

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

# ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ*

Випуск XVII, том 1

Дніпропетровськ  
Видавництво ДНУ  
2013

*Друкується за рішенням вченої ради  
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.  
Протокол № 6 від 27.12.2012 р.*

**Рецензенти:**

д-р філол. наук, проф. *Н. М. Торкут*;  
д-р філол. наук, проф. *Л. А. Мироненко*

**Редакційна колегія:**

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

Чергова збірка «Від бароко до постмодернізму» включає різноманітні статті, у яких учасники міжвузівської конференції «Функціонування літератури у культурному контексті епохи» (ХІІ Шрейдерівські читання) представили свої погляди на сучасні проблеми теорії, історії та перекладу світової літератури в контексті національного розвитку культури.

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

**Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] : в 2 т. / редкол. :  
В 42 Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. XVII. – Т. 1. – 228 с.

ISBN 978-966-551-401-5 (повне зібрання)

ISBN 978-966-551-402-2 (том 1)

Очередной сборник «От барокко до постмодернизма» включает в себя подборку статей, в которых участники межвузовской конференции «Функционирование литературы в культурном контексте эпохи» (ХІІ Шрейдеровские чтения) представили свои взгляды на современные проблемы теории, истории и перевода мировой литературы в контексте национального развития культуры.

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

The periodical journal «From Baroque to Postmodernism» includes the collection of articles in which the participants of annual inter-University conference «The Functioning of Literature in the Cultural Context of Epoch» (ХІІ Shreider's Readings) presented their views on contemporary problems of theory, history and translation of world literature in the context of culture national development.

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

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

ISBN 978-966-551-401-5 (повне зібрання)  
ISBN 978-966-551-402-2 (том 1)

© Дніпропетровський національний  
університет ім. Олеся Гончара, 2013  
© Видавництво ДНУ, оформлення, 2013  
© Авторів статей, 2013

## ПЕРЕДМОВА

Запропоновані два томи збірки наукових праць кафедри зарубіжної літератури «Від бароко до постмодернізму» (Випуск XVII) містять доповіді учасників міжвузівської конференції «Функціонування літератури у культурному контексті епохи» (XII Шрейдерівськi Читання), яка відбулася у лютому 2013 р. у Дніпропетровському національному університеті імені Олеся Гончара.

Різноманіття тем, напрямів та об'єктів дослідження вчених України та зарубіжних країн (Росії, Польщі, Канади) не завадило об'єднати доповіді за певними рубриками.

До розділу 1 першого тому збірки, «Сучасна теоретична рефлексія: тенденції, цілі, можливості», включено статті, у яких розглядаються теоретичні проблеми літературного процесу. Серед них – феномен перехідності у художньому і науковому дискурсах ХХ ст. (О. Бандровська, Львів), проблеми інтертекстуальності у постмодерністському та «традиційному» романі ХХ ст. (С. Філюшкіна, Воронеж, Росія), теоретико-методологічні та прагматичні аспекти транзакційної теорії Луїзи М. Розенблат (Л. Анісімова, Київ), штучність і видовище у прозі Юлії Кісної (Г. Улюра, Київ), проблеми поезії сучасного історіографічного роману (О. Бойницька, Київ), проблеми дитячої літератури у контексті масової культури (А. Бойчук, Чернівці), літературно-філософські аспекти осмислення часу та простору (Л. Король, Запоріжжя) тощо.

Окремий розділ присвячено осмисленню класичного тексту у постнекласичну епоху, він представлений доповідями фахівців, які плідно розробляють спеціальні теми, пов'язані з вивченням творчості Е. Спенсера (Л. Привалова, І. Білоконенко – ДНУ), К. Марло та Шекспіра (О. Філоненко, Миколаїв), Шарля Перро (Г. Нікітіна, ДНУ); з дослідженнями англійського роману ХVІІІ ст. (С. Ватченко, О. Максютенко, І. Руських – ДНУ), літератури романтизму (Т. Пічугіна, ДНУ, О. Матвієнко, ДонНУ) та літератури другої половини ХІХ ст., як європейської, так і американської (Агнешка Сальська, Лодзь, Польща).

Другий том збірки відкривається розділом, який цілком присвячено модернізму. У статтях цього розділу знайшли своє втілення оригінальні погляди на цю літературу з позицій літературознавства початку ХХІ століття. До кола авторів, творчість яких цікавить сучасних фахівців, входять Вайльд з його маловідомою драмою «Вера, або нігілісти» (О. Посудієвська, ДНУ), новелістика О. Генрі з точки зору створення урбаністичного простору Нью-Йорка (А. Гончаренко, Київ) тощо. Національний діапазон літератури, що вивчається, дуже широкий: залучено західноєвропейську, американську та східноєвропейську літератури. Гідне місце тут посідають розвідки з проблем перекладу модерністської літератури українською мовою (Н. Стирнік, ДНУ).

Наступний розділ другого тому збірки включає доповіді, у яких проаналізовано сучасний стан вивчення феномену постмодернізму як тільки теоретичної структури (Л. Мирошніченко, Київ), так і через художню практику окремих письменників різних національних культур. Серед них – Альберто Сігеле (І. Жодані, Київ), Г. Пагутяк (М. Бурдастих, ДНУ), Б. Ачагі (К. Касьян, Запоріжжя) Б. Кольтес (Г. Работяга, Київ), Дж. Барнс (Н. Велігіна, ДНУ), Д. Лодж (О. Узлова, Київ) тощо. Збірник завершується рецензією Л. І. Скуратовської на дисертацію О. Б. Дерикоз «Сучасні англійські версії short story в контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг».

Сподіваємось, що широке розмаїття тем та проблем, висвітлених у статтях чергової збірки «Від бароко до постмодернізму», справді віддзеркалює сучасну літературознавчу уяву про функціонування літератури у культурному контексті епохи. А якщо так, то своє завдання редколегія вважає виконаним.

Збірка рекомендується фахівцям із проблем вивчення і викладання світової літератури, а також усім, кого цікавлять питання історії та теорії зарубіжної літератури.

## I. СУЧАСНА ТЕОРЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ: ТЕНДЕНЦІЇ, ЦІЛІ, МОЖЛИВОСТІ

УДК 821.161.2»18-19»

**В. М. Назарець**

*Міжнародний економіко-гуманітарний університет  
імені академіка Степана Дем'янчука (м. Рівне)*

### ЛІТЕРАТУРНО-ІСТОРИЧНА РОЛЬ ПОСЛАННЯ В ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ КЛАСИЦИЗМУ

Стаття присвячена дослідженню послання як одного із провідних жанрів поезії кінця XVIII – початку XIX століття. Аналізуються теоретичні питання жанрової природи послання, його роль у трансформації жанрової системи класицизму.

*Ключові слова:* ліричний жанр, класицизм, романтизм, елегія, послання, жанрова система, жанровий синтез.

Статья посвящена исследованию послания как одного из основных жанров поэзии конца XVIII – начала XIX века. Анализируются теоретические вопросы жанровой природы послания, его роль в трансформации жанровой системы классицизма.

*Ключевые слова:* лирический жанр, классицизм, романтизм, элегия, послание, жанровая система, жанровый синтез.

The article deals with the investigation of the message as one of the leading genres of the poetry of the end of XVIII – beginning of XIX century. The theoretical problems of the message genre nature of message, its role in the genre system of classicism transformation are analysed.

*Key words:* lyrical genre, classicism, romanticism, elegy, message, genre system, genre synthesis.

**Постановка наукової проблеми.** Незважаючи на достатньо авторитетне представництво літературознавчих праць, присвячених генологічним питанням лірики (Г. Нудьга, А. Каспрук, М. Гнатюк, І. Волкова, М. Сулима, М. Бондарь, Е. Соловей, О. Астаф'єв, М. Ткачук, М. Кодак, Ю. Ковалів, Ю. Клим'юк, О. Ткаченко, Л. Фрізман, І. Грінберг, Н. Лейдерман, В. Грехнев, С. Бройтман, В. Халізов, О. Зирянов, А. Боровська та ін.), чимало аспектів, які стосуються жанрової природи поетичного твору, специфіки його літературно-історичної трансформації в контексті художньої взаємодії з іншими ліричними жанрами, усе ще залишаються нез'ясованими. У сучасних генологічних концепціях лірики поряд із традиційними, інтроспективними, літературознавці все частіше виокремлюють й так звані адресовані жанри лірики (Л. Гінзбург, М. Гаспаров, Л. Кіхней, А. Поплавська, В. Грехнев, Є. Дмитрієв, П. Кузнецов, В. Краснокутський, А. Боровська, Є. Мстиславська, Є. Богданович, С. Артьомова та ін.). Адресовану лірику можна визначити як таке метажанрове утворення, яке вбирає у себе поетичні жанри з підкресленою адресною настановою, інакше кажучи – жанри, в яких предметом зображення виступає комунікація із внутрішньотекстовим адресатом. До адресованих належать насамперед жанри послання, присвяти та віршованого листа. Теоретичні

та історичні аспекти функціонування адресованих жанрів в українському літературознавстві майже не досліджені. Маємо лише окремі зауваження, які стосуються переважно не теоретичних, а історико-літературних аспектів функціонування даного художнього явища (праці М. Бондаря, Н. Чамати, М. Ткачука, М. Сулими, Ю. Клим'юка; відповідні статті «Літературознавчого словника-довідника» за ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва, «Лексикону загального та порівняльного літературознавства», «Літературознавчої енциклопедії» за ред. Ю. Коваліва). Мета статті полягає у дослідженні тієї літературно-історичної ролі, яку відіграло послання у трансформації жанрової системи класицизму.

**Виклад основного матеріалу.** Попри, а швидше усе ж таки, завдячуючи недостатньо чіткій родовій та непрямолінійній жанровій визначеності, – віршоване послання, на думку багатьох його дослідників, відіграло ключову роль у деформації жанрової системи лірики класицизму та становленні нових, відповідних тогочасним історико-літературним запитам, поетичних форм.

Як відомо, романтична епоха, яка прийшла на зміну класицизму, у своїх естетичних запитах орієнтувалася не на нормативні жанрові правила, яким, на думку їх попередників-класицистів, повинен був відповідати художній твір, а, насамперед – на індивідуально-стильову своєрідність власне авторського світосприйняття, його особистісну манеру, для вираження якої старі жанрові канони видавалися надто тісними й обтяжливими. Нові теми, нові емоційні та ідеологічні ракурси сприйняття дійсності, новий тип діалогічних стосунків між автором та його читачами вимагав, відповідно, й нових поетичних форм, на пошук яких спрямували свої зусилля поети-романтики. Зрозуміло, що уся ця нова естетична якість не могла з'явитися одномоментно, тим більше на непідготовленому літературному ґрунті. Роль подібного фундаменту, який став для поетів-романтиків своєрідним випробувальним майданчиком або, краще сказати, поетичною лабораторією, відіграла жанрова система лірики класицизму, яка внаслідок активних художніх експериментів поетів-романтиків була не лише суттєво деформована, а й почала набувати виразних ознак якісно нової естетичної трансформації. Насамперед, уже самими поетами-романтиками (як згодом і їх дослідниками-літературознавцями) було зауважене стрімке стирання чітких, установлених попередніми номартивними поетиками, понятійних меж між окремими ліричними жанрами. Жанровий синтез зумовлював те, що у високу оду могли, наприклад, проникати елементи сатири, традиційна епічна атмосфера поеми або балади могла наповнюватися невластивими для них, з точки зору класицистів, ліричними, суб'єктивно-авторськими елементами. Більше того, внаслідок подібних генологічних сполучень з'являлися й ліричні твори, які взагалі було важко ідентифікувати з відомими на той час поетичними жанрами.

З іншого боку, було підмічено, що активізовані поетами-романтиками процеси жанрової інтеграції найінтенсивніше концентруються навколо двох поетичних жанрів – елегії та послання. Їх семантичну близькість відмічали ще теоретики XVII–XVIII ст. У період романтизму потенційна семантична спорідненість цих двох жанрів із теоретичного припущення перетворюється на те, що пізніше Ю. Тинянов назве «літературним фактом», а в сучасному літературознавстві стає причиною того, що дослідники, намагаючись ідентифікувати жанр або принаймні жанрову основу того чи іншого ліричного твору, констатують неможливість чіткого виокремлення у ньому таких художніх ознак, які б однозначно дозволили співвідносити його з елегією або посланням.

На думку Є. Богданович, «розвиток жанру послання на початку XIX ст. відбувався паралельно розвитку елегії; внаслідок цього процесу за кожним жанром закріплювались конкретні мотивно-тематичні комплекси, які визначили внутрішньо-жанрові різновиди. Як наслідок, мотиви «досвіду», розчарування й розлучення, які наприкінці XVIII ст. вільно проникали до послання, на початку XIX ст.

усвідомлюються як типові для окремих різновидів елегії, відтак межа між цими двома жанрами дещо зміщується» [1, с. 8]. При цьому, як відмічають дослідники, з двох жанрів саме жанр послання виявився естетично найбільше пристосованим до потенційної трансформації, різноманітних семантичних та структурних видозмін, які відбувалися у ньому внаслідок художніх модифікацій, пов'язаних із тими або іншими комунікативними стратегіями його жанрового синтезу з іншими ліричними формами. Аналізуючи співвідношення жанру послання з іншими жанрами, Є. Мстиславська доходить висновку, що «послання запозичило вже готові і відомі прийоми і трансформувало їх, використовуючи у нових контамінаціях» [4, с. 161]. Інший дослідник жанру, В. Грехнев, узагальнюючи численні факти різноманітних форм генологічних сполук послання з іншими жанрами класицистичної лірики, доходить цілком вмотивованого висновку: «послання справді передбачало майбутню інтеграцію жанрів, залишаючись при цьому на жанровому ґрунті» [3, с. 34].

Таким чином, у поезії початку XIX ст., в період, коли під впливом нових романтичних віянь відбувається стрімка деформація жанрової системи класицизму, саме послання, завдячуючи гнучкості та відносній універсальності його структурно-семантичних ознак, їх здатності до різноманітних форм генологічної інтеграції, стає тією художньою основою, на якій зростає нова естетична якість, та, зокрема, що характеризує поезію романтизму, реалізму і, значною мірою, модерністські пошуки поетів рубежу XIX – початку XX століття.

Важлива роль жанру послання в літературно-історичному процесі початку XIX ст. полягає передусім у тому, що саме цей жанр найбільш чітко і показово увібрав у себе ті нові принципи ліричного світосприйняття, які визначили ключові напрями розвитку поезії XIX і значною мірою XX століття. Насамперед, це неможливі для попередньої, класицистичної епохи, принципи тематичної та стилістичної розкутості, іншими словами, послання створювало жанрову модель ліричного твору, в якому тематика та художні принципи підбору мовленнєвих засобів та стилістичних прийомів жодним чином не ставились у залежність від нормативно декларованого високого або низького емоційного регістру (стилю) думки та висловлювання, натомість передбачали вільний перебіг тематики, контамінацію високих (міфологічних, суспільно-політичних, морально-дидактичних) та низьких (заземлено-побутових) мотивів, а також повну свободу у використанні лексичних засобів мови та форм їх стилістичного ускладнення: від високої до низької і навіть вульгарної лексики, метафор, у яких порівнюваний компонент міг належати як до емоційно піднесених, абстрагованих моральних понять, так і до предметів звичайного побутового вжитку. Відома російська дослідниця Л. Гінзбург у цьому зв'язку зазначала: «Різним жанрам притаманний різний ступінь предметності. Найбільш абстрагованою з них була елегія (до трансформації, здійсненої у XIX ст. Пушкіним і Баратинським), оскільки кожне явище, що входило до елегії, вступало у сферу моральних цінностей і безумовної краси. «Низькі» жанри – сатира, байка, навпаки, порівняно широко користувались побутовим, емпіричним словом.

Особливий теоретичний інтерес з цієї точки зору становить проміжний жанр дружнього послання. Послання принципово порушувало класичну єдність емоційного тону і гармонійну однорідність стилю. Міфологічні атрибути та інші поетичні умовності поєднуються в ньому з певними ознаками повсякденності. Жартівливий тон дружніх послань відкривав шлях побутовому слову, розширюючи можливості ліричної поезії. При цьому важливо, що, незважаючи на побутовий і жартівливий елемент, дружні послання аж ніяк не потрапляли в категорію «комічних жанрів». Ліризм, роздуми, елегійність знаходили у них місце» [2, с. 39].

І. Поплавська у статті «Формування теорії жанру послання в російській естетиці» популярність жанру послання в перше десятиліття XIX ст. пояснює так:



«Легке» дружнє послання, яке прийшло на зміну дидактичному посланню епохи класицизму, мало глибокий естетичний сенс. Займаючи проміжне положення між «високими» і «низькими» жанрами, воно із самого початку мало особливу динамічну структуру, зорієнтовану на відображення різної «матерії» дійсності, на синтез різних стилів, на активну міжжанрову взаємодію і, таким чином, якнайкраще годилося для вирішення тих естетичних завдань, що їх ставили тодішні письменники-сентименталісти» [5, с. 106].

Зрештою, значна популярність послання як одного з головних жанрів поезії початку XIX ст. зумовлена також тим, що саме в ньому була апробована і успішно реалізована нова модель комунікативних стосунків у системі діалогічних координат: автор – адресат. На противагу жанрово зумовленому, літературно абстрагованому, позбавленому живих рис образу автора, канонізованого класицистичною поетикою, в посланні, яке, за висловом Л. Гінзбург, «передбачає автобіографічність вже виходячи зі своєї жанрової природи» [2, с. 163], адресант (автор) поставав фактично як цілком реальна, жива постать, відображена в тексті не лише біографічно, натяками на такі життєві обставини, які безпомилково дозволяли співвідносити образ відображеного в творі суб'єкта мовлення із самим автором, а, й у першу чергу, психологічно, через аналогії із притаманним автору складом мислення, способом світосприймання, характером перебігу емоційних переживань тощо. Відповідно, більш конкретним, часто й цілком біографічним поставав образ адресата послання, в ролі якого виступали друзі, знайомі, члени родини автора, його літературні або ідеологічні однодумці чи супротивники.

Пояснюючи особливу роль послання в поезії початку XIX ст., Л. Гінзбург пише: «...послання зберігало свої особливості, які виділяли його серед інших, більш абстрагованих жанрів. Послання називає імена, автор та адресат наділяються біографічними рисами. Звідси натяки, «домашня семантика», як називав цю систему Тинянов /.../ Абстраговану людину, людину як таку послання замінило новою, приватною людиною. /.../ У такий спосіб була подолана знеособленість жанрових образів поета. Романтизм, зокрема російський романтизм Веневітінова або пізніше юного Лермонтова, долав цю абстрагованість інакше – формуючи узагальнено суб'єктивний образ поета понад світом біографічних ролей» [2, с. 198–200]. Інакше кажучи, історична заслуга жанру віршованого послання полягає ще й у тому, що, завдячуючи особливостям своєї художньої комунікативної організації, він активно сприяв становленню принципово нового для тогочасної поезії типу суб'єкта мовлення, якого теоретична думка XX ст. ідентифікує як ліричного героя, тобто такий художній образ, який, на противагу абстрагованим жанровим персоніфікаціям поезії класицизму, максимально, хоча й з певною мірою умовності, наближений до біографічної постаті автора ліричного твору.

**Висновки.** Отже, проведене дослідження дозволяє констатувати, що: 1) під впливом поетики романтизму система ліричних жанрів класицистичної поезії була деформована; 2) одним із найбільш вагомих факторів, що зумовив жанрову трансформацію класицистичної поезії, став декларований романтиками принцип підкресленої ліричної суб'єктивності, пов'язаний передусім із вільним, не регламентованим жанровими обмеженнями, волевиявленням авторських художніх уподобань; 3) найбільш художньо пристосованим до генологічних експериментів поетів-романтиків виявився жанр віршованого послання, на ґрунті якого поставали нові генологічні принципи, ті, зокрема, що значною мірою визначили й закономірності жанрової еволюції лірики другої половини XIX–XX століття.

### Бібліографічні посилання

1. Богданович Е. В. Стихотворное послание 1810-х – начала 1820-х гг. в контексте русской и французской поэтических традиций: автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. В. Богданович. – СПб., 2011. – 23 с.

2. Гинзбург Л. Я. О лирике. Издание второе, дополн. / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель. Ленинград. отдел., 1974. – 409 с.
3. Грехнев В. А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр / В. А. Грехнев // Болдинские чтения. – Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1978. – С. 32–48.
4. Мстиславская Е. П. Жанр посланий в творческой практике В. А. Жуковского (1800–1810). Об идейно-художественном своеобразии посланий в творчестве Жуковского / Е. П. Мстиславская // Ученые зап. МГПИ им. В. И. Ленина. – Вып. 389. – М., 1970. – С. 148–166.
5. Поплавская И. А. Формирование теории жанра послания в русской эстетике и критике : сб. статей / И. А. Поплавская // Проблемы метода и жанра. – Вып. 13 [отв. ред. Ф. З. Канунова]. – Томск : ТГУ, 1986. – С. 104–119.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111.09''19''116

**О. Т. Бандровська**

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

## **ФЕНОМЕН ПЕРЕХІДНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ І НАУКОВОМУ ДИСКУРСАХ ХХ століття**

Розглянуто поняття «перехідність», яке концептуалізує проблемні комплекси: «перехідні» періоди і динаміка зміни художніх парадигм; перехідність і границі літератур; перехідність як перенесення знання з однієї сфери культури в іншу. Розуміння перехідності передбачає врахування її креативної функції, різноманіття зовнішніх зв'язків і невичерпності внутрішнього ресурсу, відмову від лінійного детермінізму на користь принципу ризому. Показано, що перехідність є загальною властивістю літератури, тому кожний з переходів між періодами чи епохами є складним процесом, достатньо умовним і розмитим у часі.

*Ключові слова:* перехідність, перехідний період, трансгресивний перехід, модернізм.

Рассмотрено понятие «переходность», которое концептуализирует следующие проблемные комплексы: «переходные» периоды и динамика изменения художественных парадигм; переходность и границы литератур; переходность как перенос знания из одной сферы культуры в другую. Понимание переходности предусматривает учет ее креативной функции, многообразие внешних связей и неисчерпаемости внутреннего ресурса, отказ от линейного детерминизма в пользу принципа ризомы. Показано, что переходность является общим свойством литературы, поэтому каждый из переходов между периодами или эпохами является сложным процессом, достаточно условным и размытым во времени.

*Ключевые слова:* переходность, переходный период, трансгрессивный переход, модернизм.

The article deals with the concept of «transitivity», which conceptualizes the following problematic complexes: «transitional» periods and dynamics of art paradigms; transitivity and borders of literatures; transitivity as the transfer of knowledge from one cultural area to another. Understanding of transitivity involves consideration of its creative function, a variety of external relations and inexhaustible inner resource, as well as rejection of linear determinism in favor of the principle of rhizome. It is shown that transitivity is a common property of literature, because each of the transitions between periods or eras is difficult process, rather arbitrary and vague in time.

*Key words:* transitivity, transitional period, transgression, modernism.



Синергетична дослідницька програма, ґрунтовно презентована у природничих науках, і постмодернізм у гуманітарному знанні впродовж другої половини ХХ ст. розвивались хронологічно паралельно. Вироблені у межах цих програм науковий словник і положення, зокрема, про темпоральність, нелінійність, процесуальність явищ фізичного світу і світу культури мають значний когнітивний потенціал. Символом цих світів учені називають плюралізм, а метою досліджень – аналіз складних систем, їх нестабільність, перехідні явища, своєрідність еволюції: «Одна з найбільш істотних особливостей складної поведінки – це здатність здійснювати переходи між різними режимами. Інакше кажучи, поняття складності належить до таких систем, в яких дана поведінка значною мірою пов'язана з їх еволюцією, тобто передісторією» [10, с. 48]. Зауважимо, що специфіка предметних дослідницьких зон не передбачає долання міждисциплінарних бар'єрів і широких узагальнень, а є спробою окреслити продуктивну методологічну перспективу.

У сфері теорії та історії літератури уявлення про складність актуалізують нові проблемні комплекси, які, своєю чергою, розширюють інтерпретаційну сферу літератури. Одну з концептуально важливих для літературознавства ідей увиражено у понятті «перехідність». На його основі можна сформулювати щонайменше декілька груп проблем: (1) «перехідні» періоди і динаміка зміни художніх парадигм; (2) перехідність і границі літератур; (3) перехідність як перенесення знання з однієї сфери культури в іншу.

Історія світової літератури надала дослідникам для теоретичного осмислення безліч «перехідних» епох та періодів. Їх вивчення дозволяє реконструювати історію літератури, дати раціональне пояснення розвитку літературних напрямів, течій, стилів, жанрів. Важливо, що вчені розглядають проблему перехідності в контексті культурно-цивілізаційного підходу, враховуючи загальноісторичні, естетичні тенденції і діалектику зміни мистецьких парадигм. Так, уважно досліджуючи й узагальнюючи шляхи розвитку естетики і мистецтва Ренесансу, російський мислитель О. Лосєв знаходить навіть у періоді Високого Ренесансу з його яскраво вираженим артистичним індивідуалізмом риси перехідності, тобто такі ідеї і системи думки, які не тільки виражають невпевненість у першоосновах ренесансної епохи, а й суперечать їм. Однак учений не бачить у такому коливальному характері Ренесансу нічого дивного, адже вважає, що «взагалі всі історичні епохи є перехідними, і всі взагалі історичні епохи вічно коливаються, жодна їх удавана принципова стабільність не може завадити історика віднаходити у них також і постійну мінливість» [7, с. 450].

На відносність літературознавчих понять «епоха», «межа, границя» звертає увагу Н. Т. Пахсар'ян, оскільки у характеристиках епох пересікаються два типи визначень – цивілізаційні та історико-літературні. Дослідниця наводить відомий приклад: якщо «епоха Середньовіччя» є поняттям цивілізаційним, то «епоха Відродження» – це історико-літературне поняття, оскільки Відродження є пізнім етапом цивілізаційної доби Середньовіччя. «Відповідно, різними виступають злами століть, – пише дослідниця. – Узагальнюючи, їх можна диференціювати за різкістю, інтенсивністю і темпами історико-культурних змін на «переламні» і «перехідні» [12]. Зламом названо різку, швидку, раптову зміну, зразком якої слугує границя між Відродженням і XVII століттям, тоді як перехід – це поступова, повільна, інколи непомітна еволюція, зразок якої представлений рубежем XVII і XVIII століть. Властивостями перехідності Н. Т. Пахсар'ян наділяє також деякі епохи, наприклад, Відродження або XIX століття [12]. Підсумовуючи, науковець називає системність загальною закономірністю зміни історико-культурних парадигм, наголошує глибокий взаємозв'язок усіх соціально-історичних, морально-психологічних, філософсько-естетичних трансформацій і жанрово-стильових змін [12].

У працях Д. С. Лихачова проблема перехідності розглянута з точки зору просторових граничних зон у культурі. Російський учений вважає, що границя є одночасно і смугою спілкування, і стіною роз'єднаності: «Якщо границя зберігається як зона спілкування – вона зазвичай є й зоною творчості. Зоною формування культур. Якщо границя – зона роз'єднаності, вона консервує культуру, умертвляє її, надає жорстких і спрощених форм» [6, с. 97]. Відтак, неприйняття «іншого» пов'язане з небезпекою суттєвих втрат «живої сили» культури, а її евристичний потенціал залежить від відкритості, від «руху культури, без якого неможливе існування країни як морально виправданого у своєму існуванні організму» [6, с. 99].

Особливу увагу вчені приділяють XX століттю, вивченню сучасної ситуації в літературі і культурі. Зокрема, українська дослідниця А. Мережинська акцентує ідею перехідності як концептуальної характеристики літературного XX століття [10]. Своєю чергою, В. Гусєв розглядає це поняття зі значною часткою умовності, оскільки для літератури минулого століття була характерна стрімка зміна цілої низки культурних парадигм [1]. І все ж учений виділяє два перехідні періоди, коли література «просякнута різноспрямованими стильовими тенденціями, які взаємно переплітаються», коли «перебудовується жанрова система», коли вона «втрачає строгу ієрархічність і стійкість» [1, с. 246]. Він вважає, що стан перехідності тривав наприкінці XIX – початку XX ст. близько двох десятиліть і «настав період відносної стабільності, сформувались стійкі художні системи з чіткою ієрархією цінностей, чітко вираженою стильовою домінантою» [1, с. 105]. Період перехідності, на думку В. Гусєва, повторився на зламі XX–XXI ст., однак художні системи з виразно визначеним центром не виникли, а «кризовість ситуації ускладнюється тим, що в сучасній культурі різко змінилась соціальна функція літератури, а з нею – й тип художньої комунікації» [1, с. 105].

Аналізуючи ситуацію зламу XX–XXI століть, науковці особливо акцентують діалектику початку / кінця, зародження нового світосприйняття і нових форм поряд з експлуатацією традиційних форм, сюжетів, стилів у літературному постмодернізмі. На думку Н. С. Лейтес, сучасна людина має справу з мистецтвом переламного періоду: «розхищення канонів і травестування традицій, які знаходять відкритий вияв у постмодернізмі, можуть бути і вираженням нігілізму, і звісткою про нові форми пізнання мінливого життя. <...> В такі періоди і в минулому здавалося, що літературі настає кінець. І раніше були в неї могильщики, причому дуже авторитетні (Гегель, наприклад). Але типологічно близькі етапи виявляють не лише взаємну подібність. Кожний такий етап несе в собі й нове, властиве тільки йому. Теперішній відзначений і новим художнім мисленням, і новими роздумами відносно кінця історії, сконцентрованими навколо таких аспектів як співвідношення історично конкретного і вічного, цивілізації і культури, здатності і нездатності людини впливати на об'єктивний хід речей» [5, с. 7–8].

Цю ж думку в ширшому, цивілізаційному контексті розвиває теоретик культури М. Епштейн. Однак лише на перший погляд учений традиційно наголошує одночасність усіх загальнокультурних процесів, виражених поняттями з префіксом пост-, і зародженням умонастрою XXI ст., який визначає префіксом прото- і який відповідає самому початку нової, невідомої цивілізації. Його модель перехідності пропонує не розрізнення «старого» і «нового» в межах одного перехідного періоду, а пошук у феноменах культури поєднання двох рядів характеристик – набутих і максимально розвинутих на традиційних засадах, і, разом з тим, таких, які є виявом якісно нового змісту. «Все те, що попереднім поколінням сприймалося під знаком «пост-», – пише дослідник, – в наступному своєму історичному зсуві виявляється «прото-» – не завершенням, а першим ескізом, несміливим початком нового еону, нейрокосмічної ери, інфо- і трансформаційного середовища» [15].

Важливо зазначити, що проблематика актуальної для сьогоднішньої науки дискусії про перехідність, про співвіднесеність та співрозмірність понять початку і кінця складала один із провідних філософських мотивів художньої літератури XX ст., зокрема модернізму. Можна навести багато прикладів, коли мистецтво, яке сягає сфер, непідвладних раціональному поясненню, і яке творить художні образи, що концентрують множинність смислів, випереджає наукове і філософське знання у формулюванні майбутньої наукової проблематики. Невипадково творчість таких видатних письменників XX ст. як Ф. Кафка і Т. Манн, М. Пруст і Дж. Джойс в багатьох моментах випередила і вплинула на формування нового стилю мислення, нових нелінійних моделей реальності, чим засвідчила профетичну сутність художнього слова і образу.

Ідея початку як кінця і кінця як початку утворює назву найскладнішого твору минулого століття роману Дж. Джойса «Фіннеганові помини»: слово «Фіннеган», яке, за Дельозом, можна визначити як слово-портмоне, є контамінацією слів «finish» і «begin», воно містить у собі ідею процесуальності / версифікації смислу, тобто ідею, подібну до поняття «біфуркаційного вибору» в синергетиці. Це перше слово роману є тим пунктом текстової двозначності, яке не допускає його лінійного прочитання, навіть на рівні структури. Адже останнє речення є початком першого речення твору. Тобто Дж. Джойс уводить принцип коловороту, з'єднуючи кінець з початком, як це було сформульовано ще у геометрії та діалектиці Геракліта – «сумісні у кола початок і кінець».

Сутність динаміки переходу, відсутність чіткої грані між минулим, теперішнім і майбутнім знаходимо й у філософському заповіті Т. С. Еліота – в його поемі «Чотири квартири»:

«Те, що зведе початком, часто буває кінцем,  
А дійшовши кінця, доходимо ми початку  
Там кінець, звідки ми починаємо. <...>  
Кожен вислів і кожне речення – то кінець і початок,  
<...> Народ без історії  
Не вивільнений від часу, історія ж – то взірець  
Хвилин без часових <...>  
Ми не уникнемо пошуків.  
І кінцем наших пошуків  
Стане місце, звідки ми починали...»<sup>1</sup> [4, с. 151].

Показово, що мистецькі інтерпретації перехідності як діалектики початку і кінця Дж. Джойса і Т. С. Еліота суголосні одній з найскладніших ідей філософії життя Ф. Ніцше – ідеї «вічного повернення». Звичайно, і філософ, і письменники були добре знайомі з творами давньогрецьких філософів – Піфагора, Геракліта, стоїків та інших, – які висловлювали цю ідею, намагаючись у різний спосіб показати циклічність життя. Однак ідея «вічного повернення» в XX ст. утворює більш об'ємний смисл. Ж. Дельоз у праці «Розрізнення і повторення» стверджує, що Ф. Ніцше протиставляв своє розуміння «вічного повернення» гіпотезі циклічності. «Яким чином мислитель, який далі за інших просунув критику поняття закону, міг наново ввести вічне повернення в якості закону природи? – запитує французький філософ. – І як він, знавець греків, мав би підстави вважати свою власну думку чудодійною і новою, якби б він задовольнявся цією плоскою банальністю все-

<sup>1</sup> «What we call the beginning is often the end / and to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from. And every phrase / and sentence <...> Is an end and a beginning. <...> A people without history is not redeemed from time, for history is a pattern / of timeless moments. <...> We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / will be to arrive where we started...» [16, с. 638].

загальності природи, прекрасно відомої древнім?» [2, с. 18]. На думку Ж. Дельоза, Ф. Ніцше належить до тих, хто вводить у філософію нові засоби вираження і тих, хто виходить за межі філософії. Він переконаний, що «вічне повторення» є не циклічним повторенням подібного, а повторенням того, що здатне на відмінність, відбір, на вивільнення вищих форм усього, що є: «Повторення – вже не повторення зовнішніх послідовних елементів чи частин, але існуюча на різних рівнях і в різних ступенях цілісність. <...> саме розрізнення простягається між повтореннями: між поверхневим повторенням тотожних, миттєвих, зовнішніх елементів, що стискаються, і глибинним повторенням внутрішньої цілісності вічно мінливого минулого, найбільш напруженим рівнем якого воно й виступає» [2, с. 343–344].

Цілісність, повторення, мінливість, рух, перехідність є внутрішніми характеристиками філософського образу світу. І ці ж характеристики збігаються в загальних рисах із його образом у мистецтві XX століття. Більше того, цей збіг філософської і художньої інтерпретацій перехідності можна розширити ідеями з природничих наук. Цікаво, що такий підхід був також запропонований спочатку в художній формі, це, наприклад, описана в романі Г. Гессе «Гра в бісер» гра ігор, яка перетворилася на певну універсальну мову науки.

Ситуація в сучасній культурі є такою, що кожна її галузь повинна звертатись не лише до своєї внутрішньої проблематики, а й до аналізу супідрядних галузей знання чи художньої творчості, а у пошуках методологічного інструментарію – до інших сфер культури. «XX століття стало століттям спеціалізації науки, системного аналізу, розчленування загальної картини на численні окремі фрагменти. <...> XXI століття, на наш погляд, стане століттям повернення до цілісності, до всебічного осмислення загальних проблем», – вважають представники російської синергетичної науки Г. Г. Малінецький і О. Б. Потапов [9, с. 42]. Погоджуємося, що продуктивним шляхом до досягнення внутрішньої онтологічної суті явищ культури, ключових процесів і закономірностей є взаємодія, можливо, навіть синтез методологій різних наукових дисциплін та відповідних словників.

Враховуючи погляди вчених, які працюють у різних галузях знання, будемо вважати «перехідність» загальною властивістю усіх явищ культури, адже культура / мистецтво / література – це складне ціле, це система – динамічна і відкрита. Перехідність є рухом, розвитком, зміною, що відбувається в часі, який, за І. Пригожиным, має креативну функцію. Перехідність є синонімом поняття «становлення», розробленого в сучасній філософії. Розуміння становлення у постмодерністській версії відкидає еволюційний перехід явища від одного стану до іншого, від одного типу існування до іншого, більш-менш досконалого існування. Основою розуміння становлення і, разом з ним, перехідності має бути принцип ризому, тобто відмова від опозицій минуле – майбутнє, прогрес – регрес [13, с. 801].

Така інтерпретація перехідності базується на відмові від традиції лінійного жорсткого детермінізму. Важливо, що сучасні вчені не відмовляються від лінійного детермінізму, але позбавляють його статусу тотальності: «Подібно до того, як синергетика вбачає можливість лінійних відрізків у межах загального нелінійного процесу, так само постмодернізм допускає лінійність як окремий випадок і, відповідно, аспект нелінійності» [13, с. 507]. Таким чином, якщо відповідно до уявлень філософії науки чітко розділяти історію культури та історію репрезентації культури, то необхідно відзначити, що в науці відбувся перехід від лінійних до нелінійних уявлень детермінізму. Тобто з точки зору методологічного принципу неадетермінізму процес розвитку культури є не послідовним спадкоємним переходом від однієї стадії до іншої, а виступає не прогнозованою зміною станів, які не є ані наслідком попереднього, ані причиною наступного розвитку. В такій картині світу множина зовнішніх і внутрішніх факторів визначає рух культури. Фактори зовнішнього порядку – це цивілізаційні, релігійні, соціально-історичні, наукові впливи. Фактори внутрішнього порядку у кожній галузі є специфічними:



в царині літератури – це конкретні події літературного життя, творчість окремих письменників, літературні та естетичні смаки, внутрішньолітературні процеси.

В аналізі змін-переходів важливо враховувати фактор випадковості, який у постмодернізмі пов'язаний з поняттям «гра». Як вказує І. Пригожин: «для більшості засновників класичної науки наука була спробою вийти за межі спостережуваного світу, досягти позачасового світу вищої раціональності – світу Спінози. Але, можливо, існує більш тонка форма реальності, що охоплює закони й ігри, час і вічність» [13, с. 507]. Поняття випадку доповнюється в концепції І. Пригожина поняттям нестабільності. Стосовно динаміки культури нестабільність є продуктивним нововведенням, оскільки характеризує типи перехідності. Як правило, в історії різних галузей культури виділяють періоди змін якості явищ, вважаючи їх перехідними, і періоди розвитку / розквіту / стабільності. При цьому перехідні періоди привертають значно більше уваги, оскільки уособлюють народження нового. Ю. Лотман із цього приводу зазначає: «Як не дивно, механізми поступових процесів вивчалися набагато менше. Здавалось, тут відсутня сама проблема – достатньо вказати на повільний розвиток, поступовість або навіть відсутність динаміки в тих чи інших явищах. Між тим поступові процеси складають винятково важливий аспект історичного руху. Насамперед, потрібно відмовитись від уявлення про їх стабільність» [8, с. 122].

Серед ключових понять постмодернізму важливо виокремити поняття «трансгресії» і «трансгресивного переходу». Під трансгресією розуміють перехід непрохідної межі – межі між можливим і неможливим. У статті «Про трансгресію» М. Фуко пише: «Трансгресія – це жест, який звернений на границю; там, на найтоншому зламі лінії, миготить відблиск її проходження, можливо, також вся тотальність її траєкторії, навіть самий її виток. Можливо навіть, що та лінія, яку вона перетинає, утворює весь її простір. <...> Границя і трансгресія зобов'язані одна одній щільністю свого буття: не існує границі, через яку абсолютно неможливо переступити...» [14, с. 117]. Універсальною ілюстрацією трансгресивного переходу є феномен смерті. Це також порушення кордонів табуйованих зон, заборонених ідей та дій. В царині мови трансгресія пов'язана з відсутністю мовних засобів для вираження того досвіду, який переходить у знання зі сфери незнання. «Єдиною абсолютно універсальною сферою заборони» М. Фуко називає сексуальність. Про виникнення сексуальності він говорить як про подію з багатьма значеннями, пов'язану з ідеєю смерті Бога і з тією порожнечою, яку вона утворила, а також із мовою, яка шукає своєї межі: «Виходячи із сексуальності, мова, якщо вона непоступлива, висловлює зовсім не природну таємницю людини, аж ніяк не антропологічну її істину, вона може сказати, що людина залишилася без Бога; слово, яке ми дали сексуальності, за часом і своєю структурою збігається з тим словом, яким ми сповістили собі, що Бог мертвий» [14, с. 114].

Французький філософ вважає, що трансгресивні переходи стосуються усього простору культури і зумовлені нею. Він показує механізми появи нових культурних перспектив, утворення нових проблемних полів і в мистецтві, і в науковому знанні. Його розуміння трансгресивного переходу суперечить лінійному розумінню перехідності, самій ідеї спадковості: ідея «смерті Бога» Ф. Ніцше належить кінцю XIX ст., а мова сексуальності «вибухнула» на початку XIX ст. у творчості маркіза де Сада. Тобто ці дві культурні події не належать послідовно лінійному виміру.

Приклади з ознаками трансгресивної перехідності знаходимо у Ю. Лотмана. Вчений, який належить до іншого інтелектуального середовища, пропонує для опису перехідності поняття «вибуху»<sup>2</sup>. У праці «Культура і вибух» він пише, що

<sup>2</sup> «...Безперервність – це осмислена передбачуваність. Антитезою їй є непередбачуваність, зміна, що реалізується у вибуху. Передбачуваний розвиток на цьому тлі видається значно менш істотною формою руху» [8, с. 14].

наприкінці XIX століття стався вибух у культурній функції жінки: «Факт отримання С. В. Ковалевською вченого звання професора (1884) і призначення її через рік керівником кафедри механіки в Стокгольмському університеті можна співставити лише з дією уряду Олександра III, який зрівняв Софію Перовську з чоловіками-народовольцями в праві бути страченою. Жінка перестала отримувати і наукові, і політичні знижки. <...> Кафедра і петербурзька шибенія знаменували абсолютне дорівнювання чоловіка і жінки» [8, с. 98]. Перевідкриття ролі жінки спричиняє в культурі істотні зміни – соціальні, політичні, етичні, мовні.

На нашу думку, трансгресивні переходи специфічним чином пов'язані з появою нових ціннісних орієнтацій, з аксіологічним плюралізмом, за В. Дільтеєм. Однак ця новизна не є реалізацією обов'язково попередніх явищ, вона виходить за межі усвідомлюваної людиною повсякденності. Вона виявляє те, що вважалося неможливим або абсурдним, що з'являлось в інші періоди цивілізаційного розвитку (як-от, реальність алхімічних ідей для сучасної хімії і генетики), вона народжує нові культурні смисли. Література, з цієї точки зору, відрізняється «геніальною властивістю» – мисленнєвим експериментом, який дозволяє перевірити недоторканість тих чи інших структур світу, втілити уявне й умовне в художній реальності, перевірити неможливість порушення «законів сім'ї, суспільства, здорового глузду, звичаїв і традиції або навіть часу і простору» [8, с. 130]. І власне художня література здатна ретроспективно переосмислити неможливе як єдине можливе.

Можна стверджувати, що артикульовані ідеї про перехідність наново проблематизують уявлення про літературні епохи та періоди, тобто ті поняття, які імпліцитно містять ідею циклічності в її детерміністській інтерпретації. Кожна літературна подія – художній твір, мотив, ідея – які стають магістральними в той чи інший період, так само як і художній напрям, течія, стиль, є центром напруги, перетином множини процесів – цивілізаційного, загальнокультурного, мовного порядку. Кожна є тотожною своїй попередній і майбутній історії, тобто «має пам'ять про свої минулі стани і потенційне «передбачення» майбутнього». Тому, досліджуючи феномени літератури, обов'язко враховувати різноманіття зовнішніх зв'язків і невичерпності внутрішнього ресурсу, який поновлюється за рахунок установлення нових зв'язків, що у комплексі запроектує майбутню динаміку і траєкторії розвитку. Також слід враховувати, що перехідність є загальною властивістю літератури, тому кожний з конкретизованих переходів між періодами чи епохами є надзвичайно складним процесом, достатньо умовним і розмитим у часі.

З точки зору перехідності один із надзвичайно складних проблемних комплексів виражений поняттям «модернізм». Т. Н. Денисова, «перечитуючи» модернізм як літературний феномен із післяпостмодерністської перспективи, обґрунтовано доводить, що «сьогодні є всі підстави під новим кутом зору подивитися як на витoki модернізму, так і на його основні філософсько-культурологічні засади, скорегувати часові межі та етапи розвитку, взаємини з іншими попередніми, тогочасними і наступними течіями, особливо з таким споріднено-контроверсійними як постмодернізм...» [3, с. 14]. На її думку, для інтерпретаторів модернізму залишаються відкритими питання розрізнення і об'єднання феноменів Модерну (доби Модерну, модерності як сучасності) і художнього модернізму. Дослідниця нагадує слова Ш. Бодлера: «Модерність – це перехідний стан, не впіймане скороминуще та випадкове, це половина мистецтва, а його другою половиною є вічне і незмінне» і наголошує, що «контакт вічності з актуальністю – одна з прикметних рис модерну і «вічних» тем модерністської художньої практики як модус, який об'єднує два феномени» [3, с. 16]. Таким чином, всебічне переосмислення літературного модернізму потребує перехресного аналізу більших за обсягом понять і, відповідно, часових меж.



### Бібліографічні посилання

1. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности : моногр. / В. А. Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
2. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. – М. : Раритет, 1998. – 480 с.
3. Денисова Т. Н. Американський модернізм з післяпостмодерністської перспективи // в Американський модернізм : контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд. [відп. ред. – Т. Н. Денисова]. – К. : Факт, 2009. – С. 13–37.
4. Еліот Т. С. Вибране / Томас Стернз Еліот. – К. : Дніпро, 1990. – 198 с.
5. Лейтес Н. С. Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX века: мировидение и поэтика : учеб. пособие / Наталья Самойловна Лейтес. – Пермь, 1992. – 120 с.
6. Лихачев Д. С. Два типа границ между культурами / Д. С. Лихачев // Очерки по философии художественного творчества. – СПб, 1996. – С. 97–102.
7. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 2000. – 704 с.
9. Малинецкий Г. Г. Нелинейная динамика и хаос. Основные понятия : учеб. пособие / Георгий Геннадиевич Малинецкий, Алексей Борисович Потапов. – М. : КомКнига, 2006. – 240 с. – (Синергетика : от прошлого к будущему).
10. Мережинская А. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века : моногр. / Анна Юрьевна Мережинская. – Киев. Нац. ун-т им. Т. Шевченко. – К. : ИПЦ «Киевский ун-т», 2001. – 433 с.
11. Николис Грегуар. Познание сложного. Введение / Грегуар Николис, Илья Пригожин. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 344 с.
12. Пахсарьян Н. Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома [Електронний ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступу : <http://www.natara.msk.ru/biblio/works/epoque.htm>
13. Постмодернизм. Энциклопедия / [сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
14. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко // Танатография Эроса: Жорж Батай: французская мысль середины XX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 113–131.
15. Эпштейн М. De'but de siècle, или От пост- к прото-. Манифест нового века [Електронний ресурс] / М. Эпштейн // Знамя. – 2001. – № 5. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh-pr.html>
16. *Oxford Anthology of Great English Poetry, The* // [Chosen and edited by John Wane]. – V. II. Blake to Heaney. – BCA, 2001. – 770 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111

**С. Н. Филюшкина**

*ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный университет»*

### **ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ И «ТРАДИЦИОННОМ» РОМАНАХ XX века**

Розглянуто проблему інтертекстуальності у реалістичній літературі XX ст. (на прикладі Грема Гріна) та у творах постмодерністів. Хоча і в тому, і в іншому випадках використання алюзій, цитат та в цілому «чужого слова» підпорядковано затвердженню авторської позиції в романі, у постмодерністів інтертекстуальні зв'язки слугують передусім створенню тексту як такого, тексту, котрий характеризується саморефлексією та грою з читачем.

*Ключові слова:* алюзії, цитати, інтертекстуальність, авторська позиція, саморефлексія, гра з читачем, постмодернізм, реалістична традиція.

Рассматривается проблема интертекстуальности в реалистической литературе XX в. (на примере Грэма Грина) и в произведениях постмодернистов. Хотя и в том, и в другом случае использование аллюзий, цитат и в целом «чужого слова» подчинено утверждению авторской позиции в романе, у постмодернистов интертекстуальные связи служат прежде всего созданию текста как такового, текста, который характеризуется саморефлексией и игрой с читателем.

*Ключевые слова:* аллюзии, цитаты, интертекстуальность, авторская позиция, саморефлексия, игра с читателем, постмодернизм, реалистическая традиция.

**The article concerns the problem of intertextuality in the 20th century realistic fiction (Graham Greene as an example) and postmodern fiction. Although in both cases the use of allusions, quotations and, generally, indirect quotations ('chuzhoe slovo') is a means of asserting the author's position in a novel, postmodern writers primarily use intertextuality to create a text as such, a text whose major characteristics are self-reflexivity and playing with the reader.**

*Key words:* allusions, quotations, intertextuality, author's position, self-reflexivity, play with the reader, postmodernism, realistic tradition.

В последнее время среди литературоведов возникает немало сожалений по поводу неточности используемых терминов, их несоответствия новейшей литературной ситуации, по поводу размытости самих определяемых этими терминами понятий.

Так, широко распространившийся в наши дни термин «интертекстуальность» применяется и по отношению к произведениям прошлого; среди них отбираются примеры, призванные доказать, что использование цитат, реминисценций, аллюзий в литературе было всегда – взять хотя бы насыщенный античными, библейскими и мифологизированными историческими образами роман Метьюрина «Мельмот-скиталец».

Неизбежно в этой ситуации выводу, что постмодернисты в их обращении к «чужому тексту» не так уж оригинальны, противостоит другой подход к проблеме – стремление увидеть в ранних примерах интертекстуальности зерна будущей постмодернистской поэтики. По словам В. И. Новикова, постмодернистским романом в шутку (а может, и всерьез? – С. Ф.) называют пушкинского «Евгения Онегина», в котором можно встретить «повышенное внимание к чужому слову, постоянную оглядку на весь опыт искусства, тяготение к художественному многязычию, «полистилистику» [3, с. 8].

При осмыслении отмеченных выше противоположных позиций наиболее плодотворным, на наш взгляд, будет обращение к простой «эмпирике», т. е. к сопоставлению функций «чужого текста» в постмодернистских произведениях и в тех, какие мы условно назовем «традиционными», сохранившими принципы реализма. Среди последних в интересующем нас ключе показательны романы одного из ярких художников слова XX в. – английского писателя Грэма Грина (1904–1991), получившего широкую известность и в своей стране, и за рубежом.

На протяжении почти шестидесятилетнего творческого пути Грин с необычайной легкостью вводил в повествование имена Геродота, Светония, Катулла, Катулла, Керуака, цитировал Цезаря, Горация, Бернса, Байрона, Вордсворта, Бодлера, обращался к образам персонажей из романов Дефо, Дюма, Тrolлопа, Крейна, Гарди. Наряду со ссылками на прославленных авторов – Шекспира, Диккенса, Скотта, он обыгрывал имена, факты жизни, поэтические строки литераторов второго и третьего планов, порой известных скорее специалистам.

Чаще всего «чужой текст» Грин использует в сравнениях для раскрытия сущности персонажей, для более глубокой характеристики их психологического состояния и ситуации.

Так, в романе «Конец любовной связи» (1951) саркастическая реакция героя-рассказчика Мориса на настойчивость лицемерного священника Кромптона, требующего для умершей возлюбленной героя – Сары католических похорон, передана с помощью обращения писателя к Шекспиру: «Говорил он так, словно увещевал леди Макбет, обещая ей нечто лучшее, чем все аравийские благовония» [1, с. 564]. В романе «Тихий американец» (1955) журналист Фаулер, получивший известие о повышении по службе и переводе из Индокитая в штат лондонской газеты, что разлучит его с возлюбленной – вьетнамской девушкой Фуонг, выражает свое отчаяние, обращаясь к «Божественной комедии»: «Данте не смог бы выдумать подобной пытки для осужденных любовников: Паоло никогда не повышали в ранге, переводя из ада в чистилище» [2, с. 308].

Представая чаще всего одиночными, литературные аллюзии у Грина порой выстраиваются и в целую цепочку, складываясь в осязаемый авторский тезис, развиваемый на протяжении всего повествования. Наглядным примером может служить роман «Брайтонский леденец» (1938). Здесь изначально важная для писателя мысль о том, что главный персонаж – юный гангстер Пинки является жертвой неблагоприятной среды, подчеркивается с помощью намеренно искаженной строки из Вордсворта. Вместо идиллического у поэта «Озерной школы» – «небеса были над нами в нашем детстве» – не раз читаем: «Ад лежал вокруг него в его детстве». Аду, на неизбежности которого после смерти сосредоточен достигший уже семнадцати лет Пинки, противопоставлена вера в рай, исходящее от Бога прощение, на что надеется подруга юноши Роз.

Мысль об этом утверждается с помощью другой аллюзии – на эпитафию поэта XVI в. Уильяма Камдена «Человеку, разбившемуся при падении с лошади», которая звучит так: «Между стремнем и землей я молил о милосердии и обрел его». Пинки, пытаясь вспомнить эти строки, забывает, что для него характерно (!) слово «милосердие», и это слово подсказывает Роз; после гибели юного гангстера она идет к священнику и слышит от него совет уповать на «непостижимое милосердие» Бога, который может простить Пинки, если тот хоть кого-нибудь любил. При этом мысль автора развивается дальше и глубже – уже благодаря ссылке священника на французского литератора и мыслителя Шарля Пеги, который лично для себя отвергал спасение, если будет обречена на проклятие хотя бы одна человеческая душа. Как видим, мысль писателя от аллюзии к аллюзии предстает в развитии. Правда, финал романной коллизии открыт: Роз предстоит узнать, что Пинки никого не любил, даже ее, значит, будет проклят. А займет ли девушка позицию Пеги, неизвестно...

Автор предлагает поразмышлять об этом читателю, но для нас здесь важно другое: обращение Грина к аллюзиям, как к приему, в целях постановки волнующих его морально-философских проблем.

Нечто сходное можно встретить и в постмодернистских произведениях, например, в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера» (1984), где налицо развернутая аллюзия на повесть французского писателя «Простая душа», в которой единственной радостью героини становится попугай Лулу, потом его чучело, и, наконец, именно огромного попугая, а не голубя в небе, видит, умирая, всю жизнь одинокая служанка Фелиситэ. Тема птицы определяет фабульную линию произведения Барнса, содержащую детективную интригу. Рассказчик, английский врач и горячий поклонник Флобера – Брэйтуэйт, ищет подлинное чучело попугая, которое находилось на столе писателя – для вдохновения, когда он писал повесть «Простая душа». Рассказчик ведет своеобразное расследование, опрашивая музейных работников, встречаясь со специалистами, но так и не находит ответа на взволновавший его вопрос. Вывод автора очевиден и сделан в духе постмодернизма: истина непостижима. Рожденная аллюзией на повесть «Простая душа» проблема истины распространяется и на роман в целом: поставив своей задачей

познание тайного «я» Флобера как творца и человека, писатель утверждает невозможность ее исчерпывающего решения. Налицо, как и у Грина, использование «чужого текста» в качестве приема для раскрытия авторской позиции.

Однако на этом сходство кончается: тема попугая поставленной задачей не исчерпывается. Наоборот, она настойчиво развивается, проявляясь в упоминании то о трактирной вывеске, на которой изображен попугай, то о живом попугае в чаще леса, возникшем в воображении рассказчика, то о Луизе Коле, называвшей Флобера «попугаем в перчатках», то в развернутом рассказе (будто бы заинтересовавшем писателя) о человеке, помешавшемся после смерти пернатого любимца и стремившемся жить в клетке. Однако «цепочки образов», связанных по смыслу, развивающих идею, в отличие от романа Грина, у Барнса не возникает. Напоминание о попугае создает своеобразные опорные точки для выстраивания текста и рождает характерный для постмодернизма эффект игры.

Сходный пример, хотя и более сложный, представляет роман П. Акройда «Ден Лено и Голем из Лаймхуса» (1994), в русском переводе «Процесс Элизабет Кри». Аллюзии на шекспировский тезис «Весь мир – театр», на английскую пантомиму рубежа XIX–XX вв., на нераскрытую тайну легендарного убийцы Джека-потрошителя в сочетании с проходящими через роман мотивами трансвестизма, переодевания, подложного дневника, с образом Голема, сфабрикованного СМИ, служат утверждению постмодернистской мысли о непознаваемости истины, о неоднозначности мира как такового. Напряженность позиции писателя сообщает и противоборство двух подходов к действительности – с точки зрения познаваемых социальных закономерностей, связи причин и следствий (аллюзии на Маркса, на роман С. Мозма «Лиза из Ламбета») и с абсолютизацией фактора случая, подтверждаемой развитием сюжета.

Вместе с тем упомянутые образы и темы, наряду с аллюзией на трактат де Квинси об эстетически идеальном убийстве, **повторяясь**, создают, как и у Барнса, причудливый рисунок текста, рождают эффект его саморефлексии, т. е. постоянной ссылки на самого себя, характерный для постмодернистского дискурса, что отсутствует в традиционных романах.

Любопытно сопоставить обращение к «ситуации Робинзона» того же Грина в романе «Человеческий фактор» (1978) и Джозефа Кутзее в «Мистере Фо» (1986). Герой Грина Кэсл, попытавшийся противодействовать циничному сотрудничеству Секрет Интеллидженс Сервис с южноафриканскими расистами, становится советским агентом, но вскоре осознает, что, порвав с одной системой – в Великобритании, он стал винтиком другой системы, пусть иной политической окраски, но также использующей его в своих целях. Находясь, после бегства из Лондона, в Москве, на казенной квартире КГБ, Кэсл ощущает себя Робинзоном на оторванном от большого мира необитаемом острове. Как известно, Робинзон после первых недель пребывания на острове подводит итоги проявления «злого» и «доброего» в своей судьбе. К первому он относит свое полное одиночество, а ко второму счастливый случай: на полузатопленном корабле он обрел необходимые ему для выживания вещи; это по-своему сохранило его связи с другими людьми, обеспечило их незримое присутствие. Разделяя с Робинзоном его «зло» – невозможность обменяться с кем-то словом, Кэсл с грустью рассматривает неудобную обстановку казенной квартиры, не сохранившей людского тепла, «человеческих измерений», наличие которых ощутил Робинзон в привезенных с корабля вещах: в условиях современной бездушной цивилизации, с ее отвлеченными идеологемами, эти «измерения», т. е. «человеческий фактор», утверждает писатель, становятся несущественными, что подтверждается и всем содержанием романа...

В произведении Кутзее мы видим принципиально иное: «ситуация Робинзона» становится для автора лишь **отправной точкой** для постановки интересующих его философско-эстетических проблем – соотношения реальности и вымысла

ла, голоса человека и способности последнего выразить себя во внятно произносимых звуках. В этом романе Робинзон вытесняется фигурой попавшей на остров женщины Сьюзен, которая, вернувшись на большую землю, преследует писателя «мистера Фо», т. е. Дефо, требуя, чтобы он описал ее приключения: по мысли Сьюзен (а, значит, и автора), человеческая жизнь обретет подлинную реальность лишь тогда, когда она будет изображена в каком-либо романе с определенной долей фантазии. Пятница у Кутзее представлен с отрезанным языком, что не мешает ему выражать себя, его словом становится жест, наполненная скрытой энергией жизнь тела.

Таким образом, те смыслы, которые вложены Дефо в образ Робинзона – утверждение ценности «человеческих измерений», а также прославление труда, освоения мира человеком, его душевной и физической стойкости – для Кутзее не важны. Ему нужен только самый общий и исходный момент в судьбе Робинзона.

На первый взгляд кажется, что и Грина образ Робинзона во всей его полноте, тем более в его оптимистическом звучании, также мало интересует. И, тем не менее, при всей очевидной субъективности гриновских аллюзий на мотивы классической литературы, последние сохраняют в его романах свой исконный нравственно-этический и философский смысл. Обращение писателя XX века к великому художественному наследию, к образам и цитатам из произведений античной эпохи и последующих столетий служит созданию в его романах особой реальности, отличной от той, с которой связаны судьбы гриновских персонажей, развитие фабулы и сюжета. Эта реальность, о которой нам напоминают образы Шекспира и Скотта, Трелоппа и Гарди, Теннисона и Браунинга, по-своему, напряжена и драматична, но все же она производит впечатление чего-то устойчивого, логичного, опирающегося на прочность понятий о добре и зле, на веру в четкие законы бытия, где налицо причинно-следственные связи. Осмысленный классической литературой, такой мир оттеняет зыбкую судьбу героев Грина, страдающих от неразрешимых противоречий, нелепых ситуаций, где Паоло могут повысить в ранге, где постоянно заявляют о себе абсурд и парадокс. Но, служа подобным целям автора, аллюзии и реминисценции, связанные с классической литературой, не утрачивают своей самооценности и напоминают читателю еще об одном – о наличии вечных оппозиций: добра и зла, высокого и низкого, благородного и подлого. А интертекстуальный характер постмодернистского романа нередко как раз нацелен на разрушение подобных оппозиций, особенно подлинного и мнимого, настоящего и поддельного, что мы видим и в «Процессе Элизабет Кри», и в более значительном произведении того же Акройда – романе «Чаттертон» (1987).

В какой-то мере зыбкость упомянутых начал можно наблюдать и в романе Грина «Комедианты» (1966), где устами рассказчика Брауна утверждается, что жизнь – это не трагедия, а комедия, в которой нет ничего настоящего, возвышенного, героического, а все скорее притворство, игра. Однако у автора с рассказчиком очень сложные отношения. Превращая в одних ситуациях Брауна в собственный рупор, в **иных** – автор спорит с ним. Вместе с другими персонажами Браун вынужден согласиться, что «ужасы всегда реальны», как и трагедия угнетенного гаитянского народа, что установивший кровавый режим в стране диктатор Дювалье – отнюдь не «комедиант», что он – «настоящий», как «настоящим» является и героически гибнущий в противодействии режиму доктор Мажьо.

Сложность позиции Грина в «Комедиантах» отнюдь не идентична абсолютизации мысли о неразличимости действительного и мнимого, подлинника и копии, оригинального и заимствованного, что мы видим в упомянутых романах Акройда, особенно в «Чаттертоне».

Подводя итог размышлениям о специфике интертекстуальности в постмодернистских произведениях по сравнению с «традиционным» романом в литературе



XX века, еще раз подчеркнем следующее. Аллюзии и цитаты и в том и в другом случае могут служить в руках автора **приемом** для утверждения нужной ему идеи (сюда можно отнести и разрушение привычных оппозиций в трактовке мира). Но основная функция «чужого слова» у постмодернистов – это создание текста как такового, текста, который сам осознает себя текстом, ссылается на самого себя, наслаждается своей игрой с читателем.

### Библиографические ссылки

1. *Грин Г.* Собр. соч. в 6 т. / Г. Грин. – М. : Худож. лит., 1992–1996. – Т. 2, 1993.
2. *Грин Г.* Наш человек в Гаване. Тихий американец / Г. Грин. – М. : ИЛ, 1959. (Перевод «Тихого американца», сделанный для этого издания Е. Голышевой и Б. Изаковым, представляется нам предпочтительней, чем тот, который включен в шеститомник).
3. *Новиков В. И.* Постмодернизм и культура. Материалы «круглого стола» / В. И. Новиков // Вопросы философии. – 1993. – № 3.

*Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.*

УДК 821.111 – 31.09«15»

**Н. І. Власенко**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### **МОДЕЛІ ЖАНРОТВОРЕННЯ І МАТРИЦІ ТЕКСТОПОРОДЖЕННЯ: ВЗАЄМОВИЗНАЧЕННЯ В ІНТЕРДИСКУРСІ РОМАНУ ДОБИ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ**

Розглянуто принципи рефлексивного оформлення жанру і тексту, актуалізовані сучасним літературознавством, виявлено способи їх категоріального співвіднесення, задані конфігурацією взаємовпливів і противаг новітніх парадигм літературної рефлексії, визначено «абрис» сполучення жанрових і текстуальних «параметрів» літератури в інтердискурсивному «середовищі» традиціоналістського роману.

*Ключові слова:* жанр, текст, роман, естетика, поетика, жанрова генеза, моделі жанротворення, матриці текстопородження, діалог.

Рассмотрены принципы рефлексивного оформления жанра и текста, актуализированные современным литературоведением, выявлены способы их категориального соотношения, заданные конфигурацией взаимовлияний и противодействий новейших парадигм литературной рефлексии, определены «очертания» сопряжения жанровых и текстуальных «параметров» литературы в интердискурсивной «среде» традиционалистского романа.

*Ключевые слова:* жанр, текст, роман, эстетика, поэтика, жанровый генезис, модели жанрообразования, матрицы текстопорождения, диалог.

The principles of the reflective formation of genre and text actualized by the modern literary criticism in the configuration of mutual influence and counteraction of its paradigms, the frames of the connection of genre-forming and text-creative parameters in the inter-discourse surroundings of the romance are defined.

*Key words:* genre, text, romance/novel, aesthetics, poetics, genre genesis, genre-forming models, text-creative matrix, dialogue.

«Умови можливості» (М. Фуко) подолання – у процесі «перечитування» історії роману – «діалогічної безвиході» (М. М. Бахтін) його «метанаративу», «за-

мкненого» на «фіналізації» першопринципу «невідбутного» жанру<sup>1</sup>, виявляються за усвідомлення – на тлі літературознавчого «розкриття» епістемологічних «кодів» кінця XX – початку XXI ст.<sup>2</sup> – «вичерпаності» критеріїв «валідності метамови» (Р. Барт), установлених щодо «метатекстуального» «переписування» літератури при «розмиканні» жанрової теорії, «зосередженої» на літературних «знаках» світоглядного «монологізму»<sup>3</sup>, в текстологію, «розсіяну» в її «слідах» у «полілозі» смислопородження.

<sup>1</sup> Її суть «висвічується» і в історико-теоретичних характеристиках історичних типів роману, вирізнених за стильовим критерієм, зокрема, в тому визначенні преціозного роману бароко, в якому він постає як «метажанр, тобто як перше випробовування *жанрової безкінечності* роману, що до кінця відкрилась лише в XIX ст.» (С. С. Аверинцев) [13].

<sup>2</sup> Йдеться про реалізацію на теренах літературної рефлексії смислотвірного ресурсу концептів епістемології, кодифікованих при «зрушенні» когнітивного осереддя суб'єктивності, трансісторично усталеного «метафізичними презумпціями» (Ж. Дерріда), на історичній «сцені» заснування типу мислення, «самопроголошеного» «постметафізичним». «Заборона на метафізику» (Б. Мак-Хал), запроваджена в ході обґрунтування «доконечної» розбіжності сенсу і буття, обертається проблематизацією самих спростувань ціннісно-спрямованого узагальнення знань «фрагментів», «викритого» в його «метафізичності» при переорієнтації пізнання на одиничне: настанови на уціліснення образу світу, «завершеного» в його «істинності», заперечуються як здійсненні шляхом ствердження безнастанності розрізнення означень нон-фінального, виявленої «іграми істини» (М. Фуко), в якості «остаточного» пізнавального досвіду, визначального для надання статусу «проблематичного» і фрагментарності як «емпіриці» знання, і нон-фінітності як «трансцендентальності» смислопородження. За такого «ненавмисно-подвійного» кодування граней когнітивності позиція суб'єкта зміщується з дискурсивної простороні, обмеженої «висловленням» раціональності, «вичерпаної» нею, в темпоральність інтердискурсу, подовжувану «виголошеннями» невідбутнього сходження виокремлених мисленнєвих логік. Відтак на «осьовому» «векторі» суб'єктивного становлення тактика «делегітації мовних ігор» (Ж.-Ф. Ліотар), налаштована на «розмикання» раціоналістичних «обрамлень» дискурсивності, розбудовується у «стратегію взаємності» (Дж. О'Нілл), націлену на «прирошення» смислів поза ними – на самих «лініях» семіотичної «дистанції» між «своїм» і «чужим» – при її аксіологічному скороченні. Здійснюваним оновленням співвіднесеності «Я» з «Іншим» уможливується переростання традиційної – методологічно зорієнтованої – взаємодії науки про літературу з філософією у включення її новітніх і «осучаснених» категорій в якості пре-конструктів у літературознавчий дискурс, спрямований на досягнення багатозначності художнього слова як основи порозуміння у часопросторі смислотворення. У цьому осередку його «діалогізації» сучасне літературознавство накопичує потенціал для «перевершення» власного новонабутого статусу, закріпленого у характеристиці його як «форми філософського пізнання в постмодерністську добу» (С. С. Аверинцев). На фоні зміни головної презумпції постмодернізму зі «смерті суб'єкта» на його «воскресіння» рефлексивні «координати» історико-літературного процесу постають «параметрами» усталення ціннісного «осердя» «комунікативного повороту культури» (М. А. Можейко), де освоюються «виміри» суб'єктної самоідентифікації, «замкнені» епістемологічними «межами».

<sup>3</sup> Виділення «монологічного» та «діалогічного» типів світобачення було здійснене, як відомо, в 1930-х рр. М. М. Бахтіним на засадах досягнення «мови» як «свідомості», уможливленого сполученням «настанов» історичної поетики з екзистенціалістськими «позиціями» філософствування. Покладена в основу двох чи не найбільших бахтінських здобутків – концепції «діалогічності» романного слова [5] і досвіду «діалогізації» визначення самого «внутрішнього діалогу» («висловленої» розходженням – співвіднесенням його естетичного та поетологічного «планів» [5]), трансісторична типологія світогляду, виведена за «грані» антиномій Єдиного та Множинного (основоположної для закладання «рубевів» знання), охоплюється лише в її змістовій «поверхні» при постструктуралістській «радикальній переакцентації» (Ю. Крістева) «висхідного» розуміння романної «діалогічності» [19], залишаючись проігнорованою в її смисловій «глибині» в цьому пізнавальному контексті завдяки ствердженню в ньому «доконечності» розмежування «свого»

Романний «метанаративний» «контрапункт» локалізується «на перетині» «векторів» історико-теоретичного узагальнення форми жанру з «лініями» історико-літературної конкретизації чинників і складників його становлення, утворюючись «протидією» роману, «інспірованого» «тривалістю» аксіологічного «віддалення» пізнавальних «рубежів», власному «коментарю», «ініційованому» їх «метамовними» – літературно-рефлексивними – «наближеннями».

На двохтисячолітньому шляху романного жанру його семантична «глибина» «виписується» поетикальними відтвореннями інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, що і «зрушує», і «підтримує» епістемічні вертикалі, які розбудовуються рефлексивною свідомістю в ході осягнення співвіднесеності «свого» з «чужим», супроводжуваного «поляризацією» смислопородження (заснованою на розмежуванні – при визначенні «порогів» пізнання – «логіки тотожності», видозмінюваної «історизацією» світогляду, та «логіки розбіжності», варійованої його «модернізацією»). Однак художньо-творчі «етичні вчинки» (М. М. Бахтін), втілені в «подіях» історії роману, «прочитуються» його рефлексією – протягом її п'ятисотлітнього «проростання» в царині літературної теорії – лише у тих фрагментах жанротворної естетизації суб'єктного становлення, котрі сполучаються на його смисловій «поверхні» з поетологічними обґрунтуваннями «доконечності» романної форми як способу безнастанного митецького осягнення розрізненості «Іншого» в самоототожненні «Я». Так означаються «грані» осмислення жанру, встановлені й на «історизованих», і на «постісторичних» епістемологічних засадах.

У «великому часі культури» (М. М. Бахтін) «спротив» процесуальності безпосередньо-творчого формування романного жанру результатам його рефлексивно-опосередкованого усталення знаменує зміну поетологічної домінанти художньо-словесної творчості на переході від традиціоналізму до історизму – надання цього статусу самій категорії автора на протипагу жанровим і стильовим категоріальним відповідникам. Так виокремлюються і русло завершення нормативної поетики і традиційної риторики [Див.: 6; 9], і «річище» започаткування «історизованих» парадигм науки про літературу – терени літературної рефлексії, визначальні для звуження «горизонтів» генези роману до «обріїв» поетикального «передування» і поетологічної «наступності» його різновидів.

і «чужого» (можливого лише за «іншомовної» «монологічної» налаштованості суб'єкта) в нон-фінальній семіотичній процесуальності. Тільки наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. протиставлення «монологу» та «діалогу» як першоначал свідомості набуває загальнометодологічної значущості для всіх царин гуманітаристики, залучених у розбудову «діалогіки» (термін, концептуалізований Е. Левінасом і включений в науковий «обіг» інтерпретаторами його філософського доробку) – міждисциплінарної сфери осучаснення культурного простору на «ґрунті» комунікації. У його «річищі» (започаткованому постмодерністським «руслом» осмислення сучасності як «пост-історії» (А. Гален – Дж. Ваттімо)) в емпіриці формування суб'єктивності віднаходяться «краї» її трансценденції, засадної для усталення світоглядного монолізму в «перериваннях» смислотворної взаємодії «Я» з «Іншим» ціннісно-зорієнтованими подоланнями фрагментарності пізнання, спрямованими на встановлення «фінального» принципу об'єктивації істинного. У ході «заміщення» трансцендентальної моделі суб'єкта емпіричною означаються історико-культурні «рубікони» «монологічної» матриці світосприйняття. Оформлений метафізичним мисленнєвим єднанням світобудови на традиціоналістській культурній «ниві», а у процесі становлення посттрадиціоналістської ментальності виявлений «діалектичною» «логікою тотожності» (визначальною для «історизованої» епістемі), такий спосіб трансісторичного впорядковування рефлексивної свідомості «приховується» (але не долається) – при її історичному усталенні за межами традиціоналізму – «постдіалектичною» «логікою розбіжності» (втіленою у «постісторичному» типі знання), опиняючись під «загрозою» спростування «на сходженнях» цих шляхів смислопородження (ознаменованих утворенням – при їх означенні – «похідних» концептів епістемології).

