрачно-смуглое», «не было безупречно красиво... оно было интересно...» [3, с. 556]. Йорик отметит бледность и печаль Марии, сидевшей, «опершись локтем о колено и положив на ладонь склоненную набок голову... волосы ее... падали свободно... через плечо... была перекинута бледно-зеленая лента... на конце ее висела свирель...» [3, с. 642].

Биографы Стерна и литературные критики прочитывают тексты писателя исходя из различных задач и целей. Если для первых важным оказывается внимание к судьбе и обстоятельствам жизни Стерна как фактологическому ресурсу его произведений, то для литературоведов приоритетом является художественный строй его прозы, где субъективно-личностное начало и автобиографические мотивы становятся, по мнению исследователей, формообразующими.

Среди текстов, составляющих литературное наследие Стерна, специалисты выделяют те произведения, которые с большей степенью могут претендовать на чистоту биографического канона. Это история его жизни, изложенная в «Воспоминаниях Лоренса Стерна», адресованных дочери (1758, 1767), и фрагмент «Дневника для Элизы»⁶, который чудом сохранился. Однако едва ли и историки литературы, и биографы относятся к книгам Стерна как к выверенному и объективному повествованию о себе, которое, прежде всего, целостно воссоздает личность автора.

Поэтика автобиографических мотивов в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии» в среде специалистов оценивается неоднозначно, иногда полярно. Мелвин Нью и Джейффири Дэй принадлежат тем исследователям, которые не замечают биографической основы произведений писателя и выступают против традиции, утвердившейся благодаря У. Кроссу, начиная с XIX ст., и существующей по сей день [12, р. x]. Ее сторонники не столько допускают, но и убеждены в важности автобиографического контекста для прозы Стерна. В последнее десятилетие заявляет о себе и другая тенденция в обращении к творчеству Стерна, когда исследователи само понятие автобиографизма толкуют более широко, а не сводят его лишь к фактам судьбы писателя, и полагают, что «жизненные сюжеты» романов Стерна автобиографичны не столько в прямом смысле, сколько в художественно-творческом. Так, по мнению Т. Кеймера, в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии» автобиографизм является условием литературного пересоздания индивидуального опыта и сохраняет свое значение для проблемы личностной самоидентификации автора и героя [11, р. 182]. Т. Кеймер предлагает новое понимание автобиографизма применительно к прозе Стерна как биографического мифа, создаваемого самим писателем и нацеленного

⁶ Ж. Вивье не расценивает «Дневник для Элизы», над которым Стерн работал одновременно с «Сентиментальным путешествием», как сугубо документальный текст. Он прав, когда видит в нем сплав воображения и жизнеописания [16, р. 79]. Но если «Сентиментальное путешествие» – произведение светлое, полное любви к персонажам, окружающим автора, то «Дневник для Элизы» – это скорее исповедь человека, измученного болезнью, который прощается с теми, кто ему дорог.

на театрально-игровую форму позиционирования себя через сюжетную модель созданных им произведений. В этом Т. Кеймер видит знак поворота к эстетике романтизма и оценивает тексты Стерна как предтечу жанра романтической автобиографии (Колридж, Вордсворт, Де Квинси) [11, р. 184–190].

Библиографические ссылки

1. Атарова К. Лоренс Стерн. Жизнь и творчество / К. Атарова. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2014. – 416 с.
2. Вулф В. «Сентиментальное путешествие» / В. Вулф; пер. с англ. К. Атаровой // Атарова К. Англия, моя Англия. Эссе и переводы / Ксения Атарова. – М. : ОАО Издательство «Радуга», 2006. – С. 104–111.
3. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена : [роман]. Сентиментальное путешествие : [роман] / Лоренс Стерн ; пер. с англ. А. Франковского. – М. : Художественная литература, 1968. – 686 с.
4. Стерн Л. Сентиментальное путешествие : [роман]. Воспоминания. Письма. Дневник для Элизы / Лоренс Стерн ; пер. с англ. А. Франковского. – СПб. ; М. : Российская государственная библиотека, Летний сад, Наталис, 2000. – 319 с.
5. Battestin M. Sterne among the Philosophes: Body and Soul in «A Sentimental Journey» / M. Battestin // Eighteenth-Century Fiction. – 1994. – Vol. 7. – Issue 1. – P. 17–36.
6. Chalker J. The Death of Sterne 's Yorick / J. Chalker // Notes and Queries. – 1995. – 240-4. – P. 461–462.
7. Cross W. The Life and Times of Laurence Sterne / Wilbur Cross. – N.Y. : The Mason-Henry Press, 1909. – 556 p.
8. Fitzgerald P. The Life of Laurence Sterne / P. Fitzgerald. – L. : Chatto and Windus, 1906. – 431 p.
9. Ishii Sh. Yorick's Identity in «A Sentimental Journey» / Sh. Ishii // Kinki University Department of Language Education bulletin. – 2007. – № 7(2). – P. 1–15.
10. Jack I. Introduction to «A Sentimental Journey» / Ian Jack // Sterne L. A Sentimental Journey : [A Novel]. The Journal to Eliza. A Political Romance / Laurence Sterne. – Oxford, N. Y. : Oxford UP, 1984. – P. ix–xx.
11. Keymer Th. Sterne and Romantic Autobiography / Thomas Keymer // The Cambridge Companion to English Literature from 1740 to 1830 / [ed. by Th. Keymer, J. Mee]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 173–193.
12. New M. Introduction / M. New, G. Day // Sterne L. A Sentimental Journey. Continuation of the Bramine's Journal with Related Texts / [ed. by M. New, G. Day]. – Indianapolis : Hackett Publishing Company, 2006. – P. vii – xviii.
13. Ross I. C. Laurence Sterne : A Life / Ian Campbell Ross. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 498 p.
14. Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy : [A Novel] / Laurence Sterne // Sterne L. Selected Prose and Letters : in 2 Volumes. – M. : Progress Publishers, 1981. – Vol. 1. – P. 323–490.
15. Sterne L. Tristram Shandy : [A Novel] / Laurence Sterne. – Chatham : Wordsworth Editions Limited, 1996. – 457 p.
16. Viviès J. English Travel Narratives in the Eighteenth Century / J. Viviès ; transl. by Cl. Davison. – Aldershot: Ashgate, 2002. – 231 p.

Надійшла до редколегії 20.04.2014 р.

И. В. Русских

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ГОРОД И ГЕНДЕР В РОМАНЕ Т. ДЖ. СМОЛЛЕТТА
«ПРИКЛЮЧЕНИЯ РОДРИКА РЭНДОМА»**

Аналізуються сучасні дослідницькі погляди на творчість Т. Дж. Смоллетта, який сприймається як письменник, що вміло змішує у своїх текстах мови високої й орієнтованої на широкий читацький попит літератури, романіст, який збагатив літературну антропологію свого століття, художник, що майстерно володіє мистецтвом візуалізації наративу. В романі Т. Дж. Смоллетта «Пригоди Родріка Рэндома» представлено образ міста як простору, який закладає розірване світовідчуття смоллеттовського протагоніста. Розглядається щоразу новий досвід перебування героя в урбаністичному середовищі, фіксуються гендерні ролі чоловіків і жінок та зміни у нормах їх поведінки.

Ключові слова: урбаністичне середовище, жанрова еклектика, роман кар'єри, гендерні ролі, жіноча типологія.

Анализируются современные исследовательские взгляды на творчество Т. Дж. Смоллетта, который воспринимается как писатель, умело смешивающий в своих текстах языки высокой и ориентированной на широкий читательский спрос литературы, романист, обогативший литературную антропологию своего века, художник, мастерски владеющий искусством визуализации нарратива. В романе Т. Дж. Смоллетта «Приключения Родрика Рэндома» представлен образ города как пространства, которое закладывает разорванное мироощущение смоллеттовского протагониста. Рассматривается каждый раз новый опыт пребывания героя в урбанистической среде, фиксируются гендерные роли мужчин и женщин и изменения в нормах их поведения.

Ключевые слова: урбанистическая среда, жанровая эклектика, роман карьеры, гендерные роли, женская типология.

The article provides modern views on Smollett's personality as a writer. He is regarded as a novelist who is mixing the languages of high and commercial literature in his works. His novels are praised for visual quality and verbal pictures as well as the images of protagonists experiencing the feeling of alienation, the sense of dislocation from home, society, and order. Smollett's heroes-wanderers seem to be organic to Smollett's understanding of the novel, the protean form of which accommodates different kinds of narrative composing 'eclectic mix', rejecting the organic model of narrative construction for the sake of apparent formlessness.

The presented research provides the analysis of such issues as gender and city-image in Smollett's first novel 'The Adventures of Roderick Random' (1748). The locus of the city is the key one in Smollett's writings. Urban environment is viewed as a place entering which the hero faces with the sights and sounds of a chaos, viciousness, rather than the place of modern conveniences. The result of living in the city is fragmentation of the self. It is stated that the natural place for the dramatization of such conflict in Smollett's novels becomes London. Roderick Random comes to English capital several times, and every arrival shows how his behavior changes according to circumstances – whether he is a displaced hero 'in a strange place', or an adventurer and 'female hunter' elaborating matrimonial schemes in the society of fine gentlemen. The article stresses minor roles that women play in Smollett's novels. Their fortunes are tied to the adventures of the men in their world.

Key words: urban place, eclectic mix, the novel of career, gender roles, female typology.

Родрік Рэндом – герой романа, який откроє широкому читателю ім'я молодого автора, двадцятисемилетнього Т. Дж. Смоллетта, принесет ему резонансний успіх в середі літераторів, критиків, і це смягчит горечь разочарування молодого сочинителя, честолюбивого шотландца, чиї первільні опроби в поезії, драма-

тургии, по мнению самого писателя, были недооценены¹. Спустя год вниманием читательской аудитории завладеет «Том Джонс» (1749) Филдинга, состоявшегося драматурга, острого слова и пересмешника, романиста, которому судьба уготовит роль литературного соперника как Смоллэтта, так и Ричардсона. К этому времени Ричардсон и его тексты «Памела» (1740–1741) и «Кларисса» (1747–1748) пользуются особым расположением искушенной лондонской публики.

Однако житейская история Родрика Рэндома, изложенная Смоллэттом, не померкнет в ряду произведений значительных, а впоследствии признанных классиками романистов, напротив, будет соотнесена со своеобразным опытом реформирования жанра, затем столь изобретательно реализованного Смоллэттом в «Перегрине Пикле» (1751) и «Хамфри Клинкере» (1771), книгах, ставших хрестоматийными в истории английской литературы.

«Родрик Рэндом»² (1748) явил собой пробу пера прозаика, творчество которого исследователи станут воспринимать неоднозначно и поначалу увидят в нем лишь художника второго ряда, уступавшего по даровитости романистам-«премьерам», Ричардсону, Филдингу, Стерну [12]. Однако литературные критики постоянно будут испытывать чувство вины перед Смоллэттом и утверждать, что его незаурядный талант, литературная деятельность, репутация историка, журналиста, издателя, романиста, критика и переводчика явно недооценены.

Отношение к Смоллэтту долгое время будет переменчивым и неоднозначным. После столетия снисходительного восприятия его произведений в XX в., поначалу благодаря йельской школе³, набирает силу движение за возвращение его в ряды писателей, во многом определивших стилевые тенденции эпохи. В последние десятилетия острота споров о Смоллэтте смягчилась, однако стремление восстановить объективность и полноту взглядов на его художественные искания сохраняются. Сложившаяся в истории литературы традиция понимания фигуры Смоллэтта как романиста, привившего в Англии вкус к западноевропейской пикареске и одновременно преобразившего его, не оспаривается [7; 17]. Однако расстет убеждение в том, что Смоллэтт органично впитал в себя и по-своему передал дух переходности эпохи, умело смешивая в своих текстах языки высокой и ориентированной на широкий читательский спрос литературы [6]. В Смоллэтте видят романиста, обогатившего литературную антропологию века. Он предложил читателю образ героя, драматически переживающего разорванность мира, несущего на себе бремя отчуждения от социума, столкнувшегося с опытом существования в пространстве разных культур – шотландской, английской и вызревающей

¹ Смоллэтт начинает свой путь как поэт и драматург. Однако, если его первые поэтические тексты нашли отклик у читателей (поэма «Слезы Шотландии», 1746, «была ... ввиду очевидного историко-патриотического пафоса, положена на музыку») (А. Ливергант, 2005), то отношения с театром не заладились. Как отмечал сам Смоллэтт, Джеймс Леси ... отверг его трагедию «Цареубийство» (1739), отдав приоритет пьесе Чарльза Маклина «Король Генрих VII», также отказались представлять трагедию на сцене Дэвид Гаррик и Джеймс Куин [9, р. 78].

² «Приключения Родрика Рэндома», вышедшие анонимно, авторство которых поначалу приписывали Филдингу, имели «мгновенный, впечатляющий и длительный успех» [10, р. 94; 17, р. 39]. Роман привлек внимание читателей, стал популярным, переиздавался большими тиражами, имя заглавного героя вошло в моду настолько, что значилось в заголовках многих драматических постановок [10, р. 96–99].

³ В ХХ ст. заметное оживление исследовательской активности, многообещающее аттестованное О. М. Брэком «революцией» в изучении Смоллэтта, происходит благодаря усилиям единомышленников, направляемых профессором Ч. Б. Тинкером, возглавлявшим отдел редких книг в библиотеке Йельского университета с 1931 по 1951 гг. [18, р. 9]. Именно благодаря йельским филологам – Г. С. Баку (1925), Л. М. Нэппу (1928), Л. Ф. Норвуд (1931), Р. Патни (1936), Л. Л. Мэрцу (1939), А. Паркер (1939) – художественные тексты Смоллэтта входят в пространство активных научных изысканий.

британской идентичности [9]. Писатель соотнесет сложный протеистичный характер героя, в котором ощутимы черты модерного мироощущения (в нем доминируют психоэмоциональная подвижность и неустойчивость), с эпизодической, фрагментированной структурой романа, где «правильная, регулярная форма повествования оказывается неорганичной» [4, р. 35–36]. В последние годы исследователи, дополняя идею П.-Г. Бусе о тематическом единстве рыхлых и композиционно свободных текстов писателя, предлагают оценивать их в ключе поэтики пространственности, учитывая искусство визуализации нарратива, которым владеет Смоллетт [5; 4].

По-своему воспринимают новой волны и значение для Смоллетта опыта испанской пикарески. Исследователи не только констатируют сдвиги, происходящие в жанре (на уровне героя, природная дихотомия которого предстает как «маркер нестабильного, разорванного, двойственного мира»), но убеждены, что в своем жанровом эксперименте Смоллетт отказывается от чистоты литературной формы и тяготеет к смешению ('eclectic mix') художественных моделей жизнеописания⁴, мемуарной литературы, похождения авантюриста, традиции социального нравоописания [8, р. 33; 4, р. 75]. Сквозь жанровые слои ощутимым становится движение художника к созданию романа-карьеры: тема дороги, пути героя, не укоренённого в социуме, подчиняется образу игрока, искателя успеха, делая его опыт скитальчества и путешествия индивидуально-личностным.

Важным сюжетным поворотом в жизни персонажей Смоллетта – Родрика Рэндома, Перегрина Пикля, Фердинанда Фатома – оказывается испытание в пространстве города, где их приключения становятся более сложными, они ощущают давление среды, учатся к ней приспосабливаться, переживают падения, взлеты, расценивают город как сцену, на которую выходят, играя роли, меняя костюмы, маски, выступают в различных амплуа, движимые жаждой успеха, тщеславием. Однако череда побед часто сменяется поражениями. Именно Лондон оказывается тем социальным пространством, которое предоставляет протагонисту возможность общения с людьми разного статуса и жизненного опыта. Каждое пребывание героя в Лондоне (хотя и довольно непродолжительное) определяет перемены не только в его жизни, но и в его характере.

Первое знакомство Родрика Рэндома со столицей (глава XIII) состоится, когда ему исполнится восемнадцать лет. В натуре Рэндома уживаются различные стремления и наклонности. По отцу он принадлежит к влиятельному шотландскому клану, однако низкое происхождение матери лишает его прав на наследство. К тому же судьба не милостива к его родителям, Родрик рано становится сиротой и поддержка со стороны родственников отца оказывается временной и ненадежной. Уже в детские годы Рэндом зарекомендует себя как талантливый ученик, имеющий склонности к литературе, он впечатлителен, сердечен, не свободен от гордыни, амбиций, предстает как «упрямый, исполненный достоинства шотландец», который «успешно преодолевает дорогу, ведущую в Англию» (С. Джонсон) [7, р. 36; 5, р. 107]. Получив небескорыстно деньги от Ланчелота Крэба, в течение двух лет обучавшего его врачеванию, Родрик отправляется в Лондон 1 ноября 1739 г., мечтая «поступить на военный корабль помощником морского врача» [3, с. 46–47, 86]. Уже в первые «сорок восемь часов» шотландец столкнется с грубостью и неприязнью, не поможет ему и рекомендательное письмо, адресованное Кринджеру, «члену парламента», который не окажет поддержки провинциальному простаку, «не знающему жизни» [3, с. 86, 92, 88, 100]. Пройдет время, и Родрик обучится искусству выживания в неуютном, враждебном Лондоне, однако осознает контраст между опытом столицы и тех провинциальных город-

⁴ В «Родрике Рэндоме», где много автобиографических схождений истории заглавного героя с жизнью автора, видят текст, «повествующий о ключевых моментах его молодости» (Р. Андерсон, 1811) [5, р. 44].

ков, где он получал временное пристанище в периоды скитаний и странничества. Герой теряется в лабиринте улиц и закоулков, становится жертвой ловких плутов, лишается денег, не сумеет избежать «ловушек, расставленных в столице для неопытных людей» [3, с. 95]. Именно площади, многолюдные улицы и бойкие перекрестки окажутся теми подмостками, где развернется «битва за жизнь» Родрика Рэндома, в котором часто узнавали самого Смоллетта [5, р. 109]. Дж. Бизли полагает, что Смоллетт поделился со своими персонажами собственным чувством восприятия городского пространства человека Нового времени, который не безболезненно усваивает уроки урбанистической культуры. Вероятно поэтому во многих текстах Смоллетта присутствует мотив видения Лондона как «непривлекательного, заполненного толпой города⁵, несущего зло обитателям» [4, р. 7; 14, р. 22].

Образ города для романов Смоллетта – ключевой. Он его живописует не только как данные протагонисту обстоятельства современного существования, но и «тревожающую, приводящую в замешательство», «наполненную картинами и звуками хаоса» среду, обостряющую новизну, модерность мироощущения смоллеттовского «героя-чужака» ('outsider'; 'displaced person'), ошеломленного неожиданной жестокостью и несправедливостью, порочностью нравов и людей, с которыми ему приходится здесь встречаться [4, р. 7–8; 13, р. 111; 3, с. 97]. Пребывание в Лондоне усиливает у Родрика чувство одиночества, бесприютности, порождает проблему общения. Он не только испытывает враждебность со стороны горожан, подвергается оскорблению и унижению, но и становиться объектом насмешек из-за шотландского акцента, от которого стремится избавиться, обучаясь нормам английского языка [3, с. 99, 92, 86, 87–88]. Рэндом поначалу теряется, не находит приемлемых для себя правил поведения, и настроение растерянности перед вечно изменчивыми обстоятельствами заставляет его оценивать жизнь как «бесконечный поток превращений» [4, р. 15]. Родрику трудно понять механизм социальных отношений, столь неустойчивый для Лондона. Он пока лишь обескураженный зритель картин, сцен, героев повседневной жизни столицы. Его приводят в замешательство «способ столоваться» («нырять в подвал»), к которому «прибегают те, кто склонен или вынужден жить бережливо», впечатляет умение мистера Лявмана изготавлять лекарства по рецепту врача, не имея необходимого снадобья [3, с. 89, 132].

И в первое посещение Лондона, затянувшееся более чем на восемь месяцев, и во второе, весьма непродолжительное, Рэндом будет иметь возможность рассчитывать на помощь верного друга Стрэпа, разделившего с ним «участь шотландцев в чуждой, враждебной им Англии» ('anti-Scottish rejection before being submitted to the corrupt society of London') [12, р. 9; 15, р. 67–68]. Попадая в бесконечный лабиринт улиц, они спрашивают дорогу, получают неверные указания, «поворачивают то влево, то вправо, то снова влево», попадают на берег реки и затем у «владельца свечной лавки неподалеку от Сен-Мартин-Лейн» снимают «комнату на третьем этаже», которая едва ли становится домом [3, с. 87, 89]. Ощущение беспомощности перед городской толпой лишь нарастает [3, с. 87, 119]. Родрика, приехавшего в город в надежде обрести богатство, настигнет чувство тоски и одиночества в мрачных съемных помещениях, где ему отведены лишь «маленький дрянной трактир», чердак, узкие каморки, наполненные зловонием погребки и подвалы, «как подземная тюрьма» темные, маленькие комнатки («такая маленькая, что, когда в ней установили кровать, мы должны были вынести всю остальную обстановку и пользоваться кроватью вместо кресел») [3,

⁵ Образ Лондона как «города, где процветают худшие из пороков», где «наивный, простодушный человек ежедневно может стать жертвой мошенничества» впервые возникнет на страницах поэтических сатир Смоллетта. В 1963–1964 гг. в Париже Андре Парро прочитает лекционный курс «Смоллеттовский Лондон» [14, р. 21–22].

с. 50, 152, 89, 12, 105, 108, 129, 152, 186]. Такие небольшие «куныльные» обиталища, холодные коридоры, где он ютится, сливаюсь с хаосом города, определяют пока еще скучные возможности, дарованные ему судьбой, отнюдь не благосклонной к Рэндому [3, с. 101, 186].

Приметами поражения, первых неудач на пути к успеху окажутся те границы Лондона, в которых Родрик Рэндом вынужден будет существовать: это окраины, редкие посещения центра города (Сити, Челси, Сен-Джемской рыночной площади) и олицетворяющих власть институтов (военно-морского ведомства, Палаты хирургов). Смоллеттовский протагонист живет в очень непривлекательном, теневом Лондоне (снимает жилье недалеко от церквей Сен-Джайлс, Сен-Мартин-Лейн, посещает лавочки, пивные, подвалы, погребки, арестный дом), его движение в столице, как правило, соотносится с его социальными ролями [3, с. 92, 105, 138, 119, 89, 151]. Потеряв надежду на быстрый путь к процветанию и славе, имея «звание второго помощника лекаря третьего ранга», Рэндом не будет принят на корабль, не сможет обрести профессию, о которой мечтает. Он поступит в услужение к аптекарю Лявману, постепенно узнавая столицу, откроет для себя другой Лондон, «город-досуг», где избавится от неуклюжих манер, обучится танцам, посетит в праздничные дни театр, утвердится «коракулом в пивной», придет к мысли о выгодной партии с богатой наследницей и даже наметит для себя возможную избранницу, мисс Уильямс [3, с. 123, 129, 137, 143].

История мисс Уильямс (главы ХХII–ХХIII), дочери купца из Сити, молодой девушки, наивной и простодушной, ставшей жертвой вероломства своего избранника, напоминает судьбу самого Родрика, служит параллелью тому «плачевному положению», в котором он оказывается в городе, «заряженный болезнью, потерявший доброе имя, лишившийся денег и друзей» [15, р. 229; 3, с. 150, 153].

Влекомый течением «судьбы-реки», он окажется неготовым к испытаниям столицы и будет вытеснен за ее пределы (на Тауэр Хилле на него нападает банда вербовщиков и доставляет на борт судна) [3, с. 87, 180–181]. Здесь начнется следующий этап его жизни, который приведет к морским и военным приключениям (участвует в осаде Картахены на стороне британских войск; Деттингенском сражении в составе французской армии).

Если первый эпизод знакомства с Лондоном (главы XIII–XXIV) пока еще провинциального героя, не умеющего бороться с жизненными невзгодами, связан с безуспешными поисками покровителя, то уже второй приезд Родрика в столицу (главы XLV–LIII), к которому он тщательно подготовится (испытает себя и свою судьбу на поприще войны, приобретет мужественные черты, изменится внешне, совершил образовательное путешествие в Париж), покажет читателю изменившегося персонажа, теперь уже праздного искателя приключений⁶, который будет стремиться найти не столько достойную службу, профессию, сколько быструю дорогу к успеху. Теперь уже социальным пространством, органичным Рэндому, «весыма видному джентльмену», становится лондонский свет, где он может показать себя, завести полезные связи, реализовать неосуществившиеся ранее «матrimonialные планы» [15, р. 37]. Смолlett проведет своего героя через центр города, его знаменитые кофейни (кофейня Бедфорда), трактиры (трактир «Национальный флаг» в Уэппинге), ассамблей (ассамблея в Хэмстеде), обозначит главные улицы (Чаринг-Кросс, Мейл, Тоттенхем-корт-род, Уайтхолл, Бонд-стрит, Темпль, Монмаут-стрит) [3, с. 320, 334, 356, 358, 346, 371, 372, 397]. Изменится и круг общения Рэндома. Если прежде он сталкивался с низшими слоями лондонцев, остро нуждающимися в средствах: служами, лакеями, щеголями-

⁶ Посетив Францию – Лувр, Люксембургскую галерею, Версаль, – побывав в театрах, операх, на маскарадах, явившись «несколько раз ко двору», герой откроет для себя притягательность светского образа жизни [3, с. 319].

обманщиками (Джексон), безродными и падшими женщинами (мисс Уильямс), – то следующий опыт пребывания протагониста в Лондоне откроет для него героев светского общества: вельмож (lord Стрэдл, граф Стратуел), военных, лекарей (мистер Уэйтейл), художников (мистер Слейбут), актеров [3, с. 100, 105, 106, 319–320, 335, 348].

Теперь уже Родрик хорошо ориентируется в Лондоне, он динамичен, не знает покоя, часто прогуливается («пошли по Мейл, по которой два-три раза прошлись»), интересно проводит время на аукционах картин, балах, в кофейнях, встречается с друзьями, становится участником шумных кутежей и дуэлей [3, с. 356, 365, 320, 359, 335, 348, 397, 360–363]. Желая обрести успех, заключить выгодный брак и оседлать судьбу, Рэндом усваивает светский тип поведения, становится галантным игроком, примеряющим на себя «титул маркиза», которому выпадет честь «открыть бал с богатой наследницей» [3, с. 370]. Город-театр как форма жизни героя определит и его социальные роли: его назовут «чудом учености», «остроумцем и критиком», будут приписывать маски «переодетого иезуита», «агента», считать «выскочкой и игроком», «ирландцем, гоняющимся за богатыми невестами» [3, с. 334, 353, 371]. Испытывая стеснения в средствах, стремясь поправить состояние, теперь уже расчетливый Родрик выбирает себе состоятельных наперсников (Бентера, «приятного джентльмена хорошей фамилии»), прибегает к уловкам, стремится завоевать сердце «высокомерной», не вedaющей «никаких страстей, кроме тщеславия», Мелинды Гузтрэп, поразить «защищенную чванством» Бидди Грайпуел, однако терпит поражение и из «охотника» и ловца денег невольно превращается в «мишень для преследования» ('from the hunter... become the hunted') [5], объект желаний и влечений (о правах на него заявляет перезрелая дама Уитерс, которая желает обрести для себя игрушку в лице молодого, привлекательного мужчины) [3, с. 358, 379, 387, 369, 348, 368–371, 375–376, 379].

Исследователи подчеркивают, что Смоллетт, живя в Англии, которая в XVIII ст. считалась «мужским типом мира» (*man's world*), писал тексты, «адресованные мужской аудитории» [16, р. 1, 5]. «Маскулинное начало» оказывалось первичным, доминирующим и в социальных ролях, формах деятельности, семейных отношениях, в то время как все женское определялось как вторичное, подчиненное сильному полу [1, с. 139]. Женщинам в романах Смоллетта не дана свобода, предоставленная персонажам-мужчинам, им остается совсем небольшое с социальной точки зрения пространство⁷, они заняты лишь поддержанием дома и семьи. Их судьбу определяют мужчины, которых они сопровождают, довольствуясь «ролью спутниц», участниц происходящих приключений, становясь объектом домоганий «в большей степени похотливых, нежели сентиментальных» героев (Ф. Грин, 1966) [16, р. 9, 12]. Едва ли можно говорить, что типология смоллеттовских героинь полностью укладывается в оппозицию добродетель / порок. Хотя в текстах и присутствуют романические женские фигуры, которые, оказываясь избранницами протагонистов, являются воплощением идеальных качеств: верности, духовной красоты, нравственной чистоты (Нарцисса, Эмилия, Монимия-Серафина, Аурелия), все же, отмечает Л. Мелвил, в «Родрике Рэндоме» «большинство женских образов отнюдь не являются привлекательными» ('vastly unpleasing') [11, р. 44]. Смоллетт выводит на страницы романа множество социальных типов женщин: служанок, кухарок и горничных (Бетти, Бидди, миссис Уизел), куртизанок и держательниц борделей (Дженни Рэмпер, миссис Каплер, мисс Уильямс), молодых актрис (Кларинда), целительниц, слывущих колдуньями (миссис Сейджли), эксцентричных старых дев (тетка Нарциссы), дочерей аптекарей (мисс Лявман) и фермеров (На-

⁷ Из 114 персонажей первого романа Смоллетта, имеющих имена, всего лишь 25 – женщины.

нетт), знатных леди (миледи Фларейт, міссис Дэнти, леди Стэйтли, миледи Лерум, місс Бідді Гаглер), «неисправимых кокеток» с большим приданым (Мелинда Гузтрэп, Бідді Грайпуел, місс Спаркл), «дряхлых дульциней» (місс Утерс), богатых, но с физическими изъянами наследниц (місс Снэппер) [3, с. 271–272, 331, 375, 398–403]. Многих из них роднит ощущение обиды, нанесенное сильным полом, негодование по поводу «мужской неуловимости» и безнаказанности (‘elusiveness of the male’). Находясь в финансовой зависимости от мужчин, смоллеттовские героини вынуждены подавлять в себе возмущение и «ненависть», хотя эти чувства «вызываются наружу». Любопытно, что, несмотря на мужской взгляд на мир, в романах Смоллетта находят отражения «изменения в нормах женского поведения», которые произошли в XVIII в. [2]. Так, в «Родрике Рэндоме» героини либо одиноки, подвержены унижениям и преследованиям, лишены возможности сопротивляться (місс Уильямс), либо идут против воли брата, борются за счастье и обретают его (Нарцисса), либо, имея богатство, не желают пренебрегать свободой устроить свою жизнь, выставляя напоказ абсолютно неженский характер (Мелинда Гузтрэп, Бідді Грайпуел). Эмансионированные и независимые, ведущие светский образ жизни, становясь предметом интриг в мире мужчин, отнюдь не исполненные добродетели, они отказываются выполнять предписанные им гендерные роли, демонстрируя несвойственное чувство расчетливости, хладноты и бесчувственности, не оставляют протагонисту «ни малейшего шанса на победу», подтачивая главенство сильного пола [3, с. 348; 5, р. 119].

Обманутый в своих чаяниях, Родрик подумывает «о службе правительству» и в стремлении сделать карьеру находит покровителей-аристократов (lorda Стрэдла и графа Стратуела), которые не только обирают, но и преследуют его [3, с. 379]. Испытание протагониста тщеславием продолжится в Бате (главы LV–LX), курортном городке, куда он направится после неудавшихся попыток быть принятим в высшее общество. Светские увеселения (в ассамблее, Галерее минеральных вод, Большом зале), «кавантюры и любовные шалости» в цепи выстроенного им пути наверх, когда Рэндом прожигает жизнь, «вздыхает отравляющий воздух социального и амурного успеха» и его вот-вот настигнет удача (он пожнет плоды выгодного брака с місс Снэппер), отбрасываются после «судьбоносной встречи с Нарциссой» [3, с. 415, 417, 444; 7, р. 40; 5, р. 120]. Смоллеттовский протагонист, в имени которого уже заложена установка на двойственность и противоречивость, открывает в себе новую грань – не столько искателя приключений, сколько человека чувств.

Спустя время, еще раз попав в Лондон после отчаянных попыток «выиграть состояние» за карточным столом (главы LX–LXIV), герой испытывает страдания из-за внезапного отъезда Нарциссы, которую из Бата увозит брат [3, с. 452, 455]. Родрика настолько увлекает внешний поток жизни и стремление использовать все средства для достижения цели, что он не замечает, как преступает черту. Тщеславие, бедность сыгают с ним злую шутку: Рэндома уличают в обмане, арестовывают, препровождают в «мрачное жилище», «маленькую, жалкую комнатушку» долговой тюрьмы Маршальси, где он, демонстрируя свое «горячее пристрастие к *belles lettres*», знакомится с поэтом Мелопойном, чья судьба, мучительные ощущения творческого кризиса во многом напоминают смоллеттовские [3, с. 456–458, 461]. Спасенный дядей, Рэндом совершил с ним морское купеческое плавание к берегам Гвинеи, неприглядно обогатился, торгуя рабами, остановится в Буэнос-Айресе, где найдет отца (дона Родриго), затем отплывет на Ямайку и спустя полтора года вновь вернется в Лондон (глава LXVII), уже не как «охотник за приданым» и герой холодного, трезвого рассудка, а как «великодушный и чувствительный человек», где встретится с «верной и любящей Нарциссой» [5, р. 124; 3, с. 445, 495, 500–508].

Любопытно, что Лондон, предстающий ядром житейского опыта, не станет итоговой остановкой в пути смоллеттовских протагонистов, которые, совершая

движение по кругу, стремясь найти ответ на вопрос, «где дом: в сельской местности, на дороге, либо в городе» [4, р. 17], замещают мирские поиски ('the secular quest') на духовные искания ('the spiritual quest'), покидают город, предпочитая вернуться вместе с обретенными возлюбленными назад в провинцию (Т. Престон, 1975), утопический сентиментальный мир «простоты и нежности» (А. Жилова, 2002).

Лондон оказывается местом действия всех смоллеттовских романов, несмотря на то, что его «невероятно подвижные» герои большей частью проводят свою жизнь в больших городах (Флоренции, Генуе, Пизе, Вене, Париже, Белграде, Праге, Брюсселе, Бате и др.). Лондон Смоллэтта, который, подобно Хогарту в живописи и графике, стремился запечатлеть английскую столицу, во многом предвосхищает Лондон Диккенса. Это не только пространство, наделенное территориально-географическими признаками, в каждом из текстов имеющее свои доминанты⁸, но и мир, где инициатива в устройстве жизни, власть, свобода выбора профессии, образования принадлежат мужчинам. Смоллеттовские героини, страдающие, незащищенные, преследуемые нищетой, редко получают толику счастья, если только судьба не подарит им достойного избранника.

Библиографические ссылки

1. Матченя С. Р. К вопросу о гендерной структуре романа Т. Смоллэтта «Приключения Родрика Рэндома» / С. Р. Матченя // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета: научный журнал. – 2011. – Вып. 1(2). – С. 137–140. – (Серия «Филология и искусствоведение»).
2. Пакина Е. В. Типология женских образов в романах В. Скотта : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Пакина Елена Владимировна ; Нижегородский госуд. пед. ун-т. – Нижний Новгород, 2004. – 22 с.
3. Смоллэтт Т. Приключения Родрика Рэндома / Т. Смоллэтт ; пер. с англ. А. Кривцова, Е. Ланн. – М. : Худ. лит., 1949. – 552 с.
4. Beasley J. C. Tobias Smollett Novelist / J. C. Beasley. – Athens, Lnd. : University of Georgia Press, 1998. – 259 р.
5. Bouce P.-G. The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce; translated by A. White. – Lnd, N. Y. : Longman, 1976. – 406 р.
6. Gibson W. L. Art and Money in the Writings of Tobias Smollett / W. L. Gibson. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2007. – 227 р.
7. Giddings R. Tobias George Smollett / R. Giddings. – Lnd. : Greenwich Exchange, 1995. – 76 р.
8. Goldberg M. A. Smollett and the Scottish School. Studies in eighteenth-century thought / M. A. Goldberg. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1959. – 191 р.
9. Jones R. J. Tobias Smollett in the enlightenment : travels through France, Italy, and Scotland / R. J. Jones. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2011. – 221 р.
10. Knapp L. M. Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L. M. Knapp. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1949. – 362 р.
11. Melville L. The Life and Letters of Tobias Smollett (1721–1771) / L. Melville. – Washington, NY : Kennikat Press, 1966. – 319 р.
12. Noirard St. Circle, pyramid and mirror, 'Roderick Random' and the question of form / St. Noirard // Cercles, Occasional Papers. – 2010. – [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cercles.com/occasional/ops2010/noirard8.pdf>
13. Probyn Cl. T. English Fiction of the Eighteenth Century 1700–1789 / Cl. T. Probyn. – Lnd, N. Y. : Longman, 1987. – 244 р.

⁸ В «Родрике Рэндоме» – это тернистый путь мужания и в то же время возможность реализации матримониальных планов, обретения богатства и высокого социального статуса, в «Перегрине Пикле» – желанное пространство досуга, «великая столица» развлечений, «веселого образа жизни» в обществе светских людей, в «Фердинанде Фатоме» – «грандиозный маскарад, где честолюбец, жаждущий успеха, надевает тысячи масок, не боясь разоблачения», в «Ланселоте Гривзе» – «огромный лабиринт», состоящий из тюрем и больниц, домов для сумасшедших.

14. Rousseau G. S. Tobias Smollett. Essays of Two Decades / G. S. Rousseau. – Edinburgh : T.&T. Clark Ltd., 1982. – 207 p.
15. Skinner J. Constructions of Smollett: a study of genre and gender / J. Skinner. – Newark, Lnd. : University of Delaware Press, 1996. – 267 p.
16. Spector R. D. Smollett's women: a study in an eighteenth-century masculine sensibility / R. D. Spector. – Westport : Greenwood Press, 1994. – 197 p.
17. Spector R. D. Tobias George Smollett / R. D. Spector. – N. Y. : Long Island University, Twayne Publishers, Inc., 1968. – 175 p.
18. Tobias Smollett, Scotland's First Novelist: new essays in memory of Paul-Gabriel Bouc / [edited by O. M. Brack]. – Newark : University of Delaware Press, 2007. – 320 p.

Надійшла до редколегії 22.04.2014 р.

УДК 821.133.1«17»09

Е. К. Ковалева

Академия таможенной службы Украины

ФУНКЦИИ МЕТАТЕКСТА В «ИСПОВЕДИ» Ж.-Ж. РУССО

Исследуются функции метатекста как полноценного и завершенного пласти повествования в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. Выявляются жанрообразующая, аналитическая, коммуникативная и структурообразующая функции метатекста.

Ключевые слова: метатекст, метатекстуальность, автобиография, исповедь.

Досліджуються функції метатексту, який є повноцінним і завершеним пластом оповіді у «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо. Виділено жанроутворючу, аналітичну, комунікативну та структуроутворючу функції метатексту.

Ключові слова: метатекст, метатекстуальність, автобіографія, сповідь.

Functions of metatext in J.-J. Rousseau's «Confessions» are studied in the article. Metatext is considered as a self-sufficient and complete layer of narration. The parts of literary text aiming to reflection and revealing of main literary text creation are defined according to M. Y. Lotman concepts. Genre defining function, analyzing, communicative and structuring functions of metatext are found. Genre defining function is connected to the definition of fictional autobiography's criterions. Metatext analyzing function is aiming to the understanding of the ways of self-representation and self-picturing. Communicative function is called to settle the contact of metatextual level of «Confessions» to the main narrational text as well as to settle the contact to the reading entity. Structuring function gives to the «Confessions» a due uniformity and forms a multi-layer narration as well as multi-entity «I» belonging to author-narrator-hero.

Key words: metatext, metatextuality, autobiography, confessions.

В начале XXI века понятие «метатекст» прочно вошло в современное гуманистическое знание. Термин широко используется в теории литературы, текстологии, теории перевода, лингвистике, семиотике искусства. Наука о литературе, продукцирующая тексты о художественных текстах, в широком понимании также может рассматриваться как некий метатекст.

В литературоведении метатекст определяется как текст о тексте. Метатекстуальные отношения могут возникать как между различными текстами, так и между частями одного и того же текста. Феномен метатекстуальности представляет собой комментирование связи между отдельными текстами или фрагментами одного текста. Метатекстуальность понимается как свойство текста, отражающее сознательную ментальную активность говорящего по отношению к заложенной в тексте информации (Ж. Женетт [5], Н. Пьеge-Гро [11]). Так,

Ж. Женетт в рамках своей известной концепции интертекстуальности определяет метатекстуальность как связь «двух или более текстов в виде комментирующей и часто критической ссылки на предшествующий текст» [5, с. 213].

Одно из магистральных направлений в осмыслении природы метатекста заложено теорией диалога М. Бахтина. Не используя сам термин «метатекст», М. Бахтин тем не менее формулирует ряд концептуально близких ему тезисов в сфере металингвистики. Основу металингвистики в бахтинском понимании составляют отношения субъектов в акте художественной коммуникации. Характер «мета-» мыслится как образ существования гуманитарной науки: «Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о слове, тексты о текстах» [2, с. 473]. В отличие от традиционной лингвистики, которая изучает отдельные элементы предложения или его структуру в целом, металингвистика М. Бахтина сосредоточена на диалогических отношениях между высказываниями: «Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову)» [1, с. 273].

Значительное влияние в науке о литературе имеет структурно-семиотический подход к метатексту, разработанный Ю. М. Лотманом и его научной школой. Согласно концепции Ю. М. Лотмана, метатекст существует везде, где есть адресант, адресат, связывающий их канал и семиотическое пространство. Метатексты актуализируют в сознании адресата определенный текст, так как текст – это процесс, протекающий между сознаниями адресанта и адресата. В авторитетной работе «Роман в стихах Пушкина “Евгений Онегин” из трех типов «чужой речи» Ю. М. Лотман выделяет автоповествование об авторском повествовании и называет его «метаструктурным пластом», решительно меняющим функцию авторского повествования.

Продуктивным для понимания метатекста в нашей статье представляется следующее определение Ю. М. Лотмана: «Метатекстовый пласт – пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение» [7, с. 434]. Иными словами, к метатексту нами относятся фрагменты художественного текста, направленные на осмысление и отражение процесса создания основного текста.

Для автобиографии как художественной формы «рассказа о себе» категория «метатекста», или мета-автобиографии (по определению Ж.-Ф. Миро [16]), особенно значима. Посредством метатекста автор-творец, с одной стороны, анализирует процесс изображения собственного «я», с другой стороны, реализует общение с адресатом (читателем). Установка на воспринимающую инстанцию – одна из ключевых в эстетике и поэтике автобиографии. Метатекст выступает способом закрепления в культурной памяти определенной информации о пишущем «я». В полной мере природа метатекста проявляется в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, основными характеристиками которой выступают автопсихологизм – самоанализ – самообнажение – самооправдание – самозащита. В метатексте «Исповеди» автор-творец стремится «завершить» формирование образа «я», осуществленное в основном тексте, и в таком «завершенном», окончательно оформленном виде оставить его будущим поколениям читателей.

Задача данной статьи состоит в выявлении функций метатекста, метатекстового пласта (по Ю. М. Лотману) в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. По мнению специалистов [15; 16], «Исповедь» представляет собой важный этап формирования матрицы жанра художественной автобиографии. Прояснение специфики функционирования метатекста в классическом образце позволит глубже понять как природу метатекста в жанре автобиографии, так и феномен художественного самоизображения в целом.

В «Исповеди» метатекст имеет значительные позиции. Он представлен в форме предисловия, многочисленных внутритекстовых комментариев и примечаний. Известно о существовании трёх рукописных текстов «Исповеди». Первый,

находящийся в библиотеке г. Невшателья и датированный 1764 годом, является неполным и содержит три книги, часть четвёртой, а также обширное предисловие, которого нет в других вариантах рукописи. Второй текст, полный, называемый парижским, состоит из двенадцати книг и хранится в библиотеке французского парламента. Третья рукопись (1768), составляющая достояние Женевской библиотеки, согласно воле Руссо, считается окончательным вариантом «Исповеди».

Женевский и невшательский тексты «Исповеди» сопровождаются авторскими пояснениями, направленными на манифестацию целей создания «рассказа о себе». Однако в двух вариантах произведения этот метатекст имеет разные формы. Женевская редакция снабжена кратким предисловием в виде обращения к издателям с призывом сохранить рукопись для последующих поколений. Основная же часть авторского самокомментария включена Руссо в пространство художественного текста. В невшательской рукописи обширное предисловие графически отделено от основного текста и предваряет его.

Для исследования метатекста наибольший интерес представляет невшательский вариант, так как в нем ярче эксплицированы авторские установки. Традиционно для автобиографий упоминаются причины создания «рассказа о себе». Руссо применяет принцип парадоксального сочетания аргументов: на самоописание его сподвигли, с одной стороны, известность в Европе его сочинений, а с другой – превратные суждения современников о нем самом. Ж.-Ф. Миро называет это уведомительной функцией предисловия, направленной на то, чтобы заинтересовать читателя предлагаемой информацией. Эта функция, по Ж.-Ф. Миро, реализуется в провозглашении документальной, интеллектуальной, моральной или социальной полезности произведения [16, с. 96]. Руссо-автор осознает, что его имя дойдет до будущих поколений и потому стремится сохранить в культурной памяти правдивую, с его точки зрения, информацию о себе. Для него крайне важно, чтобы среди множества суждений современников решающим и наиболее авторитетным для потомков стало его собственное слово о себе. Это одна из главных причин, по которым художественный автопортрет назван «Исповедь» (а не «Моя жизнь», например). Слово «исповедь» подразумевает предельно откровенный рассказ о себе, самообнажение и покаяние в совершенных грехах. Исповедь вызывает ассоциации с церковным обрядом исповедания, с непременным присутствием священника. В художественном самоизображении Руссо трансформирует традицию, наполняя исповедь иным содержанием. Он адресует свой рассказ не священнослужителю и через него – Богу, а людям [12, с. 671]. Ж. Старобинский убедительно показывает, что Бог выполняет у Руссо чисто номинальную функцию, ибо Руссо обращается к нему всего лишь раз – в преамбуле. «Первоначального обращения явно недостаточно, – считает швейцарский ученый, – правдив должен быть каждый эпизод, а Руссо ведь не ссылается на Господа в каждом эпизоде своей жизни» [13, с. 225]. К читателю-современнику, а главным образом к читателю-потомку Руссо обращает рассказ о внутреннем «я» – движениях своей души, переживаниях, тончайших оттенках чувств.

Переход понятия «исповедь» из религиозной плоскости в светскую уже привычно связывают с произведением Руссо [6; 8; 14], хотя начало в этом процессе положено «Историей моих бедствий» (1129) Абеляра, где, по мнению А. В. Поповой, «светский и литературный аспекты берут верх над религиозным» [10, с. 104]. Скорее, понятие «исповедь», приобретая в поэтике Руссо светский характер, закрепляет в ментальности потомков расхождение с традиционным церковным каноном.

В невшательском варианте предисловия к «Исповеди» достаточно подробно зафиксированы методы самоизображения, реализованные в основном тексте. Они формулируют основные черты поэтики жанра автобиографии (заметим, что в индивидуальном воплощении Руссо «Исповедь» становится исповедальной автоби-

ографией): 1) форма повествования от первого лица; 2) «я» как главный объект изображения; 3) ретроспективный способ организации повествования; 4) существование двух временных планов: плана настоящего рассказчика и плана прошлого героя.

Введение в повествование плана повествователя и плана героя в формах «рассказа о себе» осуществляется задолго до Руссо, в «Жизни Бенвенуто Челлини», например, а в начале XVIII века используется романом, имитирующим подлинное жизнеописание – в романах Д. Дефо от «Робинзона Крузо» до «Молья Флендерс» и «Роксаны», у Мариво в романе «Жизнь Марианны». Принципы функционирования временных планов различны: от полной их обособленности до «соположения» (Б. Успенский), когда одно и то же событие описывается последовательно с позиций прошлого, затем настоящего. «Исповедь» включается в традицию использования двойного регистра, и в то же время Руссо ищет новые способы художественного самоизображения.

Характеристики автобиографии, выделенные Руссо, получат статус теоретических лишь через двести лет в известной работе Ф. Лежена «L'autobiographie en France» (1971) [15]. Конечно, Ф. Лежен развивает и дополняет руссоистские положения, к тому же во второй половине XX века ученым доступен внушительный ряд автобиографий, созданных после «Исповеди». Все же художественные методы Руссо способствовали плодотворному осмыслению жанра автобиографии, и работы Ф. Лежена в этой сфере признаются наиболее авторитетными на сегодняшний день. Представляется правомерным говорить о жанрообразующей функции предисловия «Исповеди». Декларированные способы самоизображения формируют у читателя соответствующие ожидания, задают модус прочтения «Исповеди» как предельно откровенного рассказа о себе. Руссо, говоря терминологией Ф. Лежена, заключает с читателем «автобиографический пакт». В обмен на максимальную откровенность о себе он хочет получить доверие, понимание и сочувствие читателя.

Метатекстуальные комментарии, размещенные внутри основного текста, образуют композиционное, тематическое и стилистическое целое с предисловием. В них последовательно осмысливаются исповедально-самообнажающая установка, стратегии создания основного текста, анализируется его содержание с точки зрения полноты самоизображения. Вводится причинно-следственная связь между внутренними мотивами поступков героя и самими поступками. По логике Руссо, в основе действий человека, в том числе и неблаговидных, лежат некие психологические состояния, требующие выявления и осмысления. «Я стараюсь повсюду раскрыть первопричины, чтобы дать почувствовать связь последствий» [12, с. 156]. Стремление понять глубинные психологические свойства индивида стало одной из ключевых характеристик художественного метода «Исповеди». Руссо открывает текучесть сознания, вместо устоявшихся свойств непрерывные модификации и сложные переходы между чувствами, прикасается к проблеме бессознательного. Психологические открытия Руссо столь значимы, считает Л. Гинзбург, что по сравнению с ними психологические представления и сентиментализма, и романтизма кажутся наивными. «Даже реалистический роман далеко не сразу мог дотянуться до задач, предложенных «Исповедью» [3, с. 201]. Поэтому закономерно и вполне объяснимо пристальное внимание к «Исповеди», возникшее во второй половине XX века со стороны психоаналитического направления литературоведения.

Категория памяти как компонент жанровой матрицы автобиографии занимает в «Исповеди» одну из центральных позиций. В метатекстовом пласте подробно анализируется отображение процесса вспоминания прошлого и «я» в нем. Автора-творца интересует, почему различные факты прошлого память фиксирует неодинаково и каким образом функционирует процесс припомнания. В русле сентименталистской эстетики, культурирующей чувство, методом воспоминания Руссо видит ориентацию на переживания, по которым возможно восстано-

вить события. «У меня есть только один верный проводник... – это цепь переживаний... а через них – последовательность событий, явившихся причиной или следствием» [12, с. 243]. В соответствии с этой декларацией строится самоизображение: для личности приоритетным признается чувство, определяющее ее психологию, поступки и характер. Выстраивается логическая цепь: приоритет чувства напрямую соотносится с идеей важности постижения психологических свойств личности и предопределяет контент названия «Исповедь» как изображения внутреннего мира человека. «Непосредственная задача моей исповеди – дать точное представление о моем внутреннем мире», для чего достаточно «заглянуть поглубже в самого себя» [12, с. 243], – пишет Руссо. Аналитическая функция метатекста направлена на тесное взаимодействие с основным текстом, и в совокупности они способствуют реализации творческих задач автора.

Руссо-автор традиционно настаивает на объективности самоизображения, утверждая, что сообщает о себе в равной степени и хорошее, и плохое. «Чтобы хорошо меня знать, надо меня знать со всех сторон – с хороших и дурных» [12, с. 348]. Однако в основном повествовании, особенно во второй части, факты излагаются эмоционально, субъективно, ярко выражено предубежденное и подозрительное отношение героя к окружающим. В этом проявляется одна из черт эстетики художественной автобиографии: диссонанс между заявлениями о беспристрастности и непреодолимой субъективностью. В «Исповеди» это противоречие, возникающее во всей остроте, порождает некую напряженность между метатекстом и основным текстом повествования. Видимая несогласованность несет читателю определенную информацию: во-первых, о желании автора самооправдаться, во-вторых, о его настойчивом стремлении убедить читателя в своей правоте.

Метатекст, или мета-автобиография, в своей анализирующей функции вступает с текстом, или автобиографией, в отношения согласия / несогласия, иными словами, ведет диалог. Вообще метатекст «Исповеди» насквозь диалогичен, причем диалог является разнонаправленным. Помимо основного текста метатекст обращен к самому пишущему, который посредством метатекста рефлексирует о собственном тексте. Главный же адресат метатекста «Исповеди» – читатель. Непрерывная коммуникация с ним осуществляется как на уровне основного текста, так и в многочисленных комментариях и примечаниях. Чтобы убедить читателя в своей правоте, автор не только общается с ним, но и дает указания по прочтению своего текста. Так, читателю следует «собрать воедино все элементы и определить, каково существо, которое они составляют; вывод должен быть сделан им самим» [12, с. 157]. Часто этот «правильный» вывод «подсказывает» сам автор.

О руссоистской стратегии повествования, направленной на близкое, интимное общение с читателем, пишут Р. Дарнтон [4], А. Моруа [9], не замечая сознательной направленности его. За этой стратегией стоит руссоистская картина мира и человека, стремление сформировать со-понимание и со-чувствие читателя. В своей коммуникации Руссо ориентируется и на сентименталистский тип читателя-друга, и на предромантический тип «недоброжелательного» читателя, и на нейтрально настроенного читателя последующих поколений.

К жанрообразующей, аналитической и коммуникативной функциям метатекста «Исповеди» следует добавить структурообразующую функцию. Композиционно входя в произведение, метатекст образует с основным текстом единое художественно завершенное целое, для которого характерны многослойность повествования и многосоставность «я» автора-повествователя-героя. Сложность «я» обусловлена наличием временных планов «я»-повествуемого в прошлом (героя), «я»-повествующего в настоящем (повествователя), над которыми помещено создавшее их «я» автора-творца. «Я»-повествующее (повествователь) выступает на-

чалом, перемещающимся между противоположными полюсами автора-творца и «я»-повествуемого (героя). В «Исповеди» доминирует временная и идеологическая позиция «я»-повествующего. Основным действующим лицом становится не повествуемый герой, а именно «я»-повествующее, так как большая часть текстового пространства заполнена изображением процесса вспоминания и его трансляции читателю. Три ипостаси «я», вступая в разного рода отношения между собой, образуют сложный и противоречивый, иногда парадоксальный характер персонажа Жан-Жака Руссо. Руссо-писатель создает свой образ таким, каким он видится ему и каким он хочет остаться в памяти потомков.

Метатекст «Исповеди», или мета-автобиография, представляет собой единый художественно завершенный пласт произведения, выполняющий следующие функции: 1) жанрообразующую функцию, связанную с формулировкой основных критериев художественной автобиографии; 2) аналитическую функцию, направленную на осмысление способов саморепрезентации и самоизображения; 3) коммуникативную функцию, призванную установить контакт метатекстового уровня «Исповеди» с основным текстом повествования и с воспринимающей инстанцией; 4) структурообразующую функцию, придающую «Исповеди» необходимое единство формы и способствующую формированию многослойности повествования и многосоставности «я» автора-повествователя-героя. Дальнейшее изучение специфики метатекста в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, а также в других автобиографиях могло бы стать перспективным направлением будущих работ.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин : собр. соч. : в 7 т. Т. 6. – М., 2002.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Художественная литература, 1977. – 441 с.
4. Дарnton Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Р. Дарnton. – М. : Новое литературное обозрение, 2002.
5. Женетт Ж. Палимсесты: Литература во второй степени / Ж. Женетт. – М. : Наука, 1989. – 230 с.
6. Исупов К. Г. Исповедь: к определению термина [Электронный ресурс] / К. Г. Исупов. – Режим доступа : http://antropology.ru/ru/texts/isupov/confess_01.html
7. Лотман Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2003. – 847 с.
8. Михайлова М. В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) [Электронный ресурс] / М. В. Михайлова. – Режим доступа : http://antropology.ru/ru/texts/michailova/confess_02.html
9. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. – М. : Прогресс, 1970. – 454 с.
10. Попова А. В. Мемуары Ф.-Р. де Шатобриана и проблема исповедального жанра / А. В. Попова // Античність – Сучасність (питання філології). – Вип. 3. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – С. 103–111.
11. Пьєже-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьєже-Гро; пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. К. Косикова. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
12. Руссо Ж.-Ж. Исповедь / Ж.-Ж. Руссо : избран. соч. : в 3 т. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 3. – 727 с.
13. Старобинский Ж. Интерпретатор: движение к успеху / Ж. Старобинский // Поэзия и знание. История литературы и культуры. – Т. 1. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – С. 217–277.
14. Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова / М. С. Уваров. – СПб. : Алетейя, 1998. – 243 с.
15. Lejeune Ph. L'autobiographie en France / Ph. Lejeune. – Р. : Armand Colin., 1971, 1998, 2003. – 192 p.

16. Miraux J-Ph. L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité / J-Hh. Miraux. – P. : NATHAN, 1996. – 127 p.

Надійшла до редколегії 12.02.2014 р.

УДК 821.133.1-34«17»ФРИВОЛЬНА КАЗКА

Г. Є. Нікітіна

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ПОЕТИКА ФРИВОЛЬНОСТІ – РИТОРИКА ФРИВОЛЬНОСТІ:
МЕТАМОРФОЗИ КАЗКОВОГО ТІЛА
У ФРАНЦУЗЬКІЙ «CONTE DE FÉE» ГАЛАНТНОЇ ДОБИ**

У статті досліджується своєрідність художньої репрезентації тіла у французькій фривольній казці XVIII ст. Вивчаються передумови звернення письменників рококо до теми тілесності у жанрі казки, особливості переосмислення ними традиційної для фольклорної казки ролі тіла, шляхи подолання панівного у тогочасному живописі канону змалювання тіла як натюрморту, а також наслідки, які ототожнення тілесності та «втіленості» мало для казковості.

Ключові слова: французька літературна казка XVIII ст., рококо, фривольність, лібертінаж, «філософія будуару», тіло – тілесність – втіленість, натюрморт, Перро, Кребійон-син, Дідро, Вуазенон, Казот.

В статье исследуется своеобразие художественной презентации тела во французской фривольной сказке XVIII ст. Изучаются предпосылки обращения писателей рококо к теме телесности в жанре сказки, особенности переосмысления ими традиционной для фольклорной сказки роли тела, пути преодоления господствующего живописного канона изображения тела как натюрморта, а также следствия, которые повлекло за собой для сказочности отождествление телесности и «воплощенности».