У культурному просторі, «переакцентованому» сприйняттям сучасності як «кінця Історії» (Ф. Фукуяма) «граничне» розширення «виднокола» становлення жанру забезпечується «прирівнюванням» його формотворного начала до способу «текстопородження» (Ю. Крістева). Таким «переносом значення» естетична співвіднесеність романних модифікацій нівелюється до їх семіотичного розрізнення.

Первинне «обмежовування» жанрового простору роману, засноване на «вичерпуванні» жанру його «тематичними» традиціоналістськими різновидами [Див.: 16; 18], відбувається при сходженні рефлексивних «координат» романотворення з теоретичними «вимірами» красного письменства, що «наснажується» виявленням історичної змінності його законів, забезпеченому пізньютрадиціоналістською «деканонізацією» «сталих» жанрів. Темпоральне «обрамлення» жанрового становлення, яке стає «остаточним» для «укорінення» історизму на «ниві» вивчення літератури, ґрунтується на зведенні принципів жанротворення до способів модального оформлення посттрадиціоналістських романних модифікацій, здійснюючись при усталенні – в Новий і Новітній час – «параметрів» «універсалізації» роману, котрою уможливується осягнення нон-фінітності Тексту при «відстороненні» від самої категорії жанру. Поміж цими «рубіконами» романної «мета-дескрипції» і пролягають шляхи «історизації» мислення, що набувають втілення у досвідах теоретизування щодо роману, значущих для «розмикання» його рефлексії у сферу *вивірення* етико-естетичних критеріїв смислотворення відношеннями «свого» і «чужого» (від Дж. Чинціо та Дж. – Б. Пінья [2; 3] до Гегеля [10] і М. М. Бахтіна [5]). Тож саме у рефлексивно-опосередкованому «плані» генези романного жанру формується таке співвіднесення літературно-творчих аспектів самоідентифікації суб'єкта та її раціоналістичних засад, у ракурсі якого теоретичне включення роману в жанрову систему літератури розглядається як центральна «подія» історичного «переходу» від «ейдетичної поетики» до «поетики суб'єктивної модальності» (С. Н. Бройтман).

У контексті обґрунтування «універсальності» романного жанру (Ф. Бланкенбург, Ф. Шлегель, Г. Гегель, М. М. Бахтін, О. В. Михайлов), котра виявляється, як відомо, при порівнянні роману з епосом, його «наступник» постає тією поетологічною формою, що забезпечує «зовнішню» – засадну для культури – нескінченність суб'єктного становлення в його поетикальних «об'єктиваціях» через його «внутрішню» – значуще для набуття персональної самоідентичності – «завершення», засноване на естетизації зрівняння «свого» та «чужого». Відтак романний жанр рефлексивно «фіналізується» у власній модальній першооснові виявленням її причетності до невідбутності суб'єктивного, означуючись у «двомірній» співвіднесеності зі своїм традиціоналістським аналогом, оформленим у його тематичному первоначалі його злукою з усталеністю об'єктивного. Роман дистанціюється від епосу в темпоральності встановлення формотворного начала, але зближується з ним у просторі уціліснення жанрової форми через «вимірювання» здійсненності «художнього висловлювання» повнотою створюваного ним образу реальності. У цей спосіб естетична «невичерпність» романної модальності, основоположна для безнастанного становлення жанру, «замикається» «доконечною» поетикальною «формалізацією топіки» (С. С. Аверинцев) роману, якою самій його формі надається телеологічний характер, а отже – і «завершальність».

Таке протиставлення естетики і поетики романного жанру і здійснюється, і «приховується» в руслі втілення тих настанов літературної рефлексії щодо нього, котрі, актуалізуючись «на позиціях» оформлення класичного історизму, поєднують різні сторони суб'єктивності у «параметрах» романотворення завдяки заснуванню «органологічних» моделей жанрового становлення – його історично перших «лінійно-телеологічних» матриць (Ф. Бланкенбург, Ф. Шлегель). У рішенні «проблеми роману», що пропонується Г. Гегелем на підйомі «історизованого» пізнання, ініційованому його власним «завершенням» «діалектики», вияв-



лене розходження естетичних і поетологічних «вимірів» жанру постає в діалектичному «знятті» [10], а при долученні теорії роману до «модернізації» «історичного» підходу» «висвітлюється» в концепції романного жанру, яка розробляється М. М. Бахтіним на «ґрунті» рефлексивного співвіднесення «відкритих» і «закритих» моделей «внутрішнього діалогу» [5] (котре відтворюється О. В. Михайловим при визначенні стильових «координат» жанрового «універсуму» [17]).

Дилема «універсального» жанру, означена на «лініях» теоретизування щодо роману, віддзеркалюється у «багатовекторності» репрезентацій його формування «на фоні» історії літератури. В тому «річищі» осмислення історичного руху жанру, що спрямовується на його поетологічні орієнтири, задані романною теорією, і стверджуються, і проблематизуються «спрощено-поступальні» матриці реконструкції жанротворення. Амбівалентність їх запровадження на цих теренах виявляється як у «зсувах» «хронології» жанрового генезису, зумовлених і «зрушеннями» його «старту»,<sup>4</sup> і «перериваннями» континуальності становлення роману,<sup>5</sup> так і в «розшаровуваннях» його жанрового простору, спричинених вирізненням у темпоральності усталення романної форми його «магістралі» та «маргінальних» путівців на тлі «прирошення» «генеалогії» жанру.<sup>6</sup> У контексті з'ясування історичної конкретики тих конститутивних принципів роману, які дістали теоретичне узагальнення, відбувається переміщення предметного «центру» жанрової рефлексії. Він «зсувається» із трансісторичної змінності жанру на відмінності його локально-історичних різновидів, із загальних законів жанрового становлення на його **конкретно-історичні закономірності**, виявлені у генезі, історичній типології та еволюції романних модифікацій<sup>7</sup>.

Таким «самооновленням» «настанов» дослідження роману інспірується їх подальше віддалення від засад репрезентації історичного руху жанру, методологічно

<sup>4</sup>Знаменним у плані «висвічування» підстав розбіжності темпоральних «локалізацій» заснування жанру (від античності до Нового часу) у його рефлексії став «діалог про роман» між М. М. Бахтіним та В. В. Кожиним, відтворений автором першого в радянському літературознавстві спеціального дослідження генези романного жанру (див.: [15]).

<sup>5</sup>Означення «дискретності» формування романного жанру варіюються, як відомо, від пізньотрадиціоналістського протиставлення «старих» і «нових» романів у їх конститутивних принципах, в Новий час термінологічно «закріпленого» в рефлексивному «вимірі» жанрової генези завдяки виведенню за «рамки» становлення англійської романістики англійської опозиції «romance – novel» (відображеної, наприклад, у розмежуванні «двох епох» роману, здійсненому О. М. Грінцером), до ствердження численності романних прецедентів (найбільш послідовно втіленого в концепції «чотирьох народжень роману», розробленій Б. А. Грифцовим) та «ускладнення» еволюційних «параметрів» історії романного жанру виявленням в ній «революційного моменту», який пов'язується зі «зламом» романічної традиції (уцілішеної збігом «високих» різновидів традиціоналістського роману, при їх усталенні поетикально «відособлених», у формотворній для них естетизації співвіднесення ідеального з реальним), що ознаменував оформлення «низових» модифікацій жанру в період пізнього традиціоналізму (зокрема, в «координатах» історичного руху романного жанру, заданих варіантом історичної поетики роману, створеним Є. І. Мелетинським).

<sup>6</sup>Своєрідним «рубіконом» цієї стратифікації стало вирізнення «першої» (відзначеної «монологічною витриманістю стилю») та «другої» («двоголосої і двомовної») стилістичних ліній європейського роману, здійснене М. М. Бахтіним у ході доведення «діалогічності» романного слова.

<sup>7</sup>Результатами відмови від «невідворотно» телеологічного ототожнення цілісності романного жанру з універсально-історичною єдністю принципу його становлення і способу структурування жанрової форми стали, зокрема, ґрунтовні дослідження внутрішньожанрової типології середньовічного лицарського роману, створеного у Франції (А. Д. Михайлов), генезису, поетики і жанрової системи французького роману рококо (Н. Т. Пахсар'ян), еволюції історичного роману Франції (Н. А. Литвиненко).



погоджених із класичним історизмом. Тим самим задається перспектива «взаємовипробовування» «історизованих» та «постісторичних» парадигм науки про літературу, котрим уможлиблюється узагальнення «теоретичного статусу інтертекстуальності» (Г. К. Косиков).

За усвідомлення історико-літературної «валідності» інтертекстової теорії «вісь» ретроспекцій формування роману, «налаштованих» на конкретизацію «подій» його становлення, зміщується із рефлексивного відтворення естетичних «глибин» «укорінення» жанру *в часі культури*, «засвідченого» «невідбутньо-сучасними» етичними орієнтирами суб'єктивності, до відстеження продуктивних – для окремих жанрових зразків – зв'язків між текстами *в культурному просторі*, означених на їх поетикальній «поверхні» як «сліди» співвіднесення «Я» з «Іншим». Супроводжуване контекстуальним «обмежовуванням» концептів установлених «метамов» літературознавства<sup>8</sup> на фоні «узвичаєння» його «дещо варварських неологізмів» (Н. П'єге-Гро) і декларацією «анахронічності» наукових «позицій», «націлених» на виявлення «першоджерел» і «доконечних» «чинників» романного жанру<sup>9</sup>, осмислення роману як типу тексту розгортається у встановлення його «безнастанних» відношень з іншими текстовими різновидами (на «активному фоні» «дисемінації» «класичного» варіанта історико-генетичного підходу, запровадженого О. М. Веселовським [8], та «версій» теорії Тексту, розроблених Ю. Крістєвою [див.: 19] і Р. Бартом [4]). Історичний рух роману при «прирощенні» його рефлексії на «ниві» «текстопородження» постає у новому «світлі», «обрисовуючись» як процесуальність дискурсивного оформлення жанру в його інтердискурсивному «середовищі».

У ході рефлексивного впорядковування історії романного жанру дискурсивно-текстовими зв'язками, «відстороненими» від жанротворних відношень, бачення рельєфу романного «поля висловлювання» усталюється у «супротивних» ракурсах, що зумовлює розходження «нововведених» критеріїв тлумачення «слова в романі». З одного боку, завдяки розширенню романної «генеалогії» (в «узагальненому» – погодженому з концепцією історичної «подійності» М. Фуко [22] – розумінні її як сукупності дискурсивних «умов можливості») суттєво уточнюються наукові уявлення про абрис і засади основоположного для роману сполучення «свого» з «чужим», а відтак і набувають «двовимірного» – «синхронічного» і «діахронічного» – «індуктивного» спростування «кумулятивно-телеологічні» моделі генезису романного жанру, у «відштовхуванні» від яких, власне, і започаткувалась сфера його історико-теоретичного долучення до «синергетично-дискретних» матриць становлення<sup>10</sup>.

Однак, з іншого боку, літературно-творчі «координати» романного діалогу істотно звужуються при тому «закріпленні» «діалогічних» «параметрів» оформ-

<sup>8</sup> Яскравим «унаочненням» «обох сторін» такого «розмикання» категорії жанру в динаміку «текстопородження» є «діалогізація» співвідносності *тексту і жанру* в заключній частині «Вступу до архітексту» (1972) Ж. Женетта, де і при поновленні – на «виході» історії літератури в теоретичну поетику – проблеми визначення романного жанру, і при її знятті – у зверненні літературної критики до «ось цього роману» як до «окремого тексту» – саме текстове оформлення «замикається» на архітестуальності [12, с. 337–339].

<sup>9</sup> Цей погляд усталюється, зокрема, і на теренах вивчення елизаветинської романістики, «відволікаючи» дослідження її генези від пошуків «першого прецеденту» новочасного англійського роману [див.: 24–29].

<sup>10</sup> Виявлені і в крістєвському та бартівському доведеннях «гетерогенності» та «гетерономності» Тексту, і у фукольдінському обґрунтуванні «розривів» епістеми та розбіжності «подій» історії, такі «формули» гуманітарного пізнання набувають «міжпарадигмальної» історико-філософської «фундаментальності» за підтримки «позицій» постмодерністської філософії щодо «розгалужених» процесів, у власному перебігу визначених самоорганізацією в аструктурному середовищі, «настановами» синергетики на побудову теорії нелінійних динамік [див.: 20; 22; 27].

лення естетики роману, котре здійснюється завдяки виявленню «відкритості» перспектив трансформації поетики жанру, означених амплітудою «коливань» його рефлексії між методологічною «невичерпністю» «одноразового прочитання» тексту (Р. Барт [4]) і методичними «рамками» стратифікацій його «написання» («вичерпаних» інтертекстуальними відношеннями співприсутності та дери-вації (Н. П'єге-Гро [19]). На «полюсах» дедукції «законів» інтертекстології<sup>11</sup> реф-лективне співвіднесення романного і текстового «вимірів» літератури призводить до «відволікання» самого роману від принципів жанротворення, що й усталюю-чись, і змінюючись у художньо-словесній практиці, забезпечують і поетикальне «звершення» романного слова, й естетичну нескінченність романотворного «ви-словлювання», а, набуваючи теоретичної оформленості, розбудовуються в поето-логічне «підґрунтя» встановлення «обох сторін» романної «діалогічності».

Відповідно при «відкритті» «меж» «текстологічного» осягнення роману усві-домлюється продуктивність «взаємовивірення» його історії та теорії, заснованого на осмисленні – в орієнтації на «розгалуженість» історико-культурного руху – «теоретичної роботи» як «раціоналістичного вираження рефлексії над прийня-тою технікою пояснення, підставами генералізації (= схематизації)» мови науко-вого опису [11; с. 81]. Так у «взаємовипробовуванні» «історизованих» та «по-стісторичних» течій літературознавчої думки, що відбувається у царині освоєн-ня романного жанру, задається новий – «скерований» на подолання «обмеженос-ті» жанрового «метанаративу» – напрям їх «діалогізації», на якому на «видно-кіл» предметно-методологічного «самовизначення» науки про літературу повер-тається проблематика, котрою акцентується неусталеність – на «горизонтах» ре-конструкції історичного руху роману – його модифікацій, «віддалених» від «об-ривів» теоретичної репрезентації жанрової форми, виявлених при узагальненні конкретно-історичних варіантів романної поетики як втілення естетики жанру.

Відтак актуалізується необхідність оновлення літературознавчого інструмен-тарію історизму на теренах відкриття – в інтердискурсі роману – сполучуваності «параметрів» літературного і літературно-творчого самоототожнення «Я», визна-чених в історичних типологіях мистецтва слова (побудованих на шляху розробки «проблеми еволюції поетичної свідомості та її форм» (О. М. Веселовський)), з лі-тературними «координатами» розрізнення «Іншого», виявленими теорією Тексту (в ході руху «від «безкінечної герменевтики» до поетики» (Г. К. Косиков)). Тож «розгалуження» історико-теоретичної рефлексії при осягненні «граней» роман-ної змінності, відзначеному «стиранням» «слідів» мисленнєвої «монологічності», спонукає до реалізації потенціалу «взаємоприродження» жанрових і текстуальних «вимірів» роману на засадах «діалогізації» літературознавчої думки.

«Вихід» науки про літературу за «межі» світоглядного монолізму, ствер-джені «діалектичною» «логікою тотожності» і «приховані» «постдіалектичною» «логікою відмінності»<sup>12</sup>, відкривається при зіставленні основних для сучасного

<sup>11</sup> Термін, запроваджений в літературознавчий «обіг» «поза межами» франкомовної теорії Тексту Г. К. Косиковим [див.: 14 ].

<sup>12</sup> «Свідчення» марності пересторог «радикально недіалогічних співрозмовників» (С. С. Аверинцев), «розпорошені» в інтердискурсивному полі комунікації, «зосереджу-ються» – як «знаки» її продовження «на виходах» за виявлені пізнавальні «рубежі» – у визначеннях «крайнього досвіду» персональної самоідентифікації, запропонованих по-стметафізичною епістемологією. Постаючи – на «грунті» запровадженого нею погоджен-ня «логіки тотожності» і «логіки розбіжності» – *трансгресією суб'єктивності в «немож-ливе» – в «рамках» її існування – становлення* [22] (обґрунтування «безкінечності діало-гу» М. Бланшо, «генеалогія» М. Фуко, *ототожненням трансцендентності пізнання із «беззапитною» близькістю «Я» й «Іншого»* [27] («етична феноменологія» Е. Левінаса), *ідентифікацією «самості» як «інакшості»* [20] («практична філософія людини» П. Рі-кера), проходження семіотичної дистанції між «своїм» та «чужим», основоположне для

літературознавства способів метаопису літературно-творчого процесу, що протиставляються у «доконечних» критеріях обґрунтування форм його об'єктивації – самототожності «Я» (відображеній у жанровій структурованості) та множинності «Іншого» (віддзеркаленій у текстовій «гетерогенності»).

Ресурс «взаємовизначення» цих підходів до літератури виявляється при їх «зосередженні» на встановленні «параметрів» змінності співвіднесення «свого» та «чужого» у сфері художньо-словесної творчості. Відбуваючись на новоутворених «полюсах» літературної рефлексії – в історичній поетиці і в «постісторичній» теорії Тексту, такий «зсув» предметного «осердя» науки про літературу обертається рефлексивним усталенням її «діалогічності», яке здійснюється в ході «погодження» «координат» визначальної для нього взаємодії «Я» з «Іншим», поновлених «по обидва боки» суб'єктного становлення – при узагальненні закону зміни поетологічної домінанти (котрим «розмикаються» «рамки» історико-генетичної «спадковості» форм і категорій мистецтва слова) та при конкретизації архітекстуального впорядковування текстової «рухливості» (що «обмежовує» її інтрадискурсивними відношеннями). У «взаємовисвітленні» історико-поетологічних типологій художньої свідомості (С. С. Аверинцев, М. Л. Андрєєв, М. Л. Гаспаров, П. О. Грінцер, О. В. Михайлов [13] ; С. Н. Бройтман [7]) і концепції архітексту (Ж. Женетт [11]) виявляється «осередок невизначеності», який локалізується «у зоні зближення» їх «осьових» векторів. Той із них, котрий розпросторожує об'єктову царину історичної поетики, «скеровується» на розрізнення історично змінних поетологічних настанов щодо літературно-творчої самоідентифікації суб'єктивності, що на «фоні» співмірності «свого» та «чужого», висхідної для її самоусвідомлення у культурному діалозі, постають «ініціативами» визначення естетичного статусу «Іншого» (ототожненого в історії літератури і зі стилем, і з жанровим, і з власне авторським її началом).

Відповідна лінія розбудови теорії Тексту, прокладена в ході аналітичного звуження сфери його інтерпретації, спрямовується на співвіднесення трансісторичних «абрисів» архітекстуальності (модальних, тематичних та формальних жанрових детермінант), опановуючи його як спосіб і «приборкання», і «посилення» «передсуб'єктної» «стихії» смислопородження, котрий зв'язками, що включають текст в різні типи дискурсу, означає інтердискурсивне «середовище» виокремлення «позицій» «Я» у «художніх висловлюваннях», долучаючи до його апіорних лінгвістичних форм «свідомі» естетичні критерії. «Діалогічною» сполучуваністю встановлених таким чином ракурсів бачення історико-літературного процесу закладаються засади спростування і «лінійних», і «дискретних» його моделей, проблематизованих на тлі осягнення історії як «потoku, в якому ніщо не обмежується і не відособлюється, а все переходить одне в інше...» [Цит. за: 1, с. 5]. Однак водночас виявляється і неусталеність тих матриць співвіднесення трансісторичних та локально-історичних аспектів літератури, що уможливили б осмислення «реального стану» жанрів, для котрого нормою є їх «певна невизначеність і текучість... і в зв'язку цим певна жанрова своєрідність, так би мовити – *жанрова первозданність*, оригінальність кожного окремого літературного твору» [21, с. 81].

Таким «розширенням» проблемного «виднокола» сучасного літературознавства задається сходження його методологічних «горизонтів», що відкриваються при долученні літературної рефлексії до оформлення «діалогіки», з «обріями» «взаємовивірення» історії роману та його теорії, на яких «випробовування» романного і романотворного діалогу і «діалектичною» «логікою тотожності

---

становлення суб'єкта, розкривається – у взаємодоповнюваності таких її подолань-поновлень – і як втілення безнастанної «діалогізації» смислопородження, і як доведення невичерпної «справжності суб'єктивного» (М. А. Можейко).

ті», і «постдіалектичною» «логікою розбіжності» обертається неусталеністю як просторово-часових «контурів» становлення жанру, так і «динамічних констант» (О. В. Михайлов) його форми на тлі ствердження «головної ролі» романного жанру на «авансцені» літератури і за подолання «метанаративних» «рамок» її сприйняття.

«Метамовне» оформлення процесуальності жанротворення, засноване на виділенні і співвіднесенні його атрибутів, характеризується амбівалентністю їх означення, котрою задається «діалогічність» теорії жанрів, основоположна для її взаємодії з текстологією.

З одного боку, «архітектоніка» жанрового усталення і забезпечена нею «комплектація» жанру як літературної форми узагальнюються у своїх трансісторичних параметрах збігом на теренах їх визначення творчих настанов та рефлексивних позицій, «розсіяних» в інтердискурсивному «середовищі» літератури, завдяки чому «зміцнюються» просторові «кордони» красного письменства. Чи не найбільш «знаковим» для сьогодення виявленням такої «суголоосності» стало взаємовіддзеркалення тих ретроспекцій основних «акцентів» її «висловлення» – від «ієрархій» Платона й Аристотеля до «синтезів» Г. Гегеля і М. М. Бахтіна, – які розбудувались у метатекстуальні «координати» таксономії «генезис / структура», значущі для зближення протилежних напрямів «осучаснення» літературознавчої диспозиції. Йдеться про «варіабельну» жанрову модель, усталену Н. Д. Тамарченком «на ґрунті» теоретичного «прирошення» історико-поетологічної парадигми літературної рефлексії [21], й «інваріантну» матрицю архітексту, оформлену Ж. Женеттом при «налаштуванні» інтертекстології на проблематику трансісторичного впорядковування міжетекстової взаємодії, актуалізовану «на переході» від структуралізму до постструктуралізму [12].

У «полі взаємотягіння» *репрезентації* троїстої структурованості жанру (ствердженій сполучуваністю ситуативно-мовленнєвої, змістової та власне формальної «фокалізації» жанрового «метанаративу») як «підмурку» й усталення, і трансформації жанрів та *реконструкції* тріади їх трансісторичних детермінант (доведеної відволіканням від історичних «обріїв» теоретизування щодо жанрової організації його предметних «осередків» – модальності, тематики та «формалізації» їх сходження) як архітекстуальної – закладеної сукупністю відношень тексту і дискурсу та засадної для неї – основи текстопородження *тривимірна впорядкованість* і становлення жанрів, і самих жанрових форм постає конструктом, в котрому втілюється «сурядність» «глибинних» і «поверхневих», «трансцендентальних» та «емпіричних» планів смислопородження, що оформлюють «рельєф» його літературної площини.

З іншого боку, історична конкретика встановлень «потрійної» спрямованості ліній генези жанрів художньої словесності та відповідної орієнтації векторів структурування їх форм, виявляючи через зміщення «стрижня» цих процесів «контури» і підвалини естетизації мисленнєвих логік, розмежованих у просторі культури, і тим самим «висвічуючи» «рубежі» епох, виокремлених у часі усталення літератури, «затінюється» розбіжністю і здобутків художньо-словесної практики на «ниві» жанротворення, і досвідів рефлексії над ним. На такому підґрунті відбувається безнастанна проблематизація і «межі змінюваності» жанру, і «міри рухливості» «осереддя» його становлення. Трансісторична «відкритість» «полілогу» їх визначень, виявлена «артикуляцією» «текстопородження», уможливорює «історичне» зближення літературознавчих настанов, взаємовіддалених у романному «інтердискурсі»: на порубіжжі XX–XXI ст. сходяться лінії осягнення «невідбутньої» жанрової форми як поетологічної моделі, котрою усталюються принципи поетикальної розбудови діалогу «голосів» реальності, та «вектори» осмислення роману як семіотичної матриці, яка встановлює текстуальну «невичерпність» «багатоголосся» дійсності.



«Абрис» взаємодії інваріантів рефлексивного усталення **жанру** і **тексту** задаються системами відношень смислопородження, що оформлюються як основоположні для них у варіантах співвіднесення – в синхронії «взаємоорієнтацій» «історизованих» та «постісторичних» парадигм літературної рефлексії – вирізнених у її діячій «позиції» щодо формотворного начала літератури. **Ряд таких їх узагальнень**, які, «замикаючись» при визначенні «поля огляду» на конкретності вибору «валідної» «категорії літературної реальності» (С. С. Аверинцев), при виявленні її констант репрезентації «розмикаються» у «сферу впливу» опозиційного їй концепту, **формують**: *модель жанрової структури*, розроблена сучасною теорією жанрів «на повороті» до проблеми їх історичності, інспірованому розбудовою історичної поетики (Н. Д. Тамарченко [21]), *генеалогічна матриця тексту*, запроваджена текстологією при «поверненні» до проблематики теоретичної поетики (Ж. Женетт [12]) та *типологія інтертекстуальності*, створена при «просуванні» теорії Тексту від постановки загальних методологічних проблем до вирішення конкретних методичних завдань (Н. П'єге-Гро [19]).

На фоні протистояння «узагальнено-герменевтичного» та «конкретно-поетологічного» «полюсів» інтертекстології сама реконструкція жанрового становлення уможлиблюється сполучуваністю «координат» архітекстуального оформлення Тексту та «вимірів» структурування форми жанру, усталених у ретроспекціях історичних «віх» осягнення першопочатків літератури (від античності до ХХ ст.). Співвіднесеність «генералізованих» на цих теренах «параметрів» літературно-творчого процесу характеризується «двовекторністю» – сходженням на напрямі систематизації визначальних для нього відношень смислопородження (в «закріпленні» їх тривимірності погоджуються модальні, тематичні і формальні складники архітексту (осмислені і як жанрові детермінанти) та ситуативно-мовленнєві, змістові та формальні характеристики жанру) і розмежуванням на лінії «утримування» самого «фактора системності» (на котрій протиставляються ціннісно-смилова завершеність жанрової структури і семіотична нон-фінітність формування Тексту).

Установлена конфігурація «взаємовпливів» і «противаг» моделей жанротворення і матриць текстопородження визначається в її методологічній перспективі щодо вивчення роману на засадах сполучення епістемологічних підстав «діалогіки» з передумовами її літературних проекцій, заданими концепціями романного діалогу й «естетичного об'єкта» (М. М. Бахтін) [5] та відкриттям закону зміни поетологічної домінанти художньої свідомості (С. С. Аверинцев, М. Л. Андрєєв, М. Л. Гаспаров та ін. [13]). На такому підґрунті генеза роману розглядається як двовимірний – «діалогічний» – процес, що поєднує в собі заснування генеративних моделей жанру (зорієнтоване на принципи оформлення художньої свідомості) із закладанням його структурних матриць (спрямованим на шляхи впорядкування художньої дійсності).

Виокремлені як, відповідно, «зовнішня» і «внутрішня» – відносно самоідентифікації суб'єктивності автора – «сторони» естетичного зрівняння «свого» та «чужого», ці «системи координат» жанрового становлення возз'єднуються при виявленні її «потрійної» орієнтації в «об'єктивованих» параметрах літературно-творчого процесу, означуючи власним сходженням «сурядність» – у царині романотворення – модальності і тематики як жанрових складників, а відтак і «відкритість» їх співвіднесення в романній формі. Тим самим забезпечується безнастанний історичний рух роману, в якому зміни локально-історичних принципів жанротворення спрямовуються «розгортанням» поетологічної «взаємодії» різних способів смислопородження в усталення таких його етико-естетичних орієнтирів, котрі через відповідність і «Я», й «Іншому» уможливають продовження транс-історичної естетизації їх діалогу і на тлі його поетикальних втілень, відзначених тяжінням до його завершення.



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

Таким баченням становлення роману доби традиціоналізму задається рух дослідження генезису його модифікацій від виявлення «активного фону» їх заснування, утвореного дискурсивними «подіями», безпосередньо й опосередковано пов'язаними з ним (і локалізованими як в інтердискурсивному «середовищі» синхронного йому «взаємовивірення» художньо-словесної практики та літературної теорії, так і в процесуальності діахронного жанрового усталення) до визначення генеративних моделей і структурних матриць конкретних романних різновидів. Діапазон реалізованого їх творцями «потенціалу дискурсивності» встановлюється на відкритих ними «горизонтах» диференційованого сприйняття літературної традиції – при «відчуженні» різновидів жанробудови, «відтермінованих» у формуванні роману, і при освоєнні варіантів самоідентифікації авторської суб'єктивності, «осучаснених» у взаємодії літератури та її рефлексії. Подальша конкретизація індикаторів жанру, виявлених в «інтердискурсі» традиціоналістського роману, передбачає попереднє узагальнення тих аспектів співвіднесення «параметрів» жанротворення та «координат» текстопородження, котрими визначаються «виміри» естетизації культурного діалогу, сформовані взаємодією романної поетики з риторикою.

### Бібліографічні посилання

1. Андреев Л. Г. «Длинные» волны культуры / Л. Г. Андреев // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. – М. : Высшая школа, 1994. – С. 3–8.
2. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гносис, 1993. – 397 с.
3. Андреев М. Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру / М. Л. Андреев // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М. : Гносис, 1994. – С. 297–325.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
6. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова. – М. : Наука, 1991. – 138 с.

7. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройман. – М. : Академия, 2001. – 420 с.
8. Веселовский А. В. Историческая поэтика / А. В. Веселовский. – М. : Наука, 1989. – 330 с.
9. Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М. : Гносис, 1994. – С. 126–159.
10. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Наука, 1968. – Т. 3. – 1971. – 432 с.
11. Гудков Л. Массовая литература как проблема. Для кого? / Л. Гудков // НЛО, 1996. – № 22. – С. 81.
12. Женетт Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт [пер. с франц. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др.] // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – М. : Изд-во им. Сабашиных, 1998. – Т. 2. – 1998. – 472 с.
13. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Гносис, 1994. – С. 3–38.
14. Пьеге-Гро Н. Текст. Интертекст. Итертекстология / Н. Пьеге-Гро ; [пер. с фр., общ. ред. и вступ ст. Г. К. Косикова] // Введение в теорию интертекстуальности. – М., 2007. – С. 8–43.
15. Кожинов В. В. Происхождение романа / В. В. Кожинов. – М.: Сов. писатель, 1963. – 440 с.
16. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
17. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературы: в 3 т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 279–352.
18. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1976. – 352 с.
19. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; [пер. с фр., общ. ред. и вступ ст. Г. К. Косикова]. – М., 2007. – 326 с.
20. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер [пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова]. – К. : Дух і Літера, 2002. – 324 с.
21. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы: в 3 т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 81–98.
22. Фуко М. Археология знания / М. Фуко [пер. с франц. С. Митина, Д. Стасова]. – К. : Ника-центр, 1996. – 208 с.
23. Lévinas E. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence / E. Levinas. – La Haye, 1974. – 268 p.
24. Baker E. The History of the English Novel: In 10 vol / E. Baker. – L., Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.
25. Davis W. Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis. – N.Y., 1968. – P. 548.
26. Kettle A. Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.
27. Lévinas E. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence / E. Levinas. – La Haye, 1974. – 268 p.
28. Salzman P. English Prose Fiction, 1958–1700; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 1989. – 568 p.
29. Schlauch M. Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa – L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.

Надійшла до редколегії 17.04.2013 р.

**О. О. Порядна**

*Криворізький національний університет*

**ДИНАМІКА ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ КРИТЕРІЇВ ОЦІНКИ  
ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ  
(зіставлення перекладознавчих поглядів І. Франка  
із сучасними концепціями)**

**Розглянуто проблеми художнього перекладу крізь призму своєрідності перекладознавчої концепції І. Франка та зіставлення його теоретичних засад на фоні провідних перекладознавчих концепцій.**

*Ключові слова:* переклад, критерії, синтез, об'єктивність, суб'єктивність.

**Рассмотрены проблемы художественного перевода сквозь призму своеобразия переводческой концепции И. Франко и сопоставления его теоретических основ на фоне ведущих концепций перевода.**

*Ключевые слова:* перевод, критерии, синтез, объективность, субъективность.

**The article deals with the problem of literary translation through the identity of I. Franko's translator concept and comparing its theoretical foundations on the background leading translation concepts.**

*Key words:* translation, criteria, synthesis, objectivity and subjectivity.

Актуальність дослідження зумовлюється комплексним підходом до вивчення проблем художнього перекладу, коли йдеться не тільки про відтворення граматичних, лексичних, стилістичних особливостей художнього твору, а й про ретрансляцію змісту, ідей, образів, духу оригіналу.

Мета дослідження полягає у виявленні своєрідності перекладознавчої концепції І. Франка, вивченні критеріїв оцінки художнього перекладу та тих вимог, які він висував перекладачеві, апробація його теоретичних засад потребує звернення до провідних перекладознавчих концепцій.

В епоху І. Франка наука про переклад тільки зароджувалась, до 1880-х рр. на теренах українського перекладознавства не було жодного дослідника, якого можна було б назвати основоположником теорії українського перекладу, який заклав би фундаментальні основи з питань науки про переклад, тому для отримання чіткого уявлення щодо перекладознавчої концепції І. Франка та її значення для розвитку української літературної полісистеми вважаємо доцільним дослідити динаміку проблеми визначення критеріїв оцінки художнього перекладу в історичному та теоретичному аспектах.

Перекладацька спадщина митця не раз була предметом досліджень багатьох науковців (Ю. Ступак, М. Шаповалова, О. Фінкель, Я. Ярема, Т. Пачовський, О. Мороз, М. Стріха, М. Зимомря, М. Гнатюк та ін.), проте на сьогоднішній день немає системних досліджень, де б розглядалися питання про те, як сам І. Франко у своїй перекладознавчій діяльності визначав критерії оцінки художнього перекладу.

Нахил І. Франка до студіювання перекладених творів світової літератури й науковий підхід до вироблення власної методології чітко простежується у його літературно-критичних працях, зокрема у двох із них: «Каменярі» та передмова до «Фавста». Статтю «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання» правомірно можна вважати енциклопедією українського перекладознавства того часу. Автор уперше окреслює концептуальний підхід

до перекладу, проводить літературознавчий аналіз та за допомогою порівняльного методу розбирає «з історично-літературного та естетичного погляду» [6, с. 7] власний вірш «Каменярі», зіставляючи його з польським перекладом, який виконав С. Твердохліб. Слід зауважити статистичну точність та педантичність, з якою І. Франко підійшов до аналізу творів: він розбирає поетику, зіставляє ритмічні, фонетичні, лексичні, морфологічні одиниці мови, особливої уваги рецензент приділяє стилістичним особливостям. Наведемо декілька прикладів, де митець шляхом компаративного аналізу вивчає ритміку, досліджує питання з нормативної стилістики (пошук варіантів при перекладі) й літературної стилістики (відхилення при перекладі): «ужив той самий тринадцятискладовий розмір <...> се надає кожній строфі лагіднішу, неначе м'якішу тонацію» [6, с. 13], «опустив слово «немов» <...>, а слова «передо мною» переклав чотирма польськими, що мають по трохи інше значення. В перекладі другого рядка д. Твердохліб допустив дієслово, якого в оригіналі нема, і допустив замість прикметника дієприкметник» [6, с. 13].

У передмові до «Фавста» І. Франко досить чітко визначив мету та основні вимоги щодо якісного художнього перекладу. Суть свого перекладацького методу можемо гіпотетично припустити, що І. Франко вклав у наступні слова: «Я старався переводити «Фавста» вільно, о скільки мож дослівно, подавати кожду думку автора по змозі в такій самій формі, як сам автор, – на скільки се було згідне з духом нашої мови. Я майже всюди задержував таке саме метрум, яке було в оригіналі» [5, с. 12]. Отже, основним завданням перекладу є максимально можливо відтворити рідною мовою ідейного змісту, художньо-стилістичних та формально-віршових рис оригіналу, запропонувати такий твір, який би міг замінити читачеві оригінал.

Але для того, щоб збагнути перекладацьку позицію І. Франка, її основні постулати, потрібно здійснити комплексне дослідження, систематизувавши його вимоги до перекладача, аналіз перекладацької техніки, як, власне, сам майстер українського слова розглядав переклади у системі національної літератури. Загалом, дослідження І. Франка у галузі перекладознавства можна умовно поділити на чотири блоки:

1) наукові статті та розвідки, в яких закладено основи теорії перекладу (««Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання», «Шекспір в українців», «Адам Міцкевич в українській літературі», «Шевченко по-німецьки», «Шевченко в німецькій одязі», «Пісні Сапфони», «Уваги до перекладу «Фауста» Гете», «Літературна мова і діалекти», «Говоримо за вовка – скажімо і за вовка», «З чужих літератур», «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року», «Михайло П. Старицький», «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»);

2) рецензії на переклади П. Куліша, М. Старицького, С. Руданського, А. Кримського, М. Павлика, А. Крушельницької, д-ра Бігеляйзена, а також на чеські переклади Т. Шевченка;

3) передмови до власних перекладів творів та перекладів П. Куліша;

4) епістолярна спадщина, яка налічує 225 листів, у яких знаходимо чимало цінних перекладознавчих та перекладацьких питань, також тут зазначаються перспективи, роздуми І. Франка з питань перекладацтва.

Зроблений екскурс досліджень І. Франка з проблем художнього перекладу дає принагідно новий ґрунт для дослідження, яке базується на встановленні перекладознавчої концепції митця.

Тож можемо констатувати, що у концепції художнього перекладу І. Франка окреслюється ідейно-образна структура, яка досліджує проблему художнього перекладу у діалектичному зв'язку від ідейно-художніх узагальнень митця до семантико-стилістичних та прагматичних особливостей. І. Франко бачив художній переклад, по-перше, як засіб духовного спілкування народів; по-друге, пере-

клад являє собою надбання рідної літератури; по-третє, художній переклад – це мистецтво, яке потребує такої ж тяжкої й кропіткої праці, як і робота над оригінальним твором, це творчість, у результаті якої створюються нові художні цінності; по-четверте, потрібно підходити диференційовано не тільки до вибору автора для перекладу, а й до вибору творів у окремих авторів, перекладати тільки високохудожні, змістовні й актуальні на даний момент твори; по-п'яте, завдання перекладу полягає у точному відтворенні оригіналу, проте справжня точність досягається не буквальним перекладом усіх слів оригіналу, а відтворенням змісту й форми засобами іншої мови; по-шосте, необхідно зберігати еквілінеарність й еквіритмічність оригіналу; по-сьоме, переклад повинен створювати таке ж художнє враження, що й оригінал; по-восьме, перекладач повинен точно визначати семантичні відтінки слів оригіналу в контексті й підбирати у мові перекладу відповідники, як за змістом, так і за семантичним відношенням; по-дев'яте, глибоке знання перекладачем не тільки мови оригіналу, а й рідної мови; по-десяте, перекладати потрібно літературною мовою, а не діалектом; по-одинадцять, переклад повинен виконуватися тільки з оригіналу; по-дванадцять, необхідно точно відтворювати національний колорит оригіналу, його специфічні національні реалії; по-тринадцять, перекладачеві потрібно знати історію народу, мовою якого написаний оригінал, його побут, звичаї; по-чотирнадцять, переклад повинен бути доступним сприйняттю широкими народними масами.

І. Франко високо оцінює ті переклади, в яких перекладач відступає від буквального відтворення оригіналу, рішуче вводить заміни, але правильно передає його ідейне навантаження. До перекладу однієї строфи «Каменярів» І. Франко зазначає: «При всій свободі перекладача переклад сеї строфи, щодо передачі думок і образів можна назвати бездоганним» [6, с. 17]. Справді, митець приділяє велику увагу підбору слів згідно з контекстом, він вважає, що відповідність оригіналу залежить від того, наскільки правильно і точно відповідатимуть слова перекладу загальному тонові тексту оригіналу. За І. Франком, перекладач повинен повсякчас усвідомлювати головну ідею твору, думати цілісно, а не перекладати окремі слова і речення. Також поет вимагав адекватної трансляції художніх засобів оригіналу: образів, порівнянь, метафор, епітетів тощо.

Концепцію художнього перекладу І. Франка можна віднести до поетикального аспекту перекладу, оскільки його індивідуальна мова виступає не як своєрідна форма мови чи окремий мовний стиль, а як форма мистецтва, його майстерності. У перекладах І. Франка при зіткненні двох світів переклад може ретранслювати оригінал, по-перше, у всій його повноті в іншомовне середовище (наприклад, переклади сонетів Шекспіра), по-друге, частково передає основні ідеї та образи (наприклад, переклад П.-Б. Шеллі «Будущий Золотий вік (з поеми “Звільнений Прометей”)»), по-третє, повністю адаптує його до рівня не лише іншої мови, а й іншого мислення, іншої національної свідомості (наприклад, переклад старошотландських балад).

Також вищезазначену концепцію І. Франка можна віднести й до комунікативного аспекту перекладу, оскільки його переклади є засобом комунікації між національними літературами, виступають як форма міжлітературних зв'язків, створюють міжкультурний діалог між націями.

Для того, щоб мати можливість об'єктивно оцінити діяльність І. Франка як теоретика перекладу, необхідно звернутися безпосередньо до провідних концепцій відомих теоретиків перекладу.

Яскравим представником Відродження можна назвати Етьєна Доле, котрий відкрив новий погляд на проблему художнього перекладу. У 1540 р. у трактаті «Як добре перекладати з однієї мови на іншу» він сформулював п'ять базових вимог до перекладача: добре розуміти зміст і головну ідею оригіналу; досконало володіти як рідною мовою, так і мовою оригіналу; уникати дослівного перекла-



ду; використовувати загальноновживані мовні засоби, тобто мову простого люду; ретельно підбирати слова при перекладі задля збереження тональності [7, с. 13].

Як бачимо, схожість перекладознавчих концепцій І. Франка та Е. Доле очевидна, майже ідентична: у результаті перекладу здійснюється синтез національних особливостей двох культур, представниками яких є автор і перекладач, саме завдяки синтезу виникає діалогічний зв'язок, при якому не втрачається національна самобутність обох творів.

Цікаво простежити погляд на проблему теорії художнього перекладу іншого представника епохи романтизму, німецького дослідника А. Шлегеля. Загалом він розглядав художній переклад як єдність форми й змісту, пропагував вірність оригіналу, проте допускав уживання творчих трансформацій, застосування натуралізації у перекладі, адже перекладач, на його думку, є перш за все творцем. А. Шлегель був переконаний, що перекладач повинен передавати всю красу іншомовної поезії, нічого до неї не додаючи і навіть не виправляючи рими. Його концепція ґрунтується на протистоянні і перебуває навіть дещо у взаємозалежності між об'єктивним і суб'єктивним способом перекладу.

Зіставляючи вищезазначені погляди із перекладознавчими переконаннями І. Франка, можна сказати, що протиборство між буквалізмом і творчим методом теж є характерною особливістю І. Франка як перекладача.

Розглянемо більш сучасну концепцію перекладу – В. Коптілова, для якого переклад – це відображення думок і почуттів автора художнього твору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови, і насамперед це – явище естетичне [3, с. 3].

У своїй перекладознавчій концепції вчений доводить можливість здійснення перекладу з будь-якої мови, проте зазначає, що перекладу без втрат не буває. Знову ж таки, як і попередні представники, він виокремлює проблему взаємодії індивідуальностей автора й перекладача – зіткнення об'єктивного і суб'єктивного, з приводу чого зауважує: «Кожен переклад – це поле боротьби між об'єктивним відображенням першотвору і суб'єктивним тлумаченням його перекладачем» [3, с. 89].

Також дослідник дотримується тих же думок щодо збереження форми й змісту, ідейного навантаження, мегаобразу; ідейно-образні особливості разом із стилістичними повинні паралельно відображатись у тексті перекладу.

Отже, здійснений огляд різних підходів до проблем художнього перекладу дає можливість консолідувати й виокремити критерії оцінки художнього перекладу, які виступають своєрідною формою майстерності перекладача при ретранслюванні оригіналу:

- 1) вірність – художність, мистецька якість;
- 2) точність – збереження форми, обсягу тощо;
- 3) адекватність;
- 4) еквівалентність;
- 5) адаптації – суто вжиткове пристосування стилістики, композиції та змісту оригіналу до культурно-історичних, естетичних уподобань;
- 6) лексичні трансформації (перестановка, додавання, вилучення, заміна, генералізація, антонімічний переклад, інтерпретація вислову, комплексна трансформація);
- 7) метод уподібнення – відтворення семантико-стилістичних функцій реалії мови-джерела іншою мовою;
- 8) авторський ідіолект – індивідуальні риси стилю, що вирізняються з-поміж інших;
- 9) вплив архетипів на перекладача та ідентичність мислення.

Головні критерії оцінки художніх перекладів та основні вимоги до них є свідченням цілісності перекладознавчої концепції І. Франка, який обґрунтував процес

перекладу з наукової точки зору, апробувавши його як монолітність літературознавчих, стилістичних, лінгвістичних та естетичних чинників.

### Бібліографічні посилання

1. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка : учеб. пособие / И. Р. Гальперин. – М. : Высш. шк., 1981. – 334 с.
2. Донскіс Л. Збентежена ідентичність і сучасний світ : моногр. / Л. Донскіс. – К. : Факт, 2010. – 312 с.
3. Коптілов В. Першотвір і переклад [Роздуми і спостереження] / В. Коптілов – К. : Дніпро, 1972. – 214 с.
4. Літературознавча енциклопедія / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
5. Фавст. Трагедія Йогана Вольфганга Гете: Ч. I / з нім. перекл. і пояснив Іван Франко. – Львів, 1882. – С. 12.
6. Франко І. Твори: в 50 т. / Іван Франко: Літературно-критичні праці / [упоряд. та комент. В. П. Колосової, за ред. В. І. Кречотень]. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 39. – С. 702.
7. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / [ed. by M. Baker]. – L. ; NY. : Routledge, 2004. – 353 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111-31.09

О. А. Воеводина

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЭПИГРАФА В ЛИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Розглядаються підходи до аналізу епіграфа в поетичному тексті у його взаємодії з основним текстом вірша чи ліричного циклу.

*Ключові слова:* рамковий текст, епіграф, експозиція, семантичний план тексту, інтертекстуальність.

Рассматриваются подходы к анализу эпиграфа в поэтическом тексте в его взаимодействии с основным текстом стихотворения или лирического цикла.

*Ключевые слова:* рамочный текст, эпиграф, семантический план текста, интертекстуальность.

The article discusses approaches to the analysis of an epigraph in the poetic text in its interaction with the main text of the poem or lyric cycle.

*Key words:* frame text, epigraph, semantic text plan, intertextuality.

Епіграф, который, как известно, входит в так называемый заголовочный комплекс в рамочном тексте произведения, подчеркивает открытость границ текста, а в авторском цикле выявляет взаимосвязь всех составных частей цикла, их подчиненность единому замыслу. В лирическом сборнике важность смысла цитаты усиливается ее предпозицией по отношению к тексту. Эпиграф вступает в диалогические отношения с основным текстом, тем более, когда это, как чаще всего и бывает, «чужое слово». Сама необязательность эпиграфа делает его особо значимым. Как композиционный прием эпиграф играет роль экспозиции после заглавия, но перед текстом. Через эпиграф автор открывает внешнюю границу текста

для интертекстуальных связей, тем самым наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста. Являясь цитатой-импульсом стихотворения, эпиграф может проявлять разновекторные пути к интерпретации текста.

В процессе передачи информации происходит определенный сдвиг контекста, так и при использовании цитаты для эпиграфа мы наблюдаем, как она «обрастает» индивидуальными значениями и организует те ассоциации, которые возникают у читателя. Например, книгу лирики «После России» (1928), прозорливо названную М. И. Цветаевой еще до ее выхода в печати в письме к Б. Л. Пастернаку «последней лирической», поэтесса почтительно открывает эпиграфом из Тредиаковского. Следует обратить внимание, что кроме названного сборника еще и в очерке «Пушкин и Пугачев» (1936) Цветаева цитирует Тредиаковского, чтобы явственно представить читателю свою концепцию понимания соотношения истории и художественного ее осмысления. В произведении смысл цитируемых слов, в иной конкретной ситуации, усиливается авторской позицией и приобретает значение авторитетной поддержки. Для Цветаевой данные слова особенно важны, так как созвучны ее собственному пониманию художественного творчества и миссии поэта: «Отъ сего, что поэтъ есть творитель не наслѣдуетъ, что онъ лживецъ: ложь есть слово противъ разума и совѣсти, но поэтическое вымышленіе бываетъ по разуму такъ, какъ вещь могла и *долженствовала* быть» [6, с. 14].

Эпиграф звучит и вызовом и призывом к читателю, он, по справедливому авторскому расчету, может уже на уровне первого, еще не пристального, знакомства с произведением настроить читателя на нужный поэту лад и повлиять на вектор читательского восприятия. Когда же читатель доходит до чтения стихов, поэтесса вправе рассчитывать, что столь важная для нее мысль о безусловной справедливости художника-творца перед его совестью и его неуклонное служение истине станет очевидной и найдет у него поддержку. Конечно, если читатель, как об этом твердили немецкие романтики, конгениален автору.

Автора увлекает эта борьба за точное понимание его слова, что вполне естественно, тем более в ситуации М. Цветаевой. Выбрав для эпиграфа, можно сказать, сокровенные для себя и обнажающие устремления поэта слова, М. Цветаева вправе надеяться на нужное ей доверие и сопереживание читателя. В письме Б. Пастернаку она определяет основную эмоциональную доминанту сборника – тоска («Только и цены в ней, что тоска»). В письме А. Тесковой, объясняя заглавие книги, подчеркивает, что оно многоплановое и отражает как «простую достоверность» (стихи, вошедшие в книгу, написаны после отъезда из России), так и сложное отношение поэтессы к осмыслению эмиграции вообще. Вопрос болезненный для основных читателей Цветаевой – русских эмигрантов, а значит, и дискуссионный. Ей так важно, чтобы в ее лирической книге, где она столь незащищена, услышали «Голос правды небесной, против правды земной» («Книгу вечности...», 1922) [6, с. 42]. Эпиграф очень точно указывает на истинное место ее поэтического голоса, в котором звучит вовсе не сиюминутная и изменяющаяся «земная правда», эпиграф же указывает и на важную нравственную составляющую творческих устремлений поэтессы: совесть и разум против лжи.

Важным при изучении рамочного текста в целом и эпиграфа в частности становятся вопросы текстопонимания и текстовосприятия, так как в этих процессах взаимодействуют авторский смысл текста и читательский, то есть исходный, и тот, который проявляется в зависимости от читателя, его опыта и эмоциональных возможностей.

Границы текста расширяются за счет использования «чужого слова»: как правило, эпиграф – это цитата, призванная сориентировать читателя, дать ему направление для понимания и интерпретации произведения. Не всегда, но достаточно часто эпиграф – это цитата из известного автора или известного произведения,

а это, в свою очередь, формирует ассоциативную цепь, что углубляет и расширяет читательское восприятие. Например, эпиграф, предваряющий стихи книги К. Бальмонта «Будем как солнце. Книга символов», (слова Анаксагора «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце») соотносится как с названием книги, так и с ее основным символом. Часто содержание эпиграфа «поддерживает» название цикла и у А. Блока. Так, первое стихотворение цикла «Пузыри земли» предваряется эпиграфом «Земля, как и вода, содержит газы, / И это были пузыри земли. *Макбет*» [2, с. 118]. Идею «Ямбов», пафос этого важного и этапного в своем творчестве цикла А. Блок подчеркнул эпиграфом: «*Fecit indignation versum. Juven Sat. 1, 79*» («Негодование рождает стих») [2, с. 342].

Владимир Маяковский использует в качестве эпиграфов преимущественно публицистические тексты, опираясь не на авторитет авторов (которых даже не указывает), а на полемический потенциал текста. Как правило, поэт использует эпиграфы в сатирических стихах («Христофор Колумб» с эпиграфом «Христофор Колумб был Христофор Колумб – испанский еврей. *Из журналов*» [4, с. 293], «Иван Иванович Гонорарчиков» с эпиграфом «Заграничные газеты печатают безымянный портрет русских писателей» [4, с. 480], «Господин “народный артист”» с эпиграфом «Парижские “Последние новости” пишут: “Шалыпин пожертвовал священнику Георгию Спасскому на русских безработных в Париже 5 000 франков...”» [4, с. 468]). В данном случае мы сталкиваемся с эпатажной нагрузкой эпиграфа.

Анна Ахматова каждой своей книге предпосылала эпиграф-настроение, определявший модальность художественного текста. Например, стихам первой книги «Вечер» предшествует эпиграф из Андре Терье: «Распускается цветок винограда, / А мне сегодня вечером двадцать лет» [1, с. 23], к «Четкам» взят эпиграф из Баратынского, к «Белой стае» из Анненского, пушкинское «*Узнай, по крайней мере, звуки, / Бывало милые тебе*» открывает «Подорожник», созвучен с названием книги эпиграф к «*Anno domini*» – «В те баснословные года... *Тютчев*» [1, с. 144]. «Тростник» – выстраданная, с драматической судьбой книга – предваряется двумя эпиграфами, с разных сторон открывающих ее идею. Драматизм лирических откровений и реальной жизни поэтессы раскрывается в эпиграфах к книгам «Нечет» и «Бег времени». К первой из них взяты строчки из очень известного стихотворения Ф. Тютчева, а ко второй – цитата из стихов малоизвестной поэтессы, близкой знакомой А. Ахматовой Т. Б. Казанской. Оба эпиграфа призваны создать нужное автору настроение: непредсказуемости жизни и творческой рефлексии и надежды на преодоление неведомого и непредсказуемого.

Цветаевский сборник «Версты» (1916) имеет один эпиграф, открывающий книгу и носящий ироничный, даже скорее самоироничный характер: «*Птицы райские поют / В рай войти нам не дают...*» [5, с. 5]. Это первая «взрослая» книга поэтессы и ирония эпиграфа призвана стать своеобразной ее поддержкой. Кроме того, в эпиграфе нашла выражение и доминирующая в сборнике фольклорная стихия. Перекликается эпиграф и со стихами, посвященными поэту-современнику А. Блоку, где лирическая героиня предстает прихожанкой в храме поэзии, а ее адресат принимает божественный лик, сама же она и не помышляет заявить о себе как о поэте.

Еще раз обратим внимание на эпиграфы, взятые М. Цветаевой для книги «После России». Первая тетрадь открывается словами В. Тредиаковского, столь любимыми поэтессой, что она еще не раз в своих произведениях и черновых записях вспомнит о них. Эпиграф ко второй тетради сборника взят из Монтеня: «... на вопрос, зачем он тратит столько усилий для совершенствования в искусстве, которое не может снискать понимания в людях, ответил: “Пусть их будет немного. Пусть будет один. Пусть не будет ни одного”» [6, с. 91].

В эпитафиях к книге «После России» раскрывается не сразу бросающийся в глаза драматизм сюжета всего произведения. В книге много стихотворений на различные темы, но как взволнованное сердцебиение, перебивающее и заглушающее другие звуки, прорывается (и не в последнюю очередь благодаря эпитафиям) главная тема Цветаевой – поэт, его творчество, его голос и голос мира в ответ. Эпитафии разделены между собой массивом текста – первый открывает первую тетрадь книги, второй – вторую. И если в первом достаточно конструктивная позиция Цветаевой выглядит оптимистичной, то оптимизм второго эпитафия, иллюстрирующий важную для Цветаевой мысль, звучит уже как некий психотерапевтический тренинг. От надежды первого эпитафия до твердой обреченности второго – целый путь человека и поэта. За настроениями автора скрываются самые различные факты биографии, но они упорно экстраполируются поэтессой на переживания творческие.

Первое же стихотворение «Есть час на те слова» задает тон всей книге: при всем многообразии мотивов, образов, тем это прежде всего разговор о поэте и его искусстве. Жизнь и слово связаны тончайшим и вернейшим проводом – поэтом. Именно в этой книге оформится образ цветаевского поэта – провода (циклы «Поэты» и «Провода»). И не случайно эпитафии, взятые поэтессой, утверждают тему поэта как основную в сборнике, что подчеркивается и обращением М. Цветаевой к мудрости прошедших эпох.

«Живое слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин. Имя предмета – арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее познающего и познаваемого. В имени какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто «субъективном» или просто «объективном» сознании. Имя предмета есть цельный организм его жизни...» [3, с. 48–49]. Эти мудрые слова А. Ф. Лосева могут вполне относиться и к эпитафии произведения, призванному подчеркнуть суть авторского идейного замысла. Поэтический, как и любой художественный, текст обращен в будущее, для него актуально настоящее, но и прошлое оказывается во временной сфере поэтического текста, прошлое как ориентация на предшественников. На это обращал особое внимание И. Бродский. В этом смысле эпитафия играет свою особую роль и в развитии культурной памяти читателя, и в том, что связывает новое слово с культурой человечества. Как мы уже обращали внимание, эпитафия в качестве композиционного элемента играет роль экспозиции в лирическом тексте. Для исследователя может быть интересным наблюдение за его отношением с заглавием и основным текстом, так как эпитафия может разъяснять заглавие и «подключать» текст через текст-источник к определенному ассоциативному ряду, и широта культурного контекста произведения так же часто зависит от эпитафия.

### Библиографические ссылки

1. Ахматова А. Сочинения : в 2 т. / А. Ахматова. – М. : Цитадель, 1997. – Т. 1. – 448 с.
2. Блок А. Избранные сочинения / А. А. Блок. – М. : Художественная литература, 1988. – 688 с.
3. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.
4. Маяковский В. Сочинения : в 2 т. / В. В. Маяковский. – М. : Правда, 1987. – Т. 1. – 766 с.
5. Цветаева М. Версты / М. И. Цветаева. – М. : Советский фонд культуры. Культурный Центр – Дом поэта Марины Цветаевой, 1990. – 146 с.
6. Цветаева М. После России / М. И. Цветаева. – М. : Советский фонд культуры. Культурный Центр – Дом поэта Марины Цветаевой, 1990. – 153 с.



М. Г. Повар

*Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ РЕЦЕПТИВІВ ВИБОРУ ТА ВЧИНКУ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ

Розглянуто моделі рецептивів вибору та вчинку ліричного героя у творчості І. Виргана, виявлено основні риси суб'єкта наративу у площині зовнішнього та внутрішнього прояву. Ліричний герой визначається через образ автора та біографічний характер, який має певні просторово-часові або естетико-філософські позиції.

*Ключові слова:* ліричний герой, образ автора, моделі рецептивів вибору та вчинку, часопростір, опозиція, внутрішній конфлікт, І. Вирган.

Рассмотрены модели рецептивов выбора и поступка лирического героя в творчестве И. Выргана, обнаружены основные черты субъекта нарратива в плоскости внешнего и внутреннего проявления. Лирический герой определяется через образ автора и имеет биографический характер, имеющий определенные пространственно-временные или эстетико-философские позиции.

*Ключевые слова:* лирический герой, образ автора, модели рецептивов выбора и поступка, временное пространство, оппозиция, внутренний конфликт, И. Вырган.

The models of receptive choice and an act of the lyrical hero in creative work of I. Vyrgan are considering, it is revealed the basic lines of the subject narrative in a plane of external and internal display. The lyrical hero is defined in an image of the author and has the biographic character having certain existential or aesthetico-philosophical positions.

*Key words:* the lyrical hero, an image of the author, model of a receptive choice and an act, timespace, opposition, the internal conflict of I. Vyrgan.

Ліричний герой у художньому творі відіграє важливу роль і це є незаперечним фактом. Ця проблема складна та багатогранна, оскільки має безпосередній вплив на сюжет, ідею, канву твору. Ліричний герой може або не може ототожнюватися з автором, збігатися або йти паралельними стежками авторської свідомості.

У монографії Л. Гінзбург ліричний герой характеризується «єдністю авторської свідомості, сконцентрованістю її в певному колі проблем, настроїв» [6, с. 159]. Саме вона надала конкретності цьому визначенню, розрізняючи «тип автора». Дослідниця сконцентровує увагу на проблемі автора в ліриці та поділяє її таким чином: 1) автор, 2) ліричний суб'єкт, 3) лірична особистість, для якої характерний складний внутрішній досвід.

Тож, як бачимо, ліричний герой у Л. Гінзбург не зливається з образом автора, оскільки «образ поета не обов'язково повинен сприйматися як рівний особистості поета – навіть сублімований та ідеальний» [6, с. 162–163]. Проте дослідниця розглядає типологію «авторів» у поезії, посиляючись на позалітературні передумови різновиду образу автора.

З іншої точки зору проблему ліричного героя проаналізував Б. Корман. Він наголошує на тому, що лірика поета сприймається циклічно: «кожний окремий вірш ми сприймаємо, уже володіючи якимсь стійким уявленням про світ думок, емоцій, вчинків... ліричного суб'єкта» [9, с. 8]. Тобто лірика повертає читача до знайомої моделі, рефлексії, перепрочитання поетичних зразків автора.

В українському літературознавстві проблема автора та ліричного героя в ліриці розроблена у працях В. Смілянської та Л. Голомб. В. Смілянська приділяє увагу різновидам «автора» та їх критеріям. Образ автора «ототожнюється з образом ліричного героя, ліричного розповідача, які зливаються в цілісний образ...» [11, с. 143].

Л. Голомб образ ліричного героя теж співвідносить з образом автора, але, на противагу В. Смілянській, виокремлює композиційно-мовленнєве вираження та вводить поняття «ліричний характер».

Таким чином, проаналізувавши та зіставивши різні трактування поняття «ліричний герой», можемо зробити висновок, що ліричний герой може мати як тожним, так і протилежним суб'єктом / об'єктом автора. Значний вплив на ліричного героя має безперечно образ автора, його психологічний настрій, світовідчуття. Відтак, постає проблема екзистенційного порядку: проблема вибору, вчинку, думок, мотивів ліричного героя, що і зумовлює актуальність вивчення даної теми.

Моделі реценсивів вибору та вчинку ліричного героя І. Виргана подає у вигляді діалогу та монологу ліричного героя, у психологічних переживаннях, у боротьбі протилежностей. У поетичних збірках ми аналізуємо творчість поета саме через моделювання реценсивів вибору та вчинку ліричного героя.

У поезіях І. Виргана виразно звучать громадянські, соціальні мотиви, де індивідуальне та суспільне доповнюють одне одного. Визначальною рисою творчої манери поета є конкретність. Це стосується і проблеми вибору та вчинку ліричного героя. Митець завжди прагне розкрити навіть загальне предметними образами, конкретними деталями.

Ліричний герой у творах І. Виргана постає у сукупності суб'єктів мовлення, причому співвіднесеність внутрішнього переважає над зовнішнім характером. Хоча таке визначення композиційно-мовленнєвих форм не було відразу присутнім у творчості поета. У перших збірках митця («Озброєна лірика» (1934), «Сад дружби» (1935), «Джигіти» (поема, 1937), «Щастя-доля» (1938)) ліричний герой виступає здебільшого як чітко виражене авторське «Я» у ролі носія ліричного переживання. У наступних збірках «Поворот сонця на літо» (1947), «Матвійка над Сулою» (1949), «Квітучі береги» (1950) простежується авторське тяжіння до заглиблення у внутрішній світ людини, де авторська свідомість виступає не тільки суб'єктом, а й об'єктом. Ліричні твори збірок «Країна щастя» (1951), «Поезії» (1954), «В розповні літа», (1959), «Над Сулою шумлять явори» (1960), «Лірика» (1961), «Питиме зілля» (1967), «Вибране» (1969), «Серце» (1969) містять здебільшого вже опубліковані в попередніх збірках твори, але відредаговані, а іноді зовсім змінені. Ми бачимо трансформацію ліричного героя від зовнішнього, поверхового зображення до поступового переходу у світ внутрішній, духовний.

Емоційні рефлексії ліричного героя зумовлюються тим середовищем та людьми, які його оточують, де автор дає власні оцінки та судження. У поезії І. Виргана художній простір ліричного героя визначається за принципом опозиції «старе – нове». Різновидом опозиції виступають «минуле – сьогодення», яке проявляється у світобаченні поета або має національне забарвлення «дожовтнева Україна» та «індустріальний Радянський Союз». Між цими протиставленнями іноді немає чіткого конфлікту, внутрішні емоції та переконання власне автора проектується на ліричного героя, його відчуття.

Протиставлення «старе – нове» має поліфонічне значення: ліричний герой протиставляє те, що було і те, що є зараз. Поет не оприявлює власних висновків, а пропонує розв'язати цю колізію безпосередньо самому читачеві. Це яскраво проілюстровано у поезії «Сільські картини», де автор заглиблюється у спогади дитинства як про острів гармонії та щастя, і паралельно подає картини колгоспного життя. Ліричний герой становить психологічну та підсвідому константу, яка виявляється через відтворення дійсності. За відчуттям автора, ніби все йде в правильному напрямку, але, проаналізувавши мовленнєвий апарат, помічаємо високу майстерність поета у відтворенні старого світоустрою та слабкість змалювання нового ладу. Тож опозиція «старе – нове» проходить не у змістовому наповненні, а у композиційно-мовленнєвому аспекті, на підсвідомому рівні.

У цілому протиставлення «старе – нове» сприймається ліричним героєм у творчості І. Виргана в індивідуально-особистісній площині, як правило, не пере-

ростаючи в соціально-політичний підтекст. Твори митця наскрізною лінією пронизані світлими почуттями, піднесеним, життєствердним настроєм. Але є твори, які емоційним забарвленням стоять одноосібно від інших творів. Таким є вірш «Поворітьма». У даному випадку ліричний герой повністю суголосний з образом автора, оскільки є біографічним. Перебування у чужому просторі як фізично, так і духовно лягло важким відбитком на серце ліричного героя. Відчуття неспокою, страху, затамованого болю та несправедливості супроводжують його протягом усього твору. Зустріч із рідними замість тихої радості переходить у зажуру та безнадію. Повернення з розлуки зображується темними тонами («з темного глибу», «із хатньої темнини», «темний, німий»), трагічними переживаннями ліричного героя («Трудна вона буде – зустріч наша,/ Як тая розлука була трудна.../ Тільки пригублена меду чаша/ Згіркла до самого дна»), емоційною напругою та відчуттям виснаженості та тривоги «непевного щастя».

Опозиція «минуле – сьогодення» проявляється на рівні етноментального ландшафту. За висловом В. Коваленко, у творах І. Виргана «старе зруйновано, а нове – слабке, ненадійне» [7, с. 291]. Якщо у тезі «минуле» ми бачимо гармонію, внутрішній комфорт та захищеність, то в «сьогоденні» ліричний герой постійно перебуває в епіцентрі гігантських будівництв, штучних утворень, на кшталт Каховського водосховища, яке затопило рідне село поета. Дана антитеза простежується не тільки на рівні композиції, образів, а й у мовленнєвій системі. Часто звертаючись до народного фольклору, поет використовує архаїзми: «сохи», «глибінь», «сап'янці»; створює неологізми: «павіть – дочка білолиця», «ледве свіне», «наледве замгнеться», «зодів» тощо.

У часопросторі Вирганівська «дожовтнева Україна» є гармонійним світоустроєм, духовним осердям, на протигагу бездушному, штучному «індустріальному Радянському Союзу». Але така схема виокремлюється не відразу, а поступово, протягом тривалого часу, оскільки усвідомлення дійсності приходить з роками. Слід зазначити, що ліричний герой у І. Виргана суголосний з авторською свідомістю, а в основному є її домінантою.

Тож І. Вирган, як бачимо, балансував на межі, зливаючи воедино образи автора і ліричного героя. Та поділ був зумовлений не зовнішнім, а внутрішнім конфліктом митця, що супроводжується відповідним емоційним комплексом (стривоженістю, спробою захистити та зберегти від наруги світоустрій минулого тощо).

Аналіз творчого доробку поета показує, що у віршах та оповіданнях ліричний герой перебуває під впливом моделювання рецетивів вибору та вчинку. Це реалізується у національному вимірі («Сільські картини», «Матвійка над Сулою»), соціальному (оповідання «Мороз», «Несподівана втіха», поезії «19 вересня 1939 року», «Осокова пушинка»), філософському («Птаха», «Дівчинка з кулькою»). І. Вирган прагне, за спостереженням Г. Гельфандбейна, «розкрити внутрішню, глибинну суть явищ і людських характерів. Нема в його творах нічого, що не відповідало б правді життя, але в той же час зовсім відсутнє копіювання життєвих ситуацій» [4, с. 4].

У І. Виргана на рівні національного сприйняття спостерігаємо модель вибору між «старим – новим» політичним, етнічним устроєм. У соціальному плані автор реалізує вибір людини через конкретні життєві ситуації, що відбуваються у суспільстві. Натомість філософське сприйняття ліричним героєм / автором має відсторонений характер, відмежований від буденного та скороминущого. Вибір постає у різних іпостасях: екзистенційному (сєнс життя, пошук внутрішнього «Я»), буттєвому (реальне та ірреальне, уявне та дійсне).

Проблема вибору та вчинку ліричного героя І. Виргана простежується у любовній ліриці. У вірші «Ти кажеш, що жінка ніколи ще так не любила» засуджує легковажну любов та виносить вирок такому кохання: «Проте я не можу такої любові прийняти, / Хай навіть самотня отак моя й зайде душа. / Якщо відцурала-

ся рідного первеня мати, / То як вона в вірності може комусь присягати? / Шукай собі вітру! Хай вітер тебе потіша!» [3, с. 65]. Ліричний герой засуджує та ставить під сумнів таке кохання, відмовляючись таким чином від нього. Вчинок жінки, яка відмовилась від «первеня» заради коханого, на думку ліричного героя, вартий осуду, а не великого почуття.

Внутрішній світ ліричного героя у творах І. Виргана багатогранний та суперечливий. Аналіз показує: у ранніх збірках поета («Озброєна лірика» (1934), «Сад дружби» (1935)) ліричний герой захоплюється новою дійсністю (перші п'ятирічки, змалювання колгоспного життя, оборонні мотиви). За визначенням А. Клочья, «типове, що визначає творчість Виргана на даному етапі, є щирий оптимізм» [8, с. 170]. Фактично ліричний герой митця 1930-х років характеризується як суб'єкт-спостерігач, зосереджений на розкритті власних переживань. Вираження авторської свідомості зводилось до відтворення дійсності та пережитих почуттів ліричного героя. З плином часу, набувши життєвого досвіду, суб'єкт мовлення постає зовсім в іншій іпостасі. Ліричний герой із суб'єкта-спостерігача перетворюється на суб'єкта-об'єкта, творця. Зміну змістового наповнення носія ліричного переживання у творах І. Виргана не залишили поза увагою численні дослідники творчості митця. Г. Гельфандбейн помічає, що поет «постійно прагнув розкрити внутрішню, глибинну суть явищ і людських характерів» [5, с. 3]. Тобто від простого спостерігача поет переносить ліричного суб'єкта у якісно нову площину – діяльну, перетворюючись на активного творця, сповненого духовних переживань. С. Крижанівський зауважує: «духовний світ ліричного героя Вирганової поезії немислимий без любові до України, її мови» [10, с. 3].

Поворот від зовнішнього зображення до філософського заглиблення у внутрішній світ ліричного героя у пізніх збірках І. Виргана 1950–1960-х років схвально сприйняли більшість критиків. В. Брюгген, ілюструючи творчість поета, зазначає: «“Людина в поході”, як ми визначили б найхарактерніше в постаті ліричного героя Виргана, пише не тільки про себе (хоча в книжці лірики авторське «я» по праву посідає почесне місце). Герої поета – люди, що самі перебувають у безнастанному поході, у великому русі до майбутнього» [2, с. 47].

Ми можемо не бачити зовнішніх проявів «лобового» зіткнення головних героїв у творах І. Виргана, натомість письменник показує внутрішній конфлікт, який полягає у сумнівах, роздумах, мріях, переживаннях. Ліричний герой у моделюванні вибору та вчинку керується насамперед моральними принципами, внутрішньою потребою бути в гармонії з собою, природою, навколишнім світом. Носієм таких цінностей є співвіднесеність із минулим, яке з'являється у спогадах-ретроспекціях, де показані часи дитинства носія ліричного героя, або як уявний, вигаданий світ. З минулим, а отже, зі «старим» світ асоціюється з образом матері, абсорбуючи відчуття захищеності та затишку.

У збірці «В розповні літа» І. Вирган дебютує як прозаїк. Гострі соціальні конфлікти, внутрішні переживання, проблема вибору та вчинку, моделі поведінки ліричного героя в тій чи іншій ситуації давно привертати його увагу. Це видно із його новел «Даринка з братиком», «Краса», «Мороз», в яких митець показує психологічні переживання головних героїв. Поет змальовує їх у нестандартних ситуаціях, в яких людська натура проявляється особливо виразно, показуючи неабияку витримку, силу духу, мужність, сміливість в обставинах, що склалися у їхньому житті.

У цьому оповіданні чітко вимальовується лінія моделі вибору та вчинку ліричного героя: письменник змальовує своїх персонажів у драматичних ситуаціях, коли нескореність долі, внутрішня краса перемагають будь-які перешкоди. Враження від новел підсилюється пластичними образами, драматичними колізіями, багатством та краси мови, пластичності образів.

На противагу оптимістичному оповіданню «Даринка з братиком», яке має життєствердний характер та позитивне звучання, новела «Мороз» є носієм сум-

них, драматичних настроїв. І. Вирган співчуває та вмотивовує вчинки головних героїнь, фокусує увагу читача на їх внутрішніх переживаннях та характерах. Художній простір новели актуалізує реалії повоєнних часів. Настроєвою домінантою є безвихідь та самотність. Як зазначав В. Бондар, письменник зумів «тонко передати психологію людини, жінки, наповнивши свою оповідь тривогою за людей, любов'ю до них...» [1, с. 3].

Отже, ліричний герой у творах І. Виргана постає у різних іпостасях: як виразник авторської свідомості, як рефлексія підсвідомого внутрішнього світу автора, як наратор зовнішніх подій. Образ ліричного героя найяскравіше проявляється у діях, а саме у виборі та вчинках. Проаналізувавши твори митця у соціальному, філософському, естетичному контекстах, ми дійшли висновку, що ліричний герой поета має здебільшого біографічний компонент, наповнений внутрішньою логікою характерів. Ми прослідкували еволюцію авторської свідомості від ранніх поезій, де переважав зовнішній наратив до пізніх творів, які є контентом філософських роздумів, емоційної оцінки дійсності.

### Бібліографічні посилання

1. Бондар В. Запашна проза / В. Бондар // Літературна газета, 1959. – 25 серпня.
2. Брюгген В. О. Звичайний хліб мистецтва : літер.-критичні статті / В. О. Брюгген. – К. : Радян. письмен., 1969. – 251 с.
3. Вирган І. Вибране. Іван Вирган / [упоряд.: Н. Вергун, В. Коваленко]. – Черкаси : Вид-во Ю. Чабаненко, 2008. – 296 с.
4. Вирган І. Поезії / І. Вирган. – Х. : Харків. книжково-газетне вид-во, 1954. – 104 с.
5. Гельфандбейн Г. В строю бійців / Г. Гельфандбейн / Соціалістична Харківщина. – 1969. – 6 серпня.
6. Гельфандбейн Г. Озброєна лірика / Г. Гельфандбейн / Соціалістична Харківщина. – 1983. – 1 червня.
7. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М. – Л. : Советский писатель, 1974. – 408 с.
8. Ключья А. Лірика радянського патріота // Молодняк. – 1935. – № 4–5. – С. 170–174.
9. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова / Б. О. Корман. – Воронеж : Изд-во Удмурт. гос. ун-та, 1977. – 72 с.
10. Кочевський В. «Солов'я не стало – весь він перелився у цвіт» / В. Кочевський // Іван Вирган. Вибране. – Х. : Майдан, 2010. – С. 3–8.
11. Смілянська В. Л. «Святим огненним словом...». Тарас Шевченко : поетика. – К. : Дніпро, 1990. – 290 с.

Надійшла до редколегії 24.01.2013 р.

УДК 82(569.4)

**Е. Н. Бескровная**

*ВУЗ «Международный гуманитарно-педагогический институт «Бейт-Хана»*

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (на примере творчества Ицика Фефера)

Розглядаються проблеми вивчення єврейської літератури в сучасному літературному процесі. Особлива увага приділяється проблемі хасидизму в єврейській літературі України на прикладі творчості Іцика Фефера.

*Ключові слова:* традиції давньої єврейської літератури, Вавилонський Талмуд, хасидизм, соціально-політичне становище євреїв у Росії.



Рассматриваются проблемы изучения еврейской литературы в современном литературном процессе. Особое внимание уделяется проблеме хасидизма в еврейской литературе Украины на примере творчества Ицика Фефера.

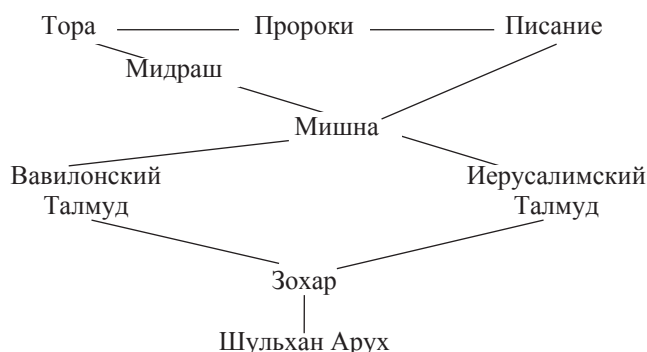
*Ключевые слова:* традиции старой еврейской литературы, Вавилонский Талмуд, хасидизм, социально-политическое положение евреев в России.

**In the article we are looking to the problem of study Hebrew Literature in the Modern Literature science. We are pay attention to the problem of hasidizm in the Hebrew Literature of Ukraine (for example the poetic works of Izik Fefer.)**

*Key words:* the tradition of the Old Hebrew Literature, Babylon Talmud, Hasidism, social-political life the Hebrew in Russian.

Одним из важных вопросов в изучении духовного философского и исторического наследия еврейского народа является вопрос изучения творчества еврейских писателей и поэтов независимо от того, к какому из литературно-исторических направлений оно принадлежит.

Фактически все духовное наследие еврейского народа традиционно рассматривается по схеме:



Традиционно при изучении творчества еврейских писателей основным аспектом является философский подход. Вся еврейская литература в традиционном культурологическом ключе распадается на литературу духовную, отражающую специфику Торы в свете иудаизма, т. е. рационального познания мира, и светскую, раскрывающую подход к изучению духовного наследия народа на бытовом уровне.

Так, при изучении творчества великого еврейского поэта, жившего в Испании в XIII–XIV веках, Иегуды бен Галеви, мы сначала изучаем его философское наследие, т. е. книгу «Хазари» (период кодификации Вавилонского Талмуда) и отталкиваемся от его взглядов на Первопричину развития мира, на Божественное восприятие. Потом мы подходим ко второму – историческому аспекту, согласно которому, после изгнания с территории Палестины, после разрушения Второго Храма, еврейский народ вынужден перейти на более низкий уровень восприятия духовного наследия иудаизма.

Именно к такому уровню относится и хасидизм, характерный для творчества представителей Еврейского Антифашистского комитета.

При изучении еврейской литературы, когда мы соотносим взгляды автора художественного произведения и особенности их формирования, в первую очередь обращаем внимание на территориальный принцип и то философское течение в иудаизме, которое было распространено на данный период на данной территории.

Украина – это фактически территория распространения хасидизма.

Фактически все писатели – представители Еврейского Антифашистского комитета окончили хедер, где изучение ТаНаХа и Вавилонского Талмуда было

обязательно, и этот момент мы четко прослеживаем на примере их творчества, при этом учитываем тот факт, что религиозная литература, которая была найдена, в частности, на территории Днепропетровской синагоги, в первую очередь отражает позицию хасидизма:

1. Источник, в котором сравниваются Галахическая и Агадическая части Талмуда:

Ен-Якуб – надпись помещена на двух языках: арамейском и русском.

ספר יען יעקב ווילנא בדפוס והוצאה והאחים דאם שנת תרע"ז לפ"ק

(Ень-Якуб. Легендарная часть Талмуда. Типография «Вдова и братья Ромм» Угол Духовского и Глугого переулков, собственный дом № 1–2, 1912)

Дарственная надпись:

יען ועקב תלשן רושון דוב

כוכקווווווווושן ובוהת דפה שרוופינטרוווושן את

וושחומרת ברימוו בת ריומב טמ בוטן

וויחנובה ח שו תנצבוה

(Ень-Якуб объясняет независимые каверзы Белой Книги как стереотипы шероховатости. Это вышеупомянутое письмо Бога трудно объяснить из-за неразборчивости, имеющейся твёрдости этого спора. Да будет внесено его имя в список для воскресения.)

Можно предположить, что дарственная надпись была сделана позднее, примерно после 1917 года. Только закрытие религиозных заведений могло привести к подобной мысли. Этот спор между хасидизмом и ортодоксальным раввином так и остался неразрешённым.

ספר יען יעקב

2. Ень-Якуб. Часть II. Повторение той же дарственной надписи. Порвано. Страницы установить невозможно [6].

Язык дарственной надписи на книгах смешанный. В нём присутствуют как элементы средневекового древнееврейского языка, так и элементы идиша. Всего в синагоге найдено пять экземпляров Ень-Якуба. Судя по количеству экземпляров, книга изучалась и пропагандировалась меламедом в хедере.

3.

מסרת פסחים מן

תלמוד בבלי עם כל המפרשים באשר נדפם מקדם ועם הוספות

הדשות במבוא בשער השני

ווילנא שנת תר"ב לפ"ק

Масехет Песахим, т. е. Праздник Пасхи у евреев. Вильно. Типография Р. М. Ромма, 1859.

Под заголовком «Масехет Песахим» стоит дарственная надпись:

זק קגמאו פסחים טווק לוושן פי וולעקסדור סף ויר דנופהפטראווסק

שושר עבל בת w ה מכרהם וובהאל תאלמן

(Мудрец, несогласный с мнением старейшин, не поклонится Песаху (жертвенной птице), как левит, влекомый к древней старине, изучающий «Дом Бога» всегда.) [2].

Здесь явно наблюдается столкновение двух точек зрения: ортодоксального раввината и хасидизма. На первый взгляд кажется, что перевес оказывается на стороне ортодоксии XIX, но на самом деле это не так. Очевидно, что автор дарственной надписи цадик по происхождению, который сравнивает себя с древним левитом. Автор дарственной надписи уходит на позиции практического хасидизма.

4.

תסכת שבועות מן תלמוד בבלי

Шавуот, т. е. о присягах. Житомир. В типографии братьев Шапиро, 1858.

Знак карандашом: р лите Гуревич [1].

Найдено большое количество книг Вавилонского Талмуда. Однако, в связи с тем, что первые листы на всех экземплярах были вырваны, не удалось установить точную дату перепечатки этих книг в типографиях Малороссии и Польши. Вместе с тем, некоторые экземпляры сохранились полностью и среди них

5.

תלמוד בבלי ווילנא בדפוס וחוצאות האלמנה והאחים רעם

Вавилонский Талмуд. Вильна. Типография братьев Роммъ.

На книге имеется надпись:

ש הווינא שוין לכפץ וש שנעפרעטר וווא

(Сущность угасает в тайне (неразборчиво), сдавленная Бытиём уменьшённого Бога.) [1].

Для нас очевидна явная хасидская направленность надписи. Исходя из теории «спекулятивной Каббалы», автор этих строк представляет себе Бога сдавленным в одну точку и очень сожалеет о том, что не может увидеть Небесную Меркаву в тайне Бытия. Однако последующая надпись возвращает её автора к хасидизму, к чистой чувственной вере в Бога, хотя и отходит от идей «спекулятивной Каббалы»:

שוש ישש דוין דנעפרו וחון נחץ פיסערווייט

(Цадик существует в тайне Бытия, радуясь деспотизму чистоты его сжигает умиротворение.)

6.

משניות סדר זרעים

ווארשא דפוס ר "שמואל בר" ח"מ ארגעלבראנד

Мишна. Большое объяснение Закона. Варшава. Типография «Самуила и дома Гондфельда».

На книге надпись:

א דקת אברישן ושון בא הרו ש חסץ ב מוהא ווסץ בי'לתן דון

(Величественный религиозный еврей усваивает Бытие последним, дополняя Бытиё, зная немного о нём.) [1].

Надпись явно хасидского происхождения. Её автор «величественный религиозный еврей», вероятнее всего цадик, настолько погружён в чувственную веру созерцания земной Меркавы, что не хочет видеть зерна рационализма в иудаизме. Он получает удовольствие только от своего собственного восприятия.

На этой же книге есть и ещё одна надпись:

הנתשן וו נדוץ ב שוונץ

(Искусственное молчание Бога – обет неповторимости Бытия) [1].

Можно предположить, что вторая надпись тесно связана с первой. «Искусственное молчание Бога» подчёркивает величественность «религиозного еврея», развивающего идеи земной Меркавы в своём воображении.

На территории Екатеринославской губернии широко пропагандировался и «Шульхан Арух» Иосифа Каро. В Днепропетровской синагоге на улице Коцюбинского, 7 найдено три экземпляра этого источника. Два из них изданы на территории современной Польши, один в Литве. Наибольший интерес представляет следующее издание:

7.

ספר שלחן ערוך ירה דעה בווארשא בדפוס רי יצחק

גאלדמאן נ" שנת תרל"ר לפ"ק

Книга Шульхан Арух. Варшава. Типография Гольдмана И. 1874, т. V.

На книге надпись:

ש נש שחסס חכווק ובטוב ח הספר

(Шульхан Арух не страдает Божественным присутствием Хануки, празднуя Хануку Книги.)

По надписи явно чувствуется, что её автор проявляет большой интерес к идеям ортодоксального раввината, уходя при этом от канонов хасидизма, но в то же время он возвращается к хасидизму, зажигая ханукальные свечи подобно Маккавеям.

Вторая надпись в целом прозрачна. Она отражает бытовое состояние человека, и связана с социальной действительностью, его окружающей:

וסן שית וכחחוש החחודך

(Есть терновник легче, чем читать книгу.) [1].

Особое внимание следует обратить на литературу периода ахароним. Индивидуальный раввинистический комментарий помогал местным раввинам в изучении еврейской традиции. Нами найдена «История еврейской традиции» Вейса, изданная в Вильно в 1910 году. На книге также обнаружена дарственная надпись:

למצשם בצג לנק לוקופו פהוצנו וויצמוץ וונש

וונש הוקל לנר משתה

יצחק צונלסן

(Вечно читая эту священную книгу, открываешь значение Мишны.

Ицхак Званельсон) [1].

Фактически этот же общий момент мы наблюдаем и в стихотворении Ицика Фефера «איך בין ייד» («Я еврей»):

דער וויין פון דורותדיקן דויער  
האט מיך געשטארקט אין וואנדערוועג  
די בייזע שווערד פון פיין און טרויער  
-קאן ניט פאָרניכטן מײן פארמעג  
מײן פאלק, מײן גלויבן און מײן בליען  
זי האָט מײן פרייהייט ניט געשמידט  
:אונטער דער שווערד האָב איך געשריען  
איך בין א ייד!

ניט פרעהס שלעק, ניט טיטוס, המן  
האבן צעברעכן אים געקענט  
מײן שטאַלץ געמיט. עס טראָגט מײן נאָאמען  
די אייביקייט אויף אירע הענט  
מײן שוונג איז קלענער ניט געוואָרן  
,אויף שווארצע שייטערס פון מאדריד  
:עס שְאַלט מײן רום דורך צייט און יארן  
איך בין א ייד!

די פערציק יאר פון אוראלט לעבן  
,וואָס כ׳האָב געקרענקט אין מידבר-זאמד  
;האָבן מײן עלטער מוט געגעבן  
בר-כוכבאס רוף האָט אויפגעפלאמט  
,אויף יעדער קער פון מײנע ליידן  
און מער פון גאָלד האָב איך פארהיט  
-די איינגעשפארטקייט פון מײן זיידן  
איך בין א ייד!

דער קלוגער קנייטש פון ר' עקיבא  
די חכמה פון ישעיהוס וואָרט  
האָבן גענערט מײן דאָרשט - מײן ליבע

און זי מיט האָט צונויפגעפּאַרט  
דער שוואונג פון מכבייערס העלדן  
אין מורדים-בלוט אין מינעם זידט  
פון אלע שייטערס פלעג איך מעלדן  
!איך בין א ייד

ס'האָט אונדזער שלמהס ווונדער-שכל  
אין וואנדערוועג מיך ניט פארלאָזט  
און הענריך היינעס קרומער שמייכל  
האָט אויך גענוג מיר בלוט געקאָסט  
איך הער יהודה הלויס קלאנגען  
יאהונדערטער און ווער ניט מיד  
-כ'האָב אָפט געוועלקט, נאר ניט פארגאנגען  
!איך בין א ייד

דאָס ווידערקול פון חיפהר האפן  
הילכט אפ, ווען ס'טוט א קלונג מיין קול  
די אומבאמערקטע טעלעגראפן  
דערטראָגן מיר דורך ים און טאָל  
דעם שלאָג פון הארץ אין בוענאס-איירעס  
און פון ניו-יארק א יידיש ליד  
דער שוידער פון בערלינער גזירות  
!איך בין א ייד

און אויף צעקיפעניש די שונאים  
וואס גרייטן קברים שוין פאַר מיר  
וועל איך אונטער די רויטע פאַנען  
נאָך האָבן נחת אן א שיעור  
כ'וועל מיינע וויינגערטנער פארפלאנצן  
און פון מיין גורל זיין דער שמיד  
!כ'וועל נאָך אויף היטלערס קבר טאנצן  
[9] איך בין א ייד.

(Вино – лучший дар  
Хотя тяжел путь скитальца  
И худой меч прекрасен и печален.  
Хотя не истреблено мое добро,  
Мой народ, моя вера, мое цветение  
И хотя моя дружба не выкована  
Наш меч еще кричит:  
Я – еврей!

Ни злой роскоши, ни титула Аман  
Они не знали, что их ломают  
Моя гордость уничтожена, она носит мое имя,  
И вечность в ее руках,  
Мой взмах меча измельчал  
И черное темя Мадрида,  
Я озвучиваю свой путь сквозь времена и годы  
Я – еврей!



Сорок лет в древние времена,  
 Которыми мы переболели во времена Повторения Закона,  
 Имело мое мужество.  
 Бар-Кохбы призыв еще пылает  
 И всякий путь ведет к опустошению  
 И выше золота я сохраню  
 Несговорчивость моих предков.  
 Я – еврей!

Умные морщины рабби Акивы  
 И мудрость слов Йегошуа  
 Были вместе со мной в рабстве, в моей жизни.  
 И хотя они оспаривались  
 Меч героев Маккавеев  
 И моя измученная кровь вскипает,  
 Когда я провозглашаю основную мудрость  
 Я – еврей!

Мы имели удивительный ум Соломона,  
 Но наш путь скитальца не окончен  
 И Генриха Гейне кривая улыбка  
 Стоила ему достаточно крови.  
 Я слышу чудесный звук изгнания  
 Столетий еще не прошедших  
 Мы чахнем, но не все.  
 Я – еврей!

И снова мой ум величественно надеется  
 И громкость, она находится в моем уме, моей голове  
 И украдкой телеграфирует  
 Доносится на моем пути по долинам и морям  
 И пульс, и сердце в Буйнос-Айресе  
 И в Нью-Йорке еврейские песни  
 И в ужасе берлинских убийств  
 Я – еврей!

И если провозгласят предупреждение  
 И большая могила будет вырыта для меня,  
 Потому что я стою под красным знаменем  
 И отрада станет мне уроком  
 Моя закаленность позволит посадить деревья  
 И в моей судьбе и в вашей подкованности  
 И я еще потанцую на могиле Гитлера.  
 Я – еврей! – *Пер. мой – Бескровная*)<sup>1</sup>

Кроме того, вторым аспектом, который обязательно рассматривается при литературоведческой характеристике произведения, является аспект отражения социальной жизни народа, поэтому проблема социального положения еврейского народа не оставляет Ицика Фефера, но рассматривается им в тесной связи с первой философской проблемой хасидизма:

<sup>1</sup> Мы считаем, что проблема перевода с еврейского (идиш) языка на русский и на другой славянский остается открытой, поэтому авторский перевод – это фактически и комментарий текста.

נו, איז וואָס, אז מען האָט מיך געמלט  
און געפראָוועט, ווי ביי יידן, א ברית  
ס'האָסן פעלדישע ווינטן פארסמאָליעט  
מינע ווייסע פארדרימלטע פיס.

דאָטרוימען נאָך יידן פון טשאַלנס –  
יאָטן בענקען נאָך רויך און נאָך פלאם.  
אכט יאָר אין פעלדער און טאָלן  
אונטער הימליש-בלוייען ים.

מען קען מיך פאר א גוטן און שטילן,  
פאר א סך איז מיין ערלעכקייט קאָרג,  
כ'האָב קיין מאָל ניט געלייגט קיין תפילין  
[9] און קיין מאָל ניט געהאנדלט אין מארק.

(Ну, почему, у меня плохой багаж  
И попытка, потому что я еврей, и задвижка,  
Которую я имею на родной земле засмолена  
В моей дремучей, седой физиономии).

И печальны все евреи в своей судьбе,  
Каждый день не имеют ни дыма, ни пламени,  
Восемь лет по полям и лесам,  
Наш родной бродит народ.

Имеет он возможность хорошего покоя,  
Но, в конце, на полеты скупиться,  
И не имеет возможности помолиться,  
И ничего взять с собой на ярмарку. – *Пер. мой – Бескровная*).

При рассмотрении творчества любого представителя еврейской литературы необходимо учитывать три аспекта: философия – история – литературоведение. Именно в тесной связи рассмотрения этих вопросов и лежит секрет успеха любого литературоведческого анализа произведения еврейской литературы.

### Библиографические ссылки

1.  
משניות סדר זרעים  
ווארשא דפוס ר "שמואל בר" ח"ם ארגעלבראנד  
Мишна. Большое объяснение Закона. – Варшава : Типография «Самуила и дома Гондфельда».
2.  
מסרת פסחים מן  
תלמוד בבלי עם כל המפרשים באשר נדפם מקדם ועם הוספות  
הדשות במבוא בשער השני  
ווילנא שנת תר"ב לפ"ק  
Масехет Песахим, т. е. Праздник Пасхи у евреев. – Вильно : Типография Р. М. Рома-  
ма, 1859.
3.  
ספר שאלות ותשובות אהרן יחושע טורבאוויץ תפארת זיו. ווארשא, 1896  
Сефер Тиферес Зив, т. е. Прелестное Сияние, разрешение религиозных вопросов, со-  
чинение раввина Вольфа Турбовича. – Варшава : Типографии Р. Унтергендлера, Гусья  
№ 21, 1896.

4.  
ספר עטרת שלמה. יעקוב שלמה חאלצבערג. ווילנא, 1897.  
Книга Атерес Шлиома. Сочинение Якова Шльома Гольцберга. – Вильна : Типография А. Г. Каценельбогена, Немецкая улица, № 320, 1897.
5.  
ספר שלחן ערוך ירה דעה. בווארשא בדפוס רי יצחק  
גאלדמאן נ" שנת תרל"ר לפ"ק  
Книга Шульхан Арух. – Варшава : Типография Гольдмана И., 1874, т. V.
6.  
ספר יען יעקב ווילנא בדפוס והוצאה והאחים דאם שנת תרע"ז לפ"ק  
Ен-Якуб – надпись помещена на двух языках: арамейском и русском.
7.  
לקוטי אמרים תניא. עם תרגום רוסי. ערך פרופ. ברנובר. ירושלים, ש"מ"ר, תשמ"ה  
Ликутей Амарим (Тания). Рабби Шнур Шалмана из Ляды, под ред. проф. Г. Брано-  
вера. – Иерусалим : Шамир, 1998.
8.  
תורה, נבירים, כתובים, עורך התרגום ד. יוסיפון, ירושלים, מוסד הרב קוק.  
Тора, Пророки, Писание, под ред. Д. Иосифона. – Иерусалим : Мосад Арав Кук, 1975.
9.  
מלאטעק הנה. דער בארימטער סאָוועטישער-יידישער פּאָעט. - // פּאָרווערטס, 2007, נאוועמבער  
Млатек Хана. Ицик Фефер – популярный советско-еврейский поэт. – Форвертс,  
2007. – 9 ноября.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.161.2–3.09

**Л. П. Король**

*Запорізький національний університет*

## **ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ОСМИСЛЕННЯ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ**

**Проаналізовано особливості розвитку хронотопу в художньому тексті. Доводиться думка про те, що кожному письменникові притаманне своє розуміння хронотопу. Акцентовано увагу на умовності розділення понять простору і часу. Систематизовано підходи літературознавців ХХ–ХХІ ст. до проблеми дослідження художнього часу й простору.**

*Ключові слова:* хронотоп, художній час та простір, сюжет, автор, поетика.

**Проанализированы особенности развития хронотопа в художественном тексте. Подтверждается мысль о том, что каждому писателю свойственно своё понимание хронотопа. Акцентируется внимание на условности разделения времени и пространства. Систематизированы подходы литературоведов ХХ–ХХІ ст. к изучению проблемы художественного времени и пространства.**

*Ключевые слова:* хронотоп, художественное время и пространство, сюжет, автор, поэтика.

**Particularities of the development hronotop is analysed In article in artistic text. An idea is confirmed that understanding of khronotopa is incident to every writer. Attention is accented on convention of division of time and space. Approaches of literary critics of ХХ–ХХІ centuries of item are systematized on the study of problem of artistic time and space.**

*Key words:* chronotop, artistic time and space, plot, author, poetical.

Підвищений інтерес сучасних дослідників літератури до проблеми аналізу художнього хронотопу зумовлюється, передовсім, тим, що часопростір є провід-

ним елементом у будові художньої дійсності, яка певним чином відтворює реальний світ і людину в її зовнішньому та внутрішньому бутті.

Праці літературознавців ХХ–ХХІ ст. свідчать, що теорія хронотопу М. Бахтіна набуває у них істотного поглиблення. Теоретично розроблене М. Бахтіним питання розподілу хронотопів на внутрішньотекстові (визначають особливості художнього світу) і позатекстові (існуючі поза художньою реальністю: авторський і читацький) активно інтерпретується сучасними науковцями. Здійснюючи дослідження в межах індивідуальної поетики (у синхронічному аспекті), у своїй статті ми будемо послуговуватися розширеним визначенням терміна «хронотоп», яке дає М. Бахтін у «Заключних зауваженнях» (1973) до праці «Форми часу і хронотопу в романі» (1937–1938). Художній хронотоп – це взаємозв'язок часу і простору у творі, образ цього взаємозв'язку як точка для розгортання сцен, у яких зображується подія, і як спосіб матеріалізації абстрактних елементів (тем, ідей, філософських узагальнень тощо).

Загальне та індивідуальне у творчості письменника М. Бахтін виокремлює за допомогою детермінованих понять великого хронотопу, виробленого в певну історичну епоху для освоєння реальної дійсності в літературі, і малого хронотопу мотиву, образу, сюжету, мистецьки інтерпретованого автором. У межах усієї творчості чи одного окремого твору митця можна визначити домінантний хронотоп (М. Бахтін), якому підпорядковано решту часопросторових утворень. Носіями авторського стилю постають хронотопи-константи (Н. Тодчук): вони повсякчас присутні у творчості письменника.

Беручи до уваги теоретичні розробки М. Бахтіна, сучасні науковці звертаються до таких проблем дослідження художніх часопросторових характеристик твору: на змістовому рівні – причиново-наслідкова співвіднесеність подій (Д. Лихачов), роль елементів прозового простору (Ю. Лотман) і часу (М. Гей) у формуванні змісту твору; на сюжетному – тривалість (Д. Лихачов), питання хронології, часового відліку подій з позиції конкретного персонажа (Б. Успенський), упорядкованість, багатомірність, зворотність, аритмічність, переривчатість часу (З. Тураєва), характеристика континууму, в якому розміщуються персонажі, відбувається дія (Ю. Лотман), переміщення героїв на рівні топографічного хронотопу (П. Тороп); на поетикальному – аналіз зображувальної функції часу і простору – творення образу (М. Гей), психологічного хронотопу (П. Тороп), дослідження образу часу, його авторської концепції (Н. Копистянська), процесів, які не викликають зрощення компонентів у хронотоп – спеціалізації (опросторювання) часу і темпоралізації простору (Ж. Дерріда, В. Топоров, У. Еко, Т. Філат); на текстовому – особливості граматичного часу (З. Тураєва), часопросторові характеристики елементів зовнішньої структури твору (М. Челецька). Увагу привертають дослідження слів, від яких читач відштовхується, здійснюючи осмислення тексту, а через нього – художнього часу і простору (рівень опису – П. Тороп; слова з багатим потенційним смислом – Р. Інгарден), розбудовуючи надтекст (слова-сигнали – Н. Лейдерман). Відповідно до положень феноменологічної теорії Ж.-П. Рішар називає їх ключовими словами, які на текстовому рівні можуть об'єднуватися у певні цикли і комплекси. Як поняття-ключі вони постають інструментом відсилання читача до пласту внутрішніх ресурсів його психіки, сприяють формуванню певного типу сприйняття художньої дійсності, її часопростору.

Поняття часу входить до складу базових понять різних наук: філософських, соціологічних, історичних, літературознавчих тощо. Проблема часу – одна з центральних, у ній переплітаються різні напрями філософії і біології, літератури і психології. Свою власну структуру має і час історичних подій, суб'єкти яких оволодівають часом і простором, організовуючи ці події та, крім цього, переживаючи їх. Особливістю соціально-історичного часу є те, що історичні події зберігаються в пам'яті людини. У ньому за точку відліку можуть бути взяті ті чи інші соці-

альні події чи навіть легенди. Існує також і психологічний час, що пов'язується з його суб'єктивним переживанням. Так, напружені переживання «розтягують», а переживання задоволення, радості «скорочують» час, роблять його «стисненим». Отже, актуальність дослідження зумовлена тим, що поза питаннями про час, його природу, його роль у житті неможливим є вирішення серйозних питань ані в суспільстві, ані в гуманітарних науках.

Проблеми часу і простору в літературній творчості також підлягають спеціальному вивченню. Літературознавчий аспект, хоча й має свою специфіку, все ж визначається філософським, оскільки в гносеологічному плані передбачає, перш за все, з'ясування співвідношення часопростору літературного твору з об'єктивним часом і простором реальної дійсності. Тому виникає закономірна необхідність розглянути хоча б у загальних рисах категорію часу як філософську категорію.

Як форми руху матерії простір і час є загальними засобами організації матерії будь-якого об'єкта дійсності: простір – це форма сталості, збереження об'єкта, його змісту; час – форма його розвитку, внутрішня міра, його буття та самознищення. Доповнюючи один одного, простір і час функціонують як універсальна форма організації всієї різноманітності нескінченного світу. Отже, кожен об'єкт має свій власний простір і час, які створюють його якість, специфіку.

Сучасна філософська наука намагається дати багатоаспектне тлумачення полімодального часу. Вихідним у цьому є правомірне розширення двох основних аспектів філософського аналізу часу: «буттєвого і відображуваного в культурі, в суспільній та індивідуальній свідомості» [7, с. 124]. З одного боку, час – форма руху природної і соціальної матерії, яка не залежить від відображення його людською свідомістю. З іншого боку, час є важливим компонентом культури і духовного життя людини. Аспект філософського розгляду буттєвого часу включає в себе розгляд часу не лише як природного явища, а й як соціального, тобто часу суспільного розвитку. Соціально-історичний час володіє властивостями як об'єктивного часу, так і специфічними, притаманними лише для нього. Він характеризується тривалістю, односпрямованістю, впорядкованістю; його рух відзначається безперервністю, йому властивий часовий зв'язок; у соціально-історичному часі виявляється діалектична єдність хронологічної рівномірності та інформаційної нерівномірності, важливою особливістю є те, що соціально-історичний час може ціннісно усвідомлюватися. Час, як природний, так і соціально-історичний, є об'єктивною формою буття, він у цілому не залежить від людини і людського сприйняття, але на рівні пізнання часу людиною він стає суб'єктивним.

Для визначення специфіки суб'єктивного часу важливим є усвідомлення питання зв'язку психології сприйняття часу людиною зі специфікою її свідомості. Для людської психіки притаманна здатність перетворювати матеріальні явища реального світу на ідеальні, однак індивідуальні особливості людини привносять у цей процес певні видозміни. Тому суб'єктивно-психологічний образ реального світу, у тому числі й часові його параметри, можуть суттєво відрізнитися від образів та їх часових координат суб'єктивної дійсності. Суб'єктивно-психологічний час, що спирається на пам'ять, часові зв'язки минулого або на уяву, завжди рухомий. Він може змішуватися, сповільнюватися або пришвидшуватися; можливим є суб'єктивне оцінювання тривалості окремих відрізків часу (причому не лише різними людьми, а і тією самою людиною).

Дуже важливими для вивчення літератури є «дослідження художнього часу», – зазначає Д. Лихачов [11, с. 92]. Саме дослідження художнього часопростору має величезне значення для розуміння естетичної природи словесного мистецтва. Він підпорядковує своїм художнім завданням і граматичне, і філософське його розуміння в літературному творі. Художні твори розгортаються в часі. Часопростір потрібен для їх сприйняття та написання. Природно, що письменник враховує цей природний час і простір. Однак він ще й зображується. Митець зобра-



жує короткий або довгий проміжок часу, може змусити його линути повільно чи швидко, послідовно чи непослідовно. Він може зображати час у тісному зв'язку з історичним часом або у відриві від нього. Мить у художньому творі може зупинитися, а довгий період «промчати». Художній твір робить це суб'єктивне сприйняття часу однією із форм зображення дійсності. Інтерес до проблеми часу, що визначився ще в кінці XVIII ст., не зникає до сьогодні. Більше того, ми є свідками «поглибленого проникнення природознавства і соціальних наук у структуру і зміст часу, а художня практика інтенсивно прагне відобразити і час, й інтерпретацію його філософськими та природознавчими концепціями» [3, с. 132].

Постановка цієї проблеми дає можливість охопити майже всі основні аспекти зв'язків мистецтва з дійсністю, розкрити особливості його розвитку, своєрідність кожного з видів мистецтва, зв'язок їх із різними науками, відкриває нові можливості аналізу літературних епох і їх змін, творчості деяких письменників, жанрів, творів. Такі широкі можливості породжують і багатоаспектність у вивченні проблеми. Принцип хронотопічності художньо-літературного образу вперше з усією ясністю розкрив Г. Е. Лессінг у праці «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії», написаній у 1766 році. Він виявляє часовий характер художньо-літературного образу. Все статично-просторове має бути описане не статично, а повинно бути втягнуте в часовий ряд зображуваних подій і самої оповіді – зображення. Однак Лессінг, при всій суттєвості і продуктивності постановки цієї проблеми в літературі, розглядає її в основному у формально-технічному плані. Проблема освоєння реального часу, тобто «проблема освоєння історичної дійсності в поетичному образі, прямо та безпосередньо ним не ставиться, хоча й порушується в його праці» [2, с. 284].

Літературознавство звернуло увагу на художню значущість часу у творах мистецтва не так давно. Визначальними тут стали праці М. Бахтіна [1; 2]. На необхідність вивчення художнього часу вказував і Д. Лихачов. Час є одним зі складових компонентів не тільки художнього твору, а й суспільно-історичного розвитку в цілому.

Література ж, на думку Д. Лихачова, «...більшою мірою, ніж будь-який інший вид мистецтва, стає мистецтвом часу. Час – його об'єкт, суб'єкт і знаряддя зображення» [11, с. 209]. Важливими для з'ясування питання часу та простору стали статті Д. Медриша, Т. Мотильової, А. Мостепаненка, Р. Зобова та інших, які «...додали ще до простору й часу ритм у комплексному дослідженні мистецтва» [10, с. 11].

Проблема часопростору в українському літературознавстві, незважаючи на досить тривалу традицію, розроблена поки що недостатньо. Про потребу просторово-часового підходу при вивченні літературно-мистецьких явищ говорить І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» та М. Грушевський у своїй «Історії української літератури».

Упродовж останніх десятиліть різноманітні аспекти проблеми часопростору досліджуються в низці монографій, дисертацій, статей. Необхідність дослідження проблеми художнього часу для адекватного вивчення літературного твору доводять такі вчені як О. Гнідан, І. Денисюк, Л. Дзіковська, М. Кодак, Н. Копистянська, В. Смілянська, Н. Тодчук, Н. Федорак, К. Фролова, Ю. Хабатюк, Л. Целевич, Л. Цибенко та ін.

«Актуалізація уваги до хронотопу як системно-структурного рівня поетики в наш час, – зауважує М. Кодак, – зумовлена появою художніх творів із посиленою філософічністю, з поглибленою розробкою опозицій типу «верх – низ», «минуле – майбутнє», «народження – смерть», «злет – падіння» і численних проміжних метафоричних парафраз на мотиви, покликані показати певне розуміння часопросторового континууму, протяжності й безперервності світу» [9, с. 97]. На всю історичну ретроспективу поширюється висновок, що в «кожному творі будь-якого виду мистецтва наявний більш чи менш розвинений образ простору – часу,

оскільки метою мистецтва є моделювання світу в його цілісності, тобто в єдності його просторових і часових координат» [8, с. 31]. Якою б не була ідея літературного твору, вона підпорядковується формам суспільної свідомості. «Існує уподібнення художнього і реального світів... Параметри об'єктивної дійсності – простір і час – стають іншими, потрапляючи в художній світ. У їх переломленні можна бачити при бажанні коефіцієнт подібності між правдою життя і правдою мистецтва» [4, с. 253].

Увівши поняття хронотопу в літературознавство, М. Бахтін наголосив, що він має суттєве жанрове значення, а також є важливим в аспекті характеротворення. «Хронотоп як формально-змістова категорія, – зазначає М. Бахтін, – визначає (значною мірою) і образ людини в літературі; цей образ завжди хронотопний за своєю суттю» [1, с. 235]. Провідним началом у хронотопі М. Бахтін називає час. Це було підтверджено й іншими дослідниками, зокрема Л. Целевичем [15]. Основні теоретичні дослідження про час і простір у літературному творі зводяться до твердження про те, що художній час і простір – це відображення, образна модель об'єктивного й соціально-історичного часу реальної дійсності. А. Гуревич зазначає, що в часі «втілюється світогляд епохи, ставлення і до речей, і до ідей, до усвідомлення людиною самої себе як особистості» [5, с. 152].

Дослідники підкреслюють умовність і специфічність художнього часу щодо об'єктивного часу. Внутрішня специфіка художнього часу (порушення хронології, здатність конденсуватися і розтягуватися, затримувати свій хід і зупинятися) пояснюється вченими як результат складної взаємодії об'єктивного, соціально-історичного часу з різними формами сприйняття і відображення його людиною. Виділяють також художньо-естетичну функцію часу [10]. У багатьох літературознавчих дослідженнях останніх років відзначається ускладнення часового відображення, що пояснюється намаганням автора, трансформуючи і реконструюючи час, проникнути у внутрішній світ героїв [13]. У складній структурі художнього часу виділяють авторський, сюжетний, персонажний, читацький, фабульний та суб'єктивний час. У складі сюжетного часу виділяється: час теперішній, минулий, майбутній, досюжетний, сюжетно-реальний час. Поряд з історичним часом Н. Павлова виділяє час як «інтимно-особистісне переживання», тобто час внутрішнього життя людини [14, с. 280]. О. Зарицький виділяє кілька часових планів, які розглядаються як елементи часової системи. До них він зараховує історичний час, біографічний (час героя), подійний, оповідний, внутрішній (психологічний), час автора і час спогадів і коментарів [6, с. 12].

Дослідження функцій хронотопу «сприяє поглибленому проникненню реципієнта в істинний зміст зображуваного, посилює відчуття правдивості оповіді» [12, с. 81–82]. Хронотоп поєднує в собі дві самостійні й незалежні, на перший погляд, категорії – простору і часу. Але розмежування цих категорій має досить умовний характер. Тому, аналізуючи поетику простору і часу художніх творів як самостійні категорії, ми ще раз підкреслюємо відносність і умовність такого розділення. Під впливом навколишньої дійсності кожен письменник формує свої ідеали, прагне відчувати метаморфози життя. Задумуючись над шляхами розвитку суспільства, він заглиблюється у вивчення моральних джерел поведінки своїх героїв, прагнучи знайти зв'язок між моральною поведінкою та соціальним буттям.

Отже, дослідження художніх творів у плані часопросторових відношень дає змогу не лише внести певні уточнення і доповнення в інтерпретацію творів, а й більш глибоко вивчити еволюцію поетичної системи письменника, виявити її принципові основи при всій її динаміці й русі. Кожному письменникові властиве своє розуміння художнього часу і простору, власне трактування цих проблем. Лише практика митця може показати, якою мірою кожне з цих рішень допомагає художньому освоєнню світу.

У перспективі стаття має стати частиною дисертаційного дослідження.

### Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М. : Худож. лит-ра, 1975. – 502 с.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин ; сост. С. Бочаров, В. Кожин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
3. Володин Э. Специфика художественного времени / Э. Володин // Вопросы философии. – 1978. – № 8. – С. 132 – 141.
4. Гей Н. Художественность литературы : Поэтика, стиль / Н. Гей. – М. : Наука, 1975. – 471 с.
5. Гуревич А. Что есть время / А. Гуревич // Вопросы литературы. – 1968. – № 11. – С. 150–154.
6. Зарицький О. Біографія та історія (чеський біографічний роман 70-х років) / О. Зарицький. – К. : Наук. думка, 1989. – 104 с.
7. Качан М. Время как философская проблема / М. Качан // Вопросы философии. – 1982. – № 10. – С. 117–124.
8. Качан М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. Качан // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [ред. коллегия: Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров]. – Л. : Наука, 1974. – С. 26–39.
9. Кодак М. Поэтика як система : Літературно-критичні нариси / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.
10. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Копистянська // Рад. літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11–19.
11. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – [3-е изд.]. – Л. : Наука, 1979. – 360 с.
12. Мейлах Б. Проблема ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. Мейлах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [ред. коллегия: Б. Ф. Егоров, Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров]. – Л. : Наука, 1974. – С. 3–10.
13. Мотылева Т. О времени и пространстве в современном зарубежном романе / Т. Мотылева // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [ред. коллегия: Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров]. – Л.: Наука, 1974. – С. 186 – 200.
14. Павлова Н. Типология немецкого романа 1900–1945 гг. / Н. Павлова. – М. : Наука, 1982. – 280 с.
15. Целевич Л. Сюжетотворна функція хронотопу / Л. Целевич // Радянське літературознавство. – 1988. – № 9. – С. 23–27.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 82.0 (73)

**Л. В. Анісімова**

*Київський університет імені Бориса Грінченка*

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАГМАТИЧНІ АСПЕКТИ ТРАНЗАКЦІЙНОЇ ТЕОРІЇ ЛУЇЗИ М. РОЗЕНБЛАТТ

**Проаналізовано теоретико-методологічні й прагматичні аспекти транзакційної теорії Луїзи Мішель Розенблатт як складової теорії читачького відгуку і, водночас, як самостійної літературознавчої теорії. Доведено її значимість для розвитку науки й освіти США.**

**Ключові слова:** транзакційна теорія читання Луїзи М. Розенблатт, еферентне й естетичне прочитання твору, «твір», читачька позиція, теорія читачького відгуку.

**Рассмотрены теоретико-методологические и прагматические аспекты транзакционной теории Луизы М. Розенблатт как составной теории читательской реакции**

и как самодостаточной литературоведческой теории. Доказана её значимость для развития науки и образования США.

*Ключевые слова:* транзакционная теория чтения Луизы М. Розенблатт, эфферентное и эстетическое чтение, «произведение», читательская позиция, теория читательской реакции.

**The article deals with the theoretical, methodological and pragmatic aspects of Louise M. Rosenblatt's transactional theory of reading, which could be seen as the part of Reader-response theory and at the same time as the self-contained literary theory. The value of her theory for development of American literary criticism, theory and education is proved.**

*Key words:* L. M. Rosenblatt's transactional theory of reading, efferent and aesthetic reading, «the poem», reader's stance, Reader-response theory.

Літературна «транзакційна» теорія **Луїзи Мішель Розенблатт** (1904–2005), американської дослідниці в галузі теорії й методики викладання літератури, заслуженого професора Нью-Йоркського університету, доктора з компаративістики (ступінь отримала 1931 р. у Сорбонні) залишається маловідомою у вітчизняному науковому просторі. На нашу думку, це значне упущення, враховуючи сталий інтерес науковців до світових національних варіантів теорії рецептивності, до категорії читача загалом, адже в США Л. М. Розенблатт визнана як засновниця **теорії читачького відгуку** (Reader-Response Theory), американського різновиду рецептивної критики. За словами Г. Л. Гербер, її «...вважають піонеркою та сучасницею у читачькому світі, праці котрої є популярними вже понад 70 років» [7, с. 1057], проте найвідоміші її праці «Література як дослідження» (1938) і «Читач, Текст, Твір: транзакційна теорія літературного твору» (1978) досі навіть частково не перекладені українською мовою.

Протягом тривалої і плідної науково-педагогічної діяльності неодноразово була нагороджена й відзначена Національною радою вчителів англійської (NCTE), у 1972 р. отримала нагороду «Great Teacher Award» від Нью-Йоркського університету, в 1992 р. ім'я Л. М. Розенблатт вміщено до Залу слави Міжнародної організації з читання, у 1999 р. отримала звання Видатного освітянина в галузі літератури, в 2001 р. – нагороду за життєві досягнення від Спілки ім. Джона Дьюї та багато інших. Двадцятий випуск (осінь, 1988 р.) знаного в США періодичного видання, що виходить раз на півроку (починаючи з 1977 р. – «зеніту слави» теорії читачького відгуку), під назвою «Про Луїзу М. Розенблатт», був присвячений висвітленню різних теоретико-методологічних і педагогічних аспектів її транзакційної теорії. Проте за певних обставин її досягнення в теорії літератури поступово почали визнаватися лише з кінця 1970-х, а не з кінця 60-х, тобто часу, який вважали моментом виникнення «читачеорієнтованих» теорій у США. Наприклад, жодна з двох антологій із питань читачького відгуку, виданих у 1980 р., не містять есе Л. М. Розенблатт, хоча у примітках (Дж. П. Томпкінс) і передмові (С. Р. Сулейман, І. Кросман) згадали про неї та її першу книгу «Література як дослідження» (1938). Також більшість науковців, проводячи метакритичні дослідження теорії читачького відгуку на початку 1980-х (напр., С. Майю, Е. Фройнд), взагалі не звертали уваги на транзакційну теорію Л. М. Розенблатт. Однею з причин цього є педагогічна й прагматична спрямованість її праць, а також той факт, що ідея про транзакцію дуже віддалена від дуалізму, в рамках якого вони розглядали теорії інших представників теорії читачького відгуку (С. Фіша, Н. Н. Голланда, Д. Блейха, Дж. Каллера). В її теорії об'єктом інтерпретації є не текст, не читач або читачький відгук (як у більшості вищезазначених теоретиків), а процес транзакції між ними. Коротко кажучи, практична спрямованість транзакційної теорії стала на заваді визнання транзакційної теорії в наукових колах.

З'ясуємо думки двох відомих сучасних теоретиків стосовно відношень між теорією та практикою в літературознавстві – француза Антуана Компаньона й

американця Джонатана Каллера. У своїй книзі «Демон теорії» (1998) А. Компаньон пише: «Теорія не може зводитись до техніки чи педагогіки – в коротких посібниках під кольоровими обкладинками, якими торгують у книжкових магазинах латинського кварталу, вона продає свою душу, – але це все ж не причина, щоб робити з неї метафізику чи містику [3]. Роком раніше Дж. Каллер, автор декількох ґрунтовних праць із теорії літератури, видає невеличку книгу «Теорія літератури» для серії «Дуже короткі вступи» (чи не на такі книги натякав А. Компаньон?), в якій напрощуд ясно, доступно, в американському стилі, окреслює ключові зрушення і тенденції у світовому літературознавстві й зазначає, що теорія (яка не є синонімом теорії літератури) «не пропонує нам набір рішень, але задає напрям думки» [2, с. 137], її призначення полягає у «піддаванні сумніву «здорового глузду», тобто загальноприйнятих поглядів на сенс творчості, літературу, досвід» [2, с. 10].

Думки А. Компаньона про теорію лише частково збігаються з цим твердженням: «Перш за все, той хто говорить «теорія» – і йому не потрібно для цього бути марксистом, – припускає певну практику, певний «праксис», якому ця теорія протиставляється, теорією чого вона є» [3]. Розмірковуючи стосовно того, чи є теорія певним кодексом правил, А. Компаньон дає заперечну відповідь. Оскільки, на відміну від риторики, яка навчає виступати перед публікою, теорія не вчить писати романи, а є загальним дослідженням вже існуючої літератури. На його думку, «займатись теорією літератури – значить займатись літературою загалом, з точки зору універсального» [3]. Предметом теорії літератури є «дискурс або дискурси про літературу, літературна критика й історія, практику яких вона досліджує, проблематизує, організує» [3]. Також А. Компаньон стверджує, що теорія аналізує практику чи практики, описує їх, критикує (тобто, розділяє, розмежовує), є критикою критики, або, інакше кажучи, метакритикою.

Л. М. Розенблатт була спершу (починаючи з 1938 р.) творцем досить революційної для часу панування формалізму практики й методики інтерпретування текстів, які пізніше (з 1949 р.) трансформувались у повноцінну обґрунтовану транзакційну теорію.

Суттєвою тенденцією сучасності, на думку Дж. Волфрейз, головного редактора серії книжок початку ХХІ ст. «Transitions», кожна з яких є теоретико-практичним посібником із поетики певних інтерпретаційних парадигм, літературно-критичних напрямів, шкіл минулого століття, є не лише переосмислення досягнень літературних теорій минулого століття з «метою уможливити трансформацію читачьких прочитань», а й прагнення «забезпечити певний методологічний інструментарій для застосування теорії на практиці» [6, с. viii].

**Метою** нашої розвідки, враховуючи вищесказане, є аналіз і висвітлення транзакційної теорії Л. М. Розенблатт як самодостатньої літературознавчої теорії й можливості її застосування на практиці: при читанні та інтерпретації художніх творів у навчальних закладах.

Слід зазначити, що термін «прагматичні аспекти», вжитий у заголовку, – не просто синонім до словосполучення «практичні аспекти», бо філософія прагматизму свого часу не лише сформувала світоглядні позиції Л. М. Розенблатт (вона спілкувалась із співзасновником прагматизму Дж. Дьюї, ідеями котрого захоплювалась; декілька років була членом виконавчого комітету й секретарем міждисциплінарної «Конференції з методів філософії та наук»), а й забезпечила спершу понятійним, а з 1949 р. «транзакційним» термінологічним апаратом. То був знаковий рік для формування Л. М. Розенблатт як теоретика, оскільки вона змогла вдало застосувати філософські категорії з книги Дж. Дьюї і А. Бентлі «Знане й пізнане» (1949) до літературознавства (про це авторка дізналась із опублікованого листування між філософами-співавторами: останній у листі від 20 квітня 1950 р. на-



звав її теорію вдалим використанням їх книги у літературній критиці). У прагматизмі єдиним критерієм істини є те, що «найкраще «працює» на нас; спрямовує нас» [1, с. 44] і поєднується з усією сукупністю нашого досвіду (найважливіше поняття прагматизму), а основною ідеєю цієї філософії є ідея про першочергову цінність практичного життєвого досвіду для кожної людини.

Серед науковців, ідеї яких вплинули у 1930-х на формування підґрунтя для транзакційної теорії читачького відгуку, окрім філософів-прагматиків Ч. С. Пірса, В. Джемса і Дж. Дьюї, були антропологи Франц Боас і Рут Бенедикт. Загалом, антропологія стала другим за значимістю захопленням у житті дослідниці, знання якої застосовані в її теорії літературного досвіду. Певною мірою, за словами Л. М. Розенблатт, також на неї вплинули такі наукові дисципліни як семантика (Огден, Річардс), лінгвістика (потім психолінгвістика, соціолінгвістика), семіологія, психологія (Піаже, Брунер), гештальтпсихологія, психоаналіз Фрейда (незважаючи на певні аспекти), психоаналітика Г. і Ф. Олпортів, експерименти транзактних психологів (Канріла, Амеса) тощо.

### Основні теоретико-методологічні засади транзакційної теорії

Заклик Л. М. Розенблатт у 1938 р. до того, що «не існує такого поняття як загальний / родовий читач загального твору; є лише потенційні мільйони індивідуальних читачів мільйонів потенційних літературних творів» [9, с. 24], загалом залишився непочутим упродовж десятиліть. Хоча у 1972 р. Ален Пурвз і Річард Біч у праці «Література і читач» зазначають, що вчення про читачькі відгуки «схоже підтримують транзакційну теорію» [10, с. xii]. А вже наприкінці 1980-х Джон Кліффорд в есе «Вступ: про перше читання Розенблатт» говорить, що нарешті, коли написана історія теорії читачького відгуку, «Літературу як дослідження» цитують і визнають початковим, «інаугураційним» [5, с. 1] текстом для цього літературно-критичного напрямку. Також називає перерахування цієї «віднайденної» книги певним *déjà vu*, «нібито хтось писав ясний огляд того, як ідеї Фіша, Голланда та Ізера можуть бути, без скрупульозних теоретичних підмурків, поясненими і зробленими доступними для студентів» [5, с. 1], яка свого часу була «живим та цінним путівником для викладачів вузів, незадоволених сухістю й відстороненістю формалістського читання» [5, с. 2].

Красномовними є навіть роки перевидання її «Літератури як дослідження» (1938): 1968–1970 (Лондон), 1976, 1983 і п'яте – в 1995 р., оскільки кінець 1960-х вважають часом зародження теорії читачького відгуку в США, а початок 80-х – періодом занепаду.

Метою книги «Читач, текст, твір...» було «дослідити природу процесу читання» [10, с. viii]. У книзі проаналізовано такі контраверсійні проблеми як валідність інтерпретації, критерії оцінки, стосунки між літературною критикою та іншими дисциплінами без поточної тенденції створювати нову термінологію. «Я зосередилась на представленні зрілої і повніше розвинутої теорії літературного твору мистецтва і на застосуваннях для літературної критики» [10, с. xii], – зазначає дослідниця.

Зупинімося почергово на основних поняттях її транзакційної теорії.

**Транзакція VS інтеракція.** Як зрозуміло з назви, основним поняттям теорії Л. М. Розенблатт є ідея динамічного «злиття» читача й тексту, інакше кажучи – транзакція. Чому ж не вживається більш звичне для нас слово «інтеракція»? «Інтеракція традиційно асоціюється з поняттям, коли певні окремі сутності діють одна на одну. Основною метафорою для цього є механізм / верстат. У відповідь досягненням філософії науки, слово *транзакція* (курсив в оригіналі – прим. Л. А.) вживається для позначення процесу, в якому елементи є аспектами чи фазами спільної ситуації» [9, с. 26]. За своєю суттю, «термін *інтеракція* пов'язаний із Картезіанською дуалістичною парадигмою, що має справу з людським буттям

і природою, суб'єктом і об'єктом, дослідником і досліджуваним як окремих сутностей» [10, с. 180]. «У транзакції <...> відсутня жорстка відмінність між сприймаючим і тим, що він сприймає, оскільки спостерігач – частина спостереження» [10, с. 180].

**Читач.** «Загальна інтелектуальна атмосфера сьогодні більш сприятлива для мого уславлення попередньо зневаженої ролі читача» [10, с. viii], – пише Л. М. Розенблатт. Хоча читач не був повністю зігнорованим протягом століть [10, с. 3] (слід згадати міркування Платона про ефект на аудиторію, катарсис Аристотеля, ідею Горация про необхідність поезії впливати на читача й приносити насолоду, або, скажімо, моралізм і дидактизм Вікторіанської доби), на її думку, він був «переважно невидимим» [10, с. 3], котрому літературознавці ніколи не відводили активної ролі, вважаючи просто пасивним реципієнтом впливу (автора або твору). Критики, які раніше традиційно звертали увагу тільки на автора чи текст, лише недавно почали визнавати читача, але часто, на думку Л. М. Розенблатт, впадали в крайнощі: одні наголошують на переважанні читацької особистості, його психології, інші – на читацькому відгуку, зневажаючи сам текст. «Інколи реабілітація читача набуває форми досить екстремального суб'єктивізму чи фрейдизму» [10, с. 4], що є неприпустимим, – підсумовує вона свою думку. Конкретно не сказано, проте напевно це натяк на теорії Н. Н. Голланда, С. Фіша і Д. Блейха. Вона категорично відмовляється від того, щоб «робити читача надважливим» [10, с. xi], до чого схильні радикальні представники теорії читацького відгуку. До речі, читач для дослідниці залишається «невидимим» навіть тоді, коли його називають «аудиторією», «читацьким загалом» [10, с. 4], або «інтерпретаційною спільнотою» (термін С. Фіша).

**Текст.** На думку Л. М. Розенблатт, «текст, як тільки залишає руки автора, є просто папером і чорнилом, допоки читач не оживить / пробудить з нього літературний твір – інколи навіть літературний витвір мистецтва» [10, с. ix]. Як і теоретики читацького відгуку, вона заперечує «поняття автономного тексту як вмістилища єдиного детермінованого значення». Але водночас «для деяких, на жаль, ідея потенційно плюралістичної інтерпретації тексту стала поштовхом для переключення на повний релятивізм» [10, с. 182], – зазначає дослідниця.

**Твір VS текст.** Існує «потреба розрізняти текст (поєднання друкованих чи озвучених знаків) і значення (літературний твір)» [9, с. 27], – застерігала Л. М. Розенблатт ще в 1938 р. «Твір (поема) (термін, який я використовую для позначення “літературного твору”) «існує», «трапляється» у процесі транзакції між конкретними читачами і текстом (знаками на сторінці). Ми говоримо про читача, текст, твір, але кожен є лише аспектом стосунків, що відбулися у певний час за певних умов» [10, с. 181].

**Еферентно-естетичний континуум.** «Читач підходить до тексту з певною метою, певними очікуваннями чи припущеннями, які керують його вибором серед надбань минулого досвіду» [9, с. 26]. Важливим поняттям її теорії є поняття позиції / ставлення (*stance*) як позначення внутрішнього ставлення чи мети, з якою читач звертається до тексту. Будь-який текст може бути прочитаний з естетичної (*aesthetic stance*), або з еферентної позиції (*efferent stance*), або, найчастіше, у їх поєднанні. За переконанням Л. М. Розенблатт, не існує двох однакових прочитань одного певного тексту (навіть коли вдруге читатиме та сама особа), позаяк ні текст, ні читач не є незмінними сутностями. Натомість читацька позиція змінюється під дією тексту і створює свій власний «твір».

При естетичній позиції «читацька увага зосереджена на тому, що він переживає протягом його взаємостосунків з тим конкретним текстом» (курсив в ориг. – примітка Л. А.) [10, с. 25]. На противагу, еферентна позиція (лат. *efferre* – щось виносити) відбувається тоді, коли читацька увага сконцентрована переважно на тому, до чого конкретно відсилають слова і що корисне залишиться від акту

транзакції. Еферентно-естетичний континуум – це біполярний простір з еферентним ставленням до тексту, з одного боку, і естетичним – з іншого. Перше апелює до загальноприйнятих, публічних значень слів, а друге – до персонального, приватного відгуку.

**Контекст.** «Коли я усвідомила, що мова соціально зумовлена, я зрозуміла, що вона завжди є індивідуально засвоєною у транзакції з навколишнім світом у конкретний час за певних умов. Кожен індивід – мовець, слухач, письменник чи читач привносить до транзакції особистий лінгвістично-емпіричний запас, що залишився від попередніх транзакцій в житті і мові» [10, с. 182], – зазначає Л. М. Розенблатт.

**Автор.** Категорія автора у теорії Л. М. Розенблатт не відсутня повністю (якщо порівнювати з іншими представниками ТЧВ), бо її метою було впровадити таку теорію, яка б (як вона зазначила метафорично у розділі «Невидимий читач») «освітила б усю сцену – автора, текст і читача» [10, с. 4], а особливо, раніше зневаженого читача.

**Місце творення значення художнього твору.** «Ми повинні все ж позбутися бажання отримати єдино «правильне» чи абсолютне значення для кожного тексту. *Якщо ми погоджуємося стосовно критерію валідності інтерпретації* (курсив в оригіналі – прим. Л. А.), то ми, до речі, можемо визначити і найбільш виправдану інтерпретацію чи інтерпретації. Звісно, це залишає відкритим питання ймовірності як існування рівнозначних валідних альтернативних інтерпретацій, так і альтернативного критерію валідності інтерпретації» [10, с. 183]. «Для досвідченого читача, багато з цього може проходити підсвідомо, але двосторонній (two-way) взаємний зв'язок пояснює, чому саме значення міститься не «у» тексті і не «в» читачеві. І читач, і текст є суттєвими у транзакційному процесі творення значення» [9, с. 27].

**Валідність інтерпретації.** Л. М. Розенблатт розробляє два основні критерії для оцінки валідності інтерпретації: по-перше, «інтерпретація читача не повинна суперечити жодній частині тексту» [10, с. 115], по-друге, «читач не має права спроектувати будь-що, для чого відсутня вербальна основа» [10, с. 115].

**Естетика, естетичний досвід.** «Я стверджую, що естетика не є притаманним атрибутом тексту. Письменник, котрий бажає написати художній твір, адаптує естетичну позицію з метою утворити якомога більше ключів для гіпотетичного читача. Але також і текст, каже Юлій Цезар, може пропонувати великий естетичний потенціал, він може бути прочитаним як мистецький твір чи як приклад Єлизаветинського синтаксису» [10, с. 183]. Слова входять у читачську свідомість і пробуджують спогади, асоціації, думки, запитання, й усе це стає частиною читачького естетичного досвіду певного тексту.

**Л. М. Розенблатт про «нову критику».** Після першого прихильного сприйняття її підходу (коли Л. М. Розенблатт відчувала себе єдиною, хто говорить про читача), повоєнний, «пост-супутниковий» інтелектуалізм сприяв надзвичайному домінуванню «нової критики» в університетах і літературно-критичних колах, що на довгі роки відтіснило на маргінесі інші, несхожі підходи. Незважаючи на це, Л. М. Розенблатт, на відміну від когорти «читачеорієнтованих» теоретиків кінця 1960-х, ніколи критично не висловлювалась про «нових критиків», симпатизуючи «їх зосередженню на формальних цінностях» і захоплюючись «їхніми аналітичними здібностями», чия практика «завжди була кращою їхніх теорій» [10, с. xii]. Проте заперечувала їх центральне поняття «поєми-як-об'єкта» та зневагу до автора й читача.

### Прагматичні аспекти літературної теорії Л. М. Розенблатт

Саме в книзі «Література як дослідження», за словами авторки, впроваджено «філософію викладання літератури» [10, с. xi]. У статті «Теорія читачького від-

гуку і проблеми значення» (1992) Роберт Пробст розповідає, що Л. М. Розенблатт у вищезгаданій книзі виклала керівні принципи викладання літератури ще у 1938 році. І відтоді «ми маємо належні й вичерпні принципи для спрямування нашого викладання. <...> вчителі всіх навчальних рівнів експериментували з ними у власних класах» [8, с. 64], які вказують на важливість «фокусування уваги на зустрічі студента з текстом, на транзакції між читачем і книгою» [8, с. 64].

Завдяки транзакційній теорії «література існує не на сторінці, не у чорнилі і папері, і навіть не у свідомості автора (за винятком випадку, коли той сам читач)» [8, с. 64], але у читачеві протягом і після акту читання, а твір став «продуктом зустрічі, обміну, транзакції між читачем і текстом, транзакції до якої кожен робить свій внесок» [8, с. 64].

Узагальнено, базова парадигма процесу читання, на думку Л. М. Розенблатт, складається з: реакцій на «натяки» (cues) тексту; адаптації еферентної чи естетичної позиції / ставлення; створення пробної структури чи керуючих принципів організації; пробудження очікувань, які впливають на вибір і синтез майбутнього відгуку; виправдання чи спростування очікувань, або фрустрація, яка інколи зумовлює перегляд структури чи, за необхідністю, перерасчетування; пробудження подальших очікувань доти, доки (якщо все піде гаразд) не завершиться читання тексту та не буде досягнуто остаточного синтезу [10, с. 54].

Л. М. Розенблатт, наголошуючи на важливості взаємин кожного окремого студента з художньою літературою, розробила теорію (якою керується вже не одне покоління вчителів), що спонукала «сприяти плідній взаємодії, або, точніше, транзакції між окремими читачами та літературними текстами» [9, с. 26]. К. Аллен з Університету Вашингтона у 1988 р. зазначила, що Л. М. Розенблатт «... дала нам теоретичне підґрунтя для нашої педагогічної практики» та закінчила свою статтю такими словами: «З її довготривалою репутацією як у методиці викладання літератури, так і в педагогіці, з її зростаючою репутацією теоретика, вона справді є однією з найбільш різнобічних і видатних учених» [4, с. 39].

**Висновки.** В академічних колах Великобританії та США теорія літератури набула популярності через розповсюдження з таких «елітних» навчальних закладів як університет Джона Гопкінса і Єльський університет лише наприкінці 1960-х рр. та тривала до кінця 80-х, коли цей предмет був уведений до курикулуму майже скрізь. Цікавим фактом є те, що, згідно з рейтингом найкращих вищих навчальних закладів у 2010 р., за версією газети «Таймс», що ґрунтується на думках світового наукового товариства, роботодавців і частотності цитування наукових праць викладачів вузів, шість із 10 найпрестижніших університетів світу розташовані в Сполучених Штатах. Можливо, час руйнації стереотипів уже настав і варто уважно й неупереджено вивчити педагогічний і літературознавчий досвід Сполучених Штатів. Транзакційна теорія читацького відгуку (як її інколи називала сама авторка), як було сказано вище, була певним медіатором між зосередженою на тексті «новою критикою» та «читачецентрованою» теорією читацького відгуку в американському літературознавстві. Сфера її наукових інтересів також перебувала на суміжжі наук – літературознавства, антропології, педагогіки та філософії освіти.

Л. М. Розенблатт вдалось надзвичайно вдало та ефективно поєднати теорію з практикою, керуючись основним принципом філософії прагматизму: наше уявлення про предмет складається із сукупності наших знань про його практичне застосування. Характерним для американської теорії читацького відгуку є те, що теоретичні концепції були невідірвні від практичного застосування і перевірялися емпірично. Транзакційна теорія Л. М. Розенблатт засвідчила як практичну, так і теоретичну значимість своїх здобутків, які не втрачають своєї актуальності й на початку XXI століття.

### Бібліографічні посилання

1. *Джеймс В.* Прагматизм / В. Джеймс ; пер. з англ. П. Юшкевича. – К. : Україна, 1995. – 284 с.
2. *Каллер Дж.* Теория литературы : Краткое введение / Дж. Каллер ; пер. с англ. А. Георгиева. – М. : Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
3. *Компаньон А.* Демон теории: литература и здравый смысл [Электронный ресурс] / Антуан Компаньон ; пер. с франц. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашиных, 2001. – 336 с. – Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/html/072009/demon.html>.
4. *Allen C.* Louise Rosenblatt and Theories of Reader-Response / C. Allen // *Reader*, № 20, 1988. – P. 32–39.
5. *Clifford J.* Introduction: On First Reading Rosenblatt / J. Clifford // *Reader*, № 20, 1988. – P. 1–6.
6. *Davis Todd F., Womack K.* Formalist Criticism and Reader-Response Theory / Todd F. Davis, Kenneth Womack. – NY. : Palgrave Macmillan, 2002. – 202 p.
7. *Herber H. L.* Professional connections: Pioneers and contemporaries in reading // R. R. Rudell, M. R. Ruddell, & H. Singer (Eds.), *Theoretical models and processes of reading* (4<sup>th</sup> ed.) – Newark, DE: International Reading Association, 1994. – P. 1057–1092.
8. *Probst Robert E.* Reader Response Theory and the Problem of Meaning / Robert E. Probst // *Publishing Research Quarterly*, Vol. 8, N. 1 (1992). – P. 64–73.
9. *Rosenblatt L. M.* Literature as Exploration / Louise Michelle Rosenblatt. – 5<sup>th</sup> ed. – New York : The Modern Association of America, 1995. – 321 p.
10. *Rosenblatt L. M.* The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work / Louise Michelle Rosenblatt. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1994. – 210 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.162.1 – 92.09

**О. С. Шеремет**

*Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, м. Київ*

### ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНІ ТРАДИЦІЇ ПОЛЬСЬКОГО РЕПОРТАЖУ

Стаття присвячена теоретичним аспектам жанру репортажу у польській літературі від моменту його зародження у 20-ті рр. ХХ ст., що пов'язано із тяжінням літератури до безстороннього й правдивого опису подій на противагу вигадці й прагненням журналістики розширити свої межі й вийти поза усталені канони зображення дійсності. Аналізуються умови розвитку репортажистики у повоєнний період і особливі ознаки жанру, притаманні польській традиції. Виокремлено основні теоретичні аспекти жанру, серед яких фігура наратора й співвідношення правди й фікції.

*Ключові слова:* репортаж, література факту, наратор, фікція, документ, польська література ХХ ст.

Статья посвящена теоретическим аспектам жанра репортажа в польской литературе с момента его возникновения в 20-е гг. ХХ в., что было связано со стремлением литературы к безучастному и правдивому описанию событий и с желанием журналистики расширить свои границы и выйти за устоявшиеся каноны представления действительности. Проанализированы условия развития репортажистики в послевоенный период и основные особенности жанра, присущие польской традиции. Выделены основные теоретические аспекты жанра, среди которых фигура наратора и соотношение правды и фикции.

*Ключевые слова:* репортаж, литература факта, наратор, фикция, документ, польская литература ХХ в.



The article is devoted to theoretical aspects of reportage in Polish literature during XX century. Its appearance in 1920th years was connected with literature aspirations to create dispassionate and faithful description of events in contrast to fiction, as well as with journalism volition to expand its borders, to set aside steady notions in describing reality. Development conditions of non-fiction writing in postwar period and specific features of the genre in Polish literary traditions were analyzed. Figure of narrator and correlation between truth and fiction were distinguished as main theoretical aspects of reportage.

*Key words:* reportage, non-fiction writing, narrator, fiction, document, Polish literature of XX century.

У польському літературознавстві зародженням репортажу прийнято вважати 20-ті рр. XX ст., період між двома світовими війнами. Тоді, на хвилі суспільно-політичних змін, література ознаменувалася розквітом різних форм документального письменства, що найпростіше розуміється як прагнення якомога точнішого запису дійсності, спробою її задокументувати – щоденники, свідчення очевидців воєнних подій тощо. У літературі ж загалом поширеним було прагнення розірвати з попередньою традицією, звідки походить як авангардизм XX ст., так і «принципи й постулати репортажу як жанру без історично внормованих художніх санкцій, що пропонує особливий метод опису й зображення світу» [4, с. 110].

Якщо взяти собі за мету дослідити зв'язки цього відносно молодого жанру із попередньою літературною традицією, то найдавніше сягає у своїх дослідженнях Чеслав Нєдзельський, пов'язуючи репортаж з описом подорожі, популярним ще з часів Просвітництва. Тоді подорожі Європою були не лише звичаєм інтелігенції, а й необхідним елементом політичної освіти, а оповіді подорожніх були неодмінною складовою салонних розмов [4, с. 32]. Такий родовід репортажу не видається дивним, зважаючи на те, що ще в 60-х рр. XX ст. ці жанри майже ототожнювалися, а сам опис подорожі ніколи не обмежувався описом ландшафтів, це були цінні повідомлення про актуальні політичні й суспільні події, інформація про звичай і побут інших народів.

Великою мірою на методи й стильові домінанти репортажу вплинув розвиток натуралізму з його прагненням до дослідження дійсності нарівні з наукою й створення своєрідного документа суспільним явищам. Така позиція передбачала розрив із «літературністю», що підпорядковувала «правду життя» моральним цінностям чи вимогам художнього письменства. Наприклад, польський дослідник французького роману Антоній Сигєтинський зазначає, що Еміль Золя у романній формі показує те, «що французьке суспільство у формі репортерської хроніки читає про себе щодня» [4, с. 107].

Інший дослідник польського репортажу, Зигмунт Зьонтек, вважає, що для першої генерації репортерів у сучасному розумінні цього жанру визначальну роль зіграло масове непрофесійне письменство, зокрема, біографії селян. Це явище свідчить про масовість і водночас інтенсивність пережитих подій початку минулого століття, що змусило багатьох людей узятися за перо, це, у свою чергу, змінило критерії вірогідності прози, щодо якої не могли залишитися байдужими письменники, серйозно зацікавлені новою суспільною ситуацією й правдоподібними методами її запису [6, с. 9].

Про вплив конкретних історичних подій та суспільних тенденцій на розвиток репортажу говорить і один із перших польських теоретиків цього жанру Александер Ват у своїй статті «Література факту» (1929). Дослідник у цьому тексті аналізує програмні постулати «Нового ЛЕФ-у», друкованого органу літературної групи, до якої окрім письменників-футуристів входило багато теоретиків літератури. Проголошений ними відхід від «художньої вигадки» означав виведення на перший план реального перебігу подій. Щоденник, опис подорожі, біографія, газетні форми, есей – ось форми, які не містилися в рамках традиційної літератури,

підпорядковувалися не схемі поетик роду чи жанру, а реальним фактам. Результатом просування цих форм було не лише протиставлення традиційним жанрам вартості так званих нехудожніх жанрів, а й спонування до відмови від принципів епічно-реалістичного письма. Тобто замість типізації – повна індивідуалізація подій і героїв, замість образних схем – передача різноманітності ситуацій, замість конструкцій, що організовують твір, – опис звичайного перебігу подій [4, с. 130].