Ключевые слова: французская литературная сказка XVIII ст., рококо, фривольность, либертинааж, «философия будуара», тело – телесность – воплощенность, натюрморт, Перро, Кребийон-сын, Дидро, Вуазенон, Казот.

The point of the following article is to observe the specificity of the body esthetics in the 18th century frivolous «contes de fée». The article reveals the motives of interpreting the theme of corporeity through the prism of fairy-tale genre by French rococo writers, such as Enlightenment's interest to human in the state of nature (thus seen as inherent scandalousness) and unlimited figurative possibilities of the genre, where all metamorphoses are imaginable. It provides a research on the function of corporeity in traditional folktales and its transformation in the 18th century «contes de fée», which let emphasize the distinction of corporeity as sense of metaphor and embodiment itself. The paper is focused on how frivolous «conte de fée» manages to overcome the still life canon in painting the body (explicit on paintings by Giuseppe Arcimboldo and François Boucher). The search for the new canon of corporeity leads to the narrative form of confession: the 18th century authors discover that the body can confess (Diderot) just like the soul does (Rousseau), furthermore, the theme of metempsychosis having been suggested by the Orient vogue, they enable to speak such silent witnesses of private scenes as pieces of furniture by putting inside the human soul (Crébillon, Voisenon). But, seen in Christianity as a gospel, the literal embodiment seems to ruin the fairytale marvel and later throws its hero burdened with his grotesque appearance to the universe of romance without what we commonly call «happy ends».

Key words: the 18th century French «contes de fée», rococo, frivolity, «libertinage», «philosophy in the bedroom», body – corporeity – incarnation / embodiment, «nature morte», Perrault, Crébillon, Diderot, Voisenon, Cazotte.

Фольклорній казці невідома категорія сороміцького. В ній тіло – це, насамперед, художній засіб, за допомогою якого вона творить свої образи. Казка завжди трохи не договорює, бо не має в цьому потреби, адже залишає вдосталь недвозначних підказок: кістяна нога слов'янської Баби Яги, її ніс, що «вростає» в занизьку стелю затісної хатинки, в якій вона може поміститись хіба що лежачи, і, насамкінець, дерев'яна домовина на курячих лапах [4, с. 52] не лишають жодного сумніву в тому, що перед нами образ небіжчиці. Зримість, якою володіє казковий троп, завдячує його тілесності [1, с. 45–46] – це в буквальному сенсі образи із плоті та крові, «метафори життя» або ж «метафори смерті» (як їх називала О. М. Фрейденберг [5, с. 211]), якими оповіті казкові герої. Одяг, прикраси, знайдя праці, предмети побуту, зброя та оселя складаються у маску, що зростається зі своїм носієм і накладає на нього печатку життя або печатку смерті, від якої вкрай важко звільнитися. Позбавити героя його атрибути – все одно що знищити його, адже, варто визнати, архаїчній казці невідома власне нагота, нагота поза маскою образу (а не обвіслі груди Баби Яги, що виказують в ній прародительку [4, с. 56–57]), тож маску не можна просто скинути – її можна лише обміняти на маску іншого героя, зазвичай героя-двойника, який необхідний казці, аби бодай символічно викупити у смерті життя протагоніста, віддавши на поталу невблаганному казковому фатуму іншого. В жодному іншому жанрі закон збереження мас не має такої фатальної ваги: двійник необхідний, аби створити «гардероб», щоб, при нагоді, герой мав змогу «вскочити» в інший образ і, заразом, в інше життя, тим самим обвівши смерть коло пальця, – така логіка казкового чуда.

Там, де з'являється маска, «гардероб», хай навіть спершу вельми обмежений, варто невдовзі очікувати і на карнавал, яким буде подолане наявне у народній казці протиріччя: тілесний троп та безтілесне тіло. Карнавал вкидає людину в саму гущу натовпу середньовічного міста, змушуючи сприймати запахи випорожнень, сечі, поту та засалених немитих тіл із болісною гостротою Каспара Гаузера, гостротою, яку Верлен вважав бажаною для будь-якого поета. Останнє зauważення вельми доречне, адже карнавал по-своєму поетичний, щоправда йдеться про комічну поезію та «несерйозну» поетику «лайна», так звану *«proétiqe de la merde»*. Слово «лайно» наразі слід взяти у лапки, адже це радше метафора тілесної анти-довершеності, якої народна культура ніколи не цуравлась, не втасманичувала та й не мала втасманичувати, оскільки діти з малечкою були привичаєні і до соромітної лайки, і до масних жартів, і до «дорослих» тілесних відправ, свідками яких їм неодноразово доводилось ставати [2, с. 35]. І цій народній карнавальній культурі завдячують своєю появою тестикули віслиюка на лобі у нелюб'язної дівчини із казки «Два пироги» неаполітанця Базіле, відригувані разом із лайливими словами змії та жаби у написаній на той самий сюжет казці «Феї» Перро, віслючий послід із золотих монет в «Ослиній Шкурі» чи дерев'яна ковбаса, що чіпляється до носа Фаншон у «Смішних бажаннях».

Отже, саме у жанрі казки французьким письменникам XVIII ст. судилося відшукати виплеканий Просвітництвом ідеал «природної людини», зауважимо, людини, природної саме в її тілесності, яку світовідчуття рококо сприймало як «природну скандалльність» [3, с. 80]. Карнавал змінився придворними галантними святами на кшталт зображеного на відомому полотні Антуана Ватто так званого «пальмництва на острові Кіферу» (1718), які були лише галантною грою у карнавал, адже всіляка гра, і навіть гра дитяча (яку мистецтво рококо мало за ідеал, тому що в ній немає розмежування життєвого та ігрового просторів [3, с. 84–85]), передбачає наявність певних правил, які карнавал скасовує. Чи це карнавал, чи лише гра у нього, учасник і глядач – начебто одне й те саме, однак у грі всі мають не лише дотримуватись правил, а й слідкувати, щоб їх дотримувались і інші. Постійно перебуваючи на виду, посеред сцени, яку являв собою у XVIII ст. Версаль із його садами, людина рококо понад усе цінує «щасливі випадковості» (*«les hasards heureux»*)

heureux», що їх змалював Фрагонар на картині «Щасливі випадковості гойдалки» (1767) – можливості врешті знехтувати правилами пристойності (*bien-séance*), даровані «кулісами», які вона знаходить у тому ж таки Версалі: у тіністих паркових лабіринтах, у задушливому мороці кулуарів та за пологами альковів. Утім, «куліси», ця, словами Жана Вайсгебера, «нічийна земля між ілюзією і реальністю, правдою та обманом, природністю та штучністю» [11, р. 131] – також частина негласної змови учасників все тієї ж гри, котра дісталася називу лібертінаж.

Ця змова спершу виявляє себе у мистецтві натяку, якою однаково послуговувались традиційна фольклорна казка та галантне товариство літературного салону рубежу XVII–XVIII ст.: тож, «вишиваючи по народній канві», як це робив Шарль Перро, можна було цілком вдовольнити смак доби. Риторика, як відомо, породжує відповідну собі герменевтику: знайти можна лише те, що шукаєш. Натяк зробив скандалльним навіть те, що в «няньчиних казках» виглядало цілком невинним: «Червона Шапочка була надзвичайно здивована тим, як бабуся виглядає без одягу» (*«Le petit Chaperon rouge fut bien étonnée de voir comment sa Mère grand étoit faite en son déshabillé»*) [9, р. 4].

Проте замало було скинути полог над ліжком – канон зображення оголеного тіла все ще залишався каноном натюрморту: доречно згадати маньєриста Джузеппе Арчімбольдо, котрий складав портрети із зображенень квітів, ягід, фруктів, овочів, риби, дичини – словом, усього, із чого прийнято компонувати натюрморти (*«Пори року»* (1573)); і французького художника рококо Франсуа Буше, котрий вибудовував жанрову сцену у *«Купанні Діани»* (1742) та *«Портрет мадемуазель О’Мерфі»* (1752) за композиційними законами натюрморту. Саме у втечі від натюрморту та у пошуку нових художніх канонів зображення тіла варто вбачати причину тих метаморфоз, яких воно зазнало протягом XVIII ст. у французькій казці, в жанрі, де найдивовижніша метаморфоза є природньою та володіє абсолютною силою [1, с. 46]. Замало було гіперболізувати тіло, як це зробив аббат Вуазенон, котрий, граючи із пропорціями у *«Султані Мізапуфі»* (1748), наділив карликів велетенськими геніталіями, а велетнів – крихітними [10, р. 109]: той самий натюрморт, хіба що гротескний. Замало було зобразити тіло надміру відразливим, як це зробив Жак Казот у казці *«Красуня волею випадку»* (1776), замість феї вштовхнувши у спочивальню нового, тепер вже казкового, Дон Кіхота огидну стару пройдисвітку Канкреладу [6, р. 91] та посадовивши до купи гною очікувати на чарівне омолодження її подругу Мофетузу [6, р. 111], від самого імені якої і без того добряче тхне (у перекладі із французької *«moufette»*, якому суголосне ім’я героїні, означає «смердючка»); адже натюрморт можна написати і зі смердючою речі, зрештою, навіть найдосконаліші з речей рано чи пізно починають псуватися. Замало було не просто роздягнути, а навіть буквально «здерти» удавану красу, як демон Рудугун однією рукою здирає із Канкрелади гарне волосся, зуби, груди, стегна, а іншою кидає їх мішма на брудну ганчірку, де все зсідається так, наче його підсмажують, зрештою залишаючи перед очима все ту ж огидну стащу [6, р. 110]; бо художник вільний домалювати зайву складку на драпуванні, аби приховати від очей глядача недолік зображеного предмета чи, навпаки, виставити цей недолік напоказ.

Необхідно було змусити тіло заговорити, сповідатись, тож у виданому анонімно романі Дені Дідро *«Нескромні скарби»* (1748) султан Мангогул отримує від джина Кукуфи чарівний перстень, що наділяє даром мови найпотаємніші «скарби» жіночого тіла [8, р. 148–149]. Сповіді тіла, які знаходимо у Дідро, – зовсім не вияв експрессіонізму, бо за такого ракурсу треба вважати експрессіоністською і *«Сповідь»* Руссо. Поза сумнівами, сповідь тіла навряд чи вкладатиметься у встановлені придворним етикетом рамки пристойності, утім, виявивши бажання послухати це до того часу нечуване одкровення, слід бути вибачливим до почутих непристойностей. Тіло, як виявилось, теж має власну філософію, байдуже, що,

аби це зрозуміти, треба було дати висловитися його соромітним частинам. Звідси «філософія будуару», яка витворила де Сада, а не навпаки. Так, розмірковуючи над потягами жіночого тіла та серця, Вуазенонів Мізапуф зауважує, що, коли говорить сама лише плоть, серце цілком може зберігати мовчанку, та, коли заговорить серце, плоті буде вкрай важко утриматись від слів [10, р. 128].

Щоправда, навіть для казки чарівне кільце Мангогула – дивина. Не варто забувати, що людина має ще безліч мовчазних свідків свого життя, від яких варто чекати не менш цікавих викриттів, аніж від «некромних скарбів». У Версалі всі стіни мали вуха і, відповідно, роти. Звісно, це лише метафори, але логіка казки цілком дозволяє дійсно наділити меблі органами чуттів. Питання, у який спосіб це можна зробити, недовго залишалось відкритим: мода на все «східне», що панувала у Франції від перших публікацій Галланових перекладів «Тисяча й однієї ночі» (1704–1717), підказала французьким письменникам XVIII ст. обіграти у фривольному ключі тему «втілення» – переселення душ, метемпсихозу. Так, у Кребійоновій «Софі» (1742) з’являється візир, що переповідає султану Шах-Бахаму любовні історії, свідком яких йому довелося стати, коли за волінням Брами його душа перебувала у софі [7, р. 23]. Така ж генеза і в перевтілені Вуазенонового Мізапуфа, котрому довелося побувати ванною, потім зайцем, гончим пском та лисицею і, на останок, судилося ще й перевтілитись на «невідомого йому звіра, який зветься капуцином» (мавпу чи все ж таки монаха?) [10, р. 99].

Може здатись, ніби автори цих гривуазних історій навмисне випробовують сором’язливість своїх читачів. Безперечно, але із поблажливою іронією змовника. Незмінно супроводжуючи твори гривуазного змісту іронічним підзаголовком «conte moral» («повчальна казка»), письменники в жодному разі не мають на меті дошкуляти читачеві нотаціями, а лише жартівливо і вибачливо натякають на його слабинку, на несмак [10, р. 151], який той вважає за смак.

Можна подумати, і що фривольна казка XVIII ст. кидає виклик куртуазному канону, який їй дістався у спадок від багатотомних преціозних романів Марі-Мадлен де Лафайєт та Мадлен де Скюдері. Дійсно, ця полеміка має місце. Аббат Вуазенон навіть витворює жартівливо-алегоричний храм «кілець Ганса Карвеля» із трьома різними за оздобленням нефами: склепіння першого нефу вкрите кільцями, в які ціліть золотими списами лихварі, доки доблесні лицарі із дерев’яними та залізними списами зазнають поразку за поразкою; на склепінні другого – кільця, до яких не приєдналися серця, і серця, до яких не приєдналися кільця; а склепіння третього являє собою вінець із самих лише сердець [10, р. 127–128]. Разом із тим, у цій полеміці вчувається та сама ностальгія, що і в «паломництвах на острові Кіферу», – ностальгія не за небувалим, а за втраченим. Постає питання: чи не за «втраченим раєм»?

XVIII сторіччя незчулося, як відомі з дитинства «няньчині казки» із «казок невинності» перетворилися на «казки досвіду». Так само як Адам і Єва, скушувавши заборонений плід із дерева пізнання, засоромилися власної наготи, так само як ренесансна людина, розітнувши мертвє тіло в анатомічному театрі, так і не змогла ані позбавитись нав’язливого видіння «nature morte», дивлячись на тіло живе, ані повернувшись у зображеній мистецтвах до ідеальних пропорцій античних скульптур, чарівна казка, в якій запанувала тілесність, мала скоритися законам евклідового світу.

Втасманичене тіло – тіло, якого «не мали» фольклорні герої, – уможливлювало будь-яку метаморфозу. Тілесність же зробила казкового героя «неповоротким», відняла у нього здатність непомітно «вскочити» в інший образ – хіба що король звелить принести Маркізові Карабасу одяг із власного гардеробу. Все через те, що тілесність тепер означала «втіленість» – не просто людську подобу, а буквальне вміщення казкового героя у тіло. Парадоксальним чином, та сама втіленість, котра була сприйнята християнством як блага звістка, εὐαγγελιον, оскіль-

ки обіцяла всім втіленим чудеса, пережиті втіленим богом, несла в собі загрозу для казковості. Аби це зрозуміти, варто уважно придивитись до рядків моралітє із казки Перро про Ріке-Чубчик: «Все, що любо, / Вроду й розум має» (*Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce que l'on aime a de l'esprit* [9, p. 74]). Виходить, що вродлива принцеса так ніколи і не стала розумною, а виродливий Ріке – прекрасним, і перед нами – лише обман зору, яким обидва герої завдячують любові.

Втіленість, що порушила абсолютний для казки закон метаморфози, на якуму до того засновувалась переважна більшість казкових чудес, мала рано чи пізно вижбурнути казкового героя у роман. Казково-готескному карликі-горбаню Ріке нема чого сподіватись у романі Гюго. Відтак, розпач Квазімода – це розпач казкової істоти, обтяженої своєю готескою тілесністю, у ворожому їй романному світі без щасливих кінцівок.

Бібліографічні посилання

1. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер; [сост. и авт. примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов; послесл. Н. В. Брагинской]. – М. : Глав. ред. вост. лит. изд. »Наука», 1987. – 218 с.
2. Дарnton P. Крестьяне рассказывают сказки: сокровенный смысл «Сказок матушки Гусыни» / Р. Дарnton // Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры; [пер. с англ. Т. Доброницкой, С. Кулланды]. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 13–90.
3. Пахсарьян Н. Т. Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни / Н. Т. Пахсарьян // Избранные статьи о французской литературе. – Д. : Арт Пресс, 2010. – С. 77–92.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг; [ред. Н. В. Брагинская]. – М. : Лабиринт, 1997. – 446 с.
6. Cazotte J. La belle par accident / J. Cazotte // Œuvres badines, morales, historiques et philosophiques : en 4 t. – Paris : Éd. J.-F. Bastien, 1817. – T. 2. – P. 73–116.
7. Crébillon C.-P.-J. Le Sopha. Conte moral : en 2 vol. / C.-P.-J. Crébillon. –Gaznah : [de l'Imprimerie du très-pieux, très-clément et très-auguste Sultan des Indes], 1742 [1120 an de l'Hégire]. – V. 1. – 298 p.
8. Diderot D. Les Bijoux indiscrets / D. Diderot // Œuvres complètes de Diderot : en 20 t. / Contr. J. Assézat [et M. Tourneux]. – Paris : Garnier Frères, 1875. – T. 4. – P. 131–378.
9. Perrault Ch. Histoires ou contes du temps passé, avec moralités / Ch. Perrault. – Haye : 1742. – 137 p.
10. Voisenon C.-H. Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine, ou les Métamorphoses / C.-H. Voisenon // Contes légers suivis des anecdotes littéraires. – Paris : Éd. E. Dentu, 1885. – P. 91–155.
11. Weisgerber J. Les masques fragiles : esthétiques et formes de la littérature rococo / J. Weisgerber. – Lausanne : L'âge d'homme. – 268 p.

Надійшла до редколегії 19.03.2014 р.

ВІД РОМАНТИЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ: ПОЕТИКА ЖАНРІВ, РЕЦЕПЦІЯ КЛАСИЧНИХ ТРАДИЦІЙ, СУЧASНЕ НАУКОВЕ БАЧЕННЯ

УДК 821. 133.1»18»09

Т. Н. Жужгина-Аллахвердян

Національний горний університет

РОМАНТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И СОВРЕМЕННАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНТИЗМА

У статті визначаються романтичні творчі методи та сучасна комплексна методологія вивчення міфопоетичної специфіки романтизму, проблем функціонування у романтичному тексті біблійних та античних архетипів, традиційної міфологічної символіки, домінант оніричного моделювання, особливостей міфопоетичної свідомості західноєвропейських письменників, способів літературної трансформації та перенесення в новий культурний та психологічний контекст старовинних міфів, священих змістів та міфологічної символіки.

Ключові слова: романтизм, міфотворчість, міфопоетика, символізм, архетип, оніричне моделювання, біблейзми, текст, інтертекст, інтертекстуальність.

В статье рассматриваются романтические творческие методы и современная методология изучения романтизма, с помощью которой исследуются особенности мифопоэтического сознания романтиков, специфика творческого воображения и опыта переноса в новый культурный и психологический контекст романтически ассимилированных мифов, священных смыслов и мифологической символики.

Ключевые слова: романтизм, мифопоэтика, символизм, архетип, онирическое моделирование, библеизмы, архетип, текст, интертекст, интертекстуальность.

This article provides an analysis of the romantic mythopoetic and the modern methodology of study of romanticism. The main subjects of the research are peculiarities of intertextuality and functioning of biblical and ancient archetypes, as well as traditional mythological symbolism. The article focuses on the strategic features of assimilation of the antique mythopoetic symbolism, biblical intertextuality, exotism in the romantic poetry and oniric short novels.

Key words: methodology, romanticism, archetype, text, mythopoetics, symbol, biblical intertextuality.

Мифопоэтические и эстетические взгляды романтиков уже в 1820-е гг. имели большой общественный резонанс в Европе. Они не только формировали содержание полемики между представителями неоклассицизма и романтизма (так называемая «романтическая битва» во Франции), но коснулись почти всех сфер жизни – литературы, эстетики, философии, науки, медицины, истории, этнографии, искусств, театра, моды и быта. Изучение обозначенного круга проблем в контексте современной науки о романтической культуре и литературе позволяет глубже понять, с одной стороны, многоспектрную природу романтизма – эпохального явления культуры и социума, с другой – осмыслить силу его всестороннего воздействия на всю последующую мировую культуру, символизм, модернизм и постмодернизм, их мифопоэтику, дискурс, структуру образов и текста. Изучение культурной многоликисти романтизма требует обоснованного комплексного подхода к романтизму как мощному и влиятельному культурно-философскому, интертекстуальному и одновременно герменевтическому феномену. Подспорьем для на-

учного осмысления мифопоэтики и герменевтики романтизма 1820-х гг., романтического символического текста являются литературные манифесты самих романтиков, работы мифологов, мифокритиков и философов XIX–XX вв., а также современные труды междисциплинарного содержания и значения. Комплексный метод исследования включает различные современные методики, эффективные при разностороннем изучении мифопоэтики и мифопоэтичности, интертекстуальной и метатекстуальной структур, неоднозначно ассимилированных европейской литературой в постромантический и модернистский периоды развития. Комплексная методологическая модель позволяет адекватно изучить стратегемы мышления романтиков, определить особенности мифопоэтической рефлексии и принципы творческого отбора интертекста, структуру романтической философско-психологической картины мира. С одной стороны, реконструкция архетипических структур, символики, культурных и литературных реминисценций, наполняющих романтические тексты, предполагает соотнесенность произведения с мифом и мифологией, фольклорными жанрами и прототипами [1; 8], с другой стороны, в процессе сопоставления, противоположения, дифференциации и анализа интертекстового материала, требует отвлеченных логических приемов и методик, производных от психоаналитических методологий [10], философии [7; 9], мифокритики и культурологии [1; 4; 9].

Интертекстуальный метод особенно продуктивен в исследовании приемов романтической мифопоэтической аналитики, реформаторских приемов в процессе синтеза эпоса, лирики и драмы. Плодотворно предпочтение, отдаваемое символическому и мифопоэтическому подходам в традиции К. Г. Юнга и Г. Башляра [3], существенно поясняющим и дополняющим представление о системе мифопоэтических и понятийно-образных семантических универсалий, господствовавших в европейской литературе первых десятилетий XIX в. и получивших своеобразное развитие в литературе эпохи модерна.

Особые стратегические вопросы связаны с исследованием проблематики эгоцентризма и индивидуализма, романтического мифа о «естественному человеке», специфики поэтических медитаций и мифотворческой созерцательности в их зависимости от «чувственных» стихий, по аналитической схеме Г. Башляра, различных типов поэтического темперамента, породивших поэзию земли, воздуха, огня и воды. По этой же схеме плодотворно изучение мифопоэтической структуры системы библейских образов, обильно представленной в романтизме [2], исследование мистико-символических аспектов мифопоэтики [5–6] и романтического дискурса, экзотической восточной проблематики, средневековой готики, фантастических доминант и техник онирического моделирования в контексте общеромантического интереса к мифологии, реконструкции мифа [1; 8]. В поле зрения французских романтиков была Библия, вопросы религии и христианства. Знаменитый французский романтик А. де Винь в «Моисее», «Дочери Иевфая», «Потопе» использовал библейские архетипы при переосмыслении истории рода, индивида и надындивидуальной памяти. В. Гюго в цикле «Небесный Огонь» создал собственный гностический миф о карающем, но милосердном Боге, выдвинув на первый план космогоническую картину созидания и разрушения. Библеизмы «Содом и Гоморра», «Божий гнев», «Огненное Облако», «Небесный Огонь» актуализированы как мифопоэтические структуры и взаимодействуют с «ориентациями», окказиональными мифологемами и другими составляющими текстуально-смысловых парадигм теофании и древнейших цивилизаций. Первые новеллы Шарля Нодье предстают как интертекстуальные образования, в которых нашли воплощение формы измененного сознания. «Сон» был воспринят романтиками как культурообразующий фактор и художественный феномен [11], в основе которого лежит мистико-ироническое «откровение» в библейской и средневековой традициях, а также личный интерес автора к сложным

явлениям психики, глубинной памяти архаического мифа и психологии «ночных сторон» бытия и двойничества. Источником воображения для А. Бертрана послужили народные поверья и готические предания, в которых фантастическое представляло как способ постижения мира.

В поле зрения романтиков были историзмы и исторические экзотизмы, античный и средневековый хронотоп, иностранные и национальные сюжеты, экстравертные и интравертные психологемы. Во французском романтизме 1820-х гг. как экзотические восприняты «чужие», исторически удаленные испанские и итальянские темы и мотивы (Гюго, Мюссе), немецкий метатекст и интертекст мифологического и фольклорного содержаний (Нерваль). Мифоинтертекстуальный анализ романтической «малой» прозы и поэзии позволяет внимательнее рассмотреть процесс зарождения авторских мифов, развития мифопоэтического контента и дискурса, обнаруживающего, с одной стороны, скрытый нарциссизм романтического происхождения, с другой – «магическую» способность романтиков [5] прогнозировать эпохальные трансформации. Воссоздавая конкретные творческие, мифопоэтические, эстетические и культурные экзистенции, часто в рамках литературно-философского диалога на стыке культурно-исторических эпох, романтики исходили из психобиографических параметров – личного опыта, семейных традиций, любви к античности, интересу к Средневековью, Возрождению, Платону и неоплатонизму, к вопросам религии, искусства и литературы [12]. Эти параметры определяли характер эстетизации гомерической древности, «скрашивания» и выравнивания мифологических параллелей по «эллинским меркам», идеалистическим образцам, творческим моделям поэтов-предшественников (Гесснер, А. Шенье, Делиль и др.) Изучение романтических «малых» текстов с точки зрения функционирования в них мифа, символа и аллегории иллюстрирует тесное полифоническое взаимодействие романтизма с другими эпохами, цивилизациями, культурами. Разыскания в области средневековой истории и старой литературы привели французских романтиков 1820-х гг. к открытию «новых» авторов для «подражания», к моделированию исторического пространства в границах литературного повествования мифоподобной формы, повернутого к национальным и экзотическим легендарным и книжным сюжетам и коллизиям. В 1820-30-х гг. историзмы и экзотизмы, культурные «коды» христианского Средневековья, в стиле Шатобриана или В. Скотта, составили интертекстуальные парадигмы и субструктуры «история», «действительность», «легенда», «небылица», «сновидение». Скрашенные «психологизмами» национальные «формулы» и экзотический контент определили драматические конфликтные ситуации в соответствии с романтическими принципами историзации мифа и мифологизации истории, личности, межкультурных и межличностных отношений.

А. де Ламартин и Ш. О. Сент-Бев в своих лирических стихотворениях представили человека в его надындивидуальной бесприютности и как «существо, обреченное смерти», и как яркую индивидуальность, которой даровано счастье любить и отражаться в других существах, в природе, ее элементах, атомах и стихиях. Символические описания физических и «психических» состояний воды, реки, озера, моря, волны, воздуха, ветра, облаков, бури, туманности зеркально отразили различные оттенки человеческих чувств, составили основу эстетики воспоминания и лирических раздумий (*rêveries*). В суггестивном пространстве ламартиновских «медитаций» и в мифопоэтической рефлексии Сент-Бева автобиографические факты и идеалы объединились с символикой природы и «чувствительного сердца». Ламартин воссоединил миф о «сыне века» с мифом о поэте-демиурге и орфическом происхождении поэтической «души», Сент-Бев – с мистической инициацией «любви в смерти». В основе философско-религиозного диалога А. де Ламартина с иными культурами лежал внутренний конфликт, обусловленный вниманием поэта то к страстному байроническому, то к элегическому коду. Привер-

женность мифопоэтическим контрастам позволила совместить глубину страсти, пылкого энтузиазма с мягкой чувствительностью и поэтичностью.

Романтическая рецепция архетипических образов, примитивного сознания и психики человека древнего, идей, связанных прочными интертекстуальными узами с современностью, историей, этикой и религией, благоприятствовала проведению мифопоэтических параллелей и их герменевтическому толкованию. Литературные ретроспекции определили наличие в текстуально-смысовых парадигмах сходных кодов, с одной стороны, архетипических символов и аллегорий, диктуемых романтику его мифопоэтическим воображением, с другой – литературных аллюзий и реминисценций, архаизмов и неологизмов, зависящих от типа мифопоэтического мышления и метафорического языка автора, его диалога с конкретной культурной эпохой.

Бібліографіческі ссылки

1. *Albouy P. La Création mythologique chez Victor Hugo / P. Albouy.* – P. : Corti, 1963. – 340 p.; *Albouy P. Mythes et mythologie dans la littérature française / P. Albouy.* – P. : Armand Colin, 1969. – 340 p.
2. *Avni A. A. The Bible and romanticism. The Old Testament in German and French romantic poetry / A. A. Avni // The Hague.* – P. : Mouton, 1969. – 299 p.
3. *Bachelard G. Poétique de la r everie / G. Bachelard.* – P. : Presses Universitaires de France, 1968. – 183 p.
4. *Barthes R. Mythologies / R. Barthes.* – P. : Seuil, 1957. – 272 p.
5. *B enichou P. Les Mages romantiques / P. B enichou .* – P. : Gallimard, 1988; *Romantismes français II.* – P. : Gallimard, «Quarto», 2004. – P. 1079 – 1227.
6. *B enichou P. Le Sac  de l e crivain 1750–1830: Essai sur l av nement d un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne / P. B enichou, 4th edition (P. : Gallimard, 1996).* – P. : Corti, 1973. – 484 p. / repris dans *Romantismes français I.* – P. : Gallimard, «Quarto», 2004. – P. 331–355.
7. *Brix M. Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire / M. Brix.* – 艷itions Peeters, 1999. – 302 p.
8. *Cellier L. L   pop e  humanitaire et les grands mythes romantiques / L. Cellier.* – P. : S.E.D.E.S, – 1971. – 370 p.
9. *Eliade M. Mythes, rêves, mystères / M. Eliade.* – P. : Gallimard, 1957. – 311 p.
10. *Jarry A. Alfred de Vigny. Etapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique / A. Jarry.* – Genève: Droz, 1998. – 365 p.
11. *Rieben P. A. Délires romantiques: Musset, Naudier, Gautier, Hugo / P. A. Rieben.* – P. : J. Corty, 1989. – 239 p.
12. *Viallaneix P. Vigny par lui-même / P. Viallaneix // coll. Les écrivains de toujours, n  69.* – P. : Seuil, 1964. – 192 p.

Надійшла до редколегії 20.03.2014 р.

УДК 821. 111'0. 09

Г. А. Кіракосян

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТВОРЧІСТЬ Ч. Р. МЕТЬЮРІНА В ОЦІНКАХ ЗАРУБІЖНОГО І ВІТЧИЗНЯНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

**Проаналізовано провідні дослідження, присвячені літературній спадщині
Чарльза Роберта Метьюріна.**

Ключові слова: Метьюрін, готика, романтизм, Мельмот Блукач, Бертрам, колоніальний досвід, легітимний театр.

© Г. А. Кіракосян, 2014

Проанализированы ведущие исследования, посвященные литературному наследию Чарльза Роберта Мэтьюрина.

Ключевые слова: Метьюрин, готика, романтизм, Мельмот Скиталец, Бертрам, колониальный опыт, легитимный театр.

As title implies the article describes current scientific views concerning literary heritage of Charles Robert Maturin, an Irish writer of the Romantic period. The paper provides the scope of research on CH. R. Maturin available in the Ukraine, including books, doctorate theses and journal articles published in USA, Great Britain, Russia and the Ukraine.

Much attention is given to Maturin's world famous novel «Melmoth the Wanderer» (1820), which brought its author long-awaited success and recognition. It should be noted that Maturin's literary legacy consists of seven novels, three dramas and five sermons. It is spoken in detail about up-to-date researches on colonial experience in Maturin's works, the aspect that currently attracts great attention of British and American literary scholars. The paper also draws attention to Maturin's status in theatre of the Romantic period, as well as his famous play «Bertram», and the problem of separation between written and staged variants of dramas.

Current article is of interest to students and researchers dealing with English literature of the Romantic period.

Key words: Maturin, Gothic, Romanticism, Melmoth the Wanderer, Bertram, Colonial Experience, Legitimate Theatre.

Ім'я Чарльза Роберта Метьюріна (1780–1824), англійського письменника романтичної доби, можливо, мало про що говорити сучасному читачеві, недосвідченому в історії світової та зокрема англійської літератури. Проте на початку XIX століття Метьюрін був добре знайомий читачам та театралам не тільки у Великобританії, але й за її межами. Невизнаний поет і літературний критик (відомі його рецензії на п'еси Р. Шейла, М. Еджворт), Метьюрін отримав визнання сучасників як талановитий драматург (він є автором п'ес «Бертрам, або Замок Сент-Альдобрранда», 1816; «Мануель», 1817; «Фредольфо», 1818) і прозаїк (романи «Фатальна помста, або Сім'я Монторіо», 1807; «Молодий ірландець», 1808; «Мілезький вождь», 1811; «Жінки, або За і Проти», 1818). Про особистість письменника ходили суперечливі легенди: зразковий сім'янин і дамський угодник, похмурий романіст, суворий священик, який полюбляв карткові ігри, танці та риболовство.

З усієї різнопланової творчої спадщини письменника найбільш успішним і значним став роман «Мельмот Блукач». Опублікований в 1820 році, «Мельмот» швидко завоював популярність серед читачів, ставши відомим не тільки у Британії, але і за її межами – в Європі, США та Росії. Незважаючи на очевидний успіх цього твору, слава його багато в чому була неоднозначною. Якщо читачі із захопленням і віддавали данину таланту творця «Мельмota», то англійські критики, наділяючи роман епітетами «нудний» («tiresome»), «дурний» («silly»), «непристойний» («blasphemous»), «екстравагантний» («eccentric»), «дивний» («odd»), в основному поставилися до нього вороже (див.: Idman 1923 : 268–270). У Франції і Росії, навпаки, «Мельмотом» захоплювалися, називаючи його автора «найоригінальнішим сучасним письменником» (О. де Бальзак), «єдиним у своєму жанрі» (Ш. Бодлер), «великим талантом» (рецензії в російських журналах 1830-х років). У цілому ж слава «Мельмota» виявилася недовговічною – незабаром роман був відданий забуттю як його шанувальниками, так і зневажателями. З цього приводу примітно висловлювання анонімного автора журналу «The Irish Quarterly Review» від березня 1852: «Навряд чи існує такий письменник, ім'ям якого настільки нехтували, а твори якого були б настільки забуті, як Ч. Р. Метьюрін» (див.: Алексєєв, 1983; с. 532), подібної точки зору дотримуються і британські дослідники, вважаючи Метьюріна чимось на зразок «культурної прогалини» («cultural blank») (Морін 2011; с.1).

Однак майже через століття, в 1920-ті роки, позначився сплеск наукового інтересу до творчого доробку Ч. Р. Метьюріна, який не слабшає і донині. Дослідники славнозвісного роману «Мельмот Блукач» називають його твором «складним» (Kiely, 1972; с. 189; Алексеєв, 1983; с. 566), «химерним» (Bayer-Berenbaum, 1982; с. 93; Соловйова, 1988; с. 125), «неординарним» (Punter, 1980; с. 142), «надзвичайним» (Берковський, 2002; с. 134).

За кордоном життю і творчості Ч. Р. Метьюріна присвячено ряд монографій та статей – фінського дослідника Н. Ідмана (Idman, 1923), голландського вченого В. Сколтона (Schölten, 1933), американських дослідників Д. Крамера (Kramer, 1973) та Дж. Кокса (1995, 2004), дисертація французького дослідника К. Фієроба (Fierob, 1975), німецького літературознавця Х. Косока (1999), а також співвітчизників Метьюріна – британців К. Конноллі (2006), Л. Дойл (2011), Дж. Келлі (2011) та К. Морін (2011). Особливу увагу приділено вивченняю місця «Мельмата» в еволюції романних жанрів, цьому питанню присвячені окремі розділи досліджень, що прослідковують розвиток «готичного» (Varma, 1957; Birkhead, 1963; Hennessy, 1978; Punter, 1980; Bayer-Berenbaum, 1982; Wiesenfarth, 1988) і становлення романтичного роману (Kiely, 1972; Kelly, 1995).

У Росії серйозне вивчення спадщини Ч. Р. Метьюріна почалося дещо пізніше, ніж за кордоном, – в 1960–1970 роках, хоча окремі статті про Метьюріна зустрічалися і раніше; наприклад, в Літературній енциклопедії 1934 року «Мельмот Блукач» характеризується як «вища точка дворянського романтизму, що викриває його внутрішній гнильний розпад» [11]. Маємо зауважити, що Метьюрін був досить відомим серед російських читачів початку XIX століття. Одним із перших його російських шанувальників був сам О. С. Пушкін, який не тільки мав у своїй бібліотеці перші видання «Мельмата Блукача» та «Бертрама», але й неодноразово згадував Мельмата у своєму віршованому романі «Євгеній Онегін».

Творчості Ч. Р. Метьюріна присвячені дисертації Л. В. Спіциної (Спіцина, 1978), Л. С. Макарової (Макарова, 2001). Роль «Мельмата Блукача» в еволюції англійського преромантизма розглядається в монографіях Н. А. Соловйової (Солов'єва, 1984; 1988), у відповідних розділах дисертацій М. Б. Ладигіна (Ладигін, 1978), Є. В. Григор'євої (Григор'єва, 1989). Місце роману Ч. Р. Метьюріна в історії англійської літератури позначено в статтях М. П. Алексеєва (Алексеев, 1971; 1983; 1991), аналіз взаємозв'язку Метьюріна з французькою літературою, зокрема його вплив на раннього Віктора Гюго, ми знайшли у розділах підручників (Аникст, 1956; Вельський, 1968; Урнов, 1989; Аникин, Михальська, 1998) та статті Н. Т. Пахсарьян (Пахсарьян, 2013).

У цілому, дослідження більшості вчених присвячені «Мельмоту Блукачу» та звернені до виявлення жанрової специфіки роману. То що ж розбурхує уми дослідників-літературознавців протягом майже двох століть? Одні науковці вбачають у ньому типовий твір «готичної» школи (Schölten, 1933; Аникст, 1956; Eggenschwiler, 1975; Hennessy, 1978; Bayer-Berenbaum, 1982), інші бачать у ньому романтичний філософський роман (Kiely, 1972; Аникин, Михальська, 1998), треті – вказують на суміщення в «Мельмоті» різних жанрових традицій (Idman, 1923; Kiely, 1972; Kramer, 1973; Fierob, 1975; Ладигін, 1978; Спіцина, 1978; Punter, 1980; Соловйова, 1988; Григор'єва, 1989; Макарова, 2001 та ін.). Деякі автори особливо підкреслюють складність жанрового виду роману (Pierce, 1918; Idman, 1923; Алексеев, 1983).

Інтерес дослідників викликає і «рамкова» сюжетно-композиційна структура роману, при цьому одні кажуть про стрункість принципів організації твору (Axton, 1961; Kramer, 1973; Спіцина, 1978; Punter, 1980; Bayer-Berenbaum, 1982; Солов'єва, 1988; Єлістратова, 1989), інші, навпаки, – про його аморфність, хаотичність (The Cambridge History of English and American Literature, 1907–1921; Ruff, 1955; Hennessy, 1978; Ладигін, 1978).

Важливе місце в дослідженнях «Мельмота» займає і осмислення його ідейної сторони. Більшість літературознавців дотримуються думки, що, незважаючи на складність і багатоплановість «Мельмота», роман присвячений, перш за все, морально-філософській проблематиці. Деякі вчені вважають, що сенс роману полягає у випробуванні людини силами зла (Conger, 1977), світом хаосу (Bayer-Berenbaum, 1982). Представники психоаналітичного напряму (наприклад Дж. Вайзенфарс) бачать сенс роману у розкритті глибин людської психіки, «пригнічених» бажань, що, на їх думку, виступає прикметою «нового готичного» роману (Wiesenfarth, 1988). Прихильники соціологічного підходу, зокрема Д. Крамер, Д. Пантер та Дж. Келлі, стверджують, що в «Мельмоті» підімнається проблема протистояння людини «інститутам гноблення» («oppressive institutions»), осмислюються уроки Французької революції (Kelly, 1995). Існує і тлумачення твору Ч. Р. Метьюріна в екзистенціальному ключі: наприклад, П. Торслев вважає, що в «Мельмоті Блукачі» звучить метафізичний протест проти несвободи людини (Thorslev, 1984).

Певний інтерес дослідників викликає і проблема впливу на «Мельмота» по-передньої літератури – легенд, біблійних притч (Kramer, 1973; Scott, 1980; Bayer-Berenbaum, 1982 та ін.), європейської поезії та прози (Idman, 1923; Ruff, 1955; Fierob, 1975 та ін.). Ряд статей присвячений зв’язкам «Мельмота» з європейською літературою XIX–XX століть.

Таким чином, зарубіжними, російськими та українськими дослідниками зроблено великий внесок у вивчення роману «Мельмот Блукач». Проте нас цікавлять не лише романі, а й драматичний доробок автора. Не хотілося б оминати увагою і зовнішні зв’язки Метьюріна з романіками інших країн.

М. Трескунов був одним із перших радянських дослідників романтизму, який заговорив про вплив Ч. Метьюріна на творчість раннього Віктора Гюго. В своїй монографії, присвяченій засновнику французького романтизму, дослідник у процесі аналізу роману «Ган Ісландець» добігає висновку, що атмосфера таємничості та скучення найнеймовірніших випадковостей, які трапляються з героем на його шляху, є безперечним доказом захоплення В. Гюго готичним романом. Більш того, про популярність і розповсюдження готичної літератури, і зокрема творчості Метьюріна, свідчать численні епіграфи з його п’еси «Берtram», якого М. Трескунов називає одним з найпопулярніших представників цього жанру в Англії [15, с. 58–59]. Більш ніж п’ятдесят років потому продовжила цю лінію дослідження одна з поважних літературознавців сьогодення Н. Т. Пахсарьян, яка відома своїми дослідженнями французького романтизму. В статті «Ранний Гюго и готическая традиция во французской литературе» 2013 року Н. Пахсарьян аналізує основні тенденції дослідження готичної традиції у французькій літературі, де ми знову зустрічаємо згадки про Метьюріна. На цей раз постаті Метьюріна відводиться значно більше уваги, зокрема французький літературознавець Г. Мастродонато стверджує, що готично-романтичний «Мельмот Блукач» став найбільш популярним перекладеним романом у Франції [13; с. 616]. Що ж стосується місця Метьюріна в творчості В. Гюго, то висновки Н. Пахсарьян не лишають сумнівів, що Метьюріну належить одна з найбільших ролей на ниві натхненників молодого Гюго [13, с. 616]. Роман «Ган Ісландець» нараховує шість епіграфів з «Бертрама». Спираючись на цей факт, Г. В. Заломкіна наголосила, що це зайвий раз підкреслює захоплення В. Гюго концепцією роману як драми [9, с. 232–233].

Зростаючий інтерес до творчого доробку Метьюріна в Росії призвів до написання ряду дисертаційних досліджень.

Ч. Р. Метьюрін і його роман «Мельмот Блукач» стали об’єктами вивчення Л. В. Спіциної в її дисертаційному дослідженні (1978). Спіцина Л. В., аналізуючи твори Ч. Р. Метьюріна, багато в чому спирається на традиції зарубіжного літературознавства у використанні порівняльно-історичного методу, залучаючи також

багатий біографічний матеріал. Генезис творчості англійського письменника-романтика постає в русі від готичного роману до романтичного історичного роману (від «Сім’ї Монторіо» до «Мельмота Блукача» і «Альбігойців»), у подоланні штампів готики: «Оповідна манера Метьюріна зазнає значну еволюцію від готичного роману до романтичного і нраво-описового, причому з явним посиленням романтичних тенденцій» [15].

Ладигін М. Б. в дисертаційному дослідженні (1978) також вказує на тісний зв’язок роману «Мельмот Блукач» із традицією готичного роману: «Бо таке передромантичне явище, як “готичний” роман, під пером Метьюріна перетворилося на явище романтичне, і романтичним є роман М. Шеллі “Франкенштейй”, який часто відносять до “романів жахів”. У монографії “Романтичний роман” (1980) вчений, докладніше зупиняючись на характеристиці “Мельмота Блукача” і “Франкенштейна”, вказує на їх зв’язок із традицією готичного роману на рівні поетики, підкреслюючи “генетичний зв’язок з романом жаху”» [10].

Про синтез традицій готичного роману кінця XVIII століття і романтичної традиції першої третини XIX століття в романі «Мельмот Блукач» йдеться в дисертації Л. С. Макарової. Новизна цієї роботи полягала у зверненні до ранньої творчості Ч. Р. Метьюріна («Мілезький вождь» (1811) і «Жінки, або За і Проти» (1818) у контексті формування в цих творах творчої манери письменника, основоположним принципом якої став синтез готичної і романтичної традицій в рамках одного твору, а також встановлення спадкового зв’язку між ними і вершинним творінням Ч. Р. Метьюріна – романом «Мельмот Блукач» [12].

Ще одна дисертація останніх років (Варушкина А. В. Образ мира и способы создания в романе Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец», 2005) присвячена вивченю образу світу в «Мельмоті Блукачі» Ч. Р. Метьюріна і способам його створення. Дослідниця вперше підіймає питання про наявність у автора роману цілісної концепції світу; про особливості образу світу, представленого в романі «Мельмот Блукач»; при цьому способи створення цього світу розглядаються у світлі проблеми шляхів розвитку роману XVIII–XIX століть – його жанрових модифікацій, манери оповіді, інтертекстуальних зв’язків, впливу естетики романтизму і бароко; ставиться питання про художню цілісність роману і завершеність концепції світу [13].

На початку нового тисячоліття, на хвилі боротьби за рівноправ’я як статей, так і цілих народів, у західному літературознавстві з’явилася тенденція досліджень колоніального досвіду в творчості окремих авторів.

Цей аспект творчості Метьюріна вивчають заслужений професор університету Вуппертал, Німеччина, Хайнц Косок та професор Массачусетського університету, США, Лора Дойл.

Наприкінці 1999-го року Х. Косок надрукував статтю «The Colonial Experience in the Works of Charles Robert Maturin», в якій йдеться про особливості колоніального досвіду Метьюріна, пов’язаного з колоніальним статусом Ірландії. Цей «колоніальний досвід» дав про себе знати в трьох абсолютно різних аспектах. По-перше, приватне життя Метьюріна було обумовлене його статусом священика в офіційній церкві Ірландії, яка була колоніальним інститутом. По-друге, у своїх творах він часто звертався до впливу колоніалізму на культурний, політичний та економічний сцені у своїй країні, обговорюючи та критикуючи жахливі наслідки колонізації (як то гноблення місцевої мови, загарбання сімейних маєтків) навіть у тих своїх творах, події яких не відбуваються в Ірландії. Та, по-третє, літературна репутація Метьюріна завжди залежала від того, що Х. Косок називає «літературним колоніалізмом», домінування інтересів та очікувань британських читачів. В Англії того часу публікації ірландських письменників частіше за все зустрічали з недовірою. Навіть до п’єси «Берtram», яка на момент друку витримала вже двадцять дві вистави і користувалася шаленим попитом, було додано пе-

редмову, тон якої був досить зверхній. Метьюрін, як і інші ірландські письменники, знаходився у непростій ситуації. З одного боку – його власне авторське бачення та сюжетні задуми, з іншого – необхідність задоволити примхи англійських читачів, яким подобалася середземноморська обстановка, проте їх зовсім не цікавила Ірландія як місце дії. Маємо зазначити, що випадок Метьюріна поширюється за межі ірландської літератури і висвітлює ситуацію будь-якого письменника, що працював у колоніальних умовах [29, с. 353].

У 2011 році університет Каліфорнії, США, випустив збірку *Nineteenth-Century Literature*, до якої увійшла стаття Лори Дойл «At World's Edge: Post/Coloniality, Charles Maturin, and the Gothic Wonderer». У цій статті Л. Дойл не тільки підтримує зроблені Х. Косоком висновки про вплив колоніального статусу Ірландії на творчість Метьюріна, та йде ще глибше, аналізуючи історичні передумови до тієї політичної ситуації у Ірландії, в часи якої Метьюрін писав свої твори. В романі «Мельмот Блукач» знаходять своє відображення жахливі ознаки колоніалізму – голод, бідність, фізичні та емоційні страждання. Метьюрін гостро зображає насильство та розправи над людьми зі сторони іспанської інквізиції, лишаючи читачеві, наче хлібні крихти, натяки на ірландські повстання. У слід за Мельмотом, автор веде нас по світу, повсякчас глузуючи над служителями церкви. Та все ж таки Метьюрін починає та закінчує роман у Ірландії, таким чином, на думку Л. Дойл, автор надає англо-ірландській ситуації глобального контексту [25].

Ще одним відомим зарубіжним дослідником аспекту колоніальності в творчості Метьюріна є італійський літературознавець Массімілліано Демата, який в своїй статті «Discovering Eastern Horrors: Beckford, Maturin and the Discourse of Travel Literature» аналізує умови, в яких знаходилися ірландські письменники часів домінування Англії над Ірландією. М. Демата зазначає, що через сурові обмежуючі закони і через його власне складне становище в Церкві Ірландії Метьюрін не міг висловити прозору критику панування Великобританії над Ірландією. У «Повісті про Іспанця» Іспанія є явною мішенню Метьюріна, але він неявно говорить про Англію та її імператорську владу того часу і, можливо, майбутнього [24, с. 30].

Особливий інтерес дослідники приділяють ролі Метьюріна в становленні театру романтичної доби. Так, англійський дослідник Джефрі Кокс зосереджує свою увагу на розходженні друкованого та сценічного варіантів п'ес. Як він вважає, це було пов'язано з неймовірно важкою ситуацією із цензурою, яка не пропускала на сцену навіть натяків на політичні, релігійні або особисті скандали серед дворянства. Більш того, цей тотальній контроль з боку влади призвів до існування такого поняття, як «легітимна драма» та «легітимний театр» [23, с. 8]. Малося на увазі, що лише виключні театри отримували дозвіл на постановки певних п'ес, тобто отримували ліцензію на вистави. Як результат театр стали асоціювати з культурним та політичним протистоянням.

К. Конноллі в своїй статті «Theater and Nation in Irish Romanticism» розглядає відношення Метьюріна до драми та зв'язок, який автор вбачав між релігією та драмою. К. Конноллі порівнює «Бертрама» Метьюріна із драмою його сучасника Річарда Лейлора Шейла «Відступник» (1817).

Метьюрін та Шейл – представники двох абсолютно протилежних релігійних сил, що розділяли Ірландію на початку XIX століття. Перший – протестантський священик гугенотського походження, другий – ревній католик. Однак те, що об'єднує Метьюріна та Шейла, так само значиме, як те, що їх розділяє. Обидва заробили собі драматичну репутацію скоріше на сцені Лондона, ніж Дубліна. Обидва писали п'еси, що підіймали характерні ірландські політичні проблеми (насильство, страждання, голод, релігійна терпимість), але ніколи не використовували Ірландію як місце подій та не робили її частиною світу своїх драм. У драмі Шейла можна знайти наче відлуння суму Бертрама за домівкою, друзями, расою,

попередниками. Прослідкувати зв'язок із романтизмом можна через протагоністів, які в обох драмах демонструють сильний зв'язок зі своєю домівкою та народом, навіть коли це представляє серйозні перешкоди.

Завершуючи аналіз зарубіжних публікацій про творчість Метьюріна, хотілося б звернути увагу на існуючу на сьогоднішній день монографії, присвячені життєвому шляху та творчому доробку автора.

Коли в 1973 році в Нью Йорку вийшла книга «Чарльз Роберт Метьюрін» Дейла Крамера, ще не існувало жодної друкованої праці про цього автора. А в умовах зростаючого інтересу до художньої літератури романтичного періоду книзі професора Крамера пророкували теплий прийом. За словами Крамера, основною ідеєю книги є співвіднесення Метьюріна із готичністю, літературним методом, який дозволив втілити його яскраві фантазії. В цій книзі Крамер обмірковує готику двічі, вперше – коли пояснює її вплив на романи Метьюріна, вдруге – щоб зрозуміти вплив готики на його драми. Звичайно в більшості аспектів готичний роман та драма дуже нагадують одне одного; проте використання Метьюріном традицій обох жанрів, а також різне зображення готичного злодія, на думку Крамера, заслуговують окремого розгляду.

У кінці 1970-х років спостерігалося піднесення інтересу до вивчення творчості Метьюріна. Починаючи з книги професора Крамера (1973), за якою послідкували монографії Клода Фієроба (1974) та Роберта Лауджі (1975), було закладено досить солідний фундамент для подальшого вивчення творчості Метьюріна. Проте чомусь інтерес дослідників до творчого доробку цього автора згасає на деякий час. Мине майже сорок років, перш ніж з'явиться на світ наступне дослідження, яке можна буде гідно поставити в один ряд із вищезгаданими.

Однак цей час все ж прийшов, у 2011 році, знаменуючи 230-ту річницю з дня народження Метьюріна, на його батьківщині, у Британії, одна за одною вийшли в друк дві монографії, присвячені авторові – «Charles Maturin: authorship, authenticity and the nation» Джима Келлі та «Charles Robert Maturin and the Haunting of Irish Romantic Fiction» Крістіни Морін.

Судячи з підзаголовку книги, Джим Келлі звертається до тем авторства, автентичності та національної літератури. В цих питаннях він пов'язує Метьюріна з такими ірландськими авторами, як Едмунд Берк, Марія Еджуорт і Сідні Оуенсон, а також з низкою авторів Британії і континентальної Європи. Дослідник розглядає вплив на творчість Метьюріна естетичних, економічних і політичних хвилювань автора з приводу свого професійного майбутнього на «літературному ринку» в період нестабільної політичної ситуації в країні.

Також Дж. Келлі намагається зрозуміти причини, з яких сучасники Метьюріна нехтували його творчим доробком. На думку Келлі, однією з таких причин був так званий «принцип стилістичної надмірності», про який писав Ф. Боттінг (1996): «Gothic signifies a writing of excess» [27; с.15]. Роботи Метьюріна можуть іноді лишити неоднозначне, дещо хаотичне враження, через те що автор підносить «принцип надмірності» на занадто високий рівень, заважаючи читачеві вловлювати хід подій. Та Дж. Келлі вважає, що саме відсутність стандартів, за якими можна виміряти «готичні надмірності» в творах Метьюріна і роблять його метод привабливим. Ще одну підставу для невдовolenня сучасників Келлі вбачає у тому, що Метьюрін часто відмовляється поставити в центр твору моральний аспект, який був би зрозумілим людині того часу. Однак читач ХХІ століття, безпепечено, знайде твори Метьюріна актуальними, адже вони сповнені гендерних проприєріч, проблем становлення індивідуальності кожної людини та політичних переслідувань.

Христина Морін, на додаток до аналізу основних закономірностей романів Метьюріна, бажає відновити славу цього видатного автора, який, на її погляд, був майже забутим занадто довго [31, с. 4]. Як вона зазначає, на відміну від Берка,

Еджуорт, Голдсміта, Мура і Свіфта (не кажучи вже про Джойса, Йетса і Сінга), Метьюрін і його роботи досі не були відзначені на наукових конференціях, і вона надає переконливі докази того, що зараз вчена спільнота повинна приділити гідну увагу літературному доробку автора. Це не в останню чергу тому, що його романи є ключем до нового розуміння ірландської національної художньої творчості як своєрідної, сповненої привидами літератури. Особливо через те, як твори Метьюріна ілюструють завуальовану присутність минулого ірландської літератури на початку дев'ятнадцятого століття; присутність, існування якої так часто заперечують у сучасних критичних дослідженнях ірландського романтизму [31, с. 3–4].

Насамкінець хотілося б з'ясувати, в якому ракурсі досліджують творчість Ч. Р. Метьюріна в українському літературознавстві. На даний момент нам вдалося знайти лише одну статтю (окрім власних), де згадується Метьюрін – це стаття канд. філол. наук Христини Денисюк, м. Львів, «Два англійські романи готико-френетичної поетики» (2007). В даній статті авторка згадує роман Метьюріна «Мельмот Блукач» у контексті поняття «френетичний жанр», що являє собою розповсюдженій в західному літературознавстві термін, який майже зовсім не використовується в Україні.

«Френезія романтична» (фр. *frenesie* – шаленство, англ. *romantic frenzy*, фр. *frenesie romantique*, нім. *schwarze Romantik*, *Schauerromantik*, рос. французская неистовая литература) характерна для однієї з течій романтичної літератури, де спостерігається перенасичення образу світу мотивами жаху, злочину, божевілля, неприборканых пристрастей і поривів, звільнених з-під контролю розуму. Героям френетичних творів були притаманні імморалізм та зневага до загальноприйнятих норм. Їхні вчинки свідчили про поступливість людської природи перед темними й незбагненними диявольськими силами. Okрім «Мельмota Блукача», Денисюк також відносить до френетичної творчості такі романи, як «Чернець» М. Г. Льюїса та «Ган Ісландець» В. Гюго, які перебували в тісному зв'язку з романом жаху, хоча й виступали також в інших літературних жанрах [5].

Хронологія рецензованих видань демонструє розвиток досліджень творів Метьюріна, починаючи з інтересу літературознавців до перлини його творчої спадщини, роману «Мельмот Блукач». Тривалий час дослідники вивчали різні аспекти цього роману, проте він і досі лишається темою літературних дискусій. Інші романи Метьюріна потрапили в поле зору науковців дещо пізніше, багато уваги приділяється роману «Мілезький вождь», центральною темою якого є відродження Ірландії. Ще однією особливістю цього твору є те, що Метьюрін уперше обрав Ірландію місцем подій. На тлі вивчення романів автора дещо губиться його драматичний доробок. Проте не можна сказати, що дослідники зовсім оминають п'єси Метьюріна своєю увагою. Такі науковці, як К. Конноллі, Дж. Кокс, Дж. Келлі, присвятили свої наукові праці драмам Метьюріна, але в даних роботах ми не знаходимо їх всебічного, повного аналізу.

Починаючи з кінця 1990-х років зарубіжні літературознавці почали досліджувати вплив колоніального статусу Ірландії на творчість письменників романтичної доби, зокрема Метьюріна. Цю тему розкриває в своїх дослідженнях низка вчених, серед яких Х. Косок, М. Демата, Дж. Кокс, К. Конноллі та Л. Дайл.

У російському літературознавстві все ще зберігається інтерес до роману «Мельмот Блукач», науковці не обирають об'єктом досліджень інші твори Метьюріна. На нашу думку, це частково пов'язано з відсутністю перекладених творів Метьюріна російською мовою.