У польській літературі того часу схожі постулати проголошувало літературне угруповання «Передмістя», засноване 1933 року. Його учасники – Єжи Корнацький, Галіна Крахельська, Гелена Богушевська, Зофія Налковська та інші – сповідували програмну «алітературність» і заміняли художню вигадку на метод спостереження, який називали літературним дослідженням. Однак гасло «письменницької майстерні на вулиці» було не лише літературним засобом використання реальних подій, а й зацікавленням середовищем суспільних низів [4, с. 128]. Про політичну й суспільну заангажованість нових жанрів свідчить перш за все приналежність їх авторів до лівих ідей, які «літературу факту» ставили на служіння ідеям пролетаріату.

Польська літературна критика 30-х рр. XX ст. однозначно визначала творчість членів «Передмістя» поняттям репортажу, однак існував ще й інший напрям цього жанру, він виріс із суто журналістського письма, яке переймало літературні форми. І саме представники цього напрямку вважаються засновниками сучасного польського репортажу – це Ксаверій Прушинський (1907–1950) і Мельхіор Ваньковіч (1892–1974). Їх репортажі, які загальними словами окреслюються як суспільно-побутові, відрізняються від звичайних газетних жанрів не лише тематикою, а й літературними пошуками авторів. Окрім прагнення встигнути за сучасною історією, їх характеризує ще й схильність до відкривання певних суспільних і приватних таємниць, явищ сором'язливо замовчуваних чи свідомо приховуваних. Це змінювало й спосіб писання.

Такий суспільно-побутовий репортаж, на думку Зигмунта Зьонтека, розвинувся завдяки присвоєнню мистецтва натуралістичного опису й мистецтва психологічного портрета [6, с. 83]. Це, зокрема, стало можливим через те, що до репортажу після Першої світової війни звернулися найкращі тогочасні письменники, такі як Ванда Мельцер, Марія Кунцевічова, Стефанія Загорська, Зофія Налковська та інші, що забезпечили цьому жанру особливу емоційну складову.

Після Другої світової війни, попри не менш катастрофічні суспільно-політичні зміни в Польщі, репортаж втрачає свою популярність. Ситуація, що сприяла повторному народженню польського репортажу, – а саме потреба відкриття правди, як про це пише З. Зьонтек – виникла лише в середині 1950-х років [6, с. 83]. До цього спричинилася ціла когорта молодих журналістів «Просто», «Стягу молодих», «Політики», «Світу», але їхні тексти не вирізнялися оригінальністю. Цьому не сприяла перш за все політична ситуація, ворожа суті репортажу, що прагне до зривання масок, порушення суспільно неоднозначних тем й індивідуального пізнання. Тому репортери цього періоду або обирають якусь вузьку й безпечну нішу (що свідчить про розквіт археологічного репортажу), або переходять на побутову прозу.

Однак на переломі 1970-х і 1980-х рр. репортаж набуває нової якості, і в цьому випадку вирішальною була не лише ситуація, яка не дозволяла казати правду, а й еволюція самого репортажу, що перейняв суто літературні засоби й розширив власні межі й можливості передачі дійсності. У той час як «Новий журналізм» у США в 60-ті рр. XX ст. розвинувся на тлі того, як класичний реалістичний роман почав відживати (йому на зміну прийшли так звані романи ідей), у Польщі художній репортаж став засобом відкриття правди в підтекстах і алюзіях, запозичених у літератури. Гарним прикладом може послужити репортаж Барбари Лопенської «Лапа в лапу», побудований на інтерв'ю із дресирувальницею тигрів, який

усі прочитували як розповідь про існування у тотально контрольованому суспільстві: на місце дресирувальників можна підставити агентів служби безпеки, і уся оповідь перетворюється на велику метафору [1, с. 132]. Так само пізніше «Імператора» Ришарда Капусцінського прочитували як універсальну метафору будь-якої паралелі влади, що будується на однакових принципах.

Це не значить, що репортерам часів Польської Народної Республіки було легко пройти цензуру, книжки Ганни Кралль вилучалися й нищилися вже після публікації, хоча суть репортажу власне й полягала в тому, що він складається із фактів і свідчень. Що ж дозволило польській школі репортажу сформуватися у самобутнє явище? Передовсім творчість згаданих уже Ришарда Капусцінського (1932–2007) і Ганни Кралль (1935 р. н.), які експериментували у своїх текстах як із формою, так і з добором тем і рівнем власної заангажованості, що не раз ставило питання про вихід за межі жанру.

Ганна Кралль дебютувала книгою про буденне життя у Радянському Союзі, де вона кілька років була закордонним кореспондентом, – «На схід від Арбату» (1972), і це єдині її репортажі з-поза Польщі. У 1977-му вона видала «Випередити Бога», репортаж, побудований на розмові з Мареком Едельманом, очільником єврейського повстання у варшавському гетто під час Другої світової війни, і ця книга визначила подальше коло її зацікавлень як репортерки.

Майже всі репортажі Гани Кралль мають форму монологічної оповіді, авторка обирає для себе роль тієї, хто лише записує свідчення очевидців. Це зовсім не означає переходу репортажу до строго документального запису, лише збагачення його більш витонченими методами – усунення виразного інтерпретаційного компонента компенсується добором і монтажем оповіді, а також її мовним оформленням, близьким до автентичного мовлення [6, с. 95]. Така позиція авторки свідчить про її переконання, що документування історії має походити з глибоких особистих переживань.

Серед опрацьованих тем важливою для Ганни Кралль далі залишається польсько-єврейська тематика, але приваблюють її й інші пограниччя – пограниччя міста і села, гетеро- і гомосексуальності, що також залишаються на узбіччі публічної уваги й продовжують традиції репортажу з відкривання замовчуваних тем, лише з функцією своєрідної психотерапії особистої й суспільної пам'яті.

Іншою є позиція Ришарда Капусцінського як репортера, який завжди прагнув перебувати в серці подій, у вирі історичного процесу, звідки безпосередньо писав свої оповіді. Єдина його книга про польську дійсність «Буш по-польськи» вийшла 1962 р. й свідчила про його відсторонення від тогочасного суспільства «малої стабілізації», збайдужілого до поточних суспільно важливих процесів. Решту життя він провів у закордонних відрядженнях як кореспондент, перебуваючи саме там, де в 60–70-ті рр. XX ст. творилася оспівана ним Історія – на Далекому Сході, в Африці, Південній Америці. Звідти походять найвідоміші його репортажі, такі як «Футбольна війна», «Шахіншах», «Імператор». Ришард Капусцінський писав про явища, які перевертали історичний хід цілих континентів – про повстання, повалення режимів і побудову нових, але в цьому процесі він (часом із щирим пафосом) виокремлював роль окремих людей, прагнуч надати мільйонним натовпам на революційних площах конкретних людських рис.

У той же час багато місця у своїх репортажах автор виділяє на власні спостереження й узагальнення, що робить його тексти досить есеїстичними. До того ж, Ришард Капусцінський не є стороннім спостерігачем, він є активним учасником і подієвої верстви власних текстів. А, отже, наратор його текстів поєднує у собі дві ці точки зору: свідка – учасника подій і спостерігача – свідка історичної епохи [6, с. 106]. Разом із тим у його текстах відсутній цілий пласт інформації, яка швидко втрачає актуальність, а раніше саме це становило основу репортажу. Зберігаються переважно загальні відомості про політичну ситуацію чи перебіг воєнних подій, але тільки як елемент побудови цілісної конструкції.

Із репортерської творчості Г. Кралль і Р. Капусцінського виростають умовно два напрями сучасної польської репортажистики – перший, більш інтимний, який торкається часто дражливих, болючих тем і намагається їх розкрити завдяки створенню психологічних портретів героїв, і другий, подієво-описовий, який часто будується за принципами саспенсу, використовуючи всі літературні засоби для творення напруги, конфлікту тощо. Поєднує їх надзвичайна увага до деталей, які виростають до рівня метафор чи алегорій суспільних, історичних явищ, окремих цивілізаційних формацій.

Цю традицію після 1989 р., коли Польща пройшла останні суспільно-політичні зміни, продовжують сучасні репортери, згуртовані переважно навколо часопису «Великий формат», репортерського щотижневого додатка до «Газети Виборчої». У цій редакції під керівництвом Малгожати Шейнерт сформувалася ціла когорта письменників – Войцех Тохман, Маріуш Щигел, Яцек Гуго-Бадер, Лідія Остаховська та інші.

Оскільки ще з 20-х рр. ХХ ст. репортаж мав тісну прив'язку до історичних подій і був найбільш суспільно заангажованим жанром, то й змінюється він відповідно до зовнішніх обставин. Репортаж після 1989 р. значно розширює свою тематику і набір художніх прийомів, він першим відгукується як на процеси мінливої дійсності, так і на нові якості літератури. Попри те, що більше не доводиться використовувати езопову мову для говоріння правди, репортажистика не втрачає свого другого дна: за історією окремої людини вона здатна показати ширший культурний контекст і долю цілого покоління, за незначною деталлю – промовисте суспільне явище. Розшифровування цих кодів співвідноситься з бартівською теорією про «твір» як цілісну конструкцію, замкнену в самій собі, і «текст», як ширше культурне тло, яке дозволяє прочитувати багато рівнів того самого твору.

Змінюються в репортажі й підходи до ролі наратора, він далі може залишатися організовуючим елементом розповіді, на зразок просвітницьких описів подорожі, коли його оповідь служила композиційним елементом і забезпечувала відчуття автентичності. В цьому випадку наратор-автор може входити в площину тексту як повноцінний герой, виступаючи співрозмовником чи навіть співтворцем зображуваних подій. Інакше побудовані репортажі, що мають одного або кількох нараторів, на яких автор перекладає оповідну функцію. Тоді нарації можуть змінювати одна одну, пересуваючи перспективи сприйняття читачів.

Таке вплітання в текст чужих нарацій є оповіданням правдивої історії через призму переживань інших людей, через що сама історія може бути більшою чи меншою мірою викривлена. Це спровокувало питання про співвідношення правди й вигадки в літературі факту загалом, оскільки вона давно перестала використовувати лише неспростовні факти. Ще Ришардові Капусцінському закидали недотримання хронологічної точності, нехтування важливих подій чи надмірний суб'єктивізм [1, с. 164]. Сучасні репортери й поготів відкидають принцип об'єктивності як неможливий, натомість прагнуть показати будь-яке явище в його культурній системі з різних кутів розрізень. Іншими словами, відомо, що мас-медіа не відображають дійсність, а конструюють її, літературний репортаж же має на меті цю дійсність реконструювати, свідомий обмеженості своїх ресурсів, і тому завжди налаштований на розширення перспективи.

Репортаж у польській літературі від моменту свого виникнення в 20-ті рр. ХХ ст. зазнав значної еволюції і розвинувся у самобутнє явище, зване польською школою репортажу. Певною мірою завдяки непростим умовам функціонування літератури в часи ПНР і передовсім репортерському таланту Ганни Кралль і Ришарда Капусцінського цей жанр удосконалив свої засоби й вийшов на інший рівень художності. Це дозволило репортажистичі стати одним із провідних жанрів у сучасній польській прозі.

### Бібліографічні посилання

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
2. *Domosławski A.* Kapuściński non-fiction. – Warszawa : Świat Książki, 2010. – 605 str.
3. *Kwiatkowski J.* Dwudziestowiecze międzywojenne. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. – 596 str.
4. *Niedzielski Cz.* O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż-powieść-reportaż). – Toruń : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1966. – 209 str.
5. Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku // red. Kazimierz Wolny. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1992. – 162 str.
6. *Ziłek Z.* Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej. – Warszawa : Wydawnictwo IBL, 1999. – 223 str.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 82-93.09: 159. 9

**А. Р. Бойчук**

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

### ТРАНСГРЕСІЯ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ПРАКТИКУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

**За допомогою літературознавчого анкетування виявлено окремі принципи дитячої рецепції текстів сучасного мистецтва. Проаналізовано парадигму дитини у зв'язку з різноманітними формами масової свідомості. Розглянуто специфіку кореляції літератури для дітей та юнацтва з масовою культурою.**

*Ключові слова:* трансгресія, рецепція, дитяча література, масова культура, мультирежим, трансмедіальна сітка.

**Посредством литературоведческого анкетирования обнаружены отдельные принципы детской рецепции текстов современного искусства. Проанализирована парадигма ребенка в связи с разнообразными формами массовой сознания. Рассмотрена специфика корреляции литературы для детей и юношества с массовой культурой.**

*Ключевые слова:* трансгрессия, рецепция, детская литература, массовая культура, мультирежим, трансмедіальная сетка.

**With the help of literary knowing questioning individual principles of child reception of texts of modern art were discovered. The child paradigm connected with different types of mass consciousness was analyzed. The correlation peculiarity of children's and juvenile literature with mass literature was examined.**

*Key words:* transgression, reception, children's literature, mass literature, multi regime, transmediale net.

У процесі дитячої літературної соціалізації (термін Г. Еверса [25]), тобто становленні дитини як реципієнта, свідомість юного читача сприймає різножанрові тексти, внаслідок чого формується металітературна увага та забезпечується імпліцитне існування у *мультирежимі* (за диференціюванням Г. Кресса та Т. ван Леувена [26]). Актуальність проблеми кореляції масовості з дитячою книгою полягає у залежності від різнобічних чинників, наявності рис макротиражності, масштабності цільової аудиторії, розважальності, дидактичності, подекуди кітчу тощо. Звідси, мета нашої розвідки – дослідити особливості сприйняття сучасною дитиною літературних текстів у контексті масової культури.



Факт суперечливого ставлення до масових текстів як з боку читачів, так і літературознавців є загальновідомим. Опираючись на концепції О. Афанасьєва, О. Потєбні та О. Веселовського, дослідники виокремлюють щонайменше три суттєві відмінності масової та елітарної свідомості у сфері художньої культури, що впливають на рецепцію: домінування позасвідомого у формуванні оцінки чи ставлення до твору мистецтва; опора на стереотип як незаперечну і єдину істину; нарешті, неформальне («природне») передання стереотипів від покоління до покоління [10, с. 50]. Не дотримуючись тези Дж. Сторі («замало лише проаналізувати масову культуру – нам завжди доведеться зіставляти її з протилежною» [21, с. 35]), залишимо поза увагою проблему різноманітних підходів до означеного питання, лише наведемо іншу показову сентенцію автора: «Наразі Уільяма Шекспіра вважають за уособлення високої культури, але ще в ХІХ ст. його твори були невід'ємною частиною репертуару народного театру. Те саме можна сказати про студії Чарльза Діккенса. Аналогічно, нині гадають, що так зване «чорне кіно» перетнуло межу, яка нібито розділяє високу й масову культуру: інакше кажучи, те, що почалося як популярне кіно, тепер є парафією теоретиків кіно та закритих клубів» [21, с. 23]. Підкреслюється, що «відсутність прямої рецепції сучасників того чи іншого твору ще не означає їх художню неповноцінність [8, с. 40]. Відповідно й «клеїмування» текстів для дітей є досить ризикованим, хоча надто поширеним фактом.

Сучасні визначення масової культури умовно можна поділити на *якісні* та *кількісні* [15, с. 230]. Така стратифікація для нашої розвідки доволі суттєва. До числа якісних визначень можна віднести ті, де масова культура постає позитивним явищем. Ідеї масової культури як спотворення «справжніх» цінностей тут протиставляється ідея демократизації культури [15, с. 231]. Кількісні визначення першочергово підкреслюють формальні ознаки масової культури. Зокрема, перший підхід у такому ключі пропонує розглядати масову культуру як продукцію ЗМК. Другий підхід визначає масову культуру через потреби ринку. Сюди включається величезна кількість різножанрових творів, представлених у рекламно-естрадному варіанті [15, с. 231]. Врахування даних характеристик дозволяє детальніше проаналізувати «дитячу культуру», суміжну з масовою.

Парадигму дитини прийнято експлуатувати у зв'язку з різноманітними формами масової культури. Приміром, у Ж. Бодрійєра зустрічаємо характерну думку про поп-арт з оперттям на зразок *дитячої відвертості*, коли в нього йдеться про «спокійне» мистецтво, яке не диктує наявності естетичного екстазу, емоційальної чи символічної участі, а вимагає свого роду інструментальної цікавості та зберігає багато чого від «*наївного зачарування відкриттям*» [1]. В Ортегі-і-Гассета також йдеться про обов'язкову двозначність рецептивних характеристик споживачів мас-медіа, що подібні за душевним складом *розбещеній дитині* з її безперешкодним ростом запитів, нестримною експансією власної природи, зі вродженою невдячністю до засобів і способів спрощення життя. Іспанський філософ застерігає суспільство (заразом і дітей) від «балування» / потурання, оскільки, за його словами, це підтримка ілюзії, що руйнує будь-які межі, адже у такому разі дитина зникає ні з ким не рахуватися, не визнаючи переваг іншого [13]. Звідси закономірно постає думка про *трансгресивну позицію* досвіду дитини-реципієнта та експлуатацію його у сучасній мас-медіальній культурі, оскільки остання також працює на рецептивній межі реального / ірреального, правди / вигадки, раціонального / наївного, синкретичного / наукового, спирається на наївність своєї публіки.

Зокрема, показову приналежність літератури для дітей та юнацтва до масової культури простежено у «Філософських фрагментах» Т. Адорно та М. Хоркхаймера, де знаходимо актуальну тезу про те, що «мораль масової культури є спрощеною мораллю дитячих книжок учорашнього дня» [23, с. 191]. Очевидною виявляється спроможність дитячої книги не тільки формувати свідомість юного сприй-

мача, а й втручатися в еволюцію «соціокультурного діалогічного» простору, у даному випадку – масового. Адаптаційну функцію в даному разі виконують тексти, що скріплюють комунікацію у межах масової культури та «виступають як прецедентні, підтримуючи соціорольові позиції кожного з членів соціальної групи, що маркують певний соціальний і семіотичний простір» [9, с. 32]. Зрештою, це забезпечує комфортне існування дитини-читача у сучасному літературному процесі у ролі певного цільового орієнтиру для письменників, тобто закріплення його рецептивної потенційності у будь-якому виді мистецтва, і в літературі зокрема.

Узяті до уваги сугестивні впливи масової культури зумовлюють глобальну «ігрову ситуацію», виробляючи тим самим «масову» людину, що запозичує «свої» думки з радіо-і телепередач, газет та реклами, тобто виконавця ролей, заданих ЗМІ, й через це втрачає самотність особистість [15, с. 232]. Юний реципієнт у подібному інформаційному полі існує з дитинства. Проте у зоні інтермедіальних індикаторів ототожнення сучасною дитиною мистецтва з «квазііграшкою» – загальновідоме. Тому при диференціації сутності впливу масової культури і діапазону її відтворення цільовою аудиторією необхідно враховувати рецептивні можливості дитячої рецепції, позаяк через гру дитина фільтрує необхідну інформацію.

За своїми специфічними психологічними та віковими характеристиками дитина-адресат, як правило, не здатна цілком уникнути сугестивного впливу масового середовища. Вкрай важко зруйнувати її тяжіння до ігрових форм, в які трансформується будь-який літературний жанр, вражаючого впливу художньої форми на емоційну сферу свідомості [18, с. 25]. Даний аспект особливо актуальний для аналізу процесу читання, до якого дитина заохочується через гру: «Нагорода у вигляді красивої іграшки, обіцяної дитині за хорошу поведінку, – пише дослідник, – істотно впливає на її вчинки, утримуючи від актів не рекомендованих та заохочуючи до актів рекомендованих, тоді як та ж винагорода майже зовсім не впливає на поведінку дорослого <...> Для першої категорії іграшка – «цінність», а тому й винагорода; для другого – вона «безвартісна», а тому не містить цінності» [20, с. 93]. Масова культура, враховуючи цю особливість, продукує нові трансформації своєї літератури у вигляді коміксів, комп'ютерних ігор тощо, тобто цілеспрямовано підтримує інфантилізм сприйняття.

Звернемо увагу на першорядність у літературній пам'яті дитини-читача такого жанру літератури для дітей та юнацтва як казка. Саме вона сьогодні стає першим медіальним досвідом дитини, започатковуючи формування її читацьких потреб. Цей досвід складається з кількох етапів. Сучасні німецькі дослідники виділяють такі маркери компетентності дитини-читача: розуміння тексту, обізнаність у галузі літератури та ЗМК, досвід у галузі культури читання, зображення та розповіді [27, с. 20]. У подібному контексті розрізняються три особливі форми рецептивної грамотності дитини: а) літературна грамотність, тобто здатність розуміти і власноруч створювати літературні твори; б) візуальна грамотність, можливість розуміти символи і знаки в картинках; в) медіа-грамотність – компетентне вміння поводитися із друкованими, інтерактивними та аудіовізуальними засобами [там само]. Взаємозв'язок між вказаними етапами може бути не послідовним. Якщо дитина першочергово ознайомлюється з екранізацією того чи іншого тексту або з комп'ютерною грою (за його мотивами), тоді прочитання провокується сугестивною потужністю інтерпретації, психологічною здатністю дитини вдруге випробувати на собі інформацію аналогічного змісту, значну вагу має також рецептивна позиція дорослого у формі порад, тлумачень чи коментарів. Тобто дитяча свідомість активно налаштовується на різноманітні форми трансляції тексту, який функціонує у трансгресивному режимі.

Дослідники рецептивної теорії підкреслюють вагу експериментування у літературознавчому дискурсі: «Якщо не виводити рецептивну поетику за рамки прак-

тичної методології, питання про психологічний фермент сприйняття може бути розкрито на дослідженні можливої кількості прикладів рецепції» [24, с. 82]. У нашому разі, використовуючи такий не звичний для літературознавства експериментальний метод як анкетування, з'являється можливість спостерігати відкритість та особливу активність рецептивної свідомості юних адресатів, яка за своєю природою якісно відрізняється від дорослої природною щирістю сприймача-дитини, оскільки він «ніколи не читатиме нудну книгу заради престижу» [17, с. 5].

Референтне, легальне анкетування (вказується особа), здійснене на базі Чернівецької загальноосвітньої школи I–III ступенів № 24 ім. Ольги Кобилянської Чернівецької міської ради у п'ятих та шостих класах (загалом 150 анкет) на уроках світової літератури шляхом конкретних запитань та застосуванням контент-аналізу, надає можливість зробити перші висновки й окреслити контурні параметри проблеми. На першому етапі дітям було запропоновано назвати улюблену казку. Несподіваним фактом серед загального переліку виявилася першість «Колобка». Другу позицію у рейтингу посіли «Червона Шапочка» і «Попелюшка». Загалом статистика виглядає таким чином: «Колобок» (30), «Червона Шапочка» (17), «Попелюшка» (15), «Білосніжка» (10), «Курочка Ряба» (13), «Коза-Дерева» (8), «Ріпка» (7), «Рукавичка» (6), «Кіт у чоботях» (5), «Солом'яний бичок» (5), «Семеро козенят» (4), «Спляча Красуня» (5), «Снігова Королева» (4), «Івасик-Телесик» (4), «Русалка» (3), «Гидке каченя» (4), «Гуси-Лебеді» (3), «Дванадцять місяців» (3), інші (4). Ці висновки дають можливість аргументувати рецептивні вектори у дослідженнях із масової культури. Так, за критеріями масовості Р. Уільяма, пропонуються чотири індикатори: 1) те, що подобається великій кількості людей; 2) низький різновид культури; 3) культурні твори, мета створення яких – здобути схвалення народу; 2) культура, створена людьми для самих себе [21, с. 20]. Анкетуючи дітей як реципієнтів / респондентів масового середовища, логічно віднести їх відповіді насамперед до першої групи, оскільки «термін «масова культура» слід вживати не тільки на позначення автентичної чи «справжньої» культури «народу» [21, с. 28], як підкреслює названий дослідник, а й до вподобань юних читачів.

Першорядність казки у колі читання дитини прийнято пояснювати дидактичністю, розважальним характером та повчальністю. Це дозволяє вказувати на паралель між нею та масовою культурою, оскільки остання так само «виглядає повчальною і дуже схожою на правду, тримає глядача в напрузі й інтригує, і разом з тим людину веде у світ мрій та ілюзій і, зрештою, заповнює її вільний час. Людина опиняється бранцем цієї культури, яка ретельно виробляється для неї засобами масової комунікації» [15, с. 237].

Більше того, дитяча книга у вітчизняному досвіді (спровокована досвідом індустріалізації та урбанізації) має активно продаватися, видаватися великим накладом та користуватися попитом. Ця ситуація теж підкреслює її масовість. Варто відзначити щорічне зростання кількості книг для дітей в Україні. Про це свідчать дані Книжкової палати України. Якщо у тематичному розділі «Дитяча література» 2011 р. кількість видань становить 1 282 друковані одиниці тиражем 3 634,3 примірника [2], то у 2012 р. за дев'ять місяців надруковано 1 567 одиниць тиражем 4 626,8 екземпляра [3]. Між тим, за статистичними даними експертів, література для дітей посідає п'яте місце після тематичних розділів «Природничо-наукова література», «Політична і соціально-економічна література», «Художня література. Фольклор», «Література з освіти і культури», «Технічна література». Звідси постає висновок, що видання літератури для дітей та юнацтва не перебуває на периферії вітчизняного книжкового досвіду.

Проте наведена вище статистика не враховує інтелектуальну якість книжкової продукції для дітей. Звичайно, дитині байдуже – читає вона зразок класичної чи масової літератури. Головними умовами для неї виступають неускладненість

викладу, цікавість, авантюрність та екзотичність (незвичайність) сюжету. Названі риси характеризують і масову культуру. На погляд окремих дослідників, масові тексти активно пристосовуються до мінливої соціальної ситуації [15, с. 238], маючи логічний і беззаперечний зв'язок із народною культурою. Тому, як частина «спільної культури» (за В. Луковим), «масова література виконує в ній функцію, яку можна порівняти з функцією фольклору в народній культурі» [11, с. 51]. Рухливість формальних змін притаманна й дитячій літературі. У творах для дітей, як і в текстах масової культури, приховано постать автора, є важливим підпорядкуванням законам жанру, відчувається зв'язок із міфологізмом, фонетичний рівень відтворює загальновідомі сугестивні формули, а лексичний пласт демонструє наявність кліше, зокрема, у казках часто зустрічаємо типові зав'язки («Були собі...», «Колись давно...», «Жив собі»), називання персонажа за способом діяльності (Зайчик-побігайчик, Вовчок-товчок), усталені характеристики-епітети (сірий Вовк), зменшено-пестливу лексику, наявність екзотичного компонента. Прикладом, діти-респонденти пояснюють імідж окремих казкових героїв: Лисиця – хитра і гарна, Вовк у всіх казках – злий, Лев – сильний, Змія – погана, Козел – дурний, Заєць усього боїться. Словом, посередництвом літератури, особливо казки, у процесі її сприйняття специфічно формується образне мислення дитини, що згодом уможливить прочитання складніших текстів, селекцію улюблених літературних героїв.

Важливим питанням постає значущість літературного героя як зразка для наслідування. Річ у тому, що під час ототожнення з Іншим (літературним персонажем) дитина-реципієнт підсвідомо формулює критерії відбору собі подібних героїв. Як правило, це класичний набір гуманістичних чеснот: доброта, милосердя, справедливість, сміливість, привабливість, чесність. Проте, як виявляється, останнім часом більшості дітей імпонують «прикольні» герої, що своїми вчинками пародіюють вказані риси (на зразок героя Дж. Роулінг Гаррі Поттера). Сьогодні типовий позитивний дитячий герой повинен бути гострим на язик, дотепним, кумедним, нахабним (російський мульт-серіал «Маша та Медвідь»). Частково дослідники вже обговорювали подібну проблему: «*Приколоцентризм*, що характеризує сучасну масову культуру, виявляється неминучим наслідком ситуації існування, в якій репресується повноцінне емоційне життя людини. В оцінці чого-небудь як «*прикольного*» позначається не тільки буттєва індиферентність того, хто оцінює, а й емоційний голод, який спонукає людину навіть у найбуденнішому й повсякденному явищі знаходити імпульс до емоційного руху, сплеску, до переживання, а також і до виходу емоцій. На цей голод і спираються діячі маскульту» [15, с. 235]. Звичайно це ще один суттєвий привід для конституювання аналогії між масовим реципієнтом та юним сприймачем. Проте, на відміну від масового реципієнта, діти виявляються більш здатними із зацікавленням виявляти інтертекстуальні паралелі (я це читав у книжці, я бачив про це фільм, у мультику це не так, як у книжці, тощо), відомою є їх увага до порівняння тексту з ілюстраціями.

На сьогодні презентабельний формат дитячої книги є важливою умовою рецепції змістово-формальних ознак. У вітчизняних версіях можна знайти різні проєктування дитячої книги з креативними ілюстраціями. Література для дітей та юнацтва є унікальним візуальним кодом. Специфічність сучасної дитячої аудиторії полягає в її технічній обізнаності, в тому, що дитина змалку потрапляє у безмежне, безконтрольне, ніяк не цензоване інформаційне поле, не стратифіковане за віком споживача. Сучасна книжка для дітей запозичує властивості масового мистецтва, іноді кітчу, надто істотно впливає на юну свідомість, пропонуючи їй рецептивну версію ілюстратора чи редактора: «Навіть у найдешевших виданнях присутня яскрава обкладинка, як правило, серійна (саме вона привертає увагу читача, що йде уздовж прилавків магазину або по вулиці повз кіосків), до кни-



ги включено рекламу, сама вона також стає об'єктом реклами» [11, с. 53]. Таким чином, ілюстрація доповнює потужність книги у трансмедіальній сітці мистецтва для дітей, маючи подвійне значення – візуалізує текст, сприяючи його запам'ятовуванню, а також відволікає реципієнта, нав'язуючи йому рецептивну версію ілюстратора. Такий аспект потребує детальніших розвідок у міждисциплінарному контексті. Дослідники відмічають зміну ієрархії у послідовності видавничих кроків: колись зображення ілюструвало текст, наразі ж «текст доповнює зображення, обтяжує його культурою, мораллю, уявою. Колись зображення “розбавляло” текст, тепер воно посилює враження від тексту. Конотацію нині сприймають лише як натуральний резонанс головного денотата, <...> отже, маємо типовий процес натуралізації культурного» [21, с. 119].

Досить часто нові дитячі книжки містять вставні архітектонічні компоненти – анотації (ще не розпізнаний новий допоміжний жанр), що звернені першочергово до батьків із характерними елементами ререйтингу (скороченого сюжету) та копірайтингу. Тобто книга для дітей, оздоблена цією формою, сугестивно спрямовується на двох адресатів – дорослого покупця та його дитину. Доречно навести приклад однієї з подібних анотацій до книжки сучасної поезії для дітей середнього віку: «Афористичність, парадоксальність, елементи абсурду і чорного гумору притаманні цим легко впізнаваним, гострим, яскравим, хвацьким віршам. Їх створив поет, який усе життя «відмовлявся дорослішати» – а тому завжди йшов «проти течії». Недарма його вірші для дітей захоплюють не лише дітей, а й дорослих – адже він умів поглянути на дорослий світ дитячими очима. І впевнився, що в дорослому світі кожен із нас – або «гава», або «роззява». Можливо, хтось із вас, любі читачі, сприйме поета Олега Грігор'єва за «гаву», а хтось за «роззяву»... Та головне не це. Головне – за кого матиме себе після прочитання цієї книжки кожен із нас!» [4, с. 1]. Звичайно, такі полісемантичні «передмови», насичені метафоричними конструкціями та іншими іносказаннями, апелюють до уваги дорослих, спонукаючи до купівлі.

У зв'язку з цим вдалося також простежити одну закономірність – сучасні видання книг класиків дитячої літератури (Л. Керролла, С. Лагерльоф, К. Коллоді, К. Чуковського, Ч. Діккенса, Ж. Верна та ін.) не містять подібного реферування, тут відсутні анотації квазірекламного формату, позаяк досвід таких творів резервує культурна чи ментальна пам'ять батьків. Зрештою, процес вибору (чи відбору) книг батьками для дітей також залишається відкритою рецептивною проблемою.

Не лише на перший погляд література для дітей та юнацтва відповідає значним ознакам масової культури: вона продукує масового сприймача, активного учасника мультирежиму сучасної культури побуту. Подібна аналогія між масовою культурою та літературою для дітей та юнацтва працюватиме й надалі, не випадково обидві ці культурологічні рецептивні категорії класифікуються як маргінальні. Сучасна «культура дітей» активно розвивається під впливом «медіального повороту» (все є «медіа») [19]: численних форм мистецьких чи масмедіальних інтерференцій, мінливості меж (інтермедіальність, трансмедіальність, гіпермедіальність, конвергенція, трансгресія тощо). Це демонструють ілюстровані книги, комікси, іграшки, комп'ютерні ігри, мультфільми та кінострічки для дітей, що нерідко стають серійними та утворюють так звану трансмедіальну сітку (за термінологією Б. Кюммерлінг-Майбауер [27]). У такому разі дитина безсумнівно виступає масовим реципієнтом, а література для дітей та юнацтва постає специфічною формою масової культури.

### Бібліографічні посилання

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.



2. Випуск видавничої продукції в Україні в 2011 році. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ukrbook.net/statistika\\_2011.htm](http://www.ukrbook.net/statistika_2011.htm).
3. Випуск видавничої продукції в Україні в 2012 році. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ukrbook.net/statistika\\_2012\\_9\\_mis.htm#zag\\_dani](http://www.ukrbook.net/statistika_2012_9_mis.htm#zag_dani).
4. *Грігор'єв О.* Гави і роззяви / О. Грігор'єв ; [пер. з рос. О. Ірванця]. – К. : Грані-Т, 2008. – 64 с.
5. *Гундорова Т.* Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 298 с.
6. *Зоркая Н.* Фольклор. Лубок. Экран / Н. Зоркая. – М. : Искусство, 1994. – 228 с.
7. *Ильин А. Н.* Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры) : моногр. / А. Н. Ильин. – Омск : Амфора, 2010. – 376 с.
8. *Ковалів Ю. І.* Літературна герменевтика : моногр. / Ю. І. Ковалів. – К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2008. – 240 с.
9. *Костина А. В.* Массовая культура : аспекты понимания // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С. 28–35.
10. *Левченко О. Г.* Текст культури в пошуках автора : Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матер. театру і кіно) / О. Г. Левченко. – К., 2006. – 288 с.
11. *Луков В. А.* «Массовая литература» как дизайн (к изучению феноменов «массовой культуры») / В. А. Луков, Т. Ф. Кузнецова, М. В. Луков // Философия художественной культуры: традиции и современные тенденции : сб. науч. ст. – М. : МГПУ, 2010. – С. 48–54.
12. *Любимый Я. В.* Современное массовое сознание: Динамика и тенденции развития / Я. В. Любимый ; Акад. наук Украины. Ин-т философии. – К. : Наукова думка, 1993. – 140 с.
13. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет ; сост. В. Кузнецов. – М. : АСТ, 2008. – 352 с.
14. *Папуша О. М.* Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ольга Миколаївна Папуша. – Тернопіль : Б. в., 2004. – 19 с.
15. *Полякова И. Б.* Влияние массовой культуры на подростков: социально-педагогический аспект // Философ. худож. культ.: традиции и современ. тенденции : сб. науч. ст. – М. : МГПУ, 2010. – С. 230–238.
16. *Потницева Т. Н.* «Encounter» как ключевой концепт мультикультурализма: американская проекция // Американские исследования: Ежегодник, 2003 / Под ред. Ю. В. Стулова. – Мн. : Прописи, 2004. – С. 92–99.
17. Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. / ПетрГУ. – Петрозаводск, 2001 – 228 с.
18. *Рачин Е. И.* Социальное воздействие современной художественной культуры // Философ. худож. культуры: традиции и современ. тенденции : сб. науч. ст. – М. : МГПУ, 2010. – С. 25–38.
19. *Савчук В. В.* О предмете медиафилософии // Междунар. журн. исследов. культуры. – Изд.-во «Эйдос», 3(4). 2011 – С. 6–10.
20. *Сорокин П. А.* Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Союмонов : пер. с англ. С. А. Сидоренко. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.
21. *Сторі Дж.* Теорія культури та масова культура. Вступ. курс / Джон Сторі. – К. : Акта, 2005. – 357 с.
22. Українські казки. – Х. : Веста : Вид-во «Ранок», 2009. – 400 с.
23. *Хоркхаймер М.* Дialectика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно ; [перевод с нем. М. Кузнецова]. – М., СПб. : «Медиум». «Ювента», 1997. – 312 с.
24. *Червінська О. В.* Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту : Теор.-методол. погляд на сучасну практику словесної культури : наук. посібн. / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги – ХХІ ст., 2009. – 284 с.
25. *Ewers H.-H., Dollé-Weinkauff B.* Kinder- und Jugendliteraturforschung 2011/2012. – Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe Universität (Frankfurt am Main) ; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder – und Jugendbuchabteilung: Frankfurt am Main : Lang, Peter Frankfurt, 2012. – 237 S.

26. Kress R. G., Van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar Of Visual Design / Gunther R. Kress, Theo Van Leeuwen. New York : Routledge. – 2006. – 291 p.
27. Kümmerling-Meibauer B. Grimm, Gunter E.; Bogdal, Klaus-Michael. Kinder und Jugendliteratur: eine Einführung / Bettina Kümmerling-Meibauer. – Darmstadt : WBG (Wiss. Buchges.), [Abt. Verl.], 2012. – 156 S.

*Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.*

УДК 821.161.1-3.09

**Г. А. Улюра**

*Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ*

## **ШТУЧНІСТЬ І ВИДОВИЩЕ В ПРОЗІ ЮЛІЇ КІСІНОЇ (до технік жіночого письма в пострадянській прозі)**

Розглядається мала проза російськомовної письменниці Юлії Кісіної (живе і працює в Німеччині) з погляду іронії жіночого тексту як способу формування дійсності і водночас способу її інтерпретації. Визначним для жіночої прози Кісіної є поєднання гротеску і «чорного» гумору як елементів уяви, а її чільною установкою – твердження: банальну нехудожню реальність можна перетворити на над-реальність, якщо описати в ній особливі привілейовані моменти, пов'язані з уявним.

*Ключові слова:* жіноча проза, жіноче письмо, пострадянська російська література, Юлія Кісіна, гротеск, чорний гумор, іронія.

Анализируется малая проза русскоязычной писательницы Юлии Кисинной (живет в Германии) с позиции иронии женского текста как способа формирования действительности и одновременно способа ее интерпретации. Определяющим для женской прозы Кисинной оказывается соединение гротеска и «черного» юмора как элементов воображения, а ее основной установкой – утверждение: банальная нехудожественная реальность может стать над-реальностью только тогда, когда описанными в ней будут особые привилегированные моменты, связанные с воображением.

*Ключевые слова:* женская проза, женское письмо, постсоветская русская литература, Юлия Кисина, гротеск, черный юмор, ирония.

The article analyzes the small prose by a Russian-speaking writer Youliya Kisina (who lives in Germany) from the point of view of woman's text irony as the means of forming the reality and, simultaneously, the means of its interpretation. The defining characteristic of Kisina's prose turns to be the combination of grotesque and «black» humour as imagination elements, and her main set is the statement: banal non-fiction reality can become super-reality only when it contains the description of special, privileged moments, related to imagination.

*Key words:* women's prose, women's writing, post-Soviet Russian literature, Youliya Kisina, grotesque, black humour, irony.

Із погляду феноменології постсучасної культури (а фемінна альтернатива – її прояв та органічна частина) очікувано, що множинні відокремлення, про які переважно йдеться у спостереженнях над поетикою сучасної жіночої прози, не інтегруються без решток іронії. Адже маємо в цих процесах здебільшого руйнацію мовної сталості. В'ячеслав Куріцин підкреслив плідність іронічного підходу до розробки гендерного дискурсу пострадянської Росії, зазначивши, що актуальне – йдеться про початок 2000-х рр. – жіноче мистецтво «привносить у фемінізм те, чого йому зазвичай бракує: іронію» [1, с. 129]. Децентристська, поліфо-

нічна, заснована на міметичних і полемічних відносинах з іншими стилями, дифузна щодо граматичної і лексичної семантики, акцентовано неоднорідна щодо синтаксичних структур, жіноча проза має пробудити знання, замкнене в еротизованому жіночому тілі та обмежене репресованим людським тілом, і перевести його – завдяки «формальній роботі» пафосу і ритму – в культурну свідомість загалу. Та, що пише, претендує в такому контексті на всі можливі суб'єктні позиції. Чи маємо в пострадянській російській прозі відповідні до такого завдання стратегії? Вельми спрощено кажучи, їх три варіанти в межах однієї репрезентації: це насолода, огида та іронія, що трансгресує кордони попередніх двох.

У такому контексті корисним буде звернутися до творчості жінки-прозаїка, що пише російською мовою, Юлії Кісіної, визначним для способу оповідування котрої виявляється поєднання гротеску і «чорного гумору» як елементів уяви. У випадку прози Кісіної (письменниця і художниця, вона близька до московської концептуальної школи, групи «Медгерменевтика») маємо справу з підкреслено нереалістичним стилем, який наразі акцентує свій зв'язок із реалізмом, критикуючи його і дублюючи у сфері уявного. Базовою для всіх творів письменниці є така «теза»: банальна не-художня дійсність може стати над-реальністю, але тільки тоді, коли описаними («охудожненими») стають особливі привілейовані моменти, пов'язані з уявою. Либонь уява в художньому світі Кісіної – це неунікальна здатність творити образи (і тільки образи, а не ідеї!), розчленовуючи чи синтезуючи ті уявлення, наявність яких не викликає сумніву ані на рівні психіки конкретної людини, ані на рівні кодів культури. Отож маємо суму «заданих обставин», в яких існують герої і сюжети Кісіної: ексцес плюс уява плюс моделювання.

Учителька Анастасія Іванівна приводить свій 3-Б на екскурсію до музею, де через експозицію про Велику Вітчизняну війну потрапляє в окопи в компанію до свого загиблого дідуся. Анатолій Миколайович, занепокоєний невлаштованою жіночою долею онучки, знайомить її з гарним парубком Петром Астаф'євим. Петро – восковий манекен солдата, що застиг у молитві, – стає нареченим молодій жінки. Закохана, вона повертається в музей до нареченого, де її вбиває глупа куля війни. Останнє, що бачить жінка – склянні очі Петра. Таким є сюжет оповідання Кісіної «Наречений» (в іншій редакції «Настінька»), судячи із зачину твору (а Кісіну в літературній спадщині цікавлять винятково формули і шаблони) – «слізного» оповідання про любов: «Тиждень тому учителька молодших класів Анастасія Іванівна Пульчик закохалася» [2, с. 19]. Ожила музейна експозиція в «Нареченому» – це «чистий» для прози Кісіної приклад взаємодії тривіальної свідомості і мистецтва. Соціальна раціональна реальність, втім, є тут чітко означеною: від першої появи Насті – «У світі, в якому вона існувала, не було ані напруження, ані горя, життя струменіло монотонною стрічкою, уносячи на своїй поверхні найкращі роки (...). Вона не відчувала історії, а лише бачила перед собою великі іграшки, що спричиняють смерть» [2, с. 19] – до сцени, в якій учні кепкують з жінки, бо вона лежала гола, обіймаючи манекен, і це змушує її остаточно зникнути в музеї. Але на такому тлі соціальна реальність поступово втрачає будь-який потенціал раціонального, такого, що існує за об'єктивних законів. Герої твору, втаємничені в історію справжнього кохання, переживають реальність музейної інсталяції (до неї, до речі, потрапляє не лише Настя, а й ще кілька «сторонніх» людей) як персонажі художнього світу, невтаємничені школярі і колеги є тільки глядачами режисованої, певного кшталту сценічної дії. Щось у душі того, як одні є учасниками карнавалу, а інші його спостерігають. І зауваження про карнавал (як про дихотомію трагічного і комічного) тут не випадкове. Мандри учительки у пошуках справжнього чоловіка у світ великої війни, чия знакова природа для російської культури беззаперечна, – це вельми жорсткий діалог карнавалізованої свідомості з історичною драмою. Показовий фрагмент: на запитання онучки «Тут, значить, живеш ти, серед війни?» старий відповідає: «Тут, Настюха, але ти ніко-

му випадково про це не розповідай, не соромся, і мене старого червоніти не змушуй» [2, с. 24]. Страх втрати себе, який завжди супутній карнавалізованій свідомості, у творі Кісіної позірно буквализується.

Воскове / мертве тіло як об'єкт бажання, як спокуса – це також один із лейтмотивів прози Кісіної. Трунар із розумними сірими очима з оповідання «Приємний трунар» розповідає жінці-оповідачці про специфіку своєї роботи: «Деякі жінки (...) ображаються, як тільки заходишся про тіло. Про їхнє тіло» [2, с. 165]. Злам шаблону з першої ж репліки трунаря спрямовує мовленнєві формули і значення, пов'язані із сексуальністю (такими є конотації «жіночого тіла»), на опис мертвого тіла. Це дозволяє «відбутися» історії (вона творить сюжет оповідання) про те, як приємний німецький трунар брав участь у реконструкції кладовища, викопуючи і спалюючи «старі» трупи. Один з них – дідусь жінки в чорно-білій сукні в горох, яка присутня у найкращих дитячих спогадах трунаря. Через помилку в планах цвинтаря герой випадково розкриває не той склеп і на його лопаті опиняється половина «свіжого» тіла в чорно-білому платті в горох. Наразі ця історія є елементом флірту, який триває між розповідачем-трунарем і оповідачкою-художницею: «Я дивилася на нього зі своєї внутрішньої могили, розуміючи, що потрапив він за адресою» [2, с. 165] – це початок оповідання; «Він схопив мене за плечі, повалив набік, та наївно і голосно, як дика тварина олень, засміявся від щастя» [2, с. 170] – його фінал. Отож, наприкінці твору сексуальність не лише повертає собі відчужені на часі «тілесні» значення, а й присвоює конотації смерті.

Між тим, в обох випадках – йдеться про мертве тіло «чорно-білої» жінки чи про спрагле тіло живої художниці – маємо переступ кордонів тіла: буквальну руйнацію у першому випадку і сексуальне «вторгнення» – у другому. Проте, наскільки явною і визнаною є тут сексуальність, настільки ж непристойною – смерть. Порівняймо із твердженням Жана Бодрійяра: «Розмови про смерть викликають сміх – вимушений і непристойний. Розмова про секс не викликає навіть такої реакції: секс легальний, смерть порнографічна» [3, с. 321] (і запам'ятаємо цей вимушений і непристойний сміх, до нього ще доведеться повернутися). Мертве тіло і сексуально збуджене тіло в «Приємному трунарі» тотожні не лише тому, що це гротескні тіла (протиставлені тілу обмеженому і самодостаньому). Їх поєднує ще й те, що відчуття страху і провини, пов'язані із сексом і смертю, при руйнації кордонів тіла замінюються насолодою, чистими знаками винуватості; а самі смерть і секс, оголюючись, перестають існувати як знаки. Перерубане лопатою трунаря мертве тіло протистоїть спробі замаскувати смерть чорно-білою сукенкою – штучна оболонка зруйнована і тіло стає плоттю. Так само дорівнює змертвінню еротичне оголення художниці. Замість того, щоби «ворогувати», смерть і сексуальність у художньому світі Кісіної не просто взаємодоповнюють одна одну, а й вступають у певного типу взаємообмін.

Читач початку ХХІ ст. в такому підході сучасної авторки цілком закономірно побачить суперечку із фрейдівською ідеєю протистояння лібідо і потягу до смерті. Не без цього. Але Кісіну, здається, цікавить не так критика фрейдівських концепцій, як тенденція перетворення психоаналітичної культури на алегорію. І цікавить, між іншим, як різновид християнської діалектики з акцентом на містику заборони і переступу. В такому підході жінки-прозаїка Ірина Жерьобкіна додає певні показники перформативності письма, як то принципову відмову від гендерного маркування у структурі суб'єкта. Аналізуючи оповідання Кісіної «Маргот Вінтер» (восьмирічна дівчинка послідовно вбиває батька, няньку, батькову коханку, а також усіх, кому розповідає про ці вбивства), харківська дослідниця слушно відзначає пародійну роботу сюжету з концепціями едипового комплексу і жіночої істерії. У такий спосіб, наголошує Жерьобкіна, Кісіна «викриває цілком дискурсивну, а не природну жіночність, деконструючи її» [4, с. 197]. Далекі в такому контексті людський загаль (тіла) сприймається як одне нечленоване ціле, в



межах котрого у принципі не важливо, хто є мертвим, а хто живим, кого ховають і кого кохають. Той, хто помер, і той, хто живе, – це єдиний образ. Як це буквально стається, скажімо, із дівчинкою з оповідання «По той бік».

Героїня оповідання виявляється хворою на рак, і їй навіть призначають дату смерті – 14-те число. Батьки починають готувати похорон, який і відбувається у призначений день, не звертаючи на те, що дівчинка залишається живою. Принаймні, зберігає за собою право «експертного» свідка і оповідача. «Поховану» дитину всі ігнорують (вона буквально непомітна), і їй нічого не залишається, як переїхати жити до власного розкішного склепу. Звістка про близьку смерть актуалізує два мотиви: їжі (помираюча багато і жадібно їсть у повній відповідності з міфемою «з'їсти – значить, померти») і народження (після фатального візиту до лікаря її зустрічають словами «Та ти виглядаєш просто як новонароджена!» [5]). Натомість смерть стосується не героїні безпосередньо, а її оточення: «Моя втеча в той день на вулицю була майже останньою зустріччю із людьми, що не втратили властивостей» [5]. У процитованому фрагменті маємо «вказівку» не лише на твір Роберта Музіля, а й на Делезівську концепцію тіла без органів. Смерть як метафора буквалізується тут у джерелі можливостей «віртуального» тіла; стає потенційними рисами, стосунками, рухами, афектами тощо «реального» біологічного тіла.

Очевидно, у випадку «По той бік» також ідеться про гротеск: клініка жалоби «надає» Кісіній вдячний матеріал для порушення масштабу емоцій і подій. Гротеск тут є збитковістю і буквалізацією. Але «відбувається» він завдяки тому, що образність оповідання сприймається за контрастом із постфрейдівським уявленням про смерть: смерть у світі Кісіної – це не втрата, а набуття. До того ж, набуття це є задано «антиекономічним», воно завжди збиткове, зайве. Розкішний похорон дівчини – це акт, який уподібнює метафору смерті і метафору розкоші: «Ховали мене на наймоднішому урядовому кладовищі із пластиковими могилами і відео-екранами замість пам'ятників. Входили на кладовище зазвичай по пластикових картках, але сьогодні стояв контролер і всіх пускав за запрошеннями» [5]. Якщо життя тут – проста потреба відтворити себе за будь-яку ціну (саме тому батьки, які ховають дитину в «По той бік», безутішні), то свідомо відмова від життя є беззмістовною пишнотою. Фінал оповідання: «Я ступила в могилу і пішла мармуровими сходами, оббитими болотними плісовим мохом, кудись униз. (...) Після довгого темного коридору, що пропах сирістю, переді мною засяяло сліпе небесне світло: всередині великої зали стояв великий, в батьківський зріст, глобус Москви. (...) Я сіла за піаніно і, збиваючись, заграла Реквієм» [5].

Гротескність художнього світу Кісіної полягає не в своєрідній конфронтації земного життя і потойбіччя, це не просто порушення норми, пов'язаної із «роботою» смерті (в тому числі етичної [6]). Гротеск тут має абсолютну «соціальну» природу: це конфлікт між смертю природною / непоміченою і насильницькою, смертю-демонстрацією. Помираюча оповідачка знову і знову наполягає: «Я абсолютно не збиралася помирати, а, навпаки, була сповнена могутньої життєвої енергії, яка ще більше нагніталася подивуванням. Моя смерть була єдиною моєю апеляцією і дією, але це була зовсім не та смерть, котру уявляли батьки» [5]. Проте її «точка зору» не має сенсу, адже в ній не бере участі група. Смерть дитини від хвороби – банальна, вона стосується родини й індивідуального суб'єкта та позбавлена колективної скорботи. Запланований на 14-те похорон – смерть соціальна, це майже первісний акт «колектив перетравлює чийось злу волю, яка спричинила смерть члену колективу». Нагла *неприродна* смерть від *техногенної* хвороби стає не просто справою групи, вона потребує відповідного *штучного* колективно-символічного відгуку на кшталт масової жалоби за загиблими в катастрофах. У творі Кісіної ця «штучна реакція групи» є майже жертвоприношенням – смерть естетично дублюється у уяві.



В одному з інтерв'ю письменниця наполягає (і це є рефреном безмаль всіх її публічних виступів): «Для мене штучність – це найяскравіший приклад репрезентативної діяльності *homo ludens* (...). Якщо є ідея, то є енергія або, назвемо її, воля – треба її драматизувати, перетворити на «видовище». А «видовище» (це слово мені подобається більше, ніж «вистава») – це завжди дуже штучний продукт» [7, с. 226, 229]. При такому підході і тіло, і смерть, і будь-який культурний міф (на кшталт Великої Вітчизняної війни) чи інституція (як похорон або музей) перетворюються на власну серійну форму – рефлексивність тут задано і послідовно нульова. Трактуючи метафору буквально, Кісіна порушує пропорції пов'язаної з нею емоції (це наразі творить потужний художній вплив). Але це також спричинює те, що метафора стає суб'єктом оповідання – у такий спосіб авторка «ослаблює» принцип реальності, адже в її оповіданнях збігаються предмет і спосіб зображення. Це творить ефект гри, видовища, на якому наполягає Кісіна, міркуючи про свої твори, і який по факту є ефектом свободи.

Втім, ця свобода – це свобода дитини (більшість героїв Кісіної – діти, більше того: якщо в оповіданні письменниці є дитина, можна не сумніватися, що саме вона буде оповідачем; «дитячі» тексти навіть створили окрему авторську збірку «Прості бажання») або свобода інфернальності (ті ж самі «вічні діти» у Кісіної – це вбивці, кати та жертви, що постають у ролі посередника між земним життям і потойбічним; вони є чимось на кшталт телоній, і ще тому є позбавленими маркерів у структурі суб'єкта типа гендера).

У передмові до збірника «Прості бажання» Ігор Смирнов справедливо звертає на інфантильність світу Кісіної, але протиставляє його насамперед історизмові світу дорослого [8]. Так, будучи свободою дитини, гра в прозі сучасної авторки обмежується втручанням дистанційованного дорослого; натомість цим втручанням є не так історичність, як сміх. Пріоритетним способом «чорного» гумору для стилю Кісіної є різка зміна точок зору на одну й ту саму подію (включно зі зміною оповідача), що перетворює читача із учасника події на спостерігача. Сміх означає тут алогічність та катастрофічність певного елемента реальності, але ж саме він і відсуває означений елемент не безпечно відстань від читача.

Наталія Масленкова, міркуючи про природу «чорного» гумору, окреслює координати, в яких має йти подібна розмова, як «сміх і жорстокість. А точніше, у зворотному порядку, тому що саме жорстокість має викликати сміх», і слушно наполягає, що в цьому випадку в тексті «наявні такі елементи (чи працюють такі прийоми), які надають жорстокому ознаки, котрі його перетворюють» [9, с. 171; 10]. Разом із тим, акцентоване відкидання принципу правдоподібності у творах Кісіної (це не лише «чорний» гумор, а й гротеск) у такій установці співіснує з думкою про те, що мистецтво (в тому числі і словесність) не є однозначним способом вираження морально-етичних цінностей.

Зокрема, про це говорить Олександр Чанцев, рецензуючи «Посмішку сокири» Кісіної: «Одна з провідних тем прози Кісіної, похована під нашаруванням іронії та інтертекстуальних посилань – це взаємопроникнення і взаємна неможливість відокремити жорстокість і культурну пам'ять» [6, с. 326]. При тому, що мораль залишається у світі Кісіної єдиною можливим способом відокремити добро від зла. Якщо гру / свободу дитини обмежує дорослий, то свобода інферно може бути обмеженою лише втручанням сакрального. І тут з усією наочністю постає проблема мистецтва та «штучності».

Оповідання з авторського збірника «Посмішка сокири» (за жанровими ознаками воно, очевидно, є памфлетом – випадок для прози Кісіної не частий) має промовисту назву «Плювали ми на ваших богів». Починається твір із дискусії героїв, кому легше жити на світі – сучасній людині чи людині доби Гомера: Одісей весь час дивується, що світ не відповідає його уявленням про світ, а наш сучасник взагалі не має критеріїв, аби цей світ досягнути й унормувати. Наступні по-

дії, зрештою, мають проілюструвати чи скасувати ці міркування. Розповідачка та її приятель, мистецтвознавець Гніловські, відвідують виставку у Музеї сучасного мистецтва у Франкфурті, що про неї торочать всі ЗМІ, адже там гинуть і зникають відвідувачі. Відстоявши величезну чергу і потрапивши до музею, герої переходять з однієї зали до іншої та дивом рятують своє життя у жахаючих інсталяціях (їх супутникам по екскурсії це не вдається). В композиції «Три стріли» з центру залу з випадковою послідовністю і періодичністю вилітають оті самі стріли; на столі у проєкті «Your own personal Jesus» радять спробувати порошок із різних купок; один з них – ціаністий калій; «Саркофаг» пропонує лягти в труну, яка порушить серцевий ритм і зупинить серце; «Дитячий електричний стілець» цілком відповідає своїй назві; у кімнаті з надписом «Тільки для жінок» на відвідувачку чекає згвалтування, після якого пропонується відповісти на запитання про перспективи фемінізму; рекомендують відвідати також залу з трутами, побачити відео сучасних і традиційних тортур, спробувати реальні тортури, використати можливість стрибнути з трампліна на трамвайні рейки, погодувати хижаків і таке інше. На виході з музею героям радять допомогу психолога чи священника, від якої вони відмовляються: «Спасибі. Ми звикли ходити на виставки» [2, с. 82]. А дорогою додому спостерігають жакливу автомобільну аварію, перед їхніми ногами падає з даху цегла, з радіо лунають вісті про авіакатастрофу в Україні. Фінал «Нам сьогодні добряче пощастило, – сказав Гніловські, і ми, дивлячись одне одному в очі, нервово розсміялися» [2, с. 83] залишає відкритим питання, пощастило героям вижити чи здивуватися.

Пригадаймо, щодо проблеми сміху повсякчас наголошується: будь-який повтор духовного акту не лише знижує значення і продуктивність самої дії, а й створює ефект комічного [11, с. 50]. «Культурний шар» оповідання «Плювали ми на ваших богів» – авангардне мистецтво: перформанси і композиції, котрі є частиною виставки «Катастрофа», імітують процеси мистецтва; смерті та каліцтва відвідувачів імітують вплив мистецтва. Так, знову і знову повторюваний акт добровільної насильницької смерті нейтралізує тут саму смерть як природне закінчення життя, вона постає чимось на кшталт мистецької провокації – скандалом. Зрештою, кожна смерть, що сталася на виставці, – це нещасний випадок: кожную можна пояснити раціонально, але кожна є наслідком і складовим прогресу: «У будь-якому разі, все більше і більше правил йде у небуття, творяться наступні, потім знову скасовуються. Це і є цивілізація. І, до речі, мистецтво і займається зняттям різних там табу, перевертає з ніг на голову правила. Тим самим воно все більше і більше дезорієнтує людину» [2, с. 85]. Далєбі те, що дозволяє сценам жорстокості в оповіданні перетворитися на комічне (в просторі «чорного» гумору, звісно), – це метонімічне поєднання наголошено побутових, прозаїчних елементів, які правлять за контекст страшного, та підкреслений, педальований характер жорстокого (це той спосіб «чорного» гумору, що його Масленкова означає таким чином: «Текст начебто стверджує факт його [жорстокого – Г. У.] існування» [9, с. 171]).

Втім, добровільна смерть відвідувачів музею чітко протиставлена «реальним» «легітимним» смертям (типу загибелі у масовій авіа- чи автокатастрофі), що про них розповідають газети і телебачення (невипадково інсталяція «Три стріли» протестує проти війни чи то у В'єтнамі, чи то в Іраку). Саме тому «мистецьке» насилля в «Плювали ми на ваших богів» має підривний характер; зокрема, воно є фактом відкидання влади, яка створює умови тотальної небезпеки для життя на планеті. Фантастичне припущення про популярну виставку, на яку стоятимуть черги бажаючих померти за сучасне мистецтво, не так описує, як демонструє процес зникнення реальності. Не відсутність логіки такої смерті, а її над-логічність свідчить про хаос раціонального порядку. Ось один із діалогів героїв: «Так, я не розумію, де закінчується життя і починається мистецтво, і де закінчується життя і починається мораль! – зітхнула я. – Мораль починається тоді, коли хтось вти-

кає чужі пальці у розетку, – посміхнувся Гніловські» [2, с. 74]. Зламати закон «дозволеної і схваленої» смерті (хоча б відвідавши небезпечну виставку) – значить не просто відкинути соціальний протокол, а й переступити межі тіла. І це вже не акт жертвоприношення, як у «По той бік», чи спокути, як у «Нареченому» або «Приємному трунарі». Це ритуал трансформації: трансгресувати мораль можливо лише переступивши тіло.

«Чорний» гумор і гротескність, які підкреслюють не-реалістичну природу малої прози Кісіної, вочевидь, мають звернути на існування тут щонайменше двох несуголосних точок зору на світ. Але більше: вони мають вказати на точку зору оповідача, що не збігається з ідеєю правдоподібності, а отже, «виказати» пряме авторське втручання. Натомість висміюючи / актуалізуючи реальність як насильство, такий підхід (тобто поєднання гумору і гротеску) в прозі Кісіної не відкидає існування самої реальності. Це такий собі випадок гіперреальності (на рівні репрезентації), в котрій між реальним і уявним має зникнути різниця. Віктор Єрофєєв у передмові до культового збірника «Російські квіти зла» рекомендує не перевіряти істинність «інакшого, психоделічного слова» Кісіної, адже «немає сенсу відкидати чи приймати його, як і будь-яку наркотичну галюцинацію» [12, с. 29]: слово тут є інформацією про зло, яка передуює покаранню. Далєбі «нереальність» прози сучасної авторки – це не відхилення фантазму; це, скажімо так, ілюзія, яка в процесі галюцинації стає самототожною. Твориться ефект, подібний до первісної свідомості: Кісіна оперує тотожністю і повтором, наполягаючи на них як на художньому прийомі, проте об'єктивує цю установку вельми різноманітно.

Іронія жіночого тексту, свідоме порушення пропорцій образів і емоцій – це не лише спосіб формування дійсності, а й спосіб її інтерпретації, на якому наполягають жінки-прозаїки (найвідчутніша тенденція на сучасному етапі жіночої прози російською мовою, кінця 1990–2000-х). Заплутати «невтаємниченого» читача, актуалізувати значення, протилежне до проголошеного, а частіше наголосити на «правильності» обох значень: у такий спосіб задана двозначність жіночої прози не може бути і не мусить бути потрактованою. Попри акцентований про-світницький пафос жіночої прози (навчити читати як жінка і бачити світ як жінка), фемінна альтернатива є проектом «незрозумілим», таким, що прагне вийти за межі суб'єктивного розуміння. А, отже, є спробою позбутися будь-якої оцінки. Іронія постає способом дистанціювати текст від дійсності (автора, персонажа, читача тощо). Натомість мовна модель завжди підмінює тут емпірику реальності.

### Бібліографічні посилання

1. Курицын В. Феминизма / Искусство против географии / Вячеслав Курицын. – СПб. : Мраморный дворец, 2000. – С. 129.
2. Кисина Ю. Улыбка топора / Юлия Кисина. – Тверь : KOLONNA Publication, 2007. – 192 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
4. Жеребкина И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует / Ирина Жеребкина. – СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.
5. Кисина Ю. По ту сторону / Юлия Кисина // Ковчег. – 2003. – № 3 (7).
6. Чанцев А. Книжные полки в крови (Кисина Юлия. Улыбка топора. Рассказы. – Тверь : KOLONNA Publication, 2007. 192 с.) / Александр Чанцев // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 88. – С. 324–328.
7. Григорьева Н. Юлия. Пьеса / Надежда Григорьева // Звезда. – 2002. – № 7. – С. 226–229.
8. Смирнов И. Между симметрией и асимметрией. Предисловие / Игорь Смирнов // Кисина Ю. Простые желания. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 5–20.
9. Масленкова Н. А. К постановке проблемы «черного юмора» / Наталья Александровна Масленкова // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистиче-

ская школа: традиции и современность (Казань, 11–13 декабря 2003 г.) : Труды и материалы : в 2 т. / Под ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2003. – Т. 2. – С. 171–172.

10. Масленкова Н. А. «Черный юмор» и типология смеха / Наталья Александровна Масленкова // Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность. – Самара : Изд-во Самар. ун-та. 2004. – С. 88–98.

11. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / Владимир Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.

12. Русские цветы зла: Антология русской прозы конца XX века / Сост. Виктор Ерофеев. – М. : ЗебраЕ, АСТ, 2004. – 544 с.

*Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.*

УДК 821.111 – 31«19/20»

**О. С. Бойніцька**

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

### **ПОЛІТИКА НАПИСАННЯ ІСТОРІЇ: ПРОБЛЕМА ПОЛІТИЧНОЇ КОРЕКТНОСТІ В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ ПОМЕЖІВ'Я ХХ–ХХІ ст.**

**Політична коректність в англійському історіографічному романі розглядається як така, що, з одного боку, доповнює відтворення минулого маргіналізованими голосами, а, з іншого, подекуди зумовлює порушення балансу історичної перспективи.**

*Ключові слова:* англійський історіографічний роман, політкоректність, історична перспектива, ревізіонізм, маргінальне, історія.

**Политическая корректность в английском историографическом романе рассматривается как, с одной стороны, дополняющая воссоздание прошлого маргинализированными голосами, а, с другой, в некоторых случаях обуславливающая нарушение баланса исторической перспективы.**

*Ключевые слова:* английский историографический роман, политкорректность, историческая перспектива, ревизионизм, маргинальное, история.

**Political correctness in English historiographic novel is analysed as, on the one hand, contributing the marginalized voices to the reconstructions of the past but on the other, threatening the balance of historical perspective.**

*Key words:* English historiographic novel, political correctness, historical perspective, revisionism, marginal, history.

Мистецтво помежів'я ХХ–ХХІ ст. в усіх своїх напрямках – архітектура, музика, кінематограф, скульптура, живопис і, звісно, література – асоціюється з різноманітними способами погляду в минуле. Найпоширенішими серед них є ретрофітинг, свідоме повторювання, змішування або «циткування» попередніх стилів та структур, стикання фрагментів із вочевидь незіставних джерел тощо. Як відомо, оригінальність сучасного мистецтва подекуди полягає саме в його неоригінальності. Таке неприйняття канонів, ієрархій, цілісних теорій є почасти політично вмотивованим: повторення та навмисна неоригінальність постають як форма незгоди, спосіб висловити незадоволення попередніми сталими звітами щодо історії та культури. Значною мірою це також є способом спростування офіційної історіографії, яка, схвалюючи одні версії історії, виключала інші.

Відтворення історії в історіографічному романі є політичною практикою настільки, наскільки являє собою спробу зруйнувати підґрунтя певної ідеологічної системи, що охоплює політичні структури та соціальні інституції. Історіографічний роман залучає, словами П. Стернза, «модні протестні ідеології академічного світу – антирасизм та антисексизм» [цит. за 4, с. 167]. У цих випадках поетика історії поступається місцем політиці історії.

Англійський історіографічний роман відроджує виключені історії і, таким чином, перерозташовуючи акценти, намагається відновити історичну справедливість. Особисте в історіографічному романі стає політичним, позаяк саме окремі індивідуальні історії, висуваючись на перший план, відхиляють єдиний канон і пропонують його суттєвий перегляд.

Відмова від традиційної канонічної історії відкриває перед історіографічним романістом можливість численних тлумачень минулого, однак ця інтерпретаційна свобода, зрештою, знову-таки приходить до обмежень і практично зводиться до трьох альтернативних перспектив – расової, класової і гендерної. Як пише з цього приводу Г. Гіммельфарб: «Деконструюючи як «текст» минулого, так і «тексти» усіх попередніх історій, нові історії можуть створюватися згідно або з расовими / класовими / гендерними інтересами їх творців, або – з політичними та ідеологічними уподобаннями, які історики вважають такими, що узгоджуються з тими інтересами» [4, с. 168].

У свою чергу, А. Байєтт у праці «Про історії та оповідання» звертає увагу на певну небезпеку, пов'язану з політизацією вивчення сучасної літератури в університетах: «Деякий час дослідження творчості сучасних авторів збігалися з сильною пристрасстю до різного роду політизації в академічному світі. Вивчалися, насамперед, романи, котрі, якоюсь мірою, могли стосуватися дискусії з приводу або «жіночого письма», або «фемінізму», або «постколоніальних студій», або «постмодернізму». Це все було яскравим, стимулювальним та цікавим. Але, за резонним зауваженням Джорджа Стайнера, створення програм курсів – а це є політичною діяльністю – відрізняється від створення канону. Канон (який не є незмінним) – це (на мою думку) те, що інші письменники прагнуть залишати життєздатним, продовжувати читати, незалежно від часу. Завжди існує побоювання, що гарні книжки можуть вислизнути крізь сітку програм або ж зникнути зі зміною політичних пріоритетів. Або залишитися непоміченими взагалі» [2, с. 2].

Політика написання історії нерідко зумовлює певну трансформацію історичної перспективи в історіографічному романі. Під історичною перспективою розуміємо, насамперед, бачення минулого крізь сучасну свідомість та адекватно збалансоване співвідношення минулого й теперішнього планів. Проблемою історичної перспективи, по суті, є питання, як зберегти вірність одночасно тому минулому періоду, що його відтворює історіограф, та тому теперішньому часу, до якого він належить сам, як не викривити минуле, дивлячись на нього з виграшної позиції сьогодення.

Політика історіографії корелює з проблемою історичної перспективи тією мірою, якою передбачає переоцінку історії з певних ідеологічних позицій, адже новий інтерпретаційний погляд часом може істотно розбалансувати рівновагу минулого та сучасного. З одного боку, історична перспектива, безперечно, врівноважується, доповнюючись новими голосами й поглядами; але ж, з іншого боку, подібне перетворення минулого пов'язане з небезпекою зміщення акцентів на користь маргіналізованого.

Вибудовування рівноважної історичної перспективи є процесом, який автор історіографічного роману має поновлювати від твору до твору, щоразу враховуючи політичні зміни та події, котрі відбулися й справили вплив на сучасний стан речей. Подібно до цього, невід'ємною частиною процесу історіографії є постійна ревізія історії. Не маючи згоди щодо того, як найкраще пристосувати минуле до



сучасного життя, культури й політики, історіографічні романісти, втім, одностайно визнають необхідність критичних переглядів та альтернативних інтерпретацій історії, переписуючи й руйнуючи офіційний канон. «Апокрифічна історія спростовує офіційну версію одним із двох способів: або *доповнює* історичні відомості, вимагаючи повернення втраченого чи прихованого, або ж *усуває* офіційну історію взагалі» [5, с. 90].

Особливе значення в англійському історіографічному романі надається відтворенню «темної сторони» історії та озвученню нечутних раніше голосів. Власне, надання голосу забутому в історії стає головним принципом історичного ревізйонізму. Аналізуючи причини значного інтересу до історії з боку британських романістів останніх десятиліть ХХ ст., А. Байєтт зазначає: «Одним із дуже потужних імпульсів до написання історичних романів було політичне прагнення писати історії маргіналізованого, забутого, незадокументованого. У Британії це включало історії чорних і жінок, а також усю процвітаючу та блискучу культуру постколоніального роману» [2, с. 11].

Теоретично, історію можна переглядати з найрізноманітніших кутів зору й позицій, які розрізняють людей – релігійних, расових, національних, ідеологічних, етнічних, гендерних. Водночас, це намагання відновити справедливість відносно однієї групи неодмінно спричинюватиме маргіналізацію іншої. «Якщо феміністичний історик може й має писати історію зі своєї перспективи та зі своєю метою, то чому ж чорний історик не може зробити те саме, навіть якщо така історія могла б «маргіналізувати» жінок? Або ж – історик, представник робітничого класу, який міг би маргіналізувати і жінок, і чорних (феміністичні історики критикували Е. П. Томпсона та інших соціальних істориків саме на цьому ґрунті)? Або ж – гомосексуальний історик, який може маргіналізувати гетеросексуалів? Під цим оглядом, чому б традиційному цілковито (чи частково) білому чоловікові-історикові не маргіналізувати (а його таки звинувачують у маргіналізуванні) усі ці різновиди?» [4, с. 169]. Отже, проблема історичної перспективи в історіографічному романі набуває особливої виразності у ситуації, коли, з одного боку, необхідно актуалізувати сховане й відкинуте, але, з іншого боку, відхиляючи канонічне, не змістити баланс у бік акцентованого.

Час бурхливого розвитку англійського історіографічного роману – 1980–90-ті рр. – збігається з періодом розповсюдження політичної коректності, тобто нової політики щодо гендерної, класової, расової, сексуальної орієнтації, релігійних поглядів, ідеологічних переконань тощо; політики, спрямованої на захист різномірних меншин: жертв соціальної, статевої, етнічної дискримінації, людей з обмеженими фізичними й розумовими можливостями, ізгоїв суспільства й маргіналів історії. Досить швидко політична коректність стає загальноприйнятою та з впливової тенденції перетворюється на обов'язкову позицію. У мистецтві це зумовлює перевагу, що віддається відтворенню знехтуваного, забутого, периферійного. Політкоректність накладає на письменника певні зобов'язання, визначає вибір стратегій, зокрема, наративних точок зору.

Невід'ємний атрибут історичного ревізйонізму – політична коректність в усіх своїх різновидах – знайшла вираження в історіографічному романі та, певним чином, трансформувала його, ставши необхідною умовою відтворення історичних подій. Як результат такої трансформації історична перспектива, набувши коректності політичної, зіткнулася з небезпекою втратити коректність, власне, історичну. Отже, в історіографічному романі проблема політичної коректності, у широкому сенсі, є проблемою політично коректної історичної перспективи.

Окрім того, збіг розквіту жанру історіографічного роману з часом поширення політкоректності зумовлює питання: чи це розповсюдження політичної коректності уможливило виникнення творів, які переосмислюють історію з огляду на

замовчуване та дискриміноване, або ж, навпаки, ревізійні історіографічні романи з'явилися на догоду впливовій ідеологічній тенденції?

З етичних, ідеологічних, та, імовірно, комерційних міркувань у романі традиційному – приміром, вікторіанському, націленому переважно на середній клас, – детальне зображення життя представників знехтуваних меншин було практично неможливим. Сьогодні письменник є вільним від цензури, проте зараз спостерігаємо іншу крайність: колишня неприродно надмірна стриманість підмінюється у сучасній літературі настільки ж, подекуди штучно, надмірною відвертістю.

Приміром, відтворення гомосексуальних стосунків і часом надто деталізовані описи, насамперед, їх фізіологічного аспекту, можна знайти в переважній більшості історіографічних романів. Для прикладу, «Шовковична імперія» Ф. Геншера, за словами Р. Чарльза, є «скарбницею стереотипів про геїв, від огидного самому собі гомосексуаліста до гомосексуаліста-садиста, та, на завершення колекції, гомосексуаліста-педофіла» [3]. Численні сцени безладних статевих зв'язків бісексуального центрального персонажа містять романи «Вічко у двері» та «Дорога привидів» П. Баркер. Схожий проміскуптет та гомосексуальна педофілія в «Імпресіоністі» Г. Кунзру; гомосексуальні, бісексуальні, сексуально нерозбірливі зв'язки – у «Мастері Джорджі» Б. Бейнбрідж; лесбійське кохання – в А. Байєтт «Володіти»; сексуальне насильство в «Англійських пасажирів» М. Ніла; а також інцест у романах «Земля води» Г. Свіфта, М. Робертс «У червоній кімнаті», «Квінканкс» Ч. Паллісера.

Перевага, яку мають раніше замовчувані та тепер політкоректно репрезентовані аспекти життя та історії, є очевидною, однак, далеко не завжди історично мотивованою. Поза тим, подібна перевага, врешті-решт, зумовлює результат прямо протилежний від очікуваного, оскільки, переносячи маргінальне до центру, перетворюючи специфічне на норму, політкоректність подекуди сприяє тривіалізації та стиранню саме тих особливостей, які визначають ідентичність групи.

Природа протестної ідеології помежів'я ХХ–ХХІ ст. істотно відрізняється від, для порівняння, принципово новаторського, революційного протесту попереднього порубіжжя століть. Ця відмінність значною мірою зумовлена ефектом повторення – характерною ознакою постмодерної доби. Як пояснює Ю. Габермас, постмодернізм привласнює інновації модернізму, повторюючи його «дії та рухи» [1, с. 44]. Якщо модерністська альтернативна ідеологія та новаторські експерименти були спрямовані *проти* очікувань та звичок читацького загалу, *проти* розрахунку на популярність, то повторення протестної практики нині автоматично викликає нівелювання її безпрецедентного й радикального характеру, а, крім того, зчаста відповідає читацьким очікуванням та смакам. Іншими словами, учорашні скандали є сьогоднішніми звичаями. Тож намагання озвучити замовчуване, показати приховане, зробити маргінальне центральним наразі є не стільки нонконформістським «проти», скільки шанобливим уклоном новітній ідеології та етиці, а також і запорукою комерційного успіху твору.

За доби політичної коректності наративні голоси суспільних маргіналів цілком виправдовують читацькі очікування. Спроби встановити справедливість в історії, виправити помилки минулого, спокутувати гріхи в епоху політкоректності є, нехай навіть і постійно повторюваним, проте ідеальним проектом, приреченим на успіх. Альтернативні точки зору – гомосексуаліста, жебрака, слуги, повії, аборигена, позашлюбної дитини, божевільного, убивці тощо – є, радше, модними, аніж принципово новими та критично опозиційними. Даниною моді можна пояснити й найбільшу з усіх «популярність» такого різновиду політичної коректності, як коректність стосовно сексуальної орієнтації. У таких випадках історична перспектива в історіографічних романах нерідко втрачає баланс, перетворюючи минуле на догоду вимогам теперішнього часу.

Повторюючись від одного роману до іншого, вже втративши свою викривальну та новаторську гостроту, політкоректна перспектива стає передбачуваною і, з естетичної точки зору, сьогодні навряд чи може претендувати на оригінальність. Крім того, перетворившись на «політкоректність заради політкоректності», не спонукаючи до аналізу проблемних питань, ця ідеологічна тенденція, іноді парадоксальним чином, перешкоджає включенню в історіографічний роман серйозного й актуального політичного виміру, а також зумовлює небезпеку порушення рівноваги історичної перспективи.

### Бібліографічні посилання

1. Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект / Юрген Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 41–52.
2. Byatt A. S. On Histories and Stories: Selected Essays / A. S. Byatt. – London : Vintage, 2000. – 196 p.
3. Charles R. Where Angels Fear to Tread and Western Armies, Too / Ron Charles // The Christian Science Monitor. – August 29. – Boston, 2002.
4. Himmelfarb G. Telling It as You Like It: Postmodernist History and the Flight from Fact / Gertrude Himmelfarb // The Postmodern History Reader / [ed. Keith Jenkins]. – London and New York : Routledge, 1997. – P. 158–174.
5. McHale B. Postmodernist Fiction / Brian McHale. – London and New York : Routledge, 2003. – 264 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111 – 321.4

**А. К. Титюк**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### **ЖІНОЧИЙ ДЕТЕКТИВ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ**

**Стаття присвячена визначенню місця жіночого детективу в сучасному літературному процесі. Розкрито особливості розвитку жіночої прози та її типологію у контексті світової літератури.**

*Ключові слова:* жіноча проза, жанр, детектив, жіночий детектив, гендер.

**Статья посвящена определению места женского детектива в современном литературном процессе. Раскрыты особенности развития женской прозы и ее типология в контексте мировой литературы.**

*Ключевые слова:* женская проза, жанр, детектив, женский детектив, гендер.

**This article is devoted to the defining of the place of the women's detective in modern literary process. The peculiarities of the development of women's prose and its typology in the context of world literature.**

*Key words:* women's prose, the genre, detective, women's detective, gender.

На початку третього тисячоліття людство зазнає низки кардинальних змін, однією з яких є перехід до нового типу культури, що ґрунтується, крім усього іншого, і на принципах статевої рівності. Останнім часом кількість творів, написаних авторами-жінками, безупинно зростає. Та це не викликає здивування, тому що жінки бажають зайняти своє місце в літературі, де протягом багатьох сто-

літь домінували чоловіки, та довести, що їх творчість потрібно оцінювати не за біологічними ознаками, а за професіональними якостями, креативністю та талантом. Оскільки жіночий соціокультурний досвід не посів належного місця в системі суспільних цінностей, жінки сучасної епохи намагаються описати свою модель видіння та розуміння світу. Популярність гендерної проблематики, активізація феміністичних досліджень та неоднозначність оцінок цих процесів, які відбуваються у міжстатевих стосунках, мотивують актуальність обраної теми.

Тривалий час існували суперечності у визначенні жіночої літератури. Дослідники та науковці сперечалися про те, чи треба розглядати жіночу літературу окремо та які твори доречно відносити до цієї категорії літератури. Дуже доречним є визначення Г. Улори, яка стверджує, що «жіноча література – це художні твори, створені жінками. Отже, жіноча література вміщає різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланту та впливу на літературний процес тексти, що поєднані за одним єдиним чинником – статтю автора» [5, с. 8].

Багато вітчизняних та зарубіжних публіцистів визнають, що формування і розвиток нової жіночої літературної творчості і зародження гендерних досліджень стали чи не найбільш цікавим і динамічним у своєму розвитку явищем культурного життя ХХ століття. Сучасні вітчизняні письменниці та критики (Н. Габрієлян, Т. Морозова, К. Трофімова, І. Савкіна та ін.) під жіночою прозою розуміють прозу, написану жінками, але при цьому вони прагнуть виявити і змістовне наповнення поняття, пов'язане з її проблематикою і поетикою, зрозуміти явище як типологічне. Як пише письменниця та критик І. Л. Савкіна: «Найцікавіше в жіночій літературі – те, що є тільки в ній і ніде більше: образ жінки, побачений, осмислений і відтворений самою жінкою» [1, с. 65].

Важливим є питання взаємозв'язку жіночої прози та фемінізму. Треба зазначити, що ці два поняття дуже часто переплітаються, набувають схожих, майже однакових рис. На думку Джеремі Хосорна, феміністична критика спромоглася показати шляхи, якими чоловіче бачення реальності втілювалося у більшості художніх творів: «жінки зображуються лише через стосунки з чоловіками, а також крізь призму певних стереотипів» [7, с. 146].

Для визначення жіночої літератури неможливо не згадати поняття «гендер». Гендер (на відміну від біологічної статі – sex) розуміється як соціокультурна конструкція – сформована культурою система атрибутів, норм, стереотипів поведінки, які суспільство наказує виконувати людям залежно від їх біологічної статі. Фінська дослідниця М. Рюткенен зазначає: «Гендер створюється у відношенні до соціокультурної ситуації в суспільстві, яка визначає одні риси як жіночні, а інші як маскуліні: ми соціалізуємося в жінок і чоловіків. Це дуже складний процес становлення людини членом суспільства і соціокультурного середовища, де важливу роль відіграє засвоєння дитиною мови» [4, с. 6]. Теорія гендеру дозволяє по-новому інтерпретувати твори художньої літератури, де наочно і глибоко втілюються чоловічий і жіночий погляди на світ (гендерна картина світу), а також висвітлити проблему жіночої творчості, яка і до цього дня вважається значущою і знаходить нові перспективи у зв'язку з успіхами гендерології. Найбільш цікавою в цьому плані є сучасна проза, що відображає сьогоdnішній гендерний статус жінки і чоловіка, особливості гендерної поведінки, гендерні конфлікти наших днів.

Сучасна жіноча проза являє собою новий досвід у розвитку традиційної художньої культури. Вона відстоює новий мовний і художній простір. «Жіноча» література позиціонує себе як своєрідне і незалежне культурне явище, яке підкреслює інший підхід жінки до літературної діяльності. Витоки гендерної філософії загалом та літературних творів гендерного спрямування знаходяться далеко поза межами ХХ століття. Але свого поширення набули лише наприкінці його з розквітом масової літератури. Особливої уваги заслуговує такий жанр жіночої літератури як жіночий детектив. Треба зазначити, що детективна проза, написана

жінками, супроводжувала американський і англійський детектив мало не з самого початку його заснування, з 40-х років XIX століття, коли читач отримав перші детективні розповіді Е. По («*The Murders in the Rue Morgue*» (1841), «*The Mystery of Marie Rogét*» (1842), «*The Gold-Bug*» (1843), котрого вважають основоположником детективного жанру. З того часу поліці, на яких стоять детективні книги зарубіжних дам, помітно подовжилися.

Першими на арену детективного жанру увійшли авторки зарубіжних країн. На наш погляд, особливо відзначилися письменниці Великобританії, адже тут творила не тільки королева жіночого детективу Агата Крісті з її Еркюлем Пуаро і міс Марпл, а й Д. Сейрес, Ф. Д. Джеймс, Дж. Хейер, Н. Марш і десятки інших письменниць. Американські читачі захоплювались книгами Е. Маккой, М. Трумен і Мері Кларк. Їх романи залишаються такими ж популярними, якими вони були у 30-ті рр. XX ст., коли жанр детективу був на вершині свого розквіту. У Франції особливої уваги вимагає Дафна Дюмор'є зі своїми містико-детективними книгами. Швеція подарувала світові кримінальну письменницю Марію Ланге з її чотирма десятками детективних романів, а Польща – Іоанну Хмелевську.

На вітчизняному просторі, який славився своїми великими письменниками, багато десятиліть не було жодної більш-менш відомої читачеві представниці пригодницької літератури й особливо того її виду, який називається детективом. Але за останні декілька десятиліть, з 1991 року, коли засновниця і сучасна російська Агата Крісті Олександра Мариніна (справжнє ім'я Марина Алексеева) опублікувала свою першу книжку – «*Шестикрилий серафим*» (1991), вийшло в світ понад 200 книг десятків авторів і жіночий кримінальний та детективний роман назавжди закріпився у вітчизняній літературі. Після Мариніної з'явилась велика кількість інших імен, наприклад Марина Серова, Ірина Зарубіна, Дар'я Донцова, Тетяна Полякова та інші. Причиною, чому з початку 1990-х рр. цей жанр переживає бум, є, можливо, те, що це єдиний жанр, який безпосередньо реагує на нову реальність і розпад старого державного порядку, який супроводжується зростанням злочинності і насильства.

Дослідниця російської масової літератури з Німеччини Біргіт Менцель, особливо виділяючи роль жінки в розвитку традиційного детективного роману, відзначає, що «в останнє десятиліття тут на перший план вийшли автори-жінки, що знаходять відображення в іншій манері письма, інших рольових прикладах поведінки і моделях дійсності» [2, с. 402].

Деякі критики та літературознавці (Т. Косигіна, В. Разін та ін.) зауважують, що, говорячи про жіночий детектив, ми маємо на увазі не тільки і не стільки книги, написані дамами, скільки свого роду сплав психологічного роману з поліцейським, пригодницького і неодмінно з любовним, «де взаємини дійових осіб, їх характери, їх почуття і пристрасті, що загострилися на крутому життєвому переломі, цікавлять письменника більше, ніж детективна інтрига і традиційна несподівана розв'язка» [3, с. 438]. Таким чином, можна зробити висновок, що не авторство, не наявність головного героя – дами, не поділ на погані і хороші детективи, а особливий настрій, особлива поетика, особливий стиль, структура, мова, манера письма є визначальними для нового виду гостросюжетної літератури.

Як відзначають дослідники жанру, останнім часом кордони детективу, в тому числі й жіночого, розмиваються. Перш за все, у ряду авторів розслідування злочинів, як це і належить у класичному оповіданні, вже не виходить на перший план – воно замінюється довгими розповідями про життя взагалі. Досить часто провідне місце посідає любовна лінія. Критики та літературознавці відзначають, що більшість жінок-письменників відмовляються від консервативних методів розслідування, і вони прагнуть покласти значне навантаження на головних героїв – або на слідчих, або на самих убивць – на їх почуття та емоції. Автори піднімають естетичний рівень за рахунок опису правової процедури. Сьюзен Роуланд підкреслює



цю зміну структури детективного жанру, і «це виражається у зображенні особистої слабкості та уразливості» [8, с. 19] самих детективів, що додає подальшої фемінізації цього жанру. Натомість Хелен Бергмен стверджує, що «звичайні чесно-ти героїні, такі як покірність і пасивність, були замінені рішучістю та самостійністю мислення» [6, с. 89].

Сучасна жіноча література, а особливо детективна, продовжує набувати свого розвитку та популярності й зараз, й існування жінки в цьому суспільстві надає величезні можливості художньо осмислити нездоланні суперечності жіночого духу, її прагнення до самоідентифікації, самореалізації, пошуків гармонії свого буття. Поява нових імен у вітчизняній і зарубіжній прозі сприяє глибшому та більш детальному аналізу творів сучасних українських жінок-детективістів, а тому потребує подальшого ґрунтового дослідження.

### Бібліографічні посилання

1. Жена, которая умела летать (сборник прозы русских и финских писательниц). – Петрозаводск : ИНКА, 1993. – 427 с.
2. Менцель Б. Что такое популярная литература? Западные концепции высокого и низкого в советском и постсоветском контексте / Б. Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40. – С. 391–407.
3. Разин В. М. В лабиринтах детектива : очерки истории совет. и рос. детектив. лит. XX в. / В. М. Разин. – Саратов, 2000. – 621 с.
4. Рюткэнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» / М. Рюткэнен // Филол. науки. – 2000. – № 3. – С. 5–17.
5. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства // Гендерні студії в літературознавстві: [навч. посібник] / Г. Улюра ; за ред. В. Л. Погребної. – Запоріжжя : Запор. нац. ун-т, 2008. – С. 6–20.
6. Bergmann H. Between Obedience and Freedom, Woman's Role in the Mid-Nineteenth Century Industrial Novel. University of Goteborg / H. Bergmann. – 1979. – 169 p.
7. Hawthorn J. Studying the Novel / J. Hawthorn. – Oxford University Press Inc., New York, 2001. – 184 p.
8. Rowland S. From Agatha Christie to Ruth Rendell / S. Rowland. – Palgrave Macmillan, 2001. – 236 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

## II. КЛАСИЧНИЙ ТЕКСТ У ПОСТНЕКЛАСИЧНУ ЕПОХУ

УДК 821.111 – 31. 09 «16»

**Л. П. Привалова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **ГЛЮРИАНА И ЕЕ РЫЦАРИ: АРТУРОВСКИЙ МИФ В ПОЭМЕ Э. СПЕНСЕРА «ЛЕГЕНДА О РЫЦАРЕ АЛОГО КРЕСТА»**

**Зроблено спробу проаналізувати артурівський міф у придворній культурі елизаветинської доби та специфіку іконографії цього героя у поемі Е. Спенсера «Королева фей».**

*Ключові слова:* Е. Спенсер, алегорія, емблема, маньєризм, лицарство, Ренесанс.

**Предпринята попытка проанализировать артуровский миф в контексте придворной культуры елизаветинской эпохи и иконографию образа Артура в поэме Э. Спенсера «Королева фей».**

*Ключевые слова:* Э. Спенсер, аллегория, эмблема, маньеризм, рыцарство, Ренессанс.

**The article attempts to analyze the arthurian legend in the context of the elizabethan court culture and the iconography of king Arthur's image in the Faerie Queene by E. Spenser.**

*Key words:* E. Spenser, allegory, emblem, mannerism, chivalry, Renaissance.

Долгое царствование королевы Елизаветы Тюдор придворные поэты эпохи Возрождения называли «золотым веком Астреи». Прославление своего времени и своей страны, тема возвращения золотого века стала общим местом в ренессансной литературе. Как отмечает О. Ф. Кудрявцев, из древнего предания о золотом веке гуманисты сохранили только представление о цикличности истории. Смысл же самого понятия был подвергнут полной ревизии: золотым веком стали называть не первоначальное, невинное состояние общества, чуждое всякой цивилизации и культуре, а, наоборот, время расцвета человеческих дарований в искусстве, в духовной сфере и практической деятельности, прежде всего в управлении государством и его защите [6, с. 83]. Заслугу в этом новом обретении благословенных золотых времён английские гуманисты целиком приписывали королеве Елизавете. В то же время «славное правление» дочери Генриха VIII вызывало неоднозначную реакцию среди англичан, поскольку во главе церкви и державы оказалась женщина-монарх. Патриархальная, всецело ориентированная на мужчину структура власти столкнулась с «противоестественным» присутствием на троне женщины, к тому же не желающей выйти замуж и иметь наследника. И хотя для английского парламента идеал сильной нации, патриотическая идея были важнее, чем фактор гендера, Елизавета-королева не смогла, как считают многие специалисты по истории Англии XVI в., в полной мере осуществить авторитарное правление и сформировать сильное абсолютистское государство [3, с. 189]. В такой ситуации королева стремилась создать у своих подданных образ монарха, который бы подходил женщине и предполагал повиновение.

Возникновение авторитарного мифа истории относят к периоду правления Эдуарда VI, формирование «иллюзии власти» продолжалось во времена Марии Тюдор и позднее, в царствие Елизаветы – «матери своего народа и английской церкви». Одновременно с формированием образа Елизаветы как персонификации истинной веры и истинной церкви происходило развитие представлений об английской нации как об избранной, уходящей своими корнями к легендарным троянцам и потомку Энея – Бруту [4, с. 288]. Историк О. В. Дмитриева пишет о том, что культ королевы более всего удивлял своей разносторонностью. «Не осталось ни одной её черты или добродетели (подлинной или мнимой), которые не были бы обыграны в сравнениях с богинями или героинями всех времён и народов, языческими или христианскими. Она являла собой целый пантеон... в ней чтили Мать Отечества, Прекрасную Даму, Минерву, Диану-Цинтию, Астрею, Титанию, но прежде всего символ Чистой Девственности – мистический талисман, оберегающий и спасающий Англию [2, с. 179]. После победы над Армадой англичане поверили в то, что их «Виргиния» была послана свыше как знак божественного благоволения к их острову. Среди небесных дев Елизавета была вторая, «но среди земных – первая».

«Природа политической власти той поры, – пишет О. В. Дмитриева, – предполагала постоянный непосредственный контакт высших государственных чинов и самой «леди-суверена» с огромной массой людей, гораздо большей, чем приходится на долю современного политика» [2, с. 192]. Важнейшими формами прославления монархии и королевы были рыцарские турниры с их сложной аллегорической образностью, многочисленные и разнообразные церемонии и ритуалы: коронация, въезд монарха в подвластные ему города и встреча с городскими общинами, празднества в честь Дня восшествия на престол, процессии, связанные с перемещением монарха по стране, и т. д.

Исследователи отмечают, что в XVI в. ведущие мастера, которые принимали участие в оформлении празднеств и придворных церемоний, всё более активно обращались к античной истории, мифологии, тяготели к постепенному усложнению образности, использованию эмблем [1, с. 14]. С. Гринблатт считает, что в основе самой власти королевы-девы лежал театральный эффект сопричастности: «Как в театре аудитория мощно вовлекается в происходящее за счёт видимого присутствия героя на сцене, сохраняя одновременно определённую уважительную дистанцию», – так и власть Елизаветы держалась на её привилегии постоянного (театрализованного во многом) присутствия и видимости (*privileged visibility*) для подданных. «Мы, государи, поставлены на сценах на обозрение и перед оком целого мира», – сказала Елизавета депутации Парламента в 1586 году. Сходной театральной метафорой воспользовался и Яков I, уподобляя монарха «тому, кто стоит на сцене и в чьи малейшие действия и жесты пристально вглядывается весь народ» [8, с. 444].

Основной сценой для столь масштабного лицедейства был королевский двор. Именно при дворе монарх являет себя миру, а также – в самых разнообразных формах (церемониальных и драматических действиях, изобразительном искусстве, литературе, проповедях и речах) – являет нобилитету те идеи о себе самом и собственной власти, которые должны быть восприняты и усвоены не только придворной элитой, но и всем обществом в целом [9, с. 21]. Противоречия в придворном окружении королевы, формирование парламентской оппозиции правлению Елизаветы, борьба дворян разного уровня между собой и с другими социальными группами общества, давление со стороны авторитета отдельных графств, городов, локальных центров и «малых» дворов некоторых представителей знати, религиозный раскол, социальная мобильность, передвижение из одного класса в другой и новый дух конкуренции – всё это, по мнению историков, создавало

предпосылки для усложнения идеологической ситуации, развития различных моделей поведения и мышления, ослабляло социальную иерархию, приводило к нестабильности центральной власти и побуждало её использовать все средства для создания иллюзии единства и структурированности [11, с. 27].

Стратегия авторитарной власти елизаветинской эпохи – продуцирование образа сильного монарха, закрепление в общественном сознании идеи лидерства одной социальной группы – дворянства, представлений о тотальности, стабильности двора как культурного и политического центра. Все конвенции придворной жизни утверждали высшую власть монарха и подчинённую роль подданных. Таким образом, тюдоровский королевский двор оставался «продолжением» или «развёртыванием» персоны монарха, который в определённой мере был творцом придворной среды. Личность Елизаветы, наличие необходимых для правителя качеств, высокая образованность, привлекавшая к ней интеллектуалов, художников и поэтов – людей «новой породы», позволили ей сформировать блестящий ренессансный двор. Хотя с началом Реформации в Англии возник миф о пагубности путешествия в Италию – страну кровавых «макьявелей» и папистов, елизаветинские придворные были восприимчивы к культурным веяниям, шедшим с континента, прежде всего из Италии [5, с. 116].

Культура елизаветинского двора с присущей ей атмосферой праздничности, утончённой роскоши в сочетании с интенсивной интеллектуальной жизнью, увлечением античностью, высоким престижем образования носила светский характер. Несмотря на рост пуританских настроений, пуританские ценности аскетизма, бережливости, умеренности и трудолюбия не были популярны в придворной среде. Тюдоровская знать в значительно большей мере ориентировалась на куртуазные ценности, нравы и традиции ренессансных итальянских дворов, чем проповеди английских «благочестивых» – противников театра и поэзии, врагов Петрарки и Ариосто. Двор становится главным меценатом Англии. В празднествах и увеселениях двора, в публичных церемониях имитировались античные образцы (от триумфа до пира) и мифологические сюжеты. Стараниями гуманистов двор олицетворял новый Олимп, на вершине которого была Елизавета – Минерва, Юнона, Астрея, Диана... Кодекс поведения английских аристократов в значительной мере определяла «Книга о придворном» Б. Кастильоне – своеобразный идеализированный «портрет» Урбинского двора, образец совершенной формы придворной жизни и совершенного придворного.

Источником этических идеалов и эстетического вдохновения для придворной элиты оставалось опоэтизированное героическое средневековое время короля Артура. После прихода к власти Елизаветы образ монарха-воина, главы сообщества рыцарей, не был изжит из английской придворной культуры. Елизавета соединяла в себе два объекта почитания и служения истинного рыцаря: она была и сувереном, главой ордена Подвязки, и Прекрасной Дамой, которой поклонялись наравне с девой Марией. Королева и её окружение охотно возрождали рыцарские идеалы и нормы поведения: индивидуальную активность, культ авантюры, подвига, приключения. Именно наличие качеств такого рода определяло стремительные придворные карьеры елизаветинского царствования, которое было временем активной и динамичной внешней политики (отметим усмирение Ирландии, войну с Испанией, пиратство, создание первых колоний в Америке, участие английских дворян в гугенотских войнах во Франции, Нидерландах и т. д.).

«Стратегии поведения» людей искусства, придворных поэтов (Ф. Сидни, У. Рэлли, Э. Спенсер и др.) были ориентированы на активное участие в политике, в жизни двора и страны, на светскую карьеру. Их время осмысливало себя в героическом жанре рыцарского эпоса: недаром автор «Королевы фей» получил королевскую пенсию и стал поэтом-лауреатом. В рыцарских турнирах и церемо-

ниях ордена подвязки, ставших важным инструментом тюдоровской дипломатии, репрезентации королевской власти и правящей элиты, находят отражение идеи иерархичности, упорядоченности государственного устройства, возглавляемого королевой – новым воплощением легендарного Артура, с воцарением которого должен возродиться «золотой век».

Первым английским монархом, который объявил Артура своим предком и решил использовать его образ для создания династического мифа, был Эдуард I. В правление этого монарха устраивались пышные «празднества Круглого Стола», организованные либо самим королём (например, в 1299 г. по случаю его бракосочетания с сестрой Филиппа IV), или для него кем-то из приближенных. Во время этих празднеств все участники играли определённые роли, заимствуя из литературы имена и гербы рыцарей короля Артура. Естественно, роль короля Артура исполнял сам Эдуард I, а его рыцари стремились воссоздать подвиги и авантюры, описанные в романах, подтверждая тем самым «возрастающую значимость романического поведения для аристократического общества XIII века» [10, с. 321].

При Эдуарде III культ короля Артура стал настоящей правительственной программой. В январе 1344 г. во время турнира, на который были приглашены лучшие рыцари и благороднейшие дамы королевства, Эдуард III поклялся на Библии возродить Круглый Стол легендарного короля Артура. Вскоре в Виндзоре, в замке, основанном, по преданию, самим Артуром, был установлен Круглый Стол, за которым могли сидеть триста рыцарей. Для ежегодных собраний был избран праздник Пятидесятницы, часто упоминаемый в легендах о рыцарях Круглого Стола. Настойчивое желание Эдуарда III предстать в роли наследника короля Артура было связано с проводимой им внешней политикой, ведь, согласно преданию и хронике Гальфрида Монмутского, Артур был могущественным завоевателем, подчинившим себе всю Британию и значительную часть Франции [4, с. 170]. Решив не ограничиваться братством Круглого Стола, 23 апреля 1348 г., в День св. Георга, Эдуард III основал особый рыцарский орден – Орден св. Георга, или общество Подвязки, в который вошло, помимо государя, двадцать пять лучших рыцарей королевства.

Постепенно рыцарей св. Георга стали отождествлять с артуровским братством: подвязка, обвязываемая вокруг ноги, как и Круглый Стол, символизировала узы дружбы, единство и согласие рыцарей. В XVI в. Круглый Стол короля Артура, сделанный при Эдуарде III, был украшен тюдоровской розой, а число рыцарей, чьи имена были написаны по краю стола, равнялось двадцати четырём – ровно столько рыцарей включал в себя орден Подвязки, главой которого была королева Елизавета (Спенсер писал о своём намерении создать двадцать четыре книги «Королевы фей» по числу рыцарей Подвязки).

Тюдоры поддерживали созданный английскими монархами культ короля Артура, при этом они руководствовались не только династическими интересами. В тюдоровской пропаганде Артур предстал в образе военного вождя, национального героя, могущественного государя, основателя империи, не уступавшей своим могуществом римской. Для английских патриотов эпохи Реформации, когда возникли противоречия между папским престолом и английской монархией, важным было доказать преемственное развитие нации от троянцев и Брута к кельтам в обход Рима. Ключевым моментом в формировании представлений о героическом прошлом англичан стало предание о короле Артуре – величайшем военачальнике, императоре, противнике и победителе Рима. То, что вождь древнего племени бриттов постепенно стал восприниматься как национальный символ Англии, свидетельствует о формировании представлений о непрерывной истории английской нации, определённое место в которой занимали и бритты, и англосаксы, и рыцари Вильгельма Завоевателя.



К XVI в. актуализируется тенденция понимания повествования о прошлом Англии как истории страны (территории), в то время как этническая история отдельных племён отступает на второй план [4, с. 437]. Английское общество елизаветинской эпохи ревностно охраняло незыблемость исторических преданий об Артуре. Когда итальянский историк Полидор Вергилий попытался рассказать «правду» о древней истории Британии, указать на недостоверность любимых мифов, его называли папистом, который намеренно искажает истину в целях защиты корыстных интересов римской курии. Формирование представлений о великом прошлом английского народа было достоянием не только историков, драматургов, антиквариев, но и поэтов, и английского читателя со всех сторон окружали вполне устоявшиеся мифы о величии Англии – наследницы Трои и её монархов – наследников Брута и Энея.

Одну из самых ярких поэтических версий истории Англии создаёт в своей аллегорической поэме «Королева фей» Э. Спенсер. В «Письме к сэру Уолтеру Рэлли», которое стало своеобразным предисловием и комментарием автора к изданию трёх первых книг поэмы в 1590 г., Спенсер пишет, что в качестве основной эпической темы он «избрал историю короля Артура, как наиболее подходящую из-за великолепия его личности, прославленной во множестве созданных ранее книг, и при этом далёкую от зависти и подозрений нашего века» [16, р. 4]. Следуя примеру «исторических поэтов», к которым он причисляет Гомера, Вергилия, Ариосто и Тассо, Спенсер «задумал представить в портрете Артура, прежде, чем он стал королём, образ отважного рыцаря, овладевшего в совершенстве двенадцатью моральными добродетелями, которые описал Аристотель» [16, р. 4]. Далее поэт пишет о том, что если его замысел встретит поддержку, он намерен воплотить в облике Артура двенадцать политических добродетелей, после того, как Артур станет королём.

То, что Спенсер выделил и разграничил в облике Артура комплекс моральных и комплекс политических добродетелей, связано со средневековыми представлениями о «двух телах» короля (тело естественное и тело политическое), которые определяли подход гуманистов к проблеме героического характера в эпопее. В своём понимании образа Артура как верховного героя «Королевы фей» Спенсер учитывает также и опыт Ксенофонта, который в облике Кира и персов создал совершенную картину мудрого правления. Метод Ксенофонта Спенсер называет «doctrine by ensample», видя главную цель «исторической поэзии» в создании идеальных образов, примеров исключительного совершенства, способных влюбить читателя в добродетель. Как творец героического жанра, призванного восславить величие английского народа и его королевы, Спенсер ищет в своём Артуре высшую меру доблести, которую он определяет понятием «magnificence». Поэт не поясняет значение этого понятия, трудно сказать, был ли он знаком с «Никомаховой этикой» Аристотеля, где «великолепие» рассматривается как добродетель в отношении к имуществу. «Кто тратит по достоинству на мелкое и заурадное, не называется великолепным, – писал Аристотель, – а тот называется так, кто достойно тратит в великих делах, ибо, хотя великолепный – это человек щедрый, щедрый человек отнюдь не есть великолепный» [Никомахова этика. 4, 20–30].

Траты «великолепного», по словам Аристотеля, велики и подобающи. Таковы и дела его, ибо так затрата будет великой и подобающей. У Цицерона и Макробия «великолепие» входит в систему четырёх кардинальных добродетелей как одна из ступеней Fortitudo (стойкость, сила духа). Для Цицерона и Макробия Fortitudo представляет добродетель, побуждающую человека совершать возвышенные деяния и стойко переносить испытания. Великолепие раскрывается в величии, грандиозности человеческих замыслов и умении их реализовывать.

В средневековой христианской мысли такое понимание «великолепия» скорее ассоциировалось с представлениями о гордыне. Средневековое этическое сознание связало «великолепие» с четвертым даром Святого Духа – стойкостью. Пример этой добродетели явил Христос в своих страстях и страданиях. Считалось, что приблизиться к этой христианской стойкости и крепости можно только через ниспосланную благодать [17, р. 135].

Итальянские гуманисты понимали великолепие как щедрость в отношении людей культуры. М. Фичино назвал Филиппо Валори «великолепным мужем», ибо, невзирая на расходы и труды, он издал выполненный гуманистом перевод сочинений Платона. Однако чаще всего «великолепным» именовали Лоренцо Медичи, и благодаря усилиям М. Фичино имя его патрона прочно срослось с названием этой добродетели [7, с. 399]. Спенсер в своём письме говорит об Артуре как об отважном рыцаре, который овладел двенадцатью моральными добродетелями Аристотеля. Возможно, «великолепие» означает для Спенсера высшую меру доблести и благородства, желание славы, некий универсальный идеал совершенной личности. Ссылаясь «на Аристотеля и других», Спенсер пишет, что эта добродетель является абсолютной и вмещает в себя все остальные. «Чтобы придать большее разнообразие повествованию», Спенсер для каждой из упомянутых им добродетелей назначает в качестве патрона одного из рыцарей Глорианы. Таким образом поэт аналитически расчленяет некое общее представление о совершенной добродетели на несколько вариантов, исследуя каждый по отдельности в историях рыцарей – сюжетных героев отдельных легенд. Такой же метод использовал и Ариосто в своей поэме, распределив добродетели так, чтобы каждая соответствовала одному герою, а все вместе они давали бы представление об универсальной совершенной личности, воплощением которой для Спенсера является принц Артур. Он занимает верховное место в системе аллегорических персонажей поэмы, выполняя функции образа-критерия.

Сквозной сюжетный мотив, объединяющий отдельные легенды о подвигах рыцарей-эльфов, связан с поисками королевы Глорианы, которую юный Артур увидел во сне. В девятой кантике первой книги поэмы Артур по просьбе принцессы Уны рассказывает, как он оказался в волшебной стране фей и эльфов. Он не знал имени своих родителей. Едва увидев свет неба, Артур был отнят от груди матери и отдан на воспитание старику по имени Тимон (в пер. с греч. «честь»), в юности этот старец был непобедимым воином, а сейчас он стал мудрейшим на земле (в романе Мэлори воспитателем Артура был сэр Эктор, и никто, кроме Утера Пендрагона и Мерлина, не знал, кому было отдано дитя).

Жилище Тимона находится в долине у подножия покрытой мхом горы Рауран, откуда берет свое начало река Ди. Упоминание о горе Рауран в северном Уэльсе, где были расположены родовые владения Тюдоров, позволяет Спенсеру связать историю Артура с королевой Елизаветой. Дикое и пустынное место, где рос Артур, часто посещал великий маг Мерлин, которому было поручено продумать план воспитания будущего короля. Мудрый Тимон учил Артура верить в свой разум и «тушить уголек жара», который зажигает в груди Любовь, пока пламя не разгорелось со страшной силой. Как говорит сам Артур, «Любовь, обеспокоенный моей свободой, послал много стрел в меня, и всех их я отвратил от себя... однако никакая крепость не может быть настолько сильной, чтобы её не разрушил огонь артиллерии».

Однажды во время охоты Артур соскочил со своего коня и уснул. Во сне ему явилась прекрасная царственная дева, волшебная фея, которая пообещала свою любовь. Никогда его сердце не испытывало такого блаженства, однако проснувшись, он не нашел ничего, кроме примятой травы, где она лежала. Артур горевал так же сильно, как ранее блаженствовал, и с этого дня он решил искать её

с усердием и не давать себе отдыха, пока не найдёт. Получив доспехи Мерлина и наставления Тимона, Артур отправился в Faery land, и вот уже девять месяцев он тщетно ищет её. В истории Артура Спенсер переплетает античный миф о любви девственной охотницы Дианы к Эндимиону и кельтский миф о любви волшебницы-феи к смертному юноше. Елизаветинские поэты соединили эти два мифа, отождествляя Елизавету с целомудренной Дианой – царицей фей [14, р. 87]. Неоплатоники рассматривали любовь смертного к бессмертной богине как аллегория стремления души к вечному блаженству, обретаемому только после смерти. Сон Артура – «озарение», открывающее его душе видение божественной красоты, Спенсер противопоставляет сну рыцаря Алого Креста как «лживой иллюзии», добытой духами ада в обители Морфея и разлучившей принцессу Уну с её защитником.

Принц Артур впервые появляется в поэме в наиболее драматический момент, когда главный сюжетный герой первой книги – рыцарь Алого Креста оказывается пленником в подземелье великана Оргольо. Принцесса Уна отправляется на поиски своего защитника, она терпеливо сносила бури и холодные ветра, она поднималась на высокие горы и опускалась в долины, она блуждала по лесам и измерила множество равнин, прежде чем ей посчастливилось встретить рыцаря, шагающего по дороге со своим оруженосцем. Поэт приостанавливает действие для того, чтобы ввести развёрнутое изображение доспехов рыцаря. Авторы средневековых артуровских романов не испытывали интереса к детальным описаниям оружия и доспехов, в поэме Спенсера рыцарское облачение становится многозначным символом, в котором зашифрована наиболее важная информация о герое и его миссии в сюжете [15, р. 49–56].

В духе своего времени, говорящего на языке эмблем и иносказаний, Спенсер создаёт насыщенный аллегорическими атрибутами, символическими деталями, многочисленными аллюзиями мифологизированный портрет Артура-воина. Такой тип портрета – геральдического или иконического – возникает в придворной живописи второй половины XVI века. Исследователи отмечают отчётливую визуалистичность, живописность художественного мышления Спенсера, владевшего разнообразными изобразительными приёмами [13, р. 154]. Изображение вместо описания появляется там, где символический образ развёрнут как сложный визуальный феномен: действие останавливается, сцена оформляется как живописное полотно, вводится перспектива, дальний и ближний план, возникает иллюзия движения, присутствует наблюдатель, который может быть статичным по отношению к объекту наблюдения либо, наоборот, объект наблюдения статичен (как, например, Гордыня, восседающая на троне), а наблюдатель находится в движении. Фигура принца Артура предстаёт стремительно приближающейся к наблюдателю – леди Уне. Спенсер сохраняет особенности её зрительного восприятия. Сначала – самое общее впечатление: закованный в броню рыцарь, солнечное сияние доспехов. Затем взгляд наблюдателя выделяет отдельные элементы облачения, а по мере приближения рыцаря – всё более мелкие подробности и штрихи.

Исследователь рыцарской символики в «Королеве фей» М. Лесли отмечает, что Спенсер уходит от средневековых артуровских романов, обращаясь к традиции «старых» и «новых» эпических поэтов, которых он назвал своими учителями [15, р. 51]. Описание сверкающего доспеха Артура напоминает читателю о поединке Гектора и Ахилла в гомеровской «Илиаде». Медь на копье Ахилла «ослепительным светом сияла, / Будто огонь расплавленный, будто всходящее солнце» (Гомер. Илиада. XXII, 134–135). Спенсер нагнетает образы сияния, сравнивая сверкающий доспех с ярчайшим из лучей Феба (I, 7, 29). Ахилл не мог поразить Гектора, чьё тело, покрытое похищенным у Патрокла доспехом, стало неуязвимым. Мотив солнцеподобия и неуязвимости для врагов становится доминирующим и в портрете спенсеровского принца.

Следующая деталь, которая оказывается в фокусе внимания наблюдающей за приближением рыцаря леди Уны, – это перевязь, один из важнейших атрибутов и почётный трофей эпических героев (золотая перевязь Палланта, которой опоясывает себя гордый победой над троянцами Турн). Кожаная перевязь Артура искрилась, как мерцающие звёзды, лучами драгоценных камней, а в центре её был один самоцвет, «ослепительно сияющий, как Геспер среди меньших звёзд» (I, 7, 30). Геспер – самая яркая и прекрасная звезда, что утром проходит перед солнцем, а вечером следует за ним – это гомеровский образ, которым в «Илиаде» отмечено копьё Ахилла (XXII, 317–319). Все свойства этого удивительного камня – через цепь разнообразных ассоциаций – намекают на Глориану-Елизавету, в поисках которой странствует юный Артур. Расположение камня – в центре перевязи – отождествляется с представлениями о солнце (считалось, что оно находится в центре Вселенной) и царственностью. Форма камня – голова леди – указывает на деву Марию.

Англичане часто называли свою королеву «второй Девой» или «Девой Марией новой религии». Хотя сторонники Реформации отвергали культ Богородицы, а елизаветинские придворные поэты предпочитали прославлять королеву в облике мифологических богинь, связь с почитанием Мадонны в елизаветинском культе не была утрачена, намёк на «вторую Деву» был весьма традиционным панегириком королеве. Поклонение Деве Марии было одним из важнейших ритуалов рыцарей ордена Подвязки, во главе которого стояла Елизавета. Сравнение с Геспером в христианской символике было метафорой Христа, сказавшего о себе: «Я есмь... звезда светлая и утренняя» (Откровение, 22:16) и Девы Марии – «звезды, являющей солнце».

В 1501 г. на празднестве в честь прибытия в Лондон Екатерины Арагонской Геспер метафорически обозначал её будущего мужа – принца Артура, старшего сына Генриха VII. Скрытая за этим астрологическим символом аллюзия на образ Христа была достаточно традиционным для того времени комплиментом монарху. Магические свойства этого камня – в нём таилась дивная сила и способность ошеломлять более слабые глаза, его форма – голова леди – позволяют предположить, что Спенсер вводит аллюзию на миф об эгиде Минервы. Изложенная в «Метаморфозах» Овидия легенда о несравненной красоте Медузы Горгоны, её изумительных волосах, вызвавших зависть Минервы, была хорошо известна в XVI веке. Богиня обратила волосы Горгоны в ужасных гидр и поместила их в центр своей эгиды для устрашения врагов. В подтексте этой аллюзии – намёк на Елизавету: красота королевы способна потрясать и ошеломлять. Золотые пряжки соединяли перевязь с мечом в ножнах из слоновой кости, украшенных причудливой резьбой, на золотой рукояти меча блистала огромная жемчужина. Смертоносный клинок был выкован Мерлином из стали, смешанной с травой Medaewart. Полагают, что это упоминаемая в «Георгиках» Вергилия трава medica, обладающая лечебными свойствами. Меч, способный ранить и излечивать раны, известен по кельтским легендам, этим волшебным свойством обладало копьё Галахада – избранника Грааля, а также копьё Ахилла (Телеф, сын Геркулеса, был ранен и излечен ржавчиной копья Ахилла). Сталь клинка Мерлин закалил в огне Этны и семь раз окунул в водах Стикса, после чего меч обрёл силу и прочность: ни сталь, ни камень, ни заклинания магов не спасали от его ударов, его не смог бы использовать враг и нанести рану тому, кто владеет мечом по праву. Клинок этого меча невозможно ни согнуть, ни поломать.

Меч Артура – не единственное оружие, которое закаливали в водах Стикса. Вергилий пишет о мече, выкованном для отца Турна Гефестом: «Бог огнемощный сковал тот меч для родителя Давна, / В волны Стикса клинок погрузив добела раскалённый» (Вергилий. Энеида. XII, 90–91). Если меч Турна погружают в Стикс



один раз, то меч принца – семь. Однако для Спенсера мифологема погружения меча в воды Стикса важна как аллюзия на образ Ахилла. В преданиях негомеровского круга (Апполодор) рассказывается, что мать Ахилла – Фетида окунала его в воды Стикса, по ночам закаляла в огне, а днём натираала амброзией, чтобы сделать неуязвимым и дать бессмертие. Спенсер называет меч Артура «Morddure» (а не Эскалибур, как у Мэлори) от латинских слов «mors» (смерть) и «durus» (твёрдый) – т. е. закалённый смертью. Вполне возможно, что Спенсер подразумевал вместо «durus» глагол «dugo» (выжить), и тогда «Morddure» мог означать, что слава принца и меча переживут его смерть (меч считался атрибутом аллегорической фигуры Славы). Такое истолкование названия меча, предложенное М. Лесли [15, р. 87], вполне соответствует словам Спенсера в 36-м станце: «когда принц умер, Королева Фей доставила его доспехи в Faery lond, где их и поныне можно увидеть, если поискать» (I, 7, 36).

От клинка принца Артура взгляд наблюдателя движется к облитому золотом высокому шлему. Он «одновременно радостное веселье и огромный ужас вызывал / Так как на гребне шлема притаился дракон» (I, 7, 31). Изображение шлема усиливает динамику фигуры Артура, которая, по словам Д. Бендера, в статичном положении была бы похожа на статую, описываемую по частям [13, р. 116], Уне кажется, что дракон на гребне высокого шлема движется в такт шагам рыцаря. Иллюзию «оживающего» дракона поддерживают глаголы действия в активном залоге: лапы обхватывают гребень, голова свешивается на забрало, крылья распрямляются, кажется, что яркие искры огня вылетают из пламенеющей пасти, чешуйчатый хвост опускается на спину рыцаря. Увенчанный драконом золотой шлем был геральдическим знаком «исторического» короля Артура и его отца Утера Пендрагона.

Однако в эмблематике шлема спенсеровского Артура скорее прочитывается связь с топижкой эпической поэзии, а не рыцарского романа. Так, шлем Турна украшает «Химера с гривой тройною, / Дышит огнём её пасть, как жерло кипящей Этны, / Чем сраженье сильней свирепеет от пролитой крови, / Тем сильнее и она изрыгает мрачное пламя (Вергилий. Энеида. VII, 785–8). У Энея, готовящегося к битве с Турном, «шлем горит на челе, пламенеет грива на гребне, / Выпуклый щит золотой посылает огненный отсвет, / Так в прозрачной ночи среди звёзд алеет зловеще / Пламя кровавых комет...» (Вергилий. Энеида. X, 270–275).

На шлеме Солимана из поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим» дракон торжествующе возвышается над гребнем, он раскидывает крылья, приподнимается на лапах, его хвост выгнут дугой, а голова взметнулась вверх. Французский исследователь М. Пастуро отмечает, что основная функция нашлемника, изображающего химерическое существо, – стать «ложным лицом»: животное, будто бы застывшее в момент конвульсии, выражает ярость или испуг; более того, часто оно имеет устрашающий вид, так как основной эффект состоит в том, чтобы напугать противника. Нужно стать больше, агрессивнее и страшнее, как тот зверь, в голове которого поселился воин. Он отождествляет себя с этим зверем [10, с. 257]. Дракон на шлеме принца Артура не только «огромный ужас вызывал», он выполняет важную символическую функцию, на которую обращает внимание М. Лесли [15, с. 53].

Если дракон на шлеме Солимана наступательно агрессивен, то дракон принца Артура, хотя и устрашает, но представлен в иной позе. Голова дракона не возвышается, будто в атаке, над гребнем, а свешивается на забрало, хвост не выгибается дугой, а опускается вдоль спины. Такой образ, по мысли М. Лесли, подсказывает читателю, что «большой» дракон, с которым вступит в схватку св. Георгий, также будет повержен. Знаком грядущей победы св. Георгия над драконом является плюмаж, венчающий шлем принца: «На кончике высокого гребня, / Пу-



чок волос викрашених в різні кольори, / Усыпаних жемчужинами, і покритих золотом, / Подрагивал и казалось, танцует от радости...» (I, 7, 32). Розвіваючись при ході грива, усыпана жемчужинами, блистаюча золотом, виділяється леді Уне «радісно танцюючої».

Спенсер прагне до візуальної насиченості образу, вводячи порівняння «танцюючого» гребня з самотнім миндальним деревом на вершині гори Selinis, чий ніжний бутон тремтить при найменшій дуновині вітерця. Порівняння, зближальне грозний шлем з металом з самотнім тремтливим миндальним деревом, вносить елемент екстравагантності в портрет принца (броня – крихка ніжність). Згадування про «green Selinis» відсилає читача до строки з III книги «Енеїди»: «С вітром попутним тебе, Селінут пальмоносний, покинув... (Вергілій. Енеїда. III, 705). Селінут – місто на півдні Сицилії, назване «пальмоносним», тому що там виростало рослина arіum, з якої робили вінки для перемця на Олімпійських іграх. Згадування про миндальне дерево пов'язано з ветхозаветним міфом про чудесно розквітлий жезл Аарона, який «розквіт, пустив пагони, дав колір і приніс миндали» (Числа, 17:8), вказав на обранця Яхве.

Таким чином, «bunch of haire» на шлемі принца асоціюється не тільки з пальмовим вінком перемця, але й з деревом божественної обраності, у підножжя якого розпростірт повержений дракон. Така комбінація образів нагадує іконографію Расп'яття, де був зображений Хрест або Дерево Перемоги і повержений дракон у його корені. М. Лесли вважає, що емблематика шлема несе в собі ідею спасіння і підкріплює роль принца Артура в сюжеті поеми як фігури, яка асоціюється з Христом [15, с. 55]. Як і всі інші елементи лицарських доспехів Артура, шлем пов'язує його з образом Ахілла. Зображення дракона на гребні ахіллового шлема не зустрічається в «Іліаді», але в епоху Відродження багато митців (наприклад, Дж. Романо) прикрашали шлем гомеровського героя драконом, саме таким чином побачили Ахілла і читачі англійського Гомера в перекладі Чапмена в 1610 році.

Темі божественної обраності Артура акцентує опис щита – основного елемента геральдическої композиції. По традиції саме на ньому розміщується герб. Однак щит Артура прикритий покривом і позбавлений герба. «Білий щит», який зазвичай вказував на юний вік лицаря, ще не здійснивши подвигів, – важлива деталь, що говорить про відмінності спенсерівського принца від короля Артура лицарських романів. Якщо щит лицаря Алого Хреста (майбутнього св. Георга) зроблений з «земного металу» – срібла і покритий рубцями глибоких ран – знаками багатьох кровавих битв, то щит принца викований з «небесного» алмаза, непереможного для уколю копитом і ударів мечом. В християнській символіці алмаз позначає Христа. Твердість і міцність алмаза – це християнська «кріпость», блиск алмаза – це благодать. Щит Артура з цілого і міцного діаманта настільки досконаліший сріблястого щита лицаря Алого Хреста, наскільки Христос вище і досконаліший кожного з своїх захисників.

Спенсер пише, що алмазний щит був відколот від Адамантової гори з допомогою хитроумного механізму. Слово «Adamant» натякає на Адама: Артур як «новий Адам», т. є. Христос, рятує і звільнює з аду (підзем'я великана Оргольо) грішного «старого Адама» – лицаря Алого Хреста. Семантика образу щита у Спенсера, ймовірно, вбирає в себе і ветхозаветну метафору «Господь – щит для всіх, надіючись на нього (2-я Царств, 22:31) і новозаветну символіку «всерушних божих», «броні праведності», «щита віри» (Ефес. 6: 16). Відзначені в 33-м станці властивості алмаза – міцність, твердість, незмінність, цілісність (його не можна розрубати мечом, пронзити копитом) підводять читача до думки про близькість образів принца Артура і леді Уни – єдиної, невіддільної божественної істини, протиставленої багаточислості, змінливості зла (Дуэсса, Ар-

химаг как аллегория Лжи). Артура и леди Уну объединяет солярная символика, окружающая их образы, и библейская мифологема покрыва или вуали, восходящая к легенде о Моисее. Сияние щита, как и свет, излучаемый лицом Уны, не будь они скрыты покрывом, могут ослепить тех, кто не ведает Истины и Христа. В описании трона леди Гордыни также присутствует тоpos сияния солнечных лучей, ее символическим атрибутом является дракон, но если леди Гордыню Спенсер сравнивает с Фазтоном – сыном Гелиоса, едва не испепелившим при падении с небесной колесницы землю, то принц Артур отождествляется с Sol Iustitiae (Солнцем Справедливости) – в символическом языке неоплатоников этот образ означал Христа.

Цветовые и зрительные образы, которые использует Спенсер в описании доспеха принца, – ослепляющий блеск золота, мерцание жемчуга, сверкание драгоценных камней символизируют божественную суть Артура. Бесконечно нанизываемые по степени возрастания образы света достигают апогея в экстравагантной зрительной гиперболе – сопоставлении щита с небесными светилами Солнцем и Луной: светоносный щит затмевает золотой лик Феба, заставляет бледнеть сребролицую Цинтию. Контраст неизменности солнечного света и изменчивости лунного сияния был, возможно, подсказан образностью Откровения: «жена, облеченная в солнце, под ногами ее луна» (Откровение, 12:1). Пуритане видели в этой метафоре аллегория истинной церкви, попирающей пятой все, что непостоянно и изменчиво.

Религиозный подтекст образной цепочки «щит – солнце – луна» отчетливо проявляется при сопоставлении с описанием престола Господа в спенсеровом «Hymne of Heavenly Beautie». Он «долговечнее, чем сталь или бронза, / Или самый прочный из алмазов». Превосходящая луну и солнце светоносность артурова щита напоминает о «величии Господа, при виде которого меркнут солнце и луна» [14, р. 78], Все эти библейские мифологемы подсказывают читателю, что Спенсер связывает щит с идеей благодати, а образ Артура – с Христом. Щит чародея Атланта в поэме Л. Ариосто «Orlando furioso» был сделан из карбункула, и комментаторы XVI в. считали, что в отдельных ситуациях поэмы он аллегоризирует божественную благодать. Спенсер вместо слова «карбункул» использует слово «алмаз» (diamond), поскольку оно четко ассоциировалось с благодатью и Христом. Покрытый дивным шелковым платом щит Атланта был орудием обмана и волшебства: кто «его увидит открытым – тот вмиг ослеплен, и падает, как падает мертвец, в добычу волшебнику» («Неистовый Роланд». II, 55). «Огнеокое сияние» этого щита лишило свободы Руджиеро и многих других рыцарей. Воительница Брадаманта с помощью волшебного кольца рассеивает чары щита и освобождает Руджиеро из замка Атланта. Щит под шелковой вуалью и гиппогриф переходят во владение Руджиеро. В битве с чудовищами на острове Альцины Руджиеро отказывается открыть щит, так как «привык доблестью побеждать, а не хитростью» («Неистовый Роланд». VI, 67). На его пути с острова коварных обольщений встают ловчий Альцины и три зверя – ястреб, лошадь, собака. Руджиеро считает постыдным стоять с мечом на «холопа с палкою» и его тварей – он сбрасывает покров со щита и погружает в беспамятство и зверей, и охотника («Неистовый Роланд». VIII, 11). С помощью волшебного блеска щита Руджиеро рассеивает флот Альцины («Неистовый Роланд». X, 50), спасает от морского чудовища прикованную к скале Анджелику («Неистовый Роланд». X, 107). В поединке с Грифоном, Аквилантом и Гвидоном Руджиеро случайно открывшимся щитом ослепляет не только рыцарей, но и их дам, и коней. Устыдившись столь легкой победы («не по доблести, а по чернодействию»), Руджиеро выбрасывает щит в глубокий колодезь, где он исчезает навсегда («Неистовый Роланд». XXII, 92).

Щит Атланта, один из самых загадочных предметов поэмы Ариосто, был окружен плотным кольцом аллегорических толкований, о нем спорили и раз-

мышляли даже больше, чем о самом рыцаре Руджиеро. П. Алперс, изучивший все современные Спенсеру комментарии к поэме, утверждает, что мифологема волшебного щита Атланта была лишена четко закрепленного значения, в различных ситуациях этот образ мог означать и благодать (битва с флотом Альцины), и обман (пленение рыцарей в замке Атланта), он мог быть и метафорой разума (эпизод с охотником и зверями) [12, р. 169]. П. Алперс полагает, что Спенсер скорее всего учитывал традицию восприятия щита как аллегории благодати в эпизоде битвы Артура с гигантом Оргольо. Прекрасно знавший и поэму Ариосто, и ее аллегорические интерпретации, автор «Королевы фей» вступает в игровую переключку с итальянским поэтом, он свободно комбинирует различные топоры ариостовой поэмы, создавая собственный символический контекст образа щита. Следуя за перечислением (в 34-м станце) тех опасностей, которые могли бы подвигнуть Артура снять вуаль со щита, читатель сразу же угадывал ситуации, возникающие вокруг Руджиеро: Артур мог открыть свой щит для того, чтобы устроить гигантских монстров (битва Руджиеро с чудовищем Орком), или чтобы привести в смятение полчища врагов (победа Руджиеро над флотом Альцины), или чтобы потревожить небеса, по которым можно летать (Руджиеро, летящий на гиппогрифе).

Возможно, Спенсер откликается на тот эпизод в поэме, где Ариосто напоминает читателю о трех опасных случаях, побудивших Руджиеро воспользоваться волшебством щита: «Трижды в крайних бедах понадобился тот блеск: / Раз и два, когда из царствий роскошества / Изволялся рыцарь к лучшему бытию, / В третьи же, когда меж пучин / Он оставил несытой пасть чудовища, / Должную пожрать нагую прелестницу...» («Неистовый Роланд». XXII, 82). Однако Спенсер не просто вплетает ариостовские мотивы в свою поэму, его фантазия устремлена к поискам необычного, поражающего воображение читателя образа, который подчеркнет и отличие, и превосходство артурова щита над доспехом чернокнижника Атланта. Если щит чародея «ослеплял наповал», то щит Артура затмевал свет Солнца и Луны. Щит Атланта был выброшен в колодец как орудие бесчестия и бесследно исчез; рыцари из дальних и ближних стран потянулись на поиски чудного щита, но не сыскали ни леса, ни колодца. Щит Артура после его смерти был доставлен Глорианой в страну фей и его «можно видеть там и сейчас» – как надежду на возвращение артуровского золотого века и воплощение добродетелей самой Глорианы-Елизаветы.

Спенсер придает щиту Артура магические свойства других волшебных предметов из поэмы Ариосто – кольца, размыкающего миражи и ловушки чародеев, книги, в которой раскрываются все секреты колдовства. Щит служил Атланту для обмана, он морочил рыцарей игрой в битву, «как хитрый кот заводит шутки с мышью». Щит Артура неподвластен заклинаниям магов, никакое волшебство не смогло бы победить этот щит, ложь и обман были бессильны перед ним (I. 7. 35). Оба поэта – и Спенсер, и Ариосто восприняли волшебные свойства своих щитов от эгиды Минервы – голова Медузы, помещенная в центр эгиды, способна ослеплять и превращать все живое в камень. Щит Артура не только ослеплял и превращал врагов в камень, но обращал камни в прах, а прах в ничто (I. 7. 35).

В средневековом искусстве Минерва часто изображалась на доспехах как воинственная защитница Добродетели. Мифологическая параллель Минервы – Артур для читателя, знакомого с иконографией античной богини мудрости в средневековом искусстве, сразу же подсказывала роль Артура в сюжете поэмы: он – рыцарь и патрон палатинов, сражающихся за обретение добродетели и изгнание пороков. Щит Минервы аллегоризировал благодать и божественное покровительство. Именно так интерпретировали миф о Персее многие мифографы Возрождения: то, что Персей отрубил голову Медузе, глядя на её отражение в блестящем

щите, который держала Минерва, подтверждает, сколь слаба человеческая мудрость без помощи свыше.

С темой благодати и божественного покровительства связан и щит Галахада – потомка Иосифа Аримафейского, рыцаря, который достиг Грааля. Герб Галахада – алый крест на белом фоне – Спенсер отдаёт св. Георгу, а свойства его щита – Артуру, подчёркивая братство рыцарей Круглого Стола и Подвязки, Артура и св. Георга как покровителей Англии.

Обратившись к изображению воинских доспехов и оружия принца Артура, Спенсер создаёт собственную, авторскую иконографию легендарного героя. Столь сложный зрительный образ, насыщенный «говорящими» деталями, аллегорическими атрибутами, литературными параллелями и аллюзиями, возникает в контексте маньеризма с его тягой к изысканным визуальным эффектам, эмблемности, замысловатому аллегоризму, прихотливым композициям. Новым по сравнению со средневековой традицией стал многозначный аллегорический контекст программного образа-критерия поэмы, который предстает как наследник величайших героев античных и христианских мифов.

### Библіографічні посилання

1. Веденева Н. О. Аллегория во французской гравюре Возрождения : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. О. Веденева. – М. : Изд-во МГУ, 2007. – 22 с.
2. Дмитриева О. В. Елизавета Тюдор / О. В. Дмитриева. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 308 с.
3. Журавель Н. А. Католическая фракция и политическая борьба при дворе Елизаветы I Тюдор (1579–1583) / Н. А. Журавель // Королевский двор в Англии XV–XVII веков: тр. историч. ф-та СПбГУ; ред. и сост. С. Е. Федоров. – СПб., 2011. – С. 189–220.
4. Калмыкова Е. В. Образ войны в исторических представлениях англичан позднего Средневековья / Е. В. Калмыкова. – М. : Квадрига, 2010. – 664 с.
5. Кареев Н. И. Западноевропейская абсолютная монархия XVI–XVIII веков / Н. И. Кареев ; Гос. публ. ист. б-ка России. – М., 2009. – 463 с.
6. Кудрявцев О. Ф. Ренессансный гуманизм и «Утопия» / О. Ф. Кудрявцев. – М. : Наука, 1991. – 288 с.
7. Кудрявцев О. Ф. Флорентийская Платоновская академия: очерк истории духовной жизни ренессансной Италии / О. Ф. Кудрявцев. – М. : Наука, 2008. – 479 с.
8. Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме / Н. Э. Микеладзе. – М. : Издательство «ВК», 2005. – 492 с.
9. Паламарчук А. А. «Светило, сияющее лишь отраженным светом»: Стереотипы современников и исследования по истории английского королевского двора / А. А. Паламарчук // Королевский двор в Англии XV–XVII веков : тр. историч. ф-та СПбГУ ; ред. и сост. С. Е. Федоров. – СПб., 2011. – С. 9–27.
10. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Мишель Пастуро; перевод с фр. Е. Решетниковой. – СПб. : Александрия, 2012. – 448 с.
11. Соколов Д. А. «Песни и сонеты» Р. Тоттела и проблемы английского петраркизма 1530–1580-х годов / Д. А. Соколов. – СПб., 2006. – С. 19–30.
12. Alpers P. The Poetry of the Faerie Queene / Paul Alpers. – Princeton Univ. Press, 1967. – 390 p.
13. Bender J. Spenser and Literary Pictorialism / John Bender. – Princeton Univ. Press, 1972. – 200 p.
14. Brooks-Davies D. Spenser's «Faerie Queene». A critical commentary on books I and II / Douglas Brooks-Davies. – Manchester Univ. Press, 1977. – 210 p.
15. Leslie M. Spenser's «Fierce Warres and Faithful Loves»: Martial and Chivalric Symbolism in the «Faerie Queene» / Michael Leslie. – Cambridge Univ. Press, 1983. – 230 p.
16. Spenser E. The «Faerie Queene». Book I / Edmund Spenser. – L., 1906.
17. Tuve R. Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity / Rosamund Tuve. – Princeton Univ. Press, 1966. – 233p.

Надійшла до редколегії 20.04.2013 р.

К. А. Вельчева

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля***ЛЮБОВЬ КАК ТЕОЛОГИЧЕСКАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ  
В «ВИДЕНИИ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ» У. ЛЕНГЛЕНДА**

Розглядається образне втілення ідеї любові у релігійній алегоричній поемі Вільяма Ленгленда «Видіння про Петра Орача» (XIV ст.).

*Ключові слова:* Ленгленд, алегорія, любов як християнська чеснота, біблійна образність.

Рассматривается образное воплощение идеи любви в религиозной аллегорической поэме Уильяма Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (XIV век).

*Ключевые слова:* Ленгленд, аллегория, любовь как христианская добродетель, библейская образность.

The article considers the imagery of love in the religious allegorical poem «The Vision of William Concerning Piers the Plowman» by William Langland (the XIVth century).

*Key words:* Langland, allegory, love as a Christian virtue, biblical imagery.

Среди английских поэтов XIV в. одним из самых интересных является Уильям Ленгленд, которому, по мнению ученых, принадлежит авторство одной поэмы «Видение о Петре Пахаре» в трех редакциях. Проблемы творчества Ленгленда привлекают огромное внимание зарубежных литературоведов, но в украинском и российском литературоведении его поэма остается мало исследованной. В советской науке начало литературоведческого изучения «Видения о Петре Пахаре» было положено М. П. Алексеевым [1]. В работах М. И. Николы произведение рассматривается в контексте развития жанра видения в средневековой литературе [3–6]. Проблему своеобразия аллегорической образности «Видения» затрагивает М. К. Попова [7]. В украинском литературоведении поэма Ленгленда не изучалась, поэтому нам хотелось бы заполнить данный пробел. Анализ различных аспектов этого произведения даст возможность глубже понять средневековое мировосприятие и религиозность, а также выявить особенности литературного процесса в Англии XIV века.

«Видение о Петре Пахаре» относится к жанру аллегорического видения-сна, точнее, к его религиозной разновидности. В поэме появляется образ рассказчика Уилла, который во сне отправляется в путь в поисках ответов на свои вопросы о спасении души и праведном образе жизни. Уилл встречает различных аллегорических персонажей, наставляющих его на путь истинный.

Автора «Видения о Петре Пахаре» отличает прекрасное знание Библии и трудов отцов церкви, цитаты из которых он часто вплетает в текст поэмы. Его глубоко волнует моральное состояние христианского общества. Облекая в художественную форму актуальные духовные проблемы своего времени, поэт наполняет произведение дидактическим пафосом. Одной из важнейших мыслей «Видения», проходящих сквозь всю поэму, является необходимость любви к Богу и ближнему своему ради спасения души. В то же время автор поет гимн любви Бога к человеку, прочувствованно рассказывает о добровольной жертве Христа и Его милосердии к человечеству. В данной статье мы попытаемся проанализировать художественное воплощение христианского понимания любви в поэме «Видение о Петре Пахаре». С этой целью мы рассмотрим, с помощью каких художественных средств поэт утверждает идею любви, а также наметим его связь с религиозной мыслью эпохи.



Согласно Библии, главными в земной жизни христианина являются три добродетели – вера, надежда и любовь. Они выводятся в качестве единой триады у Апостола Павла, который уделяет наибольшее внимание любви и ставит ее во главе двух других добродетелей: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13:13). В латинском варианте Библии для обозначения понятия любви в этом высказывании и во многих других используется слово «*caritas*». Оно усваивается английским, в котором принимает форму «*charitē*». В XIV в. это слово уже широко используется в английских письменных текстах для выражения целого ряда значений, таких как преданность, доброта, помилование, благодарность между Богом и человеком, а также человеком и человеком; любовь Бога к человеку и милость Божья; добросердечие, милосердие, благотворительность, милостыня [12]. Выступая за буквальное понимание самой важной для христиан книги, Джон Виклеф в стремлении максимально точно передать латинский текст средствами английского языка многократно использовал «*charitē*» в своем переводе Библии. Однако с ходом времени его преобладающим значением становится «милосердие, благотворительность».

В то же время еще в древнеанглийском языке существовало слово «*love*» (в форме «*lufu*») с широкой семантикой, которая включала значение и плотской любви, и любви возвышенной, божественной [13]. Наряду с «*charitē*» Библия Виклефа содержит и это слово в формах существительного и глагола.

В «Видении о Петре Пахаре» Ленгланда любовь обозначена двумя доступными языку его времени способами. «*Loue*» вводится в проповеди леди Святой Церкви, которая является рассказчику Уиллу во сне в первой главе. Она призывает сновидца стремиться к истине и любви, которые тесно связаны между собой. Святая Церковь подчеркивает, что само человеческое сердце содержит понимание того, как любить Бога и не совершать смертного греха. Она прибегает к четким и кратким дефинициям понятия, как это мог бы сделать образованный священник, стремясь ответить на вопрос с помощью близких простецам образов. Наставница Уилла делает пояснения, используя лексику из сферы медицины («Любовь есть небесное средство» [2, с. 77] – «*loue is triacle<sup>1</sup> of heuene*» [2, с. 76], «Ни одного греха нельзя видеть на том, кто употребляет это средство» [2, с. 77] – «*May no synne be on him sene that vseth that spise<sup>2</sup>*» [2, с. 76]), и возвращается к этому приему в конце проповеди, говоря «Любовь есть лекарь жизни» [2, с. 83] – «*Loue is leche of lyf*» [2, с. 82]. Святая Церковь рассказывает, что Моисею любовь представлялась вещью драгоценной «и более всего небесной» [2, с. 77] («*and moste like to heuene*» [2, с. 76]), растением мира и самой драгоценной добродетелью («*the plente of pees*» [2, с. 76], «*moste precious of vertues*» [2, с. 76]). Эта череда определений предваряет очень поэтичные, призванные тронуть читателя до глубины души слова о любви:

Ибо небо не могло удержать ее: она  
была так тяжела сама,  
Пока она не съела свою долю земли.  
И когда она взяла от этой земли тело и  
кровь,  
То с тех пор никогда лист на липе не был  
легче ее,  
Она стала легкой и пронизывающей,  
как острие иголки, так что ее не могло  
остановить никакое вооружение и  
никакие высокие стены [2, с. 77].

For heuene myghte noughte holden it it  
was so heuy of hym-self,  
Tyl it hadde of the erthe yeten his fylle,  
And whan it haued of this folde flesshe  
and blode taken,  
Was neuere leef vpon lynde lighter  
ther-after,  
And portatyf and persant as the point of  
a needle,  
That myghte non armure it lette ne none  
heigh walles [2, с. 76].

<sup>1</sup> Данное слово использовалось в среднеанглийском языке в значениях «противоядие» и «лекарство, средство» в прямом и переносном смыслах [15].

<sup>2</sup> Среди значений этого слова – «лекарство, средство» и «специя, используемая в качестве лекарства» также в прямом и переносном смыслах [14].

Образ сочетает противоположности – тяжесть и легкость, чувственную осязаемость и бесплотную неуловимость. Можно предположить, что в этом великольном образце религиозной поэзии автор пишет об Иисусе Христе, воплощающем небесную любовь к людям и воплотившемся в человеческом теле.

И вновь, подобно началу проповеди, Святая Церковь дает определения понятия любви на основе понятных простецу реалий. Она сопоставляется теперь с явлениями из иной сферы человеческой жизни – административного управления и юридической практики («Любовь есть предводитель народа Господа на небе / И посредник, каким является мэр между королем и общиной» [2, с. 77] – «is loue leder ot the lordes folke of heuene, / And a mene, as the Maire is bitwene the kyng and the comune» [2, с. 76], «Совершенно так же Любовь есть правитель и устанавливает законы, / На человека за его преступления она налагает пени» [2, с. 77] – «Right so is loue a ledere and the lawe shapeth, / Vpon man for his mysdedes the merciment he taxeth» [2, с. 76]).

Хотя перед Святой Церковью находится только сновидец и ее речь является ответом на его вопросы, в качестве адресата автором избрана весьма широкая аудитория. Далее в своей проповеди Святая Церковь уже без метафоричности говорит о Сыне Божьем, которому Бог Отец из любви к человечеству позволил умереть и который просил о жалости к своим мучителям. Подчеркивая одновременно силу и кротость Христа, поэт переходит к призыву в адрес сильных мира сего: «Богатые, имейте жалость к бедным» [2, с. 79]. Без любви к ближнему и добрых дел по отношению к беднякам они не спасутся, несмотря на все другие свои добродетели. Библейскому высказыванию «Вера без дела мертва» (Иак. 2:26) Ленгленд придает наглядно-чувственный характер: она «мертва, как дверной косяк, если только ее не сопровождают дела» [2, с. 81]. Служителей церкви автор также призывает к любви к ближним и заботе о них. Священникам поэт говорит следующее: «Целомудрие без любви будет в цепях в аду: / Оно так же бесполезно, как светильник, внутри которого нет огня» [2, с. 81]. Здесь Ленгленд снова упоминает бытовые реалии для разъяснения абстрактных понятий. Свою проповедь любви Святая Церковь завершает выводом, что любовь – «прямые ворота, которые ведут в небо» [2, с. 83] – «the graith gate that goth in-to heuene» [2, с. 82].