На жаль, подібну тенденцію можна спостерігати і в українському літературознавстві. За винятком незначних згадувань Метьюріна у контексті представників готичного роману, цей автор лишається поза зором як українських читачів, так і дослідників.

Тож, як бачимо, творчий доробок Метьюріна викликає інтерес літературознавців майже через двісті років після выходу в друк. Дослідження творів Метьюріна відкривають для нас завісу до Ірландії романтичної доби, розповідають про умови, в яких Метьюрін створював свої романи та драми.

Усі вищезгадані джерела представляють інтерес для вчених, які займаються дослідженням творчості Метьюріна відносно недавно, та спонукають до подальшого вивчення його творчої спадщини, відкриття нових граней та ще невідомих аспектів творів цього автора.

Бібліографічні посилання

1. Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» / М. П. Алексеев // Ч. Р. Метьюрин. Мельмот Скиталец. – М. : Наука, 1983. – С. 531–639.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Спб., 2003. – 568 с.
3. Варушкина А. В. Образ мира и способы создания в романе Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» : автореф. дис. канд. филол. наук / А. В. Варушкина. – Воронеж, 2005. – 19 с.
4. Григорьева Е. В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма : автореф. дис. канд. филолог. наук / Е. В. Григорьева. – Л., 1989. – 17 с.
5. Денисюк Х. Два англійські романи готико-френетичної поетики (порівняльний аспект) / Х. Денисюк // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 75–86.
6. Дьяконова Н. Я. Английская проза эпохи романтизма / Н. Я. Дьяконова // Английская романтическая проза. – М. : Прогресс, 1980. – С. 5–40.
7. Дьяконова Н. Я. Китс и его современники / Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1973. – 199 с.
8. Жирмунский В. М. У истоков европейского предромантизма / В. М. Жирмунский // Готический роман. – Л. : Лит. Памятники, 1967. – С. 2–108.
9. Заломкина Г. В. Готический роман и готическая драма: диалектика театральности // XVIII век: Театр и кулисы. – М. : МГУ, 2006. – С. 232–233.
10. Ладыгин М. Б. Английский «готический» роман и проблемы предромантизма : автореф. дис. канд. филолог. наук / М. Б. Ладыгин. – М., 1978. – 20 с.
11. Литературная энциклопедия. – 1934. – Т. 7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: (<http://febweb.ru/feb/litehc/encyclop/let/le7-543.htm>).
12. Макарова Л. С. Роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций : автореф. дис. канд. филолог. наук / Л. С. Макарова. – Н. Новгород, 2001. – 21 с.
13. Пахарьян Н. Т. Виктор Гюго и традиция во французской литературе / Н. Т. Пахарьян // Виктор Гюго. Ган Исландец. Бюг Жаргалъ. – М. : Ладомир : Наука, 2013. – С. 579–633.
14. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1988. – 230 с.
15. Спицына Л. В. Чарльз Роберт Метьюрин и его философский роман «Мельмот Скиталец»: автореф. дис. канд. филолог. наук / Л. В. Спицына. – М., 1978. – 21 с.
16. Трескунов М. Виктор Гюго / М. Трескунов. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961. – 474 с.
17. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму (Трансформация героя и изменения жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX вв.) / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 255 с.
18. Урнов Д. М. Английская литература / Д. М. Урнов // История всемирной литературы. Соч. : в 9 т. / История всемирной литературы. – М. : Наука, 1989. – Т. 6. – С. 87–112.
19. Axton W. P. Introduction / W. P. Axton // Maturin Ch.R. Melmoth the Wanderer. – Lincoln, 1961. – P. 3–16.
20. Birkhead E. The tale of terror. A study of Gothic Romance / E. Birkhead. – New York. – 1963. – 241 p.
21. Conger S. M. Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and The Germans: an interpretative study of the influence of German literature on the Gothic novels / S. M. Conger. – Salzburg. – 1977. – P. 76–82.

22. Connolly C. Theater and Nation in Irish Romanticism: The Tragic Dramas of Charles Robert Maturin and Richard Lalor Sheil / C. Connolly // Eire-Ireland. – 2006. – #3. – P. 185–214.
23. Cox J. N. Re-viewing Romantic Drama / J. N. Cox // Literature Compass. – 2004. – #1. – P. 1–27.
24. Demata M. Discovering Eastern Horrors: Beckford, Maturin, and the Discourse of Travel Literature / M. Demata // Andrew Smith, William Hughes Empire and the Gothic: The Politics of Genre. – Palgrave Macmillan. – 2003. – P. 13–34.
25. Doyle L. At World's Edge: Post / Coloniality, Charles Maturin, and the Gothic Wanderer / L. Doyle // Nineteenth-Century Literature. – Vol. 65. – 2011. – P. 513–547.
26. Fierob C. Charles Robert Maturin (1780–1824) *L'homme et l'oeuvre*: theses / C. Fierob. – Lille, 1975. – 200 p.
27. Idman N. Charles Robert Maturin. His life and works / N. Idman. – Helsingfors, 1923. – P. 4–5.
28. Kelly J. Charles Maturin: authorship, authenticity and the nation / J. Kelly. – Four Courts Press. – 2011. – 208 p.
29. Kosok H. The Colonial Experience in the Works of Charles Robert Maturin / H. Kosok // Twayne English Authors Series 156. – New York : Twayne, 1999. – P. 353–367.
30. Kramer D. Charles Robert Maturin / D. Kramer. – New York, 1973. – 166 p.
31. Mourin C. Charles Robert Maturin and the Haunting of Irish Romantic Fiction / C. Mourin. – Manchester University Press, 2011. – 210 p.
32. Ruff M. A. Maturin Ch. R.: thesis / M. A. Ruff. – Paris, 1956. – 164 p.
33. Scholten W. Maturin C.H. The Terror-Novelist / W. Scholten. – Amsterdam, 1933. – P. 30–42.
34. Scott S. C. Myths and consciousness in the novel of Ch. R. Maturin / S. C. Scott. – New York, 1980. – 170 p.
35. Thorslev Peter I. Jr Romantic Contraries: Freedom vs. Destiny. – Yale University Press, 1984. – P. 35–36.
36. Varma D. R. The Gothic flame / D. R. Varma. – London, 1957. – 280 p.

Надійшла до редколегії 24.03.2014 р.

УДК 821.133.1 «18»

Є. В. Гавриленко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА НАЗВИ «ЖИТТЯ АНРИ БРЮЛАРА» СТЕНДАЛЯ

В статті розглядаються основні підходи до тлумачення поетики назви найбільшого автобіографічного тексту Стендала – «Життя Анрі Брюлара».

Ключові слова: автобіографічний пакт, генеалогічний міф, псевдонім (маска), автобіографічний герой.

В статье рассматриваются основные подходы к толкованию поэтики названия крупнейшего автобиографического текста Стендала – «Жизни Анри Брюлара».

Ключевые слова: автобиографический пакт, генеалогический миф, псевдоним (маска), автобиографический герой.

The main approaches of interpretation of poetics of title of the most important Stendhal's autobiographical text – «Vie de Henry Brulard», as well as the problem of its genre identification are under consideration. Two hypothetical ways of Henri Beyle's controversial pseudonym creation are under review in present article. The first version is based on analysis of peculiarities of writer's perception of his matrilineage, the second one regards as a probable source author's interest in French literature of XVII–XVIII centuries.

Key words: autobiographical pact, genealogical myth, pen name (mask), autobiographical hero.

© Є. В. Гавриленко, 2014

Неможливість однозначного і вичерпного прочитання поетики назви найбільшого автобіографічного тексту Стендаля є однією з наріжних проблем рецепції сповідального досвіду автора «Червоного і чорного». Мета даної публікації – висвітлити основні тенденції у тлумаченні специфіки заголовку стендалівської мемуарної книги.

Характерна для французьких мемуарних творів XVII–XIX ст.¹ формула автобіографічного пакту, відтворена на титульному листі «Брюлара», проте, не поズавляє дослідника власного життя в минулому від підозр у її свідомій фальсифікації. Задекларована як автобіографічна, книга вже на першій сторінці порушує одну з головних вимог, що їх висунув до жанру Ф. Лежен – ідентичності автора (ім'я якого має відсылати до реальної особи) і оповідача [18, с. 14]. Останній у творі має ім'я, відмінне від імені автора, яке, в свою чергу, є псевдонімом – з такої контроверсійної плутанини розпочинає своє знайомство зі стендалівською сповіддю читач. Та якщо сфера використання найбільш відомого бейлівського *de plume* у «Житті» обмежується висловлюваннями про літературну і світську репутацію мемуариста – «...якщо вона (писанина. – Є. Г.) видається йому нудною, якщо ніхто не говорить більше про пана Стендаля...» [23, с. 31] (якщо не зазначено окремо, тут і далі переклад мій. – Є. Г.), «Це – пан Стендаль, така розумна людина, але така аморальна» [23, с. 280], а прізвище автобіографічного героя – Брюлар з'являється у творі лише декілька разів, як-от: «...я був схожий на отця Брюлара, спритного ченця..., дядька – мого чи батькового, померлого до моого народження» [23, с. 67], то присутність справжнього імені письменника – Бейль, є повсюдною – від невинних дитячих карбувань на штукатурці і звертань до оповідача на ім'я до екскурсів у історію родини і красномовних еківоків на кшталт відомої стендалівської обмовки про «п'ять літер». Внаслідок такого незбігу виникає читацька колізія: ким вважати оповідача – людиною, що складає правдиві нотатки про власне життя у минулому, або персонажем автобіографічного роману, вигадливим містифікатором, який вписав особисті спогади у романні оповідні схеми?

Загадку появи прізвища «Брюлар» у назві найбільшого сповідального твору Стендаля вчені, загалом, пояснюють двома можливими причинами. Перша з гіпотез, генеалогічна, виходить з тих небагатьох посилань на згадуване ім'я, що відшукуються у тексті твору. Справді, стверджує видатний стендалезнавець А. Мартіно (H. Martineau), автор «Червоного та чорного» мав родича Брюлара на ім'я Жозеф-Туссен, нотаріуса з міста Бедарріда (яке вважалося колискою родини матері – Ганьонів), двоюрідного брата його діда з боку матері, що полюбляв виголошувати промови – голосно, нахабно, з викликом. Вочевидь, додає дослідник, маючи чіпку пам'ять, десятки років потому Стендаль пригадав коментарі Анрі Ганьона щодо фамільного «фронтєра» і надав його імені особливу роль не лише тому, що його семантика вдало відповідала нестриманому характеру власника прізвища, але й з прихильності до представника материнської лінії родини [19, с. 487]. Так вже у назві твору закладається основа власного генеалогічного міфу автора: створюючи і утверджуючи його, Анрі Бейль у свій спосіб торуватиме шлях Едіпа.

Від самого початку розповіді про дитячі роки у «Житті» (ІІІ глава) оповідач акцентує увагу на особливому статусі італійської культури в родині – рано померла мати Анрі Генрієтта, стверджує автор, читала в оригіналі «Божественну Комедію», мала декілька різних видань цього твору; знов і любив італійську мову дід майбутнього письменника [23, с. 93]. Незвична «італійськість» «буржуазної роди-

¹ У додатку до другого видання своєї відомої монографії «Автобіографія у Франції» (1998) Ф. Лежен (Ph. Lejeune), як приклад, наводить такі типові жанрові найменування, як «Mémoires», «Vie de», «Confessions», «Histoire», «Souvenirs», «Journal de ma vie». Як свідчить дослідження, подібні назви були притаманні і середньовічним пам'яткам високого індивідуалізму – зокрема життеписам П. Абеляра та Гвіберта Ножанського [17, с. 75–85].

ни 1780 року» [23, с. 93] досить скоро знаходить своє пояснення – у чарівній розповіді сестри діда – «тітки» Елізабет про «країну, прекраснішу за Прованс» [23, с. 92], звідки походили вони, тобто Ганьоні². Якщо при першій появлі у тексті заголовного імені Стендалль ще ніби вагається, називаючи – помилково чи навмисно – Брюлара родичем батька, то, згадуючи про історію, повідану йому двоюрідною бабусею, автобіограф не лишеа жодних сумнівів щодо власних родинних симпатій, зазначаючи: «...я розглядав себе як Ганьона, про Бейлів я ніколи не думав інакше, як із відразою...» [23, с. 92]. Таким чином, заміна батькового імені на інше – теж родове і родинне – у назві сповіdalnoї книги свідчить, перш за все, про безкомпромісне бажання відцуратись, зректися батькової крові. Ця установка на дистанціювання від одних і самоідентифікацію з іншими простежується і далі: так, порівнюючи психологію та моральні принципи представників двох гілок родини, Стендалль акцентує на шляхетному «іспанському» характері Ганьонів, на противагу духовному портрету Шерюбена (за іронією, його ім'я з французької перекладається як «херувим»), якому відповідає дріб'язковий та схильний до розрахунку «дофінезький», або «женевський» (за Вольтером, у Женеві «завжди рахують і ніколи не сміються»); зіставляючи їхній зовнішній вигляд, автобіограф пригадує про дошкульне «vileain laid» на батькову адресу за його фізичну непривабливість [23, с. 138], тоді як родичі з боку матері мають римські або «майже римські» профілі [23, с. 364–365].

Втім, зміни торкнулися не лише прізвища, і оскільки французькі мові XIX століття невідоме написання імені Анрі з літерою «Y» наприкінці, як це зробив Стендалль, варто уважно придивитись і до цієї промовистої «помилки» автора «Італійських хронік», вважає норвезька дослідниця К. Гундерсен (K. Gundersen). На думку вченого, власне ім'я автобіографічного героя написане на англійський манер і повинно читатись і сприйматись відповідно – Генрі. Останнє, припускає фахівець, відсилає нас до п'еси В. Шекспіра «Генріх V», з 3-ї сцени IV дії якої, можливо, і було запозичено знамениту формулу Стендаля happy few [15, с. 367]³, що він нею позначав обраних читачів своїх книг: «But we in it shall be remembered; We few, we happy few, we band of brother» [21] «А разом з ним і нас запам'ятають – Щасливців жменьку і братів по зброй» (переклад Віктора Ружицького) [7, с. 413]. Ця орфографічна зміна⁴ – ще один аспект акту самовідчуження А. Бейля: спотворене власне ім'я позбавляє його повної відповідності самому собі, зафіксованому в офіційних паперах, лишаючи тільки часткову спорідненість, її імітацію. Те-

² Сприйнята з захватом, без найменших сумнівів маленьким Анрі та «перекладена» Анрі дорослим сімейна легенда не завжди зустрічає визнання з боку вчених: частина дослідників і біографів вважає її цілком достовірною і упевнено підтримує тезу про італійське походження родини письменника (А. Віноградов [1, с. 11], Я. Фрід [6, с. 11], Б. Рейзов [5, с. 438], А. Карельський [3, с. 164], А. Боттакін (A. Bottacin) [10]). Остання, з посиланням на низку робіт 30-х років ХХ століття, навіть робить припущення про точне місцезнаходження аленінської батьківщини предків Бейля – Монтепульчано у Тоскані, і вказує на попередню форму прізвища – Ганьоні, тоді як інші – М. Нерліх (M. Nerlich) [4, с. 18], Ж. Женетт (G. Genette) [2, с. 365], Ж. Старобінські (J. Starobinski) [22, с. 234], Б. Дідье (B. Didier) [14, с. 205], М. Крузе (M. Crouzet) [11, с. 23] бачать у стендалівському передказі родинної історії міф, сокровену особисту утопію, якій автобіограф віддається цілковітно і безумовно, не шукаючи доказів на підтвердження її правдивості.

³ На противагу усталеній думці про те, що вислів узято з роману О. Голдсміта «Век-фільдський священик», на який, до того ж, Стендалль сам посилається у тексті «Життя Анрі Брюлара»: «(tracts...) I have the consolation of thinking are read only by the happy Few» – «Я маю втіху від думки про те, що їх читають лише нечисленні щасливці».

⁴ На аллюзивність бейлівської орфографії вже звертав увагу в іншому місці Ф. Бертьє (Ph. Berthier), який, зокрема, припускає, що німа у французькій мові літера «Н» – перша у власному імені автора, невипадково з'явилася у назві німецького міста, що подарувало письменнику його найвідомішу маску [8, с. 687].

пер він – англо-французький бастард, як його кваліфікує К. Гундерсен, який зовсім невипадково скидається на низку стендалівських персонажів, створених до «Брюлара» і після нього: тендітний бунтівник Сорель, який так не схожий на свого відразливого жадібного батька; палкий Фабріціо дель Донго, в якому немає нічого від маркіза – і недаремно; енергійна і безпосередня геройня останнього незавершеного твору Стендаля сирота Ламьель – всі фігуранти стендалівської галереї літературних безбатченків своєю долею споріднені з Анрі Брюларом.

Інша версія походження псевдоніма «Брюлар» обстоює тезу про його літературне коріння. В одній з прикінцевих глав «Життя» автор, розмірковуючи на тему власних музичних уподобань, зокрема, пише: «Я ходжу до цього театру раз на два або три роки, коли перемагає цікавість, і йду з нього на другому акті, наче віконт, – роздратований до кінця вечора» [23, с. 368]. Цитата-ключ, що її при цьому наводить Стендаль – «Віконт обурений пішов з другого акту» [9, с. 159] – належить VII посланню Н. Буало до Ж. Расіна «Про користь мати ворогів», де теоретик класицизма виводить двох персонажів – командора та віконта – великих знавців кухні і людей витонченого смаку, невдоволених побаченим на сцені расінівського театру. А. Мартіно, з посиланням на коментаторів Буало, стверджує, що цього обуреного глядача звали Брюларом [19, с. 487]. Про принадлежність цитати-алюзії автору «Поетичного мистецтва» говорить також й інший авторитетний стендалезнавець Б. Дідье [13, с. 493]. Стендалівське порівняння себе з віконтом, який не міг висидіти у театрі більше одного акту, пише Мартіно, коментуючи позицію М. Дюга (M. L. Dugas), мало б позначати і запальний темперамент власника псевдоніма, виражений в одному слові (*bruler* – палити, пекти) [19, с. 486].

Альтернативою цьому твердженню виступає гіпотеза, запропонована Ж.-Ж. Аммом (J.-J. Hamm), який вказує на те, що літературним джерелом, з якого автор «Червоного та чорного» запозичив ім'я автобіографічного героя, могла бути книга аббата Сен-Реала «Conjuration des Espagnols contre Venise, en 1618». Вчений вважає, що прізвище, яке носить заголовний герой «Життя», цілком могло б видіснати до імен двох заколотників, причетних до змови Бедмара, описаної в творі: «То були п'ять капітанів кораблів, як і він, – Венсан Робер з Марселя, Лоран Ноло і Робер Брюлар, про яких вже мовилося; двоє останніх – з Франш-Конте, як і інший Брюлар, на ім'я Лоран, та провансальєць, що звався Антуан Жафье» [20, с. 87]. На думку дослідника, маска митця-конспіратора пасувала б автору мемуарного твору, головною темою якого є бунт [16, с. 734]. На користь цієї теорії, безумовно, свідчить і неабиякий інтерес автобіографа до творчості Сен-Реала⁵, якого Ж. Монтелло (Josué Montello) назвав забутим учителем Стендаля (*maître oublié de Stendhal*).

Ономастична специфіка назви найбільшого мемуарного твору Стендаля, твору з багатою літературно-історичною та легендарно-родинною генеалогією, є важливою частиною метанаративу і елементом ігрової манери автора «Життя Анрі Брюлара».

Бібліографічні посилання

1. Виноградов А. Стен达尔 и его время / А. Виноградов. – М. : Молодая гвардия, 1960. – 365 с.
2. Женетт Ж. Стен达尔 / Ж. Женетт. Фигуры : в 2-т., – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 362–391.
3. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур / А. В. Карельский. – М. : РГГУ, 1998. – Вып. 1. – С. 159–188.

⁵ Так, зокрема, аналізуючи літературний багаж Стендаля у 1802 році, В. дель Літто (V. Del Litto) зазначає про присутність у ньому «Conjuration». Починаючи з 1803 року письменник настійно рекомендує читати Сен-Реала сестрі Поліні, захоплюючись його майстерністю у створенні портретів [12, с. 21, 194].

4. Нерліх М. Стендаль, сам свідчительствуючий о себе и своей жизни / М. Нерліх. – Пермь : УралLTD, 1999. – 361 с.
5. Реизов Б. Г. Примечания / Б. Г. Реизов // Стендаль. Собрание сочинений : в 15 т. – М. : Правда, 1959. – Т. 13. – 455 с.
6. Фрид Я. Стендаль. Очерк жизни и творчества / Я. Фрид. – М. : Художественная литература, 1967. – 415 с.
7. Шекспір В. Генріх V / В. Шекспір. Твори: в 6 т. – К., 1985. – Т. 3. – С. 349–442.
8. Berthier P. Stendhal / P. Berthier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – 776 р.
9. Boileau N. À Racine / N. Boileau. Épitres. – Paris : Hachette, 1853. – Р. 157–162.
10. Bottacin A. La «cité de flore» / A. Bottacin // Stendhal e Firenze (1811–1841). «Collection Stendhal Club». – № 6. – Moncalieri : CIRVI, 2005 [Інтернет-публікація].
11. Crouzet M. Stendhal ou Monsieur Moi-même / M. Crouzet. – Paris : Flammarion, 1999. – 797 p.
12. Del Litto V. La vie intellectuelle de Stendhal / V. Del Litto // Genèse et évolution de ses idées (1802–1821). – Paris : PUF, 1959. – 730 p.
13. Didier B. Notes / B. Didier // Stendhal. Vie de Henry Brulard. – Paris : Gallimard, 1973. – Р. 450–500.
14. Didier B. Stendhal autobiographie / B. Didier. – Paris : PUF, 1983. – 319 p.
15. Gundersen K. Vie de Julien Sorel / K. Gundersen // Romansk Forum. – 2002/02. – № 16.
16. Hamm J.-J. Vie de Henry Brulard / J.-J. Hamm // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – С. 731–735.
17. Lejeune P. L'autobiographie en France / P. Lejeune. – Paris : Armand Colin, 1998. – 192 p.
18. Lejeune Philippe. Le pacte autobiographique / P. Lejeune. – Paris : Éditions du Seuil, 1996. – 381 p.
19. Martineau H. L'oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée / H. Martineau. – Paris : Albin Michel, 1951. – Р. 482–505.
20. Saint-Réal Abbé de. Conjuration des Espagnols contre Venise, en 1618 / A. de. Saint-Réal. – Paris : M.DCC. – LXXXI.
21. Shakespeare W. The Life of King Henry The Fifth [Електронний ресурс] / W. Shakespeare. – Режим доступу: // <http://bartleby.com/70/2943.html>
22. Starobinski J. Stendhal pseudonyme / J. Starobinski // L'œil vivant. – Paris : Gallimard, 1999. – Р. 233–284.
23. Stendhal. Vie de Henry Brulard / Stendhal. – Paris : Gallimard, 1973. – 502 p.

Надійшла до редколегії 18.05.2014 р.

УДК 82-1/-9

Н. В. Белоус

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ОЦЕНКЕ НАСЛЕДИЯ А. ФОН ДРОСТЕ-ГЮЛЬСХОФ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье рассматриваются особенности творчества выдающейся немецкой поэтессы эпохи Реставрации А. фон Дросте-Гюльсхоф, оцениваемые в русле методик институционального подхода к изучению литературного наследия. Показано, что творчество Дросте представляет собой сложный феномен. Статья освещает возможности биографического, гендерного и институционального подходов к изучению литературного наследия Дросте.

Ключевые слова: двойственность позиции, институциональная система, внутренний конфликт, манера письма.

© Н. В. Белоус, 2014

У статті через призму інституційного підходу розглядаються особливості творчості А. фон Дросте-Гюльсхоф, автора низки видатних поетичних творів та оповідної прози в німецькій літературі XIX століття. Двоїстість творчої манери А. фон Дросте-Гюльсхоф подано як характерну рису, зумовлену інституційною системою Німеччини першої половини XIX століття.

Ключові слова: двоїстість позицій, інституційна система, внутрішній конфлікт, манера письма.

The paper develops an institutionalist approach to assessing the writings of Annette von Droste-Hulshoff, an outstanding German poet of the Renaissance period. It is argued that these writings exhibit a pattern of complexity that is not completely reducible to biedermeier, the prominent style of literature at that time. The implication of the argument is that the pluralism of the current analytical assessments of Droste's lyrics reflects the interdependent ambiguity of both her poetic manner and social status. The institutionalist standpoint is thus shown to be deeply ingrained in the biographic and gender-sensitive approaches to Droste's legacy. This standpoint is revealed in the attempts to trace the ambiguity of Droste's poetry back to the ambiguity of her social status. The major result of the paper is that the apparent ambivalence of Droste's work reflects not merely her internal psychic conflict but rather, at a deeper level, the dichotomy between ceremonial and instrumental valuation as developed in the work of later authors. The implication for further research is that the institutionalist approach encourages relocating the vision of the driving forces of personal creativity away from intra-personal conflict toward controversies in the institutional structure.

Key words: positional ambiguity, institutional system, internal conflict, manner of writing.

В немецкой литературе эпохи Реставрации творчество Аннеты фон Дросте-Гюльсхоф (Annette von Droste-Hülshoff, 1797–1848) выделяется ярким своеобразием и отмечено неповторимой индивидуальностью. Ей, как ни одному другому художнику слова той поры, удалось выразить величие духовных исканий эмансирированной личности Европы, воспитанной на высоких классических образцах поэтической музы Германии многих веков. Произведения поэтессы включены практически во все заметные антологии избранных сочинений лучших немецких авторов XIX века. Это заслуженное право даровано ей как выдающейся сочинительнице, внесшей значительный вклад в развитие немецкой литературы. Признание и достойную оценку произведения А. фон Дросте-Гюльсхоф получили главным образом во второй половине XIX и в XX вв., на волне широкого читательского интереса и признания и после напряженных ученых дискуссий вокруг ее весомого творческого наследия.

Сочинения А. фон Дросте-Гюльсхоф неизменно привлекают внимание читающей публики и ученых-филологов уже на протяжении многих лет и культурных эпох. В процессе изучения литературного наследия поэтессы было предложено множество специальных подходов, развивались плодотворные исследовательские направления, ученые разных школ подходили к оценке поэзии и прозы писательницы с весьма несходных точек зрения. В истории науки примечателен уже тот факт, что Дросте относили к реалистам, романтикам, преимпрессионистам, предвестникам натурализма и к выразителям литературного направления бидермейер. Однако и поныне в подходе к целому ряду проблем не существует общепринятого или окончательного мнения, так что вряд ли будет преувеличением утверждать, что дростеведение изобилует открытыми местами. Среди них укажем коротко, например, такие, как вопрос о соотношении художественных завоеваний поэтессы с палитрой литературных направлений. Так, если понимать бидермейер, к которому ее зачастую причисляют [1]), как «близкое действительности, «правдивое», но скромное по масштабам искусство» [1, с. 77], то возникает вопрос: правомерно ли счесть «скромным» также и творчество Дросте (как это делают авторы исследования [1, с. 78]) или же, что представляется более логичным, следует вывести ее за рамки данного стиля?

В современной науке, обращенной к анализу лирического наследия поэтессы, существует множество расхожих оценок и устойчивых стереотипов. Среди них – идеи патриархальной архаичности творчества Дросте, весьма спорное положение о якобы предпринимаемой ею деромантизации образа природы, чрезмерное акцентирование «реальной» грани создаваемого ею образно-художественного мира. Следует указать, что по отношению к изучению этой поэтессы, чьи литературные достоинства несомненны, преобладает укоренившийся еще в прошлом столетии биографический подход, нередко в его наиболее фатальном по следствиям, узком и буквально понятом варианте. Исходя из него, например, поэтессу причисляют к писателям-консерваторам, ей ставят в вину ее аристократизм, занимаются поисками личного фабульного precedента, ограничивают толкование смысла тех или иных лирических стихотворений событийной канвой «дворянского гнезда», в котором Дросте суждено было провести свою жизнь.

Не менее влиятельным в дростеведении оказывается также гендерный подход. Его бесспорная продуктивность в определенных моментах толкования поэтики стиля все же не исключает некоторой экспансии в области, несводимые к методике гендера и не укладывающиеся в нее целиком. Тем не менее на протяжении долгих лет исследователей творчества Дросте захватывает устойчивая тенденция рассматривать ее произведения и оценивать их литературные достоинства на оси «мужской» и / или «женской» манеры письма. Притом это не означает, что утверждается специфика женственности лирического дарования и стиля Дросте, напротив – творчество поэтессы воспринимается как поле столкновения и причудливого взаимодействия исключающих начал. Например, уже в 1844 г. критик *Allgemeine Zeitung* отмечал, что ее произведения были «полностью феминистическими изнутри, по своей сути, и в то же время имели очень мощную мужскую силу выражения» [2, с. 167]. Известный ученый-германист Йоахим Мюллер отводил А. фон Дросте-Гольскоф уникальное место в немецкой литературе, в том числе и благодаря утверждению тезиса о «строгой дисциплинированной форме и твердом мужском подходе» в ее творчестве [4, с. 1]. Авторитетный и разносторонний немецкий ученый-литературовед Клеменс Хезельхаус, признанный исследователь творчества А. фон Дросте-Гольскоф, с воодушевлением отмечал: «Эта женщина была талантлива, как мужчина» [3, с. 45]. При этом априорно предполагалось, что сближение с противоположным гендерным полюсом звучало комплиментом поэтессе, поскольку было призвано обосновать ее ограниченность и «равенство» среди мужей-стихотворцев на поэтическом Олимпе. В специальном документально-биографическом собрании, выпущенном известным немецким издательством Rohwolt в 1967 г., Питер Берглар отмечал, что отклик Дросте на дух времени и давление окружающей среды (т. е. существовавших на тот момент социальных институтов) выражал «полностью феминизированную реакцию» [2, с. 11]. Немецкий литературовед привлекал внимание к силе духа и специфике дарования Дросте, которая излучала «вихрь женской творческой магии», направленный против барьеров и структур мира, в котором доминировали мужчины, прорываясь сквозь них способом, «до того времени неслыханным и никогда раньше не имевшим подобного поэтического выражения» [2, с. 11].

Заметим, что поэзия Дросте как объект изучения – довольно непроста. Это связано с тем, что проникновенное, в значительной мере – исповедальное слово ее лирической героини зачастую исполнено внутреннего драматизма и нагружено усложненными семантическими планами, выраженными в намеке, ассоциации, подтексте, которые далеко не всегда поддаются немедленной умствующей аналитической расшифровке. Разумеется, это вовсе не означает, что Дросте – лирик-иррационалист, однако в поэтике ее образа нельзя вовсе исключить смутных настроений мистицизма, тяготения к намеренно не проясненному, туманному, загадочному высказыванию. Поэтессой владеет пристрастие к таинственно-

му и темному мирам внутри и вокруг «я», в том числе – желание погрузиться в неизведанные психологические глубины бессознательного, ей свойственны интонации религиозно-экстатического характера в осмыслиении и передаче впечатлений окружающего мира.

Видимо, именно эти черты поэтического наследия Дросте имеют в виду многочисленные критики, настойчиво утверждая за автором репутацию двойственного поэтического таланта, в том числе – отмечая раздвоенность манеры письма, прослеживаемую в ее идиостиле и в индивидуальной картине мира. Особенно часто поэтессе ставится в упрек ее идеино-эмоциональная непроницаемость, пребывание в динамическом поле противоречий и душевных контрастов, расплывчатость идейного плана высказывания в процессе письма. На взгляд некоторых литературоведов, обусловленное внутренней конфликтной ипостасью Дросте лирическое самовыражение якобы далеко уводит ее от нормативного гармонического совершенства традиционного поэтического образа. Исследователи творчества А. фон Дросте-Гюльсхоф не раз отмечали наличие двойного или зеркального образа в ряде ее произведений. Это косвенно отражает двуплановость творческого и личностного сознания сочинительницы, которая ощущала себя, с одной стороны – вполне традиционной личностью, живущей в рамках принятых стереотипов женщиной, а с другой стороны – писательницей, чье творческое «я» никакой регламентации не подлежит. В немецкой германистике полагают, что фрагментарная, неоднозначная природа многих произведений А. фон Дросте-Гюльсхоф является одним из проявлений ее двойственного подхода к призванию, которое в ее время было четко определено как мужское занятие. Некоторые критики считают, что Дросте мешала ее неспособность избавиться от этой двойственности, хотя другие, среди них Г. Пикар, к мнению которой стоит прислушаться, настаивают на том, что мастерство двойственности было одним из великих достижений ее искусства слова и – главное – мастерства жить. Умение пребывать одновременно в двух парадигмах, сочетать противоречивые, подчас несовместимые жизненные ряды явлений и поступков позволило А. фон Дросте-Гюльсхоф достойно жить и реализовать свой поэтический талант в ее нелегком окружающем мире с регламентирующей системой общественных структур того времени.

Сосредоточимся на характеристике институционально-биографического научного подхода, который обосновывает проблемное содержание творчества поэтессы, отступая от логики узкого биографизма и отталкиваясь также от парадигмы гендерного «я». Приверженцы данной методики исходят из общеизвестного факта, что во все времена человеческая жизнедеятельность регулируется институтами, которые определяют важнейшие аспекты этой деятельности: экономику, политику, культуру. Институт понимается как набор формальных правил, регулирующих индивидуальное поведение в определенном направлении. Все правила содержат предписания, которые запрещают какие-то определенные социальные действия, разрешают или требуют их [5, с. 51]. Институт закладывает прочную основу для упорядочения общественных действий, а соответственно и поступков, на длительные периоды времени [6, с. 61]. Разумеется, что институциональная система Германии не могла не влиять на психоидеологию определенной эпохи и отразилась также на литературном творчестве выдающейся поэтессы А. фон Дросте-Гюльсхоф.

Рожденная в дворянской католической семье в Вестфалии, она выросла в обществе, где функционировала система патриархальных отношений с присущими ей институтами. Напомним некоторые биографические и общекультурные факты: Дросте большую часть своей жизни жила со своей семьей или в фамильном замке Хюльсхоф, или позднее в Рюшхаузе, где обосновалась ее мать после смерти отца Аннете. Она вела уединенный образ жизни, оставшиеся свидетельства характери-

зуют ее как болезненную, одинокую, имевшую очень узкий круг друзей, которые разделяли ее интересы, и еще меньше единомышленников, которые бы ее понимали. Литературоведы часто подчеркивают узость собственно экзистенциальных пределов ее бытия и доминирующее влияние семьи, где ее жизнь протекала в напряженном противостоянии общепринятому. Можно утверждать, что в системе признанных ее средой духовных ценностей Дросте вечно колебалась между принятием и низвержением, послушанием и непокорностью, повиновением и сопротивлением консервативным традициям ее сословия.

Сторонники рассматриваемого подхода исходят из того, что институциональная система – сложное явление, в ней есть ценности, которые конфликтуют друг с другом. Эти ценности оказались спроектированными в одной личности, личности А. фон Дросте-Гюльсхоф. Отсюда ее уход в ряде произведений в мир фантазии и мистики, внутренняя раздвоенность, порывы к самовыражению и самореализации в высокоструктурированной и регулированной жизни, которую она вела как представитель дворянства. Она испытывала внутренний конфликт, который отражался на ее взаимоотношениях между ее жизнью и ее поэзией. Этот конфликт в разных формах оставался с ней на протяжении всей ее жизни. Критики в течение долгого времени воспринимали и описывали такие социокультурные и собственно личностные факторы, как воспитание, религия, социальный и экономический статус, как препятствие к ее поэтическому становлению [8, с. 978] и признавали, что влияние институтов того периода времени являлось весьма консервативным.

Конфликт с семьей никогда не обретал форм открытого противостояния, тем не менее он существовал на протяжении всей жизни поэтессы. Известен многозначительный биографический факт: когда Аннете исполнилось семь лет, дядя заявил, что в ней расцветает вторая Сафо [10]. Это значило больше, чем камерно-приватное восхищение, и знаменовало официальное признание таланта девочки родовым кланом. Однако гордость родственников за свершения вундеркинда пошла на убыль, когда ее интерес к самовыражению в литературе перерос статус детской игры и принял вполне серьезный размах, а ее произведения перестали соответствовать доступным темам и общепринятым формам, которые окружающие считали приемлемыми для своего благополучного круга. Когда первая книга А. фон Дросте-Гюльсхоф была опубликована под именем Anna Elisabeth von Droste-Hülshoff, она с грустью отметила реакцию непонимания со стороны семьи, неподобающие отзывы и абсолютное неодобрение ее труда – якобы «совершенной чепухи... несвязной и путанной», и откровенное удивление, «каккажущийся благоразумным человек мог написать такую ерунду». [10]. А. фон Дросте-Гюльсхоф не заблуждалась относительно мнения среды о своем сочинительстве и четко представляла то разочарование, которое испытывали ее родственники в плодах ее литературной деятельности. Из тех высказываний, которые мать адресовала ее сестре Дженни, Дросте понимала, как огорчительно для представителей ее класса, «что дворянская девушка так выставляет себя напоказ общественному мнению» [9].

Понятно, что тенденции охранительного плана затмевали в глазах современников – ближайших родственников сочинительницы – ее реальные достижения и открытия в области стихосложения той поры. Существуют неоспоримые факты, что поэтесса находилась всецело под влиянием своей матери и была принуждена давать отчет в своем поведении, даже когда ненадолго уезжала. Семья предъявляла завышенные претензии к ее времени, энергии, здоровью, которое и без того отличалось слабостью. В то же время семейный клан был очень мощным и многочисленным, только по линии матери у Дросте насчитывалось более восьмидесяти родственников. Письма поэтессы отчетливо показывают как ее преданность семейным ценностям, так и свидетельствуют о жестком контроле со стороны семьи над всей ее жизнью и деятельностью [10]. Кроме того, институты

патриархального дворянского общества предписывали Дросте в ее статусе незамужней женщины из высшего класса придерживаться определенных правил и вести уединенный образ жизни, что включало, как указывает Рональд Шнайдер, необходимость избегать какой бы то ни было публичности, в том числе литературной [7, с. 20]. В течение всей жизни А. фон Дросте-Гюльсхоф соблюдала надлежащий ей статус послушной и любящей дочери и родственницы, заботясь о членах семьи, занимаясь домашней работой, нанося многочисленные визиты «по поводу» и поддерживая обширную переписку. Но она находила время для себя и своей внутренней жизни, исполненной фантазии и писательских исканий.

Такая позиция находила отражение в поэтических произведениях. Стихотворение «Тревога» (также: «Беспокойство», нем. «Unruhe») характеризуется осознанным стремлением лирической героини к приключениям, неизведанной прежде свободе: «Я хотела бы улететь, как птица, далеко, где еще не ступала нога человека» [10]. Здесь запечатленось желание уйти от узких рамок бытия, в которых ей предписано жить: «Это постоянно приводит меня к ограничениям, а на земле угнетает пространство и время» [10]. Однако не протест, а смирение лирическое «я» видит единственной альтернативой страданиям из-за испытанных разочарований, из-за нереальности и несуществимости своих мечтаний. Понятие «*törichtes Herz*» («глупое / безрассудное сердце») четко указывает на осознание тщетности порывов, в душе героини зарождается драматическая дистанция по отношению к желаемому идеалу, – складывается основание для формирования отмеченного учеными раскола внутреннего мира. Лирическая героиня Дросте не хочет смирить свои порывы, но уже ощущает безнадежность своих попыток бегства от наличного мира и неутолимость стремлений к другой жизни. Она должна быть удовлетворена маленькими радостями бытия и оставить морю яркие образы свободы, которая никогда не может принадлежать ей и быть ею изведана: «Будь спокойным, сердце, я научу тебя отрекаться», – так внушает она себе.

Стихотворение «На башне» («Am Turme») – лирический шедевр Дросте, возможно, самое известное в наследии поэтессы, – подтверждает конфликт между импульсивными личными устремлениями и охранительными общественными традициями (институтами), выраженный ранее в стихотворении «Тревога» («Unruhe»). Стремление к свободе и приключениям связано здесь еще более четко с рядом явно неженских видов деятельности: охотой, рыбной ловлей, борьбой со стихиями, плаванием под парусами. Но все эти занятия четко ассоциируются с известными табу – запретами и ограничениями, символизируя невозможность для нее участвовать в столь бурной, переливающейся через край жизни. На наш взгляд, проблема героини в том, что она чувствует неистовый напалм страсти и ощущает свой внутренний потенциал как вполне соразмерный, со всеми яркими видами самореализации в большом мире, отсюда ее парадоксальная фраза-мольба, которой все сказано: «Wär ich ein Mann doch wenigstens nur...» («Если бы я была хотя бы, по меньшей мере, мужчиной»). В реальности же только конфиденциально, чтобы никто, кроме читателя, не знал, она может бесконечно мечтать о другой сфере бытия и чувствовать свою предназначенност для нее. При этом ей дано активно погружаться только в собственный мир, и то лишь в фантазийных экскурсах. Она может только представить другую жизнь, пронизанную энергией и активностью, притом в этом представлении заложен потенциал не собственного, а чужого опыта, и такую возможность А. фон Дросте-Гюльсхоф в ее условиях могло предоставить только литературное творчество. Создавая свои поэтические произведения, сочинительница-аристократка могла придумывать миры, наполненные сражениями, охотой, кораблекрушениями, враждой, уничтожением, завоеванием и освобождением, по своему желанию передвигаться в прошлое или в экзотичные земли, отдаленные от ее родных краев. Она могла вызывать демонические силы природы или быть свидетелем сверхъестественных

явлений природы и происшествий, а также создавать более спокойные моменты лирического описания природы или самоанализа. Так поэзия становилась для нее духовным выходом и своего рода бегством, также источником душевного отдохновения, позволяла снять напряжение монотонности текущего бытия.

Разумеется, мы далеки от мысли рассматривать Дросте как продукт институциональных отношений общества Реставрации и считать накладываемую системой институтов регламентацию основой личностного становления и развития поэтессы, даже если выдвинуть идею о сопротивлении данной системе в качестве стержня поэтической личности автора. Именно поэтому мы не приемлем малоубедительной концепции, согласно которой личность поэтессы состоит из тщетных преодолений запретов ее среды. По этому идейному рубежу, как кажется, и пролегают пределы продуктивности институционального подхода к изучению Дросте.

По нашему мнению, настойчивые порывы поэтессы к свободе личностного самовыражения, страсть к невоплощенным и лично не пережитым в реальной жизни приключениям, удивительно точное видение природы обрели индивидуальный, повышенный вариант образной реализации. Они сублимировались в манеру художественного творчества, которая оказалась не только решающей для всей поэтической жизни автора, но и составила заметную тенденцию развития немецкой поэзии Реставрации. Художественно-поэтические открытия Дросте наметили один из основных перспективных путей развития немецкой поэзии, ведущих к завоеваниям XX ст. Скорее всего, отмеченную двойственность манеры письма А. фон Дросте-Гюльсхоф следует рассматривать не в рамках оценочной дилеммы – как преимущество или недостаток, а как синкретическую сублимацию лирического «я», обусловленную, прежде всего, особенностями личности автора, но также связанную и с развитием институциональной системы Германии первой половины XIX века. Эта индивидуальная особенность творчества А. фон Досте-Гюльсхоф делает ее произведения еще более привлекательными и для читателей, и для литературоведов, открывая им мир бесконечного стремления без надежды на обретение, что могла, как нам кажется, проникновенно почувствовать и блестяще выразить именно поэтическая натура женщины-творца. Краткий анализ перспективных и непродуктивных моментов ведущих подходов к изучению наследия Дросте побуждает нас сформулировать предположение, что по-настоящему глубоко и главное – непредвзято осмыслить ее творчество можно при условии широкого системного учета накопленного дростеведением материала, однако вне ограничений, накладываемых рамками какого-либо одного из отмеченных нами направлений анализа.

Бібліографічні ссылки

1. Березина А. Г. История западноевропейской литературы. XIX век: Германия, Австрия, Швейцария : учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / А. Г. Березина, А. В. Белобратов, Л. Н. Полубояринова; [под ред. А. Г. Березиной]. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 240 с.
2. Berglar P. Annette von Droste-Hülshoff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / P. Berglar. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1967. – P. 16, p. 11.
3. Heselhaus C. Annette von Droste-Hülshoff. Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des 19. Jahrhunderts / Heselhaus C. – Halle [Saale] : Max Niemeyer, 1943. – P. 45.
4. Müller J. Natur und Wirklichkeit in der Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff / J. Müller. – Münster : Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1941.
5. Ostrom E. Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action / E. Ostrom. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 51.
6. Schmoller G. Grundriss der allgemeinen Volkswirtschaftslehre / G. Schmoller. – Munich and Leipzig : Duncker and Humblot, 1900. – P. 61.
7. Schneider. Annette von Droste-Hülshoff / Schneider. – P. 20.

8. Silz W. «The Poetical character of Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848)» / W. Silz. – PMLA 63, 1948. – P. 978.
9. Woesler W. «Die Droste und das «Feuilleton» der «Kölnischen Zeitung», Kleine Beiträge zur Droste-Forschung 1971/ W. Woesler. – Zahnstein : Nohr; Münster : Stenderhoff in Komm, 1970.
10. «TOO MANLY IS YOUR SPIRIT» ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63308/article_RIP641_part5.pdf?sequence=1

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

УДК 821.161.1 – 994.09

Т. П. Ворова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ КАЗКИ «ЛАФЕРТІВСЬКА МАКІВНИЦЯ» А. ПОГОРЕЛЬСЬКОГО

Аналізується образна модель казки «Лафертівська маківниця» А. Погорельського на основі розширеної інтерпретаційної бази, що включає часткове зіставлення з «Казкою про царя Салтана» О. С. Пушкіна. Розглядається символіка художніх образів та специфіка їх тлумачення. Досліджується система жіночих персонажів та особливості їх репрезентації.

Ключові слова: казка, образ-символ, жриця / мольфарка, богиня нічного світила, щастя любові.

Анализируется образная модель сказки «Лафертовская маковница» А. Погорельского на основе расширенной интерпретационной базы, включающей частичное сопоставление со «Сказкой о царе Салтане» А. С. Пушкина. Рассматривается символика художественных образов и специфика их толкования. Исследуется система женских персонажей и особенности их репрезентации.

Ключевые слова: сказка, образ-символ, жрица / ведунья, богиня ночного светила, счастье любви.

«The poppy cake seller from Lafert» by A. Pogorelsky is considered as the first fantastical fairy tale in modern literary criticism. The figurative model of this fairy tale is analysed on the basis of expanded interpretation that includes the partial comparison with «Tale about tsar Saltan» by A. S. Pushkin. Symbolism of images and specificity of their explanation are examined. The system of female characters and peculiarity of their presentation are researched. It is proposed to broaden the interpretation of this literary chef-d'oeuvre in order to assume it as a basis, for this purpose it was used the new approach to its explanation. The aim of the article is to research the interrelations of the characters of the fairy tale as the certain image-bearing and behavioral matrix. This interesting and fascinating work of art attracts with richness of symbols, eventfulness of humorous situations and unforgettable meetings with the forces of the other world. The witch as one of the main characters is regarded as the self-willed and wise representative of the goddess Great Mother. Like Great Mother, her priestess duplicates dualism of the creator and wear and tear of time / nature in her personality; she is sure to be the image-symbol of the chthonic power of the goddess. Having refused completely to deal with mastering the art and craft of the sorceress, the other heroine rejects to follow the evil path of the witch-grandmother and chooses her own path of happiness of heart and soul. This solution is ascertained to become the heroine's choice of her direction of spiritual development.

Key words: fairy tale, image-symbol, priestess / witch, goddess of the moon, happiness of love.

У російській літературі початку XIX ст. поряд з визнаними майстрами слова, подібними до О. С. Пушкіна, існували письменники меншого рангу і більш скромного таланту, які тим не менш залишили помітний слід на літературному терені, заслуживши успіх у читацької аудиторії. До таких письменників безсумнівно належить Антоній Погорельський.

Популярний твір А. Погорельського «Лафертівська маківниця» (1825) вважається сучасними літературознавцями першою фантастичною казкою (Ю. Манн [1], Н. Степанов [3], А. Шелаєва [4] та ін.) Подібний підхід, безсумнівно, має вагомі причини для існування; однак ми пропонуємо дещо розширити інтерпретаційну базу даного літературного шедевра, запропонувавши новий підхід до його тлумачення.

Метою нашої статті є дослідження взаємовідносин героїв казки «Лафертівська маківниця» А. Погорельського в якості певної сюжетно-образної та поведінкової матриці. У розповідному плані казка заснована на житті відставного листоноші Онуфріча, його дружини Марти Іванівни та їх 17-річної доньки Mashі. Ба-буся Mashі за день до своєї смерті проводить чаклунський обряд, переслідуючи мету видати онуку заміж за багатія за допомогою магії, і дійсно дівчина незабаром виходить заміж. Цікавий і захоплюючий за змістом твір приваблює насиченістю символіки, вкрапленням гумористичних ситуацій і незабутніх зустрічей з потойбічними силами.

Головною героїнею твору, безумовно, є відьма / чаклунка, важливість якої підкреслюється фактом її винесення до заголовку казки. Мольфарка в оповіданні діє безіменною, тому її образ слід вважати певним узагальненням портретом представниць даної професії. Вона дуже стара (образ-символ давнини її магічного ремесла), відповідно встигла за своє життя досягти майстерності у своїй справі. Відьма-мольфарка справедлива і не кот'є навмисного зла оточуючим, але якщо хто-небудь насмілюється її образити, то завжди дає відсіч своїм кривдникам, тому оточуючі всіляко виказують їй пошану.

Словом «маківниця» підкреслюється зовні відкрита всім соціальна професія геройні (торговка, що продає круглі коржі з товченим маком), але цим також вводиться авторський знак, який символічним способом висвітлює і специфічний рід діяльності мольфарки, і чарівну силу, яка використовується в даній професії. Відомо, що в езотеричному контексті коржі уособлюють округлість повного місяця, а мак є одним з найпоширеніших рослинних символів Великої Матері, підкреслюючи тим самим такі її якості, як достаток, родючість і плодючість. Маковий коржик – глибоко символічний образ, що уособлює і безпосередньо співвідноситься з Великою Матір'ю в її аспекті місячної богині, що сприяє збільшенню матеріального благополуччя і грошового достатку. Це допомагає розумінню джерела виникнення багатства старої відьми: будучи жрицею Великої Матері, вона змогла отримати матеріально-фінансову вигоду зі свого становища, цілеспрямовано примножуючи свої багатства (стара геройня шкодує, що скоро їй доведеться покинути цей світ, а їй так хочеться подовше «полюбоваться золотими денежками» [2, с. 110], які вона дуже любить).

Ще одним професійно-окультним образом-символом діяльності відьми є її улюблений чорний кіт. Уміння котів міняти форму зініці зробило з цієї тварини живу персоніфікацію фаз місяця і чарівної розкоші ночі, і тому кіт є ще одним символом місячної богині в якості її хтонічної сили. В аналізованій казці чорний кіт зображеній в якості активного функціонального помічника мольфарки під час виконання нею обрядів, тому не дивно, що вона вирішує одружити кота, який вміє приймати людський вигляд, на єдиній онуці.

Стара відьма веде спосіб життя відповідний до її світогляду і не ображас людей до тих пір, доки їх власна дурість не спонукає її до самозахисту. (Одна з таких ситуацій – покарання сусідської сім'ї за нанесення чаклунці образи – по-

служила повчальним і противерезним прикладом для тих, хто привласнив собі незаконне право вказувати на дивацтва способу життя відьми). На жаль, власний племінник старухи Онуфріч не зрозумів специфіки життя мольфарки і не отримав для себе ніякого уроку з того, що сталося: уявивши себе носієм християнських чеснот, він приходить до тітки для увіщальної розмови, результатом якої стає безмірний гнів і образа старшої за віком і по духовному статусу відьми з наступним повним розривом родинних відносин. Так що відьма у казці – не погана і не хороша, вона свавільна і живе за власними канонами і правилами, тобто вона *мудра*. Як і Велика Мати, її жриця дублює у своїй особистості дуальності творця і руйнівниці: вона мало не проклинає недалекого розумом кривдника-племінника, але вона ж проявляє милість серця до єдиною онуки Маші.

При зовнішній фізичній красі у Маші немає наречених, так як вона не має посагу. Перспектива залишитися незаміжньою засмучує дівчину і не на жарт спантеличує її матір, яка сердиться на дурного чоловіка, котрий зіпсував відносини із заможною родичною. Потайки від чоловіка Марфа Іванівна відвідує стару тітку, благаючи допомогти особисте життя онуці; подальше нічне відвідування Машею будинку відьми заслуговує окремої уваги. Дано сцена неминуче повинна представляти із себе певний ритуал, але автор обмежується тільки початковим етапом даного ритуалу, а далі дівчина втрачає свідомість (образ-символ міні-смерті) від страху; вийшовши з непритомного стану, вона дізнається, що не забаром їй слід очікувати позитивних змін в особистому житті і швидкого багатства. У даному епізоді явно проглядається опис тайнства ініціації нового адепта, якого долучають до таємного джерела моці Великої Матері – богині нічного світла. На користь цієї версії говорять важливі деталі-символи – час дії (опівночі) і чотири задіяні стихійні сили: зовні дико завиває вітер (стихія повітря), в будинку горять особливі свічки (стихія вогню), сама стара персоніфікує земну богиню (стихія землі), в кінці на Машу близкають водою (стихія води), участь чорного кота прирівнююється до особливої магічної сили ночі, а непритомність дівчини уособлює проходження порогу смерті.

Отже, Маша проходить присвячену процедуру, долучаючись до моці певного магічного джерела, яке своїм корінням сходить до культу вшанування Великої Матері, свідченням чого стає поява у дівчини певного загадкового *ключика*, який повинен їй допомогти опанувати ремесло відьми, ще більш примноживши гроші та багатство її бабусі. Для просування по езотеричному шляху мольфарка вимагає від Маші неухильного виконання двох умов: свято зберігати подарований ключ і вийти заміж за того, кого обере чаклунка. І ось тут онука йде наперекір бабусиному бажанню: побачивши нареченого (пана титулярного радника Аристарха Фалелейча Мурлікіна), дівчина впізнає в ньому бабусиного кота і категорично відмовляється виходити заміж за кота-чиновника, який зовсім не очікував подібної зради від Маші. Батьки героїні (особливо користолюбна мати) також здивовані – чиновник багатий і є вигідною партією для їхньої доньки. Але дівчина твердо впевнена, що гроші не зможуть її ощасливити за відсутності щастя сердечної любові.

Причиною несподіваної зміни поведінки дівчини, ще недавно згодної на все заради одруження і багатства, слід шукати в ній самій: Маша закохується у юнака Уляна. Судячи з його поведінки, цей любовний потяг виявляється взаємним, але скромність характеру та соціального становища заважають герою відкритися дівчині. Маша дні і ночі мріє та марить про того, хто полонив її серце і душу, уявляючи, як би вона влаштувала своє щастя з коханим. На цьому тлі сватання багатія Мурлікіна сприймається Машею як блузнірська образа світлого почуття любові. Тому з метою остаточного позбавлення від зобов'язань перед бабусею-відьмою дівчина викидає заповітний ключик у глибокий колодязь; і за дивним

збіgom обставин на наступний ранок до неї сватається Уліян, батько якого виявляється дуже заможною людиною. Причиною таких позитивних метаморфоз у житті Маші став обряд посвячення, який розкрив внутрішні потенції геройні і тим самим підсилив міць реалізації її бажань. Не знаючи цього, Маша в новому піднесеному стані душі сплела / виткала для себе нову світлу нитку долі, де є місце для любові і коханої людини, але немає місця для бабусиного темного мольфарського ремесла. Якщо спочатку Маша діє за вказівкою матері, ураженої демоном користолюбства, і, відповідно, сама мріє лише про багатство, то після ініціації на перший план виступають веління серця і душі, так як героїня розуміє, що за гроши не можна купити любов. Викинувши ключ у колодязь (а це образ-символ хтонічної моці Великої Матері), Маша тим самим відмовилася слідувати темному (бабусиному) шляху відьми / чаклунки, залишивши для себе світлий (власний) шлях щастя серця і душі. Таким чином, дівчина зробила неминучий для всіх присвячених вибір світлого / темного напрямків духовного розвитку; це було її право, і вона їм цілком скористалася.

У цілому, в аналізованій казці жінки є ключовими фігурами оповідання (що відображене і в заголовку твору), яким належить вирішальне слово в сімейних справах (рішення Онуфріча вороже зустрічається і дружиною, і старою тіткою, і дочкою і не отримують подальшої реалізації без схвалення жінок); модель «слабкий чоловік / сильна жінка» відповідає сімейній структурі з пушкінської «Казки про Салтана». У творі А. Погорельського спостерігається наступний розподіл функцій, які збігаються з тими, що представлені в пушкінській казці: стара маківниця – це, звичайно ж, Бабариха; Салтан – Онуфріч, воля якого знаходиться в підпорядкуванні у жінок-лідерів у сім'ї (дружини і тієї ж тітки-мольфарки); Маша – норовлива царівна Лебідь, сама вибирає собі майбутнього чоловіка, покладаючись на рішення власного серця; Уліян, на якого падає вибір Маші, – князь Гвідон, відзначений увагою царівни Лебеді. Тому сюжетно-образна модель у розглянутій казці збігається в загальніх рисах із тою, що представлена в пушкінській «Казці про Салтана».

Таким чином, є певні підстави для твердження, що художня образна система казки «Лафертівська маківниця» А. Погорельського включає в себе функціональну матрицю, аналогічну тій, що описана в «Казці про царя Салтана» О. С. Пушкіна.

Бібліографічні посилання

1. *Манн Ю.* Непреложность фантастики: К творческой биографии писателя А. Погорельского (1787–1836) / Ю. Манн // Детская литература. – 1972. – № 8. – С. 46–49.
2. *Погорельский А.* Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка / А. Погорельский – М. : Гос. изд-во Худож. лит-ры, 1960. – 352 с.
3. *Степанов Н. Л.* Антоний Погорельский // Антоний Погорельский. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка – М. : Гос. изд-во Худож. лит-ры, 1960. – 352 с. – С. 3–22.
4. *Шелаева А. А.* Антоний Погорельский и его сочинения / А. Погорельский // Избранное. – М. : Правда, 1988. – 400 с. – С. 373–389.

Надійшла до редколегії 24.02.2014 р.