После проповеди Святой Церкви рассказчик наблюдает во сне ряд аллегорических сцен. Он видит свадьбу леди Мид (чье имя означает «мзда, вознаграждение») и королевский суд над ней, затем присутствует при исповеди персонифицированных грехов, вместе с другими кающимися встречает Петра Пахаря, который указывает им путь к истине и старается приобщить к труду. Однако Уилл не считает, что получил ясный ответ на свои духовные запросы и отправляется в путь, пытаясь постичь сущность праведного образа жизни. Поиск рассказчика индивидуален, он представляет собой глубоко личную попытку познания и приближения к идеалу. Но не стоит забывать, что перед нами аллегорическая поэма и образ рассказчика тоже аллегоричен. Уилл, как следует из его имени (англ. – Will), иносказательно представляет человеческую волю [16, с. 106]. «Как христианская воля, сновидец сталкивается с проблемой следования по пути в Иерусалим перед лицом ошибочных доктрин и мирских соблазнов» [16, с. 100]. По дороге Уилл встречает различных аллегорических персонажей, с которыми вступает в диалог. Эти встречи помогают ему продвигаться путем совершенствования. Однако развитие не происходит гладко, и в определенный момент рассказчик демонстрирует приверженность ложному учению, также у него случается отступление от цели поиска. В споре с аллегорическим персонажем по имени Писание (глава 10) Уилл описывает, во что он верит:

И что я был создан человеком и мое имя  
внесено  
В книгу жизни<sup>3</sup> задолго до того, как я  
появился,  
Или иначе не вписано за какое-то  
злодеяние, как свидетельствует Святое  
Писание:  
Никто не восходил на небо, как только  
сшедший с небес<sup>4</sup>.

And that I man maad was, and my  
name yentred  
In the legende of lif longe er I were,  
Or ellis unwritten for som wikkednesse,  
as Holy Writ witnesseth:  
*Nemo ascendit ad celum nisi qui de  
celo descendit* [17].

Такой взгляд на спасение как результат божественного предопределения не является авторской позицией. Уже тот факт, что в центре внимания автора – человеческая воля и он настолько подробно прослеживает путь этого аллегорического персонажа, говорит о важности личного выбора в пользу добра и любви в системе ценностей поэта. Вера в предопределение снимает с рассказчика ответственность за собственные поступки и моральное состояние [16, с. 126], поэтому он склонен поддаться богине Фортуне. Фортуна увлекает его своими дарами, а затем, с наступлением старости, покидает. Утешить рассказчика удастся вновь появившемуся Писанию. Произнося проповедь, этот персонаж восстанавливает в Уилле поколебленную веру в возможность его спасения. Писание подтверждает, что нет настолько большого греха, который бы не искупили милосердие (*mercy*) и кротость (*meeknesse*), и ссылается на библейское изречение «Благ Господь ко всем, и щедроты Его на всех делах Его» (в латинском варианте «над всеми делами», «превыше всех дел») (Пс. 144.9, англ. 145.9). Однако, как понимает Уилл, человеку необходимо раскаяться, чтобы не гореть в чистилище до судного дня.

Автор подчеркивает важность образа жизни человека для его спасения. Эту мысль он доказывает, приводя в пример в одиннадцатой главе популярную легенду о римском императоре Траяне. В «Ранних годах Григория Великого», описанных монахом из Уитби, и «Золотой легенде» говорится, что Траян совершил дело милосердия по отношению к одной вдове. Григорий Великий, узнав об этом, понял, что язычник поступил, как того требовала Библия («Ранние годы Григория Великого»). Помня об этом справедливом поступке и других его добрых делах, Григорий решил молиться за душу Траяна, благодаря чему тот, все еще пребывая в аду, был избавлен от вечной муки («Золотая легенда») [10]. Ленгленд на короткое время предоставляет слово самому Траяну, который, по версии поэта, вышел из ада. Траян объясняет свое спасение любовью, верностью и справедливостью, которые отличали его в земной жизни («*love and leautee and my laweful domes*» [17]. Под верностью поэт подразумевает верность заповеди милосердия [16, с. 136] или же верность моральным и социальным обязательствам, честную жизнь и следование истине [11, с. 288]. Писание, наставляющее сновидца, подчеркивает, что не молитвы папы, а правдивость и любовь, исповедуемые императором-язычником, помогли ему спастись. Траяну в тексте поэмы приписываются слова «Закон без любви ... не стоит и одного боба / Или любая наука под солнцем, семь искусств и прочие!» – «*Lawe withouten love ... ley ther a bene / Or any science under sonne, the seven arts and alle!*» [17].

Поэт поднимает проблему соотношения учености человека и вероятности его спасения и решает ее в духе францисканцев. Любое учение, как говорит Писание, тщетно, если оно нужно не ради любви к ближнему: «Любовь и правдивость – истинная наука, / Ибо ею благословлена Библия блаженством и радостью» – «*Love and leautee is a lell science, / For that is the book blisse of blisse and of joye*» [17].

<sup>3</sup> Иоанн 20:12, 15.

<sup>4</sup> Здесь и далее перевод этого источника осуществлен автором статьи.

Слово «love» многократно повторяется Писанием на сравнительно коротком отрезке проповеди, запечатлеваясь в сознании читателя. Писание призывает любить друзей и врагов, но прежде всего – проявлять в своих делах любовь к бедным. Таким образом, по мнению Ленгланда, спасение души во многом зависит от дел милосердия, совершаемых человеком. Перефразируя Библию (Матф. 25:34 – 46), Писание напоминает, что в облике бедняка Христос всегда смотрит на нас взглядом, полным любви, и жаждет познать доброту нашего сердца. Сообщается еще одна причина, по которой нужно любить ближнего: Христос в равной мере искупил богатых и бедных, поэтому все они стали Его братьями, – следовательно, люди являются братьями друг для друга.

Научившись смирению и избавившись от своих религиозных заблуждений, Уилл отправляется дальше. Одним из встреченных им аллегорических персонажей становится существо по имени Анима, в пятнадцатой главе преподающее Уиллу урок о Милосердии (Charite). В западноевропейском искусстве сформировались несколько типов изображения милосердия. В своей трактовке этой теологической добродетели Ленгланд значительно отходит от готической традиции воплощения ее в виде женщины, совершающей шесть дел милосердия, то есть утоляющей голод, жажду, предоставляющей приют, одевающей, лечащей, утешающей в неволе, как это предписывалось в Евангелии от Матфея (Мф. 25:35 – 40). Ленгланд также не следует и другому типу изображения милосердия как фигуры, в руках у которой сосуд с пламенем, свеча или сердце. Такая традиция родилась в Италии на основе представления о любви к Богу и людям как «горении сердца», сформированного францисканским богословом Бонавентурой. Помимо этих двух сложившихся в искусстве эмблем милосердия из Италии в другие европейские страны приходит третья, ведущая происхождение от древнего образа *Virgo Lactans* – женщина с обнаженной грудью, кормящая младенцев [9, с. 360–361]. Однако этот тип изображения у Ленгланда также отсутствует, что отчасти объясняется более поздним расцветом его популярности в английской литературе и изобразительном искусстве. В ренессансной литературе милосердие, олицетворяемое матерью в окружении младенцев, уже вполне узнаваемый для читателя образ, который, например, можно встретить в проникнутой пафосом протестантизма поэме Эдмунда Спенсера «Королева Фей». Милосердие предстанет в ней в образе Чариссы, которая вместе с сестрами Фиделией (верой) и Сперанцей (надеждой) живет в доме своей матери дамы Селии, чье имя означает «небесная». Портреты всех трех добродетелей представляют собой «словесные иконы, насыщенные разнообразной библейской символикой» [8, с. 62]. Чарисса описана как юная мать в окружении детей, в желтом одеянии, но с обнаженной грудью и шеей. На голове у Чариссы золотая тиара с драгоценными камнями, дама расположилась на троне из слоновой кости, а на руку к ней села пара диких голубей [8, с. 63]. Образы теологических добродетелей, созданные Спенсером, отличаются барочной избыточностью, изобилуют наглядными аллегорическими деталями, рассчитанными на восприятие образованного, искушенного читателя.

В сравнении с «Королевой Фей» становится заметнее своеобразие позднесредневековой поэмы Ленгланда, религиозную проблематику которой подхватывает поэма Спенсера. Ленгланд предпочел выстроить образ этой теологической добродетели скорее вербально, чем визуально. Портрет Милосердия в «Видении о Петре Пахаре» отсутствует, автор не стремится создать статичный эмблемный образ, а переносит акцент на действия персонажа. Помимо этого, образ Милосердия, созданный Ленгландом, расходится с типами, которые находим в живописи и у Спенсера, тем, что Милосердие в «Видении о Петре Пахаре» мужского рода.

Анима сообщает, что милосердие подобно ребенку, «это откровенная и щедрая добрая воля без ребячества или глупости» («Withouten fauntelte or folie a fre liberal wille» [17]), и цитирует строки «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матф. 18:3). Уилл высказывает сомнение, что

на земле можно найти такого друга, и утверждает, что никогда не видел полного милосердия. Уилл понимает, что для проявления настоящего «charite» недостаточно, когда «люди милосердны к нищим и беднякам / И дают в долг там, где рассчитывают вернуть деньги» («Men beth merciable to mendinaunts and to poore, / And wollen lenc ther thei leve lelly to ben paied» [17]). Милосердия не найти на рыцарских турнирах и в торговле. В ответе Анимы персонифицированное милосердие приобретает черты характера и манеры поведения:

«Милосердие, – сказал он, – не торгует,  
не бросает вызов противникам, не  
жаждет;  
Так же гордится пенни, как и фунтом  
золота,  
И так же рад серой домотканой одежде,  
Как и шелковой или алой тунике.  
Он радуется со всеми радостными и  
добр, когда все злы,  
И доверяет всем и любит всех, кого  
создал Наш Господь.  
Никого не проклинает, не держит гнева,  
Не любит лжи и насмешки над другими.  
Он доверяет всему, что говорят люди, и  
все радостно принимает,  
И все беды кротко переносит.  
Он не жаждет земного имущества, но  
только небесного блаженства».

«Charite,' quod he, «ne chaffareth noght,  
ne chalangeth, ne craveth;  
As proud of a peny as of a pound df  
golde,  
And is as glad of a gowne of a gray russet  
As of a tunycle of Tarse of of trie scarlet.  
He is glad with alle glade and good til  
alle wikkede,  
And leneth and loveth alle that Oure Lord  
made.  
Corseth he no creature, ne he kan bere no  
wrathe,  
Ne no likynge hath to lye ne laughe men  
to scorne.  
Al that men seyn, he leet it sooth, and in  
solace taketh,  
And alle manere meschiefs in myldenesse  
he suffreth.  
Coveiteth he noon erthely good but  
heveneriche blisse' [17].

Проповедь Анимы показывает, что, по мнению автора, милосердие не тождественно совершению добрых дел, а является внутренним состоянием любви в человеке, которое уже во вторую очередь проявляется в поступках.

Уилл пытается оценить того, о ком говорит Анима, в земных категориях. Он задает вопрос о наличии у Милосердия ренты или богатых друзей. Анима отвечает, что у него есть друг иного рода – *Fiat voluntas tua*, который никогда не оставит в беде. На обед Милосердие употребляет только блюдо *Spera in Deo*, он может нарисовать *Paternoster* и украсить его с помощью *Ave Marias*. Беднякам и заключенным Милосердие приносит не хлеб, а более сладкую пищу – духовную. Псалом 6 подсказывает автору бытовой мотив стирки, который помогает ему наглядно изобразить абстрактную идею: Милосердие

Трудится подольше в прачечной,  
И погружается в мысли и желания  
юности и сильно хватает  
Гордыню со всеми ее  
принадлежностями, сжимает их  
И бьет возле своей груди и начисто  
выколачивает,  
И выжимает долгое время с помощью  
*Laboravi in gemitu memo*<sup>5</sup>,  
И затем споласкивает теплой водой из  
своих глаз.

Labouren in a lavendrye wel the lengthe of  
a mile,  
And yerne into youthe, and yepeliche seche  
Pride, with al the appurtenaunces, and  
pakken hem togideres,  
And bouken hem at his brest and beten  
hern clene,  
And leggen on longe with *Laboravi in  
gemitu memo*,  
And with warm water at hise eighen  
wasshen hem after [17].

<sup>5</sup> «Утомлен я воздыханиями моими: каждую ночь омываю ложе мое, слезами моими омочаю постель мою» (Пс. 6.7).



В свойственной ему манере Ленгленд облакает в осязаемую форму бесплотные понятия. Как видно из приведенных примеров, целые фразы могут становиться названиями предметов, окружающих аллегорический персонаж. Автор уходит от традиционных иконографических схем, не использует узнаваемые атрибуты Милосердия и создает совершенно иной образ, близкий и понятный низовой аудитории.

Уилл восхищается Милосердием и хочет его найти. Анима отвечает, что это Божий рыцарь, его можно увидеть среди различных людей любого достатка, но вряд ли среди шутов, чиновников епископа в консистории, бродяг или анахоретов с ящиком для подаяний. Ленгленд сетует на моральное состояние людей церкви: в рясе монаха Милосердие видели только во времена Святого Франциска; некоторое время Милосердие находилось среди архиепископов, епископов и прелатов, раздавая наследие Христа бедным, но теперь ключи взяла в свои руки алчность. Милосердие связывается поэтом со смирением. Его характеристика завершается цепочками быстро сменяющих друг друга синонимов, что создает эффект эмоциональной взволнованности:

Он не винит и не проклинает, не  
хващает и не низкопоклонствует,  
Не упрекает, не хмурится, не глядит  
сурово,  
Не жаждет, не алчет, не требует  
большого:

...

Он не просит, не выпрашивает, не  
одадживает;  
Никому не причиняет вреда, никого не  
обижает словами.

Neither he blameth ne banneth, bosteth ne  
preiseth,  
Lakketh, ne loseth, ne loketh up sterne,  
Craveth, ne coveiteth, ne crieth after  
moore:

...

Neither he biddeth, ne beggeth, ne  
borweth to yelde;  
Misdooth he no man, ne with his mouth  
greveth [17].

Вся цепочка отрицаний представляет собой поэтическую аллитеративную обработку фрагмента из Первого послания Павла коринфянам<sup>6</sup>. Дидактический дискурс Послания подсказывает Ленгленду его манеру раскрытия сущности милосердия не через предметные детали, которые могли бы окружать персонаж, а с помощью множества глаголов, из которых складывается «программа» праведной жизни.

Выслушав обширное наставление, сновидец все еще сомневается, чем в действительности является Милосердие. В шестнадцатой главе это понятие облачается Анимой уже в совсем другой образ:

«Это драгоценное дерево, – сказал он, –  
если говорить по правде.  
Милость его корень, его ствол –  
жалость;  
Листья – это правдивые слова закона  
Святой Церкви;  
Цветы – это кроткая речь и добрый вид;  
Терпением зовется чистое дерево и  
бедной простотой сердца,  
И так с помощью Бога и хороших людей  
растет плод милосердия».

«It is a ful trie tree,' quod he, «trewely  
to telle.  
Mercy is the more therof; the myddul  
stok is ruthe;  
The leves ben lele wordes, the lawe of  
Holy Chirche;  
The blosmes beth buxom speche and  
benigne lokinge;  
Pacience hatte the pure tree, and pore  
symple of herte,  
And so thorough God and thorough goode  
men groweth the fruyt Charite' [17].

<sup>6</sup> «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё

Дерево Милосердия растет в посаженном Богом саду, корень его в теле человека, сердце является почвой, которую возделывает *Liberum Arbitrium* (свободная воля) под руководством Петра Пахаря. В данном случае исследователями были выделены четыре традиционных уровня аллегорического образа: буквальный, тропологический, аллегорический и анагогический. Анагогически дерево представляет Христа и Распятие, аллегорически – праведных, тропологически – отдельного христианина [16, с. 191]. Образ Дерева Милосердия у Ленгленда весьма наглядно и восходит к традиции средневекового искусства представлять пороки и добродетели в виде деревьев, также популярным было в виде дерева изображать распятого Христа рядом с колодцем милосердия Божьего [16, с. 192].

Услышав имя Петра Пахаря, сновидец впадает в еще более глубокий сон. В этом сне Петр показывает Уиллу Дерево Милосердия, поддерживаемое тремя опорами. Уилл узнает, что мир, плоть и дьявол представляют большую угрозу для его плода. Петр Пахарь защищает дерево с помощью трех опор – Бога Отца, Бога Сына и Бога Святого Духа. Когда сновидцу хочется попробовать плод, Петр начинает трясти дерево, и сыплющиеся с него плоды, в том числе Адама, Авраама, Исаию, Самсона, Самуила и Иоанна Крестителя, подбирает и уносит дьявол. В гневе Петр бьет дьявола опорой, зовущейся Бог Сын, чтобы отобрать у него плод. Далее снова вводится тема Христа, но Его история рассказывается уже подробнее, от рождения до смерти. Очнувшись на этом от более глубокого сна, все еще спящий рассказчик снова отправляется в путь и встречает Веру и Надежду (шестнадцатая и семнадцатая главы). Вера воплощается автором в образе Авраама, а Надежда – в образе Моисея. Вера объясняет сновидцу, что такое Троица и как важно в нее верить, а Надежда показывает ему новый закон на каменной скрижали – «Люби Бога и ближнего». Однако, чтобы власть Люцифера потеряла силу, этот закон нуждается в печати с изображением крещения и распятия, которая есть только у одного молодого рыцаря. Пока сновидец недоумевает, как совместить эти два условия спасения или как выбрать между ними, происходит встреча с добрым самаритянином. Самаритянин помогает избитому и ограбленному человеку, лежащему на дороге, который в поэме аллегорически представляет грешника. Подобно библейским священнику и левиту, на помощь несчастному не приходят присутствующие тут же Авраам и Моисей. В подсказанном Библией образе самаритянина узнается Христос, что является традиционным пониманием данного библейского эпизода. Таким образом, Ленгленд наглядно воплощает триаду христианских добродетелей – веру, надежду и любовь, где важнейшей оказывается последняя. Самаритянин объясняет Уиллу, что встать и пойти спасенный им сможет с помощью купания в крови ребенка, рожденного девой, лечения пластырями епитимии и страстей этого ребенка. Но окрепнуть он сможет, только съев этого ребенка и выпив его кровь.

Таинство евхаристии, о котором в данном случае говорит поэт, стало причиной жарких споров в Англии XIV века. Оксфордский богослов Джон Виклеф выдвинул в 1379 г. идею об образном, а не буквальном присутствии Христа в хлебе и вине, идя вразрез с представлениями того времени. Настаивая на исключительном значении этого таинства и понимая его в традиционном ключе, Ленгленд показывает себя противником теории Виклефа.

Самаритянин собирается на турнир в Иерусалим, где вступит в сражение за человеческую душу. В восемнадцатой главе описывается въезд в Иерусалим молодого рыцаря, который в доспехах «*humana natura*» выступит против дьявола, ложного суждения и смерти. Спустившись после распятия к вратам ада, Христос требует принадлежащие Ему по праву души.

переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор.13:4-8). В латинском тексте использовано слово «*caritas*».

Речь Христа сочетает грозные и торжественные интонации, с одной стороны, и лирические – с другой. Выражение Его любви к человечеству призвано вызвать ответное глубокое чувство в читателе:

Ибо Я – Лорд жизни, Мой напиток – любовь,  
И за этот напиток сегодня Я умер на земле.

...

Но быть милосердным к человеку просит Моя природа,  
Ибо мы братья по крови, хотя мы не все одного крещения.  
Но ни один человек, который Мне всецело брат по крови и по крещению, Не будет проклят на бесконечную смерть.

«For I that am lord of lif, love is my drynke, And for that drynke today, I deide upon erthe (18.366 – 367).

...

Ac to be merciable to man thanne, my kynde it asketh,  
For we beth bretheren of blood, but noght in baptisme alle.  
Ac alle that beth myne hole bretheren, in blood and in baptisme,  
Shul noght be dampned to the deeth that is withouten ende [17].

Несмотря на то, что в этом эпизоде присутствует мотив суда, в поэме вырисовывается скорее образ не Христа-судьи, а Христа, с любовью взирающего на человечество. Автор говорит о милосердии Божьем гораздо больше, чем о гневе и справедливости.

Теоретическое объяснение того, что есть любовь, подготавливает сновидца к тому этапу, когда он собственными глазами видит события Нового Завета. Решающее влияние на него оказывает лицезрение Христа, вчувствование в Его страдания. Сложная система аллегорических образов «Видения» отражает близость автору идей английских мистиков XIV в. (Р. Ролль, У. Хилтон, Юлиана Нориджская, Марджери Кемп), которые в своих произведениях развивали тему любви человека к Богу и Бога к человеку. Элементы мистицизма проявляются у Ленгленда в его внимании к познанию Бога не с помощью разума, а через религиозные эмоции. Подобно мистикам, Ленгленд делает акцент на индивидуальном пути человека к спасению.

### Библиографические ссылки

1. Алексеев М. П. Видение о Петре Пахаре / Михаил Алексеев // Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. – М.-Л., Гослитиздат, 1960. – С. 7–39.
2. Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре / Уильям Ленгленд // Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д. М. Петрушевского]. – Л. : Издат. Акад. наук СССР, 1941. – 276 с.
3. Никола М. И. Английская литература XIV века: становление поэзии и прозы, истоки традиций : автореф. дис. д-ра филол. наук на соиск. учен. степ. : спец. № 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австрии». – М., 1995. – 23 с.
4. Никола М. И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда. Своеобразие жанра / Марина Ивановна Никола // Метод и жанр в зарубежной литературе : сб. науч. труд. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1979. – Вып. 4. – С. 38–48.
5. Никола М. И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения / Марина Ивановна Никола // Художественное произведение в литературном процессе (на материале Англии) : межвуз. сб. науч. тр. / МГПИ им. В. И. Ленина ; [редкол.: Н. П. Михальская (отв. ред.) и др.]. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. – С. 13–29.
6. Никола М. И. Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда : автореф. дис. канд. филол. наук на соиск. учен. степ. : спец. № 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австрии». – М., 1980. – 16 с.
7. Попова М. К. Аллегория в английской литературе Средних веков / Мария Попова // Аллегория в английской литературе Средних веков. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1993. – 152 с.

8. Привалова Л. П. Библийские аллюзии в поэме Э. Спенсера «Легенда о рыцаре Алого Креста» / Людмила Петровна Привалова // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць. – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. XV. – С. 59–65.
9. Холл Дж. Милосердие / Джеймс Холл // Словарь сюжетов и символов в искусстве ; пер. с англ. А. Е. Майкапара. – М. : КРОНИПРЕСС, 1996. – 656 с.
10. Gregory the Great and Trayan [Online] // Fr. Luke Dysinger, O.S.B. Monastic Spirituality Self-Study [Site]. – URL: [http://www.ldysinger.com/@themes/Apokat/03\\_liter/02\\_trajan.htm](http://www.ldysinger.com/@themes/Apokat/03_liter/02_trajan.htm)
11. Langland W. Piers the Plowman. Translated into modern English with an introduction by J. F. Goodridge. Rev. ed. – Harmondsworth : Penguin Books, 1966. – 318 p.
12. Middle English Dictionary Entry : charitē [Online] // Middle English Dictionary [Site]. – the University of Michigan, 2001. – URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED7269>
13. Middle English Dictionary Entry : lōve [Online] // Middle English Dictionary [Site]. – the University of Michigan, 2001. – URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED26245>
14. Middle English Dictionary Entry : spīce [Online] // Middle English Dictionary [Site]. – the University of Michigan, 2001. – URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED42182>
15. Middle English Dictionary Entry : triacle [Online] // Middle English Dictionary [Site]. – the University of Michigan, 2001. – URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?size=Ffirst+100&type=orthis&q1=triacle&rgxp=constrained>
16. Robertson D. W., Huppe B. F. Piers Plowman and Scriptural Tradition / Robertson D. W., Huppe B. F. // Piers Plowman and Scriptural Tradition. – N. Y. : Octagon Books, 1969. – 259 p.
17. William Langland's The Vision of Piers Plowman [Online] // Corpus of Middle English Prose and Verse [Site]. – 1993. – URL: <http://quod.lib.umich.edu/c/cme/ppllan>

*Надійшла до редколегії 16.05.2013 р.*

УДК 821.111.09

**І. С. Білоконенко**

*Криворізький національний університет*

## **ЛІРИЧНИЙ ГЕРОЙ У СОНЕТНОМУ ЦИКЛІ Е. СПЕНСЕРА «АМОРЕТТИ»**

**Розглянуто метафоричні образи ліричного героя циклу сонетів «Amoretti» Е. Спенсера («ліричний герой → людина, об'єкт живої природи, міфологічна істота, об'єкт неживої природи»).**

*Ключові слова:* Е. Спенсер, «Amoretti», ліричний герой, парадигма образів, метафорична модель.

**Рассмотрены метафорические образы лирического героя цикла сонетов «Amoretti» Э. Спенсера («лирический герой → человек, объект живой природы, мифологическое существо, объект неживой природы»).**

*Ключевые слова:* Э. Спенсер, «Amoretti», лирический герой, парадигма образов, метафорическая модель.

**The article considers metaphorical images of lyrical character in the cycle of sonnets «Amoretti» by E. Spencer («lyrical character → human, living object, mythological creature, inanimate object»).**

*Key words:* E. Spencer, «Amoretti», lyrical character, images paradigm, metaphorical model.

У літературознавстві було здійснено низку успішних спроб аналізу окремих складових і певних аспектів циклу «Amoretti» (І. Бурова, Х. Еллзвурс, У. Джонсон, Дж. Ерскін, Дж. Карбет, К. Кеске, В. Клемен, Дж. Левер, К. Левіс, Р. МакГабі, В. Нельсон, А. Прескотт, М. Рествіг, Т. Роч, А. Фаулер, А. Хайїтт та ін.). Разом з тим, сучасне спенсерознавство ще потребує дослідження цієї спадщини поета в руслі розгляду традицій і новаторства автора, що дозволить доповнити уявлення про роль Е. Спенсера в розвитку англійської поезії. Реалії свого часу, які належать сфері словесності та культури, отримали в «Amoretti» багатовимірне художнє відображення в авторській метафоричній системі, що дає можливість включити їх до контексту літературознавчого осмислення. Тож актуальність нашого дослідження визначається художньою значимістю циклу сонетів «Amoretti». У даній статті вирішується питання виявлення метафоричних образів, за допомогою яких моделюється образ ліричного героя у поетичному дискурсі сонетарію.

Останні десятиліття у науковому середовищі виявляється підвищений інтерес до метафори як способу моделювання образного елемента в картині тексту, як «способу когнітивного моделювання дійсності, способу непрямого відображення світу у свідомості, репрезентованого в мові в системах образних номінацій» [2, с. 26]. Кожен образ існує в мові не автономно, а у парадигмі інших, схожих за змістом образів. У нашому дослідженні (слідом за А. Матвєєвою) ми розуміємо під парадигмою образу його інваріант «у сукупності з усіма його реалізаціями у поетичних текстах» [1, с. 2]. Авторська парадигма метафоричних образів ліричного героя сприяє розкриттю потенціалу базових концептуальних метафор усього сонетного циклу. Метафоричні образи героя – це система його «масок». Маска виступає символом зміни, перетворення і, одночасно, приховування, таємниці. Вона наділяє ліричного героя здатністю змінювати наявне на бажане, долати межу власної природи. Ліричний герой у сонетах постійно змінює «маски», він протейстичний, рухливий внутрішньо, як маньєристичний герой. Він розкривається в рольових, ігрових ситуаціях, у дотепності, полеміці з Ф. Петраркою. Герой відходить від теми томління і безкінечного очікування взаємності дами, не оспівує блаженство у печалі, як Ф. Петрарка, а намагається «завоювати» кохану за допомогою апеляції до її розуму, переконує й умовляє: *Yet lowly still vouchsafe to looke on me, / such lowlinesse shall make you lofty be* [3, XIII: 13–14] (Все ж подивися смиренно на мене, / така покірність звеличить тебе ще вище). Для героя його любовна ситуація – це щоденна важка «праця»: *So hard it is to kindle new desire, / in gentle breast that shall endure for ever* [3, VI: 9–10] (Так важко запалити нове бажання / у ніжних грудях, що буде тривати вічно), але він наполегливий і терплячий.

Прославлення любові в автора відбувається у вигляді служіння її чеснотам і красі, без значного акценту на смутку, властивому петраркістам. Ліричний герой у Е. Спенсера висловлюється як вишуканий дотепний придворний XVI ст., грає антитезами, зближує в концепті далекі поняття, використовує гру слів. Поет дозволяє собі поєднувати чуттєвість і гумор, створює оригінальні метафори, обігрує штампи і кліше (наприклад, анімалістична образність служить для іронічного обігрування «ангелоподібності» Леді). Поет прекрасно знає міфологію, тому міфологічні порівняння, образи з античних міфів допомагають розкрити тему певного сонета. Герой нерідко уподібнює себе і кохану різним міфологічним персонажам. Алюзія у сонетарії не виступає як цитування першоджерела, воно трансформується і включається в основну тему. Цей прийом в «Amoretti» виступає як один із значимих виражальних засобів іноказання, що дозволяє ґрунтовніше охарактеризувати образи героїв.

Аналіз сонетарію дозволяє виділити такі моделі метафоричних образів героя: «герой → людина», «герой → об'єкт живої природи», «герой → міфологічна істота», «герой → об'єкт неживої природи». Модель «герой → людина» реалізу-



ється в образі «актора» у сонеті LIV як одна з найцікавіших метафоричних паралелей, адже він сам порівнює своє життя з театром, в якому йому постійно доводиться грати різноманітні ролі, тому «маска» актора як найкраще відповідає його сутності (можемо провести аналогію з відомим висловом У. Шекспіра «Весь світ – театр, а люди в ньому – актори»). Герой формує паралель між актором, гру якого не оцінив глядач, і закоханим, почуття якого не зворушили прекрасну даму: *my loue lyke the Spectator ydly sits* [3, LIV: 2] (моя любов, як глядач, тихо сидить). У сонеті закоханий вдається до різних «масок»: якщо Леді прихильна, герой одягає маску радості: *mask in myrth lyke to a Comedy* [3, LIV: 6] (маска радості на мені, як під час комедії); у відчаї з'являється маска смутку: *I waile and make my woes a Tragedy* [3, LIV: 8] (я ніяковію і сумую, як у трагедії). Антитези *comedy – tragedy*, *joy – sorrow*, *mirth – wail*, *woes* передають контрастність ситуації, дама не підкорена грою героя: його сміх вона зневажає, а над сльозами сміється. Ще одним образом послуговується автор у сонеті XXXII, де він говорить про героя як про «ковалю», який хотів би «викувати» свою долю, своє щастя: *The painful smith with force of fervent heat, / the hardest iron soon doth mollify* [3, XXXII: 1–2] (Втомився коваль від жаркого полум'я, / найміцніше залізо пом'якшить він скоро). У сонеті LXVII автор використовує образ героя – «мисливець», котрий хоче «приручити» спійману «здобич» – Леді.

Модель «герой → об'єкт живої природи» реалізується в образах певних тварин, птахів, павука, риби. У сонеті LXXVIII герой говорить про себе як про молодого оленя: *lyke a young fawne that late hath lost the hynd* [3, LXXVIII: 2] (як молодий олень, що нещодавно втратив свою матір). У західноєвропейській культурі олень є символом повторюваності і відродження через здатність скидати і відрощувати роги. У міфологічній картині світу олень розглядається й як символ шляхетності та величч. Безперечно, герой благородний у своїх вчинках і красивий у вмінні любити. Але він страждає від того, що певні образи минулого вислизують, губляться, і тільки пам'ять здатна щось утримати. У сонеті LXXX образ героя співвідноситься з «конем»: *as a steed refreshed after toyle* [3, LXXX: 5] (як кінь, що відпочив після важкої праці). Використана поетом алюзія (летючий кінь Пегас) дозволяє глибше зрозуміти стан героя. Пегас створив джерело Гіппокрени (Ключ коня), з якого поети черпали натхнення. У цьому ключі герой також здобуває свої творчі сили. Він, як і міфологічний кінь, улюбленець муз, але зараз він хоче веселити лише «свою музу»: *Till then give leave to me in pleasant mew, / to sport my muse and sing my love's sweet praise* [3, LXXX: 9–10] (До цього залиш мене у приємній клітці, / веселити мою музу і співати моїй коханій милі оди).

У сонеті LVI автор називає себе звіром, який став жертвою Леді: *a feeble beast, doth felly him oppresse* [3, LVI: 4] (слабкий звір, якого ти жорстоко пригнобила). Метафора «оленя» реалізує образ ліричного героя як граційного і благородного, «коня» – як працюючого і сумлінного, «звіра» – як знесиленого «битвою». Образ «герой → птах» реалізується у системі «зозуля», «голуб». У сонеті LXXXV автор уподібнює героя зозулі: *so does the Cuckow, when the Mauis sings, / begin his witlesse note apace to clatter* [3, LXXXV: 3–4] (як зозуля, коли дрізд співає, / починає свою безглузду ноту повторювати). Використано алюзію до байки Езопа, що надрукована у виданні «Езопових байок» італійця Вердізотті і повторена в байці Лафонтена. Зозуля символізує одну з трансформацій Зевса, яку він використав, щоб завоювати прихильність Гери. Так і герой хоче підкорити своєю «піснею» кохану.

У сонеті LXXXIX присутня ще одна «маска» героя – голуб: *LYKE as the Culuer on the bared bough, / sits mourning for the absence of her mate* [3, LXXXIX: 1–2] (Як дикий голуб на голому суку / сидить у жалобі через відсутність його самки). Голуб є символом лагідної вдачі, ніжності та любові. Цим образом автор підкреслює чистоту і щирість почуттів героя до Леді. При метафоричній номінації ге-

роя в рамках даної моделі спостерігається актуалізація різних ознак денотата. Образ зозулі ґрунтується на основі подібності за красномовством, а голуб – на ряді ознак, які репрезентують специфіку поведінки: здатність до ніжності і кохання.

У сонеті XXIII реалізовано образ «павука», адже герой «плете сітку», якою хоче «спіймати» Леді. Порівняння *labour like the Spyders web* (роботу я знаходжу схожою на павучу сітку) характеризує ставлення героя до своєї праці: любовні тентети міцні, але ще не можуть утримати кохану. У сонеті LXXI знову з'являється цей образ. Для дами він – павук, що плете свої сіті: *me unto the Spyder that doth lurke* [3, LXXI: 3] (а мене (порівнюєш – І. Б.) з павуком, що причаївся), але тепер його сіті міцні і «утримують» кохану. У сонеті XLVII він відчуває себе як *foolish fish* (нерозумна риба) (образ «риба»), адже закоханий ловиться на «гачки» поглядів Леді і готовий заради приманки на загибель.

Ліричний герой може уподібнювати себе і свою кохану різним міфологічним персонажам, знову міняючи «маски». Аналізуючи наступну метафоричну модель «герой → міфологічна істота», ми виявили, що у сонеті XXVIII герой порівнює себе з Фебом, а Леді з Дафною: *proud Daphne scorning Phoebus louely fyre, / on the Thessalian shore from him did flie* [3, XXVIII: 9–10] (горда Дафна, посміявшись з Фебового любовного вогню, / на Фессалійський берег від нього полетіла). Це аллюзія до давньогрецького міфу про Дафну і Феба. Герой не хоче, щоб Леді тікала від його кохання, як Дафна намагалася позбутися переслідувань Феба (Аполлона). Уподібнюючи себе Фебу, герой виявляє і самоповагу, і, разом з тим, потребу у схваленні та підтримці. У сонеті XLIV автор звертається до давньогрецького міфу про героїв Греції, які брали участь у поході за золотим руном. Основна думка поезії пов'язана з вчинком Орфея, який своїм красивим голосом заспокоїв суперечку героїв. Герой усвідомлює, що коли в його руці «беззвучна арфа» (перо), коли він не складає вірші, його «внутрішні вороги зляться»: *But when in hand my tuneless harp I take, / then do I more augment my foes' despiht* [3, XLIV: 8–9] (Але коли я в руки беру мою беззвучну арфу, / тоді я даю більше аргументів для злості ворогів). Орфею Аполлон подарував магічну ліру. Але герой своєю лірою внутрішніх «ворогів» не заспокоїть – вона беззвучна (*tuneless harp*), це арфа поета, позбавленого натхнення. Герой існує, як музичний інструмент без звуку. Не маючи можливості творити в ім'я Леді, він стає заручником своєї минулої слави. Герой розуміє, що це не його сутність, переживання пробуджують пристрасть до творчості і змушують перебороти свої страхи та невпевненість.

Модель «герой → об'єкт неживої природи» реалізується в образах «дерево», «океан», «корабель». У сонеті VI автор представляє героя в образі величного дуба: *the durefull Oake, whose sap is not yet dride* [3, VI: 5] (древній дуб, чий сік ще не висох). Дуб є символом влади, слави, вічності. Ця метафора робить можливим охарактеризувати героя як того, хто вміє виявляти рішучість і наполегливість, зокрема, у побудові кохання. Символ дерева присутній і у сонеті LVI: *a tree alone all comfortlesse* [3, LVI: 7] (одиноке дерево сумне), що потерпає від безжальних «штормів» Леді. У кількох сонетах визначено образ «корабель». Зокрема, у сонеті XXXIV герой «пливе» у життєвому океані, «як корабель, що через океан широкий ведеться певною зіркою»: *LYKE as a ship, that through the Ocean wyde / by conduct of some star* [3, XXXIV: 1–2]. Образ корабля у поета пов'язаний із символікою пошуку, прагненням подолати межі, вийти за рамки буденного. Герой стверджує, що в житті, як в океані, легко втратити свій шлях, якщо не мати орієнтира, і цим орієнтиром виступає кохання. Цей образ зустрічається у сонеті LVI: *that ship, that tree, and that same beast am I* [3, LVI: 13] (той корабель, те дерево, той звір – це я).

Отже, метафори, що складають образ ліричного героя в «Amoretti», формуються на основі різних подібностей. Ліричний герой мінливий, багатоликий, рухливий внутрішньо, тому він постійно міняє «маски». В рамках нашої роботи описано моделі метафоричних образів героя: «герой → людина», «герой → об'єкт

живої природи», «герой → міфологічна істота», «герой → об'єкт неживої природи». Завдяки метафоризації Е. Спенсер не лише формує уявлення про ліричного героя, а й обумовлює спосіб і стиль мислення читачів про нього.

### Бібліографічні посилання

1. *Матвеева А. С.* Парадигмы поэтических образов в диахроническом аспекте : на материале англоязычной поэзии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / А. С. Матвеева ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2011. – 27 с.
2. *Резанова З. И.* Метафорический фрагмент русской языковой картины мира: идеи, методы, решения / З. И. Резанова // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. – 2010. – № 1 (9). – С. 26–43.
3. *Spenser E. Amoretti* : poems [Electronic resource] / Edmund Spenser. – Access mode: <http://theotherpages.org/poems/spenser1.html>.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013.*

УДК 821.111-2 «16-17»

**О. Г. Філоненко**

*Чорноморський державний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв*

### **РЕНЕСАНСНИЙ МАГІЧНИЙ ПРОЕКТ В АНГЛІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ (на прикладі п'єс Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста», Вільяма Шекспіра «Буря» та Бена Джонсона «Алхімік»)**

Розглянуто особливості «ренесансного магічного проекту» у трьох п'єсах доби пізнього англійського Ренесансу «Трагічна історія Доктора Фауста» Крістофера Марло, «Буря» Вільяма Шекспіра та «Алхімік» Бена Джонсона.

*Ключові слова:* драматургія, магічна п'єса, ренесансна магія, маг, ренесансний магічний проект, Герметизм, Ренесанс.

Рассмотрены особенности «ренессансного магического проекта» в трех пьесах позднего английского Ренессанса «Трагическая история Доктора Фауста» Кристофера Марло, «Буря» Вильяма Шекспира и «Алхимик» Бена Джонсона.

*Ключевые слова:* драматургия, магическая пьеса, ренессансная магия, маг, ренессансний магический проект, Герметизм, Ренессанс.

**The paper examines peculiarities of Renaissance magic project in three late Renaissance plays Christopher Marlow's *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, Shakespeare's *The Tempest* and Ben Jonson's *The Alchemist*.**

*Key words:* drama, magical play, Renaissance magic, magus, Renaissance magic project, Hermetism, Renaissance.

У період Ренесансу і насамперед у Великій Британії з'являється низка драматичних творів, у яких протагоністом виступає маг. Серед цих творів значаться і такі незаперечні шедеври драматургії як «Трагічна історія Доктора Фауста» (1588–1589) Крістофера Марло, «Буря» (1610–1611) Вільяма Шекспіра та «Алхімік» (1611) Бена Джонсона. Існує потужна традиція найрізноманітніших інтерпретацій цих п'єс, але до недавнього часу їх магічна складова перебувала поза межами інтерпретаційних інтересів дослідників-літературознавців, у той час як дослідники культури епохи Ренесансу та західного езотеризму, такі, наприклад, як Френк Борчардт та Френсіс Йейст, часто використовують названі твори як до-

кази своїх теорій щодо ролі магії в культурі Ренесансу. З оглядом на цю ситуацію у даній розвідці ми пропонуємо варіант можливої інтерпретації цих класичних п'єс у зв'язку з їх магичним змістом.

Вищезгадані п'єси К. Марло, В. Шекспіра і Б. Джонсона можуть бути визначені як «магічні», оскільки основною рушійною силою розгортання сюжету у кожній із них є магія: саме завдяки її присутності, незалежно від ставлення до неї самих діючих осіб, відбуваються певні події і внутрішні перетворення героїв (неважливо, позитивного чи негативного характеру). Протагоністом цих історій є маг (або псевдомаг, у випадку Джонсона, але структурно він відіграє ту саму роль, що і справжні маги), який за допомогою свого мистецтва створює (або вважає, що створює) певні умови для трансформації інших персонажів і власного морального перетворення. Ці трансформації відбуваються через низку певних випробувань, які можливо розглядати як ініціацію, проходження або провал якої програмує фінальний результат. Однак, знову таки, позитивність чи негативність цих перетворень на структурному рівні не відіграє важливої ролі, хоча на ідеологічному рівні має визначальне значення, про що йтиме мова нижче. Обов'язковими складовими образної системи цих магичних п'єс є наявність у мага (надприродного) помічника та жіночого персонажу, який проявляє себе з різним ступенем активності, але виступає чимось на кшталт «винагороди» за виконання певних умов / завдань з боку інших «підопічних» мага. Ще одним обов'язковим елементом магичної історії є (експліцитна чи імпліцитна) присутність у тексті п'єс магичних ритуалів та практик. Таким чином, ми маємо певний магичний код, що використовується для побудови творів. Пояснення специфіки ідеологічного забарвлення, а відтак і особливостей конкретної реалізації цього магичного коду у кожній із цих п'єс, слід, на нашу думку, шукати у специфіці саме ренесансної магії.

Характеризуючи стан літератури доби Ренесансу у фундаментальній праці «Англійська література шістнадцятого сторіччя, виключаючи драму» (1954) [6], британський літературознавець Клайв С. Льюїс зазначає, що у Середньовічних літературних текстах присутній певний «надмір магії», але це магія казкова / чарівна («*faerie*»), в той час як Спенсера, Марло, Чепмена та Шекспіра вирізняє зовсім інший підхід. «Він (маг – О. Ф.) простує до свого кабінету», книги відкрито, страшні слова проголошено, душі занапащено. <...> автор Єлизаветинських часів пише для публіки, яка відчуває, що магія може відбуватися просто на сусідній вулиці. <...> Неуважність щодо цього факту зумовила чудернацькі прочитання «Бурі», яка, насправді, не фентезі (як «Сон у літню ніч»), і не алегорія, а шекспірівська п'єса про магію, так само як «Макбет» – п'єса про чаклунство (*goeteia*) <...>. Шекспірівський глядач вірив (а ті, що кажуть, що Шекспір не вірив, мають це ще довести), що чарівники дуже схожі на Просперо можуть справді існувати». [6, с. 8]. Тобто ренесансна магія принципово відрізняється від середньовічної саме своєю «реальністю», а відтак проблематика магичних творів доби отримує новий вектор розвитку. Щоб зрозуміти його направленість, потрібно зрозуміти специфіку цієї нової концепції магії.

На думку більшості дослідників феномену магії, її суто європейський варіант формується саме у добу Ренесансу, паралельно із формуванням нової модерної ментальності, і є невід'ємною частиною цього процесу [4]. Американський дослідник культури Ренесансу Френк Борчардт у своєму дослідженні «Маг як ренесансна людина» зазначає, що «для ренесансного мага, як і для гуманіста, «нове» було старим, навіть дуже старим» [2]. Тому і в царині магії особливим авторитетом користувалася еклектична філософсько-магічна доктрина Герметизму, яка на той час вважалася створеною давньоєгипетським жерцем Гермесом Трісмегістом, чії тексти були віднайдені у цей період, і яка ще з часів раннього християнства, завдяки прихильному відгуку отців церкви Лактанція та Августина, мала певну легітимізацію у християнському світі [1]. Центальною ідеєю цієї доктрини є бого-



подібність людини, яка через аскетичне благочестиве життя та наполегливий пошук істини має можливість зрозуміти Боже творіння і повернутися до своєї первної єдності з Богом.

Отримання істинного знання про Всесвіт можливе при входженні у контакт із надприродними істотами – ангелами, язичницькими богами (їх існування поряд із верховним Богом, що створив Всесвіт, не виключається), благими духами тощо. Доповнене єврейською Каббалою та ідеями, що постають з арабських магічних текстів, герметичне вчення і стає тим підґрунтям, на якому формується магічна традиція Ренесансу. І саме у цьому середовищі виникає нова наукоподібна ментальність, адже, як зазначає Торндайк, магія, як і пізніше наука, базується на вірі в те, що Всесвітом керують певні сталі закони, розуміння яких дає інструмент для підкорення цього Всесвіту та можливість вносити зміни в матеріальні умови [10]. Віра в можливість отримання такої влади над Всесвітом супроводжувалася надзвичайним ентузіазмом і в середовищі герметичних магів сформувався «ренесансний магічний проект», сутність якого полягає у поліпшенні світу та моральному перетворенні людей на краще за допомогою саме магії.

Ренесансний маг є християнським магом, у нього є певний моральний кодекс, тому він відчуває пієтет до Бога і має узгоджувати з ним усі свої наміри і дії. Звідти та атмосфера «напруженого благочестя» [2], у якій розвивається європейський магічний дискурс, та вимога відсторонитися від усіх інших магічних практик, які можуть не бути просякнуті високим моральним духом. Тому саме в період Ренесансу відбувається остаточне розмежування магічних практик на Низьку Магію (Low Magic), тобто ту, якою користується простолюд і яка не має нічого спільного ні з ученістю, ні зі справжнім благочестям, та Високу Магію (High Magic) [2]. Висока Магія, у свою чергу, поділяється на Білу Магію (Magic), що послуговується допомогою благих духів та божественних сутностей і іноді також називається *теургією*, і Чорну Магію (Necromancy / Sorcery / Goetia), адепти якої використовують методи Високої Магії, але не слідують шляхом благочестя і у помічники собі закликають темні сили [4].

Однак відчуття певної «сірості» будь-яких магічних практик та усвідомлення зазіхання на авторитет Бога у спробах поліпшити *його* творіння бентежить самих магів. Тому це спричиняє, за свідченням Френка Борчардта, загальне розчарування у магії самих магів близько 1500 року. Цей процес іде паралельно із розвитком науки, яка поступово заперечує дієвість магічних символічних маніпуляцій, що викликає подальшу компрометацію суспільного образу магії, яка на початок XVII сторіччя (в Британії, за свідченням Йейтс, не в останню чергу внаслідок Якобінської реакції) поступово перетворюється на прихисток шарлатанів, що, все ж, не відміняє популярної віри в дієвість її методів. «Магічний проект» замінюється науковим – так завершується доба Ренесансу.

У світлі цих концепцій перша авторська літературна обробка фольклорної легенди про зловісного Доктора Фауста – п'єса Крістофера Марло «Трагічна історія Доктора Фаустуса» – це історія про Високу Чорну Магію або некромантію, адепти якої завжди послуговуються допомогою темних сил. Саме як «несомансу» визначає Фауст свою практику на самому початку п'єси, далі описуючи її такими поняттями, як «magic», «conjuring art» або просто «art», що ще раз, на лінгвістичному рівні, підкреслює іманентну «сірість» будь-яких магічних дій, адже і Просперо Шекспіра буде називати свою магічну практику «magic» та «my art». І саме у Марло образ Фауста виступає найяскравішою ілюстрацією згубності магічних практик і необхідності зректися їх. На відміну від Просперо, пізніше створеного Шекспіром, персонаж Марло провалює ренесансний магічний проект: хоча його магія формально відповідає всім характеристикам ренесансної магії (тут присутні і магічні книги, і напружене навчання, і надприродний помічник), вона не має сенсу, який ренесансні маги в ній вбачали, адже не перетворює світ на краще, не до-



помагає глибше зрозуміти божественні закони Всесвіту. Вона виступає лише засобом досягнення якоїсь химерної влади («And reign sole king of all the provinces» [7] / «І буду царювати як єдиний король над усіма провінціями») та засобом брутального розважання (сцена з Папою Римським або наставлянням рогів рицарю з пошти імператора) і спричиняє лише занепащення душі. Фауст не виявляє найменшої схильності до аскези чи благочестя, він лише потурає своїм амбіціям та найпримітивнішим бажанням і чим більша його магічна влада, тим жорстокішими і дурнішими стають розваги. У фіналі п'єси, перед лицем страшної долі, Фауст робить спробу зректися своєї згубної практики, але вочевидь занадто пізно.

Марло не дає порятунку своєму герою, хоча про його можливість через покаяння та звернення до небес мова йде протягом усієї п'єси (вартим уваги є і той факт, що навіть Мефістофель на початку п'єси вмовляє Фауста відмовитися від його згубних амбіцій, виступаючи ніби альтер-его автора, який був знайомий із представниками «Школи ночі» Уолтера Релі та мав певне уявлення про сутність магічних практик [3, с. 109]). Автор, використовуючи Мефістофеля як своє знаряддя, веде свого героя етапами нисхідної ініціації, і Фауст *за власним вибором*, слідуючи своїм химерним амбіціям, зрікається Бога та провалює одне випробування за іншим, скоюючи один гріх за іншим, порушуючи одну моральну настанову за іншою, не прислухаючись до голосів янголів. На нашу думку, це відбувається тому, що Фауст Марло *свідомо* обирає темний бік магії (це постає з його інтелектуальних амбіцій, які не перевіряються мораллю, та його невіри у потойбічне життя і авторитет Бога, що іде врозріз із герметичними уявленнями), тобто з позиції ренесансної ментальності він порушує фундаментальні закони Всесвіту. І відтак, для нього не може бути порятунку – трагічний фінал цієї історії запрограмований духом часу її створення, адже той образ Фауста, який створив Марло, міг виникнути *тільки* за часів Ренесансу, коли від мага вимагалось слідування строгому моральному кодексу, а за чорнокнижжя можливо було потрапити на багаття Інквізиції (варте уваги, що останньою реплікою Фауста є «I'll burn my books!» / «Я спалю свої книжки!»).

Підтвердженням цього припущення є той факт, що коли змінюється європейська світоглядна парадигма, поступово змінюється і ставлення до образу Фауста, доки він не знайде своє виправдання у «Фаусті» Гете, який перетворить цей образ на символ невщухаючої жаги до знання, що є однією з визначальних характеристик західноєвропейської ментальності. Після «Фауста» Гете саме чорнокнижник Фауст стає ключовою фігурою європейського магічного дискурсу наступних сторіч, що знайде відображення у багатовіковій літературній «фаустіані».

Успішну реалізацію «ренесансного магічного проекту» ми можемо знайти в історії мага Просперо, яку створив Шекспір. Просперо – могутній маг, що, на відміну від Фауста, *свідомо* практикує Високу Білу Магію. Ми можемо віднайти у фігурі Просперо всі складові ідеалу ренесансного мага. Він веде аскетичне і повне напруженої духовної роботи життя на острові. Він є вченим, і вченим саме ренесансного типу – вченим універсальної енциклопедичної обізнаності, вченим-магом, вченим-художником. Пізнаючи свою божественну природу, він ступає на стежу розкриття свого творчого потенціалу, і магія Просперо має художній характер, вона нерозривно пов'язана з музикою, чарам якої не може протистояти навіть потвора Калібана. Просперо раціонально і художньо вибудовує свою помсту, але не дає почуттям затьмарити розум, пишається своїми досягненнями, хоча розуміє їх обмеженість. Він не підвладний ілюзіям, зате вміло створює ілюзії для інших. Свої знання він отримує через вивчення стародавніх манускриптів зі своєї бібліотеки й творить магію за допомогою *книги* (Йейтс визначає, що книга, якою користувався Просперо у вигнанні, була, ймовірно, «De occulta philosophia» Генрі Корнеліуса Агріппи – найвидатнішого мага XVI сторіччя, і що навіть ім'я доброго духа Аріеля, послугами якого користується Просперо, згаду-

ється у цій книзі [11, с. 187]) та теургічних практик і з люттю протиставляє свою Білу Магію темній земляній магії Сікоракси.

Помічником мага є «*delicate spirit*» / «ніжний дух» Аріель, що виступає втіленням принципу абсолютного імперсонального добра – звернімо увагу, що саме Аріель, коли Просперо майже готовий схибити и довести свою помсту до страшного завершення, вказує йому на необхідність прощення його ворогів. Благодієтвий маг прислухається до цієї поради. І хоча Просперо не говорить про Бога, але як справжній християнин він *прощає* всіх своїх ворогів. Тобто Просперо застосовує своє мистецтво тільки у благодієтвних цілях поліпшення світу (адже його помста зумовлює позитивні результати морального перетворення його ворогів і самого Просперо). Дух Просперо високий, а наміри благородні, за ними не криються марнославство або приховані амбіції. Все, чого він хоче – це знову встановити «космос» як божественний порядок, тобто відновити правильний стан речей, за яким на престолі Мілана має сидіти людина мудра і благородна, платонівський ідеальний правитель-філософ, яким і є Просперо.

І зрештою, коли проект морального перетворення ворогів і власного морального росту завершено, Просперо відмовляється від магичної влади. І це також є умовою благодієтства. Як деміург, творець власного світу, він веде усіх своїх підопічних низкою випробувань за схемою висхідної ініціації, коли вдаль проходження випробування приносить моральне зростання та винагороду: Фердинанд отримує Міранду, до короля Алонсо повертається його втрачений син, підступні брати Антоніо та Себастьян отримують прощення, Калібан – острів, а Просперо – своє належне місце у мікрокосмі його історії. Коли гармонійний стан речей поновлено, потреби в магії вже немає, адже вона тільки інструмент задля поліпшення Всесвіту.

На противагу твору Шекспіра, п'єса його сучасника Бена Джонсона зовсім не просякнута ані благодієтством, ані повагою до персони мага та його високого мистецтва. Навпаки, це твір, що перетворює магію на шарлатанський фарс, доведений до абсурду. Написана майже у той самий час, що і «Буря», п'єса «Алхімік» є наче її відображенням у кривому дзеркалі, безжальною пародією. Якщо ми відсторонимося від викривного пафосу людського глупства та марновірства, який, безумовно, присутній у цьому творі, і поглянемо тільки на структуру цієї історії, то побачимо, що в ній присутні майже всі ті структурні елементи, що і в «Бурі». Навіть дія відбувається у замкнутому локусі – у будинку Лавуїта. Але замість благодієтвального мага ми бачимо хтивого шарлатана, який досить обізнаний у магичних науках, щоб цитувати Парацельса та великі уривки з алхімічних трактатів (Йейтс зауважує, що у тексті Джонсона «безперечно наявні сатиричні алюзії на «*Monas hieroglyphica*» Джона Ді, а його математичний пролог до Евкліда пародіюється протягом усього твору» [11, с. 188–189]) задля підвищення свого «магічного» авторитету в очах своїх клієнтів. Його помічник не є надприродним створінням, він грубий, хитрий і кмітливий мужлай, який вигадує усю схему магичного обману. Однак, як і Аріель свого часу, він є слугою двох панів – Лавуїта і, певною мірою, Сатла і регулярно бунтує проти останнього, щоправда, зовсім не з питань повернення свободи. Замість майже божественної Міранди ми бачимо найгірший тип жінки епохи Ренесансу – повію Дол, хоча здатність надзвичайно впливати на чоловіків та функція «винагороди» за нею зберігається (інший жіночий персонаж – вдова Плайант має більш позитивні характеристики і також виступає «винагородою»). Усі «підопічні» цього мага звертаються до нього з власної волі, але все ж таки задля «поліпшення» свого стану, щоправда, знову ж таки, не морального. І Сатл із помічниками організовують їм своєрідні «ініціації». Навіть останнє звернення Фейса / Джеремі до публіки ніби пародіює останній монолог Просперо. Тобто перед нами магична історія навиворіт, позбавлена вже будь якого благодієтства, високої моралі та чарівності, в якій ренесансний магичний проект перетворюється на хитромудру схему збагачення та задоволення хіті.

Френсіс Йейтс пояснює цей факт критичним ставленням Джонсона до генія Шекспіра. Джонсон ставився негативно до окультної традиції і критикував Барда за його надмірне багатослів'я [14, с. 190], а відтак «Алхімік» є пародією як на «Бурю», так і на фігуру Доктора Ді, який міг бути прототипом Просперо. Однак Мебейн пропонує інший варіант інтерпретації Джонсонових інтенцій. Як носій вже досить секуляризованої ментальності, в реформаторстві світу та суспільства Джонсон віддає перевагу не adeptам таємного знання, а королівським особам, яких він прославляє у своїх численних масках. Він вважає магів за лицемірів, які «претендують на благородність, але насправді мають частково приховані, корисливі мотиви. Трансформація, яку вони відчують, ілюзорна, а їх утопічні мрії є простим потуранням їх власним амбіціям та хтивості» [9, с. 137–138]. Цей раціоналістично-реалістичний погляд на магію вже викриває новий тип ментальності епохи, що насувається – раціоналістичного XVII сторіччя. Магічні постаті, які вона може породити – це шарлатани на кшталт графа Каліостро [5]. Нове відродження загальної зацікавленості магічним не відбудеться до кінця XIX ст., коли магія вперше починає розглядатися як предмет наукової уваги.

Отже, на прикладі твору Крістофера Марло «Доктор Фауст» ми бачимо, яким чином порушення морального магічного кодексу зумовлює провал «ренесансного магічного проекту» та занепадення душі – це зразкова історія типу *Sorcery / Necromancy*, у якій трагічний фінал запрограмований хибним вибором протагоніста. Шекспірівська «Буря», навпаки, є абсолютною реалізацією «ренесансного магічного проекту»: моральне перетворення персонажів відбувається саме завдяки магічному втручання протагоніста – могутнього мага. Це зразкова історія типу *Magic*, коли випробування, яким підлягають усі персонажі, пройдено успішно і кожен отримує винагороду або прощення. Руйнування магії, її перетворення на практику шарлатанів ми спостерігаємо у п'єсі Бена Джонсона «Алхімік», яка пародіює та висміює магічні маніпуляції, адже раціональна ментальність, що народжується в цей період, вже не вірить у можливість реалізації магічного проекту. Таким чином, ми маємо специфічні типи магічних історій, які за жанром можуть бути віднесені до трагедії, романсу та комедії й остаточно формуються в період пізнього англійського Ренесансу, виступаючи своєрідними матрицями для створення магічних історій наступних періодів розвитку літератури.

### Бібліографічні посилання

1. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция [Електронний ресурс] / Френсіс Йейтс ; [пер. с англ. Г. Дашевского]. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – Режим доступу : <http://psylib.org.ua/books/yates03/index.htm>.
2. Borchardt F. The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс] / Frank L. Borchardt // *Sixteenth Century Journal*. – Spring 1990. – Volume 21, Issue 1. – P. 57–76. – Режим доступу : <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.
3. English drama to 1710 / [Edited by Christopher Ricks]. – Penguin Books, 1993. – 465 p.
4. Jolly K. Magic [Електронний ресурс] / Jolly K. L., Gilbert R. A., Middleton J. F. M. // *Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition*. – Encyclopaedia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium; 32 Mb RAM; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. – Назва з титул. екрану.
5. Jonson B. The Alchemist / Jonson Ben // *Elizabethan Drama in two volumes*. – Vol. 2. – New York: P. F. Collier & Son Corporation, 1938. – P. 538–664.
6. Lewis C. English literature in the sixteenth century, excluding drama / Clive C. Lewis. – Oxford : Clarendon Press, 1954 – 696 p.
7. Marlowe C. The Tragical History of Doctor Faustus [Електронний ресурс] / Christopher Marlowe. – Режим доступу : <http://classiclitt.about.com/library/bl-etexts/cmarlowe/bl-cmarlowe-faust.htm>.
8. Mebane J. Renaissance Magic and the return of the Golden Age: the occult tradition and Marlow, Jonson and Shakespeare / John S. Mebane. – Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1992. – 309 p.

9. *Shakespeare W. The Tempest* [Електронний ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступу : <http://www.william-shakespeare.info/script-text-the-tempest.htm>.

10. *Thorndike L. A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era* [Електронний ресурс] / Lynn Thorndike // Vol. 1. – New-York, London : Columbia University Press, 1958. – Режим доступу : <http://www.scribd.com/doc/23693925/THORNDIKE-LYNN-A-History-of-Magic-Experimental-Science-1923-888p-T1>.

11. *Yates F. The occult philosophy in the Elizabethan Age* [Електронний ресурс] / Yates Frances. – London and New York : Routledge Classics, 2004. – 284 p. – Режим доступу : <http://growingeveryday.com/FILES/Sorted/The%20Occult%20Philosophy%20in%20the%20Elizabethan%20Age%20-%20Routledge.pdf>.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 82.091

**О. В. Родный**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## **ОСОБЕННОСТИ КОМИЧЕСКОГО В ПЬЕСАХ В. ШЕКСПИРА 1590-х годов**

**Виявляються особливості комічного в комедіях В. Шекспіра, зумовлені світоглядом і естетикою Відродження.**

*Ключові слова:* комедія, комічне, сміх, драма, Відродження, Природа, карнавал.

**Выявляются особенности комического в комедиях В. Шекспира, обусловленные мировоззрением и эстетикой Возрождения.**

*Ключевые слова:* комедия, комическое, смех, драма, Возрождение, Природа, карнавал.

**The peculiarities of the comic in Shakespeare's comedies, due Renaissance ideology and aesthetics.**

*Key words:* comedy, comic, laughter, drama, Renaissance, Nature, carnival.

Комедии Шекспира 90-х гг. XVI в. исследователи считают уникальным явлением, не получившим, однако, развития в дальнейшей истории литературы. Л. Пинский утверждал, что после Шекспира комедия пошла по пути «высокой» – мольеровской – «осмеивающей» (сатирической) комедии, а не «смеющейся» (юмористической) шекспировской: «Именно на мольеровской традиции разоблачительного смеха воспитывалась вся европейская комедия до XX в.» [6, с. 96].

После исторических драм с их сложными политическими проблемами Шекспир как бы отдыхает, создавая комедии. На смену строгому анализу законов развития государства приходит веселый калейдоскоп интриг, случайностей и фантастических превращений. Оптимистическое настроение безраздельно властвует в «Комедии ошибок» (1592), «Укрощении строптивой» (1593), «Двух веронцах» (1594), «Сне в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится», «Двенадцатой ночи» (1599).

Цель данной статьи – проанализировать те особенности комедии Шекспира, которые послужили основой ее формирования в жанровую разновидность.

Шекспироведы (А. Аникст, Л. Пинский, А. Бартошевич, С. Смирнов и др.) как об едином явлении рассуждают о праздничных, жизнерадостных комедиях Высокого Возрождения, созданных Шекспиром в период 1590–1600-х годов.



А. Аникст напоминал, что «английская драма выросла из традиций народного площадного театра средних веков» [1, с. 48]. Он видел особенности драматургии Шекспира и его современников в соединении – смешении мистерийного прошлого и психологических достижений литературы периода Ренессанса. О комедии Шекспира как «поэтическом образе мира» писал Б. Пуришев [7, с. 320]. Н. Бартошевич особенности шекспировской комедии объяснил эпохальной философией гуманизма. В центре ее – Природа. Гуманизму, замечает он, было присуще «целостное восприятие Природы как единого стройного здания, в основе которого лежит космическая гармония» [2, с. 7]. Гармония воплощена в образе Естественного порядка – «основополагающем в философии его драм образе-понятии» [2, с. 8]. В комедиях Шекспира, пишет А. Бартошевич, представлен «человек Ренессанса во всей его духовной и телесной красоте, во всем благородстве его побуждений». Исследователь называет метод драматурга «прекрасным реализмом», используя выражение Н. Берковского из статьи «Леонардо да Винчи и вопросы возрождения». «Мир красоты в картинах Леонардо, – писал Н. Берковский, – не уход в сферу, чуждую действительности, – это осторожная гипербола тенденций, уже присущих миру, каким мы его наблюдаем, это завершение реальных тенденций, доказывание, дописывание их» [4, с. 10]. Таким образом, исследователи творчества Шекспира, отмечая особый характер комического в пьесах великого драматурга, видят его истоки в различных пластах социальной и культурной жизни эпохи Возрождения.

Эстетический принцип шекспировской комедии, по Бартошевичу, – «жизненная правда характеров и фантастическое неправдоподобие обстоятельств» [2, с. 18]. Важнейшее открытие художников Ренессанса, полагал Р. Самарин, состояло в том, что «человек – существо противоречивое, и его противоречия – не порок, не грех, а содержание прекрасной и сложной натуры» [8, с. 80].

Все приведенные выше наблюдения исследователей над комедией Шекспира не указывают, однако, на возможность ее дальнейшего существования в качестве особого вида драмы. Объяснение последующей жизни жанра мы находим в работе Л. Пинского «Комедии Шекспира». Он показал, как все параметры комедии, вся ее структура организованы в систему, воспроизводящую праздничный мир любви и дружбы, близкий всякому нормальному, доброму человеку. Основа структуры – магистральный сюжет комедии: «это клубок из нескольких любовных историй – то параллельно протекающих, то пересекающихся, то сплетающихся воедино, – со всякими превратностями и превращениями, внешними переменами (в положении персонажей) и внутренними метаморфозами (в их чувствах, влечениях), во всех отношениях разрешающихся счастливыми развязками, соединением любящих ко всеобщему удовольствию персонажей, исполнителей, зрителей» [6, с. 53].

Природное начало Пинский анализирует в соответствии с законом драматического рода через действие, его особенности. В ходе действия Природа в комедиях выступает как «играющая». «Причуды природы создают и комизм положений, внешнюю судьбу героев», «и комизм натур – их внутреннюю судьбу». Комизм натур – психологический, «когда природа играет в самих натурах, в причудливо естественных метаморфозах страстей» [6, с. 39, 100]. Перед нами один из способов организации драматического действия, когда оно, по справедливому суждению теоретика драмы В. Головчинер, не порождается конфликтом между героями [5, с. 65].

Одно из самых примечательных явлений в комедиях, отмеченных Л. Пинским, – развитие любовных линий через метаморфозы в характерах: в «комически неожиданном самораскрытии» проявляется «сущность человеческой натуры, отличная от ее видимости». Самарин и Бартошевич пишут о развитии характеров, свойственном и другим шекспировским жанрам, а Пинский – об «удиви-



тельных метаморфозах чувств и поведения» в комедии, об «удивительном самодвижении натуры, лишь стимулируемом и обнаруживаемом обстоятельствами» [6, с. 74, 75].

Закон комедии с «играющей» персонажами и в персонажах Природой – случай, когда сущность вещей выходит наружу, «является» случайно [6, с. 85]. До Л. Пинского исследователи стремились утвердить «серьезный» (социальный) характер конфликтов в комедии, их «жизненную правду» и останавливались на законе родительской власти, мешающем соединиться юным влюбленным, зловещих фигурах ростовщика, клеветника. Л. Пинский, заметив ту же особенность, делает вывод: в комедиях не бывает антагониста у главного героя – только тот, кто ненавидит весь комедийный мир радости и веселья [6, с. 62]. Разбирая социальные конфликты, ученый утверждает, что недоброжелатели не меняют магистрального сюжета, хотя и вмешиваются в судьбу влюбленных, они терпят поражение. Социальная тема не существует для самих героев любовного сюжета – это «первые несословные герои европейской драмы» [6, с. 73]. Сказанное позволяет предположить, что в дальнейшем развитии этот жанр мог обходиться без серьезных социальных конфликтов.

Л. Пинский подробно останавливается на карнавальном характере комедии, на всех аспектах его проявления. Именно карнавал вобрал в себя более ранние формы театрально-зрелищных представлений, их образы, символы и аксессуары. Знаменитую формулу карнавала дал М. М. Бахтин: «Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха» [3, с. 555]. Карнавальное торжество празднует раскрепощение, изменение, становление; празднество фиксирует момент обновления прежней жизни. Смех – народное настоящее, он умерщвляет прошлое и тут же рождает благополучное будущее. Это будущее утопично, но с ним связаны все народные мечты и надежды на лучшую жизнь.

Карнавальные образы направлены на уничтожение прежних сущностей и рождение из них новых смыслов. Отсюда видна двойственность смехового мира: изживший себя, отмирающий старый мир дает начало, рождает новый. Карнавал празднует рождение и смерть одновременно, поэтому народные смеховые образы и формы пронизаны отрицаниями, изнанкой, передеваниями, высмеиваниями, хвалой и бранью, перемещением верха и низа. Все эти приемы направлены на развенчание прежней скучной, унылой и тяжелой жизни для обновления ее в свете радости, благополучия и изобилия.

Л. Пинский отмечает связь времени действия со сменой природных сезонов и английскими народными праздниками в честь метаморфоз Природы, ее обновления. «Жизнь изображается в комедиях Шекспира не в повседневно будничном своем течении, – подчеркивал ученый, – как в карнавалах, она схвачена в необычайно праздничном своем периоде» [6, с. 106]. Внешне это может быть не только праздник, но и переезд героя в другой город, неожиданное знакомство и т. п. Праздничная атмосфера задается сюжетом: «натура героя или героини, охваченная любовью, переживает полный расцвет, состояние некоего избытка сил» [6, с. 54].

Карнавальная атмосфера создается «игровым» характером некоторых героев и героинь, а также присутствием таких «игровых» персонажей как клоуны и шуты. Отмечая общий карнавальный характер комического, Пинский в то же время указывал на преимущественно юмористическую тональность комедий Шекспира: «Юмор Шекспира, характерный его тон в комедиях – чисто «натуральный», он коренится в натуре, в прихотливых желаниях, в природном безрассудстве страстей, их алогичности» [6, с. 55]. Любовные переживания подчас заставляют героев грустить, и тогда тональность комедии меняется с мажорной на минорную, столкновения с социальной несправедливостью приводят в последних

комедиях к сатирическим выпадам, но преобладающим тоном остается юмористический.

Безусловная заслуга работы Л. Пинского – в толковании способа характеросложения в комедиях. Он, утверждая принадлежность комедий Шекспира «к высшим образцам реализма в искусстве» [6, с. 120], доказывал, что правда характеров создается неправдоподобными условностями сюжета. Условная симметрия в расстановке действующих лиц, переодевания и неузнавания переодетых, прятания и подслушивания, необыкновенные случайные совпадения – все эти неправдоподобные условности выявляют «безусловную и важную правду натур через условное и маловажное неправдоподобие положения» [6, с. 122].

Сюжет шекспировской комедии включает в себя главным образом события частной жизни, перипетии любви, дружбы, неожиданных знакомств и встреч. Автор беззлобно подсмеивается над своими героями, а последние беспрестанно подшучивают друг над другом.

Однако и в самых жизнерадостных комедиях подмечены противоречия реальной действительности. В «Бесплодных усилиях любви» естественная жизнь противопоставляется надуманной искусственности поведения. Эта коллизия так или иначе развивается в «Укрощении строптивой» и в «Двенадцатой ночи». В «Укрощении строптивой» и в «Много шума из ничего» деятельные, самостоятельные характеры сопоставлены с натурами слабовольными, тяготеющими к устаревшим жизненным традициям.

Комическое у Шекспира пронизывает всю жизнь, составляя неотъемлемую особенность положительных характеров. Беатриче («Много шума из ничего») и Розалинда («Как вам это понравится») – благородные, умные и начитанные девушки. Однако это не мешает им попадать в комические ситуации и вести себя довольно странно, поскольку они искренни и бескорыстны, их странность естественна, нормальна и выступает как качество здоровой натуры.

Таким образом, у Шекспира можно обнаружить две разновидности комического: комическое порицаемое и комическое привлекательное. А кроме того, комизм ситуаций сочетается в его пьесах с комизмом характеров. Но основой его комедий является карнавальное мироощущение, характерное не только для средневекового человека, но и эпохи Возрождения, а также эстетическая близость героев шекспировских комедий к законам Природы: естественность и непосредственность поведения, противоречивость, оптимистический взгляд в будущее.

Шекспировские комедии содержат обширный материал для дальнейшего исследования: коды комического в их художественной структуре, диалогичность комедий с философскими взглядами Возрождения, художественные функции смеха и т. д.

### Библиографические ссылки

1. Аникст А. Шекспир и художественные направления его времени / А. Аникст // Шекспировские чтения. 1984. – М. : Наука, 1986. – С. 37–66.
2. Бартошевич А. В. Поэтика раннего Шекспира : лекция / А. В. Бартошевич. – М. : ГИТИС, 1987. – 55 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4. – С. 7–517.
4. Берковский Н. Я. Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения / Н. Я. Берковский // Статьи о литературе. – М., Л. : ГИХЛ, 1962. – С. 3–62.
5. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы / В. Е. Головчинер // Вестн. Томского гос. пед. ун-та, 2000. – Вып. 6 (22). – С. 65–72.
6. Пинский Л. Е. Комедии Шекспира / Л. Е. Пинский // Магистральный сюжет. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 49–125.

7. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения: курс лекций / Б. И. Пуришев. – М. : Высшая школа, 1996. – 366 с.

8. Самарин Р. М. «...Этот честный метод...» (К истории реализма в западноевропейских литературах) / Р. М. Самарин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1974. – 255 с.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111–1”15/16”.09

**А. В. Безруков**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

## **ДЕЯКІ СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ АНГЛІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII століття**

Статтю присвячено дослідженню виникнення та розвитку провідних стильових орієнтирів в англійській ліриці кінця XVI – початку XVII століття. Показано стильову своєрідність поезії цього періоду, становлення маньєризму у взаємодії з Ренесансом на основі творчості Джона Донна.

*Ключові слова:* лірика, стиль, поезія, маньєризм, Ренесанс.

Статья посвящена исследованию возникновения и развития основных стилевых ориентиров в английской лирике конца XVI – начала XVII века. Показано стиливое своеобразие поэзии этого периода, становление маньеризма во взаимодействии с Ренессансом на основе творчества Джона Донна.

*Ключевые слова:* лирика, стиль, поэзия, маньеризм, Ренессанс.

The article is devoted to the study of origin and development of the main stylistic features in the English lyric poetry at the end of the 17th – beginning of the 18th centuries. There was shown stylistic originality of the poetry, the formation of mannerism in interaction with the Renaissance through John Donne's works.

*Key words:* lyrics, style, poetry, mannerism, the Renaissance.

У діалозі різних пізнавальних парадигм, яким визначається стан сучасного літературознавства, відбувається не лише пошук нових методологій, спрямованих на уточнення семіотичної природи мистецтва слова, а і суттєве оновлення традиційних для вивчення історичного руху літератури наукових підходів, орієнтоване на вирішення цього ж питання у широкому культурному контексті.

В останні роки звернення вітчизняного літературознавства до англійської літератури кінця XVI – початку XVII ст. стало досить традиційним. Це пов'язано насамперед із триваючими донині дискусіями про формування і функціонування літературних стилів – пізнього Ренесансу, маньєризму та бароко.

Метою статті є дослідження стильової своєрідності англійської лірики кінця XVI – початку XVII ст., а також становлення маньєризму у взаємодії з Ренесансом на основі творчості Джона Донна.

Жанрово-стильова палітра англійської літератури Відродження позначена складною взаємодією різних моделей літературної творчості – і тих, які сформувалися на засадах освоєння італо-ренесансної художньо-словесної традиції, і тих, що склалися у межах інспірованого нею звернення до «готових» смислів і форм традиціоналістської культури. Унікальною сферою їх перетину стала єлизаветинська лірика, позначена поєднанням сталості жанрових форм із прагненням до стильової варіативності.

Із середини XVI ст. дають про себе знати перші паростки трагічного стилю, який посів провідне місце в наступаючій осені Відродження. З Італії приходять нові художні форми, іменовані єдиним, дуже спірним, хоча і зручним, терміном «маньєризм». Основними стилістичними характеристиками мистецтва маньєризму стали: перекручування, скривлення і розпливчастість зображення, театральність рухів, відсутність порожнього простору, незвичайні перспективи [1, с. 28].

Деякі дослідники розглядали маньєризм як особливу епоху, що прийшла на зміну Відродженню, інші – як один зі стилів, що виник у період кризи Відродження, але конфронтуючий до його естетики і самостійний.

А. Н. Горбунов позначив мистецтво маньєризму як «індивідуальне» та «суб'єктивне». Монументальність Високого Ренесансу змінюється грою дисгармонійних контрастів та парадоксами. Значний ступінь рефлексії, глибокий інтелектуалізм, відчуття кризи, крихкості та нестабільності світу – кульмінаційні в маньєризмі. Горбунов зауважує: «Гостре відчуття кризи – основа основ маньєризму. Будь-якому читачеві складних, іноді рафіновано-темних віршів маньєристів, будь-якому глядачу їх гротескних п'єс, які чудернацьким чином поєднують у собі трагічне та комічне, зрозуміло, що світ митців не лише позбавлений міцності та стабільності, а й близький до хаосу. За відчуттями маньєристів, люди – це піщинки у світовому океані, ламкі тростинки, які хитає вітер» [2, с. 89].

Дисгармонія, дисбаланс та відчуття кризи Всесвіту можуть бути домінантами, які визначають суть маньєризму. Із цього приводу Горбунов пише, що ренесансний ідеал особистості, гармонійне сполучення духовного і фізичного, піднесеного і земного тепер розпадається на дві несумісні половини – духовну і плотську. Звідси, на його погляд, виникають два полюси цього мистецтва – загострений спіритуалізм, що наближається до середньовічного способу мислення, і дещо скептичний гедонізм, який часом переходить у відвертий сенсуалізм, межуючи з витонченою еротикою [2, с. 90].

Нове розуміння світу і людини народжувало нову естетику. У мистецтві та літературі більше не було єдиного домінуючого стилю. Про різноманіття і складність англійської поезії століття говорить сполучення різних тенденцій – маньєризму, бароко і класицизму.

Грані між пізнім маньєризмом і раннім бароко досить хиткі, до того ж бароковий стиль виник у силу тих самих культурно-історичних процесів, що породили маньєризм. Барокові художники не менш гостро, ніж маньєристи, відчували зло навколишнього світу. Однак місце скепсису і розчарування змінили прагнення перебороти кризу, осмислити вищий розум світоустрою, що включає в себе як зло, так і добре начала. Так із хаосу старих уявлень народжувався новий синтез. Маньєристській хиткості форм, ускладненості думок, іронічному скептицизму і холоднуватій інтелектуальності барокові художники протиставили особливого роду урівноваженість, пишну риторичку, підвищену театральність і декоративність.

Становлення маньєризму у взаємодії з Ренесансом на ґрунті англійської лірики відбувається у поезії У. Шекспіра та Дж. Донна.

Творчість Шекспіра в різних аспектах досліджена досить повно і ґрунтовно, тому нас більше цікавитиме розвиток літератури, зокрема лірики, в руслі становлення в тому числі «метафізичної школи».

Джон Донн – поет складний, а часом і загадковий. Його стиль багатий силозмістами, парадоксами і біблійними алюзіями.

Говорячи про інтелектуальні експерименти Донна, Кольрідж порівнював їх із кочергою, під'язаною любовним бантом (стрічкою кольору герба дами серця). Але в парадоксальній поетичній системі Донна і любовний бант, і кочерга перебували б поза стилістичною ієрархією, перетворюючись лише на уламки божественної мозаїки, час від часу викладаючись вигадливим візерунком. Томас Еліот гово-

рив про цілісне емоційне переживання Донном предметного світу, на відміну від так званого «розпаду сприйняття» Мільтона і Драйдена.

Дослідниками була розпочата спроба упорядкувати творчу спадщину Донна відповідно до сформованих літературних стилів (кінця XVI – поч. XVII ст.).

Так, наприклад, С. А. Макурєнкова у своїй статті «Проблемы источниковедения и исторической критики Джона Донна» розглядає історію критики і жанрову своєрідність таких творів як «Сатири», «Елегії», «Пісні та сонети» [5].

Необхідно зазначити, що дослідники неоднотайні в періодизації творчості Донна. Так, наприклад В. А. Хрипун поділив творчість поета на три етапи: I – маньєристичний (1593–1601), II – перехід від маньєризму до бароко 1602–1614 та III – релігійне бароко (1615–1631) [6].

Перш ніж почати говорити про трансформацію петрарківської лірики в піснях і сонетах Донна, необхідно декілька слів сказати про саму любовну лірику Петрарки.

Індивідуалізм, обожнення своєї коханої, піднесення її до надземної істоти визначають традицію петраркістів. Що ж залишається у текстах Донна від ренесансної естетики?

Вірші Донна буквально пронизані мотивом суму, горя. Повторення слів: сльози, сум, сумний, ридати, стогнати – підсилюють відчуття безнадійності від рядка до рядка. Але якщо метафори типу «у тумані сліз», «сумами повитий», «струменем сумним», «ридати фонтаном» і т. д. стали у наслідувачів Петрарки своєрідними художніми кліше, у Донна, при всій його орнаментальності, вони виражають сильне і відверте почуття. Ще виразнішими вони стають, коли Донн описує почуття героя «туманом сліз», «сумною мандрагорою», «ридаючим сумним фонтаном», з одного боку, і «жахливим монстром», «павуком любові», «жовчу», «змією» – з іншого. Закоханий, у Донна, – не статичний, застиглий, однозначний ідеал, що властиво ренесансній традиції. У його душі є місце і тонкій ліричності, і жовчності, і колючій іронії, і ураганам, і квітам. Такий тип героя складається в поезії маньєристів, тому що зміст цьому стилю давав кризове світовідчування пізнього Відродження.

У процесі творчої еволюції Дж. Донна оформлюється барокова «гілка» англійської поезії. Вершиною лірики англійського бароко вважаються його «Священні сонети» (1611–1613), у яких втілились основні особливості цього літературного стилю: універсальність охоплення світу конкретикою у художній образності, напружене поєднання раціонального та ірраціонального джерел літературної творчості, відтворення ситуації самовідчуження як основи досягнення ідентичності «Я».

Одним із репрезентативних зразків поетологічного оформлення барокових естетичних засад є сьомий сонет цього доннівського циклу. Використовуючи «класичну схему» побудови сонетної рефлексії (теза – антитеза – синтез), поет відтворює екзистенціальну ситуацію «на межі», у якій антиномії людського існування, виявлені у руслі маньєристичної естетизації ренесансного зрівняння людини і Творця, знімаються бароковим відтворенням ціннісної вертикалі.

Поширене за часів Відродження сприйняття світу як замкнутого, антропоцентричного в подальшому змінилося «відкритими безоднями, нескінченністю простору і часу» [4, с. 58].

Так, можна зробити висновок, що стильова своєрідність англійської лірики кінця XVI – початку XVII ст. визначається рухом від Ренесансу до маньєризму і бароко, у процесі якого:

- формуються образи-концепти, які задають самобутні моделі рефлексії ліричного героя у межах того зрівняння ідеалу та реальності, одиничного та загального, що оформлює ментальність Відродження;



- складається проблемно-тематичний ряд, який забезпечує проекцію естетичних принципів Ренесансу, маньєризму та бароко на площину самотутніх комбінацій сталих форм художнього висловлювання;

- стверджується специфічне поєднання жанрової та стильової організацій поезії, яким задається стильова забарвленість жанрових пошуків англійських митців доби формування національних літератур.

У подальшому дослідженні порушеної теми планується більш детальне вивчення аспектів розвитку та взаємодії Ренесансу, маньєризму, бароко на матеріалі інших авторів.

### Бібліографічні посилання

1. Аникст А. А. Ренессанс, маньєризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / А. А. Аникст // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. – М., 1966. – С. 178–244.
2. Горбунов А. Н. Категория времени и концепция любви в английской поэзии рубежа XVI–XVII вв. / А. Н. Горбунов // Шекспировские чтения, 1990. – М., 1990.
3. Генік-Березовська З. П. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм / З. П. Генік-Березовська. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.
4. Макаров В. С. Религиозные воззрения Джона Донна и С. Т. Кольриджа / В. С. Макаров // Мат. X Гуляевских чтений. – Тверь, 1998. – Ч. 2. – С. 99–104.
5. Макуренкова С. А. Поэтический разговор английских поэтов по мотивам пасторали: к внутренней перекличке творчества Марло, Рели, Шекспира, Донна / С. А. Макуренкова // Шекспировские чтения. – М., 1985.
6. Хрипун В. А. Проблемы творческого метода и стиля в «Песнях и сонетах» Джона Донна : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. № 10.01.05 «Литература стран Европы, Америки и Австралии» / В. А. Хрипун. – М., 1979. – 16 с.
7. An Antology of English and American Verse. – М. : Progress Publishers, 1972. – 720 с.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.133.1-34«16»Перро

**Г. Є. Нікітіна**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### ПОЕТИКА КАЗКИ ТА АСПЕКТИ КАЗКОВОСТІ У ТВОРЧОСТІ ШАРЛЯ ПЕРРО

Здійснюється спроба виявити нові і трансформовані порівняно з фольклором аспекти та функції казковості у Ш. Перро, дослідити історичну наступність у французькому казковому каноні та окреслити жанрові домінанти (сюжетіку, образність, мотиви), що її забезпечують.

*Ключові слова:* Шарль Перро, літературна казка, Матінка Гуска, диптих, травестія, бурлеск, історичний анекдот.

Осуществляется попытка выявить новые и трансформированные в сравнении с фольклором аспекты сказочности у Ш. Перро, исследовать историческую преемственность во французском сказочном каноне и определить те жанровые доминанты (сюжетіку, образность, мотивы), которые её обеспечивают.

*Ключевые слова:* Шарль Перро, литературная сказка, Матушка Гусыня, диптих, травестия, бурлеск, исторический анекдот.

**The following article reveals new and transformed in comparison with folk tales genre features in Perrault's tales, as well as represents the research on continuity in French fairy tales' canon and genre dominants (plots, characters, imagery and motifs) providing it.**

*Key words:* Charles Perrault, fairy tale, Mother Goose, diptych, travesty, burlesque, historical anecdote.

Знайомство із французькою літературною казкою XVII–XVIII ст. зазвичай розпочинається зі збірки Шарля Перро «Історії й казки минулих днів з повчаннями, або Казки моєї Матінки Гуски» (1697). Саме казкам Ш. Перро судилось забезпечити наступність між французькою народною казкою і легким жанром «conte de fée», який поєднав у своїй поетиці галантність і розважальність роману, вишуканість поезії та наївність няньчиних оповідей, а згодом увібрав із перекладів А. Галлана і східну екзотику казок «1001 ночі».

Фольклор був відомий письменникові не лише з няньчиних казок, а й із народних книг і літературних інтерпретацій у Бокаччо, Страпароли та Базіле. Втім, народна культура, яка була живою дійсністю, а отже, і невід'ємною складовою художнього мислення у часи Рабле і дю Файля, у Франції другої половини XVII ст. вже була оповита ореолом старовини.

Саме ця «галльська», а точніше, франкська, старовина підказала Шарлю Перро емблематичний не лише для збірки його казок, а й для всієї французької казкової традиції образ Матінки Гуски. Адже увічнений на фронтисписі першого видання образ селянки, яка, подібно до гуски із середньовічного фаблію, коло вогнища оповідає дітям повчальні історії, генетично пов'язаний з образом Королеви-Гусячі-Лапки. З ним у Франції асоціюються одразу дві історичні постаті: шанована, наче свята, мати Карла Великого Бертрада Лаонська, прозвана Бертою-Великою-Ногою [4, р. 16]; і відлучена від церкви через інцестуальний шлюб з Робертом II Благочестивим прокажена Берта Бургундська, яка, за легендою, народила дитя з гусячою лапою [3, р. 156]. Контамінація образів двох королів завдячує і спільному імені, і увічненому в ліпному образі на порталах церков атрибуту – гусячій лапі, й історичній аналогії – обидві були дружинами другого короля династії Каролінгів та Капетингів. Проте лише оспівана Адене Ле Руа у поемі XIII ст. «Berthe aus grans piés», мати Карла Великого, за законами епосу, посіла місце легендарної матінки-прародительки<sup>1</sup> французької нації та виявилась гідною виплеканої католицькою доктриною аналогії з Богородицею<sup>2</sup>.

Потрапивши в лоно фольклору, історія підміни Берти її молочною сестрою і поневір'янь королеви-вигнанниці, змушеної переховуватись у лісі до викриття обману її матір'ю, єдиною здатною впізнати справжню БERTY за її великою ступеню, актуалізувала та увібрала вже існуючі казкові мотиви і самостійні сюжети. Серед них – сюжети про двох наречених (основа «Фей» Ш. Перро), Попелюшку, Грізельду й Ослину Шкіру, які зустрічна традиція ехемпла доповнила біблійними ремінісценціями та образами народної агіографії, – святих Дімфни і Трофимії та Женев'єви Бранбурської.

Таке переплетіння у культурі Середньовіччя казки та агіографії створило заплутане мереживо семантичних зв'язків на рівні сюжету, образу, деталі, – віртуальне гіпертекстуальне поле французької казки, у дзеркалі котрого ядро історії Берти багаторазово заломлювалось і невпізнанно змінювалось. Попри набутий полісемантизм і майже остаточне перетворення на «порожній» знак у тому сенсі,

<sup>1</sup> Про вірність подібного отождоження свідчить народна етимологія родового зооніма «oiseau» (птиця) та його назалізованого дублета «oison» (гусеня), що походять від видової назви гуски – «oie / oye» – «Ma Mère l'Oie».

<sup>2</sup> На це вказує повторювана трувером ефемічна метафора «Damedieu», синонімічна «Notre-Dame».

якого цьому поняттю надає У. Еко, в генетичній пам'яті образу Матінки Гуски закарбувалось усталене коло асоційованих із ним сюжетів і мотивів, які мали детермінувати вибір казкового матеріалу Шарлем Перро. Однак письменника зацікавила не історія Берти-Великої-Ноги як така (інакше він не оминув би її переспіву у казці про Королеву-Гусятницю і обмежився б сюжетами, пов'язаними з легендою франкської королеви): образ Берти привернув увагу Ш. Перро як невід'ємна складова діахронічного диптиху Королеви-Гусячі-Лапки, що сам утворював диптих з образом Матінки Гуски.

Диптих виявився відгомонам фольклорного мотиву двійництва, що веде родовід від відомого за дослідженнями О. М. Фрейденберг первинного «троїстого персонажа» з «оберненою симетрією» антагоністичних начал [2, с. 202], які, перш ніж стати самостійними образами фольклорної казки (добра / лиха дочка, молодший / старший брат, пасербиця / мачуха), мислились як порушена двоєдність, втілена у біблійній темі невідповідності «образу та подоби». Звідси – амбівалентність, якою Ш. Перро наділяє своїх персонажів: цнотливу спокусницю Ослину Шкіру, люб'язного Вовка, добросерду Людожерку із казки про Хлопчика-Мізинчика, дарувальницю-каральницю фею, жінколюбів-жінконенависників маркіза Салуцького і Синю Бороду, чесного ошуканця Кота, зовні потворного Ріке, що поводить по-лицарськи. Казковий герой Ш. Перро – не просто молодший син, переслідувана пасербиця чи «низький» персонаж<sup>3</sup>, не просто двоїна, а травесті, що разом із вбранням змінює стать, вік, суспільне становище, наче примірює нове ество. Автор навмисне дає жіночим персонажам чоловічі або маскулінізовані імена та прізвища – Grisélidis замість Griselde, Cendrillon, Fanchon, le Petit Chaperon Rouge, і навпаки, – la Barbe Bleue; у заголовку казки «Феї» вживає множину, хоча йдеться лише про одну фею; змішує усталені фольклорні характеристики статей, протиставляючи проverbsьбальній жіночій балакучості невідому в народній казці чоловічу красномовність. Відтепер у чарівних перевтіленнях вирішальна роль належить травестії, що вимагає уваги до атрибутів, виписаних ретельніше за образи протагоністів, – вбрання (сукні кольору часу, місяця і сонця Ослиної Шкіри, старомодне плаття Сплячої Красуні, кришталевий черевичок Попелюшки, семимильні чоботи) і декорацій (лани і замок маркіза Караба; численні комірчини із дорогоцінностями у замку Синьої Бороди), – та потребує «дзеркал», які багатократно примножували б красу чи потворність відображуваного, дозволяли б бачити казкові метаморфози з декількох ракурсів (у випадку Попелюшки та Ріке) і створювали б ілюзію удаваної симетрії та ідентичності.

Саме удавана подібність лежить в основі філігранної стилізації під фольклор «Казок моєї Матінки Гуски». «Вишиваючи по народній канві», Ш. Перро разом із казковими сюжетами запозичує приказки, скоромовки, пісні-ігри, дитячий жаргон «javanais». У казці «Червона Шапочка» він зберігає фольклорний образ горщика масла зі скоромовки «Petit pot de beurre»<sup>4</sup>, додає авторську приказку «Tire la chevillette, la bobinette cherra», що містить алюзію на дитячу гру «la sonnette ou le bouton», де залежно від вибору дитини, її смикають за вухо або торкаються носа [7, р. 157]. Ігровий елемент відсилає до пісеньки-гри «Loup y es-tu?», в якій діти, безтурботно бавлячись в лісі, питають у вовка, чи він не виходить, на що той відказує, що йому ще треба надягти шкарпетки, сорочку, штанці, – це створює напружене очікування розв'язки, коли вовк несподівано з'явиться і вхопить одного з них. Саме цій пісеньці казки Ш. Перро завдячують своїм драматичним crescendo (яке сягає апогею у діалогах Червоної Шапочки і Вовка та Синьої Бороди, його дружини і сестриці Анни), а також єдиним темпоритмом, що, подібно до віршової

<sup>3</sup> Традиційні герої чарівної казки, за Є. М. Мелетинським [1, с. 7].

<sup>4</sup> «Petit pot de beurre quand te dépetitpotdebeurreras-tu? Je me dépetitpotdebeurrerai quand tous les petits potsdebeurre se dépetitpotdebeurreront» [7, р. 154].

стопи, розмірює кроки сюжету, – *moderato*, *andante*, *allegro*, *prestissimo*, – та бурлескними контрапунктами, завдяки яким відбувається постійна інверсія настроїв *lacrimoso* – *scherzo*.

Суголосність бурлеску фольклорним «*poétique de la merde*», небилицям і гіперболам підкреслює автентичність добраних автором деталей (кров'яної ковбаси, що чіпляється до носа Фаншон у «Смішних бажаннях», золотоносного віслиюка «сасауго» із казки про Ослину Шкіру та подарунка феї нечемній сестрі, з рота якої при кожному вимовленому слові падають змії та жаби), комічно-неправдоподібних образів (короля, що вирішує шлюб єдиної доньки із маркізом-самозванцем після кількох келихів вина у казці про Пана Кота; тиранів Маркіза Салуцького і Синьої Бороди, яких у часи Ш. Перро важко знайти серед підкаблучників і дамських угодників) та ситуацій (Ослина Шкіра вмить помічає захоплений погляд принца, що підглядає крізь замкову щілину<sup>5</sup>).

Бурлеск примирює картезіанські ідеї та логіку фольклорної казки, не порушуючи якої, Ш. Перро висловлює скепсис до переказаних історій. У сцені вибору кортежу Попелюшки чарівні перевтілення схожі на вправи з логіки: підказані феєю-хрещеною метафорична аналогія між гарбузом і каретою та метонімічна аналогія між мишами і конями, окрас яких французькою звучить як «*gris-souris*» (тобто мишачо-сірий), зумовлюють вибір дівчиною товстого вусатого щура за кучера і доповнюються заснованим на омонімії «*lézard* – *lézard*» (ящірка – ледащо) каламбурним перетворенням ящірок на лакеїв, що увічнило лінощі служників [6, р. 43–44]. Завдяки бурлескному логіцизму в побудованому за принципом доведення від зворотного діалозі Ріке-Чубчика та принцеси, Ш. Перро приводить казкову ситуацію на межу абсурду: «Якщо не брати до уваги мою потворність, чи є в мені щось інше, що вам не подобалося б? Хіба ви не задоволені моїм походженням, моїм розумом, моєю вдачею чи моїм поведженням?» – «В жодному разі, мені подобається у вас все, що ви тільки-но перерахували» [6, р. 59].

Розвінчуючи феєрію, приречену розбитись поза межами казкової утопії разом із кришталевим<sup>6</sup> черевичком Попелюшки, бароковий бурлеск викликає вже цілком рокайльну ностальгію не за «небувалим», а за «втраченим».

Це, насамперед, ностальгія за вірою в диво, яку Ш. Перро пов'язує не лише з народними забобонами, а і з наївністю дитинства [7, р. XXIII], котру руйнує пізнання. Поєднання новаторського ототожнення казки і дитинства із осмисленням пізнання як витоку антиномії «образу і подоби» увиразнило характер казкового травесті – це подібна до середньовічних зображень Еммануїла дитина з обличчям дорослого. Тож вирішальною для казкової еукатастрофічності стає удавана гармонія дитячого і дорослого світоглядів, комічне непорозуміння між якими підкреслене позбавленим справжньої повчальності мораліте, що перетворює оповідь-застереження на гривуазну гру: цього примирення автор досягає за допомогою чарівного, здатного пояснити все незрозуміле невинності і вибачливо виправдати нерозважливість в очах досвіду.

Утім, милосердний скепсис автора спрямований не лише на казкову вигадку. Наперед відома розв'язка «історій минулих днів» унеможливила прочитання сюжетів як *povella* (новини) за прикладом «Пентамерона» Базіле, натомість зблизила казки Ш. Перро з історичним анекдотом, а унікальний діяхронічний образ-диптих Королеви-Гусячі-Лапки спонукав письменника провести комічні «пара-

<sup>5</sup> «Elle s'en étoit aperçue. / Sur ce point la femme est si drue, / Et son œuil va si promptement, / Qu'on ne peut la voir un moment / Qu'elle ne sache qu'on l'a vue» [6, р. 164–165].

<sup>6</sup> За М. Соріанó, алогізм образу «*pantoufle de verre*» привів О. де Бальзака та Е. Літрє до гіпотези помилки друкарів, які замінили через гру слів «*vaigr*» / «*verre*» «*pantoufle de vaigr*» на «*pantoufle de verre*». Проте це словосполучення трапляється у тексті шість разів, що ніяк не може вважатися помилкою [7, р. 143].

лелі між старими і новими». Сучасники Ш. Перро мали впізнати у Грізельді та Ослиній Шкірі коханок Людовика XIV і Дофіна мадам де Ментенон і Марі де Шуен, у Попелюшці – Єлизавету-Шарлотту Орлеанську, у Ріке – карлика-горбаня Луї III Конде, у Людожері – мадам де Лува, вловити в червоній шапочці алюзію на омріяний Фенелоном кардинальський сан та оцінити засновані на каламбурах «Barbe-bleue / Barbezieux» і «Bois dormant / Blois dormant» аналогії образів Синьої Бороди – маркіза Барбезьйо і Сплячої Красуні – мадемуазель де Блуа [5, р. 111–133]. Не називаючи імен, казкова травестія викриває інкогніто травестії історичної, сповненої настроєм «fin du siècle» рубежу XVII–XVIII ст.: Ш. Перро мислить сучасне як минуле, передчуваючи близьке завершення доби Короля-Сонця, разом із якою відійде у небуття і прочитання його казок як історичного анекдоту.

Таким чином, Ш. Перро витворює нову формулу казковості: співвіднесення казки зі старовиною тільки підкреслює сучасні письменнику звичаї; травестія, логіка якої мала б перетворити диво на закономірність, навпаки, стверджує чарівне, без якого немислимий казковий світ; ототожнення казки із дитинством та наділення оповіді дитячим голосом П'єра д'Арманкура не виключають фривольності; а еукатастрофічність лише підкреслює відносність «щасливої» розв'язки казкової фабули на кшталт кінцівки «Ріке-Чубчика».

### Бібліографічні посилання

1. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М. : Изд. вост. лит., 1958. – 264 с.
2. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг / Ред. Н. В. Брагинская. – М. : Лабиринт, 1997. – 446 с.
3. Bullet M. Dissertation sur la reine Pédauque / M. Bullet // Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de la France : en 30 vol. / Éd. C. Leber. – Paris : Éd. G.A. Dentu, 1838. – V. 18. – P. 140–162.
4. Gautier L. Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale : en 4 vol. / L. Gautier / 2<sup>e</sup> éd. – Paris : Société générale de librairie catholique, dir. V. Palmé, 1880. – V. 3. – 807 p.
5. Gélinas G. Enquête sur les Contes de Perrault / G. Gélinas. – Paris : Imago, 2004. – 266 p.
6. Perrault Ch. Contes / Ch. Perrault // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 vol. / Éd. J. Barchillon. – Genève : Slatkine, 1978. – V. 1. – 433 p.
7. Soriano M. Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires / M. Soriano. – Paris : Gallimard, 2005. – 525 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821. 111 «17»

**С. А. Ватченко**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### ПОЭТИКА МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫХ АЛЛЮЗИЙ В «ПАМЕЛЕ» С. РИЧАРДСОНА

**Розглянуто прийоми метатекстуального інакомовлення у романі Річардсона «Памела, або Винагороджена доброчесність».**

*Ключові слова: театральність, ігрова поетика, сценографія, рольове амплуа, лице, маска, личина.*



**Рассматриваются приемы метатекстуального иносказания в романе Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель».**

*Ключевые слова:* театральность, игровая поэтика, сценография, ролевое амплуа, лицо, маска, личина.

**The devices of metatextual poetics in S. Richardson's novel «Pamela; or, Virtue Rewarded» are under consideration.**

*Key words:* theatricality, poetics of playing, scenography, mask and authentic image, dramatic person.

В начале ноября 1740 г. произошло памятное событие в жизни литературного Лондона. Увидел свет изданный анонимно роман в письмах о целомудренной служанке, заставившей раскаяться сквайра-распутника и повести ее к алтарю. У многих читателей Англии история героини, шестнадцатилетней Памелы Эндрюс, вызвала участие, и они, став сторонниками добродетельной провинциалки, назвали себя Памелистами. Но ряд скептиков, не поверивших в искренность намерения сторон, расценили союз влюбленных как чистое притворство, а заключенный между ними брак скорее напомнил им неприкрытую коммерческую сделку. Антипамелисты, а их было меньшинство, отвергли восторженный культ Памелы и, опубликовав пародийные тексты, противостояли слепому почитанию персонажа-кумира.

Литературная судьба «Памелы» оказалась переменчивой и противоречивой. Поначалу сокрушительный успех, повальное увлечение читателей историей «протестантской Евы», не поддавшейся искушению, познакомит аудиторию XVIII ст. с новой культурной реальией – рождением книги-бестселлера, которая принесет автору и издателю ощутимую финансовую прибыль и известность<sup>1</sup>. «Памела» не только оставит след в истории как состоявшийся коммерческий проект, но также изменит движение романа как жанра, указав ему прежде неведомое направление [11, p. 7].

Новизна художественного облика «Памелы», несомненно, импонировала читателю. Он, знакомясь с письмами и дневником героини, приобщался к неповторимости единичного переживания бытия, открывал для себя мир незаурядной человеческой личности. Ко времени создания «Памелы» эпистолярная форма была известна лондонской аудитории<sup>2</sup>, как и художественные тексты, принадлежащие женщинам и большей частью им и адресованные<sup>3</sup>. В них рассказывалось о перипетиях женской судьбы, бремени повседневности, зависимости от мужчин даже в камерном пространстве дома, о жажде свободы, возможной лишь в пределах собственного сознания либо воображения<sup>4</sup>.

Ричардсон, а он спустя два месяца откроет аудитории свое имя, органично воспользуется техникой и тематикой предшественников, но радикально преобразует жанр «романа в письмах». Писатель расслоит фабулу на эпизоды, в повество-

<sup>1</sup> Ради справедливости следует заметить, что подобный читательский резонанс имели «Робинзон Крузо» (1719) Дефо и «Крайности любви» (1719) Э. Хейвуд.

<sup>2</sup> Р. Дэй утверждает, что более 200 эпистолярных романов были изданы в столице Англии в период между 1660 и 1740 гг. [10].

<sup>3</sup> У. МакБерни (1960) и Дж. Ричетти (1969) обратили внимание историков литературы на тот факт, что большая часть романов, появившихся между 1700 и 1740 гг., написана женщинами [18; 24]. Э. Роу, М. Дейвис, Дж. Баркер, Э. Хейвуд в своих романах и новеллах показывали лишенную прав героиню, которая, существуя в мире, где власть принадлежит мужчинам, была вынуждена защищать себя [11, p. 8].

<sup>4</sup> Талант Ричардсона получил признание в эпоху, которая вывела на сцену истории Локка, Беркли и Юма. М. Дуди напоминает, что действие в «Памеле» соотносится с внутренним миром героев. Все, что случается в романе, пропущено сквозь сознание его рассказчика [11, p. 16].

вании будет возвращаться к ним произвольно и сделает доминантным в произведении пласт внутреннего сюжета, потока мыслей, рассуждений, эмоциональных реакций на случившиеся события. Ричардсон откажется от создания завершеного самодовлеющего мира, он лишит автора всевластия, оставит герою право голоса, но не даст ему знания будущего. Размышляя над природой современного человека, Ричардсон не отбрасывает здравомыслия, но полагает, что залогом полноты понимания жизни является высота и драматизм эмоционального включения героя в реальность. И идея Ричардсона о «writing to the moment» оказывается как бы литературным эквивалентом антропологической концепции писателя<sup>5</sup>.

Современники Ричардсона и литераторы последующих поколений справедливо видят в нем не только реформатора жанра, но и творца романа Нового времени<sup>6</sup>. М. Дуди отмечает, что организация произведений Ричардсона особого рода, они как бы являют собою тексты, пребывающие в движении, обретающие свои естественные формы без авторского участия. Ричардсон предпочитает аморфный, уподобленный изломанным сполохам сюжет становления [11, p. 16]. Все изменчиво в его романах: литературный мир, который постигают его читатели, сотворен из их эмоций и чувств [11, p. 16].

Так как время не останавливается и изменения происходит постоянно, пока длится человеческая жизнь, Ричардсон дарит своим романам идею неистощимости всего живого, и поэтому, полагая критики, он не завершает свои истории, по-новому выстраивает ситуацию традиционной концовки, помещая ее в середину фабулы. Брак не является в его текстах венцом событий. Следуя Ричардсону, силы, таящиеся в природе, всегда увлекают человека вперед, и природное в нем – это те порывы души, которые заставляют желать изменений к лучшему, стремиться обрести более совершенную идентичность, даже в том случае, если она труднодостижима [11, p. 20].

Тексты Ричардсона находятся в сложных отношениях с традиционными романическими повествованиями, им неуютно в наполненных идеальными ценностями и гармонией пределах. Они тяготеют к прозаичности и полемичны по отношению к старому роману из-за книжности его образов и избыточной литературности<sup>7</sup>. В то же время этика совершенства, культивируемая любовными романами прошлого, жестко оттеняет заурядность обыденного существования [11, p. 18].

Характеры в романах Ричардсона неоднозначны, но в них заложены возможности совершенствования. Памела, убеждена М. Дуди, отнюдь не является прекрасной и добродетельной героиней старинного романа, у нее есть недостатки и,

<sup>5</sup> Предисловие автора к «Клариссе» содержит размышления о том, что более живым и трогательным сердцем является стиль тех, кто пишет из глубины страдания, когда рассудок истерзан неопределенностью чувств. В сравнении с нею сдержанный рассказ человека, опасющегося трудностей в будущем, о чем он говорит, не испытывая подлинного волнения, едва ли впечатлит читателя [20].

<sup>6</sup> Время и исследователи в потоке работ о Ричардсоне отобрали наиболее влиятельные имена и тексты (А. Уотт, Дж. Ричетти, Э. Д. МакКиллоп, Р. Бриссенден, М. Дуди, Д. Болл, М. Кинкид-Уикс) [12; 13; 17; 23; 27]. Динамика интересующих литературных критиков проблем часто определяется сменой научных приоритетов эпохи. В последние десятилетия эвристический подход в изучении наследия Ричардсона демонстрируют Т. Кеймер, В. Гросвенор Майер, Б. Хэммонд, Ш. Ригэн, Т. Касл, Г. Нидхэм [14–16; 19; 25]. Открытость полемике, диалогизм мышления – черты нового поколения российских и украинских литературоведов, обращающихся к прозе писателя: Н. Пахсарьян, Е. Зыкова, О. Рязанцева, О. Рогинская, Е. Бондаренко [2–6; 8; 9].

<sup>7</sup> В книгах, опубликованных в декабре 1741 г., продолжающих «Памелу», центральная героиня снисходительно отзывается о любовных романах (*novels and romances*). Памела уверяет, что читала их не так много и едва ли ей это доставило удовольствие, так как повествуют они о чудесном и невероятном, разрушительной страсти. Эти романы посвящены любви и соперничеству, скорее занимают воображение читателя, но вряд ли оттачивают его ум [22].

быть может, поначалу очевидна ограниченность ее натуры, она не является носителем безупречных этических норм. Но слабости Памелы, совмещенные с нравственной устремленностью, лишь делают более теплыми и человечными ее поступки [11, p. 18].

Однако подлинным новатором, чутко улавливающим социокультурную динамику столетия, Ричардсон выступает тогда, когда представляет читателю центральных персонажей романа, Памелу Эндрюс и молодого сквайра, владельца Бедфордшира, поместья, где последние годы жила в услужении девушка. Они как бы воплощают направление движения эпохи, изживающей монологизм традиционной культуры, который сменяется социально-языковым разноречьем. Это новые протестные герои, отвергающие сословную иерархию. Они органичны настроениям современности, но в то же время воспринимаются как странные, другие, непохожие на привычных романских персонажей.

Памела не только ухаживает за своей благодетельницей, матерью сквайра («*my good lady*»), но и находится на особом положении среди слуг Бедфордшира: молодой вельможа уверяет, что в память о матери будет ей другом – «*I will be a friend of you*» [21, p. 43]. Она воспитанна, умна, любознательна, ей позволяют пользоваться книгами из библиотеки леди: «*you may look into... my mother's books to improve yourself*» [21, p. 44]. К тому же у нее есть еще одно увлечение – поначалу сочинение писем, а затем работа над записками в неволе. Сквайр в процессе развертывания сюжета сыграет много ролей, выступит щедрым дарителем («*he looked so amiably and like an angel*») [21, p. 52], справедливым и сердечным хозяином многочисленной челяди («*the best of gentlemen*») [21, p. 45], легкомысленным повесой, отважившимся на быстротечный роман с юной служанкой и, наконец, либертенном-иммориалистом, цинично попирающим права других людей и бездумно распоряжающимся их судьбами («*this very gentleman ... yes, I must call him gentleman though he has fallen from the merit of the title...*») [21, p. 53–54]. Разъяренный неуступчивостью Памелы, задумает укротить ее гордый нрав. Сквайр упрекает девушку, что она сама губит себя: «*Pamela ... you are your own enemy. Your perverse folly will be your ruin...*» [21, p. 63]. Он решится на похищение и сделает Памелу пленницей, поместив ее в далекую усадьбу Линкольншир, полагая, что их отношения могут стать темой еще одного романа: «*You are well read I see; and ... we have done a pretty story for a romance*» [21, p. 63]. Противостояние Памелы и мистера Б. завершится, к его досаде, поражением. Гордыня молодого человека будет уязвлена. Теперь он испытает потрясение, так как на его упорную любовь девушка нашла в себе силы не ответить. Сквайр отступит, откажется от собственных заблуждений, попытается услышать и понять Памелу, тем более что они люди разных культурных миров. Но как только Памела и мистер Б. научатся принимать взгляды и ценности других, они осознают, что их представления друг о друге не до конца верны, и тогда начнется сближение и диалог между ними. Каждому из них придется укротить собственную гордыню (*pride*) и отбросить свои сомнения и предубеждения (*prejudice*). И они отважатся на союз по любви, трудно и по-новому выстроят отношения в браке, основой которого станет естественность и человечность. Но это будет лишь началом пути их духовно-нравственных исканий.

Вокруг «Памелы» Ричардсона долгое время продолжались споры<sup>8</sup>. Критики и читатели допускали полярную интерпретацию романа, полагая, что определенная

<sup>8</sup> Писательский дар Ричардсона оценивается, несомненно, высоко. Его мастерство художника-психолога, одним из первых открывшего стихию бессознательного в человеке, общепризнано. Но отношение к текстам писателя и его литературным новациям вызывает неоднозначно. Разброс мнений о нем широк. Его называют и предтечей модернизма, романистом, предвосхитившим школу потока сознания, и архаистом-дидактиком, оставившим после себя нравоучительную прозу, имеющую лишь историко-литературное значение.

двойственность и противоречивость присутствуют в характере заглавной героини. В ней видели либо цельную молодую женщину, которая благодаря рассудительности и чувству собственного достоинства не стала жертвой обстоятельств, либо воспринимали ее как циничную искательницу приключений, выскочку, желающую достичь высокого социального статуса [28, р. 79]. Сомнения читателей в реальности событий, изложенных в романе, приобретали неожиданную окраску. Некоторые из них относили «Памелу» скорее к сказочной истории («fairy tale»), другие называли ее книгой, опередившей время («this book is far ahead of its time»), поражались, как мало изменилось общество за прошедшие столетия, так как и сегодня сохранили значение темы разобщенности людей, разделения их на бедных и богатых, нежелание принять и понять чувства других<sup>9</sup>. Подобно тому, как образ ричардсонской Памелы приводил в замешательство читателей и разобщал их, так и личность ее творца воспринималась многими также противоречиво. Яркие, сатирические выпады Филдинга в адрес Ричардсона в «Шамеле» и «Джозефе Эндрюсе» давно стали хрестоматийными эпизодами истории английской литературы. М. Дуди остроумно прокомментировала драматизм отношений двух великих романистов. По ее мнению, «Памела» оскорбила дух Итона, присущий Филдингу, и он дал отповедь Ричардсону от имени элиты своего времени [12, р. 74].

Пройдут столетия. В научном сообществе утвердится мнение о том, что полемика вокруг Ричардсона и его текстов – не только следствие несовпадения читательских вкусов, не столько, как полагает ряд исследователей, важная составляющая его успеха на литературном рынке [14, р. 90–99], но и реакция на сложность художественных гипотез автора. В «век философов» и разделяемой многими тяги к систематизации знаний Ричардсон покорит европейского читателя тем, что свои произведения как бы уподобит литературной энциклопедии чувств. Однако любимая Ричардсоном тема «заблуждений сердца и ума» будет дополнена другими: проблемой разделяющей общества «кастовости», размышлениями над механизмами взаимодействия людей различного статуса, возможностями самореализации личности, которая обладает волей, талантом, но не социальными правами. Ричардсон многие из волнующих его идей интегрирует в текст через концепты и метафоры театральности, понятия, которое в европейской культуре издавна замещает образ социальной реальности [7].

На протяжении десятилетий специалисты заинтересованно описывают феномен игровой эстетики, ставшей особо привлекательной для художников Нового времени: его мотивику, поэтический «словарь», сложные формы успешно освоили европейские литераторы, обращавшиеся в творчестве к языку маньеризма, барокко, рококо. Мирская сцена игры страстей, честолубия, жажда успеха и одобрения сторонников станет сквозным лейтмотивом их текстов. Открытый опыту предшественников и современников, Ричардсон также введет в свои произведения театральную символику и, воспользовавшись понятиями лица, маски, личности, привлечет внимание читателя к ценностям, культивируемым в мире-театре, где искусственное и естественное не только противопоставляются, смешиваются, но и подменяют друг друга.

<sup>9</sup> Так же востребованной, как и во времена автора «Памелы», оказывается проблема защиты достоинства женщины как условия реализации полноты ее личности. Знатки эпохи высказывают предположение, что легкомысленный поступок Филипа Стенхопа Честерфилда, впоследствии влиятельного историка, писателя и дипломата, соблазнившего гувернантку-француженку Элизабет дю Буше, которая стала матерью его сына, был известен Ричардсону и, быть может, повлиял на сюжет его знаменитых романов о Памеле и Клариссе [1, с. 268–269]. Допускают, что прототипом сквайра Б., преследовавшего Памелу, мог быть и баронет Нортгемптона, сэр Артур Хэзилридж, сочетавшийся браком в 1725 г. с Ханной Стерджен, девушкой низкого происхождения [28, р. 79].

В романе «Памела, или Вознагражденная добродетель» автор как бы удвоит сюжет: его прозаическая основа – флирт сквайра-повесы с хорошенькой служанкой, – благодаря театральным аллюзиям обретет и метатекстуальное звучание. Начальный фрагмент романа, воссозданный в переписке Памелы и ее родителей, выстроен в соответствии с моделью комического нравоописания<sup>10</sup>, которая будет разрушена и трансформирует жанровую тональность из-за несоответствия традиционных амплу героям. Как только владелец Бедфордшира осознает, что нравственная стойкость Памелы – не уловка опытной интриганки, и свойственное ей понимание чести и добродетели означает не смирение, но бунт (М. Дуди), поведенческая маска сквайра Б. также изменится.

Во второй части ричардсоновского романа сквайр признает несостоятельность своих надежд на быструю победу над Памелой, умерит свой жизнерадостный пыл и будет действовать в соответствии с циничным здравомыслием вероломного сластолюбца. Он обманом завлечет Памелу в усадьбу Линкольншир, присвоит себе роль ее единственного покровителя и станет патронировать идею удачного замужества строптивой девушки. Молодой человек продемонстрирует дьявольскую расчетливость. Он прибегнет к хитроумно продуманным формам искушения Памелы то ли мнимым браком («sham-marriage»), то ли ролью богатой содержанки, когда выгода от материального вознаграждения, по его мнению, должна, несомненно, воздействовать на ее практичный ум плебейки. Сама же героиня, отрезвленная двойной моралью и чередой предательств окружающих, утратит простодушную наивность, продолжит яростно отстаивать свою свободу и достоинство и теперь уже увидит мир в устрашающих красках сентиментальной готики.

Но читатель будет ощущать некоторую неподлинность и постановочную атмосферу линкольнширского эпизода жизни Памелы. В то же время исподволь набирающая мощь сила любви молодых героев, не всегда осознанная ими, изменит ход событий, не позволит свершиться насилию, и каждый из них в театральной сцене соблазнения сквайром Памелы предстанет слабым, растерянным, нелепым, а их отношения друг с другом будут выписаны в духе забавных происшествий альковного романа.

Завершающую стадию сюжета «Памелы» Ричардсон выстроит не столько в ключе счастливой любовной истории, сколько как процесс морально-этического самоопределения героев, благородных и равных друг другу по мощи характеров, толерантности и мудрости, органичных жанру романа духовного поиска (quest). В итоговом фрагменте текста сквайр Б. выступит ведущим персонажем, и его история заблуждений, ошибок, мучительного опыта и смелости принятия радикальных решений равно интересна для читателя, как и судьба Памелы.

Едва ли можно согласиться, что дневники Памелы и ее переписка являют собою исповедь образцовой протестантки, исполненную суровых назиданий. Как и в романах самого Ричардсона, в них ощутима театрализация нарратива, когда автор, скрываясь в закулисы текста, играет повествовательными масками персонажей, самой Памелы, сквайра Б., леди Дейверс, преподобного Уильямса, четы Эндрюс, отказывается от учительства, предпочитая не рассказ о событиях и развернутую характеристику персонажа, но их изображение через разветвленную сценографию, акцентируя позу, жест, мимику героя, индивидуализируя его речь. Избирая в «Памеле» эпистолярную форму, Ричардсон драматически уплотняет поэтику романа и, исходя из собственного понимания назначения уже реформиро-

<sup>10</sup> Полагают, что знаменитый пародийный шлейф, который тянется за «Памелой» в XVIII ст. и подогревает интерес к ней читателей, наследует комическую поэтику нравоописания начального эпизода романа, соотносенного с пребыванием героини в Бедфордшире [16, p. 21].



ванного им жанра («new species of writing»), очерчивает не только его содержательный объем, каждый раз внове заставляя аудиторию задуматься над осознанием необходимости личной свободы и ее пределов в социуме, но и выстраивая более сложные отношения с читателем. Ему автор, в отличие от своих героев, передоверяет авторское всеведение, широту кругозора и право итогового видения смысла.

### Библіографічні посилання

1. Алексеев М. Честерфилд и его «Письма к сыну» / М. Алексеев // Честерфилд. Письма к сыну. Максимум. Характеры / [отв. ред. М. Алексеев]. – М. : Наука, 1978. – С. 257–282.
2. Бондаренко Е. А. Повествовательные модели и их роль в сюжетостроении в романах С. Ричардсона «Памела», «Кларисса», «Чарльз Грандиссон» : дис. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. А. Бондаренко. – М., 2004. – 172 с.
3. Зыкова Е. Романы Ричардсона в контексте просветительской мысли / Е. Зыкова // Культура эпохи Просвещения. – М., 1993. – С. 110–127.
4. Зыкова Е. Эпистолярная культура XVIII века и романы Ричардсона / Е. Зыкова // Мировое древо. – М., 2000. – Вып. 7. – С. 129–155.
5. Костюкова В. Восприятие романов Ричардсона в русской литературе XVIII – первой половины XIX вв. : дис. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. Костюкова. – СПб., 2005. – 235 с.
6. Пахсарьян Н. Сентиментализм: попытка определения / Н. Пахсарьян. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/journalshowcomments>.
7. Райков В. Феномен театральности: социально-философский анализ : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филос. наук: спец. 09.00.11 «Социальная философия» / В. Райков. – Саратов, 2010. – 21 с.
8. Рогинская О. Эпистолярный роман, поэтика жанра и его трансформация в русской литературе : дис. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / О. Рогинская. – М., 2002. – 237 с.
9. Рязанцева О. Жанровая система романов С. Ричардсона: «Памела-I», «Памела-II» : дис. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук: спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / О. Рязанцева. – М., 1993. – 268 с.
10. Day R. Told in Letters: Epistolary Fiction before Richardson / R. Day. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1966. – 281 p.
11. Doody M. Introduction / M. Doody // Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded. – L., 1985. – P. 7–20.
12. Doody M. A Natural Passion. A Study of Novels of S. Richardson / M. Doody. – Oxford : Oxford UP, 1974. – 410 p.
13. Doody M. Samuel Richardson : fiction and knowledge / M. Doody // The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge : Cambridge UP, 1996. – P. 90–119.
14. Hammond B. Making the Novel. Fiction and Society in Britain, 1660–1789 / B. Hammond, Sh. Regan. – N. Y. : Palgrave, 2006. – 268 p.
15. Keymer Th. «Pamela» in the Marketplace / Th. Keymer, P. Sabor. – Cambridge : Cambridge UP, 2005. – 295 p.
16. Keymer Th. Richardson's «Clarissa» and the Eighteenth-Century Reader / Th. Keymer. – Cambridge : Cambridge UP, 1992. – 296 p.
17. Kinkad-Weeks M. Samuel Richardson. Dramatic Novelist / M. Kinkad-Weeks. – Ithaca, N. Y. : Cornell UP, 1973. – 506 p.
18. McBurney W. A Checklist of English Prose Fiction: 1700–1739 / W. McBurney. – Harvard : Harvard UP, 1960. – 154 p.
19. Needham G. Richardson's Characterization of Mr B. and Double Purpose in «Pamela» / G. Needham // Eighteenth Century Studies. – 1970. – № 3. – P. 433–474.
20. Richardson S. Clarissa Harlowe; or the History of a Young Lady / S. Richardson. – Режим доступа: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)
21. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded / S. Richardson. – L. : Penguin Books, 1985. – 538 p.

22. *Richardson S. Pamela* : Vol. II / S. Richardson. – Режим доступа: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)
23. *Richetti J. The English Novel in History. 1700–1780* / J. Richetti. – L., N. Y.: Routledge, 1999. – 290 p.
24. *Richetti J. Popular Fiction before Richardson: Narrative Patterns, 1700–1739* / J. Richetti. – Oxford : Clarendon Press, 1969. – 274 p.
25. *Samuel Richardson : Passion and Prudence* / [ed. by V. Grosvenor Myer]. – L., Totowa : Vision and Barnes & Noble, 1986. – 184 p.
26. *Turner J. G. Richardson and his Circle* / J. G. Turner // *The Columbia History of the British Novel* / [ed. by J. Richetti]. – N. Y. : Columbia UP, 1994. – P. 73–101.
27. *Watt I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* / I. Watt. – Berkeley, Los Angeles, 1957. – 301 p.
28. *Wilson S. Richardson's «Pamela»: An Interpretation* / S. Wilson // *PMLA*. – 1973. – Vol. 88. – № 1. – P. 79–91.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.112.2.09

**Л. І. Пастушенко**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

## **ІГРОВИЙ КОМПОНЕНТ МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙСНОСТІ В «ПОЛІТИЧНОМУ» РОМАНІ Й. РИМЕРА**

**Розглядаються функціональні та поетикальні особливості втілення ігрового компонента у романній образотворчості «політичного» письменника.**

*Ключові слова:* гра, «політична» програма, театралізація, роль.

**Рассматриваются функции игрового компонента мимесиса в концепции немецкого «политического» романа Й. Римера.**

*Ключевые слова:* игра, «политическая» программа, театрализация, роль.

**The various functional and poetical aspects of the plays component of life-modelling of J. Riemer are treated.**

*Key words:* play, «political» program, theatricality, role.

Обраний для розгляду аспект дослідження мало вивченого літературознавством об'єкта стосується образотворчої природи «політичного» роману Німеччини як такого, що уперше в історії новочасної романістики зосереджується на навчанні людини бути щасливою і не боїться висувати прагматичний ідеал особистого успіху як гідний наслідування. Наука повсякденної дипломатії (*Politik*), розвинена постбароковими письменниками-новаторами, повинна сприйматися як ґрунтована на наріжному понятті *polit* – увічливість, чемність, світська вправність, шляхетність та гідність самопочуття. Вона має на меті формування етики особистісної активності і спрямовується на досягнення благополуччя кожним окремим індивідом: «Людина живе у світі для того, щоб бути щасливою» [11, s. 1].

В акцентовано особистісному прагматичному ядрі новоствореної моралі, відповідної до сучасної європейської галантності, проглядається безсумнівна спадковість відносно підкреслено діяльного характеру ідеалів північного гуманізму й, з іншого боку, прослідковується перспективний зв'язок із гуманістичними просвітницькими ідеями [див.: 4]. Називаючи свої романи «політичними», К. Вейзе, а за ним Й. Ример осмислювали мистецтво жити й діяти згідно з вимогами розуму,

особистого блага й гідності, керуючись метою здобути славу репутацію в думці співгромадян: «Справжня політика має на увазі, що людина повинна прагнути як до особистого, так і до суспільного блага» [11, s. 1]. Синонім *politisch* у романих і теоретичних передмовах і трактатах – *weltklug*, ці поняття позначають формування певного типу етики соціальної поведінки, організованої уявленням про світську дипломатію, розсудливим ставленням до світу, вмінням обертати ту або іншу ситуацію на свою користь. Подібні вимоги розуміли виховання в читачі необхідного ступеня вільної активності, духу ініціативи й заповзятливості, громадянськості в класичному, аристотелівському розумінні (*Bürger* – не підданий, а вільний, правочинний політик) [7, s. 215], що було актуально в XVII ст. і ще підсилювалося на зорі епохи Просвітництва.

Треба зауважити, що ім'я Римера сьогодні відоме переважно лише колу фахівців, які вивчають літературу сеїченто, про творчий спадок письменника практично не згадують узагальнювальні видання або енциклопедичні історико-літературні праці [12; 17; 19]. Навіть у фундаментальній німецькій германістиці творчість багатогранного й яскравого митця удостоїлася безумовно глибокої, але тільки однієї спеціальної монографії [14]. І хоча найавторитетніший учений-барокознавець Ф. Майд визнає за Римером «оригінальний талент оповідача» [16, s. 82], цим фактом самим по собі дійсний внесок автора в історію німецької культури ще не вшанований. Понині поширені концепції «політичного» руху в Німеччині, ґрунтовані на явній, будь-то навіть щиросердій, омані, приміром: «Вейзе спричинив цілий потік політичних творів, майже винятково скопійованих з його майстерності, неймовірно тверезих світоглядних випереджань Просвітництва, позбавлених ідеального змісту і справжнього гумору» [13, s. 127].

Із цієї позиції відвертого упередження уже навряд чи може здивувати оцінка творів Римера – нібито «фабрикатів, виробів» («*Machwerke, die... besonders von Johann Riemer fabriziert wurden*») [13, s. 127]. Саме проти таких і подібних прикрих помилок спрямовується дана стаття, що намагається хоча б почасті реабілітувати «політичний» стиль мислення німецьких романістів і тим самим відновити пам'ять про соціально ангажованого письменника Німеччини.

На відміну від властивого бароко «загального моделювання життя, духу й зовнішнього вигляду» [5, с. 292], що ми сприймаємо під знаком регламентації й посиленої церемоніальності життєвих форм, «політичні» письменники беруть за мету розгорнути нову парадигму ставлення «я» до навколишнього світу і власного існування, значною мірою звільненого від нормативів ритуалу. Моделювання власного стилю життя згідно з «політичною» програмою передбачає благотворний вплив самої особистості на ті чи інші обставини життя, потенціє персональні якості людини, культивує її власні достоїнності. Якщо ми звернемося до особистісного виміру загальної концепції гри як «спроби поліпшити шанси життя або ж перехитрити випадок» [11, s. 327], то чітко висвітлюється відповідність вказаних ідейних спрямувань «політичних» авторів до ігрового фактора культурного розвитку нації. До того ж, нагадаємо про донині вагомий розмисли Я. Хойзинґа про ідейну атмосферу рубежу віків: «Уже в XVIII столітті духом суспільства стали заволодівати тверезе, прозаїчне поняття користі (смертельне для ідеї бароко) та ідеал буржуазного благополуччя» [5, с. 305]. Дані спостереження окреслюють культурно-історичне місце розгляданого феномену «політичної» романістики в процесах духовного розвитку суспільства регіону.

На матеріалі одного з творів простежимо поетикальну специфіку програмової романістики «політичних» авторів під кутом зору втілення ігрового моменту концепції. Адресований *Politischen und Weltklugen Leuten*, роман Йоганна Римера «Політична Тріска» (1681) розшифровує поетику назви за допомогою аналогії зі світу живої природи: щоб піймати хитромудру в'юнку тріску, треба мати неабиякий розум і особливу спритність, – якості, повною мірою властиві головному ге-

роеві, високошляхетному, але раптом збіднілому прекрасному Соланде. Стосовно титульного фаунонімного знаку живої природи («*Der Politische Stock-Fisch*» [18]), треба зауважити про його багатозначний характер, оскільки у розмовному вживанні іменниковий компонент словосполучення використовується на позначення просторікуватої, надокучливої людини, неспроможного до вчинку телепня чи безпорадного у життєвих ситуаціях нездари. Отже, у підтексті назви роману прочитується гра автора з читачем, зокрема застереження щодо тієї шкідливої невправності, що здатна спричинити фатальне за наслідками невміння «я» впливати на власну вдачу. Тому алегорією набуття читачем бажаних якостей обирається різновид найбільш вільної й незалежної, здатної спритно маневрувати істоти – риби [див.: 6, с. 932], з якою в Римера очевидно пов'язується прадавнє асоціативне поле семантики сприяння достатку й успіху особистості, але насамперед – виконання будь-яких, навіть найбільш незбутніх бажань [6, с. 933].

Твір, що увібрав характерну для «політичного» роману Німеччини прагматичну життєву виховну орієнтацію, наставляє читача, «як розумний закоханий, як би низько він не стояв, може одружитися на багатій і гарній аристократці» [18, s. 334]. Теза життєвої активності, вимога керувати обставинами вводить знаменну, смислотворну для епохи Просвітництва ідею режисури особистістю власної долі. Хоча негоди й негаразди постійно супроводжують героя, але його відрізняє дивна здатність «бути щасливим у самому нещасті» [18, s. 383]. Акценти на розумі й волі персонажа як вирішальних якостях особистості, що дозволили вистояти й перемогти в життєвих випробуваннях, зближають Римера з літературою Просвітництва [див.: 20, s. 487]. Ідеї театральності життя, глибоко укорінені в бароковій ментальності і багатогранно утілені романістами – попередниками Римера, підхоплені автором післябарокової доби, який, проте, свідомо руйнує метафізичне коло уявлень про телеологічний механізм упорядкування земного шляху особистості, ставить під сумнів барокову філософему вироку долі з погляду незбагненного змісту її таємного навантаження. Ігровий складник сценічної лінії сюжету в Римера переконує читача у плідних перевагах ризикованої гри людини з життєвими обставинами наперекір метафізичному переконанню у призначенні, що згубним чином обмежує її волю і талант.

На тлі ігрових мотивів інсценізації уявляється доцільним розрізняти власне театральні епізоди – «реальне» акторство Соланде й театральність у непобутовому, поведінковому, загальнокультурному смислі. Ми маємо на увазі пізньо- і післябарокову епіко-романічну міфологію театру, втілену багатогранно: у темах умовного маскараду життя і його ритуально-сценічних аспектів (епізод поклоніння Кастреті й жертвоприносини героя), у метафорі театралізації життя (лінія провокування оточення Флораменою), у специфічному чином організованому просторі художньої картини світу, у деяких своїх вимірах уподібненої театральним підмосткам, де лаштунки програмують дійсність. Властива дійсності іманентна театральність не збігається з наявними формами існування, життя потребує збагачення власне штучною акторською театралізацією, що створюється людиною-режисером на свою користь із метою досягти життєвого успіху й самоствердження. Притім персонажі використовують відповідні технічні прийоми театралізації життя, вдаються до удавання, розіграшу, обману, стилізації, спонукування, – особистісної режисури, за чим стоїть післябарокове за смислом провокування людиною дійсності до бажаних наслідків, які привносяться за її власною ініціативою та волею. Таким чином ігровий концептуальний момент утілюється відразу в декількох зображувально-оповідних конфігураціях.

Притому відразу ж помітно, що суттєво поцейбічна картина світу Римера відступає від багатоярусної епістемії оманної дійсності «Арамени» Антона Ульріха й істотно віддаляється від аспектів всеосяжної концепції театального ілюзіонізму бароко, пропонованої, приміром, «Армінієм» Д. К. фон Лоенштайна. Якщо



романіст із характерними рисами історіографічного мислення Лоенштайн вбачає основне призначення науки життя у тому, щоб «розпізнавати та підкоряти (*meistern*) потаємні закони провидіння й виступати запорукою божественного плану» [15, I, s. 153], то в Римера подібної величної та по суті світобудівної логіки опосередкування між людиною та її долею ми не знайдемо. Тим самим барокове навчання *Staats-Klugheit* різко контрастує з етикою політичних авторів, які проपाгують *Politische Klugheit* – мистецтво самостійно знайти своє земне щастя і визначити гідну долю. Відповідно і театральна ілюзія Римера вибудовується не на ґрунті метафізичної омани, а на підставах розіграшу, тобто вона незрівнянно більше насичена приємною для реципієнта «видимістю, яка грає» [див.: 2, стб. 286].

Головний інтерес письменника належить лінії життя героя, осмислений і представлений в системі авантюрних подій, у зв'язному сюжеті інтенсивного типу. У романі можна виявити сюжетні структури-архетипи злодійської історії (урок шахрайці Фурантині, що заманювала до себе подорожан, ще й безсоромно оббирала їх), шахрайської витівки (перевдягання одного з комедіантів у костюм Соланде і його амурні пригоди зі служницею, що мала доступ до хазяйської провізії), драматичної кримінальної ситуації (безпідставне, але фатальним образом підтверджене багатьма свідченнями обвинувачення центрального персонажа в убивстві й суд над ним), морського епізоду (перевдягання Соланде в плаття лейтенантки, плутанина навколо гендеру, закоханість ватажка розбійників у костюмованого героя, їх збройний двобій на палубі). У поліфонії сюжетних ліній та у щільному напливі захопливих мотивів і пригодницьких ситуацій початковий епізод біографії героя-актора вводить сюжетику театральності й відіграє важливу, далеко не периферійну у складі цілого роль, особливо якщо згадати про ключову для структури роману Нового часу сцену виходу героя у великий світ. Інсценізація у зображенні Римера відрізняється послабленням завідомо фіктивного компонента, притаманного ігровому фактору в бароко [див.: 5, с. 291]].

Вочевидь відступаючи від сюжетних технік барокового роману фатуму, автор багатократно обіграє мотив мінливої удачі, цікавий сюжет-ситуація тяжіє до створення максимально напружених пограничних сцен, що загрожують крайностями, – смертю або піднесенням героя. У Парижі його ледь не страчують на ешафоті, Соланде зносить жебрання й голод, його багатство й маєтки конфісковані, за голову призначено велику нагороду розбійниками, мимоволі ображена ним Кастрета погрожує смертю й дозволяє тільки вибрати знаряддя вбивства, під час пожежі герой виявляється похованим у скрині з коштовностями й нібито вмирає болісною смертю, – причому навіть оповідач, а не тільки героїня, уболіває за ним, – щоб потім воскреснути, подібно «квазі-Лазарю», після 13-денного поховання під землею. Поетика чудесного при всій повазі до божественного провидіння не виключає основне – природне або майже інтимне мотивування: любитель солодких хлібців, Соланде тайкома прихопив їх зі столу, а у вимушеному ув'язненні розподілив на кілька днів. Ігрове обмовлення подій розширює поле невизначеності навколо смислу життя, натякає на його глибинні й потаємні виміри у сфері можливого [див.: 3, с. 77]. З огляду на щільний склад авантюрних мотивів і мозаїку блискучих дотепних сюжетних ситуацій непереконливим упередженням уявляється характеристика корпусу роману Римера в ключі «жалюгідного епічного остова» (*«ein dürftiges episches Gerüst»*) [10, s. 120], пропонована німецькою літературознавчою наукою.

Звернімося до ігрового аспекту театального виміру твору. Аналіз роману показує, що деталі сцени побачення Соланде з Кастретою, «удовою при живому чоловіку», вибудовані під знаком барокового ритуалу: «вишукана трапеза», «подібна трону постіль, гідна сходження короля», «чаша з бальзамом хтивості», підкреслена «надмірна пишність обстановки» [18, s. 377]. Сценічну ритуальність зображення органічно доповнює мотив маскараду в сцені загрозливих для



героя жертвоприносин. Сценографія застрашливого маскараду окреслена фігурами персонажів конвою, «шести збройних костюмованих здорованів у масках» [18, s. 380], які насильно супроводжують героя до ненависного палацу Кастрети. При цьому полемічне посилення на барокову символіку *Beständigkeit* (сталість, вірність, стійкість) активізує семантику мінливої долі, за допомогою контрасту реалізує видовишно-драматичний аспект ситуації: «Любов, хоч як не повинна вона бути постійна, все-таки піддана настільки багатьом змінам. Годину тому Соланде міг би в екіпажі з великими почестями їхати туди, куди тепер його пішки й із зав'язаними очима проводжали кати» [18, s. 382]. Театралізовану процесію супроводжує «мерехтливе світло ліхтарів» [18, s. 382], що підсилює ефект лиховісної режисури запланованого вбивства героя.

Із початковою, витриманою в стилістиці театральності нагнітання експресивних ефектів, ситуацією зваблення хтивою закоханою контрастують атрибути трагедійно обставленої сцени страти коханого, який не виявив достатньої поваги до почуттів люблячої: «затягнуті чорної тканиною стіни й стеля кімнати», «повна крові чаша», «ланцет», матеріалізовані «стріли Купідона», насправді – знаряддя вбивства – «кинжал і мотузка» [18, s. 382–383]. Автор лексично підкреслює плакатно-пряму аналогію з театром: *ein Zimmer, welches von Liecht und Herrlichkeit einem angeputzten Theatro nicht ungleich sahe* [18, s. 384].

Однак «політичний» роман не переводить мотив погрози смерті героя у трагедійний фінал, символічні й метафізичні змісти театральності він іронічно перемишує поетикою поведінково-побутового, спираючись при цьому на прийом театральності подвоєння світу: текст ролі Соланде-актора стає рятівною підказкою в гострій пограничній життєвій ситуації, коли мова заходить про життя або смерть. Приречений герой цитує оперний монолог, «цілком підходящий до його теперішнього становища», і розгнівана холодністю нечемного коханого Кастрета пом'якшується й дарує йому своє прощення. «“Другий світ” театральних підмоств» [1, с. 380] коректує життя, згладжує й вирівнює конфлікти театралізованої реальності в «галантно-політичному» романі з його явним полегшенням власного бароко метафізичного звучання, оскільки театральна й «реальна» моделі поведінки героя ідеально збігаються. На наш погляд, гармонізуючим моментом збіжності виступає саме ігровий складник концептуального зображення, оскільки гра з вірогідним потенціом можливість успіху. Оповідач перегукується з аспектом тлумачення ігрової діяльності як такої, що має підвищений коефіцієнт непередбаченості [див.: 2, стб. 285], і нібито виважує той чи інший ризиковий хід персонажа у партії з долею.

Простежимо власне персонажний рольовий аспект моделювання життя під знаком гри. Лінія Соланде – Флорамени, що втілила «велике мистецтво одружуватися» [18, s. 330], побудована на вміло режисованому обмані закоханими батьків, які протривають весілля молодих як мезальянсу. Очевидний новаторський характер концепції письменника, що допускає удавання, виверт, трюк у поведінці, якщо вони нешкідливі для навколишніх і сприяють досягненню мети. Так, саме розважливий і митецький дипломатичний хід (будучи цнотливою, Флорамена переконливо симулює симптоми вагітності), спонукує непоступливих батьків скласти заповіт на користь дочки. Закохані опираються на тонкий матеріальний розрахунок, із цієї причини викрадення нареченої ними відхилене: «Флорамену з легкістю можна було б викрасти, і вона охоче перевтілилася б в Єлену прекрасну для свого Париса. Але що сталося б із грішми й майном, яке вона повинна була успадкувати?» [18, s. 455]. Логіка рольового перевтілення, тотожного побутовому удаванню, переводить піднесену метафору барокової театральності життя з її облагородженими й ушанованими прообразами Париса й Єлени в прозаїчний план поведінкового виверту, «кунштюку». Стилїстика роману реалізує прямо сформульовану аналогію життя – театру: Флорамена-наречена поводить *«als*

*wann sie eine schwangere Person auff dem Theatro agiren sollte*» [18, s. 457], етика театральності виявляється рятівною пристанню в дійсності, влаштований за своїми законами світ театру пропонує підказку життя, режисує реальність, гармонізуючи її на благо гідних. З іншого ж боку, логіка невблаганної долі нібито випадковим контрапунктом примхливим чином коректує активність дій самої неофіційної людини.

Іронічний оповідач-мораліст, надзвичайно активний у Римера, не ідентичний героєві, але він умовно включається у світ зображуваних подій, інтенсифікуючи їх «вірогідність» і подієвий заряд. Так, оповідач зауважує: «У Соланде були ті ж думки, що в мене» [18, s. 370], немов граючи моделлю внутрішнього споріднення – тотожності з героєм. При цьому автор змальовує героя далеко не ідеальним. Так, у той час як Соланде потерпає від безгрішшя, його гризе не тільки любовна туга, а й Geld-Melancholy; автор зображує не одне безроздільне й всепоглинаюче почуття, а кілька захоплень героя, приміром його фатальну пристрасть до Кастрети, яку він потім ледь не оббирає. Прихильний до свого в цілому бездоганного героя оповідач все-таки тверезо-іронічно помічає в ньому недолік лицарства: «Однак він не подобається мені тим, що захотів зробити із Дріалі (умовна екзотична географія. – Л. П.) Єгипет, а сам з німця перетворився на ізраїльтянина, коли прийняв від Кастрети срібний посуд і гроші з наміром нічого не повертати... Усе це він забрав і виїхав, не попрощавшись, начебто він це заслужив» [18, s. 401], – оповідач-аналітик фіксує неприпустиму етичну погрішність проти кодексу поведінки галантного кавалера.

Автор повчає читача, ставить йому в приклад зразкове начало персонажа: «Поміть при цьому, наприклад, що справжня чеснота й чиста совість у незаплямованому житті прокладає шлях до щастя, чого Соланде, можливо, у всій величї й не досяг би, якби не приборкав свою плоть і кров і дозволив би хтивим жіночим промовлянням утягнути себе в сільця хіті» [18, s. 468]. Цікаво відзначити перегук цих ідей Римера з поглядами «батька німецького Просвітництва» Х. Томазія, твердо переконаного, що «розумна й добродісна любов» органічно властива натурі людини [8, s. 60]. Влучно автор присвяченої Римеру монографії відзначає «хльостке й іронічне слово письменника, що незмінно залишається шляхетним і гострим» [14, s. 400]. Втім, стильові аспекти твору потребують окремого дослідження.

Отже, ігровий компонент моделювання дійсності реалізується в романі Римера на різних образотворчих рівнях концептуальної органіки цілого – сюжетному, персонажному, оповідному, філософсько-етичному. Як елемент художнього мімесису даний естетичний момент співвідноситься з ігровим фактором психоідеології, культури і духовного життя Німеччини рубежу XVII–XVIII століть. Концепт гри «політичних» письменників має своїм функціональним завданням запровадити переоцінку й ревізію властивих бароко фіктивних програм моделювання життя. Примітно, що мотив гри, розроблений «політичним» письменником, урізноманітнює теоретичні побудови своєю функціональною унікальністю, оскільки він навантажується ідеями світоглядної ревізії барокових здобутків словесної творчості. Цим семантика ігрового мімесису Римера об'єктивно розширює номенклатуру прийнятих трактувань літературної гри – у межах «соціально-критичного, афективного, фатально-демонічного» [9, s. 327–328] змістових підходів до типології явища.

### Бібліографічні посилання

1. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Ю. М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 377–380.
2. Махов А. Е. Игра // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Е. Махов ; под ред. А. Н. Николюкина. – ИНИОН РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 285–287.