О. А. Воеводина

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЗАГЛАВІЕ И ПОТЕНЦІАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

У статті розглядаються питання вивчення рамкового тексту твору, підходи до інтерпретації заголовка у зв'язку із основним текстом вірша. Одна і та ж назва в кожному окремому творі виявляє свої смисли в залежності від комунікативної поведінки та обраної комунікативної стратегії автора. Потенційні смисли виявляються в тому числі і при порівняльному аналізі «стандартного» та індивідуального в трактуванні теми, винесеної в заголовок. Часто зустрічається назва ліричного вірша «Любов», яка виявляє унікальність і водночас традиційність у трактуванні «вічної» теми. Значення і сенс слова стають, з одного боку, **характеристиками формальних елементів вірша, а з іншого – смислу твору.**

Ключові слова: тема любові, інтерпретація заголовка, комунікативна поведінка, комунікативна стратегія, відкрита область смислів.

В статье рассматриваются вопросы изучения рамочного текста произведения, подходы к интерпретации заглавия в связи с основным текстом стихотворения. Одно и то же заглавие в каждом отдельном произведении проявляет свои смыслы в зависимости от коммуникативного поведения и избранной коммуникативной стратегии автора. Потенциальные смыслы выявляются в том числе и при сравнительном анализе «стандартного» и индивидуального в трактовке темы, вынесенной в заглавие. Часто встречающееся заглавие лирического стихотворения «Любовь» обнаруживает уникальность и в то же время выявляет традиционность в трактовке «вечной» темы. Значение и смысл слова становятся характеристиками, с одной стороны, формальных элементов стихотворения, а с другой – содержания произведения.

Ключевые слова: тема любви, интерпретация заглавия, коммуникативное поведение, коммуникативная стратегия, открытая область смыслов.

The article deals with the study of a framework for the work, ways to interpret the title in connection with the main text of the poem. The same title in each work reveals its meanings depending on the communicative behavior and communication strategy chosen website. Potential meanings are revealed including a comparative analysis of the «standard» and in the interpretation of individual topics in the title. Frequent title lyric poem «Love» reveals the uniqueness and at the same time reveals the tradition in the interpretation of the «eternal» themes. Significance and meaning of the words become characteristics, on the one hand, the formal elements of the poem , and the other – the content of the work.

Key words: loves theme, the interpretation of the title, communicative behavior, communication strategy , an open area of meanings.

Заглавие, по определению С. Д. Кржижановского, является ключом к интерпретации текста. Ученый обращает внимание на информативный смысл заглавия и выделяет в нем оценочный компонент. Ю. М. Лотман, отмечая, что содержание текста «сжимается» в его заглавии, в то же время подчеркивает, что заглавие содержит большее, чем «снятый» текст, а именно, будущее «поле возможных интерпретаций» читателем [6, 167]. Заглавие – это и начало «стимула, определенный ход и исход человеческой деятельности» [1, 24]. И. Г. Кошевая подчеркивает, что заглавие имеет особую силу ретроспективного воздействия на читателя, при этом полное раскрытие названия «происходит через ретроспективную связь повествования и названия» [3, 9]. В ретроспекции заглавие становится отражением авторской концепции. Столь многообразные функции заглавия, на наш взгляд, имеют достаточно большую разрешительную способность, и поэтому анализ заглавия и заголовочного комплекса кажется нам весьма продуктивным в исследова-

ниях внутритекстовых функций рамочного компонента произведения. В теории рамочного текста и в практике изучения заглавия произведения (как и заголовочного комплекса в целом) подчеркивается, что рамочный текст с важнейшим его элементом – заглавием – является одним из смыслообразующих свойств текста. Задачей исследователей в этой области поэтики является выявление путей образования новых смыслов и определение специфики взаимодействия основного текста произведения с его заглавием. Изучение рамочного текста – актуальная проблема в современном литературоведении. Продолжая и развивая традиции исследования заглавия (в трудах С. Кржижановского, Ю. Лотмана), ученые сегодня ищут различные подходы к интерпретации взаимосвязи заглавия и основного текста. Целый ряд аспектов этой проблемы рассматривается в работах таких ученых, как Н. А. Веселова, Ю. Б. Орлицкий, В. И. Тюпа, Н. А. Николина, В. А. Кухаренко, Н. А. Кожина.

Каждый поэтический опыт индивидуален и уникален, но мы можем увидеть, что одинаковые заглавия – это достаточно частое явление в лирике. Прежде всего это касается таких «универсальных» заглавий, которые обозначают, например, время суток («Ночь», «Утро», «Вечер» и т. д.), или традиционных образов («Муза»), или жанровых заглавий («Песня», «Баллада», «Стансы», «Сонет» и т. д.). Тема любви в лирике – одна из популярнейших тем, к которой обращается каждый поэт. Русская лирика дает множество примеров стихотворений, ставших настоящими шедеврами любовной лирики. Наша задача – рассмотреть стихотворения с названием «Любовь», встречающиеся в творчестве русских поэтов первой половины XX в. и проследить коммуникативные стратегии этих поэтов, вынесших слово «любовь» как обозначение темы в сильную позицию текста, которой является заглавие.

А. Лосев в «Философии имени» говорил о том, что понимание значения какого-то слова «отделяет его от текста и делает общим для любых текстов на данном языке. Понимание же смысла слова, наоборот, заставляет связывать его с другими словами и только в данном тексте» [5, 48–49]. Потенциальный «дух», которым обладает поэтическое слово, обрастает «плотью», специфичность которой определяется индивидуальностью каждого художника. Семантически многомерная реальность может находить свое определение и в интерпретации заглавия, если рассматривать язык как интегрирующее-смысловое творчество. Название – это специфический психосоциолингвистический узел, то, что следует за ним, безусловно, проявляет специфическое коммуникативное поведение автора и его коммуникативную стратегию. Стихи, о которых мы будем говорить, написаны в разное время, разными поэтами, без какой бы то ни было установки на диалогические отношения между собой. Но в контексте данного исследования мы наблюдаем этот своеобразный диалог. Ж. Деррида полагает, что все мыслительные концепции, от Платона до Хайдеггера, являются вариантами одной, доминирующей от античности до современности модели мысли, называемой «логоцентризмом» или «метафизикой присутствия» [3, 76]. При абсолютной стандартности такого заглавия, как «Любовь», мы оказываемся перед открытой областью смыслов. Организующее начало композиции – название стихотворения – господствует над остальными и подчиняет себе, в данном случае определяя тему произведения. При этом в системе мотивов, которые «разворачивают» тему в тексте, расширяется диапазон трактовки темы, хотя некоторая смысловая граница, определенная заглавием, безусловно, присутствует. Пред нами эмоционально значимое заглавие, которое апеллирует к собственному опыту каждого читающего, готового в данном художественном пространстве вступить во взаимодействие и передать или позаимствовать часть «своего» или «чужого» художественного смысла.

Коммуникативная стратегия (термин Т. ван Дейка) имеет свои характеристики, которые проявляются особым способом при развертывании каждым из поэтов

текста «Любовь». Уникальность каждой поэтической вселенной дает возможность отметить индивидуальный подход к решению темы. Заглавие формирует предпонимание и, являясь «сильной позицией» с точки зрения композиции, намечает «сильные позиции» формирования смысла, и как коммуникативная единица текста важно для концепции всего произведения. Особый интерес, на наш взгляд, представляет изучение взаимодействия семантических планов рамочного и основного текста в лирике, где заголовок не обязателен, и его присутствие – чаще всего дополнительный акцент автора на особо важном для него.

В раннем стихотворении А. А. Ахматовой «Любовь» (1911), если смотреть на него с точки зрения авторской коммуникативной установки, в основном тексте рождается определение любви с опорой на узнаваемые детали и устойчивые ассоциации: змейка, свернувшаяся клубком на сердце героини, воркующая голубка, ароматный цветок, искристый иней. Но в системе ценностей, где любовь традиционно занимает свое прочное место, Ахматова корректирует эмоциональный фон соответственно своему самоощущению, подчеркивая беспокойное, тоскливое и даже устрашающее начало любви, ведущей не к радости и наслаждению, а «от радости и покоя» [2, 25].

Личностное начало влияет на духовно-практическое определение человека в системе онтологических ценностей. Актуализация оценки себя и мира вокруг, позитивная значимость для художника бытия как такового – вот то важное, что проявляется в картине мира, создаваемой поэтом, что проявляет его самого и как человека, и как творца. Бесконечная языковая валентность слова-символа, через которое осуществляется самостоятельный тип мышления, синтезирующий бесконечную многозначность образа, может приводить к тому, что читатель обнаруживает неожиданную для него авторскую номинацию: это не любовь к женщине, а любовь к поэзии. Так происходит в стихотворении Н. Гумилева «Любовь» (1912). И если учесть, что стихотворение с таким названием у поэта одно, то аксиологическая значимость творчества в его жизни подчеркнута этим скрытым сравнением: место возлюбленной уверенно занимает поэзия, явившаяся к нему в виде «надменного лирика», но все «стандартные» атрибуты возлюбленной присутствуют: духи, перстни, цветы. И эмоциональное восприятие ситуации реконструирует как бы стандартную ситуацию: любовь – это и грусть, и сумасшествие, и злость.

У Андрея Белого стихотворение «Любовь» (1911) – это рассказ об изначально обреченной ситуации: любовь – это расставание. Любовь даже в минуты надежды – это обман. Элегический тон стихотворения рождается традиционными образами паруса, корабля, грусти и безбрежности. Поэт-символист наполняет эти образы вселенским масштабом, формулируя таким образом открывшуюся для него истину любви.

Узнаваемый цветаевский мотив *любви-боли* проявляется и в стихотворении «Любовь» (1924). Перед нами и итог пережитых бурных чувств, и стремящееся к философскому обобщению определение любви. Любовь как огонь и грозное оружие – заблуждение. (И в стихотворении Д. Кедрина с одноименным названием (1936) мы явно увидим перекличку с этим цветаевским мотивом: Огонь и страсть – это то, что так быстро проходит. Поэт обращается к «вечному» вопросу «Что такое любовь?», не находя ответов и растерянно констатируя это: все «стандартные» решения, проверенные временем и опытом, оказываются несостоятельными). Ценность любви, по Цветаевой, в ощущении жизни как болевых точек, для нее любовь – это органическое неотделимое чувство, связанное с онтологическими ценностями.

М. Кузьмин в стихотворении «Любовь» (1922) включает тему в классический сюжет противостояния тела и духа. Но у Кузьмина острота конфликта отсутствует: любовь – «подружка тела» – непременно дорастает до души, при этом преобразуясь в любовь высшего порядка – любовь к Богу. В стихотворении Зинаиды

Гиппиус с тем же названием (1890) это путь от любви телесной, человеческой до высшей любви «к Нему», и этот путь – высший, благостный и единственно возможный.

В. Маяковский тему разворачивает как социальную сатиру, его «Любовь» (1926) – это социокультурная ситуация раннего советского общества: перечисление сцен и взаимоотношений. Ирония сменяется пафосом утверждения социальной ценности равноправных партнерских отношений. Мы видим, что каждый из поэтов, называя свое стихотворение столь декларативно, стремится к определению понятия, но при этом «значение» слова наполняется для каждого своим «смыслом». Авторская позиция проявляется как ценностная структура произведения.

Библиографические ссылки

1. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 23–31.
2. Ахматова А. Сочинения : в 2 т. / А. Ахматова [текст]. – М. : Цитадель, 1997. – Т. 1. – 448 с.
3. Деррида Ж. Эссе об имени / Ж. Деррида. – СПб. : Алетейя, 1998. – 190 с.
4. Кошевая И. Г. Название как кодированная идея текста / И. Г. Кошевая // Иностранные языки. – 1982. – № 2. – С. 8–10.
5. Лосев А. Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев [текст]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.
6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 270 с.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

УДК 821.111 – 31.09

Т. Л. Мищур

Мукачевский государственный университет

РЕЦЕПЦІЯ РЕНЕССАНСНОЇ КУЛЬТУРИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. І. ЦВЕТАЕВОЙ

Розглянуто внутрішню єдність смыслів культурологічної парадигми цвєтаєвської творчості. В статті робиться спроба побачити ступінь «принадлежності» поета Марини Цвєтаєвої культурі Ренесансу, наскільки «тасмна мова» епохи Відродження розгадана поетесою. Естетичний ідеал Відродження – людина, яка сама себе творить. Такими постають герой цвєтаєвських ессе – поети і художники – сучасники: Максиміліан Волошин, Андрій Белій, Борис Пастернак, Р.-М. Рільке та інші. Слід підкреслити, що серед всієї багатозначності культури Відродження в творчості М. І. Цвєтаєвої явно прозвучали лише шекспірівські мотиви. В статті розмірковуємо про відношення поетеси до театру і про роль, яку відіграв цей вид мистецтва в її житті.

Ключові слова: Ренесанс, Відродження, гуманізм, культурологічна парадигма, шекспірівські мотиви, лірика, поет, актор, театральне мистецтво, «театральне кохання».

Рассмотрено внутреннее единство смыслов культурологической парадигмы цветаевского творчества. В статье делается попытка увидеть степень «принадлежности» поэта Мариной Цветаевой культуре Ренессанса, насколько «тайный язык» эпохи разгадан поэтессой. Эстетический идеал Возрождения – человек, который сам себя творит. Такими предстают герои цветаевских эссе –

© Т. Л. Мищур, 2014

поеты и художники – современники: Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Борис Пастернак, Р.-М. Рильке и другие. Следует подчеркнуть, что среди всего многообразия культуры Возрождения в творчестве М. И. Цветаевой явственно прозвучали лишь шекспировские мотивы. В статье размышляем об отношении поэтессы к театру и о роли, которую сыграл этот вид искусства в ее жизни.

Ключевые слова: Ренессанс, Возрождение, гуманизм, культурологическая парадигма, шекспировские мотивы, лирика, поэт, актер, театральное искусство, «театральная любовь».

The attempt has been made to contemplate the internal unity of thought of culturological paradigm of Tsvetaeva's creative work. The level of M. Tsvetaeva's appliance as a poet to the Renaissance culture, the way she unriddles the so-called secret code of the epoch are considered in the present article. The aesthetic ideal of the Renaissance is the person who creates himself by himself. These are the characters of M. Tsvetaeva's essays – poets and artists – contemporaries M. Voloshyn, A. Belyi, B. Pasternak, R.-M. Rilke and others. It is also necessary to lay the stress on the fact that among the whole Renaissance cultural diversity only the Shakespearean motives are clearly seen. M. Tsvetaeva's attitude to the theatre and the role this way of art played in her life are also considered in the article under consideration.

Key words: Renaissance, humanism, culturological paradigm, Shakespearean motives, lyrics, poet, artist, theatre art, «theatre love».

Одним из основных факторов развития социума является смена типов культур. Особое значение в этом аспекте имеют влияния культурных парадигм на сознание человека. По мнению Питирима Сорокина, каждая из культурных эпох определяется своей доминантой. Так, по Сорокину, в XIII–XIV веках господствует «идеалистическая» культура, ее «основной принцип... был частично сверхсенсорный и религиозный, а частично светский и посюосторонний» [4, с. 429–432]. Освальд Шпенглер писал, что «каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре» [8, с. 340]. Рассматривая рецепцию мировой культуры в творчестве того или иного художника, мы получаем возможность ответить на многие вопросы, связанные с самобытностью его дара. Для изучения творчества М. Цветаевой такой подход, на наш взгляд, весьма актуален.

Перед нами стоит задача увидеть степень «принадлежности» поэта Марины Цветаевой культуре Ренессанса, рассмотреть, насколько «тайный язык» эпохи разгадан поэтессой. М. Бахтин подчеркивал, что «целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешней связью, а не проникнуты внутренним единством смысла» [1, с. 3]. В данной работе делается попытка увидеть эту «связь смыслов» в анализе культурологической парадигмы цветаевского творчества.

Отсутствие умения понимать друг друга, вступать в диалог остро ощущала М. Цветаева. По сути, часто ее стихи – отчаянный крик в «небесные пустоты», без надежды на то, что услышат сейчас, и со страстной мечтой, что хоть когда-то, «через сто лет».

Эпоха Возрождения, которой закономерно завершаются «Темные века» средневековья, уверенно провозглашает утверждение личностного начала, всестороннее развитие человеческой личности, а также гуманизм. В историческом плане возникновению классической эстетики предшествовал определенный сдвиг в мировоззрении человека позднего средневековья. Событием, радикально преобразовавшим ситуацию искусства, можно считать постулирование Фомой Аквинским учения «о двух истинах», что привело к эманципации как человеческого познания истины, так и, собственно, человеческого творчества. Идея свободного, не скованного догмами развития человеческой личности, средневековые принципы самоотречения, аскетизма уступают вере в высокое предназначение человека, его безграничные возможности. Господствует идея земного счастья и утверждение

права человека наслаждаться, реабилитация плоти. Утверждаются идеи саморазвития человека, возможности его нравственного совершенствования, способности к изменению мира силой своего разума, души, творчества. Жизнелюбие и человечность античности вновь актуализируются.

Мы далеки от мысли доказывать в нашей работе, что именно эпоха, о которой идет речь, имела исключительное влияние на поэтессу. В данном случае, несмотря на вышесказанное, приходится согласиться, что М. Цветаева – поэт не ренессансного звучания. Ее мир слишком потрясенный и слишком погруженный в осознанное его несовершенство, чтобы суметь принять уравновешенность ренессансных форм. И если первичные импульсы искусства Возрождения, аккумулированные в античности, находят свое притяжение-отталкивание в цветаевском творчестве, то идеалы Ренессанса скорее маячат вдалеке как никогда не достижимое благо.

В творчестве Цветаевой видим жажду Ренессанса. Ее отношение к миру и человеку поистине гуманистическое: всегда на стороне побежденного, отстаивая мировоззренческую идею, не забывает об общечеловеческом. Эстетический идеал Возрождения – человек, который сам себя творит. Такими предстают герои цветаевских эссе – поэты и художники – современники: Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Борис Пастернак, Р.-М. Рильке и другие. Люди в изображении мастеров Ренессанса выглядят и совсем живыми, реальными, и одновременно необычными, не такими, как все. Они принадлежат одновременно и земному, и высшему плану бытия. Благодаря этому современное переводится на уровень вечного, утверждается богоподобность реального человека. Так и М. Цветаева, подобно мастерам Возрождения, поднимает своих героев на высоту, которая у нее ассоциируется с Горой. Восхождение не меньше чем на Синай полагает она персонажем своих произведений. Для нее нет оговорок – восхождение возможно, ибо ты Поэт. Эта безудержная вера в высоту человека, при ежедневном и ежечасном столкновении с его низостью, соединяет Цветаеву-поэта с ренессансной культурой. Эта позиция сродни позиции знаменитого ее современника философа Освальда Шпенглера, заметившего, что «взирать на мир не с высоты, как Эсхил, Платон, Данте и Гете, а с точки зрения повседневных потребностей и назойливой действительности, – я обозначаю это как замену орлиной перспективы жизни перспективой лягушачьей». [8, с. 470]. Марину Цветаеву такая перспектива не устраивала.

Внимание привлекают некоторые реминисценции культуры Ренессанса, которые вызвали к жизни отдельные образы и произведения М. Цветаевой, в частности шекспировская тема в творчестве поэтессы. М. Цветаева не слышала ярой поклонницей Шекспира, об этом свидетельствует явно полемическая трактовка образа Гамлета в ее лирике, но скрытое, может быть даже от сознания самой поэтессы, мощное влияние великого произведения (мы имеем в виду трагедию «Гамлет») проявляется в некоторых лирических миниатюрах М. Цветаевой.

Предварим разговор об одной реминисценции из Шекспира размышлениями об отношении М. Цветаевой к театру и о роли, которую сыграл этот вид искусства в ее жизни.

В 1922 году в качестве предисловия к публикации пьесы «Конец Казановы» М. Цветаева пишет заметку «Два слова о театре», представляющую, на наш взгляд, интерес для уяснения отдельных звеньев ее эстетической программы. Главная мысль этой работы, начиная уже с эпиграфа из Гейне («Театр не благоприятен для Поэта, и Поэт не благоприятен для театра»), о неприятии театра поэтом. Цветаева подчеркивает, что прирожденное неумение видеть жизнь, как все, – это бесценный дар поэту. Театр же, по природе своей, должен переводить поэтическое слово на иной «зримый» язык. Поэт, выступая против театра, сопротивляется обратному превращению бытия в быт, что для поэта равнозначно насилию. И еще одна претензия Цветаевой к театру: одиночество как благо для поэта разрушается присутствием «третьего лица», что также ощущается как насилие.

Впервые М. Цветаева обратилась к драме в тяжелые и вовсе не «романтические» 1918–1919 гг. Целый цикл романтических пьес создан во время вдохновляющей дружбы с молодыми актерами вахтанговской Третьей студии (П. Антокольским, Ю. Завадским, С. Голлидэй и др.). Еще раньше, в 1916 году, она и Сергей Эфрон сблизились с актерами Второй студии МХАТа (Судаковым, Зуевой, Тарасовой, Алексеевым и другими студийцами). Именно тогда «впервые в жизни, — пишет Ариадна Эфрон, — возникло у нее желание слить свой поиск с их поиском, преодолеть барьер между своим — бесплотным — искусством и их искусством «во плоти», принять участие в чуде рождения спектакля, увидеть свой труд, рассекретить его, сделав тайное — явным» [9, с. 72]. Но это желание обернулось еще одним разочарованием М. Цветаевой, так как постановка вела к утрате самого духа пьесы, она отчаянно убеждалась в невозможности передать ритм произведения. В «Ответе на анкету», присланную ей в 1926 году Б. Пастернаком (для затевавшегося издания Словаря революционных поэтов), убежденно писала: «Полное равнодушие... к театру, пластическим искусствам, зрительности...» [6, с. 14]. Неприязнь поэтессы к театральному искусству вызвана прежде всего грубо-материальной, по ее мнению, природой театра. И попытка совместить несовместимое — лирику и театр — это и попытка обновления языка сцены, попытка революции в театре. Театр, по Цветаевой, «азбука для слепых», «подспорье для нищих духом» [5, с. 360]. В книге Анны Саакянц «Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910–1922)», изданной в 1986 году, приводится чрезвычайно эмоциональное высказывание Цветаевой о театре: «Люди театра не переносят моего чтения стихов: “Вы их губите!”». Не понимают они, коробейники строк и чувств, что дело актера и поэта — разное. Дело поэта: вскрыть — скрыть. Голос для него — броня, личина. Вне покрова голоса — он гол. Поэт всегда замечает следы. Голос поэта — водой — тушит пожар (строк). Поэт *не может* декламировать: стыдно и оскорбительно. Поэт — уединенный, подмостки для него — позорный столб. Преподносить свои стихи голосом (наисовершеннейшим из проводов!), использовать *Психею для успеха?* Достаточно для меня великой сделки записывания и печатания! — Я не импрессарио собственного позора! — Актер — другое. Актер — вторичное. Насколько поэт — *être*, настолько актер — *paraitre*. Актер — упырь, актер — плющ, актер — полип. Говорите, что хотите, никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они — Иван Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в пленау *Психеи*, актер *Психею* хочет взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в *Психее*). Посадите его на остров — перестанет ли он быть? А какое жалкое зрелище: остров — и актер. Актер — для других, вне других он не мыслим, актер — из-за других. Последнее рукоплескание — последнее биение его сердца... Нет, господа актеры, наши царства — иные...» [3, с. 178–179]. Виталий Вульф пишет: «В сущности, Цветаева от театра была очень далека, она была поэт и как мудрый человек понимала это. Но мир театра волновал ее. Написала восемь пьес и более к театру не прикасалась. В ее поэзии есть элемент театрализации. Голос Цветаевой, звуковая обольстительность родились из ее жажды ощущать воздух театра» [2, с. 64]. Известный театролог ищет ответ на вопрос о популярности Цветаевой у сегодняшней молодежи. Его ответ, на наш взгляд весьма парадоксен: «В цветаевской поэзии и особенно в ее драматургии ощущается свобода и раскованность. Цветаева не соблюдала законов драмы, она ощущала массовое сознание. В ее поэзии есть тайна, загадка, романтика, возвышенность чувств. Все это сближает ее поэзию с темами рок-культуры, тоскующей по романтике, только современной. Отсюда ее современность, точнее — успех у нового поколения» [2, с. 70].

Общение с актерами сказалось в творчестве М. Цветаевой не только обращением к драматургическому роду. Известны ее дневниковые записи, посвященные Стаковичу, стихи, написанные на его смерть. По мнению В. Вульфа, М. Цве-

таєва посвятила 25 стихотворень Юрию Завадському, в одном из которых, на наш взгляд, тонкая и ироничная характеристика театрального искусства, совпадающая с ее взглядами, высказанными в письмах, разговорах, статьях. Это стихотворение «Не любовь, а лихорадка...» [7, 1, с. 451] (1918 г.). В стихотворении главный упор на то, чтобы подчеркнуть условность происходящего. Жизнь, превращенная в фарс. Самое настоящее, искреннее чувство – любовь, схожа с болезнью, а более всего напоминает игру по заранее готовому сценарию. Бой, который ведут герой и героиня, полон лукавства и насквозь лжив, потому что все, что происходит, – это «понарошку»:

Нынче тошно, завтра сладко,

Нынче помер, завтра жив [7, 1, с. 451].

Сами герои этого «театрального» романа поддались его условностям и принимают ее, не понимая, что игра-то любовь не заменяет. И героиня, и герой со смехом ведут свой бой. Бутафорские атрибуты этого боя неважны: или «жезл пастуший», или «шпага» – какая разница, бой или танец, где каждый шаг рассчитан ритмом и все движения заранее предопределены. Ведь «танец – потребность тела, слово – души» («Повесть о Сонечке») [7, 4, с. 377]. Влюбленные же для Цветаевой, как скажет об этом в «Поэме Конца», «друг для друга – души» [7, 3, с. 36]. Эта картина театрального действия в первых трех строфах стихотворения создается Цветаевой с помощью иронии, тяготеющей к снисходительной доброжелательности. Но глубоко спрятанное негодование прорывается в конце четвертой строфы. Ибо жизнь и любовь, по Цветаевой, не могут становиться театром, игрой. Подчеркивая несомненный приоритет стихов над театром, который для нее – «самое сердце фальши» («Повесть о Сонечке»), Цветаева заканчивает стихотворение строчками о том, что даже это «действо» может стать основой чего-то настоящего – основой «восхитительных стихов».

В другом стихотворении, посвященном Ю. Завадскому и обращенном к нему, Цветаева подчеркивает фальшь и в этой фальши неестественность «театрализованных» любовных отношений ситуацией купли-продажи. Если в «Поэме Конца» – гимн бескорыстной любви («всегда – задаром!»), акцентируется внимание именно на этом, то в стихотворении 1918 года «Короткий сменшок...» [7, 1, с. 454] за все лирическая героиня готова платить, потому что таковы условия игры, начатой адресатом стихотворения.

Для поэта важно не только бывшее, но и несбыточное – «несодеянные» грехи, а может быть, в первую очередь, от того, что «несодеянны» («выышаться в стих»!) станут содержанием «легкой стопки» стихов. В стихотворении Цветаевой очевидный «гамлетовский» мотив. Слова героя трагедии Шекспира о том, «что кажется и может быть игою», выражющие двойной смысл его речи, отражающие желание убедить окружающих в правдивости его поведения, которое для него – лишь игра. Но ему, как и цветаевской лирической героине, со всей очевидностью предстает их собственная правда:

... То, что во мне, правдивей, чем игра;

А это все – наряд и мишуря (пер. Мих. Лозинского).

Для Гамлета «то, что во мне» – это его печаль и скорбь, для Цветаевой – ее стихи.

Рассмотрим еще один пример шекспировского влияния. На этот раз речь пойдет о программном цикле 1923 года – «Поэты». Это произведение, состоящее из трех стихотворений, несомненно, стало для поэтессы очень важным, можно сказать, этапным, своеобразной декларацией, предваряющей прозаические декларации, роль которых сыграют ее статьи (до этого написана лишь одна – «Световой ливень. Поэзия вечной мужественности», посвященная Б. Пастернаку).

В первом стихотворении цикла «Поэт – издалека заводит речь...» Цветаева рисует мир поэта. Пользуясь пространственными характеристиками, Цветаев-

ва наполняет их особой экспрессией. Эта выразительность создается в первую очередь за счет противопоставления поэта всем остальным. Для характеристики поэта выбираются константы космического масштаба – «ибо путь комет – поэтов путь» [7, 2, с. 184]. Даже заблужденья поэта приравниваются к масштабным астрономическим явлениям, но в отличие от них «поэты затменья / Не предугаданы календарем» [7, 2, с. 184]. Все, что другим, не-поэтам, хорошо, ему не во благо. В очерке «Наталья Гончарова» М. Цветаева пишет об этом качестве художника так: «Благоприятные условия? Их для художника нет. Жизнь сама неблагоприятное условие. Всякое творчество... – перебарывание, перемалывание, переламывание жизни – самой счастливой. Не сверстников, так предков, не вражды ожесточающей, так благожелательности, размягчающей. Жизнь – сырьем – на потребу творчества не идет. И как ни жестоко сказать, самые неблагоприятные условия – быть может – самые благоприятные. (Так молитва мореплавателя: «Пошли мне, Бог, берег, чтобы оттолкнуться, мель, чтобы сняться, шквал, чтобы устоять» [7, 4, с. 78–79].

Ее поэт находит удовлетворение не в стройном раскладе карт, а в их смешении, вес и счет для него иной – порядок правильного счета ему легко обмануть, он тот, кого так не любят школьные учителя:

Он тот, кто *спрашивает* с партии... [7, 2, с. 184]

Для него нет устоявшихся, незыблемых авторитетов, ведь поэт, согласно любимому М. Цветаевой утверждению В. Тредиаковского в «Мнении о поэзии и начале стихов вообще», «от того, что... есть творитель не наследует, что он лживец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымыселение бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть». Поэтому ее поэт «Канта на голову бьет» [7, 5, с. 521]. Для ее поэта гибельный каменный мешок Бастилии не гроб, а почва, на которой разрастается мощное дерево его таланта. Так определяет Цветаева пространство и время бытования поэта. Тут же дается характеристика отношений поэта с социумом (более детально этот мотив развит в следующем стихотворении цикла). По отношению к окружающим поэт «тот, чьи следы всегда простили, / Тот поезд, на который все / Опаздывают...» [7, 2, с. 184]. В этой характеристике два аспекта: с одной стороны перед нами картина полного одиночества поэта, а с другой – Цветаева подчеркивает его опережающее движение. Среди этих характеристик находим и ту, что порождена рефлексией известного шекспировского текста. Мир, где проложен поэту путь, характеризуется «развеянными звеньями причинности», это – поистине «вывихнутый век» шекспировской трагедии: время, вышедшее из колеи. Гамлетовский вопрос «Быть или не быть?» из знаменитого монолога звучит в третьем стихотворении цветаевского цикла по-русски неопределенно, не меняя при этом своего истинного значения, совпадающего с сомнениями шекспировского героя: «Что же мне делать?» [7, 2, с. 185]. И если Гамлет принимает решение, то лирический герой Цветаевой остается в растерянности и раздумье перед миром, противостоящим ему, нет у него и гамлетовской уверенности в своей миссии восстановить мир, вывихнувший суставы.

Литература Позднего Возрождения отразила сложный духовный процесс, происходивший в обществе. Для переходного времени, на пороге которого стояло Позднее Возрождение, характерно и сознание того, как прекрасен был идеал, и понимание того, что идеал и действительность оказались в разладе. И если в «Гамлете» мы отчетливо видим трагедию недостижимости идеала, то эту же трагедию обнаруживаем и в творчестве М. Цветаевой. Показательно, что среди всего многообразия культуры Возрождения в цветаевском творчестве явственно прозвучали лишь шекспировские мотивы, причем связанные с произведением, которое отразило, по словам А. Аникста, сознание всеобщего распада как «распространенное мнение во времена Шекспира». На пороге стояла уже другая эпоха – барокко, которая своим искусством пыталась уйти от так явно обозначившихся язв. И это искусство по своему духу и сути будет очень близко поэтессе.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 86 с.
2. Вульф В. Театральный дождь / В. Вульф. – М. : Знание, 1998. – 389 с.
3. Саакянц А. А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1997. – 561 с.
4. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М., 1992. – 327 с.
5. Цветаева М. И. Театр / М. И. Цветаева. – М. : Искусство, 1988. – 231 с.
6. Цветаева М. После России / М. Цветаева. – М. : Советский фонд культуры. Культурный центр – Дом Марины Цветаевой, 1990. – 153 с.
7. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1994–1995.
8. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры : в 2 т. / Ос瓦льд Шпенглер. – М., 1993. – Т. 1. – 688 с.
9. Эфрон А. О Марине Цветаевой / А. Эфрон. – М. : Советский писатель, 1989. – 477 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2014 р.

УДК 821.161.1

Е. И. Романова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ КЛЮЧИ ПРОЧТЕНИЯ БУНИНСКОЙ ПОВЕСТИ «ДЕРЕВНЯ»

Зроблена спроба виявлення внутрішньої полемічності, що зв'язує повість Буніна «Деревня» зі значимим вектором суперечок про долю Росії, що розгорнулися на рубежі століть. Переосмислення соборності як принципу російської історії виразно відчувається у повісті І. Буніна «Деревня». Концептуальність задуму позначена письменником вже в назві, яка структурується за поміченою О. Пушкіним омонімічністю «O, Rus!» – «O, село». Історія Дурновки стає «відколом» з історії Росії, а в персонажах повісті притчево укрупнюються національні риси російського характеру. Зовні розрізnenі епізоди повісті об'єднуються в цілісне панорамне зображення наскрізним, орієнтованим на старозавітну історію, сюжетом. Інтерпретаційним кодом розповіді стає мрія господарника Тихона стати «новим Авраамом». Не маючи дітей від своєї старої дружини, він бере в наложниці Молоду. Відсылання до біблійних образів рабині Агар і вільної Сарри, метафорично позначених митрополитом Іларіоном як втілення принципів Закону та Благодаті, структурує «історіософські» прогнози Буніна про прийдешню долю Росії. Бездітний господарник Тихон віддає Молоду – Агар в дружини «зарізці»-пролетареві Денискові. Зрозуміла у функції Великої матері Молода бунінської повісті символічно зрівнюється з Росією: від кого «понесе» вона, той і стане прабатьком нового народу.

Ключевые слова: соборность, старозавітні алозії, православный соціалізм, кодова заданість тексту, вейнінгеріанство.

Предпринята попытка явления внутренней полемичности, связывающей повесть Бунина «Деревня» со значимым вектором споров о судьбе России, развернувшихся на рубеже веков. Переосмысление соборности как принципа русской истории отчетливо ощущается в повести И. Бунина «Деревня». Концептуальность замысла обозначена писателем уже в названии, обыгрывающем замеченную А. Пушкиным омонимичность «O, Rus!» – «O, деревня». История Дурновки становится «сколом» с историей России, а в персонажах повести притчево укрупняются национальные черты русского характера. Внешне разрозненные эпизоды повести объединяются в целостное панорамное изображение сквозным, ориентированным на ветхозаветную

историю, сюжетом. Интерпретационным кодом повествования становится мечта хозяевственника Тихона стать «новым Авраамом». Не имея детей от своей престарелой жены, он берет в наложницы Молодую. Отсылка к библейским образам рабыни Агари и свободной Сарры, метафорически обозначенных митрополитом Иларионом как воплощение принципов Закона и Благодати, структурирует «историософские» прогнозы Бунина о грядущей судьбе России. Оставшийся бездетным хозяевственник Тихон отдает Молодую – Агарь в жены «живорезу»-пролетарию Дениске. Понятая в функции Великой матери Молодая бунинской повести символически уравнивается с Россией: от кого «понесет» она, тот и станет прародителем нового народа.

Ключевые слова: соборность, ветхозаветные аллюзии, православный социализм, кодовая заданность текста, вейнингерянство.

In focusing on the center of the problem of sex bizarre turn of the century and ideas refracted Russian catholicity, and psychoanalytic confidence opportunities to streamline dark instincts, and the modernist dream of the transformation of man's world. With the publication in 1908 of the book O. Weininger «Sex and Character» problem of sex was involved in an unexpected context of long-standing dispute Slavophiles and Westerners on the historic mission of Russia. O. Weininger, denoting the essential difference between «male» (active, create, personal management) and «female» (passive, amorphous), this difference is projected at historical destinies of nations . Defending the idea of »normality» and male «inferiority» of women, he contrasted the typical «femininity» of the Jewish people «male» mentality of the western state. In the minds of Russian gender correlation with Russian woman symbolizes a particular type of device conciliar social relations based not on the mandatory execution of the dead «Law» and the free adherence of brotherly love to live «Grace». Polemical rethinking of catholicity as a principle of Russian history is clearly felt in the story of Ivan Bunin «The Village». Conceptual design writer already designated in the title, beat noticed by A. Pushkin homonymous «O, Rus!» – «O, village». History Durnovka becomes «cleavage» with the history of Russia, and in the parable story characters become larger national traits of the Russian character. Externally disparate episodes together into a seamless story panoramic image through-oriented Old Testament story, story. Interpretive code narrative becomes dream Tikhon become «the new Abraham». Not having children of his elderly wife, he takes a concubine Young. A reference to the biblical image of the slave Hagar and Sarah free, metaphorically designated Metropolitan Hilarion as the embodiment of the principles of law and grace, structures «historico» Bunin forecasts future fate of Russia. Remaining childless is given to young handyman Tikhon to wife proletarian Deniska. Understood as a function of the Great Mother Young Bunin's story symbolically equated with Russia, from whom the «bear» it, will become the progenitor of a new nation.

Key words: Cathedral, the Old Testament allusions, orthodox socialism, code jobs text, veynningerianstvo.

В начале XX века предчувствие неизбежности революции актуализировало стремление выявить национальные и ментальные особенности особого «русского пути» и целостно осмыслить историю России в контексте мирового исторического процесса. Подчеркивая особый характер русского философствования, В. Заньковский писал: «Русская мысль сплошь историософична, она постоянно обращена к вопросам о «смысле» истории, конце истории и т. п. [7, с. 3]. Накануне русской революции литература облекала историософский поиск в плоть и кровь художественных воплощений.

Целью статьи является выявление внутренней полемичности, связывающей повесть Бунина «Деревня» со значимым вектором споров о судьбе России, развернувшихся на рубеже веков. Повесть Бунина была опубликована в 1910 году и уже в самом названии «Деревня» явственно отслеживается отсылка к поразившему еще Пушкина совпадению: «O, Rus!» (O, деревня). Один из героев повести говорит о России: «Да она вся – деревня» [4, т. 3, с. 58]. Исследовать деревню – значит понять и Россию, ее прошлое, настоящее, будущее, выйти к глубинным основам русского бытия. История Дурновки становится «сколом» с историей России, а в персонажах повести притчево укрупняются национальные черты русского ха-

рактера. Внешне разрозненные эпизоды повести объединяются в целостное панорамное изображение сквозным, ориентированным на ветхозаветную историю, сюжетом.

Предпринятое в 1907 году путешествие по Ближнему Востоку позволило писателю ощутимее постичь мир Библии и Корана. Очерку «Иудея» предписан эпиграф из Книги пророка Иезекииля. Бунин видит «Поля мертвых» – «нищие, хромые, слепые и увечные на каждом шагу – вот она подлинная Палестина древних варваров, земных дней Христа» [4, т. 3, с. 540], мрачно украшенная, будто пятнами пролитой крови, цветами мака. Здесь умер не только великий народ, но и умерли его великие Боги – «жизнь совершила огромный круг, создала на этой земле великие царства и, разрушив, истребив их, вернулась к первобытной нищете и простоте» [4, т. 3, с. 545]. Историческая страна превратилась в огромное то ли кладбище непогребенных человеческих костей, то ли пастище, где только вечные пастихи из некогда великого колена Авраамова неспешно и равнодушно пасут черных коз. Одиноко стоящая среди безлюдной пустыни маленькая крепость, где почивают Авраам и Сарра, прародители великого народа, в котором, по обещанию Бога, «людей будет столько, сколько песчинок на земле и звезд на небе, и который овладеет всей землей Ханаанской», вызывает у писателя чувство скорбной иронии.

Странное дело, но Бунину Иудея напоминает Россию, и плач Иеремии вдруг отзывается в его душе ностальгической болью о Родине. Путешествие вглубь веков обернулось размышлениями об исторической судьбе своей собственной страны. Предчувствие скорой национальной катастрофы заставляет писателя увидеть будущие «поля мертвых» в России – «Совсем опустели наши Палестины», – будто вторя автору очерка «Иудея», сокрушается о России один из главных героев «Деревни» Тихон Красов.

Не менее, а может быть, и более концептуально значимой для выражения историософской позиции писателя становится реализованная в сюжете «Деревни» отсылка к «Слову о Законе и Благодати». Митрополит Иларион граничил Закон и Благодать, аллегорически представляя их в образах Сарры и Агари («Прообраз же закона и благодати – Агарь и Сарра, рабыня Агарь и свободная Сарра») [8], и утверждал Благодать (Сарру) как принцип русской истории. В Благодати, принявший форму соборности, русские философы видели оправдание и высшее предназначение России. «Женственная» Россия противопоставлялась жестко структурированному мертвым, не знающим любви и милосердия Законом «мужественному» Западу [6].

Бунин полагает, что Россия еще не вошла в состояние политической, религиозной, нравственной и государственной зрелости – история России все еще остается историей родовой, что сближает «Деревню» с ветхозаветной Книгой Бытия. «Прадеда Красовых, прозванного на дворне Цыганом, затравил борзыми барин Дурново. <...> Деду Красовых удалось получить вольную. Он ушел в город – и скоро прославился: стал знаменитым вором. <...> А родитель Красовых был мелким шибаевом. Ездил по уезду, жил одно время в родной Дурновке, завел было там лавочку, но прогорел, запил, воротился в город и помер» [4, т. 3, с. 7] – так, подчеркнуто не агиографически, начинает повествование о роде Красовых Бунин. История России понята Буниным как история родовая, и это важнейшая отличительная черта его «Деревни». Калейдоскоп судеб, историй, притч существует и имеет смысл лишь в теснейшем сцеплении с общей русской национальной судьбой.

Сыновья заканчивают родословную Красовых. Кузьма ощущает себя «бесплодной смоковницей». Без детей и реализованного смысла подходит к концу его жизнь. Тихону Бог не дает детей: немая кухарка, родив Тихону сына, приспала его во сне; жена его – Настасья Петровна – все рожает мертвых девочек. Но

сам Тихон ощущает себя новым Авраамом: лезут ему в голову кощунственные мысли – «он все сравнивал себя с родителями святых, тоже долго не имевшими детей» [4, т. 3, с. 11]. Мотив долгого бесплодия часто повторяется в родословных патриархов, и Книга Бытия, с ее главенствующим родовым принципом, цементирует пространство бунинской повести. Россия стоит на пороге новой истории, и будущие отцы определяют будущее детей. Рождение ребенка для Тихона символизирует реализацию в историческом будущем, дарование Богом родового бессмертия. И он страстно жаждет продолжения своего красовского рода. Для него ребенок – мистический знак свыше, признание Богом ценности его собственной жизни. Ирония Бунина заключается в том, что включаемые им в повествование пророчества несут вполне ощущаемый зловеще-издевательский оттенок. Так, оракул на вопрос Тихона: «Сколько у меня будет детей?» – отвечает: «Судьбой назначено тебе умереть, худая трава из поля вон» [4, т. 3, с. 10]. Во время последней беременности, закончившейся, как и прежние, рождением мертвого ребенка, женой Тихона «овладевает во сне какая-то дикая веселость, соединенная с невыразимым страхом» [4, т. 3, с. 11], пародийно соотносимая со смехом престарелой Сарры, услышавшей пророчество о рождении у нее сына Исаака. По сути, неверующий Тихон жаждет чуда, подсознательно в своем будущем ребенке стремясь воплотиться в будущем России, стать новым Авраамом. В образе хозяинства Тихона, как нам представляется, художественно отразилась реакция Бунина на очерк С. Булгакова «Народное хозяйство и религиозная личность», в котором поставлена проблема выяснения «экономического потенциала православия» [3, с. 4]. Булгаков рассматривает хозяйство как коллективное мистическое тело. Сам же Бунин не верит в творческую хозяйственность русского народа, чей идеал-мечта емелино существование, вознагражденное русское «авось». «Господи боже, – с отчаянием безнадежной мольбы мучается Тихон, – что за край! Чернозем на полтора аршина, да какой. А пяти лет не проходит без голода» [4, т. 3, с. 14].

Аллюзии ветхозаветной истории сопровождают все повествование, они цементируют собой текст, возникая каждый раз в кульминационные моменты его развития. Тихон, следуя сюжету истории Авраама и Агари, берет себе в наложницы служанку – Молодую. Им движет, по сути, не похоть и не любовь, – скорее, здесь можно говорить о феномене «имитационного желания», чуда аналогии, страсти родового воплощения: Тихону уже сровнялось пятьдесят лет, но мечта стать отцом не покидала его. Бунин отступает от библейских трактовок: Авраам родил Исаака... Исаак родил Иакова... Иаков родил Иосифа... и т. д. У него родовой потенцией обладает именно женщина. Центральное положение Молодой, с которой связывается будущее России и которая сама отождествляется с Россией, во многом может быть прояснено в контексте той полемики, которую вызвало появление в 1908 году перевода книги О. Вейнингера «Пол и характер». Идеи Вейнингера причудливо пересекались с основными положениями русской философии серебряного века, соединившей идеи соборности и эротизма. В онтологическом смысле, утверждал австрийский философ, женское начало есть Ничто, форма, лишь принимающая то содержание, которое привносит в нее мужчина. В современной ему культуре он с ужасом констатирует триумф женского, усматривая в нем симптом отмирания мужественности и духовной жизни, и интерпретирует сексуальную зависимость мужчины от женщины как источник греха и рабства. О. Вейнингер неожиданно связывает вопрос о поле с проблемой исторических судеб еврейского народа. Судьбу Иудеи определяет, по Вейнингеру, женская в своей основе ментальность, не способная к твердой, кристаллизующей волю государственности, реализующей себя в соединении нравственных личностей во имя общих целей. Мысль О. Вейнингера, преломленная сквозь призму развернувшейся в русской культуре полемики о высшем предназначении России, во

многом структурирует замысел «Деревни» И. Бунина. Загадочная соотнесенность темы иудейства с мессианско-русской темой становится понятнее в контексте обнаруживающегося сходства русского и еврейского национального мессианизма, «качества государственности, чересчур густо сакрализированной» [1, т. 1, с. 39].

Героиня Бунина, понятая в функции Великой Матери, из лона которой должен выйти новый род, наделяется чертами и утробной матери, и возлюбленной садистического отца, и матери-земли, которая оборачивается молчаливой и бесстрастной богиней смерти. Образ Молодой постоянно двоится, она соединяет в себе и покорность, и бунтарство, бесстыдство и целомудрие, равнодушную жестокость и иррациональную доброту и жалостливость. Поразительная незаинтересованность в своей и чужой жизни и одновременно полная зависимость будущего России от ее судьбы делают образ Молодой аллегорическим, выносят его за пределы частного факта из жизни русской женщины. Иконность ее монашеского облика подчеркивается Буниным в первой же портретной зарисовке: «стройная, с очень белой нежной кожей, с тонким румянцем, с вечно опущенными ресницами» [4, т. 3, с. 23]. Одновременно в Молодой концентрируется исконная «русскость» – «лицо ее было крестьянски просто и старинно» [4, т. 3, с. 95]. Молодая лишена земной чувственности, она не доступна ни гневу, ни призательности: покорно и бесстрастно отдается она Тихону, взявшему ее силой, покорно терпит побои мужа Родьки, покорно, после его смерти, выходит замуж за «живореза» Дениску. Но за оболочкой внешней апатичной покорности таится бездна, гибельная иррациональность, сама смерть. Стихийность первобытного зачатия не различает добра и зла. В нем амбивалентно соединены будущие рождения и будущие страшные смерти. Молодая – Мадонна «племени, которым умирать не больно». Ее не трогает ничья любовь, ничья забота, ничье желание, ничья ненависть. Она равнодушно и апатично примет любое семя и зачнет новый род. Молодая – божественная форма, мистическое лоно. Кто оплодотворит ее, – тот начнет новую историю России, взамен старой, уже почти исчезнувшей.

Для литературы начала века такая художественная подмена – Родина-женщина – была вполне привычной. На грани приближающейся, предчувствуемой катастрофы Россия все чаще приоткрывает свой холодно страстный, суровый лик и все больше сближается в русском художественном сознании с героями Захер-Мазоха, одновременно влекущих и грозящих сладостными муками уничтожения. В образе Молодой как и в образах тиранствующих любовниц Мазоха, своеобразно сочетаются черты блудницы, суровой матери, мадонны. Применяя к произведениям «малороссийского Тургенева» (так называли Захер-Мазоха на Западе) технику психоанализа, Ж. Делез отмечал: «Три мазоховские женщины соответствуют трем основным образам матери, каковыми являются: мать первобытная, утробная, гетерическая, мать болот и клоак; мать эдиповская, образ возлюбленной, та, что должна вступить в отношения с садистическим отцом в качестве его сообщницы или жертвы; и между этими двумя – мать оральная, мать степная, великая кормилица, и та, что приносит смерть» [5, с. 234]. Делезовское определение женщин Мазоха во многом оказывается верным по отношению к сублимированному в сознании рубежа веков образу России-женщины.

Г. Адамович отнес «Деревню» к тем романам и повестям, «где то, что картиенно называют «исторической Немезидой», присутствовало бы столь грозно, явно, хоть и незримо» [2, с. 57]. Внешне раздробленное на многочисленные эпизоды повествование, обнаруживая стройный замысел писателя, проходит круг от бесплодной мечты Тихона стать новым Авраамом к свадьбе Молодой и Дениски. В Дениске воплощен будущий большевик. Он и есть новый суженый России. Дениска выписан художником с особой тщательностью, ведь

именно ему уготована роль нового, русского Авраама, от него, а не от Тихона пойдет новый род, ему он передает Молодую в жены. В его облике концентрируются черты, раньше с авторскими комментариями отанные другим персонажам: Дениска «коротконогий, с темными, томными глазами, не в меру густыми волосами (вспомним замечание Бунина: и отчего они особенно густы у дураков), с лицом землистым и будто промасленным. Он жесток, хитер, циничен и сентиментален. Между песенником «Маруся», грошевыми книжонками «Жена-развратница» и «Невинная девушка в цепях насилия» обнаруживается и брошка Ленина «Роль пролетариата в России». И. Ильин назовет Бунина пророком, ясно увидевшим в изображенном им примитиве потенцию и смысл русской революции. Он напишет: «Из этого примитива расхлестнулась в России большевистская стихия; и поэтому Бунин является, в известном смысле, предчувственником, прозорливцем и предсказателем большевизма» [9, с. 62–63].

Молодая кажется в венце «еще красивее и мертвее», и рука ее дрожит, и воск капает на оборки голубого платья, – Дениске же «коротконогому, в чужих сапогах, в чужой поддевке, было неловко и страшно держать на неподвижной голове царский венец с крестом наверху, надетый глубоко на уши» [4, т. 3, с. 114]. И им, царственно-печальной Молодой и похожему на самозванца жениху, читает священник: «Боже пречистый и всея твари содетелю... Иже раба твоего Авраама благословивый и разверзый ложесна Саррина...» [4, т. 3, с. 113].

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // Мандельштам О. Сочинения : в 2 т. / О. Мандельштам; [сост. П. М. Нерлера; подгот. текста и comment. А. Д. Михайлова, П. М. Нерлера; вступ. ст. С. С. Аверинцева, (с. 5–64)]. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 1: Стихотворения. – 1990. – 464, [1] с.
2. Адамович Г. Одиночество и свобода / Г. Адамович. – СПб. : Алетейя, 2002. – 469 с.
3. Булгаков С. Н. Народное хозяйство и религиозная личность / С. Н. Булгаков // Сочинения : в 2 т. / С. Н. Булгаков; [журн. «Вопр. философии】. – М. : Правда, 1993. – (Из истории отечественной философской мысли). – Т. 2. – С. 222–239.
4. Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. / [редкол.: Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; вступ. статья А. Твардовского; сост., подгот. текста и comment. А. Бабореко; статья «Поэзия Бунина» О. Михайлова]. – М. : Худож. лит., 1987–1988.
5. Делез Ж. Представления Захер-Мазоха // Л. фон Захер-Мазох, Венера в мехах / Ж. Делез ; [пер. А.В. Гараджи]. – М. : Ad Marginem, 1992. – С. 189–312.
6. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) / И. А. Есаулов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. / Государственный Комитет Российской Федерации по высшему образованию; Петрозаводский государственный университет / [ред. В. Н. Захаров]. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1994. Вып. 3. – С. 32–60.
7. Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский ; [сост. В. А. Поляков]. – Л. : Эго, 1991. – Т. 1. – Ч. 1. – 543 с. – (Философское наследие России).
8. Иларион. Слово о Законе и Благодати [Электронный ресурс] Сайт Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – Режим доступа: <http://pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4868>
9. Ильин И. А. О Тьме и Просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев / И. А. Ильин; [послесл., примеч. В. Молодяков; худ. С. Гераскевич]. – М. : Скифы, 1991. – 216 с. : ил.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

Т. Е. Пичугина

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ИНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В «ФАЛУНСКОМ РУДНИКЕ» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Розглядається історія створення, поетика та інтертекст драми Гуго фон Гофманстала «Фалунський рудник» (1900–1932): аналізуються механізми «присвоєння» чужого тексту Гофмансталем, виявляється сполучення в «Фалунському руднику» історизму та модернізації, цитати (повторення) та трансформації/роздширення претексту. Використовуючи традиційні романтичні мотиви жадання й мандрівництва, Гофмансталь доповнює їх характерними для літератури *fin de siècle* мотивами смерті й жертви, провини й умиралля. Особливу увагу в статті звернено на символістську трансформацію образів Великої Матері та Нарциса.

Ключові слова: фалунська легенда, інтертекстуальність, романтизм, неоромантизм, *fin de siècle*.

Рассматривается история создания, поэтика и интертекст драмы Гуго фон Гофманстала «Фалунский рудник» (1900–1932): анализируются механизмы «присвоения» чужого текста Гофмансталем, выявляется сочетание в «Фалунском руднике» историзма и модернизации, цитаты (повторения) и исказжения/расширения претекста. Используя традиционные романтические мотивы томления и странничества, Гофмансталь дополняет их характерными для литературы *fin de siècle* мотивами смерти и жертвы, вины и умирания. Особое внимание в статье уделяется символистской трансформации образов Великой Матери и Нарцисса.

Ключевые слова: фалунская легенда, интертекстуальность, романтизм, неоромантизм, *fin de siècle*.

The article examines the historical and literary context, poetics and intertext of Hugo von Hofmannsthal's play «The Mines of Falun» (1900–1932): the strategies of Hofmannsthal's «borrowing» of a prior text are analyzed, a combination of historicism and modernization in «The Mines of Falun», repetitions and examples of transformation or expansion of pre-text are revealed. The pre-text includes romantic interpretations of the legend about Falun – E. T. A. Hoffmann's short story «The Mines of Falun» (1819), the best known pre-Hoffman interpretation of the legend, J. P. Hebel's calendar story «An unexpected meeting» (1811) and Richard Wagner's opera «The Mines of Falun» (1842); E. T. A. Hoffmann's «Don Juan» (1813), Brothers Grimm's fairy tale «The Blue Light» (1815) and Novalis' fragment «The Novices of Sais» (1798–1799) are also among the intertexts of the drama. Hofmannsthal uses typical *fin de siècle* motives of dying and victim in addition to the traditional romantic ones of yearning and peregrination; presented in Hoffmann's and Wagner's works motive of betrayal is replaced by motives of fault and deprave. The author of the article focuses on the symbolist transformation of Great Mother and Narcissus images.

Key words: the legend about Falun, intertextuality, romanticism, newromanticism, *fin de siècle*.

Драму «Фалунский рудник» Г. фон Гофмансталь писал почти тридцать лет: первый акт появился в 1900 году во втором томе лирических драм писателя под названием «Фалунский рудник. Пролог» («Das Bergwerk zu Falun. Ein Vorspiel») [14], второй – в 1918, третий акт был издан посмертно в 1932 году, четвертый – в 1911, а пятый – в 1908. Как единое целое драма была опубликована лишь в собрании сочинений Гофманстала 1947 года.

Учитывая и продолжительность, и специфику работы над «Фалунским рудником», естественно предположить, что менялись и концепция, и проблематика, и жанровая природа произведения. Не удивительно поэтому, что современники пи-

сателя, ориентируясь на издание 1900 года, связывали пьесу с неоромантизмом, называя ее «драмой-сказкой о познании взаимосвязи всего сущего» [24, с. 167], а современные исследователи видят в этом произведении Гофманстала выражение кризисного сознания конца XIX века, изображение «глубинной – также и в буквальном смысле – психики персонажа» [11, с. 158]. Вместе с тем, в историко-литературных изданиях и сегодня «Фалунский рудник» (а имеется в виду только «Пролог») – пример неоромантической драмы [10, с. 63; 22, с. 101]. Основанием для подобного утверждения является, с одной стороны, время создания «Пролога», а с другой – прямая отсылка в названии драмы к новелле Э. Т. А. Гофмана: «Ссылка на романтизм усиливается и углубляется в незавершенной драме Гофманстала “Фалунский рудник” (1899), которая в содержательном плане ориентирована на Э. Т. А. Гофмана, а с точки зрения тематизированного здесь “пути внутрь” – главным образом на Новалиса, давшего мощный импульс к созданию и более поздних вещей Гофманстала – например, письма Чендося и фрагмента “Сказка о женщине под вуалью” (1900)» [22, с. 101].

То, что не только творчество Гофманстала, но и в целом немецкая литература *fin de siècle* ассилирует идеи, конфликты и образы романтиков, не вызывает сомнений, однако можно ли только на этом основании считать всю ненатуралистическую литературу конца века неоромантизмом? Как отмечают И. Лейс и Г. Штадлер, неоромантизм не был неким целостным литературным движением, он объединял различных авторов, общей установкой которых был разрыв с натуралистической традицией и критика современной буржуазной цивилизации. Неоромантики близки к импрессионизму и югендстилю, они интересуются внутренним миром человека, подчеркивают индивидуальное, а не социально детерминированное, сферой их интереса являются душа и грэза, мир иррационального [10, с. 62]. Все же понятие «неоромантизм» так и не стало общеупотребительным. Для Германа Бара «новый романтизм» вскоре слился с импрессионизмом, поскольку, на его взгляд, «вхождение внешней жизни в духовную» осуществляется благодаря «нервезному» процессу «впечатления». С точки зрения способа изображения это понятие вскоре вытеснило «символизм» [10, с. 63]. А потому Ю. Цветков, хотя и не раскрывая в полной мере свою позицию, называет «Фалунский рудник» символистской драмой [5].

Собственно, отнесение этой пьесы Гофманстала к тому или иному течению рубежа веков зависит лишь от точки зрения исследователя, сам текст допускает самые разные интерпретации. Представляется уместным в этом контексте вспомнить мнение Г. Р. Бриттнахера: «Плюрализм не- или постнатуралистических стилей в литературе 1900-х гг., без сомнения, способен довести до отчаяния всякого историка литературы, вырабатывающего для описания эпохи четкие и однозначные понятия. Все весомые аргументы в пользу того или иного стиля как определяющего облик литературы 1890–1910-х годов, едва возникнув, тут же отвергались не менее весомыми контраргументами. Понятия “неоромантизм”, “эстетизм” или “поздний импрессионизм”, “декаданс”, “неоклассицизм” и “поздний символизм”, “fin de siècle”, “l’art pour l’art” или “новый идеализм” описывают лишь отдельные стилевые или тематические приоритеты, которые невозможно свести к общему знаменателю» [7, с. 9].

Использование Гофманстalem в качестве претекста новеллы Э. Т. А. Гофмана также не дает достаточных оснований для трактовки «Фалунского рудника» как неоромантической драмы. «Переписывание» произведений великих (и не очень) предшественников – характерная черта творчества австрийского писателя. Подобная «вторичность» текстов Гофманстала объяснялась по-разному: Г. Брох видел в этом выражение этической позиции писателя – стремление к намеренному «замалчиванию собственного Я» (*Ich-Verschwiegenheit*) [8, с. 151], С. Люблински – сокрытие противоречия между «эстетским наследием, тонким чувством

формы и души – и чувственной мистикой, страстью-патетической необузданностью его подлинной натуры» [21, с. 85], И. А. Томезе – желание адаптировать классику к «современному чувствованию» [24, с. 179], Ж. Ле Ридер – выражение характерной для времен упадка раздвоенности поэта, стремящегося совместить дух обновления с памятью о прошлом [20, с. 19], необходимость забывать – с историзмом [20, с. 24].

Поэтическую систему Гофманстала Ж. Ле Ридер определяет как «селективную мнемотехнику» [20, с. 19], причем, по мнению ученого, «эксплицитное, имплицитное или скрытое цитирование свидетельствуют как о виртуозности Гофманстала, так и об определенном «извращении» (или разрушении) цитируемого авторитета. Искажение, рассчитанное отклонение, смещение – эти приемы делают возможным повторное присвоение текста автором. И если справедливо суждение, что «писанием, поскольку оно всегда есть переписывание, не отличается от цитирования», то можно утверждать, что современный писатель всегда имеет выбор: отрицание любой цитаты, отказ от всякой связи собственного текста с чужим (таково маллармистское требование Стефана Георге) либо безграничное расширение ссылок, образующих такую плотную сеть, что лишь филологически подготовленный читатель может обнаружить (почти) все следы предшествующих текстов. Второй подход избирает Гофмансталь» [20, с. 56–57].

Цель предлагаемого исследования как раз и состоит в анализе механизмов «присвоения» чужого текста Гофмансталем, в выявлении сочетания в «Фалунском руднике» историзма и модернизации, цитаты (повторения) и искажения/расширения претекста. А этот претекст составляет не только новелла Э. Т. А. Гофмана, вошедшая в первую часть «Серапионовых братьев» (1819), но и наиболее известная «догофмановская» интерпретация Фалунской легенды – короткий рассказ И. П. Гебеля «Неожиданное свидание» (1811), и опера Р. Вагнера «Фалунские рудники» (1842).

Гофмансталь, обращаясь в «Фалунском руднике» к известному сюжету, значительно его трансформирует. Во-первых, вслед за Р. Вагнером он предлагает сценическую интерпретацию гофмановской новеллы, экстериоризируя внутренний мир героя и, таким образом, создавая драму-видение. Если герой Э. Т. А. Гофмана видит подземный мир во сне, то Элис буквально «погружается под землю», что закрепляется соответствующей авторской ремаркой. В соответствии с жанром место и время действия пьесы Гофманстала условны, это, по определению Т. Айхера, некое «где-нибудь» (*anderswo*) [11]. Швеция (сначала Гетеборг, а потом Фалун) как место действия пьесы имеет значение лишь как аллюзия на претекст. И действительно, если новелла Э. Т. А. Гофмана насыщена страноведческими реалиями, то в драме Гофманстала они отсутствуют, значение имеет только оппозиция верха и низа, поверхностного и глубинного во всех смыслах этих слов.

Во-вторых, Гофмансталь расширяет число действующих лиц истории об Элисе Фребоме, причем некоторые персонажи появляются лишь единожды, чтобы потом навсегда исчезнуть из драмы, например: Кристиан – брат Анны, чье место в доме Дальше занимает Элис. Немаловажным представляется и тот факт, что Гофмансталь изменяет имя невесты Элиса: у него она не Улла, а Анна.

В третьих, Гофмансталь полностью отбрасывает момент посмертной встречи героев, таким образом сводя на нет изначальное содержание фалунской легенды. Уже Э. Т. А. Гофман максимально редуцирует момент «неожиданного свидания» (его описание занимает полстраницы), сосредоточившись на предыстории героя и тайнах его психики: «ночная сторона природы» замещается «ночной стороной души», чудеса природы – фантастическими видениями Элиса Фребома¹.

¹ О романтических интерпретациях фалунской легенды детальнее см.: Пичугина Т. Е. Фалунская легенда в романтической интерпретации [4].

Еще дальше идет Рихард Вагнер, ограничиваясь констатацией факта гибели героя. Гофмансталь же вовсе отказывается от изображения катастрофы: ни о каком обвале шахты нет и речи – Элис без всяких видимых причин уходит к подземной царице, покинув Анну в день свадьбы. При этом у Гофманстала на метафорическом уровне камнем становится не Элис, а Анна, а «встреча после смерти» превращается в несбыточную надежду покинутой невесты: «Ein Fremder wars, die Scham trieb mir das Blut / Empor, da wurde mir das Herz ganz kalt, / Die Hände kalt wie Stein. Nun klopft ich an – / Die Tür ist auch von Stein und er steht drinnen / Im Finstern und er funkelt wie ein Licht: / Röhrt er mich an, so werd ich wieder warm!»² [15, с. 174].

То, что Элис отдаётся в руки подземной царицы, и у Гофмана, и у Вагнера связано с мнимым предательством Уллы (в опере немецкого композитора этот мотив усилен: «Предан, предан! Торберн, ты был прав!» – кричит Элис, как безумный, и бежит к руднику [9, с. 99]). В день свадьбы, намереваясь искупить свою ошибку и разорвать договор с потусторонними силами, герой отправляется в шахту, чтобы добить прекрасный альмандин – символ и сердца подземной царицы, и романтического идеала любви: «Внизу, в глубине шахты, – говорит Элис, – лежит погребенный в хлориты и слюду сверкающий вишневый альмандин; на нем начертаны наши судьбы; эту скрижаль я должен вручить тебе как свадебный дар. Он прекраснее роскошнейшего алого яхонта, и когда мы с тобою сочетаемся узами любви и заглянем в его сердцевину, то увидим в лучистом сиянии, как наши души сплетены с гирляндами дивных ветвей, которые растут в самом центре земли из царицына сердца. Мне нужно только добить этот камень, и это я сейчас исполню» [1, с. 342].

Гофмансталь же отказывается от какого бы то ни было рационального объяснения поступка героя, что дает широкие возможности для интерпретации драмы. Так, П. Кнапек поясняет отказ Элиса от Анны угрызениями совести, источник которых таится «как в трагических событиях его юности (смерть матери, смерть отца), так и в склонности к меланхолии, унаследованной от отца. Элис – в своем недоверии к миру и себе самому – считает, что недостоин быть мужем Анны и жить с ней. Трагедию Элиса можно рассматривать как судьбу. Элис мало что может изменить в своем поведении, поскольку унаследовал склонность предаваться печали и пессимистическим настроениям от своего отца. В Элисе воплощен определенный тип художника, который утратил границу между миром искусства и эмпирической реальностью» [18, с. 148]. К схожему выводу приходит и Ю. Л. Цветков. Прочитывая этот текст как иносказание о бытии поэта – точка зрения, основывающаяся на автокомментарии драматурга, – исследователь приходит к выводу: «В драматических произведениях Гофмансталь пытался наглядно показать главную опасность для поэта – *оторванность от жизни*. Писатель настойчиво предостерегает от этого пути своих читателей, так как он ведет к отказу от многих основополагающих ценностей: моральных, эстетических, социальных» [5, с. 74]. Как представляется, первый вывод – слишком «натуралистичен», второй – излишне дидактичен; в обоих случаях несколько затушевывается открытость текста Гофманстала, а на первый план выдвигается проблема художника, утратившего связь с реальностью.

Склонность Элиса к меланхолии – пожалуй, единственная черта, унаследованная героем Гофманстала от своего литературного предшественника, – дает ключ к пониманию и финала драмы, и особенностей ее интертекстуальности. Унылая мечтательность гофмановского Элиса, наделенного, помимо всего прочего, и таким качеством, как «детская кротость чистой натуры» [1, с. 323], и ме-

² То был чужак, от стыда вскипает / Кровь, а сердце стынет, / Руки холодны, как камень. Вот я стучу – / Из камня также дверь, и он стоит за ней / Во мраке и мерцает, как огонек: / Когда ко мне он прикоснется, я снова стану теплой! (Здесь и далее подстрочный перевод мой. – Т. П.)

ланхолиность гофмансталевского героя, лишенного детской наивности своего прототипа, – разной этиологии: в первом случае она – результат романтического томления (*Sehnsucht*) по идеалу, во втором – нарциссического томления по смерти. Из романтического энтузиаста Элис трансформируется в Нарцисса эпохи *fin de siècle*.

Тема Нарцисса вводится с первых страниц пьесы: Элис испытывает отвращение к жизни – все в ней представляется ему пошлым и бренным; он стремится «заползти» обратно в мать-землю [15, с. 98], тоскуя по утраченному великому единству [15, с. 99]. Именно в этом ключе трактует нарциссизм Лу Андреас-Саломе («Нарциссизм как двойное направление», 1921), для которой он означает «нашу укорененность в природе, частью которой мы остаемся подобно тому, как растение остается частью земного царства вопреки противоположной устремленности к свету» [6, с. 126]. Вслед за А. Жидом («Трактат о Нарциссе», 1891) Лу Андреас-Саломе акцентирует внимание на том, что мифический Нарцисс видит себя не в искусственном зеркале, а в зеркале природы, то есть видит себя как часть целого. Такое понимание мифа о Нарциссе близко и Гофмансталю: «Большинство людей живет не подлинной, а мнимой, своего рода алгебраической жизнью, где все не существует, а лишь означает. Я хочу ощущать бытие вещей и, погружаясь в бытие, постигать их сокровенное, истинное значение», – писал он своему другу. Достижение же такой полноты бытия возможно, «только если ты любишь себя самого и, созерцая свое отражение, падаешь в воду и тонешь, как Нарцисс... Под любовью к себе я понимаю любовь к жизни или, если угодно, к Богу» [19, с. 97].

Трактовка первичного нарциссизма у Андреас-Саломе почти полностью совпадает с тем, что Гофмансталь в «*Ad me ipsum*» определил как состояние преэкзистенции. Ее характеристики являются: ранняя мудрость, избранничество, духовный суверенитет («Я как универсум») [17, с. 599]. Вместе с тем, австрийский писатель указывает и на опасности этого состояния, среди которых он, в частности, называет «талант к умножению: отражения» [17, с. 599]. Думается, что именно «умножение», игра отражений является основным приемом расширения системы персонажей в «Фалунском руднике»: помимо того, что фактически каждый персонаж пьесы имеет своего двойника (в случае Элиса речь идет о целом ряде двойников – это и его отец, имевший «второе лицо» [15, с. 89], и Торберн, судьбе которого «подражает» Элис [15, с. 161], и Кристиан, чье место в доме Дальше занимает герой, и даже дед Анны – тоже чужак, пришедший в Фалун из далекой Венеции, чей костюм в день свадьбы надевает Элис), в сюжет пьесы вводится юноша Ахмад – слуга подземной царицы, «неверный бесплотный образ: / зеркало, являющее каждому лишь то, что тайно / у него лежит на сердце» [15, с. 111]. Этот прием отражения – и свидетельство того, что судьба Элиса не исключительна, что «все уже когда-то было» [15, с. 161], и того, что земная жизнь – лишь отблеск, неверное отражение вечного. В «*Ad me ipsum*» Гофмансталь пишет: «Поэт отпадает от того высшего мира, посланницей которого является смерть. Он – возлюбленный высшей красоты – считает все, что он видит, лишь отражением того, чего он еще не видел, и жаждет насладиться его прообразом» [17, с. 600].

Особенно многозначным в этом контексте представляется образ подземной царицы. Она – и Великая Мать, «дева-земля» [15, с. 99]; она – и Изиса в новалисовском варианте, открывающая Элису путь к себе самому [3, с. 240]; она – и абсолютное знание, «все, что есть, что было и что будет» [3, с. 241], поскольку существует вне времени и тела, знает путь к священным праисточникам [15, с. 106]; но она – и абсолютная смерть (в первоначальном варианте пролога это значение особенно очевидно: в подземном мире Элис сталкивается с тенями людей, ожидающих встречи с царицей [15, с. 177–180], а сам Элис говорит: «Там, наверху, / был лишь кошмарный сон. Быть с тобой / есть подлинная жизнь» [15, с. 183]). Ца-

рицу повергает в ужас жизнь людей, рождающихся из тела, живущих, питаясь телами умерших, и возвращающихся к праху [15, с. 106], собственно, ее пугает бесконечность пошлого земного существования, вечное повторение одного и того же.

Своего рода земным отражением, но и антиподом, подземной царицы является бабушка. Подобно подземной царице, она живет в темноте – она уже давно ослепла, но от этого только яснее ощущает связь всего сущего: в ее душе все судьбы сливаются в одну, она чувствует красоту природы, радость жизни, ее речь насыщена растительной метафорой [15, с. 120]. Она тоже Великая Мать, но ассоциируется скорее с образом Деметры, у которой Аид (Элис) похищает Персефону (Анну). Выбор между подземной царицей и Анной, который должен осуществить Элис, по сути, есть выбор между смертью и жизнью. И текст пьесы в духе мироощущения конца века рассказывает о непреодолимой притягательности смерти.

По мнению А. Грина, «наиглавнейшая цель нарциссизма – устранение следов Другого в жажде обретения Единого. То, к чему стремится первичный нарциссизм путем устранения конфликтов, – это либо смерть, либо – что то же самое – бессмертие» [19, с. 95]. Эта тяга к смерти/бессмертию ясно слышится в прощальных словах Элиса: «Sinkst du mir / An mir herab? So bist du auch ein Stern, / Der lieblichste, lebendigste, der letzte, / Der fallen mußte, meinem Pfad zu leuchten. / Denn eine Sehnsucht über alle Sehnsucht / Nach dir hat ausgeglüht aus meinem Innern / Jedwedes unbefangne dumpfe Trachten. / <...> Und wie ein leerer finstrer Mantel sank / Die liebliche Gestalt im Dunkel hin: / Ich hatte dich, da warst du nicht mehr viel. / Wie dich, so schütte ich die ganze Welt / Von meinem Fuß, und bin schon nicht mehr hier! / In meinem Ohr erklingt ein süßer Ton, / Der heißt: Komm bald! So komm ich denn, und bald! / Denn was ist ihr, vor der die Zeiten knien, / Die Frist, die ich mich unstet hier verweilte»³ [15, с. 170]. Мотив смерти усилен здесь трансформированной цитатой из «Неожиданного свидания»: «Ich habe nur noch wenig zu tun und komme bald, und bald wird's wieder Tag. Was die Erde einmal wiedergegeben hat, wird sie zum zweiten Male auch nicht behalten»⁴ [9, с. 15], – говорит героиня И. П. Гебеля на могиле своего жениха. Вкладывая обещание вернуться в уста Элиса, Гофмансталь не только отсылает к эсхатологии «Неожиданного свидания», но и «инвертирует» претекст: именно подземная царица является той невестой, в верности которой поклялся Элис (уже в первом акте она обращает к нему слова: «Komm bald!») [15, с. 110]), а его земное бытие превращается в инобытие накануне воскресения. Анна, таким образом, становится своего рода отражением подземной царицы, путем к вечности.

Если романтики видели в идеальной земной любви путь к идеалу, то Гофмансталь заставляет своего героя пройти обратный путь – от вечности к испытанию земной любовью. Анна становится в этом контексте жертвой, причем отнюдь не добровольной, как то было характерно для литературы *fin de siècle* (вспомним, например, драму Гофманстала «Алкеста»). Впервые встретившись с Анной, Элис говорит: «Du bist so schön und gut, du mußt mich fassen! / Nimm, ich blieb lange hier, heroben, hier, / Bei euch im Haus, du sähst mich Tag um Tag ... / Dann käm ein Etwas und das zwänge dich, / An einem Morgen, einem Abend etwa, / Seis früher,

³ Ты падаешь / к моим ногам? Значит – и ты звезда, / Прелестнейшая, живейшая, последняя, / Которая должна упасть, чтоб осветить мой путь. / Поскольку сильнейшее томление / По тебе погасло в моем сердце, / Всякое простое смутное желанье. / <...> Подобно пустому темному платью оседает / в потемках любимый образ: / Ты была моя, теперь ты не нужна. / И, как тебя, я стряхиваю весь мир / Со своих стоп, я больше не здесь! / Я слышу нежный зов: / «Возвращайся скорей!» И я вернусь, и скоро! / Ибо что для нее, пред кем склонилось время, / Тот срок, что я, блуждая, здесь провел.

⁴ У меня здесь осталось немного дел, я скоро приду, и снова настанет день. Что однажды земля отдала, то отдаст и в другой раз.

später, einmal käms dich an / Und zwänge dich, mit einem andern Blick / Mich anzusehen»⁵ [15, с. 131]. А в конце второго акта впервые возникает мотив окаменения: «Wie kalt jetzt deine Hand ist, kalt wie Stein»⁶ [15, с. 134], – говорит Элис Анне, на что та отвечает: «Acht nicht darauf, mir kann ein Kindermärchen / Das Blut erstarren machen»⁷ [15, с. 134]. Значение этих фраз усилено: первой – благодаря повторению в finale пьесы, а второй – благодаря диалогу между соседской девочкой и Анной, который предшествует встрече героев. Речь идет о сказке братьев Гrimm «Синяя свечка», которую маленькая Ригица частично пересказывает Анне. Важно, что девочка акцентирует внимание на образе принцессы, которая вопреки своей воле должна прислуживать солдату. То, что Анна вспоминает об этой сказке, встретив Элиса, не может быть случайным: она тоже становится заложницей посторонних сил, объектом, а не субъектом действия.

Как представляется, Гофмансталль полемизирует со сложившейся традицией интерпретации фалунской легенды: во всех текстах, предшествующих драме австрийского писателя, образ невесты был не столько характером, сколько схемой. Это касается и Уллы Э. Т. А. Гофмана: она, хоть и описана в новелле в высоком стиле (по отношению к ней писатель использует слово «дева» (*Jungfrau*), т. е. наделяет ее образ исключительной чистотой), однако ее психологический портрет весьма скучен: Улла – своего рода эмблема верности, не более того. У Гофманстalля этот образ усложняется: Анна проходит путь от невинного, склонного к мечтательности подростка к женщине с опустошенным сердцем: «Nichts bleibt mir, nichts, als Scham und Qual und Not»⁸ [15, с. 165]. Анна – это цена, которую нужно заплатить за возрождение горного дела в Фалуне: «Das, was mich hierhertrieb, / Das, dünt mich, war im Dunkeln irgendwie / Drauf abgesehn, dich zu verderben! / <...> Wer bin denn ich, / Daß ich, ich, der verlaufene Matros, / Hinunterfahren mocht in euren Schacht / Und eure alten Bergleut wie im Traum / Dahin und dorthin weisen, alles lenken, / Und euch reich machen, wie kein Mensch hier ist. / Habt ihr euchs nie geträumt, daß irgendwie / Ein Preis dafür gezahlt müßt worden sein?»⁹ [15, с. 156–157].

В метафорическом плане погибель (*Verderben*) Анны – это и та цена, которую должен заплатить Элис за свой «прорыв к бытию» (*Durch-dringen zum Sein*) [17, с. 606]. В каком-то смысле все персонажи пьесы живут призрачной жизнью: Анна – в мире сказок, Элис – в мире воспоминаний, снов и отражений, слепая бабушка – в призрачном мире теней (хотя она и ближе других подходит к ощущению единства жизни), Персон Дальше – в тоске по цельному миру предков. Каждый из них жаждет чуда – истинной жизни, но это чудо возможно только через жертву [17, с. 601]. Показательно, что линия Кристиана не разворачивается в пьесе: во втором акте он покидает родной дом, чтобы узнать жизнь, «выдержать то, что должен, и решиться на то, что дозволено» [15, с. 116], но удалось ли ему вырваться из призрачного бытия, так и остается неизвестным. Незавершенность этой линии, видимо, свидетельствует о несостоятельности и этого пути.

⁵ Ты так прекрасна и добра, ты должна меня понять! / Пойми, я останусь здесь надолго, здесь вверху, / В вашем доме, ты будешь видеть меня день за днем... / И вот однажды придет Нечто, и это заставит тебя, / однажды утром, а может, вечером, / Раньше или позже, однажды / принудит тебя другими глазами / Меня увидеть.

⁶ Как холодна сейчас твоя рука, холодна, как камень.

⁷ Не обращай вниманья, даже от детской сказки может / В моих жилах застыть кровь.

⁸ Что мне осталось? Ничего, лишь позор и мука, и страданья.

⁹ То, что привело меня сюда, / я думаю, решено во мраке кем-то, / и имело целью погубить тебя! / <...> Кто я, собственно, такой, / Чтобы я, я, заблудший матрос, / Спускался в вашу шахту / И вашим рудокопам, как во сне, / Давал заданья, всем управлял, / Чтоб сделать вас богаче всех в округе. / Вы никогда не думали, что вам придется / Заплатить за это какую-то цену?

Говоря о персонажах Г. Ибсена, Гофмансталь отмечает: «Они верят в бесконечные, скрытые в самом человеке возможности чудесного: они верят в созидающее, просветляющее, облагораживающее страдание» [16, с. 152], – но и это страдание оказывается искусственным «декорированием пошлой жизни» [16, с. 154]. Исполняя долг перед собой, персонажи Ибсена либо избирают путь «символической самоизоляции, нервически стремясь создавать вокруг себя бездны» [16, с. 155], либо «остаются среди людей, но как тайные повелители, для которых остальные – лишь объекты, аккумуляторы настроений, мебель, инструменты освещения, развлечения, раздражения или умиления» [16, с. 155]. Эти наблюдения Гофманстала в полной мере можно отнести и к «Фалунскому руднику», с той лишь разницей, что Элис идет двумя путями сразу. Если символическая самоизоляция в начале драмы в буквальном смысле ведет его в бездну, где он под покрывалом Изиды видит себя самого, то его возвращение к людям, на поверхность, не освобождает его от изоляции, пусть и в роли повелителя (он покоряет сердце Анны, занимает в доме Дальше место сына и брата, его любят дети, он распоряжается на шахте, назначая рабочих). Во втором акте на вопрос Анны, где его родина, Элис отвечает: «In dir! Denn du sollst meiner denken, sollst!»¹⁰ [15, с. 132], – а уже в третьем акте Анна поет любимую песню Кристиана: «Er sah ihr in ihr Herz hinein: / Willst du mir ganz leibeigen sein? / Den Willen mach dem meinen gleich, / So wird dein Herz so freudenreich!»¹¹ [15, с. 144]. Элис, таким образом, созидатель не собственной жизни, а собственных отражений. Именно это открывается ему, когда он адресует первые слова любви не Анне, а собственному «зеркалу» – юноше Ахмаду: «Das wesenlose greuliche Gebild, / Auf den goß ich die süßen ersten Worte, / Die lieblichen, die niemals wiederkehren. / Mir graust vor mir! Schlag, Finsternis, herein!»¹² [15, с. 151]. В первом акте он видит в Ахмаде яванку – свою бывшую возлюбленную, которую «пнул, как собаку» [15, с. 93], и погибшего друга, перед которым, видимо, тоже чувствует вину. Проблема Элиса в том, что он не способен стать частью Другого. До встречи с подземной царицей он пытался компенсировать недостаток чувства физической болью: он до сухожилий режет свою руку, чтобы доказать себе свою любовь к Ильзебиль; вытатуировывает укус яванки. Эти шрамы, по сути, – «зарубки» на память. Однако память тела – это не память сердца, а физическая боль не компенсирует отсутствие чувств, это не та жертва, не то страдание (говоря о героях Ибсена, Гофмансталь использует слово «Schmerz», означающее и физическую боль, и страдание), которое приведет к подлинному бытию. Жертва, которую должен принести Элис, иного порядка – это причинение зла Другому. В «Ad me ipsum» Гофмансталь пишет о сладости вины, поскольку она означает связь с жизнью [17, с. 606]. Собственно, символическое убийство Анны и есть та вина, которую берет на себя Элис. Однако и вина – лишь половинчатое решение проблемы. В «Ad me ipsum» Гофмансталь пишет об ее амбивалентности: она «наполовину утраченное состояние преэксистенции,.. все еще неполное соединение с миром» [17, с. 600]. Отсюда, вероятно, и амбивалентность финала драмы.

Мотивы окаменения и погибели, как и имя, избранное Гофмансталем для своей героини, отсылают к еще одному тексту Э. Т. А. Гофмана – новелле «Дон Жуан». И трактовка характеров Элиса и Анны, и проблематика пьесы ближе именно к этому произведению немецкого романтика, чем к «Фалунским рудникам». Элис, как и Дон Жуан в гофмановской интерпретации, встречается с Ан-

¹⁰ В тебе! Потому что ты должна помнить обо мне, должна!

¹¹ Он милой в сердце заглянул: / Не хочешь стать моей и телом и душой? / Мне свою волю подчини, / И твое сердце исполнится радости!

¹² Бесплотный, мерзкий образ, / На него излил я волшебные первые слова, / Те нежные, что больше не вернутся. / Я ужасен! Обрушься, тьма!

ной слишком поздно, когда «вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой» [2, с. 90], «когда нечестие его достигло вершины, и только бесовский соблазн погубить ее мог проснуться в нем» [2, с. 91]. И Анна Гофманстяля, как и Донна Анна Гофмана, «не избегла своей участии» [2, с. 91].

В контексте «Дон Жуана» становится понятным связанный с образом Элиса мотив «страшного гостя» [15, с. 158] – чужака, «подобного дереву, что может давать и райские, и адские плоды» [15, с. 142], посланца темной силы. Не случайно двойником Элиса является Торберн – верный слуга подземной царицы, оставивший ради нее жену и детей, двести лет служащий по земле ни живой и ни мертвый. Но если Гофман в finale новеллы отсыпает к царству грез, где воплощается идеал: «Раскройся, далекое неведомое царство духов, край чудес – Джиннistan, где в неизъяснимой благодатной скорби, как в величайшей радости, для восхищенной души с переизбытком исполняется все обещанное на земле!» [2, с. 92], – и, таким образом, подобно Новалису, трактует смерть как сон, как переход к высшему бытию, то Гофмансталь завершает драму торжеством не смерти, но умирания. Сын рыбака, доставивший Элиса в Фалун, сам Элис, заменивший Торберна на службе у подземной царицы, Анна – окаменевшая и холодная, как Белоснежка, – все они не мертвые, но они и не живы, они обречены и дальше скитаться между двух миров. Так пересматривается образ странника, воплощавший в романтизме томление по идеалу, а в эпоху декаданса – томление по смерти и ее недостижимость. Этот мотив, предвосхищающий Кафку, отражает ключевое для эпохи *fin de siècle* мироощущение умирания и является одним из центральных в творчестве Гофманстяля.

Библиографические ссылки

1. Гофман Э. Т. А. Новеллы / Эрнст Теодор Амадей Гофман; [пер. с нем., сост., вступ. статья и примеч. Н. А. Жирмунской]. – Л. : Лениздат, 1990. – 607 с.
2. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений : в 6 т. / Эрнст Теодор Амадей Гофман; пер. с нем. – М. : Художественная литература, 1991. – Т. 1: Фантазии в манере Калло. Принцесса Бландинга. Необыкновенные страдания директора театра. – 514 с.
3. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис; [пер., примеч., послесл. В. Микушевича]. – М. : Ладомир; Наука, 2003. – 280 с. – (Литературные памятники).
4. Пичугина Т. Е. Фалунская легенда в романтической интерпретации / Т. Е. Пичугина // Від бароко до постмодернізму : [зб. наук. праць] в 2 т. / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. XVII. – Т. 1. – С. 166–171.
5. Цветков Ю. Л. «Фалунские рудники» Гуго фон Гофманстяля – символистский вариант гофмановской новеллы [Электронный ресурс] / Юрий Леонидович Цветков // Балтийский филологический курьер: Научный журнал. – 2007. – № 6. – Режим доступа к журн. : <http://journals.kantiana.ru/journals/courier/1612/4594/>
6. Andreas-Salomé L. «Mein Dank an Freud» : Psychoanalyse / Lou Andreas-Salomé; Hrsg. und mit einem Nachw. vers. von Brigitte Rempp. – Taching am See : MedienEd. Welsch, 2012. – 393 S.
7. Brittnacher H. R. Opferphantasien in der Literatur Fin de siècle / Hans Richard Brittnacher. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2001. – 372 S.
8. Broch H. Dichten und Erkennen. Essays I [hrsg. und eingeleitet von Hannah Arendt] / Hermann Broch // Broch H. Gesammelte Werke: in 10 Bd. – Zürich : Rhein-Verlag, 1955. – Bd. 6. – 361 S.
9. Das Bergwerk zu Falun : Varianten eines literarischen Stoffes / Hrsg. von Thomas Eicher. – Münster : Lit, 1996. – 218 S. – (Literatur im Kontext ; 1).
10. Deutsche Literaturgeschichte : Bd. 8 : Wege in die Moderne 1890 – 1918 / Hrsg. von Ingo Leiß und Hermann Stadler. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004. – 444 S.
11. Eicher Th. Anderswo zwischen den Texten. Intertextualität als Illustration in Hugo von Hofmannsthals *Das Bergwerk zu Falun* [Електронний ресурс] / Thomas Eicher // Germanica 40 / 2007. – Режим доступу до журн. : <http://www.journals4free.com/link.jsp?l=28377253>
12. Hildebrandt A. «Genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen...» Weisheit, Körper und Neurose in E. T. A. Hoffmanns Erzählung «Die Bergwerke zu Falun» / Alexandra

- Hildebrandt // Athenäum. Jahrbuch für Romantik / Hrsg. von E. Behler, J. Hörisch, G. Osterle. – Paderborn [u.a.] : Schöningh, 1995. – Jg. 5. – S. 117–129.
13. Hoffmann E. T. A. Fantasie- und Nachstücke / E. T. A. Hoffmann; [Nach dem Text der Erstdr. ... mit Anm. von Wolfgang Kron]. – München : Winkler, 1960. – 822 S.
14. Hofmannsthal H. von Kleine Dramen : in 2 Bd. / Hugo von Hofmannsthal. – Bd. 2. – Leipzig : Insel-Verlag, 1900. – 139 S.
15. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Dramen II 1892–1905. – 518 S.
16. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Reden und Aufsätze I. 1891–1913. – 688 S.
17. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Reden und Aufsätze III. 1925–1929. Aufzeichnungen. – 662 S.
18. Knápek P. Hofmannsthals Bergwerk zu Falun als Analyse der Existenzproblematik eines jungen Dichters / Pavel Knápek // Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. – 14/ 2009/ 1–2. – Masarykova univerzita. Brno 2009. – Str. 135–149.
19. Le Rider J. Das Ende der Illusion : Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck / Jacques Le Rider. – Wien : Österr. Bundesverlag, 1990. – 496 S.
20. Le Rider J. Hugo von Hofmannsthal : Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende / Jacques Le Rider. – Wien [u.a.] : Böhlau, 1997. – 312 S. – (Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien ; 6).
21. Lublinski S. Der Ausgang der Moderne : ein Buch der Opposition / Samuel Lublinski. – Dresden : Reissner, 1909. – VII, 314 S.
22. Sprengel P. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918 / Peter Sprengel. – München : Verlag C. H. Beck, 2004. – 924 S.
23. Steiger J. A. Bibel-Sprache, Welt und Jüngster Tag bei Johann Peter Hebel : Erziehung zum Glauben zwischen Überlieferung und Aufklärung / Johann Anselm Steiger. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1994. – 380 S. – (Arbeiten zur Pastoraltheologie ; 25).
24. Thomé I. A. Romantik und Neuromantik. Mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthals / Ika A. Thomé. – Haag : Martinus Nijhoff, 1923. – 197 S.

Надійшла до редколегії 20.04.2014 р.

УДК 821.112.2 – 3.09

Ю. О. Михеєва

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ПАСТОРАЛЬНИЙ ОБРІЙ ВОЄННО-ГЕРОЇЧНОГО МІФУ
Е. ЮНГЕРА У ЩОДЕННИКАХ «СЯЙВО»**

Стаття присвячена дослідженню ознак та функцій пасторальної модальності у першому розділі щоденників Е. Юнгера «Сади та дороги» як важливого аспекту художньо-філософського світосприйняття автора. Увага приділяється аналізу основних рис пасторального зображення, причому акцентується той факт, що пастораль є ахронною жанровою формою та зберігає свої властивості, проходячи трансформацію у творах багатьох авторів. Аналіз показує, що Е. Юнгер робить спробу обґрунтувати вічні парадигми людського існування, вводячи в їх коло воєнну повсякденність та руйнацію як невідворотний та природний елемент соціумного зла.

Ключові слова: пастораль, модус, пасторальний код, антична традиція, щоденник, Друга світова війна, художньо-естетична система, руйнація.

Рассмотрены характерные признаки и функции пасторальной модальности в первом разделе дневников Э. Юнгера «Сады и дороги» как важный аспект художественно-философского мировосприятия автора. Уделяется внимание анализу основных черт пасторального изображения, при этом акцентируется тот факт, что пастораль является ахронной жанровой формой, хотя и подвергается трансформации в произведениях многих авторов. Анализ показывает, что Э. Юнгер делает попытку обосновать вечные парадигмы человеческого существования, вводя в их круг военную повседневность и разрушение как неотвратимый и природный элемент социумного зла.

Ключевые слова: пастораль, модус, пасторальный код, античная традиция, дневник, Вторая мировая война, художественно-эстетическая система, разрушение.

As the title implies the article deals with the analysis of the Ernst Junger's journals. The article is devoted to the consideration of the important aspect of the journals – the pastoral modality, which becomes a distinctive part of the author's journals. Much attention is given to the analysis of the pastoral modality used in the journals. The main features of the pastoral representation are described in short. Attention is drawn to the fact, that the pastoral is an achronous genre form and it keeps its features, although it is transformed in the works of many authors. Concepts «pastoral» and «pastoral modality» are analyzed from the modern methodological positions and in consideration of the best practices of the domestic and foreign germanists. The signs and function of the pastoral modality in the first part of the journals «Garden and Streets» are examined in the article. Conclusion is drawn, that the pastoral is an universal signs complex, which makes it possible for E. Junger to transform the pastoral material into individual artistic-aesthetic system. It's shown that the author creates his own original reality that describes his metaphysical world-view. The analysis shows that by the advertizing to the pastoral modality E. Junger tries to ground the timeless paradigms of the human existence by the entering into this circle the military everyday life and destruction as an inescapable and natural element of the social evil.

Key words: pastoral, modus, pastoral code, antique tradition, journal, the Second World War, artistic-aesthetic system, destruction.

Ернст Юнгер був плідним письменником, за яким в зарубіжній германістиці усталилася репутація найбільш визначного прибічника Другої світової війни, проте довгий час його творчий спадок був закритим для вітчизняних вчених. Лише з 90-х років ХХ ст. інтерес до вивчення його творчості почав зростати, однак і натепер слід відзначити, що дослідники в своїй більшості звертали увагу на окремі аспекти творів автора, висвітлюючи лише певну, насамперед ідеологічно забарвлену, проблематику, як, наприклад, образ війни, технічне знаряддя мілітаризму або постать Робітника, узагальнюючи здобутки автора в контексті творчості письменників-мислителів консервативної революції. О. В. Михайловський з повною підставою підкреслює, що напрям рецепції літературної спадщини Ернста Юнгера є обмеженім «як в публіцистичних, так і в академічних колах», які осмислюють його творчі здобутки передусім з політичного погляду; щоб виправити цей викривлений образ, необхідно помістити постать Ернста Юнгера в складний контекст німецької та європейської інтелектуальної теорії ХХ ст. [4, с. 58].

Під час розгляду щоденників Ернста Юнгера «Сяйво I» (Strahlungen I) та «Сяйво II» (Strahlungen II) дослідники концентрують свою увагу насамперед на висвітленні власне мілітаристської грани концепту війни, не торкаючись такого важливого аспекту, як пасторальна модальність, яка своєрідно входить до поетики щоденників записів автора, обґруntовуючи його світоглядну позицію і відіграє у щоденниках значну змістоутворючу роль. У пошуках Ернста Юнгера, які припадають на період зміни культурних парадигм, знаходить своє відображення широкий спектр елементів культурно-історичної традиції. У творчості письменника відбивається його своєрідний художній світ із неповторними рисами естетично-го мислення. Характеристиці індивідуального почерку Юнгера присвячена вели-

ка кількість наукових праць, в яких розглядається основне коло проблем есе, щоденників записів та романів, естетичні погляди письменника, концепція людини та реальності. Однак своєрідність використання пасторального коду, зокрема у щоденниках «Сяйво», як важливого елементу художньо-філософського світосприйняття автора, ще не стала предметом спеціального дослідження, хоча її аналіз дає можливість глибше зrozуміти специфіку художнього мислення суперечливого і надскладного для тлумачення письменника.

Відомо, що витоки пасторальної образності беруть свій початок ще у мистецтві античності, так що певні ключові риси пасторальної модальності отримують свій усталений обрис під пером багатьох мислителів та підлягають осмисленню вже з давніх часів. Можна стверджувати, що набір сталих рис, що утворюють поважний за віком топос пасторального зображення, з часом майже не змінюється, хоча й підлягає індивідуальним та смисловим варіаціям у творчості майстрів у плині багатьох епох. Звернення митців слова до пасторалі передбачає передусім створення певного замкненого ідилічного простору, відокремленого від навколишнього світу, де одухотворене середовище живе за законами гармонії та природної краси. Як зауважує видатний медієвіст Й. Хейзинга, це «желанное бегство, но не в действительность, а в мечту», буколічний ідеал повинен був слугувати засобом звільнення душі «от грубости и корысти, и создаваемой обществом атмосферы» [7, с. 135–136]. К. П. Зикова, аналізуючи пастораль в англійській літературі XVIII ст., зауважує, що пасторальний ідеал формується кожною епохою, в залежності від того, яке значення вона надає опозиції місто – селище, природа – цивілізація, життя активне – життя спогляdalьне, та віддання переваги тому або іншому чиннику цієї опозиції залежить від соціально-політичної та культурної ситуації [3, с. 4]. Як показує історія літератури, пасторальна модальності органічно вбудовувалася в різні історико-культурні моделі світосприйняття (античну, середньовічну, ренесансну, просвітницьку, неоромантичну та ін.). Її багаточисельні трансформації відображали зміни, що відбувалися у суспільнстві, свідомості людей, мистецтві та культурі повсякденності. Поступово пастораль перетворювалася на певний універсальний код, який зберігав «пам'ять жанру» (М. Бахтін). Учені-літературознавці слушно вважають, що пастораль отримує значення більш широке й інакше, ніж літературний жанр. Відомий знавець європейської пасторалістики Л. М. Баткін вважає даний різновид словесного мистецтва образотворчою модальністю і зазначає, що пасторальний код вимагає від читача та дослідника спеціальної дешифровки, оскільки з часом класичний пасторальний код набуває багатозначності та розмитості; головним є не сам буколічний код, а те, що вносить невизначеність «в устойчивый, вечный духовный пейзаж» на тлі пасторальних мотивів. У розвитку пасторалі дослідник виділив два основні етапи, підкресливши при цьому її первинну та вторинну «семіотизацію». Феокріт та Вергілій виступали як «иніціаторы нового жанра, который при всей условности... идиллического пейзажа имел индивидуальную окраску и служил выражению конкретных социальных и биографических обстоятельств...» [1, с. 169]. Якщо Вергілієва Аркадія є результатом «первинної семіотизації» сільської природи та звичаїв, які перетворюються на знаки високої культури, то в епоху Ренессансу пастораль проходить етап «вторинної семіотизації», коли просте, «природне» існування включається до готового знакового ряду, посилюючи «окультуренность, искусственность аркадийского мира многократно» [1, с. 169].

Наше завдання – осмислити прикмети та функції пасторального зображення у тому вигляді, в якому цей літературний феномен знаходить свою реалізацію століття потому, в умовах другого раціоналізму (С. С. Аверинцев), а саме в першому розділі секстету «Сади та дороги» Юнгера, притому зауважимо, що орієнтація на формальні риси мало що прояснює у багатошаровій поетиці твору. Приміром, на нашу думку, щоденники Е. Юнгера виходять за рамки розповсюджененої

моделі «реалізм – /пост/модернізм», оскільки вона не розкриває реальної природи художнього мислення автора, не підходить під жодну стилістичну течію та не є у свою чергу простим механічним поєднанням елементів різних поетичних систем. Вияви філософської та літературної інтертекстуальності у «Сяйві I» є свідоцтвом того, що автор створює власну, надзвичайно своєрідну реальність, яка характеризує його метафізичне світосприйняття, при цьому виникає явище, онтологію якого можна назвати авторською моделлю світу.

Щоденники в генології зазвичай відносять до так званої «фактографічної прози», тобто прози, для якої не є характерним глибокий аналіз та узагальнення, а оповідання обмежується фіксацією фактів, трактованих оповідачем як значимі. Щоденники Ернста Юнгера є явищем унікальним, оскільки являють собою симбіоз рукопису та хроніки як дзеркала часу, та обробленого, «літературного» тексту, але позбавленого при цьому спрошенії стилізації чи суб'єктивності. Можна висловити припущення, що Е. Юнгер працює над щоденниками як скульптор, відсікаючи все зайве, осмислюючи деталі, викристалізовуючи рафіновану історію, при цьому на канву оповідання накладається чіткий відбиток внутрішнього стану автора – його заглиблення у світ «внутрішньої еміграції».

Вже в самій назві «Сади та дороги» (в іншій версії «Сади та вулиці») відображаються два пласти реальності: сади у сuto пасторальному сприйнятті, з неспішною, кропіткою, спостережливою роботою, яка крім своїх плодів надає оповідачу естетичне задоволення, та дороги-вулиці – сучасний світ у значенні антиномічно-урбаністичному. У пасторальній традиції антиномічний фон міфopoетичного пасторального світу створює нестилізована, навмисно необроблена реальність. Доцільно простежити, чи є така або подібна антиномічність у щоденниках Е. Юнгера взагалі. В рамках зображенальної системи письменника ХХ ст. сади – «пасторальний світ» та дороги – «сучасний реальний світ» не протипоставляються один одному, а співіснують в одній площині. Автор займає «надпозицію», беручи участь у подіях і разом з тим ніби спостерігаючи усе «косторонь»: «Ми живемо не повністю в світі, але й не повністю в нашему тілі – проте, одного дня частини, в яких ми існуємо всередині та зовні, буде додано одну до одної» [9, с. 73]. Технічна буденність сучасності переплітається з опоетизованим образом гуманістичного побуту, з плідним інтелектуальним дозвіллям, естетизованим спілкуванням з природою, хоча на думку Ф. Г. Юнгера, брата письменника, означена суттєва дистанція: «Нет ничего более далекого от буколики, чем наш технический мир, ведь буколика предполагает избыток, изобилие, а также тот покой, ту удовлетворенность, ту способность духа к наслаждению, которые неведомы скучному и изнурительному существованию homo faber. ...Она несовместима и с теми мрачными и жестокими чертами, которые все больше и больше обретают наша трудовая жизнь» [8, с. 79]. Ведучи мову про пасторальну модальність у щоденниках Е. Юнгера, ми розуміємо термін «пасторальність» як «жанрову модальність, которая характеризуется совокупностью содержательных признаков жанра, но не связана однозначно ни с каким набором формальных признаков» [3, с. 27], тобто «Сади та дороги» виступають інваріантом пасторалі, що диференціюється в індивідуальних авторських експериментах, наприклад щоденник як форма авторського монологічного самовизначення. Принципова установка на правдивість, відтворення ситуацій з повсякденного життя виключає орієнтацію на утопію або ідилію, характерну для класичних форм пасторалі. Як відзначає Т. В. Саськова, «за многогранностью пасторальных модификаций таится некое образно-смысловое “ядро”, удерживающее в своем магнитическом поле пестрый спектр конкретно-исторических жанровых “превращений”» [6]. Дослідниця зауважує, що «традиция, так весомо заявившая о себе на предыдущих этапах историко-культурного развития, развивается и далее, трансформируясь и преломляясь в свете новых философско-эстетических установок» [5]. Отже, ми вважа-

ємо за доцільне слідом за сучасними знавцями розглядати пастораль як ахронну літературну форму, адже сама література взагалі, за словами Ж. Женетта, є «пластичним полем, викривленим простором, де у будь-який момент є можливими найнесподіваніші відносини та найпарадоксальніші зустрічі», а це означає, що проявляється притаманна літературі властивість «позапросторової присутності», а отже, «література минулого завжди може інтерферувати з літературою теперішнього» [2, с. 90].

В процесі розгляду «Садів та доріг» ми можемо виділити дві основні площини, в яких розгортається оповідання, умовно розподіливши їх за двома типами пасторалі, як їх визначає американська дослідниця Аннабель Паттерсон, а саме «м'яку» (soft) та «жорстку» (hard) пастораль [10, с. 278–281]. Перша пов'язана з традиціями античних буколік та стихією відпочинку та дозвілля. Ця пасторальна модальності реалізується через «медитативне» спостереження за природою, без активного втручання в неї: «В глибині Хардта, де ще залишився подих самотності пралісу. Гроза, з блискавкою та сонячним сяйвом. ... Після таких годин мені дійсно важко заглиблюватися ще у справи; я поринаю у мрії... Самотність лісів настільки велична, схожа на вход до святкового приміщення» [9, с. 130]. Природа, на думку Е. Юнгера, є джерелом гармонії, людина має владу відкрити її скарби для себе: «Так є передусім з моментом щастя як такого. Речі гармонізовані; світ в акорді. Тепер залежить від нас, чи захочемо ми сказати “Сезам”, що відкриє нам надлишок» [9, с. 113–114]. «Жорстка» пастораль пов'язується з традицією георгік та стихією праці. Причому можна відзначити, що військова служба у сприйнятті оповідача-хроніста також перетворюється на «труд».

Символічне співіснування Сходу та Заходу, язичництва та християнства відображається через відбір книг, які читає письменник (Геродот, Гесіод, Боєций, Біблія, військовий статут, сучасні автори): «Поряд зі свічкою лежить довідник, який я зрідка читаю, переважно Біблія та в ці дні Боєций. Інші книги, серед них також статут вогневої та бойової підготовки, стоять на дерев'яному стелажі...» [9, с. 102]. Уже розташування поряд настільки несхожих джерел містить прозорий натяк на філософування, поетизацію та навіть освячення дійсності – слово Боєція і Біблейській Логос межують з науковою вбивством, що не сприймається як дисонанс, а навпаки, покликано безконфліктно поєднати взаємовиключне. Апеляція до свідомості та підсвідомості (використання в канві оповідання сновидінь, без особливих рефлексій та аксіологічних характеристик), розуму та емоцій є також характерною рисою авторської системи світосприйняття.

У межах «жорсткого пасторального коду» знаходять реалізацію основні домінанти перехідного часу: передчуття кризи та катастрофи, загиbel' існуючої культури, ескейпістські тенденції. Повсякденність зображається Е. Юнгером як ланцюг фактів, які підтверджують невідворотність катастрофи, що наближається: «Безлад світу у деякі дні здається майже непереборним, так що втрачаєш надію його приборкати. Тоді я приводжу в порядок письмовий стіл, близну, садове знаряддя, хоча й з глибоким внутрішнім небажанням. Можливо, в цьому лежить й переконання, що все, що ми створюємо та збирамо, загине» [9, с. 64–65]. Війна сприймається як жахливий театр, гра, масштаби якої людина не може усвідомити повністю: «Війна схожа на Левіафана, лише декілька лусок або плавець якого підіймаються над поверхнею – субстанція надто масивна, щоб осягнути її поглядом, й через це зростає відчуття нереальності. Люди відчувають рух великих мас поряд, не розуміючи їх цілі та напрямку; хоча, можливо, вони здогадуються, що під оболонкою цих днів переховуються інші речі – театральні вистави нового й невідомого типу» [9, с. 75].

У «Садах та дорогах» немає різкого протиставлення урбаністичної цивілізації та пасторального локусу, воно лише акцентується, але без підкреслено негативного забарвлення. Автор розмірковує над причинами, які підштовхують лю-

дину до праці навіть посеред винищення; як селяни обробляють поля, так і буденне ведення щоденника є важливою духовною працею для нього: «Вранці ви-рушили через Мартеланж. Там був знищений міст, також багато будинків, мож-ливо внаслідок вибухів. Подекуди можна було побачити селян, що знову працю-вали на полях. Що ж примушує людину так невтомно працювати серед руйну-вання – глибокі переконання чи інстинкт, подібний до комашиного? Коли я це нотую, в мене виникає вражуюча відповідь: «Ти ж також ведеш щоденник» [9, с. 140–141]. Ландшафт представлений системою гармонійних знакових топосів (оброблюване поле, ошатний ліс, маленька хижа, луги), з якими переплітають-ся та дисонують топоси антипасторальні (бункери, окопи, колючий дріт): «Між укріпленнями та шанцями орут землю селяни та збирають врожай буряків. По дорозі до Ращтатту, яка проходить поряд з моїм бункером, їздять автомобілі... Це одночасне співіснування та змішування сфер нагадує оптику сновидінь та є ха-рактерним для нашого світу, небезпечні риси якого це все скоріше посилює» [9, с. 81]. І ті, і інші окреслені у своїй «фізичній» реальності, але водночас несуть чи-тачеві повідомлення про метафізичний контекст буття.

Знищенння або трансформування буколічного ландшафту – воронки на полях, спустошені сади, знищенння та страждання домашніх тварин – все це вселяє чи-тачеві передчуття катастрофи: «Мертві тварини: передусім коні... Вони вмира-ють від виснаження; можна побачити... як вони з напругою спираються на пере-дні ноги та витягують шию, немов в останньому благанні. Крім того, мертві соба-ки, що потрапили під колеса або вмерли від голоду на ланцюгу; корови, кури, ві-вці, дуже багато кролів та кішок» [9, с. 149], «Корови стоять з переповненим, роз-дутим вим’ям на лугах, звідки доноситься іх жалісне ревіння» [9, с. 142]. Ці фак-ти фіксуються та сприймаються з настроєм суто біблейської покірності та зі стой-чним спокоєм, і хоча пізніше оповідач визнає, що марш цими вимерлими ландшафта-ми вразив його, проте в ранній період його духовного становлення картини повніс-тю спустошеного світу без людей начебто приносили йому насолоду: «Все це стра-хітливе фойє смерті, переход через яке дуже сильно мене вразив. В один з ранніх пе-ріодів моого духовного розвитку я часто занурювався у видіння абсолютно вимерлого світу без людей, й не буду заперечувати, що ці темні мрії приносили мені задоволен-ня» [9, с. 145]. Така подвійність ідейного й філософського забарвлення подій стає зго-дом каменем спотикання для тих дослідників, які вбачали в позиції Юнгера лише ес-тетизацію насильства та насолождення від страждань і загибелі людей, та зведення на п’єдестал потягу людини до знищення як рушійної сили еволюції. Естетична насоло-да для Юнгера є засобом пізнання краси та порядку світу, які на фоні можливої за-гибелі проявляються більш чітко та яскраво. Пережити епоху болю можно було, лише володіючи «холоднокровністю», яка, за словами письменника, не була байдужістю, а лише характерною рисою, емоційним станом епохи, який давав людям змогу зберегти спокій та «витримати подих смерті». Втім, заради об’єктивності у захист Е. Юнгера можна привести той факт, що він поступово відходить від по-зиції розважливої нейтральності, спостерігаючи перетворення «холоднокровнос-ті» на нелюдяність нацистів, змінюючи естетику жахливого на поетику співчуття.

Властивий ренесансній темпоральній модальності концепт часу як вічної вес-ни – літа, що є характерним пасторальним хронотопом, не зберігається. «Реаль-ний» час та простір ретельно фіксуються у кожному записі. Але через те, що в будь-яких ситуаціях автор не відмовляється від своїх звичок (спостереження на-вколишнього світу, тварин, комах, читання книг), створюється відчуття надпро-сторовості та позачасовості. Важливою, на наш погляд, є авторська рефлексія бі-блейського розуміння часу: «В цьому зміст праісторії взагалі: представити життя в його значенні, не пов’язаному з часом, тоді як історією воно описується в часо-вому перебігу. Тому праісторія завжди є історією, яка лежить близче до нас, істо-рією людини як такої» [9, с. 93].

Пасторальна традиція, об'єднуючи багатогранність культурно-естетичного освоєння життя, виявляє стійкість та активність по відношенню до різних сфер культури та мистецтва. Аналіз показує, що, звертаючись до поважного образотворчого модусу пасторалістики, Юнгер намагається у підтексті обґрунтувати вічні парадигми людського існування, безпосередньо вводячи до цього кола воєнну буденність та руйнацію як само собою зрозумілі, беззастережно наполягає на позачасовому смислі поточних подій. Тим самим стверджується невідвортність і природність соціумного зла, власне історико-політично обумовленого. Пастораль, орієнтована на неоміфологічну модель культурної свідомості, є універсальним знаковим комплексом, що дозволяє Е. Юнгеру трансформувати пасторальний матеріал в індивідуальну художньо-естетичну систему. А оскільки пасторальний код є відкритим та динамічним, це робить його «проникним» для більш широких проблем: мистецтво та життя, варварство, культура та цивілізація, минуле та майбутнє, сучасність і технічна епоха та «золотий вік» минулого.

Бібліографічні посилання

1. Баткин Л. М. Мотив разнообразия в Аркадии Синнадзаро и новый культурный смысл античного жанра / Л. М. Баткин // Античное наследие в культуре Возрождения. – М. : Наука, 1984. – 303 с.
2. Женетт Жерар. Психопрочтения / Ж. Женетт; [пер. с франц. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др.] // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – 1998. – 412 с.
3. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе 18 века / Е. П. Зыкова. – М. : Наследие, 1999. – 249 с.
4. Михайловский А. В. Миф, история, техника: размышления Е. Юнгера у «стены времени» / А. В. Михайловский // История философии. Вып. 15. – М. : ИФРАН, 2010. – 219 с.
5. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соиск. ученой степени д. ф. н. – М., 2000. – 32 с.
6. Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века / Т. В. Саськова. – Изд-во Московского гос. открытого пед. ун-та. – М., 1999. – 165 с.
7. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в 14 и 15 веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга; [пер. с нидерландского Д. В. Сильвестров]. – М. : Наука, 1988. – 544 с.
8. Юнгер Ф. Г. Письма из Монделло / Фридрих Георг Юнгер ; [пер. с нем. К. В. Лощевского] // Юнгер Ф. Г. Восток и Запад: эссе. – СПб. : Наука, 2004. – 369 с.
9. Junger E. Strahlungen I / Ernst Junger. – Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1988. – 496 S.
10. Patterson A. Pastoral and Ideology. Virgil to Valery / A. Patterson. – Berkeley, Los Angeles, 1987. – 345 p.

Надійшла до редколегії 15.04.2014 р.

УДК 821.112.2-312.1.09

Н. А. Пірогова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

СЕМІОСФЕРА ГАРМОНІЇ В ПОВІСТІ Г. ГЕССЕ «СІДДХАРТХА»

Розглядається лінгвофілософський концепт «гармонія» в повісті видатного німецького письменника, аналізований з погляду семіотики. Новизна застосованого ракурсу полягає в концептуалізації проблемного кола ідей гармонії, надзвичайно важливих для естетично-філософської позиції письменника і центральних для

художнього світу даного твору. Дослідження розгортається в рамках концепції семіосфери, запропонованої російським семіологом Ю. Лотманом. Метою статті є простежити внутрішню динаміку семіосфери гармонії в повісті. В межах дослідження визначено основні філософсько-етичні стереотипи, почерпнуті Германом Гессе з класичних духовних учень давнього Сходу та особливості його особистого сприйняття східної філософської думки, відображені у специфічній комбінації релігійних уявлень давньої Індії та Китаю. Висвітлено взаємовплив базових світоглядних ідей брахманізму, буддизму та даосизму у межах існуючого семіотичного континууму.

Ключові слова: гармонія, семіосфера, внутрішня динаміка семіосфери.

Рассматривается лингвофилософский концепт «гармония» в повести выдающегося немецкого писателя, трактованной с точки зрения семиотики. Новизна предложенного ракурса состоит в концептуализации проблемного поля идей гармонии, чрезвычайно важных для эстетико-философской позиции писателя и центральных для художественного миранданий повести. Следование разворачивается в рамках концепции семіосферы, разработанной русским семиологом Ю. Лотманом. Цель статьи – проследить внутреннюю динамику семіосферы гармонии в повести. В ходе исследования охарактеризованы основные этико-философские стереотипы, почерпнутые автором из классических духовных учений древнего Востока и особенности его личного восприятия восточной философской мысли, отраженные в специфической комбинации религиозных представлений древней Индии и Китая. Освещено взаємовплив базовых мировоззренческих ідей брахманізму, буддизма и даосизма внутри существующего семіотического континуума.

Ключевые слова: гармония, семіосфера, внутренняя динамика семіосфери.

The given article offers an analysis of Hermann Hesse's novel «Siddhartha» focused predominantly on semiotic methods of research. The novelty of this perspective consists in an attempt to conceptualize the problem field of the ideas of harmony which are determinative for the writer's esthetic and philosophical position and central for the artistic world of the novel. As far as we know such an approach to the given work have not been undertaken in domestic study of literature yet. The artistic heritage of Hermann Hesse containing complex mental layers of classical Western European as well as Oriental cultural and philosophical stereotypes presents a very interesting object for a semiotic study. This research deals with the conception of semiosphere developed by Russian scientist Yury Lotman. The aim of the article is to trace the inner dynamics of the semiosphere of harmony in the novel. Analyzing the novel «Siddhartha» as a subject the author of this paper is trying to discover the basic mental concepts Hermann Hesse borrowed from the East and the peculiarity of his personal perception of Oriental philosophical thought, reflected in a specific combination of ancient Indian and Chinese spiritual ideas and stereotypes. The author of the article also makes intent to reveal the mutual influence of the basic world outlook ideas of Brahmanism, Buddhism and Taoism within the given semiotic continuum.

Key words: harmony, semiosphere, the inner dynamics of the semiosphere.

У даній статті запропонований аналіз повісті Г. Гессе «Сіддхартха», зосереджений переважно в рамках методики семіотичного підходу. Новизна застосованого ракурсу полягає в концептуалізації проблемного кола ідей гармонії, надзвичайно важливих для естетично-філософської позиції письменника і центральних для художнього світу даного твору. Подібний підхід до повісті, досить докладно і уважно аналізованої передовсім зарубіжною германісткою, наскільки відомо, в науці ще не здійснювався.

У межах нашої розвідки ми спираємося на праці видатного російського семіолога Юрія Лотмана «Внутрі мислячих миров. Чоловік – текст – семіосфера – історія» та «Культура и взрыв». Художня спадщина Гессе як така, що містить складні ментальні нашарування як класичних західноєвропейських, так і східних культурних та філософських стереотипів, являє собою надзвичайно цікавий об'єкт для семіотичного дослідження. З огляду на те, що твори Гессе, наскільки

нам відомо, ще не поставали об'єктом інтерпретації крізь призму означеного плідної методики, вмотивуємо даний момент більш детально.

На противагу теоріям знаків, що виходять з функції окремого знака, окремого актанта або ж з окремого коду, модель семіосфери (семіо = лат. «знак», сфера = «простір») описує усю сукупність одночасно наявних в даній культурі кодів, знаків та актантів як семіотичний простір. Зокрема Ю. Лотман відзначає: «Как можно теперь предположить, четкие и функционально однозначные системы в реальном функционировании не существуют сами по себе, в изолированном виде. Вычленение их обусловлено лишь эвристической необходимостью. Ни одна из них, взятая отдельно, фактически не работоспособна. Они функционируют, лишь будучи погружены в некий семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями» [1, с. 30].

Семіосфера – сприйнята як аналог біосфери – за Лотманом, регулює всі без виключення присутні і тим чи іншим способом реалізовані в ній значення. Вона відокремлюється від інших семіосфер власними правилами та законами формування значень. Модель семіосфери покликана представити цілісність або неподільність певної культури як семіотичну цілісність. Остання має певні ознаки, що відрізняють її від інших семіосфер: її однорідність, протиставлення внутрішнього та зовнішнього семіотичного простору та нерівномірність внутрішньої структури. Кордон між внутрішньою та зовнішньою частинами семіосфери відзначається взаємною чужорідністю текстів, кодів та актантів. Цей вододіл за допомогою переведливих процесів можна подолати лише частково. Внутрішня частина семіосфери не є однорідною та розділяється на ядро та периферійні області, що, наблизуючись до границь, стають дедалі аморфнішими. Відмінності між центром та периферією семіосфери відповідають за її внутрішню динаміку.

Ядро семіосфери містить домінуючі знакові системи, якими керуються всі без виключення члени даної спільноти. На периферії знаходяться актанди, які користуються системами кодування, що не належать до загальнозначаючих, оперують текстами, не зрозумілими для всіх інших через втрату відповідних кодів або обмеження доступу до них, або ж використовують неоднорідні чи фрагментарні коди. Взаємовплив внутрішнього та зовнішнього простору семіосфери, а також ядра та периферії призводить до появи нових кодів, до створення нових видів текстів та змін у свідомості актантів, які тепер мають пристосуватись до сприйняття нових смыслів.

Аналіз дозволяє стверджувати, що вербально утворена семіосфера гармонії в повісті Германа Гессе «Сіддхартха» являє собою виважену системну й органічну комбінацію різних уявлень про світ. Це складне формування містить філософські та релігійні вчення, з якими автор був добре знайомий. Опорні царини традиції та культури опосередковуються і врівноважуються системою яскраво індивідуалізованих авторських розбудов культурно-філософського світогляду «я». Результатом постає специфічна для Гессе космополітична, транскультурна і трансрелігійна модель гуманітарної свідомості, що базується на універсальному відчутті єдності та неподільності усіх сфер людського існування.

Певну свідомо не акцентовану неузгодженість авторської мислі ми відчуваємо уже з початку твору. Хоча Гессе і називає «Сіддхартху» «індійською повістю», та все ж він постійно наголошує на тому, що в основі представлених в ній філософських поглядів лежать китайські духовні вчення. У 1922 р. він розповідає одному з друзів про повість, що «починається з Брахмана та Будди і закінчується Дао» [4, с. 30]. У тому ж році він зазначає: «Мій святий хоч і вдягнений на індійський манер, та його мудрість має більше спільногого з мудрістю Лао Цзи та Гаутами» [4, с. 36]. Більше того, Гессе називає «Сіддхартху» маніфестом свого «звільнення від індійського мислення» [4, с. 36]. Все це свідчить про важливий внутріш-

ній етап духовного становлення, через який письменник проходить під час опрацювання матеріалу.

Розглянемо детальніше структури семіосфери гармонії в повісті. Ми вважаємо, що ядро семіосфери твору складають традиційні індійські уявлення, вихідним пунктом повісті є брахманізм. На периферії знаходиться буддистська філософія та багатозначне мовчазне вчення перевізника, що в свою чергу характеризується значним впливом даосизму. Проте водночас не слід забувати й про визначну роль християнства, що без сумніву латентно присутнє в тексті у вигляді алюзій, символічних наскрізних мотивів, таких як, приміром, «дитинність» як перепустка до Царства Небесного: «Я мусив пережити стільки дурості, стільки гріха та хиби, стільки огиди, розчарування й мізери, тільки щоб знову стати дитиною й спромогтися почати все наново» [3, с. 80]. Згадаймо також біблейське «перші стануть останніми» (Марка, 10; 31) або ж «блаженні вбогі духом, бо їх є Царство Небесне» (Матвія, 3; 5). Настанова перевізника, звернена до Сіддхартхи, проголошує: «Бачиш, ріка вже навчила тебе, що це добре, прагнути долу, падати, шукаючи глибини. Багатий та знатний Сіддхартха стане веслярем, вчений брахман Сіддхартха стане перевізником» [3, с. 87]. Цей дуже важливий для філософії і, зокрема, для художньої антропології Гессе момент відмови від земних благ (грешай, слави і навіть мудрості) показує, що письменник виважує долю людини максимально неупереджено, він прагне до діалогу життя – «я», що знаходиться наодинці з вічністю.

Якщо спроектувати на аналізований твір семіотичну тезу про взаємовплив і взаємообмін ядра з периферією, то це означає складне нашарування цілої низки значень. Так, в рамках нашого дослідження ми спостерігаємо внутрішню динаміку багатьох окреслених в повісті уявлень про гармонію. Так, брахманістські ідеї гармонії поступово спростовуються, в міру того, як Сіддхарта зустрічається і конфронтує на своєму шляху з чужорідними світоглядними системами. В досліджуваній повісті периферійні зони (буддистське та даоське вчення) такою мірою вплинули на стрижневе ядро (брахманізм), що виявилися здатними витіснити його до границь семіосфери, тоді як самі вони опинилися в її центрі.

З лінгвокультурологічного погляду брахманістське ядро семіосфери відзначається потужною стилізацією, тут переважають застарілі або взагалі не характерні для німецької мови синтаксичні структури, оповідний план насичений архаїзмами та поетизмами: «Wandelnd auf den rosigen Wegen des Feigengartens, sitzend im bläulichen Schatten des Hains der Betrachtung, waschend seine Glieder im täglichen Sühnebad, opfernd im tiefschattigen Mangowald...» [3, с. 10]. У такий спосіб автор заглиблює читача в ауру екзотичної, надзвичайно чарівної, майже екзальтованої атмосфери Сходу. Проблематизуючи духовні пошуки героя, автор вдається до виваження західно-східних учень філософії життя.

Первісна периферія, а згодом – ядро семіосфери характеризується спрощеним варіантом мови, більш наближеним до сучасної норми. Натомість на перший план виходить більш інтенсивна метафоризація та спостерігаються характерні для ідіостиля Гессе піднесені та прикрашальні конструкції. Зокрема це флонімна лексика та символіка, що присутня в усьому творчому доробку автора (blühen, duften, welken і т. д.): «Seine Wunde blühte, sein Leid strahlte...» [3, с. 110] або «Vasudevas Lächeln blühle wärmer» [3, с. 97]. Можна висловити цілком вірогідне припущення, що образотворчість передає враження першотворення або первинного стану світу в його позачасовому оприявленні.

Поступовий сюжетний розвиток показує, як під впливом буддизму та особливо даосизму в Гессе-Сіддхартхи формується специфічна у своїй складній простоті концепція гармонії: «Оце і є моє вчення, над яким ти сміятившся: любов, Говіндо, уявляється мені найважливішим у житті. Нехай великі мислителі бачитимуть світ наскрізь, пояснююватимуть його або зневажатимуть. А єдине, що має значен-

ня для мене, – це спромогтися любити світ, не зневажати його, не плакати до нього та до себе самого ненависті, а вміти дивитись на нього, на себе, на кожну істоту з любов'ю та шанобливістю» [3, с.118]. На перший план виступає їй у повній мірі розкривається стрижневе для усієї зрілої творчості Гессе уявлення про єдність, нерозривність і взаємопов'язаність усіх ланок існування людини, природи, всесвіту: «То була якась особлива здатність душі, якесь таємне мистецтво, кожної миті у вирі життя думати єдність, відчувати єдність, дихати єдністю. Повільно розквітало в ньому це знання, відбивалося сяйвом на старому їй водночас дитячому обличчі Васудеви: гармонія, усвідомлення вічної довершеності світу, по-смішка, єдність» [3, с. 106].

Осягнення подібної єдності можливе лише за умови подолання усіх полярних опозицій (добро і зло, душа і тіло, життя і смерть тощо). У своїх нотатках «Тези до лекції про індійську культуру і поезію» (1922) Гессе детально передає сутність цього найвищого знання з психологічної точки зору на матеріалі буддизму: «Духовні вправи, медитація поступово, крок за кроком ведуть до кінцевої мети – усвідомлення. Воно полягає в тому, що Я виявляється оманою, і далі на місце Я-свідомості приходить Все-свідомість, звільнена душа повертається з відчуження до Все-світу (нірвани)» [4, с. 40].

Слід зазначити, що вплив буддистського вчення на особистісне становлення Сіддхартхи не обмежується вищенаведеним епізодом духовного прозріння. Чи не найголовнішою думкою, безпосередньо почерпнутою автором з вчення Будди, є неможливість поширення та передачі істинного знання. Просвітлення виступає суто індивідуальним вчинком, невимовним духовним досвідом, якому не можна навчити, його можна лише осягнути, адже кожна людина повинна дійти до свого власного внутрішнього осяння сама, без сторонніх примусових втручань. Про це свідчить і образ Будди, що складається ніби з невловимих мозаїчних деталей, просякнутих довершеністю: «...кожен палець його розслабленої руки говорив мовою вмиротворення, мовою досконалості, нічого не шукав, нікого не наслідував, м'яко дихав непорушним спокоєм, невгласимим світлом» [3, с. 28], «...його спокійне обличчя не було ані радісним, ані сумним, здавалося, він тихо посміхається кудись всередину себе» [3, с. 28].

Логічно зупинитися детальніше на основних даоських ментальних концептах, інтегрованих Гессе у художньо-філософську тканину повісті. Шлях духовного розвитку Сіддхартхи простягається від ритуалів брахманізму через аскезу, знайомство з Гаутамою Буддою та пізнання світського життя і закінчується у царині Дао, що виражене в тексті мовчазним вченням ріки і старого перевізника. В образі перевізника неможливо не віпізнати класичний портрет китайського мудреця – традиційного духовного наставника. Ріка і перевізник символізують фундаментальний даоський принцип ву-вей: дія шляхом бездіяльності.

У другій частині повісті знаходимо численні алюзії на даоські тексти, зокрема Дао Де Цзин та Чжуан Цзи. Наведемо деякі з них: марні намагання Сіддартхи втримати свого сина коло себе очевидно корелюють з даоським уявленням про неможливість вберегти будь-що силоміць: «Той, хто намагається втримати щось – втрачає» [5, с. 30]; слова перевізника «... тобі відомо, що м'яке сильніше за тверде, вода сильніша за камінь» [3, с. 98] є майже дослівною цитатою з «Дао Де Цзин»; «Сіддхартха»: «Коли хтось шукає якусь річ, то часто трапляється так, що його очі бачать саму лише цю річ, і тоді він не в змозі вже нічого знайти, адже усі його думки лише про загублений предмет, адже він має ціль, він одержимий ціллю» [3, с. 112] – алюзія на притчу про чарівну перліну з Чжуан Цзи, у якій стверджується, що ані кмітливість, ані гострота зору не допоможуть здобути перліну. Вона завжди знаходиться випадково; «Сіддхартха»: «...те, що для однієї людини є скарбом і найвищою мудростю, для іншої завжди звучить як недоумство» [3, с. 114] – «Дао Де Цзин»: «Правда завжди звучить як її протилеж-

ність» [5, с. 21]; «Сіддхартха»: «Мудрість, яку мудрець намагається висловити, зажди постає дурістю» [3, с. 114] – «Дао Де Цзин»: «Що не висміюється жодною людиною, не варте того, щоб називатись Дао» [5, с. 37]. Наведені приклади – лише найочевидніші алюзії на даоські тексти.

На основі наших спостережень текст повісті можна умовно поділити на індійську (першу) та китайську (другу) частини, послідовність яких унаочнює авторський перехід від однієї філософської системи до іншої. Підкріплюється такий розподіл також авторськими присвятами. Перша частина книги присвячена Ромену Роллану, французькому другові та колезі, котрому Гессе завдячує неоціненими особистими зв'язками із сучасною Індією, друга – кузену письменника Вільгельму Гундерту, японологу та синологу, який познайомив Гессе з духовним світом Східної Азії. Ми дійшли думки, що семіотичний простір твору зазнає значних трансформацій, якщо розглядати його як тло для процесу духовної ініціації головного героя. В процесі розгортання сюжетного полотна первісна периферія семіосфери гармонії, представлена в тексті даоськими філософсько-етичними уявленнями, поступово зміщується до центру семіотичного простору, витісняючи з його ядра традиційне брахманістське світобачення.

Бібліографічні посилання

1. Лотман Ю. М. О семиосфере. Избранные статьи в трех томах. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992.
2. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : Языки русской культуры, 1996.
3. Hesse H. Siddhartha. Eine indische Dichtung / H. Hesse. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2007. – 121 S.
4. Baumann G. Archetypischer Heilsweg. Hermann Hesse, C. G. Jung und die Weltreligionen / G. Baumann. – Rheinfelden: Schäuble Verlag, 1990. – 110 S.
5. Лао Цзы. Дао Де Цзин. Древнекитайская философия / Цзы Лао. – М. : Мысль, 1972.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

УДК 82.801

A. A. Muntian

Dnipropetrovsk National University of Railway Transport

I. I. Lypska

Dnipropetrovsk University named after Alfred Nobel

SOME ASPECTS OF THE MOOMINS BOOKS

У статті автор робить спробу знайти репрезентації різних літературних традицій в серії дитячих фентезійних книг про Мумі-тролів фінської письменниці Туве Янсен. Відзначається, що інтертекстуальність більше не є новим терміном у літературній критиці, і підкреслюється, що існує різниця між поняттями інтертекстуальності та впливу літературної традиції: концепція інтертекстуальності не передбачає розгляду автора як особистості, вона ставить своїм завданням довести наявність зв'язку між двома або більше текстами. Літературна традиція, в свою чергу, впливає на автора і досліджує попередні тексти як джерело, що вплинуло на сучасного письменника. У статті також говориться про те, що визначення поняття фентезі як жанру може бути не зовсім коректним, оскільки першочергово фантазія є не жанром, а характеристикою тексту. При аналізі робіт вчених пострадянського простору, присвячених серії про Мумі-тролів, стає ясним, що тексти Янсен аналізувалися

© A. A. Muntian, I. I. Lypska, 2014

з точки зору наслідування традиції Андерсена, проте більшість рис англійської літературної казки і модернізму, які можуть бути виявлені в текстах Янсен, не піддавалися аналізу.

Ключові слова: дитяча фентезі, інтертекстуальність, вплив, літературна традиція, модернізм.

В данной статье автор предпринимает попытку найти репрезентации различных литературных традиций в серии детских фентезийных книг о Муми-троллях финской писательницы Туве Янсен. Отмечается, что интертекстуальность больше не является новым термином в литературной критике, и подчеркивается, что существует разница между понятиями интертекстуальности и влияния литературной традиции: концепция интертекстуальности не предполагает рассмотрения автора как личности, она ставит своей задачей доказать наличие связи между двумя или более текстами. Литературная традиция, в свою очередь, оказывает влияние на автора и исследует предшествующие тексты как источник, оказавший влияние на современного писателя. При анализе работ ученых постсоветского пространства, посвященных серии о Муми-троллях, становится ясным, что тексты Янсен анализировались с точки зрения наследования традиции Андерсена, однако большинство черт английской литературной сказки и модернизма, которые могут быть обнаружены в текстах Янсен, не подвергались анализу.

Ключевые слова: детская фентези, интертекстуальность, влияние, литературная традиция, модернизм.

In the given article the author makes an attempt to trace various influences presented in the Moomin series by Finnish writer of the children's fantasy books Tove Jansson. It is noted that intertextuality is no longer a new term in literary criticism, and is pointed out that there is a difference between intertextuality and influence concepts: intertextuality is a concept unconcerned with authors as individuals; it is interested in proving the existence of the connection between two or more texts and influence in its turn, tends to center on major authors and canonical works, identifying prior documents as sources or contexts for a given author. Along with that, it is stated in the article that the term genre of fantasy may sound as a brave statement, as far as fantasy should not be characterized as a genre, but rather as a characteristic of a text. While analyzing FSU scholars' works it gets clear that the Moomins series was analyzed mostly as a text that follows Anderson's literary tradition, however all the traces of the Golden Age tradition and modernism traits existing in the books were neglected.

Key words: children's fantasy, intertextuality, influence, literary tradition, modernism.

Everything is connected to everything else. As a great American poet and political activist Muriel Rukeyser said: «The universe is made of stories, not atoms». Her quote may have many different interpretations and is tended to be interpreted from a scientific point of view, however may as well have a broader 'humanitarian meaning'. As far as a story goes, one way or another it has already been told. In contemporary stories the names, settings and costumes are changed, preserving the meaning, a man has restricted abilities, and thus only a few variations of a story may be told. In general all we can do is to change place and time. Current literary works are greatly influenced by the works of the past. The aim of the article is an attempt to trace various influences represented in Tove Jansson's Moomins series.

In the 21st century «intertextuality» is not perceived as something new, rather as a much understandable and conventional notion. However, the understanding may be quite different. Intertextuality is a term coined by Julia Kristeva in 1967 and grounds on the thesis that a text cannot exist as a hermetic or self-defined cultural object, and so does not function as a closed system. Later Charles Bazerman talks about different levels at which a text summons another text and uses it as a source. He points out the existence of six levels of intertextuality as it may be found in the text: «prior text as a source of meaning to be used at a face value», «explicit social dramas for prior texts engaged in discussion», «background, support and contrast», «beliefs, issues, ideas,

statements generally circulated», «recognizable kinds of language, phrasing and genre», and «resources of language» [2].

Category of intertext has been thoroughly explored by many scholars among them prominent ones such as Kristeva, Bakhtin, Barthes and others, and they included almost everything in the category of the different sign systems. However quite often intertextual studies tend to focus on the connections existing between literary works and thus accentuating the problem of influence vs. intertextuality. Intertextuality is a concept unconcerned with authors as individuals; it is interested in proving the existence of connections between two or more texts. Whereas influence tends to center on major authors and canonical works, identifying prior documents as sources or contexts for a given author. However to prove a direct influence is almost always, unfortunately, impossible. Centuries, decades or even years later, while analyzing a text we cannot be sure whether an author was influenced by another author's work or not; we cannot even be sure if the author read that work. We cannot be absolutely sure what made the author make this or that allusion, what made him reminisce on the subject. In the introduction to «Intertextuality: Practices and Theories» Michael Worton says that all the writers are primarily readers. Thus, it is inevitable that intertextual references appear in literary works. Their writing is in fact an intertextual process: ideas, quotations and allusions of every sort travel easily, and even unconsciously, from one text to another [3, p. 1]. To continue the chain of influences, we can never be sure that the author read the text his text has connection with. The author could simply get influenced by other texts of that time. In the opinion of Mirva Saukkola this means literary traditions. She believes that each tradition or trend is a vast field, which is not necessarily known as a whole by the author. He or she may know only a limited number of texts, which may, in particular, have connections with others [4, p. 10].

Fantasy and the fantastical is famously a very prominent factor in children's literature. Tove Jansson's Moomins are fictitious characters. They are white hippopotamus-looking trolls with tails. And despite the fact they do not resemble people, they are very much humane. The Moomins live in a place called Moominvalley, which is both strange and a little dangerous, while being pleasant and familiar at the same time. Even if the Moomins encounter many peculiar things, from great floods to comets, they live the most normal lives, troubling themselves with the same fundamental questions of life as ordinary people do.

Fantasy literature is such a simple term to understand and almost everyone can list the titles of the books which represent fantasy literature. However, not many can easily define the term itself. Some scholars, especially those from former Soviet states tend to focus their attention on trying to define fantasy as a genre (Berenkova, Gogoleva, etc.) contrasting it with a science fiction genre. However, according to Saukkola, it is worth mentioning that fantasy is an umbrella term and under that umbrella a reader can find everything – from sophisticated intellectual novels, belonging to elite literature, to adventure stories, which are considered to be mass literature [4, p. 78]. Fantasy is not strictly speaking a genre, which is a grouping of texts related within the system of literature by their sharing features of form and content [5], but rather a characteristic of a text.

In the former Soviet Union the productive researcher of Tove Jansson's work was Lyudmila Braudae, along with her other scholars (K. Muradyan, A. Isaeeva, E. Ivanova, etc.) tried to understand the success of Moomin stories analyzing Scandinavian tradition of a literary tale genre. In the opinion of L. Braude Jansson follows Anderson's principles and uses his sources in her writing – nature, human heart and nature. [1] Moominvalley and Moomin family were perceived in former Soviet states as a magic corner, an island of childhood. Everything could happen in the Moominvalley, all dreams were to come true there. It was possible to «ride a cloud there», invent the ship, which could be used both in the sea and on the surface, to meet a grasshopper playing a fiddle, etc. However, soviet scholars to some extent neglected other problems and issues mentioned

in the Moomin series focusing their attention on the pleasant side of childhood fantasy. However, one should bear in mind that there is always a problem of distinguishing adults' and children's texts. It simply happens because an adult writing for children is still an adult and therefore will never be able to enter a child's world entirely, will never be able to acquire a child's way of thinking. Regardless the fact that in FSU Tove Jansson's books are considered to belong to children's fantasy tradition, offer an escape from adults' world with its problems, in western literary criticism Moomin books are often criticized as too philosophical and complex for children.

In our opinion, to claim that Moomin books are «direct descendants» of Anderson's fairy tales is a little bit too brave. The first book «The Moomins and the Great Flood» (Originally: *Småtrollen och den stora översvämmningen*) was published in 1945. The Second World War has dramatically changed the intellectual atmosphere in the European countries, and Finland was not an exception. The literature in the whole Europe reflected despair, uncertainty of the destiny and great fear of future. In Britain after the war most writers chose to focus on aesthetic or social rather than political problems. The novelists Henry Green, Ivy Compton-Burnett, Joyce Cary, and Lawrence Durrell, and others tended to cultivate their own distinctive voices. Other novelists and playwrights of the 1950s, often called the angry young men, expressed a deep dissatisfaction with British society, combined with despair that anything could be done about it. German literature in the aftermath of World War II started from a new beginning, with many authors attempting to find a way of describing the shocking, nihilistic experience of war and devastation – often taking their cue from foreign models or existentialist and traditional Christian trains of thought. Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, and Arno Schmidt, poetry by Paul Celan, Günter Eich and Peter Huchel are examples of the trend of not depicting political matters directly and realistically. The crisis has also occurred in the field of children's literature. Pre-war literary tradition has been linked with older traditions, in the case of Finland we are talking about German tradition – *Kunstmärchen* (successor of *Volksmärchen*) [4, p. 42]. In the 1940s because of the rise of realistic children's stories throughout the world («In My Mother's House» by Ann Nolan Clark, «The Little House» by Virginia Lee Burton, «Johnny Tremain» by Esther Forbes, «The Hundred Dresses» by Eleanor Estes, «Bright April» by Marguerite de Angeli and many others) fairy tales start getting predictable and thus not thrilling and uninteresting. However the time for fantasy literature was ahead.

As it was mentioned before any author works within a literary tradition and his text becomes a part of intertext and is influenced by other literary works, regardless the will of the author. Riika Stewen thinks that the Moomin series could not have been written without Modernist experiments of T.S. Eliot and Ezra Pound, Picasso and Russian Constructionism [6]. These books bear an attempt to produce several levels of interpretation. In the broader meaning modernism covered not only literary experiment but also the issues of class, gender, the struggle for knowledge, and the senselessness and alienation of the time. Heike Wrenn in his article Women in Modernism says that gender issues have always been a topic in society as well as in literature, so naturally gender became a major focus of the modernist movement. Women had been seen and treated more as complements to the men in their lives than as individuals or spiritual entities; they were depicted in literature as womanly, weak, dutiful, and stupid. Most authors continued to write with the misguided perception that women were always inferior to men [8]. However in Tove Jansson's books alongside with Moominmama who is a bright illustration of femininity in a conventional meaning, i. e. she is gentle and patient as a mother, wise and not demanding as a wife, appears a totally different character – Little My. In the past, during the Golden Age (runs from about the mid-1800s to the early twentieth century), being deductive literature children's stories had the task of teaching children their roles in society for them to be ready for their adulthood. The female characters in books were nice, well-behaving and obedient (Becky from «Adventures of Tom Sawyer»,

Mark Twain), while male characters were brave, active, decisive and adventurous (Tom from «Adventures of Tom Sawyer», Mark Twain). Returning to the Moomin series, the classical representation of a typical female character is Snork Maiden. The saddest moment of her life was when her hair was burnt by the Haffinaters and when Moomin fell in love with the figure head, her favorite color is pink, and she likes looking for shells on the beach and collecting flowers and can often be guided by her vanity.

«There's no need to imagine that you're a wondrous beauty, because that's what you are» [7, p. 98].

«I don't know what to do,» said the Snork Maiden, giving him an imploring look under her fringe.

She wore a wreath of violets around her ears and had felt bored since morning. Moomintroll made a friendly and slightly preoccupied sound.

«Let's play,» said the Snork Maiden. «Let's play that I'm a wondrous beauty who gets kidnapped by you» [7, p. 69].

The last quote clearly shows the attitude of Snork Maiden, she declares her position: all she is interested in is her beauty; she is of no control and this is her free choice. She is absolutely submissive to a male character.

In the books children find prescribed roles for their adult life. According to these models a girl should be soft, feminine and vulnerable, while a boy may be adventurous, courageous and outgoing. However, in a post-war time the situation begins to change. As it has been mentioned before Little My appeared in Tove Jansson's book. She is a real rebel. Her behavior is very often outrages. She is not vulnerable, but fearless and always ready to fight for herself. Despite the fact of being very tiny, she never gives up and almost always wins in a fight or any other dangerous situation. She always has her opinion, which is very often logical and rational. She doesn't pay attention to her looks, however is very proud of her courageous nature.

«Dear me», said Moominmamma, «here's your little sister in my work basket again! She's going to hurt herself on the pins and needles one day».

«My!» said the Mymble's daughter menacingly and tried to pull her sister out of a skein of wool. «Come out at once!»

But Little My managed to crawl deeper into the wool, where she disappeared completely.

«Such a nuisance she turned out so very small», complained the Mymble's daughter. «I never know where to look for her. Couldn't you make a bark boat for her, too? She could sail in the water barrel, and I'd always know where she is» [7, p. 11].

Moominmamma rose with a sigh.

«So very annoying, this volcano», she remarked.

«Volcano? asked Little My, and thrust an interested head out of the wool.

«Yes, it's a mountain not so very far from here, and all of a sudden it's begun spitting fire and smoke over the whole valley», explained Moominmamma. «And soot. It's always kept quiet and good ever since I married. And now, after all these years, exactly when I've finished my washing, it has to sneeze once again and blacken all the things I hung out».

«Everybody's burning up! shouted Little My happily. «And everybody's houses and gardens and playthings and little sisters and their playthings!» [7, p. 13].

Little My is Snork Maiden's complete opposite, she is rebellious, destructive and mischievous. She likes trying new things and experience adventures, while Snork Maiden represents the traditional idea of femininity – she needs to be saved by a male character, Moomintroll. In «Moomiland Midwinter» Moomintroll tries to save Little My from the breaking sea ice. However his exploit is not regarded as courageous, or even necessary by Little My, as far as she always has the situ-

tion under control and can perfectly take care of herself. In fact, she doesn't need anyone, because she hopes to experience this adventure herself. On the other hand, being a stereotype as Snork Maiden, Moomintroll has to rescue Little My, as far as it is a duty of a man to save a woman. It's worth noting, that Little My acts very differently from the traditional sex roles. Nevertheless both the characters, Little My and Snork Maiden are extremes. None of them can offer anything new to the reader. The combination of two, on the other hand, could give birth to a new kind of girl. If the author has in mind to build a new role model for the reader, combining the elements is a very important thing.

Except for modernism influences, another important thing about Tove Jansson's books is their connection with folklore. Ancient Nordic beliefs in trolls were revived in her books; she installed a connection between those beliefs and modern fantasy fiction for children. The appearance of the Moomin family is rather unusual, they do resemble hippopotamuses, and nevertheless they are trolls. In addition traditional troll may be found in Moominvalley as well.

All contemporary authors looked for inspiration in the older texts. Some of them plunged into old traditions of their countries. Others looked for ideas in the works of foreigners. Yet others combined both. Without any doubt Tove Jansson's works were influenced by modernism and English tradition. Features of modernism are represented and clearly visible in the Moomins series. However, many great things still remain unsaid about the creativity of the Finnish author; so much must yet be analyzed and revealed about her Moomins. Tove Jansson undoubtedly resorted to her roots while writing the books about the Moomins, lovingly describing picturesque nature of Finland, its landscapes, its sea, which plays an important role in Finish culture. Nature itself plays an important role in Finish culture and thus, in literature. Regarding the Moomins series, still not much attention was paid to poetry in the books, to mental landscape, which is another strong connection with modernism. Through poetry in Jansson's books feelings like fear of new experience, frustration, worries, lack of safety and almost constant expecting of a distant summer are expressed. Summer or rather idyllic summer that represents Romantic ideas, especially important in the context of Scandinavian culture.

References

1. Муми-Тролли [Электронный ресурс]: Режим доступа : http://moomi-troll.ru/?page_id=1416
2. *Bazerman Charles*, Paul A. Prior, Ed, What writing does and how it does it: an introduction to analyzing texts and textual practices, Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
3. *Worton Michael, Still Judith*. Intertextuality: Theories and Practices / Michael Worton, Judith Still. – Manchester : Manchester University Press, 1990.
4. *Saukkola Mirva*. Characteristics of the British Golden Age Children's Fiction in the Finnish Children's Fantasy Literature of the 1950s. / Mirva Saukkola. – University of Helsinki, Helsinki, 2001.
5. Oxford Reference [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://www.oxfordreference.com/search?siteToSearch=aup&q=genre&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
6. *Riikka Stewen*, «*Kuinkas sitten kävikäään? ja katsomuksen aika*». – *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki, 1992.
7. *Jansson Tove*. Moominsummer Madness. Published February 28th 1994 by A & C Black (first published 1954), 192 p.
8. *Heike Wrenn*. Women in Modernism. English Literary File Volume 2, University of South Carolina, 2010.

Надійшла до редколегії 19.03.2014 р.

I. Yu. Pototska

Oles Honchar National University of Dnipropetrovsk

V. WOOLF'S MINOR PROSE: TO THE ISSUE OF ITS SEMANTICS AND RELATION TO HER NOVELS

Предметом дослідження цієї статті є семантичні особливості малої прози В. Вулф, зокрема її оповідань, нарисів та есе, що розглядаються як такі, які знаходяться у нерозривному зв'язку із її романами.

Особисту історію В. Вульф як письменниці неможливо уявити повністю без усвідомлення того, яке місце в її творчості займають зразки її «малої прози» – від окремих нарисів до циклу есе, які виступають у якості її модерністських експериментів з наративними техніками, котрі пізніше знайдуть продовження в її романістиці.

Якщо саме таким чином сприймати творчість Вірджинії Вулф, то перед нами постає своєрідний літопис розвитку її особистого бачення модернізму з його новаціями та художніми здобутками, прагненням до синтезу мистецтв і суперечливою діалектикою.

Особлива увага у статті приділяється аналізу семантики та поетики окремих есе – «Власна кімната» та «Три гіней», які є важливою складовою «феміністичної полеміки» Вулф.

Ключові слова: В. Вулф, мала проза, есе, модернізм.

Предметом исследования данной статьи являются семантические особенности малой прозы Вирджинии Вулф, в частности её рассказов, очерков и эссе, которые рассматриваются в неразрывной связи с её романами.

Личную историю Вулф как писателя невозможно представить без осознания того, какое место в её творчестве занимает «малая проза» – от отдельных очерков до объединенных в цикл эссе, которые представляют собой эксперименты с техниками повествования, что в дальнейшем получит развитие уже в её романистике.

Если воспринимать творчество Вирджинии Вулф именно в ключе неразрывной связи между её малой прозой и романами, то весь её творческий путь «прочитывается» как своеобразная летопись её личного видения модернизма с его новаторством, противоречивой диалектикой и стремлением к синтезу различных искусств.

Особое внимание в статье уделяется анализу семантики и поэтики отдельных рассказов и очерков, в частности – эссе «Собственная комната» и «Три гинеи», которые являются частью «феминистической полемики» в творчестве Вулф.

Ключевые слова: В. Вулф, малая проза, эссе, модернизм.

This article deals with Virginia Woolf's minor prose, its semantics and its relation to her novels. Her essays and short stories cover the wide variety of topics, revealing the writer's thoughts about the nature of art, its changing character in the modern world, on the necessity of major social changes, a woman's role in the XX century, and being at the same time just another field for her experiments with narration. At the same time, her short stories, various in forms and mood, were always seen as a kind of necessary supplement to her novels, because they made it possible to trace the development of her as a writer.

Key words: Virginia Woolf, minor prose, essay, modernism.

Virginia Woolf's writings and her own life have attracted a lot of attention in the XXth century, but the major focus has always been on her novels.

Her desire to «re-form the novel and capture multitude of things as present fugitive, enclose the whole and shape infinite strange shapes» made her experiment throughout her career not only with the novel, but also with various forms of short fiction, including essays and sketches [1, p. 167].

Her essays cover the wide variety of topics, revealing the writer's thoughts about the nature of art, its changing character in the modern world, on the necessity of major social changes, a woman's role in the XX century, and being at the same time just another field for her experiments with narration.

The similarity between her essays and short stories may be found in the sphere of innovative narrative techniques, experiments with form; although her short stories did not evoke vivid discussions on the level of their content – in contrast to her essays.

Still, the line separating Virginia Woolf's fiction from her essays is a very thin one.

It might be said that the genre of essay and the one of short story simply performed different functions in her writings. The vast majority of her short stories were meant neither to present her social and political views, nor to become a tool of social change. This function was given mostly to her essays.

At the same time, her short stories, various in forms and mood, were always seen as a kind of necessary supplement to her novels, because they made it possible to trace the development of her as a writer.

V. Woolf was well aware of the difficulties that any author would inevitable face while writing a novel: she said that «novels are frightfully clumsy and overpowering...» and that it is easier and it is very amusing sometimes «to try with these short stories» [4, p. 117].

Most of her short fiction was written in the seven-year period from 1917. The first publication of the Hogarth Press included a volume, containing two short stories – one of them – Woolf's *The Mark on the Wall*.

The only volume of short stories and sketches that V. Woolf published was published in 1921 and had the title *Monday or Tuesday*. The general mood of critical review was not favourable [3, p. 32].

Woolf complained in her diary that they did not find anything particularly interesting in it. However, T.S. Eliot congratulated her on having «bridged a certain gap which existed between your other novels and the experimental prose of Monday or Tuesday» [3, p. 35].

So it may be said that it was not in the novel, but in the short story where Virginia Woolf was able for the first time to feel free in expressing herself as a writer, without necessity to follow the traditional novelistic conventions of the time. This experimental nature may be partially an explanation for such a wide variety that one can find among V. Woolf's short stories.

Some of her shorter works, such as *Solid Objects* and *The Legacy* may be called short stories in the traditional sense – they have plot with firm story lines and include the description of characters.

Others, including *Mark on the Wall*, *Unwritten Novel* remind the reader of lyrical prose typical of the nineteenth-century writers.

There exist some works that closely resemble her fiction – short stories in a form of biographical portraits, for instance, *Old Mrs. Grey* and *Eleanor Ormerod*.

Some of her short stories are connected with her novels: the brightest example of this kind is her *Mrs. Dalloway in Bond Street*, which would later become the basis for her most famous novel. It was in this short story when she first found a way to place her narrator within her character's mind and to present character's thoughts and emotions as they appear [1, p. 53].

After having written *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf completed eight short stories, which were all set at Mrs. Dalloway's party. In these stories she wanted to show one and the same event through the vision of different characters.

There is definitely a tendency to perceive Woolf's short stories as the ones that have relatively strong connections to her novels: regardless if they are seen as a field for her experimenting with narrative techniques or as a part of certain cycle, where this connection, uniting her minor prose and her novels is direct and more obvious.

At the same time, Woolf's essays are generally seen as a part of feminist discourse, but they are also undoubtedly a bright example of Woolf's her fiction works. Among those perhaps two of her longer essays – *The Room of one's own* and *Three guineas* – are of the most interest, as they perform different role among Woolf's writings.

A Room of One's Own is an extended book-length essay by Virginia Woolf. First published on 24 October 1929, the essay was based on a series of lectures she delivered at two women's colleges at Cambridge University a year earlier. While this extended essay in fact employs a fictional narrator and narrative to explore women both as writers of and characters in fiction, the manuscript for the delivery of the series of lectures, had the first title *Women and Fiction*, and therefore may be considered non-fiction [2, p. 205].

The main subject of the essay is reflection about women's place in the world of that time, her social role and about traditional gender models. Woolf analyzes the conventions and restrictions that are real in the British society at the beginning of the XX century; any woman might face them while looking for her place in this world.

In this essay Virginia Woolf shows that she is well-aware of women's growing necessity to fight for their freedom – in a wide sense of meaning – freedom of thinking, living and creating the way they wanted to do, not the way it was «traditional» and therefore – obligatory.

It may be said that in *A Room of One's Own* Virginia Woolf modernizes the form of *familiar essay*, genre that allows her to combine urgent social polemics with her creativity, her talent to highlight important problems, being writer, not a journalist.

From the stylistic point of view, the narration in *A Room of One's Own* changes from part to part, it seems inhomogeneous – probably, because the main «plot» of the essay includes many additional storylines, brought to life because of the author's random associations or thoughts. Such a structure reminds one of «stream of consciousness» technique, and this impression increases, because Virginia Woolf purposely draws the reader's attention to the process how her ideas appear, how the chain of thoughts is triggered by some insignificant detail. She shows how the mind operates – from within.

Historically, essay as a genre allowed the writers to experiment with their style. This is precisely what Virginia Woolf does in *A Room of One's Own*.

A Room of One's Own clearly proves that Virginia Woolf not simply «looked back» on the writers of previous epochs, but they were actively present in her memory and in her mind all the time. In this essay the author often evokes images of famous poets and writers in her text: she thinks how they would possibly react to the modern lifestyle, how all social and political changes could be seen by them, and simply – reflects about them, their lives, their creative works, their mutual influences and the way how their presence re-shaped the history of art.

Jeffry Chaucer, Alfred Tennyson, Christina Rosetti take their place between half-fictional characters – people, with whom the narrator speaks, argues, whom she sees during her trip to Oxbridge.

She states that the changed world dictates new rules, but along with that, it gives new opportunities. Woolf stresses that the invisible bond between the generations of women did not break, «for the great poets do not die; they are continuing presences, they need only the opportunity to walk among us in flesh» [6].

She finishes *A Room of One's Own* with the conclusion that «to work, even in poverty and obscurity, is worth while» – because that will bring closer the re-birth of «new Judith», genial writer, who could live and create neither in Shakespearean time, nor in any other – before the XXth century.

Sally Greene in the collection of articles, entitled «Virginia Woolf and Essay», claims that it was writing *A Room of One's Own* that helped Virginia to develop her unique style – as essayist, and finally found herself able to «write criticism fearlessly» [6].

References

1. *Gaultieri E.* Virginia Woolf essays: Sketching the Past / E. Gaultieri. – NY : St. Martin's Press, 2000. – 53 c.
2. *Lee H.* Virginia Woolf / H. Lee. – Berkshire : Cox and Wyman Ltd., 1997. – 205 c.
3. *Nicolson N.* The Letters of Virginia Woolf / N. Nicolson. – L. : The Hogarth Press, 1975. – 356 c.
4. *Woolf V.* A Haunted House: The Complete Shorter Fiction / V. A Woolf. – L. : Vintage Books, 2003. – 117 c.
5. *Woolf V.* A Room of One's Own / V. A Woolf. – L. : Penguin Books, 2003. – 28 c.
6. *Woolf V.* A Collection of Essays / V. A Woolf. – El. Source: <http://www.gutenberg.org/ebooks/woolf>.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ І ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОСВІД В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

УДК 821.112.2(436) – 312.6.09

Я. В. Ковальова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ СУЧASНИХ АВТОБІОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Окреслено проблематику актуальних вітчизняних та зарубіжних літературознавчих досліджень жанру автобіографічного письма, яка визначається тенденцією до концептуалізації суб'єктивності як цінісного фактору автобіографічного дискурсу.

Ключові слова: невизначеність терміносистеми, автентичність фікціонального, проблематизація ідентичності, позиціювання суб'єкта.

Дается обзор наиболее актуальных проблем в области литературоведческих исследований автобиографических произведений как в отечественной, так и в зарубежной науке. Все более усложняющееся представление индивидуума о его существовании в обществе задает магистральную тенденцию дальнейшему развитию мемуаристики. Новая парадигма автобиографического письма, уходящего корнями в эпоху герменевтики, находит логическое развитие в феномене эмансионированного сознания современников, проблематизирующего реальность исторического и идентичность рассказчика.

Ключевые слова: неоднозначность терминологической системы автобиографического жанра, фикциональность как предпосылка аутентичности повествования, позиционирование рассказчика как решение проблемы самоидентификации.

The article gives a view of the most important issues in update literary researches about memoir and autobiographical writing in particular. The Ukrainian scientists as well as European ones mark that the autobiographical paradigm, which goes back the W. Dilthey's historic hermeneutics, tends the uncountable variety of documental-aesthetic types in a genre palette of memoir. The scientific analysing of many certain examples of autobiographical writing deals with their very difficult architectonic organisations. This fact doesn't allow uniting all the documental books under the term «autobiography» causing the absence of the united term system. Instead of that, there are a lot of alternative and discursive-functional additions to the main term such as: personal mythos, writing-excuse, apology etc.

The in XX-XXI century extremely rush developing individual's self-consciousness caused also the change in two next cardinal concepts of the autobiographical discourse – the authenticity of narration and the identity by the creation of narrator's image. The first one isn't interpreted any more as the correctness to the facts of personal life. The narrator claims to be outside the historical time, but he creates the history «inside his own room» (Kucher). That results in the reducing retrospection, the weakened interior evolution, the washing off facts' rows. Therefore, the emancipated individual avoids doing his presentation as historical subject because of realizing that is impossible. Basing on Ph. Lejeune's «autobiographical pact» the researchers name the narrator's strategy as «positional subjectivity», which includes its rules end codes encouraging the reader to guess them.

Key words: term system of the autobiographical genre, the authenticity of narration, the positional subjectivity instead of the identity of narrator's image.

З часів історичної герменевтики, коли Вільгельм Дільтей у своїй праці «Введення у гуманітарні науки» (1883 р.) констатував факт поступового становлення

нової парадигматичної моделі автобіографічного жанру з піднесенням розповіді про себе до «естетичної тотальності» («Aus dem fließenden Lebensstrom müssen einzelne Erlebniseinheiten herausgenommen und zur Sinn-Einheit des gelebten Lebens zusammengeschmolzen werden. Dazu bedarf es der ästhetischen Gestaltung» [7, S. 16]), відкриття та всебічне культурне усвідомлення нових письменницьких персоналій автобіографів збагачує можливості типологічного узагальнення в річищі жанрових набутків і створює умови для все більш диференційованого наукового підходу до пізнання різних документально-естетичних типів та рівнів авторського самовираження і самоаналізу. Літературознавчі дослідження поетики конкретних автобіографічних (мемуарних) творів, з одного боку, демонструють динаміку внутрішньо не одномірної, складної в архітектонічному плані організації жанрової форми мемуарів, відкривають перспективи для адекватної, науково значимої інтерпретації та ємної типології сучасних автобіографічних текстів. Проте конкретизація авторських модифікацій автобіографічних канонів зумовлює певні проблеми термінологічної єдності та співмірності в рамках цього літературного жанру. Актуальним уявляється запропонування дискурсивно-функціональних доповнень щодо терміну «автобіографія», таких як: письмо-вправдання, апологія, омана, письмо серця, особистий міф, письмо битви, фрагментування історії життя, знеособлення, саморобний текст, естетична автобіографія, Я без гарантій тощо. Дослідникам жанру, як вважає А. Цяпа, доцільно було б «...абстрагуватися від традиційних, часто анахронічних ієрархій, і розпочати тлумачити автобіографічний текст так творчо, як роблять це самі автобіографи» [3, с. 132].

Відкритим у теорії жанру залишається суттєве для генології питання про співвідношення автобіографії з жанровим каноном. Виходячи з тлумачення автобіографії як універсального жанру, відомий вітчизняний теоретик Є. Черноїваненко виділяє як виключно важливу рису автобіографії її «принципову жанрову неканонічність» [5, с. 21]. У той же час інші вчені додержуються думки, що «особистий канон переважає канон жанру» [4, с. 1]. Дослідники, в тому числі Ф. Лежен, намагаються чітко розрізняти автобіографію і автобіографізм, доходять висновку про експериментальну навантаженість сучасної автобіографічної та мемуарної прози, усвідомлюючи, що «на шляху до самопізнання можуть бути виправдані різноманітні експериментальні побудови» [1, с. 58], а це виступає основою створення складного суб'єктного феномена «я», що далеко не завжди або навмисно не гарантує правдивість пригадування, оповідна прагматика одержує пріоритет над семантикою.

У багатій автобіографічній практиці відомі різні форми експлікації власного «я» в іпостасі оповідача: від програмного дистанціювання до повного злиття. Скажімо, серед сучасних позицій відзначаються такі незвичні, а інколи незвичайні, як відсторонення від біографічного «жесту» (в романістиці М. Юрсенар), прагматична маска і відмова оповідача від «я» на користь «він/вона» чи «ти» (К. Вольф), автобіографічна стилізація (М. Фріш), псевдоавтобіографія (М. Дюра), навіть антимемуари (А. Мальро). Притому, згідно з К. Віолле, «в усіх варіаціях очевидним є бажання автора приховати своє лице» [1, с. 60].

У зв'язку з даними тенденціями нове звучання отримує наскрізна проблема мемуаристики, відома з часів Й. В. Гете як співвідношення «поезії та правди». Автентичність на сучасному етапі розвитку самосвідомості індивідуума коріниться не в емпіричній доведеності процесу зображення власної історії життя. Автобіографія, як і життя, автентичні настільки, наскільки вони переплетені з фіктивним началом, що продукується суб'єктом. На меті стає не акумуляція фактів власного життя. Навпаки, вони виникають *post factum* у текстуальному просторі спогадів як «...комплексне взаємне впакування минулого й теперішнього одне в одне» [8, S. 17].

Цілком слішно, що найбільш характерними ознаками сучасного мемуарного письма спеціалісти вважають ослаблення формоутворюючого потенціалу принципів ретроспекції, прогресивної внутрішньої еволюції, посилення прийому на вмисно розмитої достовірності фактуального ряду. Так, «я»-оповідачі автобіографічних творів Вольф, Бахманн, Свєва, Яна, Йонке та інших авторів демонструють тенденцію щодо позбавлення площини історичного своєї провідної ролі. «...Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, dass es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern dass sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält» [8, S. 114].

Не втрачає своєї актуальної проблемності питання про визначення співвідношення наріжних жанрових інстанцій, окреслених, як загальновідомо, автором, оповідачем, героєм. За літературознавцем-класиком у галузі вивчення жанру Ф. Леженом, їхнє співвідношення, приймаючи вигляд «автобіографічного пакту» [2, с. 217], утворюваного оповідачем із гіпотетичним читачем, визначає літературну оптику і тип смислового завдання автобіографічного текстового різновиду. Іншу форму опредмечення жанру теоретики тлумачать як акт, зумовлений «логікою авторського витвору» [4, с. 3]. На сторінках сучасної автобіографії йдеться скоріше про написання історії власного життя, коли суб'єкт виступає не як зображення, а як сам процес зображення. Аналізуючи твори європейських майстрів слова, слід порушувати питання не про авторську самоідентифікацію, а про модель позиційованого суб'єкта. Історія оповідача перетворюється, на думку А. Фінка, на «дискурсивні формaciї, комплексні системи правил, кодів, позначень, у консолідації та дестабілізації яких суб'єкт так само бере участь, як і у власній історії» [6, с. 19].

Бібліографічні посилання

1. *Виолле К.* Малая космогония автобиографических произведений / К. Виолле // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М., 2004. – Т. 64. – № 2. – С. 57–61.
2. *Лежен Ф.* Когда кончается литература : беседа с Еленой Гальцовой от 28 октября 2000 года / Ф. Лежен // Иностранный литература. – 2001. – № 4. – С. 257–265.
3. *Цяпа А. Г.* Термінологічна парадигма автобіографічного жанру / А. Г. Цяпа // Вісник житомирського державного університету ім. І. Франка. – Житомир, 2006. – Вип. 26. – С. 129–132.
4. *Цяпа А. Г.* Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчуک, Сліас Канетті) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / А. Г. Цяпа. – Тернопіль, 2006. – 23 с.
5. *Чернощенко Е.* Автобиография в истории литературы // Проблемы сучасного літературознавства : зб. наук. праць / ред. кол.: Н. М. Шляхова, Г. М. Сивокінь, І. М. Колегаєва та ін. – Одеса : Маяк, 2002. – С. 11–28.
6. *Fink A.* Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie / A. Fink. – Berlin, 1999. – 143 S.
7. *Holdenried M.* Autobiographie / M. Holdenried. – Stuttgart : Philipp Reclam, 2000. – 299 S.
8. *Kucher P.-H.* Narzisstische Lust am Biographischen? / P.-H. Kucher. In: Neue Bärte für die Dichter? Studien für österreichische Gegenwartsliteratur. Hrsg. F. Aspetsberger. – Wien : österreichischer Bundesverlag, 1993. – S. 111–130.

Надійшла до редколегії 25.04.2014 р.

О. В. Григоренко

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**МІФОЛОГІЯ ТРИВІАЛЬНОГО ТА ФІЛОСОФІЯ «БУДЕННОСТІ»
(ЗІММЕЛЬ – КРАКАУЕР – МАРКУЗЕ – ЄЛІНЕК)**

У статті розглядається творчість австрійської письменниці Е. Єлінек у контексті філософських досліджень ХХ ст. Простежується, як у роботах Г. Зіммеля, Ф. Гесселя, В. Беньяміна, З. Кракауера, Г. Маркузе здійснюється аналіз розриву мови з реальністю та символізації лінгвістичного знаку, що в роботі Р. Барта «Міфології», яка лягла в основу супільнної критики Е. Єлінек, отримало назву «тривіального» або «побутового» міфу.

Ключові слова: естетика побутового, філософія споживання, «тривіальний міф», «орнамент маси», «одновимірна людина».

В статье рассматривается творчество австрийской писательницы Э. Елинек в контексте философских исследований XX века. Прослеживается, как в работах Г. Зиммеля, Ф. Гесселя, В. Беньямина, З. Кракауэра, Г. Маркузе осуществляется анализ разрыва языка с реальностью и символизации лингвистического знака, получившего в работе Р. Барта «Мифологии» определение «тривиального» мифа. Эта работа и послужила основой для критической концепции Э. Елинек.

Ключевые слова: эстетика быта, философия потребления, «тривиальный миф», «орнамент масс», «одномерный человек».

This article studies the creative work of E. Jelinek in the context of philosophical researches of the XXth century. This theme was paid attention to by G. Simmel, F. Hessel, W. Benjamin, S. Kracauer, H. Marcuse, who also analyze the gap between language and reality, and symbolization of linguistic sign, which according to the work of Bart «Mythology», which was the basis of Elineck's social critics, got the title of «trivial» or «everyday» myth. G. Simmel describes Rome, Florence and Venice as special «sign» topoi, which have own history and get special connotation. F. Hessel pays attention to contradictions between the image of Berlin for tourists and native inhabitants; W. Benjamin depicts Riga as modern city-ghost, which is built of neon signs and advertisements. E. Jelinek in the novel «Die Klavierspielerin» desymbolizes Vienna as the world capital of music as the capital of alcoholics' country. In the depicting of the pipelined production in the novel of E. Jelinek «Die Liebhaberinnen» we can see parallelism with «ornament of mass», described by S. Kracauer. The figures in the novels by E. Jelinek look like the «one-dimension man» by H. Marcuse. Jelinek's characters subordinated only to the process of production. The process of production defines the satisfaction of cultural requirements too.

Key words: esthetics of everyday, philosophy of consumption, «trivial myth», «ornament of mass», «one-dimension man».

У німецькомовному літературознавстві вже традиційно як «певне самовизначення» (М. Янц) творчої позиції Е. Єлінек розглядають видане в 1970 р. есе «Безкінечна невинність» («Die endlose Unschuldigkeit»). Наскрізною в тексті, що являє собою, на перший погляд, еклектичне поєднання цитат із телевізійних програм, жіночих журналів, реклами та фрагментів філософських праць, є тема тривіальної культури, зокрема тривіального міфу. Сам термін «тривіальний міф», як і основні прийоми роботи з ним, Е. Єлінек запозичує в Р. Барта, особливості рецепції бартівської теорії у творчості письменниці розглядаються у роботах цілого ряду дослідників (М. Янц, М. Фішер, Е. Шпанланг, М. Щепаняк, А. Гебергер, Б. Люке та ін.).

Концепція Р. Барта лежить в основі критики мови, яку здійснює у своїх романах Е. Єлінек. Ця критика полягає у викритті розриву мови й реальності як політичної практики та засобу маніпулювання. З огляду на це творчість письменниці можна вписати у набагато ширший філософський контекст.

Одним із перших представників філософської традиції ХХ століття, важливим елементом якої була естетика повсякденного, можна вважати німецького філософа, соціолога й культуролога Г. Зіммеля, відомого своїми масштабними працями «Філософія грошей» («Philosophie des Geldes», 1900), «Філософія моди» («Philosophie der Mode», 1905) та численними соціологічними студіями. Його спадщина містить також велику кількість нарисів, об'єктами дослідження в яких ставали предмети матеріального світу: ужиткові речі, елементи інтер'єру, архітектурні споруди тощо. У його нарисах, присвячених містам – Риму, Венеції та Флоренції, – фіксується тенденція до надавання словам символічних значень. Місто постає як особливий знак, здатний отримувати особливі історичні та соціокультурні конотації. Естетика Риму, Флоренції та Венеції була символізована у культурній практиці задовго до початку ХХ століття. Найкращою, на думку Г. Зіммеля, характеристикою Риму є вислів А. Фоєрбаха «Рим кожному вказує на своє місце» [16, с. 306]. Завдяки своїй особливій просторовій організації Рим має символічну владу над часом, місто, збудоване багатьма поколіннями, надає «нової форми» «решткам старих часів» [16, с. 305]. Всі предмети в цьому місті розкривають свою справжню сутність як рівноправні частини цілісності, люди поряд із гармонійною досконалістю Риму позбуваються зайвого й оприявнюють свою внутрішню вартість.

Як місто, де ніби ніколи не було загостреного в Новий час протистояння природи й духу, Г. Зіммель розглядає Флоренцію. Доводячи, що вона є твором мистецтва, учений майже цитує свій нарис про Рим: квіти, вілли, небо і хмари, діти, які граються на вулицях, – усі елементи, що самі по собі та будь-де є прекрасними, саме у Флоренції створюють більшу, «спільну» красу. Проте якщо Рим «розчинив» свою історію у своїй сучасності, «велике минуле до болю мало пов'язане із життям сучасної Флоренції» [15, с. 71], воно залишилося зrimim у старих мурах та самотніх вежах, воно існує поряд із сучасним, не торкаючись до нього. Г. Зіммель десимволізує флорентійський ландшафт – оскільки він не приховує в собі образів минулого, «він не означає нічого, він є лише тим, чим він може бути» [15, с. 71] – і визначає Флоренцію як особливу, відмінну від Риму чи будь-якого іншого міста територію: це не та земля, де можна шукати джерела і першопочатки, «Флоренція є щастям зрілої людини, яка досягла чогось значного у житті або відмовилася від нього і хоче лише знайти форму для досягнутого чи для цієї відмови» [15, с. 73].

Як антипод Флоренції Г. Зіммель змальовує Венецію – це твір будівельного мистецтва, якому бракує «внутрішньої правди», палаці Венеції, вулиці й канали видаються такими нереальними, що життя серед них перетворюється на театральну виставу, краса цього міста застигла в нерухомості, тут навіть не відчувається зміна пір року, Венеція «двозначна»: її палаці водночас і кімнати, її вулиці – це й сукупність каналів, за декорацією, якою є життя цього міста, може ховатися лише смерть.

Подібну характеристику отримує місто Рига у «фрагменті» В. Беньяміна, присвяченому рекламі, – філософ описує міський ландшафт, значну частину якого складали вивіски з намальованими товарами або велетенські зображення товарів на стінах будинків – місто поставало наче іграшковою дитячою книгою з об'ємними сторінками, лише старі, схожі на фортеці сірі будівлі нагадували про його минуле [2, с. 90].

Аналіз міського топосу продовжується у книзі Ф. Гесселя «Прогулянки Берліном» («Spazieren in Berlin», 1929), сьогодні більш відомій за назвою перевидання «Фланер у Берліні» («Ein Flaneur in Berlin», 1968). Авторську позицію свідомо некритичного споглядання В. Беньямін у рецензії на книгу визначає як позицію оповідача: «Гессель не описує, він розповідає. Навіть більше – він переповідає те, що почув» [3, с. 277]. У розділі своєї книги під назвою «Екскурсія» Ф. Гессель

пише про Берлін першої третини ХХ століття як людина, котра знає Берлін з дитинства. Долучившись до екскурсії для туристів – «чужих» – він під час подорожі порівнював місто в зображені екскурсоводів із власними спогадами, власним переліком пам'ятних місць, вже зниклих і досі наявних будівель. Слухаючи, а потім переповідаючи екскурсію, автор за будь-якої нагоди відволікається від неї, щоб зробити доповнення чи історико-архітектурний коментар, тому з тексту «Екскурсії» не постають чітко вписані два образи Берліна – міста для туристів та міста, наповненого індивідуальними спогадами, але в розділі зафікована наявність цих двох образів та відчутина разюча різниця між комерціалізованим Берліном «для туристів» – власне, «міфом» про Берлін – та «справжнім» Берліном, котрий можна пізнати, лише проживши у ньому роки.

Е. Єлінек розширяє географію «знакових» міст, відтворюючи у романі «Піаністка» топос Відня як міста музики, розрекламованої і визнаної музичної столиці Європи. Письменниця цитує «музичний міф», вкладаючи завчені висловлювання про музику в уста своїх персонажів, тоді як сам міфологізований Віденський зображується як місто, де, окрім виконувати слухати музику, грабують, гвалтують і вбивають, титул музичної столиці дискредитується у граматичному паралелізмі «місто музики / країна алкогольків» [9, с. 23].

Берлін у книзі Ф. Гесселя, як і Віденський у прозі Е. Єлінек, постає як одна із європейських столиць споживання (у романі «Хіть» Е. Єлінек Віденський названо «царством моди багатих» [11, с. 132]). У розділі про моду Ф. Гессель розповідає про найбільш популярні у Берліні крамниці, накладаючи певну символіку на сам процес вибору й купівлі товару. Магазин як автономна система у визначений тільки для цього магазину спосіб «працює» з покупцем, відповідно до цього Ф. Гессель розрізняє «крамниці-базари», «нудні крамниці» та «великі берлінські універмаги». Крамниця-базар керується принципом «неконтрольованого дотику»: дотик до товару повинен викликати пристрасне бажання і повести клієнта до каси. Такі крамниці – як правило, великі й дешеві – приваблюють випадковістю процесу купівлі, бо серед викладеної в них фальшивої і з невеликими недоліками розкоші трапляються добротні речі, і жінка ніколи не знає, знайде вона в такому магазині дюжину хусточек чи теплі рукавички [6, с. 32]. «Нудні крамниці» є лише закладами, де товар обмінюються на гроші, натомість кожен із «великих берлінських універмагів» є «місцем великої організованості» [там само]. Порівняно з масою виставлених товарів будь-які потреби у таких магазинах будуть здаватися «карликовими», але розгубленому покупцеві обов'язково нададуть допомогу вишколені продавці, до того ж тільки в універмагах клієнта оточує така поміркованість в усьому і комфорт. Різні види крамниць, описані Ф. Гесселем, лише на перший погляд розділяють покупців за принципом купівельної спроможності: приклад «великих берлінських універмагів» свідчить про рівність усіх покупців поряд із грандіозною пропозицією. «Відносність» класифікації магазинів відображає один із аспектів функціонування буржуазії як суспільного прошарку, на якому зосереджувався Р. Барт: дрібна буржуазія отримує, як правило, матеріальні та ідеологічні «відходи», залишені великою буржуазією, за допомогою міфів велика буржуазія поширює свої суспільні стандарти на дрібну буржуазію як на нижчий прошарок. У даному випадку матеріальним втіленням ідеальних уявлень про купівлю та продаж виступають великі берлінські універмаги, решта крамниць, орієнтованих на певний клас споживачів і певний клас товарів, являють собою лише більш чи менш успішні спроби наблизитися до ідеалу.

Берлін розкривається у книзі Ф. Гесселя як сукупність унікальних закономірностей, згідно з якими взаємодіють будівлі й люди, об'єднані однією територією, принципи, згідно з якими змінюються архітектура й уподобання населення і завдяки яким ця територія, це місто стає саме Берліном. Ф. Гесселя цікавлять передусім зовнішні прояви закономірностей і набагато меншою мірою виявлення ме-

ханізмів, які лежать у їхній основі. У книзі «Прогулюючись Берліном» «маси» є ще другорядним персонажем, який поступається місцем навіть безіменним портретам окремих місцевих жителів. Дослідження мас як середовища задоволення і водночас породження потреб та переформулювання культурних цінностей стало основною метою збірки есе З. Кракауера під назвою «Орнамент маси» («Das Ornament der Masse», 1963).

Ця книга була видана незадовго до смерті автора, але до неї увійшли роботи різних років. Дослідження, що дало називу всій збірці, було опубліковане у 1927 р. Вихідною тезою есе «Орнамент мас» було надання «поверхневим проявам» епохи вирішальної ролі у визначенні місця цієї епохи в історичному процесі – на противагу тим судженням, які епоха формулює сама про себе [12, с. 50]. Одним із «поверхневих проявів», який дав поштовх до разючих змін у стилі життя та смаках Ваймарської республіки, були англійські танцювальні групи Tillergirls – «Дівчата Тіля», які (так само, як і створені за їхнім зразком колективи) здобули популярність у німецьких театрах-ревю лише після того, як підкорили Америку. Через це З. Кракауер називає їх «продуктами американських фабрик розваг» [12, с. 50]. Абсолютно новою і для нього однозначно негативною рисою цих колективів було те, що вони вже не складалися з окремих «дівчат», а стали «нечленованими комплексами» людських тіл, рухи котрих відзначалися математичною точністю. Геометрична точність витримувалася незалежно від того, у якій країні світу відбувалося шоу чи показували фільм за участю «дівчат»: вони стали об'єктом інтернаціонального захоплення, а priori не маючи національних ознак, вони являли собою «масу», із якої тільки й може складатися «орнамент», оскільки жодна конструкція, котра включає в себе представників народу чи окремих особистостей, не може бути до такої міри математично прорахованою.

Порівняно із орнаментами, які можна побачити також у балеті, З. Кракауер розглядає танцювальні композиції «Дівчат Тіля» як «порожні»: балетні «орнаменти» були алгоріями, «пластичними утіленнями еротичного життя» [12, с. 52], тоді як популярні масові композиції не містять у собі нічого чуттевого, а лише «позначають місце еротики» [там само]. Жодна з «фігур», які утворюють «Дівчата Тіля», не визначається природними формами і властивостями людського тіла, а відповідає фігурам нарисної геометрії або фізичним кривим. Орнаменти, які утворює маса, часто створюються для того, щоб дивитися на них згори, таким чином самі танцівниці не можуть бачити фігури свого танцю. «Театральні актори – пише З. Кракауер – теж не бачать усієї сцени, але вони свідомо беруть участь у її вибудуванні» [12, с. 52], чого зовсім не передбачають композиції «Дівчат Тіля»: вони керуються «вищим» рацією, який підіймається над усією постановкою. При цьому утворені фігури не розкладаються навіть на однічні людські тіла, бо їхніми складовими є насправді руки, ноги, стегна й інші частини тіла.

Структура орнаменту маси повністю відповідає структурі капіталістичного виробництва, приходить до висновку З. Кракауер. Капіталізм формує денационалізовані й деіндивідуалізовані робочі маси, сам процес виробництва – це капіталістична самоціль, так само як метою маси є утворення орнаменту. У першій третині ХХ століття виробник працює вже тільки на збільшення підприємства, сам продукт перетворюється при цьому на вторинне явище. Зрештою, процес виробництва залишається прихованим від робітника, який стоїть перед конвеєром і виконує тільки одну із часткових операцій – «Ногам «Дівчат Тіля» відповідають руки на фабриці» [12, с. 54]. Е. Єлінек у романі «Коханки» створює яскравий образ «деіндивідуалізованої» робочої маси: робітниці швейної фабрики роками виконують один і той самий шов на білизні, вони носять на роботі однакову уніформу та їздять на однакових велосипедах. Намагання виявити свою індивідуальність карається суспільством і долею, як свідчить «поганий приклад» невдалого шлю-

бу Паули – однієї з протагоністок. Такою ж мірою деіндивідуалізація на виробництві стосується й чоловіків – у романі «Хіть» вони є покірною масою, їхня робота на паперовій фабриці та участь у фабричному хорі (додатковий інструмент деіндивідуалізації) прирівнюється до «служіння» її директору.

Ідеї, близькі до семіологічних тез Р. Барта, інтегрує у свою концепцію «одновимірної людини» Г. Маркузе («One-Dimensional Man», 1964). Безсумнівним для філософа є те, що формування суспільних потреб і смаків через рекламу і засоби масової комунікації є формою масового контролю, тотальність котрого нітрохи не зменшується в суспільстві, керованому демократичними законами: «Вільні вибори хазяїна не відміняють протилежності хазяїна й рабів» [14, с. 31]. Здатність впливати на масову свідомість мають, за Г. Маркузе, не лише продукти «індустрії культури», але й усі без винятку продукти товарного виробництва. Вони поширюють «хібну свідомість», наділену імунітетом проти власної хибності [14, с. 37], внаслідок чого формуються моделі одновимірного мислення і одновимірної поведінки як способу пристосування до визначеного структурою влади університету – Р. Барт розглядає поширення «хібних уявлень» як засіб насадження «культури споживання» великою буржуазією [1, с. 267].

В основі формування «хібної», тобто «одновимірної», свідомості лежить «десублімація» культури – процес, який Г. Маркузе пов'язує безпосередньо із прогресом технологій. Завдяки технічним винаходам дійсність дорівнюється до «високої культури» або навіть перевершує її; людина отримує можливості, які мали культурні герої чи напівбоги. Водночас висока культура перестає бути надбанням меншості, вона інтегрується в суспільний побут, засоби масової інформації забезпечують проникнення реклами у будь-яку із культурних сфер, внаслідок чого культура набуває товарного характеру і втрачає здатність формувати інший вимір дійсності. У попередні епохи наближення до культурних надбань передбачало наближення до цього «кіншого виміру», воно завжди було «опосередкованим», відповідно емотивна сфера людини керувалася процесом сублімації, оскільки почуття вкрай рідко могли виражатися прямо, а бажання – отримувати миттєве і безпосереднє задоволення. Інтеграція культури у щоденний побут, «безпосередність» і доступність задоволення спричинили виключення сублімації зі сфери емоцій. «Одновимірна» особистість, яка не знає потреби в сублімації, максимально спрощує свої мисленнєви процеси і стає «авторитарною» особистістю, ідеально придатною для маніпулювання.

У цьому контексті «одновимірність» прозових персонажів Е. Єлінек постає як економічно мотивована – масі робітників, що страждають від свого пригноблення, відомий лише один спосіб існування, яким визначаються потреби і спосіб їхнього задоволення, при цьому наділені владою чоловіки, поставлені «над» масою, є втіленням більших потреб і водночас кращих можливостей. Задоволення як чоловічого, так і жіночого сексуального потягу постулюється як потреба, визначена символічним суспільним статусом. Культурна потреба взагалі припиняє існувати як така – мистецтво перетворюється на чистий «міф», варіації котрого змінюються залежно від середовища споживання.

Бібліографічні посилання

1. *Bart P.* Мифологии / Ролан Барт ; [пер. с фр., вступ. ст. и comment. С. Зенкина]. – М. : Издательство имени Сабашниковых, 2004. – 320 с.
2. *Benjamin W.* Die Einbahnstraße / Walter Benjamin. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. – 128 S. – (Band 27 der Bibliothek Suhrkamp).
3. *Benjamin W.* Die Wiederkehr des Flaneurs / Walter Benjamin // Hessel F. Ein Flaneur in Berlin. – Berlin : Arsenal, 1984. – S. 277–281.
4. *Fischer M.* Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen «Die Liebhaberinnen» und «Die Klavierspielerin» / Michael Fischer. – St. Ingbert : Werner J. Röhrig Verlag, 1991. – 103 S.

5. Heberger A. Der Mythos Mann in ausgewählten Werken von Elfriede Jelinek / Alexandra Heberger. – Osnabrück : Der Andere Verl., 2002. – 185 S.
6. Hessel F. Ein Flaneur in Berlin / Franz Hessel. – Berlin : Arsenal, 1984. – 284 S.
7. Janz M. Elfriede Jelinek / Marlies Janz. – Stuttgart : Metzler, 1995. – XI, 181 S.
8. Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit / Elfriede Jelinek // Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit : Prosa – Hörspiel – Essay. – München : Galerie-Verlag, 1980. – S. 49–82.
9. Jelinek E. Die Klavierspielerin / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2003. – 285 S.
10. Jelinek E. Die Liebhaberinnen / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2006. – 157 S.
11. Jelinek E. Lust / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2004. – 255 S.
12. Kracauer S. Das Ornament der Masse / Siegfried Kracauer ; [mit einem Nachwort von K. Witte]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. – 353 S.
13. Lücke B. Elfriede Jelinek : eine Einführung in das Werk / Bärbel Lücke. – Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2008. – 169 S.
14. Marcuse H. Der eindimensionale Mensch : Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft / Herbert Marcuse. – Darmstadt [u. a.] : Luchterhand, 1987. – 482 S.
15. Simmel G. Florenz / Georg Simmel // Simmel G. Gesamtausgabe / hrsg. von O. Rammstedt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – Bd. 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908. – Bd. 2 / hrsg. von A. Cavalli und V. Krech. – S. 69–73.
16. Simmel G. Rom / Georg Simmel // Simmel G. Gesamtausgabe / hrsg. von O. Rammstedt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – Bd. 5. Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900 / hrsg. von H.-J. Dahme und D. P. Frisby. – S. 301–310.
17. Simmel G. Venedig / Georg Simmel // Simmel G. Gesamtausgabe / hrsg. von O. Rammstedt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – Bd. 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. – Bd. 2 / hrsg. von A. Cavalli und V. Krech. – S. 258–263.
18. Spanlang E. Elfriede Jelinek : Studien zum Frühwerk / Elisabeth Spanlang. – Wien : VWGÖ, 1992. – 364 S.
19. Szczepaniak M. Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Werken von Elfriede Jelinek / Monika Szczepaniak. – Frankfurt am Main [u. a.] : Lang, 1998. – 225 S.

Надійшла до редколегії 08.02.2014 р.

УДК 821.111-312.9.09

Т. В. Прищепа

Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара

СВОЄРІДНІСТЬ КОНФІГУРАЦІЇ МІФУ ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА У РОМАНІ БРАЯНА ОЛДІССА «ЗВІЛЬНЕНІЙ ФРАНКЕНШТЕЙН»

Досліджується своєрідність втілення міфу про Франкенштейна у романі сучасного англійського письменника Браяна Олдісса «Звільнений Франкенштейн». Розглядається міфопоетична парадигма роману, визначається сутність образу Франкенштейна і його творіння у співставленні з романом Мері Шеллі. Виявляється новаорство інтерпретації цих образів сучасним автором, а також характер пов’язаних з цим філософських узагальнень. Визначено, що основою роману Б. Олдісса є складна система різнопривневих планів відомого міфу, які розвиваються відносно автономно, але водночас є взаємопов’язаними з романом М. Шеллі. Охарактеризовано центральну в романі М. Шеллі проблему творця і його відповідальності за свої творіння, яка була продовжена й розвинута Б. Олдіссою на якісно новому рівні. Окреслено зосередженість Браяна Олдісса, в першу чергу, на психології особистості, а не на класичному сюжеті. Акцентовано увагу на тому, що Олдісс вводить до роману і саму Мері Шеллі як одного з персонажів, цим самим провокуючи зіткнення двох міфологічних світів, що символізує зустріч реальностей

© Т. В. Прищепа, 2014

XIX і ХХІ століття. Розкрито специфічну функціональність образів роману М. Шеллі, їхню актуальність для осмислення злободених проблем сьогодення.

Ключові слова: Б. Олдісс, Франкенштейн, Прометей, міф, міфопоетична парадигма, сюжетний стрижен, постмодернізм.

Исследуется своеобразие воплощения мифа о Франкенштейне в романе Брайана Олдисса «Освобожденный Франкенштейн». Рассматривается мифопоэтическая парадигма романа, суть образа Франкенштейна и его творения показана в сопоставлении с романом Мэри Шелли. Выявляется новаторство интерпретации этих образов современным автором, а также характер связанных с этим философских обобщений. Отмечено, что основой романа Б. Олдисса является сложная система разноуровневых планов известного мифа, которые развиваются относительно автономно, но одновременно взаимосвязаны с романом М. Шелли. Охарактеризована центральная в романе Мэри Шелли проблема творца и его ответственности за свое творение, которая была продолжена и развита Б. Олдиссом на качественно новом уровне. Отмечена сосредоточенность Брайана Олдисса, в первую очередь, на психологии личности, а не на классическом сюжете. Акцентировано внимание на том, что Олдисс вводит в роман и саму Мэри Шелли как одного из персонажей, тем самым провоцируя столкновения двух мифологических миров, которые символизируют встречу реальностей XIX и XXI веков. Раскрыта специфика функциональности образов романа Шелли, их актуальность для осмысления злободневных проблем современности.

Ключевые слова: Б. Олдісс, Франкенштейн, Прометей, міф, міфопоетическая парадигма, сюжетний стержень, постмодернізм.

The article deals with the uniqueness of the implementation of the myth of Frankenstein in the novel of Brian Aldiss «Frankenstein Unbound». The main focus is on the mythopoetic paradigm of Mary Shelley and B. Aldiss' novels. The images of Frankenstein and his creation in the both novels are analyzed in comparison. The innovative traces of the interpretation of the contemporary writer are revealed. The paper is aimed at giving some observation of the complex system of symbolical meaning in M. Shelley's and B. Aldiss's mythological plan. The central problem of the original work – the problem of Creator's responsibility for his Creation – is given in a special system, because of new accents which this problem obtains in the novel of the XX century writer. Aldiss's projection and his interest in the personality rather than in the turns of the famous plot defines a new approach to the classical novel. One of his personages becomes Mary Shelley herself. By that B. Aldiss provokes a collision of two mythological worlds, which symbolizes a sort of encounter of the reality of the nineteenth and twenty-first centuries. The article reveals the topicality of M. Shelley's characters which help to consider nowadays problems.

Key words: B. Aldiss, Frankenstein, Prometheus, myth, mythopoetic paradigm, plotline, postmodernism.

*Містика обожнює крапки і прогалини.
Іухан Геворгя*

Існує думка, що наукова фантастика є різновидом сучасної міфології. Міфи про Голема і Франкенштейна органічно входять до складу сучасної науково-фантастичної та філософсько-психологічної літератури, яка прогнозує утопічні, а частіше антиутопічні картини світу [1, с. 147].

Роман Мери Шеллі «Франкенштейн» (1818) – це продукт романтичного переосмислення культурного міфу, який існував раніше, та став основою для сучасної неоміфотворчості завдяки внутрішній потенції смислу, який було втілено автором. М. Шеллі здійснила своєрідний синтез міфологічних і літературних алюзій: міфологічний план її оповіді був пов'язаний з мотивами легенд і про доктора Фауста, і про створення Голема, і з біблійними сюжетами про сотворіння Адама та падіння Сатани, а також з їх літературними обробками, а в першу чергу – з твором Мільтона «Втрачений Рай». Роман М. Шеллі втілював у собі відбитки філософської атмосфери епохи, схрещення просвітницької ідеології з ідеалами роман-

тизму, що народжувався. Як і інші романтики, М. Шеллі висловлювала свій сумнів з приводу просвітницької теорії про всемогутність людського розуму, який пізнає закони природи, щоб стати її володарем [3].

Міф про Прометея у романі Мері Шеллі став тою «формою», яка втілила в собі суперечливі уявлення про людину та світ. У той же час у романі актуалізується і така функція міфу, як його здатність служити логічною моделлю, яка дає можливість долати суперечності людської картини світу, бути «нейтралізатором між фундаментальними бінарними опозиціями, перш за все, між життям і смертю, правдою і брехнею, ілюзією та реальністю» [6, с. 170].

Франкенштейн М. Шеллі виконав поставлене перед самим собою завдання: подібно Прометею, він створив нову істоту і вдихнув у неї іскру життя. Проте тріумф людського розуму не беззаперечний: творіння вченого не змогло знайти собі місця в людському суспільстві і через помсту губить себе й свого творця. Так, в міф про творіння з самого початку вплітається мотив руйнування.

«Звільнений Франкенштейн» Браяна Олдісса (*Frankenstein Unbound*, 1973), данина поваги шедевру Мері Шеллі, твір, який органічно поєднує зовнішні прикмети наукової фантастики і стилізацію під епоху романтизму, глибокий філософський підтекст і сюрреалістичну образність. У змодельованій англійським письменником-постмодерністом ситуації дія відбувається у 2020 році. Герой Джозеф Боденленд живе у розхитуваному часі, що зумовлено ядерною діяльністю, в результаті якої розірвано інфраструктуру простору і тим самим порушено нормальність часової прогресії: «tomorrow may prove to be last week, or the last century, or the Age of the Pharaohs» [7]. Переживаючи зсуви часу, Боденленд пише дружині: «*Reality is going to rot. One thing's for sure – we never had as secure a grasp on reality as we imagine*» [5, р. 4]. Через неодноманітність та неоднозначність часу виникає концептуально важливе питання у контексті проблемного плану роману – розуміння нашої обмеженої свідомості. Джозеф Боденленд приходить до висновку, що «*there was no future, no past. Only the cloud-sky of infinite present states*» [5, р.16].

Після одного такого часового зсуву Боденленд потрапляє в XIX століття, а саме у 1816 рік, де зустрічається як із Мері Шеллі, яка ще не закінчила свій легендарний роман, так і з самим Франкенштейном, що виявився реально існуючою людиною. Історія цієї пригоди становить сюжетний стрижень книги Б. Олдісса, яка, попри її фантастичну основу, тяжіє до філософського роману-попередження [2].

Міфопоетична парадигма роману Б. Олдісса становить собою складну систему своєрідних різнопривневих планів відомого міфу, які розвиваються відносно автономно, але водночас вони взаємопов'язані з романом М. Шеллі. Так, зіткнення двох міфологічних світів репрезентує тут зустріч реальностей XIX і ХХІ століть: для Боденленда міфологічними є і відомий йому твір Мері Шеллі, і сама епоха славетного кола романтиків, до якої потрапляє герой. У свою чергу, постать Джозефа міфологізована для мешканців XIX століття – Байрона, майбутнього подружжя Шеллі й інших персонажів (зокрема самих Віктора Франкенштейна та його творіння): «*Because they agreed with my reality and in their world I was as much a mythical creature as they were in mine*», – розмірковує Боденленд [5, р. 119].

Герої Б. Олдісса потрапляють в одну сюжетну площину, завдяки чому формуються своєрідний часопростір роману, де в дискусіях «реконструйованих» характерів романтиків, герой прототвору та умовно реальної людини з майбутнього порушуються гострі морально-етичні й філософські проблеми цивілізації. Фактично роман Браяна Олдісса становить діалог письменника з ідеєю наукового прогресу, наслідки якого непередбачувані. Фікціональне й реальне зливаються, коли Джозеф зустрічає Франкенштейна і його творіння. Опинившись у просторі міфу, Боденленд сприймає себе як міфічний персонаж, який зобов'язаний вплинути на результат частково написаного роману Мері Шеллі. Його спроби відра-

дити Франкенштейна від створення подруги для Монстра, переконати його в знищенні вже існуючої Істоти й достукатися до його морального відчуття залишаються без відповіді. Їх розмова у більшій мірі приводить до очікуваного і спрогнозованого трагічного фіналу: «Victor Frankenstein, Shelley's future wife, Mary Godwin, will publish a novel about you, using you as a dire example of the way man becomes isolated from Nature when he seeks to control Nature. Be warned – desist from your experiments!» [5, p. 61]. Хоча Франкенштейн суперечить Джозефу Боденленду, наполягаючи на тому, що його зусилля були зроблені в ім'я істини та розвитку знань, Джозеф і читач знають, чим все закінчиться. Гірку іронію в цьому контексті викликає спроба людини зрівнятися з Богом: здатність сuto механічно, без одухотворення збирати частини тіла в новий організм та оживляти його героям XXI століття визначена однозначно – як богохульство. Тут автор «Звільненого Франкенштейна» цілком суголосний М. Шеллі, яка писала в передмові до свого роману 1831 р.: «Що може бути жахливішим за людські спроби наслідувати незрівнянні творіння Всевишнього?» [4, с. 13].

Б. Олдісс зображує свого героя у двох іпостасях: як одного з учасників подій роману Мері Шеллі (він ненавидить Монстра і водночас співчуває йому), і як своєрідного суддю вчених-франкенштейнів, який є свідком згубних наслідків їх досліджень (він бачить у творінні вченого XIX століття символ результатів наукових досягнень, що постають проти людини): «Frankenstein appeared to be the archetype of a scientist whose studies were made to the honour of increase knowledge which cost him his life and caused him unbelievable misfortunes» [5, p. 81]). Саме друга іпостась домінує в образі Джозефа, саме вона обумовлює його бажання: врятувати людство від потвори, вбивши її. Цікаво, що донкіхотський мотив тут теж неоднозначний: засліплений ідеєю спасіння людства, Боденленд стає, як виявляється, вбивцею повноцінної одухотвореної істоти, яка вже мала навіть свої релігійні переконання й, головне, яка рятує йому життя.

Тож, проблема творця і його відповіальності за свої творіння, центральна в романі М. Шеллі, продовжена й розвинута Б. Олдісом на якісно новому рівні. Якщо образ Франкенштейна виникає в уяві авторки-романтика на виклики свого часу, своєї історії і своєї біографії, то образ Браяна Олдісса народжується з позицій «абсолютного знання» того, що з ним відбувається і як закінчиться історія. Сучасний автор відштовхується від уже назрілих проблем цивілізації і звертається до образу Франкенштейна як до символу, готової формули, яку він вводить у нове часове рівняння.

У своїх листах до Мері Шеллі Боденленд повністю не заперечує переваги науки і каже про неї, з одного боку, як про благо, а з іншого – як про отруту для XIX та XX століття: «people have been educated to care more, upon the whole» [5, p. 24]. Розвиток науки, на думку Браяна Олдісса, викликав зростання суспільної свідомості, про що свідчить більш гуманне відношення до молоді, старшого покоління, божевільних та злочинців: «social change... always and only comes from technological innovation...» [5, p. 31]. Але в той же час даніна технологічним процесам не відміняє їх руйнівну дію: «The Intellect has made our planet unsafe for intellect. We are suffering from the curse that was Baron Frankenstein's, by seeking to control too much, we have lost control of ourselves» [5, p. 28].

Браян Олдісс повторює, але не драматизує тезис: «The Conquest of Nature – the loss of man's inner self!» [5, p. 7]. Здається, що погляд на цю проблему у Олдісса більш пессимістичний, ніж у М. Шеллі, він вірить, що у час життя і творчості Мері Шеллі розум і почуття були рівні один одному, а вже протягом двох сотень років «the head had triumphed over the heart» [5, p. 36].

Останні розділи роману, де Олдісс завершує свою версію міфу про Франкенштейна, є тривожними і незабутніми. Гонитва Боденленда за Монстром і його подругою закінчується в місті гігантів далеко за крижаними полями Півночі –

можливо, навіть тисячі століть у майбутньому. Пророчими здаються останні слова Істоти: «though you seek to bury me, yet will you continuously resurrect me! Once I am unbound, I am unbounded!» [5, p. 152].

Франкенштейн Б. Олдісса настільки захоплений своєю ідеєю, що просто не здатний на співчуття й розкляння, більш того, він створює (чи намагається створити) Істоту-пару Демону й знаходить вбивцю, який би вирішив всі його проблеми, позбавивши його від результатів наукових досягнень, але зазнає поразки в останньому.

Взагалі ж оцінка твору письменниці-романтика героєм Браяна Олдісса дуже висока: «Whatever previous generation made of it Mary Shelley's «Frankenstein» was considered a first novel of scientific and technological revolution in the twentieth century, and by the way, the first science fiction novel» [5, p. 91]. Б. Олдісс розвиває й поглиблює ідеї М. Шеллі, робить оригінальні філософські узагальнення, виходячи з окремих у класичному «Франкенштейні» настанов. Крім того, вводячи письменницю до роману як одного з персонажів, автор ХХ століття через свого Боденленда говорить їй про її майбутнє, радиться з нею тощо.

Ідея роману – у втраті людиною єдності в цьому всесвіті й втраті Бога як важливої константи. Проблемою індивіда проголошується відсутність зв'язку з іншими людьми, наступ на нього науково-технічними надбаннями, які руйнують духовну й моральну складову сущності людини. Ситуація, де науковий подвиг ученого-романтика XIX століття обертається його ж поразкою, переосмислюється Олдіссом як мікромодель майбутньої поразки науково-технічного поступу людства, яка, – попереджує письменник, загрожуватиме планеті в цілому, якщо людина не буде усвідомлювати відповідальність за свої діяння.

Бібліографічні посилання

1. Бритников А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы) / А. Ф. Бритников // Некоторые проблемы истории и теории жанра. В контексте фольклора и мифологии. – СПб. : Творческий центр, 2005. – 122 с.
2. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века / А. Ю. Мережинская. – К. : ИПЦ Киевский университет, 2001. – 433 с.
3. Олдисс Б. Фантастика – символ перемен / Б. Олдисс // Литературная учёба. – М. : Худ. лит., 1985. – 158 с.
4. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей; Последний человек / М. Шелли // Литературные памятники. – М. : Наука, 2010. – 667 с.
5. Aldiss B. Frankenstein Unbound / B. Aldiss // Fiction. – London : Pan, 1995. – 156 p.
6. Blish J. In More Issues at Hand / J. Blish. – New York : Penguin Books, 1980. – 109 p.
7. Мильгунов В. П. Брайан Олдисс [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://fantlab.ru/autor528>

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

УДК 821.111 – 31 «20»

Н. Г. Велигина

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

РАННИЙ РОМАН ДЖ. БАРНСА: ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЗМА

Розглядається ранній твір Джуліана Барнса «Перед тим, як вона мене зустріла» (1982) з погляду формування в англійському романі 80-х нових рис літературного психологізму. Новаторство визначається поширенням у новітній літературі

© Н. Г. Велигина, 2014

оригінальних способів відображення особливого морального становища сучасної людини, її невпевненості, розчарування, розгубленості, а часто й різноманітних патологічних станів. Це, зокрема, виняткове зосередження сучасних авторів на різноманітних формах внутрішнього монологу та невласне прямої мови, що включають недомовленості, замовчування, приклади мимовільного або навмисного обману. У романі «Перед тим, як вона мене зустріла» досліджується проблема патологічних ревнощів, показано, як на перший погляд безпечне може привести до трагедії.

Ключові слова: англійський роман 1980–2000, постмодернізм, Джуліан Барнс, подружня зрада, ревнощі, психологізм, патологія.

Рассматривается раннее произведение Джюлиана Барнса «До того, как она меня встретила» (1982) с точки зрения формирования в английском романе 80-х новых черт литературного психологизма. Новаторство определяется распространением в новейшей литературе оригинальных способов отражения особого морально-нравственного состояния современного человека, его неуверенности, разочарованности, растерянности, а часто и разнообразных патологических состояний. Это, в частности, предельная сосредоточенность современных авторов на различных формах внутреннего монолога и несобственно-прямой речи, включающих недосказанности, замалчивания, примеры невольного или намеренного обмана. В «До того, как она меня встретила» исследуется проблема патологической ревности, показано, как, на первый взгляд, безобидное может привести к трагедии.

Ключевые слова: английский роман 1980–2000, постмодернизм, Джюлиан Барнс, супружеская измена, ревность, психологизм, патология.

The early Julian Barnes' work «Before she met me» (1982) is explored from the perspective of new features of literary psychologism formation in 1980-2000 English novel. The innovation lies in the expansion of the original ways of revealing a special moral and ethical condition of a contemporary man: uncertainty, frustration, embarrassment and even various pathologies. In particular, modern authors are extremely focused on the different types of inner voice and free indirect style including cases of preterition, omission, involuntary or intentional deception. «Before she met me» examines the problem of pathological jealousy and shows how harmless on the surface can lead to a tragedy.

Key words: 1980–2000 English novel, postmodernism, Julian Barnes, infidelity, jealousy, psychologism, pathology.

И романное творчество Барнса, и его рассказы, и эссеистика отличаются вниманием к внутренней жизни героев, интересом к мельчайшим штрихам их психологических портретов, их речевым характеристикам, поиском новых выразительных средств передачи индивидуального жизненного опыта и ответа на «ключевой вопрос» литературы – «понимание человека, которое писатель воплощает в своих героях» (Л. Гинзбург) [2, с. 3]. Но если в наиболее экспериментальных романах, в прозе автобиографического характера или в эссеистике психологизм становится структурным элементом среди ряда других приемов и способов воздействия на читательское восприятие, то целый пласт барнсианы может быть отнесен непосредственно к психологической или любовно-психологической прозе, что не исключает и в этих произведениях высокого уровня новаторства. Это произведения, которые сам автор определяет как «романы о современной жизни» [7, с. 56] – от дебютного «Метроленд» (1980) до недавнего «Смысл окончания» (2011).

Рассуждения о новом психологизме после аналитического романа XIX века, после Пруста, Джеймса, Фолкнера, Хемингуэя, Джойса, Мэрдок и мн. др. с одной стороны, и многочисленных аналитических работ, досконально изучивших этот феномен, с другой, обречены на повторы. Однако и новые подходы к изображению внутренней жизни в постмодернистской прозе отчетливо ощущимы хотя бы уже потому, что оформилась новая модель современного человека с присущим ему пониманием своей эпохи и своего места в ней, характерными проблемами и способами их разрешения, речью. Психологизм реалистов и модернистов

не может быть забыт или опровергнут, как не могут быть отменены единожды открытые законы естествознания, однако развитие романа предполагает не только новаторские пути построения художественного образа, но и акцентирование новым автором определенных литературных приемов или их комбинаций. «Давно уже установлено, — пишет Л. Гинзбург, — что новые художественные устремления существуют под знаком поисков высшей реальности искусства [по сравнению с предшественниками]» [2, с. 13]; новые авторы пытаются увидеть в стремительно меняющемся современном мире и запечатлеть то, что заставит читателя пережить моментальное узнавание, почувствовать, что *в жизни именно так и бывает*. Изображение нестабильного нравственно-психологического состояния человека современной эпохи, его растерянности, утраты смысложизненных ориентиров приобретает особые качества, сообщаемые постмодернистской иронией. В сегодняшних романах о повседневности это качество особенно ценно: современному писателю, например, приходится «обосновывать» не только присутствие в личном опыте персонажа самых неожиданных сведений, но и мотивы их пересказа: ведь зачастую информация «из кругозора героя» (Бахтин) заполняет большую часть пространства текста, определяя его стилистику. Сделать пересказ увлекательным и жизнеподобным, удержать читательское внимание — вот задача, важную роль в разрешении которой играет именно психологизм. Н. Жлуктенко говорит об «общей психологизации прозы как примете рубежа XIX–XX вв.» [3, с. 17], — налицо и новый виток экспериментаторства в этой области на рубеже XX–XXI вв.

Свойство воплощения общей идеи в описании сугубо частной жизненной ситуации прослеживается уже в ранних романах Барнса «Метроленд» (Metroland, 1980) и «До того, как она меня встретила» (Before she met me, 1982). Произведения эти очень неодинаковы по своему звучанию и значению в перспективе писательского развития автора и современного английского романа в целом. Если в «Метроленд» определены и прописаны почти все константы барнсовского творчества, намечены пути модернизации традиционного жанра «романа воспитания», вариации которого¹ составляют одно из определяющих направлений в английском постмодернистском романе «эпохи тэтчеризма» [6], то «До того, как она меня встретила» отражает скорее узкоспецифические тенденции и настроения в английском романе начала 1980-х. Бунт «рассерженных молодых людей» определяет увлечение нового поколения английских прозаиков описанием разнообразных патологических явлений и состояний (преступно-богемный мир романов М. Эмиса этого периода или скандальный «Цементный сад» (1978) И. Макюэна). Барнс в «До того, как она меня встретила» исследует феномен патологической ревности, приводящей к трагической развязке. Он безошибочно узнаем и стилистически, и предельным углублением в материал, и необычным срезом самой проблемы — герой, профессор истории Грэм Хэндрик, ревнует к прошлому своей жены, причем не только к настоящим обнаруженным им бывшим возлюбленным, но и к сценическим партнерам Энн, в прошлом актрисы. Тем самым в повествовании затрагиваются и излюбленные темы автора: показывая, как герой исследует, а позже «расследует» со споровкой и навыками ученого (использование каталога, картотеки и т. п.) и «проницательностью» патологического ревнивца прошлое жены, автор наблюдает процесс поглощения настоящего прошлым вплоть до полного разрушения адекватного восприятия действительности у героя. Изображая Хэндрика во всех стадиях чувства, переходя от психологии к «психопатологии», Барнс не изменяет общему ироничному тону повествования. Это в свою очередь незаметно вносит в роман и жанровые корректизы: если вначале книга обещает тонкое, полное мет-

¹ Определяющей чертой является принадлежность героев к среднему классу.

ких наблюдений человеческой природы описание истории любви, включающей супружескую измену, тягостный развод и сопутствующие проблемы, то к середине романа превращается в «историю болезни» с элементами детектива и триллера. Писателю удается наглядно продемонстрировать, как в «нормальном» человеке вдруг открываются темные, неизведанные глубины, а грубоватый юмор и точность наблюдений сообщают увлекательность описанию этого процесса. М. Моузли отмечает: «Если “Метроленд” рассказывает историю мальчика, считавшего себя неординарным и выросшего обычным мужчиной, то “До того, как она меня встретила” повествует об обычном мужчине, ужасным путем превратившемся в неординарного» [9, с. 54]. И все же раскрытие избранной темы оказывается непривычно затянутым и «замкнутым», не позволяет автору так виртуозно переходить к смежным или ассоциативным аспектам, как в первом романе и во всем последующем творчестве. Это позволяет видеть в «До того, как она меня встретила» и отчасти авторскую неудачу, и этап ученичества, за которым последовали окончательное утверждение приемов и техник, намеченных в первом романе, и трамплин к последующим находкам.

В этом смысле показательна реплика одного из персонажей – друга Грэма Хэндрика, остроумного и обаятельного весельчака, автора популярных романов Джека Лаптона, по иронии судьбы одного из бывших возлюбленных Энн, что и сделало его жертвой убийства. Грэм, понимая, что происходит что-то неладное, что любовь к Энн впустила не только болезненную ревность в его душу, но и ряд новых, странных эмоциональных и физических переживаний, пытается как можно более точно описать свои ощущения Джеку: «Это... вроде ретроспективы, сплошная ретроспектива. Парни до меня. До того, как она меня встретила» [5, с. 43], причем болезненный интерес к этим незнакомым мужчинам – кто они, сколько им лет, как выглядят в реальной жизни – овладевает героем именно после просмотра второсортных кинофильмов с участием жены. Позже появляются физическая зависимость от этих просмотров, физическая боль и тошнота: «Я ходил смотреть фильм три раза за одну неделю. <...> И не в местный кинотеатр, а туда, в Хэллоуэй. Один раз я даже изменил расписание занятий, чтобы успеть» [5, с. 44]. Джек слушает со все возрастающим недоумением, вставляя то веселые реплики о том, что сам он «сителен только по части текущей ревности» [5, с. 47], то рациональные советы – неходить больше в кино, но ни то, ни другое не достигает сознания Грэма, он занят лишь своими переживаниями. Наконец писатель Лаптон теряет интерес: «Для меня все это как-то бесплотно. Боюсь, для рассказа маловато» [5, с. 47]. Возможно, здесь зашифрован определенный вызов со стороны Барнса писательскому труду: материал, которого не хватило бы Лаптону даже для короткого рассказа, оказывается разработанным Барнсом в объеме романа. Видимо, Лаптон интуитивно оказывается прав.

Среди формально-содержательных и стилистических новаторских приемов – нарочитая двусмысленность первого абзаца романа, в котором Грэм впервые наблюдает, как его жена совершают адюльтер и «не имеет ничего против»: «ему даже не пришло в голову прикрыть ладонью глаза дочери» [5, с. 1]. Сказанное обретает смысл много позже – речь идет об откровенной сцене в кинофильме с участием второй жены героя, на просмотр которого он «случайно» приглашен дочерью от первого брака (идея принадлежит покинутой жене). Тем самым Барнс обращает внимание читателя на так называемую «точку невозврата», подчеркивая, насколько роковую роль в судьбе героя сыграет эта «маленькая месть» со стороны обманутой жены, и наглядно демонстрируя, как часто в жизни на первый взгляд безобидное приводит к трагедии. Именно так Барнс описывает идею своего романа: «Я думаю, создание модели вроде этой (превращение обычного благонадежного героя в преступника) – единственный спо-

соб, помогающий нам объяснить, почему так много событий в нашей новейшей истории, начавшихся вполне оптимистично, обернулись совершенной трагедией» [7, с. 56]. Именно в таком ключе и рассматривают этот психологический роман многие исследователи [9; 10].

«Заставить» читателя вернуться к началу (главы, романа, эссе), увидеть прежде скрытое и переоценить написанное, увидеть сквозь призму личной судьбы героя – станет одним из «фирменных» барнсовских приемов. Как и эксперименты с прямой речью героев, и внешней и внутренней, речевые характеристики персонажей, позволяющие мгновенно составить представление о типе личности. Эффекты достигаются благодаря колоритным эмоциональным «скаккам» несобственно-прямой речи, которая периодически незаметно замещает иронично-спокойное по своему звучанию описание характеров героев и сцен: «Он давным-давно не приглашал никого (никого из женщин) пообедать (в смысле, не на деловой обед). Это никогда не казалось ему... важным. <...> Она согласилась; более того, ей подошел первый же предложенный им день. <...> И дальше все происходило так же естественно. <...> Никаких рассуждений о скрытых мотивах, привычных в их браке с Барбарой. Ты же не это имел в виду, так, Грэм? Ты говоришь «икс», а имеешь в виду «игрек», не так ли, Грэм? Жить с тобой, Грэм, это все равно, что играть в шахматы с противником, у которого два ряда слонов» [5, с. 6]. Текст объемом в полстраницы дает полное представление и о психологических типах всех участников любовной драмы, и о характере проблем. Здесь не приходится еще говорить о явном стилистическом новаторстве, но тенденция угадана безошибочно: десятки героев постмодернистских романов последних тридцати лет, сомневаясь, запинаясь, вольно или невольно обманывая самих себя, собеседника или читателя, сообщают часто незначительные и ничем не примечательные подробности своих *обыкновенных* судеб. Распространенной становится установка на подчас шокирующую искренность: герои не настаивают, что происходящее с ними особенно интересно или даже вообще имеет какой-то смысл – они просто «чувствуют потребность» проговорить ситуацию, объяснить свою жизнь читателю, себе самим² (Барнс, Каннингем, М. Бредбери, Коупленд, Уэльбек, Бегбедер, Г. Свифт и мн. др.).

Жанровую парадигму современного психологического романа представляет ряд особых, отличных от традиционных, качеств. Погружение в тайны человеческого сознания и изучение законов его функционирования никогда не является целью психологизма (не подразумевает уровня экспериментаторства высокого модернизма или «Нового романа»). Нет и тесной привязанности к постмодернистской или постструктуральной теории: так, у Барнса персонаж не вторичен по отношению к самому тексту, к письму. Даже в насквозь «текстуальном» «Попугае Флобера» текст не самодостаточен, он обретает смысл только посредством личного опыта персонажа и даже автопсихологизма. Кажется очевидным, что роман 1980–2000 гг. не просто впитал новаторские тенденции предыдущей традиции, но и отчасти разрешил противоречивость последних – стали привычными и ненадежный повествователь, и открытая концовка, и тот факт, что «очень часто рассказчик в современном произведении предстает перед нами озабоченным лишь своим сиюминутным состоянием» (Филюшкина) [4, с. 62]. Распространенность в новейшей литературе этих, еще недавно спорных, принципов – уже определенная тенденция, особый же интерес вызывает наблюдение новых способов все углубляющейся индивидуализации персонажа и той роли, которую она играет на семантическом и структурном уровнях текста, где новаторство проступает наиболее явно.

²Этот прием характерен и для современного кинематографа. Показательный пример его развития – монологи героев Вуди Аллена, особенно в работах конца 70-х – 80-х гг.

Библиографические ссылки

1. *Барнс Дж.* Нечего бояться / Дж. Барнс ; [пер. с англ. Д. Симановский, С. Полотовский]. – М. : Эксмо, 2011. – 384 с.
2. *Гинзбург Л.* О литературном герое / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1979. – 224 с.
3. *Жлуктенко Н. Ю.* Английский психологический роман XX века / Н. Ю. Жлуктенко. – К. : Вища школа. Изд-во при Киев. гос. ун-те, 1988. – 157 с.
4. *Филюшкина Н. С.* Современный английский роман: Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / Н. С. Филюшкина. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1988. – 184 с.
5. *Barnes J.* Before She Met Me / J. Barnes. – L. : Picador, 1986. – 212 p.
6. *Bentley N.* Contemporary British Fiction / N. Bently. – Edinburg : Edinburg University Press, 2008. – 249 c.
7. «Do you consider yourself a postmodern author?»: Interviews with Contemporary English Writers / [ed. by R. Freiburg, J. Schnitker]. – Munster : Lit, 1999. – 243 p.
8. *Guingnery V.* The Fiction of Julian Barnes / V. Guingnery. – N.Y. Palgrave Macmillan, 2006. – 168 p.
9. *Moseley M.* Understanding Julian Barnes / M. Moseley. – Columbia : University of South Carolina Press, 1997. – 198 p.
10. *Testa S.* Lo Squardo Deformante: gelosia e interpretazione storica in Before she met Me di Julian Barnes / S. Testa. – Universiteta Degi Studi di Bergamo, 2001. – 134 p.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

УДК 821. 11-311 «20»

Т. Н. Потницева

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

СОВРЕМЕННЫЕ ИМПРОВИЗАЦИИ НА ТЕМУ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (РОМАН У. СЕЛФА «ДОРИАН ГРЕЙ. ИМИТАЦИЯ»)

Розглянуто нові акценти й аспекти в сучасній інтерпретації відомого роману англійського письменника кінця XIX століття. Досліджується роман-імпровізація англійського письменника Уілла Селфа «Доріан Грей. Імітація», який відноситься до «другої хвилі» неовікторіанської літератури. Селф знаходить абсолютно новий ракурс осмыслення класичного твору, актуалізує багаторівневу проблематику у контексті свого часу. В історії молодої людини XIX століття йому відкрилися зв'язки із соціально-моральними проблемами суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століття, які привели до краху тих, хто відчув спокусу від слів та обіцянок «lordів генрі» комп’ютерної епохи та епохи сексуальної свободи, наркозалежності та СНІДу. Мова йде в цілому про епоху публічності, яка руйнує особистість. Книга У. Селфа, як і книга О. Вайльда, про творчу особистість, про творчість, яка здатна піднести й вбити. Ці книги про творців у самому широкому сенсі, про тих, хто провокує одночасно пошуки й втрату самоідентифікації, про суспільство, яке культивує цю драматичну потенцію в людині.

Ключевые слова: інтерпретація, масова культура, візуалізація, комп’ютерна епоха, публічність, постмодерністська гра.

Рассматриваются новые акценты и аспекты в современной интерпретации известного романа английского писателя конца XIX века. Исследуется роман-импровизация английского писателя Уилла Селфа «Дориан Грей. Имитация», который относится ко «второй волне» неовикторианской литературы. Селф находит совершенно новый ракурс осмысления классического произведения, актуализирует

многоуровневую проблематику в контексте своего времени. В истории молодого человека конца XIX века ему открылись связи с социально-нравственными проблемами общества и конца XX – начала XXI века, приводящими к круху тех, кого искушают слова и посулы «лордов генри» компьютерной эпохи, эпохи сексуальной свободы, наркозависимости, СПИДа и в целом – эпохи публичности, приводящей к утрате самоидентификации и распаду личности. Книга Уилла Селфа, как и книга О. Уайльда, о творческой личности и о творчестве, способном возвысить и убить. О творце в самом широком смысле этого слова, провоцирующем одновременно поиски и утрату самоидентификации личностью, об обществе, культивирующем эту драматичную потенцию в человеке.

Ключевые слова: интерпретация, массовая культура, визуализация, компьютерная эпоха, публичность, постмодернистская игра.

The object of the investigation is a novel-improvisation by English writer Will Self «Dorian: Imitation» written after «The Picture of Dorian Gray» by Oscar Wilde. The novel of the modern author belongs to a so called «second wave» of the new-Victorian literature which is represented by creations of Jasper Fforde, Sarah Waters, Ben H. Winters and others.

The novel by Will Self (his real name is William Woodard) appeared in 2002 and at once attracted the attention of readers and critics. The popularity of the writer is explained by the fact that Self found quite new projection of the classical novel. While reflecting over the XIX-th century Dorian Gray Self actualizes the multilevel problematic of the classical novel in the context of his time. In the story told by Oscar Wilde the contemporary writer revealed the ties with the social and moral problems of the society he lives in. He saw the identity of the causes and factors which push to degradation and ruin those young men who are tempted by words and promises of other «lord Henrys» of the epoch of computer, drugs, AIDS and, mainly of the epoch of publicity leading to the loss of self-identity. The book by W. Self as well as the novel by O. Wilde is about creative personality and the creative art which is able to elevate him and ruin.

In the process of the encounter of modernity and the literary plot of the Victorian epoch the global essence of the problem became clear. As Self shows this global problem only mimics to the colour of the time, imbibing its new shades. The problem of imitation of personal essence is presented through the reflection over the demonic role of mass media and a new technology of publicity. All that makes the book by W. Self very topical for the readers of the XXI century.

Key words: interpretation, mass culture, visualization, computer epoch, publicity, postmodernistic play.

Роман-импровизация английского писателя Уилла Селфа «Дориан Грей. Имитация» [5] на тему «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда относится ко «второй волне» неовикторианской литературы [3], представленной творчеством Джаспера Ффорде (Jasper Fforde), Сары Уотерс (Sarah Waters), Бена Уинтерса (Ben H. Winters) и др.

Роман Уилла Селфа (настоящее имя писателя – Уильям Вудард – William Woodard) вышел в свет в 2002 г. и сразу же привлек к себе внимание читателей и критиков. Одни из них были уверены в том, что фактор популярности молодого автора объясняется самим обращением к знаменитому и любимому роману О. Уайльда. Без этого классического ореола, как думают литературные обозреватели, Селф навряд ли добился бы такого внимания читательской аудитории.

Отчасти в этом есть доля правды, но правда и в том, что Селф находит совершенно новый ракурс осмыслиения классического произведения, актуализирует многоуровневую проблематику в контексте своего времени. В истории молодого человека конца XIX века ему открылись связи с социально-нравственными проблемами общества и конца XX – начала XXI века, приводящими к круху тех, кого искушают слова и посулы «лордов генри» компьютерной эпохи, эпохи сексуальной свободы, наркозависимости, СПИДа и в целом – эпохи публичности, приводящей к утрате самоидентификации и распаду личности. Сам Селф с сожа-

лением отметит, что приход к власти кабинета Тони Блэра обозначил уход «доброй, веселой Англии», наступило время «публичности как следствие всеобщей манипуляции средствами массовой коммуникации» (publicity as an act of media manipulation...) [1]. Эта мысль заключена и в многозначительном эпиграфе к роману, цитате из Шопенгауэра. В приводимом изречении знаменитого философа речь идет о сущности понятия «личность», которое на самом деле означает «актерскую личину... никто не показывает себя таким, каким он есть; все мы носим маски, и каждый играет роль».

Обо всех этих проблемах автор знаком не понаслышке: будучи сам наркозависимым, Селф был уличен в употреблении наркотиков во время предвыборной кампании Джона Мейджора. Как известный журналист-колумнист «Обсервера» и писатель Селф был в команде будущего премьер-министра. Резонансный инцидент произошел тогда, когда автор «Дориана» находился в личном самолете Мейджора.

Субъективный компонент истории, взятой из классической литературы, стимулировал последующее осмысление глобальности проблем времени и судьбы целого поколения не менее «желтых» 90 и «нулевых», но уже рубежа других веков. А вместе с этим – проблем искусства, творческой личности в современном мире.

Подзаголовок романа У. Селфа «Имитация» как бы определяет принцип взаимоотношений английского писателя с классическим романом. Не раз автор откровенно скажет о себе как об имитаторе Оскара Уайльда [1]. Но сама концепция имитации, безусловно, в его случае не совпадает с понятием пластика, а имеет связь с тем процессом игры с текстом, осмысленной и сформулированной в «теории отражения» (“refraction theory”). В процессе преломления (refraction) одного текста в другом всегда есть рекурсивное движение, обнаруживаемое и в неовикторианских импровизациях. Как верно отмечает один из рецензентов романа, Джозем Йерба (Josem Yerba) [6], «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда будут читать совсем по-другому после книги его современного «имитатора».

Селф уловил концептуальную значимость понятия «имитация» в самом романе классика английской литературы, его соотнесенность с пагубным стремлением героев имитировать идеальный образ красоты: “he (Дориан. – Т. П.) understands her (Сибиллы Вейн. – Т. П.) capacity to imitate beauty, it is what attracts him, and in reality she is just a boring little girl” [1]. А в видимом эстетском контексте исследования проблемы дисгармонии искусства и жизни разглядели актуальные для своего времени социально-онтологические аспекты.

Герой Селфа – современный распутник, разрушающий свою жизнь наркотиками и гомосексуализмом. Со всеми подробностями и откровенностью автор выплескивает на страницы романа всю горечь, как думается, и от собственного жизненного опыта в желании не только исповедаться, но упредить своих современников от порока.

Видимые инициаторы духовного и физического краха Дориана конца XX века все те же: художник Бейзил Холлуорд и светский лев лорд Генри, заметно потускневший и по сути раздавленный своей неутомимой жаждой наслаждаться жизнью. Последствия такого существования акцентированы Селфом в деталях портрета, манере, речи утратившего свой былой облик аристократа-эстета. Стереотипы читательской памяти о романе опровергаются напрочь. Современный аристократ появляется в помятом костюме, в отвисшей, несвежей одежде (His immaculately-cut three-piece Prince of Wales-check suit bagged slightly at the knee; his off white butterfly collar linen shirt frayed a tad at the cuff and the link holes; his red knitted silk tie was casually knotted... p. 4)¹. Вид жены лорда Генри напоминает

¹ «Но брюки безупречно скроенной, в крупную клетку, тройки чуть отвисали на коленях; манжеты льняной, некогда белой, а ныне уже пожелтевшей сорочки слегка обмазались; красный шелковый галстук завязан небрежно...» (с. 14).

скорее пугало, чем светскую даму (Behind Wotton stood a scarecrow woman, black hair flying away from her broad brow, which was buried between her husband's shoulder blades... p. 4)². Сама их жизнь и антураж – далеки от изысканности. Утонченная речь завсегдатаев элитарных салонов Лондона 1881 вытеснена современными жаргонами, вульгарными словечками: "I don't give a shit about going to any of them" (p. 6), «fuck», «fucking», и кличками (леди Виктория – Batface, «Нетопырка», Фергус – Ferret – Хорек, «жилистая блондинка» – Сладкая – Honey, друг – партнер Лорда Генри – Сойка – Bluejay и т. д.).

Диссонансом в этом контексте оказываются французские вкрапления, которые были у О. Уайльда естественным дополнением к изысканному образу героев. У Селфа намеренно сталкивается «высокое» и «вульгарное» во встрече разговорно-сниженного слова и фразы на французском языке. Так, после обсуждения с Бейзилом возможности взять напрокат «долбаный» костюм (fucking suit), чтобы познакомиться с очередным мальчиком, из уст лорда Генри автоматически вырывается «En passant» («случайно познакомиться»), за чем следует ироничный комментарий Селфа: «Уоттон никогда не прибегал к английским фразам, если мог обойтись французским клише» (с. 24).

Такая «огранка» эстетского произведения О. Уайльда – концептуальная суть замысла У. Селфа, который последовательно сопоставляет и сталкивает два времени, две эпохи со своим историко-культурным колоритом, но с объединяющими их глобальными проблемами бытия и сущности человека.

С самого начала в современном романе задана уайльдовская тема « тот / не тот ». Но если у Уайльда этот мотив несовместимости того, что видится, и того, что есть на самом деле (внешняя красота и внутреннее уродство, искусство и реальность, слово текстуальное и контекстуальное в парадоксах лорда Генри и т. д.), осмысливался в пределах своего сюжета и своего времени, то у Селфа актуализированная для своего времени проблема « тот / не тот » осмысливается прежде всего в диалоге с романом О. Уайльда и с его временем. Указание современным автором точной даты начала действия – 1881 г. – год, когда был построен дом Уоттона, соотносится с 1981 годом, годом «явления» принцессы Дианы, ставшей кумиром-символом уходящего XX века. Селф скажет сам об этой «удивительной перекличке года, в который начинается наш рассказ, 1981-го, с годом, когда был построен дом, 1881-м» (с. 13).

Современные Бейзил и Уоттон – продукты своего времени, у которого они «в плenу», как, впрочем, и сам Селф. Композиционные части романа соотнесены им с творческим процессом технологической эры: 1. Запись (Recording) 2. Воспроизведение (Transmission) 3. Сеть (Net). Шедевр, который создает Бейзил – видеоинсталляция Cathode Narcissus – «Катодный Нарцисс» (т. е. Нарцисс с отрицательным электрическим зарядом).

Такая форма творческого самовыражения художника – не портрет, а приемы технологических открытий, – символизирует иную стадию разрушительного процесса визуализации интимной сущности человека, втягивание его в сферу публичности, которая губит не только творение, но и творцов. И у Селфа они образуют триумвират: Бейзил – творец видеообразов, Генри – творец души, чей инструмент – слово, Дориан – соучастник творческого эксперимента со своим искаженным представлением о совершенстве человека. Все трое провоцируют одно – шабаш дionисийства, дисгармонию амбициозно-чувственного и рационально-разумного в человеке – проблема, над которой размышляет и Уайльд, и Селф.

² «За спиной Уоттона стояла пугало – жена, черные волосы разлетались в стороны от широкого лба, уткнувшегося во впадину между лопатками мужа...» (с. 15).

У писателя конца XIX века острота этой проблемы была обозначена с самого начала названием романа («picture»³, а не «portrait») и антропонимиконом, теми составляющими поэтики произведения, которые всегда тщательно продумываются автором. Этимологическая расшифровка имен Dorian Gray, Basil Hallward, Henry Watton обозначает суть того, о чем размышлял Оскар Уайльд в контексте своего времени и своего представления о мире и о творчестве. Первая часть имени главного героя знаменитого романа соотнесена с понятием «дорический», т. е. прекрасный, отождествленный с искусством античного мира, гармоничный, аполлонийский. Но эта часть имени поставлена рядом со вторым – «серый, будничный, земной», – с цветом, значение которого тоже символично для истории Дориана Грея: как объясняет толковый Вебстеровский Словарь, «серый – это цвет между белым и черным» [4, 417].

Дисгармония прекрасного, соотнесенного с искусством, и будничного, связанного с «удручающей действительностью», инициирована в Дориане Гре в равной степени двумя «искусителями». И Бейзил, и лорд Генри – соучастники процесса создания «своего» образа героя. Царственная роль творца, властителя судьбы подчеркнута в этимологическом сходении смысла имен Basil (лат. Basilius, гр. Basileios – «царский») и Henry (дvn. heinrich – heim – «дом» + richi – «правитель, владелец»). Значение «владелец дома» зашифровано и во втором имени Бейзила – Hallward (hall + weard).

Особый интерес писателя-эстета к Слову был отражением эстетических и философских поисков самого времени с его «лингвистическим поворотом», желанием вернуть значимость и самодостаточность самой материи словесного искусства, способного быть не только служанкой идеологии, но и особым источником эстетических и нравственных переживаний. Слово раскрывало не менее драматично, чем философия и социология, разрыв между тем, что кажется, и тем, что есть на самом деле, в несовпадении контекстуального и словарного смысла, о котором будет писать и размышлять современник О. Уайльда Ф. де Соссюр. Этот «лингвистический поворот» пронизывает практически всю современную О. Уайльду литературу. Цитатой из Шекспира – «Бедное поруганное имя» – Томас Гарди обозначит проблему своего знаменитого романа «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» и сконцентрирует свое внимание на проблеме утраты самоидентификации героями через несовпадение частей их имен, которые символизируют «встречу/столкновение» «своего» и «чужого». Каждая часть имени этимологически не согласуется друг с другом: в именах Alex D'Urbeville, Tess D'Urbeville просторечное (Тэсс) или вульгарное (Алекс) как бы сопротивляется искусенному соединению с аристократически-романским д'Эрбервилль. Со всей очевидностью в именах обнажается игра кажущегося (Angel Claire) и реального – «не ангелоподобный» и «не светлый» Энджел Клэр в середине романа; Tess Durberfield – т. е. «та, которая связана с землей, с сельским хозяйством» (гр. – therizein – «жать, снимать урожай»), которая живет в сельской местности (Durber + field), но разрывает гармоничные связи со своей средой, становясь D'Urber + ville (принадлежащей городу). Не случайно и Б. Шоу «переводит» античный сюжет в другую сферу творчества – филологию, фонетику, не столько потому, что дружил с профессором фонетики Г. Суитом, но и в контексте общего интереса к возможностям словесного творчества. И этот интерес, как кажется, во многом способствовал процветанию специфичных форм игры со значением Слова, прославивших и Б. Шоу, и О. Уайльда. Речь, прежде всего, идет о парадоксах.

³ Слово «picture» включает смыслы, которые соотносятся с представлением о внутренней сущности человека (a mental image, idea (New Webster Dictionary and Thesaurus of the English Language, 1993, p. 760). «Portrait» – в большей мере соотносится с внешним подобием человека, запечатленного средствами изобразительного или словесного искусства.

Лингвистический поворот акцентирован и в импровизации – имитации У. Селфа в уже отмеченном стилевом контрасте высокого и сниженного, в котором воплощено представление о новом формате реанимации истории современных Дорианов Греев. История, как помним по Марксу, повторяется дважды, но во второй раз уже в форме фарса.

Книга Селфа, судя по характерной лексике сниженного стилевого регистра (*shit, fuck, bullshit, cack*), безусловно, адресована своему поколению, названному «поколением принцессы Дианы». Отсюда история народной принцессы становится в романе неким контрапунктом в истории Дориана Грея конца XX века, образуя значимую для восприятия романа параллель – от пышного публичного праздника – ее свадьбы с принцем Чарльзом – до гибели в парижском туннеле. Все эти еще свежие в памяти современников исторические факты оказываются тем реалистическим фоном, который придает фантазийному плану художественного вымысла Селфа онтологическую глубину.

Сюжет о нравственном и физическом крахе конкретного человека отображает кризис всего общества, приметы его губительного воздействия на любого, вне зависимости от социального статуса и ранга. Высокие сферы социального бытия пронизаны все той же болезнью, которая охватывает всех. Селф создает моменты пересечения жизни царственных верхов и социального «дна», куда попадают его герои. Так, их первая встреча происходит во время посещения кортежа из 1-х лиц страны больницы для геев, больных СПИДОМ. Бейзил, который оказался в этом месте отнюдь не из ложного порыва к всеобщей терпимости и состраданию к любым человеческим слабостям, отметит, что «в «даймлере» виднелся плывущий вдоль улицы профиль принцессы Бумилии» (с. 115). Кличка принцессы Дианы, появившаяся в результате широко обсуждаемой в массмедиа ее слабости к обильной еде, – уже сигнал того, что произойдет дальше в результате неизбежной публичности человека. Ее последствия – появление одного из вариантов образа человека или варианта его общественной видеインсталляции, желаемого или создаваемого «общественностью». Этих вариантов может быть, как позже в видео-инсталляции Бейзила, несколько. Но все они будут культивировать то, что желает потребитель и что герой с радостью имитирует, а не то, чем является человек на самом деле. Одним из показательных моментов в книге есть эпизод, когда Бейзил, пребывая в Чикаго, встречается с некоей Леди Ди – трансвеститом, преобразившимся в облик принцессы Дианы – «кукольный негатив нашей народной принцессы» («a negative of our very own Princess of Wales»), хотя, как отметит Бейзил, «эта леди Ди об Уэльсе и слыхом не слыхивала, она знала одно: фокус работает, публика смеется – да и как было не смеяться, не правда ли, Генри?» (с. 130)⁴.

Лицедейство, игра в навязанной обществом роли объединяет и американскую леди Ди, и реальную Диану Спенсер, и Дориана ХХI века: «Дориан, надо отдать ему должное, понимает, в чем состоит ее лицедейство – покрытое ссадинами сердце бедняжки стенаєт, моля облепить его бактерицидным пластырем, пока последний ее конюший не свалится с ног, – и лицедейство это образует истинный *Zeitgeist* (дух времени) (с. 165). Общность трагической судьбы с «толстушкой Спенсер» (Thicky Spencer) Дориан ощущает во всем. Как и она, он – парвеню в этой публичной жизни, заставляющей и ее, и его каждый раз обнажать в «безвкусном спектакле» (“*tawdriness of the spectacle*”) интимные стороны своего бытия, подыгрывая созданному в массовом сознании «сюжету». С печалью Дориан констатирует то, как Диана «с серьезным видом рассказывала мужчине о том, как испортила ее семейную жизнь любовница мужа» (с. 347)⁵. Все на продажу.

⁴ Not that this lady Di had ever heard of Wales; all she knew was the schtick worked, make 'em laugh – wouldn't you agree, Henry?" (p. 84).

⁵ ...how her marriage had been compromised by her husband's mistress" (p. 239).

жу, даже самое сокровенное. Цинизм современной героям Селфа жизни поражает даже их. Новые Бейзил и Уоттон убеждены, что в нормальном состоянии человек не может себя вести так. Вывод лишь один – «толстушка Спенсер тоже сидит на наркотиках» (с. 348).

Схожесть судеб реального и литературного персонажа символизируется Селфом в их воздаянии должного друг другу. На похоронах Дориана к его гробу будет возложен скромный букет весенних цветов с надписью «С доброй памятью. Диана» (с. 365). А чуть позже, в эпилоге к роману, зеркально отразится сцена похорон Дианы, за которой Дориан наблюдает на девяти мониторах, расставленных правильным полумесяцем, точно так же, какой представляла видеインсталляция самого Дориана, созданная Бейзилом. В очередной раз публичность, «безвкусный спектакль» массмедиа вытеснил реальность! Искусство и жизнь столкнулись, но в современном формате и проекции. В ином “*fin de siècle*”, уже конца ХХ века, слова О. Уайльда о том, что не искусство подражает жизни, а жизнь искусству, – нашли свое своеобразное подтверждение. Но, как отметит сам Селф, отличие его трактовки проблемы «жизнь и искусство» от уайльдовской в том, что в романе писателя конца XIX века была воплощена «трагедия эстетизма» («the tragedy of Aestheticism»), а в его романе – «трагедия видимости, победившей реальность,... трагедия стиля, победившего сущность» («the tragedy of appearance over reality... the tragedy of style over substance»). Торжествуют «видимости», образы людей – идолов времени – Барбары Стрейзанд, Тома Круза, Николь Кидман и др., оттого что они воплощают стиль, которому стремятся подражать и который сводит людей с ума» («The Dorian Grays of today are Tom Cruise and Nicole Kidman. These are the celluloid imagines who dominate not only Hollywood not only the international entertainment network, but actually dominate the psyche of people in a very powerful way») [1]. Этот печальный вывод, к которому приводит Селф своего читателя, складывается из его постмодернистской игры с литературой и в литературу. И поэтому видение глобального порочного кошмара эпохи все же, к счастью, оказывается иллюзией, поскольку история о Дориане XXI века – лишь книга, которую пишет лорд Генри. Нарисовать грозящий миру апокалипсис его побудило ощущение близкой смерти – следствие неправедной жизни, вызвавшее порочно-эротические фантазии на тему «что, если бы...». Но по-постмодернистски концовка романа открыта и провокационна в своей многозначности. И автор, и герой – Дориан Грей – оказываются одним из ликов видеоряда, который может быть соотнесен с его вариантами на «мониторах» жизни: и с тем появившимся в эпилоге Дорианом Греем – «благородным джентльменом, ставшим объектом болезненных фантазий умирающего от СПИДа лорда Генри», и с alter-ego самого лорда Генри, и с автором романа, уловившего актуальность классического романа для наших дней. Этот видеоряд может быть соотнесен и с каждым из нас, втянутых в мир медиийных образов, стереотипов и по-своему создающих его.

Как журналист и как писатель, рефлектирующий над сюжетами классической литературы, Селф осознает неисчезающую и в конце ХХ века глобальность угрозы общества человеку в том, что оно способно разрушить цельность личности, ее самоидентификацию. Эта угроза исходит от всепроникающей и торжествующей публичности, проникновении общественного взгляда в самую глубину внутреннего мира человека, от желания и общества, и, как ни парадоксально, самого человека вывернуть свой внутренний мир наружу, на всеобщее обозрение. Меняется лишь формат публичности. У Дориана Грея конца XIX века это был портрет, у Дориана Грея конца ХХ века – фото- и киносъемки, видеインсталляция, приведшая к очередному раздвоению/рассыпанию сущности героя. И, как скажет в романе Селфа Генри Уоттон, «убийство не следует рассматривать как своего рода разновидность изящного искусства, оно скорее представляет собой одно из наиболее... сумасбродных массовых развлечений» (с. 315). В отличие от Уайль-

да, Селф выводит на новый уровень соотношение искусства и жизни, в котором жизнь в общем-то вытесняется формами игры в жизнь. Задумывая убить Дориана, Уоттон желает не столько возмездия, сколько некой симметрии, «завершения событий» (с. 315) и жизненного, и функционального сюжета, которые оказались взаимопроницаемыми. Эпилог книги предваряет эпиграф – «Ей полагалось умереть...» (“She had to die...”), соотносимый с логическим концом Дориана Грея как культурного героя, ворвавшегося в другую эпоху, так и реальной принцессы Дианы, по сути ставшей культурным героем своего времени («полагается... потому что ее звали Ди», – уточняет Г. Уоттон, с. 394).

Книга Уилла Селфа, как и книга О. Уайльда, о творческой личности и о творчестве, способном возвысить и убить. О творце в самом широком смысле этого слова, провоцирующем одновременно поиски и утрату самоидентификации личностью, об обществе, культивирующем эту драматичную потенцию в человеке. Во встрече/столкновении современности и викторианского литературного сюжета раскрылась глобальная сущность проблемы, лишь мимикрирующей в колорите своей эпохи, впитывающей ее новые цвета и оттенки. Проблема имитации человеческой сущности, представшей в новой проекции – через осмысление демонической роли в этом массмедиа и новых технологий публичности, актуализирует книгу О. Уайльда и для читателей XXI века, и для самого героя У. Селфа, который обо всем узнал из книги, написанной и завещанной им лордом Генри № 2. Как и портрет Бейзила в оригинальной версии, как и видеосталляция в новой интерпретации сюжета в сюжете, книга Г. Уоттона – компромат не только на современного Дориана, но и на само время. И поэтому, следуя знакомой логике, эту книгу, как и портрет в оригинальной версии, надо либо уничтожить, либо спрятать в надежном месте. Конечно, в таинственной комнате на чердаке с наглухо запертой дверью. Но прошлое не отпускает, все болны, заражены «ретровирусом» (с. 315), который настигает в свой час каждого и может убить мерзким, унизительным способом, в «заполненной мочой сточной канаве» общественного туалета (с. 399). Но эта встреча, скорей всего, с самим собой – как сильнодействующее лекарство, которое позволяет открыться другому зрению на себя и мир вокруг. Остается надеяться, что таким сильнодействующим лекарством остается и в XXI веке классический роман английской поздневикторианской поры, который не утратил свою актуальность и значимость спустя столетие! Хочется верить, что не в запертой комнате на чердаке, а на самом видном месте роман О. Уайльда будет притягивать к себе взор тех, кто не раз будет искать и находить источник поучительных выводов о сущности человека и бытия!

Бібліографіческі ссылки

1. Интервью У. Селфа : Will Self by Robert Birnbaum (March,13, 2003) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.identitytheory.com/wii-self/>
2. Селф У. Дориан Грей. Имитация / У. Селф; [пер. с англ С. Ильина]. – М. : Иностранка, 2005.
3. Скороходько Ю. Жанрова специфіка англійського неовікторіанського роману 1990–2000 років / Ю. Скороходько. – Сімферополь, 2012.
4. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. – Lexicon Publications, 1993 – 417 p.
5. Self W. Dorian. An Imitation / W. Self. – New York : Grove Press, 2002.
6. Yebra J. Retro-Victorianism and the Simulacrum of Art in Will Self's Dorian: An Imitation / J. Yebra // Revista Alicantina de Estudios Ingleses. – 23(2010). – P. 231–247.

Надійшла до редколегії 20.03.2014 р.

УДК 821.111 – 31 «20»

Ю. Ю. Артеха

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**«CHILDREN'S BOOK» А. С. БАЙЕТТ:
«ДЕТСКАЯ КНИГА» ИЛИ КНИГА О ДЕТЕЯХ**

Розглядається та аналізується проблема дитинства та дитячої долі у романі А. С. Байетт «Children's book», а також здійснюється спроба проаналізувати та зіставити різні критичні погляди на роман. Розглядається історизм роману в контексті початку ХХ століття та Першої світової війни, а також тема мистецвоцентризму на прикладі головних герой-митців та їхніх відносин з власними дітьми.

Ключові слова: дитинство, мистецтво, вікторіанство, А. С. Байетт, едвардіанство, дитяча література.

Рассматривается и анализируется проблема детства и детской судьбы в романе А. С. Байетт «Children's book», а также предпринимается попытка проанализировать и сопоставить различные критические взгляды на роман. Рассматривается историзм романа в контексте начала ХХ столетия и Первой мировой войны, а также тема искусствоцентризма на примере героев – писателей и художников и их взаимоотношений с их собственными детьми.

Ключевые слова: детство, искусство, викторианство, А. С. Байетт, эдвардианство, детская литература.

Article deals with the problem of childhood and children's fate in A. S. Byatt's «Children's book», an attempt to analyze and juxtapose different critical views on the novel is made. The novel deals with many different issues, which are important for English culture, like classical children literature, the life of artist, First World War, deaths of writers' children, political and social movements of the beginning of XX century, like Fabian society, suffragists, anarchists, etc. The reader may also see such important human themes like the relations of men and women, the relations of parents and children. The author leads her characters from early childhood through various life difficulties, showing historical, social and cultural environment of the time through them. The novel might be called «art-centered», since all of characters are related to some sort of art, whether it is theatre, literature, museums or pottery. «Children's book» is also closely connected to German culture, and especially, German mythology and literature by mentioning and playing plays of Hoffman and Grimm brothers. The theme of James Barry's Peter Pan – «The boy who wouldn't grow up» – can also be identified in the fate of Tom Wellwood, and in this novel it becomes truly fatal and tragic. The final of the novel shows the fragility of new generation before the war, resulting in huge loss, when more than half of the characters were killed; whereas the rest of them had to learn to live in the new world, that never could be the same.

Key words: childhood, art, Victorians, A. S. Byatt, Edwardians, children's literature.

Роман Антонии Байетт «Children's book», опубликованный в 2009 году [1] был в том же году номинирован на Букеровскую премию. Русский же перевод, выполненный Т. П. Боровиковой, вышел в 2012 году в издательстве «Эксмо». События романа охватывают двадцать лет – так, начало повествования датируется 1895 годом, а конец – 1915, таким образом, в романе встречаем окончание эпохи викторианства, затем последовавшее за ней эдвардианство, начало XX века и, наконец, четыре года Первой мировой войны. Сам роман автор разделяет на четыре части, именуя их «Начала», «Золотой век», «Серебряный век» и «Свинцовий век».

В «Children's book» затронуто большое количество важных для английской культуры тем, упомянуто множество реальных исторических фигур, существующих в романе рядом с созданными А. С. Байетт персонажами, «This is a novel of history and ideas, and homage to Charles Dickens and J. M. Barrie» [4]. Среди

основных тем можно отметить тему художника, раскрытую А. С. Байетт через историю жизни и творческого пути гончара Филипа Уоррена, тему классической английской детской литературы рубежа XIX–XX веков (рассмотрена автором не только при помощи главной героини, автора детских сказок, в романе также упоминаются произведения таких детских писателей, как Ш. Перро, братья Гrimm, Э. Т. А. Гофман, Дж. Барри, Э. Несбит и др.) и, наконец, тему Первой мировой войны в finale романа (здесь Байетт также не забывает о присущем, на наш взгляд, роману искусствоцентризме, вводя также тему так называемой «окопной поэзии» через стихи, которые пишет ее повзрослевший герой Джюлиан Кейн).

Роман включает в себя сложную систему персонажей, однако основные события разворачиваются вокруг семейств Уэллвуд, Фладд и Кейн. Центральное место занимают Олив и Хамфри Уэллвуд, супружеская пара фабианцев, в доме которых часто появляются различные культурные и политические деятели, а также различные писатели и художники. На наш взгляд, было бы уместным назвать этот роман искусствоцентризованным, поскольку, так или иначе, большинство персонажей связано с тем или иным видом искусства, при этом сама автор распределяет акценты повествования между гончарным делом, которое само предстает как синтез скульптуры и живописи, детской литературой и театром.

Сама Олив при этом является детской писательницей: «She was a successful authoress of magical tales». Дж. Вуд в своей статье «*Bristling with diligence*» упоминает также еще пару важных тем в романе: «There are two large themes: the relations of men and women, and the relations of parents and children». Далее вышеупомянутый критик отмечает еще одну тему, которая ярче всего будет представлена в романе историей Тома Уэллвуда: «The loss of childish innocence is the great subject of her [Byatt's] novel». «Детская невинность» здесь – тема того звучания и философско-психологической углубленности, которые отмечала «Песни невинности» Уильяма Блейка.

Повествование начинается с момента в музее, когда Том Уэллвуд и Джюлиан Кейн находят беспризорного мальчика Филипа Уоррена, который, как выясняют ребята, проследив за ним, живет в подвальном хранилище и срисовывает понравившиеся ему экспонаты.

Вышеупомянутый критик Дж. Вуд, однако, отмечает, что «*characters are similarly described – the life is glazed out of them*», как будто персонажи сами являются для автора фарфоровыми куклами-марионетками. По нашему мнению, А. С. Байетт, впервые представляя персонажа, в самом деле уделяет большее внимание характерным деталям внешности героев, предпочитая раскрывать их характер шагом, в ходе повествования.

Том и Джюлиан решают привести Филипа к их родителям, и после просмотра его набросков, в которых они увидели талант, Олив предлагает забрать его к себе домой.

Том, Олив и Филип приезжают в Todefright (в русс. Переводе «Жабья просека»), где читатель знакомится со всеми обитателями дома: сестрой Олив Виолеттой Гринвуд («A short, darkhaired woman in a loose mulberrycoloured dress, printed with brilliant nasturtiums»), которая, как признает сама Олив, является настоящей хозяйкой в этом доме: «This is my sister, Violet Grimwith, who makes everything work here – everything that does work, that is», и которая, как будет высказано в романе впоследствии, окажется настоящей заботливой мамой для детей вечно занятой своими книгами Олив; сестер и братьев Тома Дороти, Филлис, Геддой и Флорианом.

На следующий день Филип находит в доме удивительной работы кувшин, который оказывается работой знаменитого и весьма эксцентричного мастера гончарного дела Бенедикта Фладда, с которым Филипа обещают познакомить. О том, что гончар Фладд обладает тяжелым характером, автор уведомляет читателя с

первых строк: «He has religious fits, I'm told. They have to hide the pots, to prevent him smashing them. And he has antireligious fits».

Однако Филип, очарованный работой Фладда, готов мириться со сложностями его характера, и когда позднее гончар заберет его к себе и сделает своим подмастерьем, именно Филип станет тем человеком, который будет понимать и даже сможет усмирять его припадки, а впоследствии проявит талант, равный таланту учителя.

Затем последовала традиционная для дома Уэллвудов Midsummer Party, к которой готовились все обитатели Todefright, включая детей. Планировалась также театральная постановка шекспировского «A Midsummer Night's Dream», в которой каждому была отведена подходящая роль, потому дом был полон различных тканей, платьев и декораций. Пьеса была выбрана не случайно, поскольку именно благодаря ей познакомились Олив и Хамфри.

Именно в сцене празднования, на которое прибывают гости – друзья семьи Уэллвуд, автор знакомит читателя с остальными персонажами, каждому из которых отведена роль в предстоящих сюжетных поворотах, однако поначалу о каждом из них Байетт упоминает лишь вскользь.

Это русский анархист Василий Татаринов, фабианцы Лесли и Этта Скинеры, Тоби Юлгрив, социалист и университетский друг Хамфри, театральный директор Август Штейнинг, а также кукольник Ансельм Штерн.

Штейнинг и Штерн показывают завораживающее и в то же время кровавое, пугающее кукольное представление – «Золушку», после которого у детей, равно как и у читателя, остается много вопросов.

Необходимо отметить, что в «Children's book» именно здесь особенно акцентируются мотивы немецкой мифологии, также как и исторические события, происходившие в Германии в тот период. Дж. Старрок отмечает, что «Indeed Byatt involves Germany so strongly in the narrative at least as much because of Hoffmann and Grimm as because of the harsh political realities of the period» [2]. Думается, следует подчеркнуть и то, что во всем этом писательница видит приметы близкой грозы – мировой войны; вопрос, адресованный читателям, – почувствуют ли они эту неявную проспекцию и отношение писательницы к проблеме судьбы человека и человечности в этой войне.

Затем у детей (поскольку каждый из гостей привез с собой свою семью, детский круг был равно, а возможно, и более многочисленным, чем взрослый) заходит традиционный разговор о том, кто кем планирует стать в будущем, в результате которого Дороти открывает для себя желание стать врачом, Том признается, что не только не знает, кем хочет стать, но, похоже, не планирует никем становиться. «I don't ever want to leave here. I want to go on being in the woods – out on the Downs – just being here». «And to be boy eternal», said August Steyning, inevitably, with a theatrical hum. Olive said Tom had all the time in the world».

Здесь намечаются трагические обертоны темы «вечного мальчика», темы Петера Пэна Дж. М. Барри – у Байетт в образе и судьбе Тома эта тема приобретает катастрофическое звучание, полемическое по отношению к барриевскому мотиву.

Меж тем в кругу взрослых обсуждалась тема социализма, анархизма, в частности насилия и убийства как необходимой революционной меры. И тогда у детей впервые возникает вопрос, на который им придется дать ответ в будущем: «The boys asked themselves, naturally, if they could kill someone... Tom imagined the thud and suck of a bomb, the flying stone and mortar, and could not quite imagine the crushing or burning of flesh. He thought of his own skull and his own ribs. Bone under skin and tendons. No one was safe» [1].

Здесь автор словами Тома, которому не суждено дожить до описанных событий, словно предупреждает читателя о неизбежном finale романа.

Некоторые исследователи (Wood, Vanuska) также отмечают, что А. С. Байетт часто вкладывает в уста персонажей собственные мысли: «She [Byatt] is especially present as a wordy author in her characters' thoughts» (J. Wood).

При этом второй исследователь сравнивает романистку с придуманным ею же кукловодом Ансельмом Штерном, а персонажей ее романа – с марионетками кукольника:

«Strings dangle from every limb of the novel's characters. Byatt pulls these strings in many directions: youth vs. adulthood, chastity vs. promiscuousness, childhood vs. adulthood, to live in the moment vs. to live in the past» [4].

Дж. Старрок высказывает точку зрения, сходную с вышеупомянутой, однако употребляя термин «марионетки» в отношении не всех героев, а лишь женщин и детей, ведомых despoticными (Бенедикт Фладд) мужчинами: «In the course of the novel, children and women are persistently likened to little people, or puppets, or marionettes, manipulated by 'giant' adults, or men».

Далее автор проводит юных персонажей через все этапы взросления, с которыми каждый справляется по-своему (при этом, стоит отметить, А. С. Байетт вовлекает детей в новые прогрессивные движения, развивавшиеся в тот период времени): Дороти прилагает все усилия, чтобы выучиться на врача, Чарльз, благодаря своему наставнику Тоби Юлгрибу, присоединяется к группе анархистов (К. Вануска: «he spends most of time being our voice into the German anarchist movement and its links to the anarchist movement in Britain»), Гедда (тоже литературное имя: драма Ибсена «Гедда Габиер») находит свое призвание в движении суфражисток («Hedda in 1902 was thirteen. She resented being female. She thought she had been born to suffer injustice, and subordination, and that she would rebel» [1]), Филип развивает свой талант и, благодаря Фладду, знакомится с известными культурными деятелями эпохи. И лишь Том, как он и говорил во время бала, не собирается взрослеть. После печального инцидента со старшими ребятами в школе, в которую его отправляют учиться, Том окончательно замыкается в себе и отказывается что-либо делать дальше со своей жизнью. После публикации и постановки его личной сказки «Том-под-землей», юноша не может справиться с шоком и тонет в море.

Как отмечает Изабель Армстронг, «extravagant manipulation of Tom's emotions by the narrative of «Tom Underground,» which his mother has created for him, is partly what destroys him», таким образом поднимая тему трагических судеб детей писателей. В самом деле, эта проблема довольно остро стоит в романе, не только на примере Тома, но также всех детей семейства Уэллвуд, на каждом из которых в той или иной мере оказывается творческая деятельность их матери.

Автор проводит каждого из детей через испытания, трудности и различные жизненные ситуации, однако в третьей части, подготовленная исторической отсылкой автора, и от этого не менее внезапная для главных героев, наступает Первая мировая война. И здесь уже героям необходимо не только определиться с собственной позицией (так, большинство мужчин уходит на фронт, Чарльз в итоге становится пацифистом, а девушки отправляются работать медицинскими сестрами), но и выжить, что удается менее чем половине персонажей.

Дж. Вуд здесь напоминает об одной из основных искусствоведческих тем романа, которая, на его взгляд, становится символичной: «The phrase 'porcelain socialism' is used at one point, and the pot becomes the novel's emblem of fragility». Таким образом, исследователь отмечает хрупкость и неподготовленность, с которой молодое поколение высшего общества шло на войну, в итоге понеся огромные потери: Джуліан Кейн лишится ноги, трое сыновей Уэллвудов, а также сын Бенедикта Фладда, погибнут. При этом Дж. Вуд отмечает также произошедшую перемену в обществе, в котором после войны практически не осталось выживших молодых представителей высшего класса: «It is the women and the working-class characters who are seen to survive the carnage».

Как отмечает К. Вануска, подытоживая финал романа, «Perhaps Byatt's justifies allowing herself such podium-lecture moments to illustrate the larger theme at work – we are, in one way or another, victims of the age in which we are living» [5].

А. С. Байетт в своем романе ставит неразрешенную психологическую (или социально-психологическую) проблему: отчего погибают дети талантливых «детских» фантастов? Кристофер Робин (сын А. Милна и герой «Винни Пуха») хотя бы остался в живых. А мальчики Дэвисы (вдохновители Дж. Барри) погибли; сын Кеннета Грэма, автора классической повести «Ветер в ивах», лег на рельсы и дождался поезда. Эти счастливые принцы страны снов не выдержали столкновения с действительностью? Чем прекраснее страна фантазии – тем страшнее взрослый мир? Судьба Тома как будто говорит об этом. Но все же Байетт не настаивает на такой закономерности (писатель – и гибель его ребенка), хотя в ее жизни была такая трагедия. Война, введенная ею в поясняющий исторический фон романа эпизод, кажется, тоже подсказывает объяснение. Эта война действительно погубила в Англии большую половину поколения молодых поэтов. Литература воспитывает, образовывая лучшие качества человека (высокий настрой, нежелание уклоняться и прятаться). Именно такая поэтическо-сказочная литература; нежелание «тонуть в грязи» жизни, если нет умения победить ее. В этом ли ответ? Думается, А. С. Байетт создала роман открытых вопросов.

Бібліографіческі ссылки

1. *Byat A. S. The Children's book / A. S. Byatt // Alfred A. Knopf. – New York, 2009. – 810 p.*
2. *Sturrock J. Artists as parents in A. S. Byatt's The Children's book and Iris Murdoch's The Good Apprentice / J. Sturrock // Simon Fraser University, Burnaby, BC, 2012.*
3. *Turner Nick. A daughter abandons her literary mother: A. S. Byatt's The Children's book and Iris Murdoch's The Good Apprentice. A response to June Sturrock / N. Turner // Edge Hill University, Ormskirk, Lancashire, GB.*
4. *Vanuska Karen. Naught for the naughty / K. Vanuska // Knopf Doubleday, 2009.*
5. *Wood James. Bristling with Diligence / J. Wood // Chatto, May 2009.*

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

ОГЛЯДИ ТА РЕЦЕНЗІЇ

УДК 821.111-109 «1900/1920»

Л. І. Скуратовська

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЩО МОЖЕ ЛІРИКА ПІД ЧАС ВЕЛИКОЇ ВІЙНИ (ПРО КНИГУ ЄВГЕНІЇ ЧЕРНОКОВОЇ «АНГЛІЙСЬКА ЛІРИКА 1900–1920-Х РОКІВ І СТАНОВЛЕННЯ МОДЕРНІЗМУ»)

Рецензія на монографію Є. С. Чернокової «Англійська лірика 1900–1920-х років і становлення модернізму».

Ключові слова: георгіанці, «окопні поети», Е. Томас, Е. Паунд, Т. С. Еліот, модернізм, лірика, ліризм.

Рецензия на монографию Е. С. Черноковой «Английская лирика 1900–1920-х годов и становление модернизма».

Ключевые слова: георгианцы, «окопные поэты», Э. Томас, Э. Паунд, Т. С. Элиот, модернизм, лирика, лиризм.

A review of Y. S. Chernokova's study *The English Lyrics of 1900–1920s and the Formation of Modernism*.

Key words: Georgians, war poets, Edward Thomas, T. S. Eliot, E. Pound, Modernism, lyrics, lyricism.

Вийшла з друку вже друга книжка Є. С. Чернокової з історії англійської поезії. Першу було присвячено творчості Кристини Россетті [5]. Монографію цю, наявіть без відома авторки, відзначила схвальною рецензією Ніна Яківна Дьяконо娃 – вчений, найвищий авторитет якого серед англістів у наших двох країнах не підлягає сумніву [2]. І далі, вже з багажем знавця й дослідника лірики, – наближення до найменш відомої у нас, навіть найменш читаної, сторінки історії англійської літератури – поезії порубіжжя 1890–1900 років і бурхливої й трагічної епохи 1910–1920-х років – світової війни, її наслідків, глибинних змін у культурі, свідомості і митецьких пошуках людства.

Треба підкреслити: якщо за рядками наукової роботи стоїть така, не «вимушена», обізнаність, така, природно необхідна людині, стихія постійного аналітичного читання, з любов'ю та розумінням, і невтомне розширення пізнання, – то й результат буває істинним, дослідницькі ідеї – вивіреними й підтвердженими. Це доводять статті у наукових журналах, нова монографія «Англійська лірика 1900–1920-х років і становлення модернізму», що вийшла друком у квітні 2013 року, доповіді на конференціях. Одну з них можна відзначити окремо, а саме виступ на конференції «Загублені голоси» («Maverick Voices», серпень, 2013 р.), що відбулася в університеті міста Дарем (Durham), Велика Британія [10]. Доповідь, присвячена Едвардові Томасу, одному з головних героїв роботи нашої дослідниці, була виголошена на спеціальній секції, присвяченій творчості великого поета, здобувши схвальні відзиви та «спровокувавши» плідну дискусію.

У роботі Євгенії Чернокової не тільки наявність зрілої концепції, насиленість історико-літературною та теоретико-літературознавчою проблематикою, а й культура інтелектуального дискурсу даються знаки на кожному кроці. (Певна річ, тут не без огрихів, які зрідка трапляються від захоплення предметом, але про це напевно скажуть інші, – лише сподіваюся, не з бажанням тільки їх і бачити).

Теоретичне підґрунтя, а далі стає зрозумілим, що і мета, і загальна концепція роботи пов'язані із зіставленням певних наукових теорій лірики, від античності до сьогодення, і з відповідлю на питання, «що таке лірика». Це лаконічно і переконливо роз'ясняється у вступі. І важливо, що це не відокремлюється від історико-літературного корпусу роботи, як, на жаль, трапляється дуже часто: мовляв, «данину» теорії віддано, і далі можна її і не згадувати. Розгляд проблематики, викладеної у вступі, принагідно відновляється у розширеному вигляді, коли йдеться про естетичне теоретизування і художню практику поетів-георгіанців, або Едварда Томаса, або Еліота та Павнда (див., наприклад, [4, с. 179–198]) – підрозділи «Народження ліричної поезії як процес і як тема» (у Е. Томаса), «Про природу імперсонального в англійській ліриці ХХ століття». Надамо слово самій дослідниці: існування трьох різних, хоча й взаємопов'язаних концепцій лірики, – як прямого висловлювання самого поета (класична теорія, антична естетика), як втілення принципу суб'ективності (новоєвропейська теорія) або як принципу нероздільності об'екта та суб'екта, нероздільноті – нетожсамості автора та героя (Бахтін, новітня теорія) – «дає дослідникові зможу зробити важливий вибір» між цими потрактуваннями лірики [4, с. 11].

Але чи варто вибирати? На наш погляд, це той самий фаустівський випадок, коли теорія своєю «сіттю» не охоплює всього вічнозеленого дерева життя. Придивившись, бачиш, що всі три теорії є виразом однієї суттєвої, глибинної правди про лірику – виразом у різній термінологічній «словесності», з різною мірою простоти-непростоти, філософічності. Починаючи з першого європейського лірика Архілоха (VII ст. до н. е.), лірика є собою, коли так чи інакше втілює справжній внутрішній досвід людини, відображає правду особистості, – хоча б якими відстороненими від «я», чи казково-фантазійними, чи абстрактно-філософічними, чи переказово-міфологічними, чи неоміфологічними не були б її герої та «об'ектним», захопленим матеріальними «речами» до якості натюрморту чи пейзажу – її предмет. З поетичного спадку першого лірика збереглися саме ті фрагменти (часто з одного – двох рядків), де «річчю» виражається «я» поета, – чи то список, чи то щит, чи то півтора рядки, усважені у століттях як «жінка Архілоха» («однією рукою несля воду, другою ж, хитромудра, – вогонь»). Цей «портрет леді» з VII століття, усважений завдяки Плутархові [3, с. 75], – дійсно втілення самої лірики, бо є водночас «портретом» самого поета, з його способом бачення, парадоксальністю його мислення й почуттів, з нероздільністю, в єдиному внутрішньому русі, уяві, думки та чуття. І ніякого іншого принципу не внесли у свої «портрети леді», проникливо і виразно проаналізовані в роботі Євгенії Семенівни, ані Еліот, ані Павнд (див. розділ V, [4, с. 282–319]).

Не тільки лірика, а й ліризм, ця «все прониклива якість», за виразом авторки, – у центрі уваги Є. Чернокової. Особливості ліризму як категорії та якості виявлені нею у різних жанрах та модусах дослідженого масиву творів. У фантазуванні Едварда Томаса, такому, як у вірші «Довга маленька кімната», майже речово-описовому – і несподівано схожому з лагідною, хоча й майже моторошною казковістю віршів Волтера де ла Мера; у трагічних віршах «окопних поетів» – у картинах пекла Зігфрида Сессуна, у драматизмі та сарказмі Вілфреда Овена, в жаху натуралістичних ескізів або «відстороненої» спостережливості Ісаака Розенберга.

Саме про автентичність відтворення реального досвіду та внутрішнього стану поетів свідчить аналіз цих творів у відповідних розділах роботи; і саме ця якість робить творців віршів з окопів і полів бою «Великої війни» відчутно живими та молодими – і тих, хто прожив не довше своїх двадцяти років, і тих (їх менше), яким вдалося померти сивими старцями у зовсім інші часи.

По суті, аналіз та інтерпретація поезій Е. Томаса, І. Розенберга, інших воєнних поетів, а також циклу Павнда «Г'ю Селвін Моберлі», «Портрету жінки» Еліот-

та – це відкриття та першописи в нашій науці. Останні з названих творів Євгенія Семенівна слушно відносить до «поезії культури» – мабуть, не без впливу байронівського самовизначення («я відкрив поезію політики»). Аналіз відкриває і тут цілі шари семантико-поетикальних новацій. Визнані лідери «павндо-еліотової революції в поезії» (Д. Дейчіз) виступають у роботі водночас як носії культури – і її критики, творці подальшого її життя – і ті, хто чує, як Еліот у фіналі «Пруфрака», що це по ній, по культурі, подзвін (не перестаючи шукати шляхи її відродження).

Робота Євгенії Чернокової набуває вагомості не тільки через масив опрацьованої, осмисленої наукової літератури (при тому, що кожен крок пізнання «обросста» численними посиланнями, перехресними референціями, слушними історико-літературними асоціаціями). Головне – це ретельне філологічне аналізування віршів та побудоване на ньому семантико-поетикальне інтерпретування цієї поезії, яке піднімається від конкретних віршів до такого узагальнення, як картина поезії цілої доби. Авторка свідомо відходить від практики своїх попередників, хоче подолати бачення «літератури епохи» як суми «окремішностей» (її вираз), як невпинну полеміку та боротьбу груп, течій, напрямків. Від такого підходу не був вільний навіть «дуайен англістики» Дейвід Дейчіс, зосередившись, перш за усе, на повстанні «учнів Г'юма» проти романтиків XIX ст., модерністів проти георгіанців і т. д. Між тим, якщо такий підхід абсолютновати, то велике відкриття Гете – існування «Weltliteratur» – прийшлося б знову «закрити» і, розпорощивши велику Літературу на групи та групки, за «пилом боротьби» не відчути дихання її життя, її поступ, необхідність та життєдайність. З ясного бачення цього і народився задум книги Є. Чернокової та його здійснення, а створення картини «поезії свого часу» стало можливим через подвійний процес – аналіз її конкретних «найменших одиниць», віршів, і інтерпретацію того, що робить можливим їх сукупну художню дію: лірики і ліризму. Без такого аналітичного прочитання окремих віршів, насиченості роботи цими аналізами інтерпретація була б бездоказовою, а без інтерпретації аналіз – суто технічним.

При цьому авторка успішно поєднує парадигми різних наукових жанрів: мовні, семантико-поетикальні, стилюві, жанрологічні спостереження сусідують із подробицями живих «літературних портретів», життєписів; історичний підхід – у точно дозованій гармонії з елементами біографічного. На тлі наших сьогоднішніх дисертацій – це незвична, нестандартна риса. Недбалість щодо, сказати б, «портретів авторів» стала бідою сучасних досліджень, і не тільки у нас. Нещодавно на це скаржилася в одному зі своїх інтерв'ю Антонія Байетт, одна з перспективніших романісток і дослідниць літератури сьогодення: при спілкуванні з літературознавцями вона помітила послідовну недовіру до автора, до його особистості, задуму, рис творчої індивідуальності. Її це обурює і як письменницю, і як вченого: «Хіба автор неважливий?!». У цьому вона вбачає загрозу падіння основного принципу творчості – «писати заради задоволення». І ширше – кризу відносин «автор – читач», занепад «читання заради задоволення» («насолоди», як говорив Ролан Барт). Це – слова мисткині, яка пройшла через найгіршу життєву трагедію – і після цього «не могла не писати». Тут названо відомий і письменникам, і вченим феномен – писання у таких, здавалося б, непридатних для цього умовах і місцях (окоп, поле бою, країна вигнання та покарання): письменництво, і надто поезія та чи не на першому місці лірика – шлях до пізнання та подолання, «підпорядкування катастрофи» (М. Гаспаров про Овідія).

І в книзі Є. Чернокової писання – невпинне створення поезії – вимальовується, кінець кінцем, саме як така життєва й життєдайна необхідність: поезія не тільки не мовчить, «коли говорять гармати» – вона не може не говорити саме в ці трагічні часи. З нею приходить осмислення та подолання трагедії, саме в тому, що поет залишається людиною, як Овен, Сессун, Розенберг, Томас... І в роботі сто-

рінки, присвячені поезії часів Першої світової, «Великої війни», як називають її в Англії, – найвиразніші та найсильніші.

Як ми вже зазначили вище, в книзі чимало першоописів і відкриттів. Едвард Томас, Ісаак Розенберг, лірика Лоренса як системи, аналіз конкретних уславлених поезій Павнда та Еліота – це в нашій науці робиться вперше, принаймні в такому обсязі та на такому рівні, а не на рівні побіжних загадок, загальних оцінок і квапливих переказів. З цього постає концепція, що не тільки декларується як завдання, яке добре було б виконати: воно дійсно виконується, реалізується. Дослідницю більше не задовольняє мозайка з течій, груп, напрямів; вона розуміє це розмаїття пошуків і що боротьбу протиріч як цілісну картину «поезії епохи», що, в міру своєї художньої цінності (а розкриттю цього підпорядкований аналіз), стає та залишається національною літературою. І це крок неабиякої важливості. Знову згадаємо Д. Дейчіса, адже навіть він не знайшов, наприклад, для георгіанців інших слів, як «задовольнилися розширенням і модифікацією поетичної спадщини XIX ст., радше ніж шукати радикально новий (чи радикально старий) підхід [7, с. 1124]; тобто традиційна літературознавча думка ділить поезію епохи на непоправно різні царини, ставлячи «павнідівсько-еліотівську революцію» недосяжно вище за все інше [Там само]. Дослідження Є. С. Чернокової відкриває іншу реальність: «воздорозділ» між групами поетів інакший, адже пролягає між тими, хто відзначений талантом, ширістю і правдою, і тими, чиє слово, залишаючись пустим і холодним, виводить їх за межі великої літератури.

Хотілося б заздалегідь відвести від цієї видатної роботи певні (сподіваємось, нечисленні) закиди, що, як підказує мені досвід, не забаряється пролунати. Первіш: чи можна ілюструвати творчість Еліота лише одним віршем, хай і видатним, і хрестоматійним, тобто здатним бути «представником» усієї цілісності його спадку? Відповіддю на це може бути саме друга половина питання: дійсно існують твори, здатні отак «репрезентувати», особливо якщо йдеться про певний аспект творчого доробку (в нашому випадку – «поезія культури»). Крім того, важливими тут є характер і якість дослідницького методу літературознавця. Якщо він здатний зробити так, щоб, як писав російський поет, «сквозь это виделось то» (Г. Шенгелі) – щоб крізь конкретний текст були б оприявнені константи розуміння дійсності, творчої манери, поетичного світогляду поета, – така дослідницька процедура виправдовує себе. У роботі Є. Чернокової це саме так, і це ще й тому, що лірика (особливо така, що підпорядковує собі парадигматичні риси різних модусів і жанрів – драматичний монолог, опис, портрет, екфрасіс та ін.), здатна «спресувати» різні моделі – і ті, які випробувані у «Пруфроку», і ті, що, вражена їх виразністю в «Безплідній землі», Вів'єн Еліот назве «правдивими до відчууття світlinи». До того ж, у цю дослідницьку процедуру у нашої авторки обов'язково входить виявлення інтертекстів; у даному випадку мова йде і про «Портрет дами» – роман Генрі Джеймса, і про твори Е. Павнда, і про живописні та музичні асоціації поета, так що «аналіз одного вірша» тут – зовсім не замкнений у собі, відокремлений від великого контексту опис.

І другий з можливих докорів стосується так званих «повторів». Якщо дослідник повертається для нового розгляду знайденого ним проблемного питання – це, на думку деяких спеціалістів, похібка. З цим не можна погодитись. Адже це й не зовсім «повтор»: це повернення до дискусійного моменту на новому витку розгортання дослідження, коли розширена база дозволяє побачити нові відтінки смислу.

Звичайна річ, є певні дрібниці, з якими я вважала б за краще не погодитись. Я бачу надмірне тяжіння до термінів-грецизмів, не надто прийнятих у нас (і не тільки у нас) і не пояснених. Це – «ідіома», яку авторка постійно застосовує у значенні «поетична мова», тоді як треба було б, за значенням, – «суть особиста поетична мова» (як «ідіолект»). Навіть досить авторитетний словник Дж. Е. Каддо-

на (Кембриджська філологічна школа) дає цей термін тільки в звичному для нас значенні – «вираз, конструкція чи фраза, притаманні певній мові» і т. д. [6, с. 321]. Нагадаємо, що цей термін походить від «ідіос» – свій, особливий, особистий [1, с. 621] (тобто не «демотікос» чи «демодес» – простий, загальний, загальнонародний, всім відомий [1, с. 300]). Євгенія Семенівна захоплена цією «ідіомою» над усе і навіть застосовує вираз «розмовна ідіома» [4, с.124], тобто непомітно для себе поєднує поширене у нас («каддонівське») значення і своє – «мова поета», досягаючи парадоксу, на кшталт «усім притаманна індивідуальність». Також використовується в роботі «меональний» – це від «мейон» (менший, менша), «мейонексія» (володіння меншим). Чи зрозуміє це читач, не звертаючись до словника? «Автологія» застосовується у нас (див., наприклад, книги В. Подороги) в роботах про модерністів як «творчість про творчість», писання про те, як це пишеться, – вельми слухнє слово для означення особливостей творення романної прози М. Пруста чи Андре Жіда. «Вірші про вірші» підходили б під цей концепт, але авторка має на увазі інше – слово, застосоване у своєму прямому значенні. У таких випадках варто було б поспати на джерело терміну, на його авторство. Адже Є. С. Чернокова не може поділяти досить поширене хибне уявлення, що термін – це абсолютна й загальна істина, спущена з небес, щоб ми звірялися з нею, як з еталоном. Адже терміни – дозвольте згадати великого російського поета – «людьми даються, а люди могут обманутися». Так разом із Грибоєдовим не будемо некритичні ані щодо «чинів», ані щодо термінів.

У зв'язку з цим відзначу, що я б відмовилась від терміну «неотрадиціоналізм» по відношенню до того, «що раніше називалося високим модернізмом» – до письма Джойса, В. Вулф, Еліота, Лоренса. Хіба в них можна побачити більшу прихильність до традиції, ніж у будь-якого класика, романтика, реаліста, – а не ту її міру, без якої творчість взагалі неможлива? А неотрадиціоналізм – це особлива увага до відтворення саме традиції, причому без іронії (тобто не так, як у Джойса у відомому розділі «Улісса», де «відроджуються» всі відомі англійські «великі стилі»). Традиція для літератури – її необхідне повітря й дихання, як довів не хто інший, як метр модернізму Еліот у відомому есе. Якщо стати на шлях творців цього терміну («неотрадиціоналізм»), то можна і застосування абетки оголосити неотрадиціоналістичним.

Але ці дрібні зауваження – скоріше, привід для обговорення, ніж для догани. Робота Є. Чернокової настільки творча, багата на проблемне та цікаве потрактування матеріалу, що просто хочеться вступити з нею в діалог і продовжити обговорення.

Наприклад, одним з безумовних героїв цього дослідження є Едвард Томас, про якого наші філологи майже нічого не знають. Літературознавчий «портрет» Томаса, тобто те, як дослідниця озвалася на його особистість і долю, потрактувала його діяльність критика та естетика і головне – його вірші, вирізняється в роботі як її «друге серце» (перше – це розділ про «окопних поетів»). Тут, на кращих сторінках книги, показано, як лірика, насычена майже казковим фантазуванням, стає втіленням правди глибинної особистості поета, його внутрішнього досвіду. Це особливо вражає в аналізі «Довгої маленької кімнати», де усе – речі, баладні повтори, кінцівка, в якій безконечність ліричної роботи – письма – з'єднується у теж казкову анімалістичну метафору – рука-краб у невпинному русі на сторінці. Шкода, що Євгенія Семенівна не відновила тут своєрідний діалог, який можна побачити у віршах двох поетів: Волтер де ла Мер – Томас – і знову де ла Мер. Вірш де ла Мера «Слухачі» (1913) [8, с. 32], який здається джерелом тієї аури, що панує в «Кімнаті» Томаса (1916), і вірш того ж де ла Мера «Казка», написаний 1921 року (можливо, невипадково у рік п'ятої річниці загибелі Томаса), вірш, «аура» якого в свою чергу здається похідною від Томасової образності.

Ці «привиди», ці «слухачі», ці «неіснуючі сутності» – здавалося б, яке вони мають відношення до тієї правди лірики, яка, вільно чи невільно, стає в робо-

ті Є. Чернокової глибинним, головним критерієм? Відповіді, здається, чекають напоготові: це суб'єктивні символи, неоміфологеми, суб'єктивизація об'єктивного, злиття суб'єкта і об'єкта. Але «між ними» є ще інше: та сама «аура», інтонація, тональність, які значать не менше.

І тому хотілося б нагадати ще один вірш Томаса, який, на жаль, не увійшов до кола розборів, виконаних у цій роботі. В нього майже кіплінгівська назва – «Світло згасло» [9, с.175], але цілком «своя», багатозначна, невловима (до повних протиріч), але відкрита для почуттів семантика. Тому хотілося б побажати, щоб Євгенія Семенівна звернулася й до нього принагідно.

У цілому книга Євгенії Семенівни Чернокової має усі якості, аби стати видатним явищем у науковому житті наших філологів – і літературознавців, і лінгвістів, і не тільки тих, чия спеціальність англістика. Це зріле і науково актуальне дослідження, це відродження «згорілих рукописів» (або пропущених сторінок) історії літератури, підтвердження того, що вони «не горять».

Бібліографічні посилання

1. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь / Вейсман А. Д. – СПб, 1899 [Репрінт, 1991].
2. Дьяконова Н. Я. Забвению не подлежит / Н. Я. Дьяконова // Нева. – 2005. – № 3.
3. Журенко Н. Б. Эпическое в лирическом: эпическое общее место как средство освоения действительности в поэзии Архилоха / Н. Б. Журенко // Взаимосвязь и взаимозависимость жанров в развитии античной литературы. – М. : Наука, 1989. – С. 54–95.
4. Чернокова Є. С. Англійська лірика 1900–1920-х років і становлення модернізму / Є. С. Чернокова. – Харків : Компанія СМІТ, 2013. – 364 с.
5. Чернокова Е. С. Поэзия Кристины Россетти в контексте эстетики прерафаэлитизма / Е. С. Чернокова. – Харьков : Крок, 2004. – 207 с.
6. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms Revised Ed. / J. A. Cuddon. – Penguin Books, 1989. – 760 p.
7. Daiches D. A. Critical History of English Literature / D. A. Daiches. – Vol. VII. – Lnd., 1983. – P. 1122–1151.
8. De la Mare W. Selected Poems / W. de la Mare. – Lnd. : Faber & Faber. – 208 p.
9. The Poems of Edward Thomas with an introduction by Peter Sacks / Edward Thomas. – N.Y. : Handsel Books, 2003. – 180 p.
10. «We Speak a Different Tongue»: Maverick Voices and Modernity, 1890–1939: St. John's College, Durham University, 5–6 July 2013.

Надійшла до редколегії 24.04.2014 р.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
------------------------	----------

I. ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА XVI–XVIII СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕЦЕПЦІЯ ТА СУЧASNІ НАУКОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 4

<i>Родный О. В.</i> Мифопоэтические универсалии европейской смеховой культуры	4
<i>Привалова Л. П.</i> Э. Спенсер – поэт и придворный. К дискуссии о статусе поэзии и поэта в елизаветинской Англии	9
<i>Ватченко С. А.</i> Автор в театральных текстах Г. Филдинга: от амплуа к характеру	16
<i>Максютенко Е. В.</i> Путешествие по Франции и Италии Лоренса Стерна в комментариях биографов.....	25
<i>Русских И. В.</i> Город и гендер в романе Т. Дж. Смоллетта «Приключения Родрика Рэндома».....	33
<i>Ковалева Е. К.</i> Функции метатекста в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо.....	41
<i>Нікітіна Г. Є.</i> Поетика фривольності – риторика фривольності: метаморфозы казкового тела у французькій «conte de fée» галантної доби	47

II. ВІД РОМАНТИЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ: ПОЕТИКА ЖАНРІВ, РЕЦЕПЦІЯ КЛАСИЧНИХ ТРАДИЦІЙ, СУЧASNЕ НАУКОВЕ БАЧЕННЯ..... 52

<i>Жужгина-Аллахвердян Т. Н.</i> Романтические методы и современная методология изучения романтизма	52
<i>Кіракосян Г. А.</i> Творчість Ч. Р. Метьюрена в оцінках зарубіжного і вітчизняного літературознавства	55
<i>Гавриленко Є. В.</i> Поетика назви «Життя Анрі Брюлара» Стендаля	64
<i>Белоус Н. В.</i> Институциональный подход к оценке наследия А. фон Дросте-Гюльсхоф: проблемы и перспективы	68
<i>Ворова Т. П.</i> Особливості образно-символічної системи казки «Лафертівська маківниця» А. Погорельського.....	75
<i>Воеводина О. А.</i> Заглавие и потенциальные смыслы лирического текста	79
<i>Мицур Т. Л.</i> Рецепция ренессансной культуры в творчестве М. И. Цветаевой	82
<i>Романова Е. И.</i> Интерпретационные ключи прочтения бунинской повести «Деревня»	88
<i>Пичугина Т. Е.</i> Интерпретация романтического сюжета в «Фалунском руднике» Гуго фон Гофманстала	94
<i>Міхеєва Ю. О.</i> Пасторальний обрій веснно-героїчного міфу Е. Юнгера у щоденниках «Сяйво».....	103
<i>Пірогова Н. А.</i> Семіосфера гармонії в повісті Г. Гессе «Сідхартха»	109
<i>Muntian A. A., Lypská I. I.</i> Some Aspects of the Moomins Books.....	114
<i>Pototska I. Yu. V.</i> Woolf's Minor Prose: to the Issue of its Semantics and Relation to her Novels	120

**ІІІ. ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ І ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОСВІД
В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ 124**

<i>Ковальова Я. В.</i> Проблемне поле сучасних автобіографічних досліджень.....	124
<i>Григоренко О. В.</i> Міфологія тривіального та філософія «буденності» (Зіммель – Кракауер – Маркузе – Єлінек).....	127
<i>Прищепа Т. В.</i> Своєрідність конфігурації міфу про Франкенштейна у романі Браяна Олдісса «Звільнений Франкенштайн».....	132
<i>Велигина Н. Г.</i> Ранний роман Дж. Барнса: особенности психологизма	136
<i>Потницєва Т. Н.</i> Современные импровизации на тему классической литературы (роман У. Селфа «Дориан Грей. Имитация») ...	141
<i>Артемеха Ю. Ю.</i> «Children's book» А. С. Байетт: «Детская книга» или книга о детях.....	149

ІV. ОГЛЯДИ ТА РЕЦЕНЗІЇ 154

<i>Скуратовська Л. І.</i> Що може лірика під час великої війни (про книгу Євгенії Чернокової «Англійська лірика 1900–1920-х років і становлення модернізму»).....	154
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XVIII

(Українською, російською та англійською мовами)

Коректор О. М. Гордієнко

Верстка Г. М. Хомич

Підписано до друку 18.10.2014. Формат 70×108¹/₁₆. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 18,9.
Тираж 100 прим. Зам. № 337.

Віддруковано в друкарні «Ліра».
49038, м. Дніпропетровськ, пл. Десантників, 1.
Свідоцтво ДК № 188 від 19.09.2000 р.