3. Махов А. Е. Игра / А. Е. Махов // Поэтика. Словарь актуальных терминов [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 75–77.
4. Пастушенко Л. І. Етичні концепції північного гуманізму в традиції німецького «політичного» роману XVII століття / Л. І. Пастушенко // Ренесансні студії [ред. проф. Н. М. Торкут]. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – Вип. 8. – С. 47–58.
5. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
6. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2007. – 1007 с.
7. Breuer D. Gibt es eine bürgerliche Literatur in Deutschland des 17. Jahrhunderts? Über die Grenzen eines sozialgeschichtlichen Interpretationsschemas // GRM, 1980. – N. 30. – S. 211–226.
8. Burger H. O. Deutsche Aufklärung im Widerspiel zu Barock und Neubarock // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. – Göttingen: Universitätsverlag, 1963. – S. 56–80.
9. Daemmrich H. und Daemmrich I. Themen und Motive in der Literatur. – Tübingen und Basel : Francke Verlag, 1995. – 410 S.
10. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart / Hrsg. von W. Beutin u. a. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989. – 622 S.
11. Frühsorge G. Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. – Stuttgart : Metzler, 1974. – 293 S.
12. Hauptwerke der deutschen Literatur. Darstellungen und Interpretationen / Hrsg. von M. Kluge und R. Radler. – München : Kindler Verlag, 1974. – 623 S.
13. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur: In 6 Bd. / Hrsg. von Prof. Dr. A. Salzer und Prof. E. von Tunk. – Berlin : Comet, 2003. – Bd. II. Vom Barockzeitalter bis zum Sturm und Drang. – 339 S.
14. Krause H. Feder contra Degen. Zur literarischen Vermittlung des bürgerlichen Weltbildes im Werk Johannes Riemers. – Berlin : Hofgarn Verlag, 1979. – 465 S.
15. Lohenstein D. C. von. Großmüthiger Feld-Herr Arminius oder Hermann: In 2 Bd. – Leipzig : Johann Friedrich Geditschens fel. Sohn, 1731. – 2868 S.
16. Meid V. Der deutsche Barockroman. – Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1974. – VIII, 104 S.
17. Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. von B. Lutz. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986. – 673 S.
18. Rieme J. Der Politische Stock-Fisch // J. Rieme. Werke: In 3 Bd. / Hrsg. von H. Krause. – Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1979. – Bd. I. – S. 325–468.
19. Romanführer A–Z / Hrsg. von W. Spiewock: In 3 Bd. – Bd. I. Von den Anfängen bis Ende des 19. Jahrhunderts. – Berlin : Volk und Wissen, 1973. – 423 S.
20. Sommerfeld M. Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung // DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1926. – Jg. 4. – Hf. 3. – S. 459–490.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111 «17»

**Е. В. Максютенко**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **«ТРИСТРАМ ШЕНДИ» Л. СТЕРНА: ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА**

**Запропоновано спробу систематизації спостережень дослідників поточного десятиліття над поетикою візуального в «Трістрамі Шенді» Стерна.**

*Ключові слова:* друкована культура, візуальний обрис тексту, типографіка тексту, графічні символи.

**Предлагается попытка систематизации наблюдений исследователей текущего десятилетия над поэтикой визуального в «Тристрате Шенди» Стерна.**

*Ключевые слова:* печатная культура, визуальный облик текста, типографика текста, графические символы.

**The attempt to systematize the observations of the literary critics of the last decade on the poetics of visualization in L. Sterne's «Tristram Shandy» is proposed.**

*Key words:* Print Culture, visualization, typography, graphic symbols.

Визуально-графическое решение текста о «Тристрате» (1759–1767), предложенное Л. Стерном, не осталось незамеченным в среде историков литературы и читателей<sup>1</sup>. Сложная типографика романа постоянно притягивала внимание своей провокационной неоднозначностью, но развернутого истолкования эта грань поэтики писателя не получила. Многие из поклонников таланта Стерна сохранили в памяти экспериментально-игровой печатный облик «Жизни и мнений...», не уставали предлагать разгадки значения страниц-символов (черной и мраморной) и так называемого стерновского текста без слов [13, р. 72]. Они не только восхищались образом верного, преданного Трима, но и помнили о росчерке его трости [17, р. 426], дивились остроумию и изяществу оформления «иконических» жестов автора, подшучивающего над вздорностью критиков и абсурдностью выставляемых ими требований к произведениям искусства, переданных с помощью графиков и диаграмм [17, р. 332].

Однако вдумчивое изучение приемов визуализации текста, используемых Стерном в «Тристрате Шенди», начинается не так давно. В 2002 г. Т. Кеймер в монографии «Sterne, the Moderns, and the Novel»<sup>2</sup> сокрушается о том, что даже проникательный У. Бут, написав хрестоматийный труд о формах повествования в художественной прозе («The Rhetoric of Fiction», 1961), не раскрыл проблему визуализации нарратива в «Тристрате» [13, р. 63]. Именно Томас Кеймер (2002, 2009), Уильям Джерард (2002), Кристофер Феннинг (2003, 2009) и Питер де Вугд (2009) в текущее десятилетие положат начало процессу собирательства и последовательного истолкования «визуально-графических апорий» «Тристра-ма Шенди» [7–10; 13]. Каждый из них предложит оригинальное видение темы и по-своему обозначит предмет исследования. Так, Кеймера интересуют возможности графики в развертывании повествования в текстах Стерна, Феннинга – соотношение уровня печатной культуры эпохи и изобразительности в «Тристрате Шенди». Де Вугд предпримет попытку вернуть современному читателю имена художников и созданные ими иллюстрации к произведениям Стерна [8; 13; 19], а Джерард обратится к описанию предметного мира и живописной техники Стерна в «Тристрате Шенди» и «Сентиментальном путешествии». Своей задачей он поставит изучение «визуальной риторики» писателя<sup>3</sup> [10].

Размышляя над соотношением вербального и иконического компонентов нарратива в текстах Стерна, англоязычные исследователи прежде всего учитывают возможности печатной культуры, свидетелем распространения которой ока-

<sup>1</sup> На игровую графику текстов Стерна обратили внимание еще Э. Берк, Г. Уолпол, К. Рив, Н. Карамзин, Вольтер, Виланд и др., однако серьезное изучение проблемы началось лишь в 70-е гг. XX ст. См. работы Р. Бриссендена, У. Хольтца, М. Баттестина, Е. Хнатко, Г. Флюшера, Э. Хэррис, Н. Уолш [10].

<sup>2</sup> Заглавие работы Т. Кеймера, вероятно, можно перевести как «Стерн, «новые» и современный роман».

<sup>3</sup> Известно, что Стерн увлекался живописью и давал уроки рисования своим друзьям. Однако лишь одна работа писателя сохранилась. В 1740-е гг. он и Томас Бриджес обменялись портретами. На них Стерн изображен в костюме шута, а Бриджес – врача-шарлатана [21, р. 8].

зывается писатель. Не только неповторимость декоративной полиграфии в текстах Стерна интересует специалистов, но и ее зависимость от жанрового мышления художника. Известно, что литературная форма «Тристрама Шенди» по сей день остается предметом споров. Полагают, что в ней сосуществуют, проницая друг друга, мениппова сатира и романная модальность<sup>4</sup>. Значение опыта предшественников и традиции ренессансного ученого остроумия широко освещается в работах о Стерне последних лет. Создатель «Тристрама Шенди» с помощью своего героя, который готовит к печати собственные мемуары, услужливо подскажет литературоведам имена художников, виртуозно владеющих языком сатирической перелицовки реальности (Рабле, Сервантес, скриблерианский круг). В статье «Крупницы красноречия: Стерн и скриблерианский текст» (2003) К. Феннинг рассматривает технику визуализации, используемую Стерном в творчестве, учитывая сложившиеся в XVIII ст. нормы общения автора и читателя [8]. Осознание возможности обнажить игровую природу текста, организовав литературную форму как явленное в слове действие, реализуется эффектно и ярко уже Свифтом и Поупом, которые благодаря распространению культуры печати как бы увидели воочию материальное воплощение собственного стиля [8, р. 369–375]. Скриблерианцы принимают вызовы времени и, ощущая растущую мощь литературного рынка, в своих сочинениях передают озабоченность по поводу падения вкусов современников и размышляют об ответственности писателя перед читателем. Полагают, что именно августинианцы первыми в истории английской литературы превратят читателя в зрителя, заинтересуются материально-предметной стороной существования произведения, продолжают заложенную Рабле и Сервантесом общеевропейскую традицию игрового отношения к печатному слову [8; 13].

Каждая эпоха и рожденный ею текст предопределяют характер рефлексии автора над визуальными приемами развертывания нарратива. Так, Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» напомним о магии воздействия текста на читателя, а также об удивительной возможности книжного слова хранить содержание и смысл давно проговоренных речей, интонацию отдельного голоса, используя знаменитую метафору замерзших на холоде фраз<sup>5</sup>. В свою очередь Сервантес, создав образ героя, живущего в мире книжных ценностей и отвергающего повседневное существование как неподлинное, заставляет читателя, увлекшегося подвигами Дон Кихота, задуматься над границами воображения, текста и реальности, используя при этом технику метафоры, разламывающей линейность повествования в романе. Можно вспомнить и об обыгранном автором приеме рукописи в рукописи (I том, 8 гл.) [4, с. 67]. Помня о жанровой неоднородности и многосоставности прозы Стерна, литературные критики полагают, что поэтика визуальности, столь значимая для писателя, соотносена с рядом традиций – скриблерианской и опытом современного ему романа. Они доказывают, что широко используемые Стерном формы визуализации текста и графическое разнообразие его рисунка во многом восходит к практике писателей-скриблерианцев, и здесь не стоит забывать Поупа, автора «Дунсиады» (1729), где графика была не столько формальной, но и

<sup>4</sup> Исследователи, которые видят в Стерне предтечу модернизма, склонны рассматривать «Тристрама Шенди» как роман (В. Шкловский, Дж. Уорнер, К. Уоттс). Другие настаивают на принадлежности «Тристрама» традиции европейской ученой сатиры, его близости скриблерианцам и тяге к мениппее (Д. Джефферсон, Р. Уэрс, М. Нью) [13, р. 1–12].

<sup>5</sup> Напомним, в одном из эпизодов путешествия Панурга и Пантагрюэля в открытом море (IV книга, гл. 55–56) Рабле прибегает к метафоре застывших от холода слов, которые благодаря обилию тепла и света зазвучат вновь: «...Пантагрюэль ... бросил на палубу полные пригоршни замерзших слов, похожих на разноцветное драже. Слова эти, красные, зеленые, голубые, желтые и золотистые, отогрелись у нас на ладонях и таяли, как снег, и мы их подлинно слышали...» [1, с. 568].



содержательной находкой поэта, а также Свифта и его «Сказку бочки» (1704)<sup>6</sup> [2; 16]. По-своему предвосхитили Стерна и знаменитые авторы любовной женской прозы, Э. Хейвуд, С. Филдинг, Ш. Леннокс, нашедшие графический код чувственности в повествовании [13, p. 67].

Те же из исследователей, которые расположены видеть в текстах Стерна романное начало, обязательно обращаются к творчеству создателей жанра и писателей, широко пользующихся этой литературной формой в XVIII ст. Заслуга К. Феннинга и Т. Кеймера заключается в том, что они бережно восстанавливают историко-культурный контекст эпохи<sup>7</sup>, попытаются по крупицам собрать свидетельства современников Стерна о сложившемся в XVIII в. опыте общения художников слова с читателями посредством визуальных и графических знаков. Новизна обращения Т. Кеймера к проблеме значения для Стерна открытий английских писателей, осознавших возможности печатного слова, соотносится с рядом научных положений исследователя. Прежде всего, с мыслью о том, что художественные новации Стерна не столько противостоят усилиям Ричардсона и Филдинга по модернизации романа, сколько наследуют многое из поэтического арсенала писателей [13, p. 36–48]. Кеймер прокомментирует действительно присутствующее в «Тристраме Шенди» провокационное заявление автора – напомним, здесь автора-героя, Тристрама, – о том, что произведение, созданное им, оригинально само по себе и представляет собою текст «единичный» («a species by itself»). Несомненно, эта фраза содержит аллюзию на экспериментальный характер прозы и Ричардсона, и Филдинга, признание их роли в создании новой области письма («new species of writing»). Стерн оценил по достоинству умение Ричардсона не только виртуозно передать мир индивидуального сознания героя, но и выразить через богатство типографских приемов его спонтанность, эмоциональный ритм и закрепить за каждым из персонажей своеобразный текстовый образ<sup>8</sup>. И в равной степени он обязан Филдингу, обогатившему жанр игровой повествовательной техникой, мастерским овладением искусством метапрозы [13, p. 49–50].

Раздумывая над особенностями визуализации повествования в «Тристраме Шенди», а именно сменой печатных шрифтов, произвольным расположением текста на плоскости страницы, разделением абзацев и строк с помощью особых знаков препинания, обилия тире, фигурных символов, Т. Кеймер предложит по-новому взглянуть на десятилетие, пролегающее между публикацией «Чарльза Грандисона» (1754) Ричардсона и «Тристрама» (1759–1767), котороеистики литературы часто воспринимают как безвременье для романного жанра, когда яркие литературные формы лишь нарождались [13, p. 50]. Т. Кеймер напомним современному читателю, что Стерн многим обязан авторам произведений, имена которых сейчас уже позабыты. Речь идет о текстах Дж. Киджелла «Игральная карта» («The Card», 1755), У. Толдверви «История двух сирот» («History of Two Orphans», 1756), Э. Кимбера «Юношеские приключения Дэвида Рейндже-

<sup>6</sup> Свифт блестяще владел искусством типографики, и многие его новшества (использование пробелов, пустот в тексте, длинных рядов тире и звездочек, включение комментариев на полях) Стерн заимствовал [2].

<sup>7</sup> К. Феннинг убежден, что экспрессия печатного слова делает произведения Стерна узнаваемыми авторскими текстами. Прибегая к различным приемам интеллектуализации текста, включая графику, Стерн противостоит снижению читательского вкуса, излишне уязвимого во время рождения литературного рынка [9, p. 125]. «Типографические причуды» Стерна («typographic idiosyncrasy») оценивают как особый тип художественной рефлексии, напоминающей читателю о присутствии автора в произведении, по-своему это создает иллюзию смешения его печатной и рукописной форм [9, p. 129].

<sup>8</sup> Ричардсон также обращается к разнообразным формам типографской техники в знаменитой «Клариссе», перемежает печатные фрагменты с рукописными, дополняет основной текст комментариями на полях писем [13, p. 67].

ра, эсквайра» («The Juvenile Adventures of David Ranger, Esq., 1756), Дж. Дантона «Кругосветное путешествие» («Voyage Round the World», 1762), Т. Эймори «Жизнь Джона Банкла, эсквайра» («The Life of John Bunclе, Esq., 1756). Важными для Стерна были и новации безвестных создателей таких сочинений, как «История моей жизни» («The History of My Own Life», 1755), «Жизнь и воспоминания мистера Эфраима Тристрама Бейтса» («The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates», 1756), «Приключения камердинера» («The Adventures of a Valet», 1752), прежде всего, разрушение линейной хроникальности, обращение к ассоциативному типу повествования, использование нарративной техники отступлений, сознательно расслаивающих сюжетный план произведения. И самое главное – создание неоднозначного игрового образа героя-рассказчика, во многом предвосхищающего представления Стерна о человеке как о «неразрешимой тайне» («puzzle», «perplexing affair»)<sup>9</sup> [13, p. 63]. В английской литературе одним из первых к так называемой «эксцентричной типографике» обратился уже упомянутый Дж. Киджелл в романе «Игральная карта», где обретает особое значение композиционная разметка страниц: замещение печатных листов фрагментами карточной колоды, рукописными посланиями участников игры, текст дополняет шуточный каталог обнаруженных в нем опечаток, требующих исправления. Вводит Киджелл в произведение и постраничный орнамент, который выполнен с помощью образов черной, мраморной, незаполненной страниц, выполняющих функцию рамы-иносказания. Дж. Киджелл также запомнился тем, что проблематизировал и усложнил процесс общения автора с читателем в романе [14; 15].

Т. Кеймер продолжит уже сложившуюся в работах о Стерне традицию истолкования метафорического включения в текст «Тристрама Шенди» страниц, которые прямо не выполняют функцию иллюстрации, но служат созданию эффекта игрового семантического интервала, прерывающего повествование. Так, комментируя появление черной страницы, он напоминает о меланхолических аллюзиях, которые соотнесены с «Гамлетом», указывает на косвенные переключки с «Трагедией трагедий» (1731) Филдинга, где ощутимо бурлескное эхо мотива могильного надгробия, и с сюжетным решением концовки «Эфраима Тристрама Бейтса», содержащей комический рефрен «Alas, Poor Bates!», и даже с особой «макабрической» эмблематикой якобитских трагедий [13, p. 75]. Когда Тристрам еще раз напомнит о ней читателю в III томе, объясняя неожиданное появление мраморной страницы, его реплика о «множестве мнений, выводов, и истин, ... таинственно сокрытых под темной пеленой страницы, закрашенной черным» [5, с. 206] свяжет эти образы со сложностью понимания и интерпретации книги читательской аудиторией, и, по наблюдению Кеймера, сделает явной отсылку к «Сказке бочки» Свифта, где автор иронично размышляет о потоке низкопробных сочинений, созданных литературными поденщиками, в которых отсутствие содержательной глубины компенсируется затемненностью и неясностью высказывания<sup>10</sup>. Закрепленность очередности страниц-символов за пространством текста весьма подвижна в разных изданиях «Тристрама Шенди», и, как сетуют исследователи, трудно найти похожие по оформительскому исполнению экземпляры книги. Это дает возможность комментаторам в нарушение установленной автором последовательно-

<sup>9</sup> Т. Кеймер подчеркнет, что использование типографики в анонимном английском романе «Эфраим Тристрам Бейтс» (1756) сигнализирует через определенные знаки: разного рода эмблемы, орнаменты, звездочки, – о постоянной смене интонации повествователя [13, p. 68–69].

<sup>10</sup> В «Сказке бочки» Свифт остроумно замечает: «... республике *темных* авторов ... чрезвычайно повезло по части стяжания богатой и громкой репутации. Ведь ночь – мать всех вещей, и потому мудрые философы считают, что книга тем *полезнее*, чем она *темнее*...» [2, с. 384].

сти соотнести черную и незаполненную страницы. Так называя «чистая страница» появляется спустя пять томов и скорее предполагает иную форму общения с читателем, где автор сознательно апеллирует к его воображению и предлагает ему самому дорисовать сцену любовного свидания Тоби и вдовы Водмен. Любопытно, что и Ричардсон, и Стерн не навязывали читателю иллюстрации, предпочитая сохранить за ним право на вымысел. Полагают, что автор «Памелы» (1740) отклонил предложенные Хогартом фронтисписы к роману именно по этой причине [13, р. 78]. Метафорика мраморной страницы наиболее сложна и многослойна, и предложить ее однозначное истолкование едва ли возможно. Обращение к ней для Стерна – это своего рода дань традиции мастерства переплетчиков, когда каждый из них придавал мраморной странице с помощью определенной техники неповторимый облик. Ее включение Стерном в содержательный массив текста может быть просто шуткой, знаком рассеянности печатника либо игрой автора с читателем, когда символический подтекст образа мрамора как материала предполагает и тему вечных, неизменных ценностей, противостоящих преходящим увлечениям, и бесконечный поток аллюзий, ассоциаций, на которые отваживается фантазия читателя.

Изучение визуальной техники прозы Стерна лишь в последнее десятилетие выделилось в отдельную научную тему [6–10; 13; 18–20], хотя внимание к ней приковано, по замечанию У. Джерарда, со времени появления первых томов «Тристрама Шенди» [10, р. vi]. Поэтика визуального в творчестве Стерна описывалась скорее не системно, но в контексте отдельных, разрозненных замечаний исследователей о концепции характера героя, неповторимости структурной организации книги, сложности ее жанрового решения. Текущий этап ее освоения, представленный работами Кеймера, Феннинга, Джерарда, де Вугда, связан с попыткой обобщения наблюдений над приемами изобразительности в текстах писателя. Каждый из упомянутых литературных критиков идет несходным путем, что, вероятно, связано с широким пониманием самой категории визуальности, в которой одни видят грань мира героев и предметной реальности произведения, как это предлагает У. Джерард, другие – трактуют ее более узко, соотнося с внешней знаковой стороной текста и его графической репрезентацией [8; 13]. И если Кеймера и Феннинга объединяет обращение к историко-литературной и культурной традиции, а визуальные и типографические эффекты текстов Стерна они в большей степени связывают с жанровым мышлением автора [8; 13], то Джерард избирает иную грань визуальной стратегии писателя и привлекает внимание к поэтике зримого [10]. У. Джерарда интересуют предложенные Стерном формы «включения визуальных элементов в речевую ткань текста», которые он называет «риторическим тропом», техникой «словесной живописи», ставшей отличительной чертой не только «Тристрама Шенди», «Сентиментального путешествия», но и писем, проповедей и мемуаров Стерна [10, р. vi–vii]. И хотя в каждой из жанровых форм прозы писателя тип изобразительности, ритм вхождения визуальных образов в композиционно-речевую структуру текста разнится, узнаваемым свойством индивидуальной манеры Стерна становится мастерство «живописного» воссоздания характера и сцены и особое внимание к деталям предметного мира. По убеждению Джерарда, именно в «Тристраме Шенди» техника визуализации представлена Стерном наиболее объемно и изобретательно, и она не только соотносится с миром героев, но и во многом определяет характер повествования, взаимоотношения рассказчика/художника и читателя [10, р. 26]. Исследователь создает своеобразный «каталог» форм «визуальной риторики» в «Тристраме Шенди», которая включает в себя поэтику жеста и «телесного» поведения героя, совмещение зрительных и мыслительных образов и ассоциаций в сознании персонажей и рассказчика, аллюзии на известные эстетические теории эпохи (Локк, Лессинг, Хогарт), свободное владение повествователя языком современной живописи

си (упоминання о пантографі, камері-обскуре, шутливий коментарий по поводу шкалы для оценивания произведений искусства)<sup>11</sup>. В отличие от «вербальной», «графическая» форма визуализации реализуется в «Тристраме» через «декоративную» систему печатных знаков и рисунков, воздействующих прежде всего на «зрительный опыт» читателя [10, р. 27]. Среди наиболее запоминающихся визуальных приемов Стерна У. Джерард называет соединение словесного и живописного планов при портретировании героев (знаменитая сцена чтения проповеди Тримом) и напоминает, что искусство создания «вербальных картин» не было открытием Стерна и к тому времени уже стало частью поэтики английского романа XVIII ст. (Филдинг, Смоллетт), но именно в «Тристраме Шенди» «словесные иллюстрации» повествователя становятся гранью процессуального развертывания его сознания<sup>12</sup> [10, р. 27].

Очевидно, что Стерн тяготеет не столько к живописному способу выстраивания литературной реальности, сколько культивирует свободно-избирательное видение мира через произвольно-ассоциативный ряд деталей. Герой-повествователь едва ли даст возможность слушателю вживе увидеть цельный образ поместья братьев Шенди и его реалии. В процессе рассказа он лишь бегло упомянет черты места действия и слегка обозначит декорации фона. Автор невзначай сообщит заинтересованному собеседнику, что Шенди-Холл расположен в графстве \*\*\*, вероятно, недалеко от Йоркшира, его родовое гнездо более чем скромно, находится «... в глухом углу нашего королевства, в уединенном доме под соломенной крышей...» [5, с. 25]. Брат его отца, Тоби Шенди, и верный капрал Трим живут по соседству в «приветливом домике» с небольшим участком земли, «живой изгородью из тисовых деревьев», зеленой лужайкой, где построены игрушечные военные укрепления [5, с. 101–102]. Рядом с поместьем – небольшая деревня, мимо которой пробегает скверная проселочная дорога. Жителей объединяет церковный приход, где долгое время исполнял обязанности пастора знаменитый Йорик, встречаются одинокие фермерские хозяйства, находятся пастбища, слышен шум водяной мельницы. Неподалеку расположена Волосья пустошь, рыбный пруд, где любит бывать отец Тристрама [5, с. 285].

Независимо от того, предлагает ли автор читателю изображение пространства природного: «богатые равнины Лангедока ... почва здесь плодородна, ... природа расточает ... свои дары» [5, с. 446], – или обжитого, где обитают его герои (гостиная с зажженным камином, кабинет отца, комната наверху, в которой Тристрам появляется на свет, кухня), пытается ли показать и охарактеризовать своих персонажей<sup>13</sup>, желает представить мир панорамно («... на нашей грязной, дрянной планете...») [5, с. 31], а иногда «предельно близко» (окно рабочей комнаты, большие часы, скрипящие петли дверей, расшитый тесьмой полковой мундир Тоби), либо уплотнить смысл с помощью хронотопических метафор («... на нашей шелудивой и злосчастной земле ...», «... под словом свет я здесь обозначаю не весь круг большого света, а лишь вписанный в него маленький кружок около четырех английских миль в диаметре...») [5, с. 32], он это делает эскизно, прибегая к приему темпорального развертывания образа, как бы контурируя его штрихами-характеристиками.

<sup>11</sup> Упоминание в «Тристраме» Стерна имен великих художников: Тициана, Рафаэля, Гвидо, Рубенса, Пуссена, Рейнольдса, знакомство повествователя с особенностями их стиля входит в замысел писателя, не только использующего разнообразные приемы образности в романе, но и представляющего героя-рассказчика как самоироничного консьера, знатока живописи [10, р. 36].

<sup>12</sup> Следуя У. Джерарду, «Тристрам – скорее художник, создающий образы, а не сочинитель, составляющий фразы из слов» [10, р. 28].

<sup>13</sup> Дядю Тоби, джентльмена «безукоризненной прямооты и честности», чудака, обычно насвистывающего полдюжины тактов Лиллибулливо [5, с. 76–77].



На страницах «Жизни и мнений...» не найти портретов братьев Шенди, их друзей, знакомых. Читатель едва ли сможет различить их облик, но определенно узнает о несходстве их нравов: Вальтер Шенди, «джентльмен недюжинного ума», прирожденный оратор, «философ, теоретик, систематик», сведущий в политике и «никоим образом не невежда в искусстве спорить», склонен к причудам [5, с. 63, 76]. Тоби, наоборот, излишне молчалив, наделен кротким, миролюбивым складом души, он благожелателен и незлобив [5, с. 114–115]. И хотя никто никогда не узнает, как выглядит верный капрал Трим, всем запомнится, что он прихрамывает из-за ранения, полученного на войне, опирается на трость, летящий росчерк которой сохранит в виде рисунка к тексту рассказчик [5, с. 503]. Более обстоятелен и информативен окажется Тристрам, когда познакомит аудиторию с пастором Йориком, который выделяется худощавостью, бледностью, страдает от мучительных приступов чахотки [5, с. 37–39], и доктором Слопом, «...маленьким, приземистым, мешковатым..., с такой широкой спиной и выпяченным на полтора фута брюхом, что они сделали бы честь сержанту конной гвардии»<sup>14</sup> [5, с. 107]. Сурово обходится он с женскими образами, более и менее приятными, которые психологизированы через единичные жесты.

Однако в «Тристраме Шенди» присутствует и фрагмент, где, казалось бы, предметность и детализация описаний теснят абстрактные невизуальные образы (эпизод путешествия Тристрама на юг Франции, столь близкой его сердцу). В то же время эстетика наглядности, доминирующая при воссоздании подробностей, передающих праздничность идиллического существования и моментов бытия, которые дают минуты утешения страждущей душе героя во время его поездки по Франции, оказывается не непосредственным впечатлением рассказчика о происходящем, а переживанием-памятью, чувством, которое невозможно забыть (теплый сентябрьский день, вкус изысканного мускатного вина, зрелые виноградные гроздья, небрежность наряда юной деревенской красавицы). В «Тристраме Шенди» возникает не столько воссозданная буквально материальная картина мира, сколько ее оценочный образ-символ: «Зачем я не могу жить и кончить дни свои таким образом? ... почему нельзя здесь расположиться в лоне Довольства – танцевать, петь, творить молитвы и подняться на небеса с этой темноволосой девушкой?» [5, с. 449].

Сцены, которыми изобилует текст романа, зрелищны («...отец и дядя Тоби продолжали стоять, как Брут и Кассий в заключительной части той сцены, где они сводят между собою счеты»)<sup>15</sup> [5, с. 116]. В них преобладает комическая тональность («...отец снова отстукал носком башмака по полу ту же самую джигу... встал с кровати и во время третьего тура по комнате остановился перед дядей Тоби, уткнув три первых пальца правой руки в ладонь левой...», «...воскликнул дядя, вставая с места и выставляя вперед свой костыль, как пику...») [5, с. 263], выделены отдельные детали, жесты и оттенки речевой интонации героев, передающие их эмоциональное состояние<sup>16</sup>. Рассказчик создает воображаемое пространство, придающее повествованию атмосферу сценического действия («я опускаю на минуту занавес...», «...снимем нагар со свечей..., подметим сцену новой

<sup>14</sup> Подобные «вербальные эскизы» Стерна, замечает У. Джерард, не только напоминают «графический» стиль портретов Хогарта, но и содержат в себе комическую рефлексию по поводу узнаваемой техники знаменитого художника [10, р. 29].

<sup>15</sup> Внимание Стерна к жесту и деталям внешности героев «Тристрама Шенди» свидетельствует о том, что в романе визуальное начало доминирует над описательным и часто оказывается природным способом коммуникации между персонажами [10, р. 35].

<sup>16</sup> Визуально переданные сцены общения героев в «Тристраме Шенди», по мнению У. Джерарда, останавливают мгновение и превращают его в картинные изображения, комические либо сентиментальные, как бы соответствуя самому духу стернианства [10, р. 29].



метлой и вновь поднимем занавес...») [5, с. 140, 382–383]. Его нарратив скорее соотносен не с установкой на объективную репрезентацию окружающего его времени и пространства, но с субъективным видением<sup>17</sup>.

В «Тристраме Шенди» Стерна визуальность обладает широким спектром задач, соотносенных как с содержательной, так и с формальной организацией текста, способствует «обострению» читательского восприятия. С помощью интеграции речевых и иконических составляющих в поэтике «Тристрама» Стерн предложил читателю оценить возможности новой романной формы, полемичной по отношению к классической, где процессуально представлена жизнь сознания автора-героя. Большинство исследователей, систематизирующих наблюдения над декоративностью печатной формы в «Тристраме Шенди», связывают оригинальное авторское решение его визуального облика с проблемой жанрово-стилевых исканий писателя, который, обратившись к опыту предшественников, использовал традицию западноевропейской сатиры как своего рода исходный материал при создании образа сознания эксцентричного романного героя.

### Библиографические ссылки

1. *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль : [роман] / Франсуа Рабле; пер. с фр. Н. Любимова, Ю. Корнеева. – М. : Худ. лит., 1973. – 783 с.
2. *Свифт Дж.* Сказка бочки // Свифт Дж. Путешествие Гулливера. Сказка бочки. Дневник для Стелы. Письма. Памфлеты / Дж. Свифт. – М. : НФ «Пушкинская библиотека», «Издательство АСТ», 2003. – С. 271–399.
3. *Семьян Т.* Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филолог. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Т. Семьян. – Самара, 2006. – 37 с.
4. *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : [роман : в 2 т.] / Мигель де Сервантес Сааведра; пер. с исп. под ред. Б. Кржевского, А. Смирнова. – М. : Наука, 2003. – Т. 1. – 719 с.
5. *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.
6. *Barchas J.* Graphic Design, Print Culture and the 18<sup>th</sup> Century Novel / J. Barchas. – Cambridge: Cambridge UP, 2003. – 296 p.
7. *Fanning Ch.* On Sterne's Page : Spatial Layout, spatial Form, and Social Spaces in «Tristram Shandy» / Ch. Fanning // Eighteenth-Century Fiction. – Vol. 10. – № 4. – 1998. – P. 429–450.
8. *Fanning Ch.* Small Particles of Eloquence: Sterne and the Scriblerian Text / Ch. Fanning // Modern Philology. – 2003. – № 100:3. – P. 360–392.
9. *Fanning Ch.* Sterne and Print Culture / Ch. Fanning // The Cambridge Companion to Laurence Sterne / [ed. by Th. Keymer]. – Cambridge : Cambridge UP, 2009. – P. 125–141.
10. *Gerard W.* «Sallies of the Imagination»: Visual Imagery and the Works of L. Sterne / W. Gerard : DPh Dissertation. – Florida, 2002. – 326 p.
11. *Hnatko E.* Sterne's Conversational Style / Eugene Hnatko // The Winged Skull : Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference / [ed. by A. Cash, J. Stedmond]. – Kent : Kent State University Press, 1971. – P. 229–236.
12. *Holtz W.* Typography, Tristram Shandy, the Aposiopesis, etc. / William Holtz // The Winged Skull : Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference / [ed. by A. Cash, J. Stedmond]. – Kent : Kent State University Press, 1971. – P. 247–257.

<sup>17</sup> У. Джерард упоминает о «визуальных императивах», к которым часто прибегает Тристрам в общении с читателями. В них проступает опыт Стерна-проповедника: «...прошу вас, сэр, уделите минуту внимания картине, которую я вам нарисую ...» [5, с. 107], «...велите подать перо и чернила, – бумага же к вашим услугам. Садитесь, сэр, и нарисуйте ее по вашему вкусу...» [5, с. 393], «...если вы читали «Анализ Красоты» Хогарта (а не читали, так советую вам прочитать)...» [5, с. 107].

13. *Keymer Th.* Sterne, the Moderns, and the Novel / Thomas Keymer. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 222 p.
14. *Kidgell J.* The Card : [A Novel] / John Kidgell. – Charleston : BiblioBazaar, 2010. – Vol. 1. – 296 p.
15. *Kidgell J.* The Card : [A Novel] / John Kidgell. – Charleston : BiblioBazaar, 2010. – Vol. 2. – 320 p.
16. *Pope A.* The Dunciad : In 4 Books [ed. by V. Rumbold] / A. Pope. – Edinburg : Pearson, Longman, 2009. – 456 p.
17. *Sterne L.* Tristram Shandy : [A Novel] / Laurence Sterne. – Chatham : Wordsworth Editions Limited, 1996. – 457 p.
18. *Tadié A.* From the Ear to the Eye : Perceptions of Language in the Fictions of L. Sterne / Alexis Tadié // Sensual Reading. New Approaches to Reading in its Relations to the Senses / [ed. by M. Syrotinski, I. Maclachlan]. – L. : Associated University Presses, 2001. – P. 106–125.
19. *Voogd P.* de Sterne and Visual Culture / P. de Voogd // The Cambridge Companion to Laurence Sterne / [ed. by Th. Keymer]. – Cambridge : Cambridge UP, 2009. – P. 142–159.
20. *Voogd P.* de Tristram Shandy as Aesthetic Object / Peter de Voogd // Laurence Sterne's «Tristram Shandy». A Casebook / [ed. by Th. Keymer]. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – P. 108–119.
21. *Walsh N. L.* Sterne's «Tristram Shandy» and the Aesthetic Theory and Practice of William Hogarth / N. Walsh : A Thesis for the Degree Master of Arts. – Hamilton, Ontario: McMaster University, 1986. – 77 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111-311.3.09

**И. В. Русских**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **«ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА» В ЭПОХУ НАРОЖДАЮЩЕГОСЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РЫНКА. У. Л. ГИБСОН О Т. ДЖ. СМОЛLETTE**

**Аналізуються провідні положення монографії В. Л. Гібсона «Мистецтво та гроші у творах Т. Смоллетта», де автор багатобічно покаже професійну та літературно-критичну діяльність письменника, якого визнають інтелектуальним арбітром епохи, котрий не поступається С. Джонсону.**

*Ключові слова:* комерція, ринок, мистецтво, розкіш, смак, конос'єр, англійська журналістика, «портрет митця», суспільство споживачів мистецтва.

**Анализируются ведущие положения монографии У. Л. Гибсона «Искусство и деньги в сочинениях Т. Смоллетта», где автор многосторонне представит профессиональную и литературно-критическую деятельность писателя, признанного наравне с С. Джонсоном интеллектуальным арбитром эпохи.**

*Ключевые слова:* коммерция, рынок, искусство, роскошь, вкус, коносьер, английская журналистика, «портрет художника», общество потребителей искусства.

**The key points of W. L. Gibson's investigation 'Art and Money in the Writings of Tobias Smollett' is given special attention. The emphasis is on Smollett's role in commercial art market, his sensitivity to the major aesthetic issues of the century, the author's eminence as a cultural arbiter as well as aesthetic outbursts in his works.**

*Key words:* commercial art market, luxury, taste, connoisseur, periodicals, portrait of a painter, art buying public.

В 2007 г. У. Л. Гибсон познакомит читателей и литературных критиков с новым исследованием творчества Т. Дж. Смоллетта, созданным в рамках поисковых

программ льюисбургского университета Бакнелл<sup>1</sup>, где писатель и его художественная деятельность предстанут в контексте мощных социокультурных сдвигов, имевших место в британском обществе XVIII в., обусловленных набирающим силу процессом коммерциализации искусства. Нельзя не заметить, что тема овладения Смоллеттом профессией литератора, его успех не только как драматурга, поэта, переводчика, журналиста, историографа и прежде интересовала специалистов: о разносторонних дарованиях Смоллетта писали многие филологи-классики XX ст. – Л. Брэндер, М. Голдберг, Д. Брюс, Л. Келли и др. Однако У. Л. Гибсон, озаглавив свою монографию «Искусство и деньги в сочинениях Т. Смоллетта» («Art and Money in the Writings of Tobias Smollett»), предложит посмотреть на художественные, журналистские и публицистические тексты Смоллетта исходя из ощутимого в его время размежевания эстетических ценностей, адресованных либо аудитории интеллектуалов, либо обыкновенному читателю, предпочитавшему приятное времяпрепровождение. Следуя за своими предшественниками, еще в XX в. пытавшимися разрушить викторианский миф о Смоллетте как о прозаике грубом, вульгарном, пренебрегающем высоким художественным канонам, так называемым «Grand Style», и поэтому часто обвиняемом в отсутствии широкой эрудиции, свойственной августинианцам, Аддисону, Стилу, Поупу, Свифту, а также Филдингу и Стерну, У. Гибсон посвятит ряд разделов монографии проблемам смещения эстетических ценностей в эпоху рынка, участию Смоллетта в текущих литературных спорах, его деятельности на посту редактора «Критического обозрения» (1756–1763), посчитает необходимым привлечь внимание к «портрету художника», вошедшему в роман «Приключения Перегрин Пикля» (1751). Автор убедительно покажет, что мир искусства и литературы, его любители, профессионалы, поклонники, критики, праздная публика не только заполнят пространство прозы Смоллетта, но и косвенно привлекут внимание к представлениям писателя о творчестве, теме, к которой он не единожды будет возвращаться и в «Путешествии по Франции и Италии» (1766), и в «Хамфри Клинкере» (1771). Исследователь подробно опишет реакцию романиста на изменившиеся запросы публики: на разрушение жестких норм академического вкуса, его демократизацию, замещение высоких образцов более гибкими поэтическими формами, апеллирующими к индивидуальному опыту и чувствам человека.

У. Гибсона заинтересует осознание Смоллеттом модерности эпохи, преобразований в ее духовной атмосфере, связанных с постепенным движением к рынку искусства, где происходило замещение прежде аристократического патронажа активной ролью публики, оценивавшей как товар деятельность художника, открыто стремившегося к социальному успеху. Поскольку Смоллетт живет и создает свои произведения в то время, когда прежний институт литературного патронажа уже заменили «аукционы, выставки, появляющиеся журнальные обзоры критиков, тиражирование артефактов и распространение их по подписке» [7, р. 17], к его свидетельствам как участнику нарождающегося рынка, ощущавшего «напряжение» между интересами коммерции и творчества, по мнению У. Гибсона, стоит прислушаться.

Проблема рынка и его вторжение в мир культуры занимает многих мыслителей XVIII ст.: Дж. Брауна, С. Джонсона, Д. Юма – в Англии и Вольтера, Дидро – на континенте. Они ощущают его двойственность, отмечают положительное воздействие на культуру, поскольку рыночные отношения оказываются двигателем многих социоэкономических процессов, и в то же время с настороженностью относятся к феномену превращения предметов искусства в товар. Философы вновь

<sup>1</sup> Частный гуманитарный университет Бакнелл, находящийся в штате Пенсильвания, основан в 1846 г., в конце XIX в. был назван в честь Уильяма Роберта Бакнелла, известного финансиста, который вложил много средств в его процветание.

вернутся к теме вкуса, его расслоению, к пониманию возможности оценить с его помощью высокие художественные явления и низкие.

В середине столетия писатель-священник Дж. Браун, не чуждый взглядам вигов, опубликует трактат «Оценка нынешних нравов и принципов»<sup>2</sup> (1757), где разносторонне осмыслит категорию роскоши, увидит ее как понятие, в котором есть и позитивная, и негативная стороны. Идеи Брауна о рынке, торговле, коммерции, с одной стороны, предотвращающих нужду, способствующих распространению ремесел, обеспечивающих комфорт и беспроblemное бытовое существование человека и приводящих к рождению искусств и наук, в то же время провоцируют процесс накопления материальных ценностей и появление феномена «вульгарной» роскоши ('gross luxury'), что вызывает в обществе жажду накопительства, потерю духовных ориентиров, – оказались влиятельными. Так, С. Джонсон определит роскошь через широкий спектр значений: от «вожделения, похоти до изысканной платы» [7, р. 18]. Осмысление этого феномена продолжит Д. Юм: увидит его негативное воздействие на человека и мораль и назовет такое отношение к предметам искусства «порочным» типом роскоши ('vicious luxury'), когда возможно «лишить себя состояния и впасть в нищету» из-за культа ложных ценностей, либо обнаружит в этой грани культуры «невинное» отношение к роскоши ('innocent luxury'), способствующей укоренению в обществе хорошего вкуса и чувства довольства.

У. Гибсон допускает, что Смоллетту известны споры о роскоши. Находясь в центре дебатов о влиянии рынка на запросы английского обывателя, не оставшись равнодушным той оживленной полемике по поводу ухудшения общественного вкуса, которую ведут августинианцы и подхватывают известные моралисты, философы и художники в Англии (такие как Д. Аддисон, Шефтсбери, Ф. Хатчесон, Д. Юм, С. Джонсон, У. Хогарт<sup>3</sup>, Э. Берк) и во Франции (Вольтер, Ш. Батте, Монтескье, Д'Аламбер, Дидро), в 1756 г. Смоллетт принимает решение о создании «Критического обозрения».

Напомним, что проблема литературного вкуса занимала многих (Аддисона, издававшего «Зрителя»<sup>4</sup>; Шефтсбери, рассматривавшего понятие как данную людям от природы склонность к восприятию красоты; Ф. Хатчесона, отдававшего приоритет чувству над «холодным безжизненным пониманием»), особенно в 50-е гг. XVIII в., когда она становится темой трактатов мыслителей: Д. Купера («Письмо о вкусе», 1755), А. Джерарда («Опыт о вкусе», 1757), Д. Юма («О норме вкуса», 1757), Э. Берка («Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», 1757), чьи мнения перекликаются с идеями Вольтера, указавшего в своей статье, написанной для «Философского словаря» (1764), на удивительное сходство духовного и физического вкуса.

Синхронно со спорами о вкусе рождается и широкий социальный слой европейского общества, который дифференцирует себя как ценителей искусства и литературы: в обиход культуры из французского языка входит новое слово «коносьер» ('connoisseur'). Им могли быть профессиональные художники, литераторы,

<sup>2</sup> Книга Джона Брауна, вызвавшая «многочисленные противоречивые отклики», по мнению О. Голдсмита, стала доказательством того, что «чрезмерное развитие торгашеского духа, распространение роскоши, изнеженность нравов, безразличие к религии, продажность и равнодушие к общественным делам ведут к нравственному упадку нации, который нельзя возместить материальными богатствами» [1, с. 144].

<sup>3</sup> «Анализ красоты» (1753), согласно У. Хогарту, написан «с целью закрепить неустойчивые понятия о вкусе» [3, с. 105].

<sup>4</sup> В одной из статей он предлагал определить литературный вкус, считая его прирожденным умением, свойственным каждому человеку, как «способность души, приносящей удовольствие при встрече с красотой у какого-либо автора и доставляющей неудовольствие при встрече с несовершенством».

писатели, образованные интеллектуалы, которым свойственно было «знать европейских мастеров живописи, демонстрируя особый интерес к итальянским работам, быть знакомым с критической литературой, уметь высказывать эстетические суждения об отдельных произведениях искусства, быть их ценителем и судьей» [3, с. 28–29].

Знатоки художественных и литературных дарований, которые также включались в спор об истоках вкуса, о значении для него категорий возвышенного, прекрасного воображения, образованности [8, р. 55], не оставили равнодушным и Смоллетта. Как уже было сказано, он приходит к решению создать журнал, который бы реагировал на современное состояние мира искусства, оценивал его ведущие тенденции. Полагают, что импульсом этому послужило несостоявшееся желание Смоллетта основать национальную академию художественного мастерства, где бы обучали и выпускали литераторов, скульпторов, граверов, драматургов, совершенствующих свои способности и умеющих понимать запросы рынка. В весьма объемном пространстве английской периодики<sup>5</sup> смоллеттовское «Критическое обозрение», издатель которого в подзаголовке уточнял его направленность на освещение вопросов «дальнейшего развития и создания летописи литературы и свободных искусств» [7, р. 23], соперничало с «Литературным журналом или Универсальным обозрением» ('The Literary Magazine, or Universal Review') С. Джонсона, «Ежемесячным обозрением» ('Monthly Review') Р. Гриффита.

Появление журнала, содержащего профессиональную критику, стало ведущим культурным событием эпохи, которое являло собою издание, «претендовавшее на большую осведомленность в коммерческих и эстетических вопросах, чем рядовые коллекционеры» [7, р. 31–32]. Со временем «Критическое обозрение» завоюет авторитет «влиятельного информативного литературного справочника столетия Джонсона» [9, р. 49], редактор которого обещал «содействовать процветанию добродетели, прививать уважение к свободным искусствам, направлять усилия на формирование и улучшение общественного вкуса, являющегося лучшим покровителем гениев» [7, р. 23, 30].

Значение труда У. Гибсона заключается в том, что эта работа совершенно неожиданная, затрагивающая не освещенные прежде аспекты. И хотя Л. Брэндер (1951) [6], Дж. Бэскер (1988) [4] писали о журналистике Смоллетта, они не столь подробно уделяли внимание его эстетическим принципам. Комментируя тексты статей, помещенных Смоллеттом в «Критическом обозрении», и его личные пристрастия, У. Гибсон выделит темы, которые интересовали художника прежде всего: патриотическую проблематику, связанную с участием Англии в ведущих событиях эпохи, Семилетней войне<sup>6</sup>. Благодаря этому вопросы истории, националь-

<sup>5</sup> Журнальная периодика в Англии была объемной. В начале века о себе заявят редакторы изданий: Дефо («Обозрение» / 'Review', 1704), Аддисон и Стил («Болтун» / 'The Taller', 1709–1711; «Зритель» / 'The Spectator', 1711–1712); в середине столетия публика узнает о новых именах, среди читателей станут популярными «Рассеянный» ('The Rambler', 1750–1752) и «Досужий» ('The Idler', 1758–1760) С. Джонсона, внимание привлекут издания «Свет» ('The World', 1753–1756) лорда Честерфилда и Х. Уолпола, «Знарок» ('The Connoisseur', 1754–1756) Дж. Кольмана-старшего и Торнтон. В эти же годы появится «Ковент-Гарденский журнал» Филдинга ('The Covent-Garden Journal', 1752), «Пчела» О. Голдсмита (1759) [1]. Следует заметить, что продолжительность публикаций была коротка – от нескольких выпусков, до нескольких лет. На их фоне смоллеттовское «Критическое обозрение» окажется «долгожителем», станет выходить не только в течение семи лет редакторства Смоллетта (1756–1763), но и будет продолжено его единомышленниками после ухода художника из жизни [7, р. 33].

<sup>6</sup> Один из самых масштабных конфликтов Нового времени (1756–1763), война двух коалиций (Австрии, Франции, России, Испании, Саксонии, Швеции, с одной стороны, и Пруссии, Великобритании и Португалии – с другой) за гегемонию в Европе, а также за колониальные владения в Северной Америке и Индии, была вызвана обострением англо-



ной общности, героев<sup>7</sup> нарождающегося британского мира доминируют на страницах смоллеттовского издания, так же как и интерес к национальной традиции изобразительного искусства. В частности, Смоллетта занимает английская графическая школа, представленная именами Р. Стрейнджа, Т. Фрая, У. Райленда, искусство У. Хогарта<sup>8</sup>, работы скульпторов (Джозефа Уилтона и др.), пейзажная (Ричарда Пейтона, Сэмюэля Скотта, Ричарда Уилсона) и историческая живопись (Гэвина Гамильтона) [7, р. 35]. Смоллетт выступает не только критиком, знатоком, к которому, наравне с С. Джонсоном, прислушивались многие, но и популяризатором британского искусства, предлагающим художникам форму социального и культурного покровительства [7, р. 36]. Он не только интерпретирует, описывает работы английских мастеров, но и выступает посредником в их продаже.

Несомненной удачей У. Гибсона становится обращение к развернутой и глубокой трактовке «портрета художника», представленного Смоллеттом в романе «Приключения Перегрин Пикля». Следует заметить, что о фоновой фигуре Пелита Леймена<sup>9</sup> прежде писали не так много (Р. Спектор, 1968; П.-Г. Бусе, 1976) [10, 5]. Занимаясь поисками прототипа, исследователи идентифицировали Пелита с самим Смоллеттом, находили в персонаже отражение образов художников и коносьеров, провокационно предлагали видеть в нем сатиру на Хогарта [10, р. 65]. У. Гибсон посчитает необходимым вернуться к проблеме художника, которая является важной и значительной, дополняющей представление об эстетике Смоллетта, поскольку, предшествуя опыту создания журнала и его деятельности литературного критика, предвосхищая положения записок о путешествии по Франции и Италии, фрагмент романа о Пелите Леймене оказывается своеобразным очерком, предлагающим оценить восприятие автором рынка искусства, который рождался в середине XVIII века.

Занимая читателя изобретательной картиной, являющейся эпизодом путешествия главного героя, Перегрин Пикля, по Европе, который делит свое время с соотечественниками, Смоллетт предлагает два полюса взгляда на искусство. Так, если один из персонажей, «педант-доктор» [2, с. 207], поклонник традиционного искусства, изображающий знатока, устраивает пир по образцу древних, иллюстрирующий превратное представление о времени минувшем, то другой, живописец из Лондона, являет собой образ претендующего на широту познания коносьера, невежественного, малообразованного художника-аматора, чей вкус испорчен копиями [2, с. 214–221, 207–208].

французской борьбы за колонии и столкновением агрессивной политики Пруссии с интересами Австрии, Франции и России. Главным итогом Семилетней войны стала победа Великобритании над Францией в борьбе за колониальное и торговое первенство.

<sup>7</sup> Помещая гравюру, написанную Р. Хаустоном по картине Дж. Рейнольдса «Маркиз Грэнби» в «Британском журнале» и патристическую заметку о ее завершении в «Критическом обозрении», Смоллетт «участвует в создании национальной фигуры славного английского военкомандующего», выражая сильное чувство патриотизма, национальной гордости, которая «является еще одним способом оформления национального характера» [7, р. 41–42].

<sup>8</sup> Так, в «Критическом обозрении» Смоллетт включает статью о работе Хогарта (знаменитый триптих, написанный для алтаря церкви Сент-Мэри-Редклифф в Бристоле), с которым он был знаком, посещал студии, понимая значение его деятельности для становления национальной школы живописи [7, р. 37].

<sup>9</sup> Любопытна семантика его фамилии – ‘Lauman’, – включающая значения обывателя, совершающего путешествие по Европе, любителя-дилетанта, «аутсайдера» собственной профессии, и в то же время манекена, использовавшегося в XVIII ст. художниками в качестве альтернативы живому натурщику [7, р. 98]. Имя героя ‘Pallet’ (убогое ложе, соломенный тюфяк) усиливает данные коннотации.

Смоллетт создает форму виртуозного комического экфрасиса, где прием восприятия произведений искусства дан в усложненной перспективе: через рецепцию Пелита и его попутчика-доктора, Перегрин Пикля, читателя и автора, которому важно драматизировать тему вкуса и его расщепление, актуализировать образы путешественников, посещающих европейские столицы, художественные галереи, с тем, чтобы скоротать свой досуг. Так, в Париже герои созерцают классические работы Н. Пуссена («Семь таинств»), Ш. Лебрена («Избиение младенцев»), Э. Лесюэра («Жизнь святого Бруно»), понимание которых искажено и неверно. Пелит, будучи необразованным человеком, не различающим подлинных достоинств полотен, не знающим имена их создателей, заслужит у Смоллетта снисходительный статус дилетанта, «мнимого энтузиаста», играющего роль такого знатока искусства, которому еще Хогарт «отказывал во вкусе на том основании, что, следуя за модой, он повторял готовые суждения, не умея в них разбираться» [3, с. 29]. Посещение Антверпена Перегрином и Пелитом, их восхищение П. Рубенсом, образцами работ фламандской школы дают Смоллетту возможность осветить тему соперничества английского художника с континентальным. По мнению У. Гибсона, косвенное восхищение фламандцами устами Пелита говорит об эстетических предпочтениях самого Смоллетта, сочинениям которого «близок визуальный стиль П. Рубенса и А. Брауэра» [7, р. 95].

Проблема покровительства в искусстве, поднятая Смоллеттом в сценах, происходящих в Лондоне, также заслуживает внимания, поскольку, считает исследователь, позволяет «дать анализ состоянию коммерческого рынка в Англии [7, р. 82], показать момент рождения общества потребителей искусства ('art buying public'), о котором Смоллетт будет также писать в «Путешествии по Франции и Италии» и романе «Хамфри Клинкер».

### Библиографические ссылки

1. *Голдсмит О.* Гражданин мира, или письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на востоке / О. Голдсмит ; вступ. ст. А. Г. Ингера. – М. : Наука, 1974. – С. 144. – (Серия «Литературные памятники»).
2. *Смоллетт Т.* Приключения Перегрин Пикля / Т. Смоллетт ; пер. с англ. А. Кривоцова, Е. Ланн. – М. : Худож. лит., 1955. – 719 с.
3. *Хогарт У.* Анализ красоты / У. Хогарт ; пер. с англ. П. В. Мелковой ; вступ. ст., прим. М. П. Алексеева. – Л. : Искусство, 1987. – 241 с.
4. *Basker J. G.* Tobias Smollett. Critic and Journalist / J. G. Basker. – Newark: University of Delaware Press. London and Toronto : Associated University Press, 1988. – 358 p.
5. *Bouce P.-G.* The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce ; translated by Antonia White in collaboration with the author. – Lnd, N.Y. : Longman, 1976. – 406 p.
6. *Brander L.* Tobias Smollett / L. Brander. – London, New York, Toronto : Longman, 1951. – 36 p.
7. *Gibson W. L.* Art and Money in the Writings of Tobias Smollett / W. L. Gibson. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2007. – 227 p.
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 p.
9. *Rousseau G. S.* Tobias Smollett. Essays of Two Decades / G. S. Rousseau. – Edinburgh : T.&T. Clark Ltd., 1982. – 207 p.
10. *Spector R. D.* Tobias George Smollett / R. D. Spector. – N. Y. : Long Island University, Twayne Publishers, Inc., 1968. – 175 p.

*Надійшла до редколегії 11.02.2013 р.*

О. В. Питюр

*Київський університет імені Бориса Грінченка***ДІАЛОГ БОГОРОДИЦІ ТА ЛЮДИНИ У СИСТЕМІ КООРДИНАТ  
БАРОКОВОЇ УНІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVIII століття**

Розглянуто художній образ Богородиці у контексті чуттєвого досвіду людини. Сприйняття іконічного образу Богородиці відбувається через систему фізичних відчуттів та молитовних практик, що актуалізує різні концепти Богородиці, які синтезують західну і східну моделі культури. Визначено місце «розуму» і «серця», що виступають системами координат тексту, створеного василіянами – представниками унійної літератури на території України XVIII століття.

*Ключові слова:* Богородиця, образ, розум, серце, молитва, бароко.

Рассмотрен художественный образ Богородицы в контексте чувственного опыта человека. Понимание иконического образа Богородицы осуществляется через систему физических ощущений и молитвенных практик, которые актуализируют разные концепты Богородицы и синтезируют западную и восточную модели культуры. Определено место «разума» и «сердца», которые выступают системами координат текста, написанного василіянами – представителями униатской литературы на территории Украины XVIII века.

*Ключевые слова:* Богородица, образ, разум, сердце, молитва, бароко.

In the paper the literary image of Virgin Mary was studied within the context of sensual experience of a man. Perception of the iconic image of the Mother of God is through the system of bodily sensations and prayerful practices enabling various concepts of the Virgin Mary and uniting Eastern and Western cultural models. The concepts of Mind and Heart are defined as a framework, created by Basilian monks – representatives of uniatic literature in Ukraine in the 18th century.

*Key words:* Virgin Mary, image, mind, heart, prayer, baroque.

Унійна барокова література XVIII ст. витворює виразний мультикультурний простір, який знайшов своє втілення у літературі отців-василіян. «Літературна творчість отців-василіян розвивається в єдиному комплексі з іншими видами культуротворчої діяльності, втіленими у нових архітектурних спорудах, творах іконопису, церковного прикладного мистецтва [3, с. 39], що актуалізує проблему сприйняття образу Богородиці у контексті спільної помісницької церкви латинського та візантійського обрядів.

Об'єктом нашої уваги є засоби здійснення діалогу Богородиці у збірці чудес «Гора Почаївська», яка була видрукувана у Почаївській друкарні 1793 року.

**Мета статті:** дослідити засоби створення діалогу у бароковому тексті за допомогою чуттєвого пізнання християнського символу (через матеріальний предмет – книгу, здійснення молитовної практики та поклоніння зоровому образу – іконі). У цьому аспекті постає проблемним таке завдання: що первинне для спасіння людини у стражданні: дух чи діло, що треба порятувати першим: розум чи серце?

Теоретичну основу статті складають наукові розвідки В. В. Бичкова [1], який узагальнив вчення отців церкви щодо структури та естетики образу, його функції у візантійській філософській думці, дослідив комунікативну природу літературного та живописного образів. Наголосимо на дослідженнях Д. Степовика [8] із художнього мистецтва, що визначають функціонування образу в системі координат малярського мистецтва, а саме канонів іконічного зображення образу. Огляд по-

чуттєвої сфери та її ролі у світовідчутті людини здійснив Ф. Прокопович, присвятивши огляду цієї проблеми розділ власної книги [7].

У своїй діяльності отці-василіяни, об'єднані спільною ідеєю унії, творили своєрідний синтез «національної традиції з елементами латинської сакральної культури» [6, с. 39]. Використання символічного іконічного образу Богородиці, створеного за зразками візантійської естетики, позиціонує католицький кордоцентризм, виняткову роль серця, розуму та ума, без яких візуальний образ залишився б мовчазним. Фарби та чудесне осяяння чудотворної ікони виступають каталізатором збудження чуттєвої душі через систему молитовних дій, страждань, почуттєвих поживань. Концепція земного і небесного, дуалістичного існування людини у мистецькому просторі барокової літератури актуалізує звернення уваги на почуттєву сферу людини, яка викликає особливе зацікавлення у мислителів доби. «Відповідно до уявлень про подвійне буття людини в культурі бароко відбувається розмежування життєвих цінностей на елементарні, натуральні, породжені потребами тіла («земний хліб») і вищі цінності, що задовольняють високі духовні прагнення й бажання» [4, с. 19–20]. Ця теза А. Макарова віддзеркалює дуалістичну природу людини, яка особливо відобразилася у збірці оповідей про чудеса Богородиці «Гора Почаївська» [2]. У таких умовах унійна паломницька література, яка оповідала про чудеса зцілення під час здійснення обряду поклоніння чудотворній іконі на Почаївській горі, покликана була зцілити дух і тіло віруючого засобами слова, що залишилося єдиною незмінною істиною того часу. Ця думка є актуальною у названому контексті ще й тому, що період XVII–XVIII ст. позначений катаклізмами. Це і напади іновірців, які грабували села та монастирі, чума, моровиця, що винищувала цілі села. Єдиною надією у таких умовах виступала релігія, віра, що могла зцілити і порятувати. Хоча Почаївська друкарня «стала засобом поширення західного обряду через духовну і богослужбову літературу» [6, с. 19], культ Богородиці як спасіння душі і тіла, заспокоєння розуму, серця і бентежного ума у світовідчутті бароко відіграв свою позитивну роль.

Іконічний образ Богородиці, який активно використовується у збірці чудес отцями-василіянами, був створений у візантійській традиційній манері, а отже, у системі художнього мистецтва виконує низку покладених на нього функцій, як підкреслює Дмитро Степовик. Комунікативний акт Богородиці з неписьменними віруючими відбувається через іконічний образ, систему тілесних та розумових почувань, про що не раз зазначає автор-компілятор свідчень паломників, які здійснили похід-подяку на Почаївську гору за здійснене Богородицею чудесне благословення і лікування. У цьому аспекті Дмитро Степовик не раз наголошує на психологічному навантаженні образу, зображеного на іконі, особливо у контексті нестабільної суспільно-політичної ситуації, у якій перебували межові землі Волині того часу. Через набіги татар, моровицю, невиліковні хвороби, які вражали тіло і дух, люди зверталися до Богородиці. Так почуття людини перебували у центрі уваги, адже «почуття – це збудження чуттєвої душі, яке викликане уявою про добро і зло» [7, с. 286]. Чуттєве пізнання світу є дієвим лише на початкових етапах пізнання божественного світу, бо самі мають тимчасовий характер, лише коли вони «зачіпають» серце і розум, їх вплив має благодатну дію на усю людину. У цьому аспекті варто наголосити на категорії розуму та ума, про які неодноразово йдеться у тексті збірки.

Ікона Богородиці, яка описується через свідчення очевидців чудес в унійному тексті, має візантійське походження, зокрема «Почаївська (ікона) – ікона візантійського малювання 1198 року; в Україну подарована в 1597 році грецьким митрополитом Неофітом» [8, с. 69]. Ікона, зорієнтована на візантійський канон, містила в собі містичне як «неподібну подібність» – такий собі деформований, переломлений через призму світ [8, с. 87]. Така позиція змушує звернути увагу на ще один

аспект здійснення комунікації через вплив розуму, ума на серце, на чому неодноразово наголошується у збірці. У такому контексті зв'язком між зовнішнім та внутрішнім виступає молитва, яка «є активною концентрацією ума словом, є діалогічною формою концентрації, коли посередником між людиною і вищою силою є сила слова» [5, с. 81]. Так, основною категорією, за допомогою якої відбувається діалог Богородиці із бароковою людиною, є слово. Через зорове сприйняття образу Богородиці, молитовну практику зовнішньої або внутрішньої молитви віруючого здійснюється спілкування із Богородицею.

У системі барокових координат наголосимо на ролі фантазії, містичних видінь, вражень, особливо на категорії чудесного, яке не залишає байдужим жодного з учасників комунікативного акту. Опозиція духовного і тілесного була в основі барокового світовідчуття.

Релігійний паломницький текст має ознаки психологізму, сприяє самозаглибленню людини через посередництво зовнішньої та внутрішньої молитов. З огляду на це не можемо обминути увагою роль серця, ума й розуму у здійсненні такого спілкування. «Поєднання людського вогню із вогнем божественним відбувається у серці при молитовній потенції ума. Молитва ума в серці пробуджує латентну духовну активність серця» [5, с. 88]. Ум виступає наставником, допомагає здійснити правильний вибір. Наприклад, під час хвороби (зламана нога), «вз і́мз т́ажкомз сл́чан прнтеко́хз о́мбмз кз с́ейже Ч́дотворн́ей М́трн мнлосе́рд́а...» [2, с. 172]. Поняття розумної молитви, яку позиціонує грецька латинська традиція, має в своїй основі афонське ісихастичне вчення, яке закликала до безмовної розумної дії. Відбувалося встановлення взаємозв'язку із Богом через посередництво Богородиці за допомогою молитви серця і розуму. Таку молитву розумом і серцем бачимо у таких варіантах художнього тексту: «Панѣ Свѣцѣвска блвкѣ Ѡтрочатѣ сѣгѡ соолѣзньюци сѣрдцемз, тѣкѡ начѣтѡ глаголати еѡ слезѣмн...» [2, с. 13] або «Ѧ ѡ сѣрдца тѣплыѡ проливаюць слезы...» [2, с. 17], «сѣрдцемз прнпадаю кз тѣбѣ М́трн Б́ж́їаѦ» [2, с. 17]. Прикладом безсловесної молитви, яка позиціонується василіанами, є молитва розумом, наприклад: «вспоманѡлз сѣбѣ ѡ М́трн Б́ж́їей, вз І́кѡнѣ Почѣвскоѡ Ч́дотворноѡ, с́ѡже ч́дѣѡ ѡ кни́жнцы печѣтѣноѡ прѣжде проч́тѡвѡз... воздохнѡлз тогѡдѡ всѣсѣрднѡ кз нѣй, не тѣкѡ о́утѣы, ѡкоже о́мбмз вѣщѡлз...» [2, с. 156]. Часто людина через хворобу не могла вимовити слова – у такому випадку про здійснення зовнішньої молитви не йшлося. Прикладом може бути зцілення Аданасія Назаревича: «На і́е вѣщѣніѣ неѡдѡгѡуць, котѡрый ѡ́кн мѣртѡвз лежѡше , ѡ́ до́сѣлѣ ннчѣсѡже проглати можѡше, вѣзѡпѡ проѓлѡ: вѡдѣчѡлз вѣщѡлз сѣрдцемз...» [2, с. 162].

Не менш важливу роль у здійсненні діалогу із Богородицею відігравала зорова пам'ять, яка допомагала у години лихоліття чи хвороби пригадати чудотворний образ на горі Почаївській, наприклад: «Ѧй хотѡ нико́лїже прѣжде вз Почѣвѣѣѣ, Ѡ́блѣе всѣгѡдѡ с́го вз о́фмѣ ѡ́ пѡмѣтн ѡ́зѡбражѡше...» [2, с. 157]. Після такої медитації і самозаглиблення віруючий отримував зцілення від Пресвятої.

Отже, поряд із молитвою внутрішньою і зовнішньою, умною та розумною, не менш важливими чуттєвими органами у сприйнятті благодаті Пречистої виступають серце та ум, а наочним підтвердженням очищення і зцілення виступають сльози. Бачимо ознаки справжньої молитви та встановлення тісного взаємозв'язку із Божественним, про що зазначав А. Полозов, наголошуючи, що «ознаками внутрішньої молитви є постійність молитви, сердечне замилювання, сльози та внутрішня сердечна теплота» [5, с. 91]. Про наочне вираження чуттєвого стану, в якому перебуває душа, що здійснює спілкування з Богородицею, неодноразово свідчить вода, про що згадується у тексті, зокрема під час зцілення помираючої дитини, якій «розвѣргши о́утѣлѡ, водѣ ѡ́ сто́пы мѡлѡ влѡѡшѡ, до третѣгѡ днѣ ѡ́здравѣѣ»



[2, с. 164]. Прохання віруючого про спасіння перед Іконою Богородиці (вдома), наприклад: «паде ѡубо крестообразнѡ предъ Ікѡною Мѣри Бѣѣа Почаевскѣа... ѡ сѧ плѣчѣмѧ возопикши...» [2, с. 168], або «ѡ ѡсердца теплыѧ проликаящѧ слѣзы...» [2, с. 17].

Почуття у системі навколишньої дійсності барокової людини мали першорядну роль. Це стверджується отцями церкви у тезі про панування зору (бачення) над іншими видами почуттів. Увага до зору тут посідає особливе місце, адже відсутність або погіршення якості цього відчуття не тільки позбавляло можливості споглядати зовнішній світ, а й утруднювало внутрішню концентрацію розуму. Так на допомогу людині приходив сон, марення, фантазія, наприклад: «ѡ вѧ сѣмѧ ѡубнѧ, ѡ вѧдѣннѣ вѧ снѣ ѡмѧ...» [2, с. 78]. Цікавим також видається свідчення пана Данила Малахавського, який мав сонний недуг і в ньому довго спав. «Вѧ тѡмѧ снѣ вѡзмѣѣа, ѡки бѣтнѧ мнѣ на Горѣ Почаевской предъ Ѧбразомѧ Престѣа Дѣѣи Мѣри, ѡ ѡ рѣкѣ тѣмошнагѧ ѡнока пити вѡдѣ зъ стѡпки Бѣгородичныѧ» [2, с. 90]. Часто до людей у тяжкому фізичному стані у видіннях являлися іноки у василіянській одежі, виступаючи посередниками у здійсненні спілкування з Богородицею. Вони вказували на істинний шлях, давали напитися води, просили молитися Богородиці або просити її заступництва через чудотворний образ, відкрити серце і розум. Так додатково актуалізується психологічний аспект образу Богородиці через здатність до фантазії, появи образу у душі паломника, а «фантастикон є межею ума і почуттів... і ум, працюючи, опрацьовує образи, здійснюючи таким чином діалог, формуючи аналогії і силогізми» [1, с. 167].

Отже, образ Богородиці у контексті унійної барокової літератури здійснює поліфонічний діалог із людиною через естетичний вплив на її зір (споглядання ікони), що міцно закарбовується у пам'яті і знаходить відгук у її розумі, умі та серці. Посередником у такому діалозі виступає зовнішня (словесна) та внутрішня (умна) молитви. Остання є більш дієвою, оскільки йде від розуму і серця, тому має більшу силу.

### Бібліографічні посилання

1. Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики / В. В. Бычков // Византийский временник. – Т. 34. – 1973. – С. 151–168.
2. Гора Почаевская. – Почаїв : Друкарня Успенського монастиря, 1793. – 99 арк. – 40 с.
3. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.) : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / І. Ісіченко. – Львів : Святогорець, 2011. – 568 с.
4. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 228 с.
5. Позов А. Логос-медитация древней церкви / А. Позов. – Воронеж : Изд-во НПО «Модек», 1996. – 184 с.
6. Почаївська Свято-Успенська Лавра – найбільша святиня історичної Волині : зб. матер. богослов. наук.-практ. конф., присвяч. 450-річчю принесення на Волинь Почаївської чудотворної ікони Божої Матері та 350-річчю прославлення нетлінних мощей преподобного Іова Почаївського. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 124 с.
7. Прокопович Ф. Філософські твори : в 3 т. / Ф. Прокопович. – Т. 1. Про риторичне мистецтво... Різні сентенції. – К. : Наукова думка, 1979. – 511 с.
8. Степовик Дм. Історія української ікони X–XX століть / Дм. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

Т. Е. Пичугина

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***ФАЛУНСКАЯ ЛЕГЕНДА В РОМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Розглядаються особливості романтичної інтерпретації легенди про Фалун в оповіданні І. П. Гебеля «Несподівана зустріч» та новелі Е. Т. А. Гофмана «Фалунські рудники».

*Ключові слова:* Г. Г. Шуберт, І. П. Гебель, Е. Т. А. Гофман, легенда про Фалун, інтертекстуальність, романтизм.

Рассматриваются особенности романтической интерпретации легенды о Фалуне в рассказе И. П. Гебеля «Неожиданное свидание» и новелле Э. Т. А. Гофмана «Фалунские рудники».

*Ключевые слова:* Г. Г. Шуберт, И. П. Гебель, Э. Т. А. Гофман, легенда о Фалуне, интертекстуальность, романтизм.

**The romantic interpretation of the legend about Falun in J. P. Hebel's short story «An unexpected meeting» and the one by E. T. A. Hoffmann «The Mines of Falun» is under consideration.**

*Key words:* G. H. Schubert, J. P. Hebel, E. T. A. Hoffmann, the legend about Falun, intertextuality, romanticism.

В 1719 году в одной из шахт шведского города Фалун было обнаружено 49 лет пролежавшее под землей, однако абсолютно не тронутое разложением тело рудокопа Матиаса Израэльссона. По легенде, шахтера смогла опознать только его бывшая невеста, к тому времени – уже глубокая старуха. Бренные останки Матиаса еще 30 лет выставляли в музее, однако стеклянный ящик не мог защитить тело от разложения так, как это удалось природе, и Матиас был предан земле на кладбище Стора Коппарберг.

Об этом курьезном случае рассказал в своих лекциях «Рассуждения о ночной стороне естествознания» (1808) врач и натуралист Г. Г. Шуберт, довольно поэтически описав именно момент «встречи» жениха и невесты: «И вот, когда люди обступили только что поднятое на поверхность тело, разглядывая незнакомые черты юноши, к ним, опираясь на костыли, подошла седая старушка. Плача, опустилась она на колени перед возлюбленным покойником, бывшим когда-то ее женихом, и благословила минуту, подарившую ей на пороге смерти еще одно свидание с любимым; и все с удивлением смотрели на воссоединение этой странной пары – жениха, сохранившего в смерти и глубокой могиле юношеские черты, и невесту, сохранившую в дряхлом и увядшем теле верность юношеской любви...» [4, с. 13].

Опубликованная в 1809 г. в журнале «Ясон» под названием «Задание поэта» (*Dichteraufgabe*), эта история вызвала огромный интерес писателей-романтиков. «Романтиков и их эпигонов, – пишет Т. Айхер, – привлекла метафизическая сторона этого события. Оно всегда служило примером бессилия человека перед прозорливостью природы и бога. Бренность становится в этом контексте категорией вне сферы измеряемых законов природы. Однако уже вскоре после первой волны литературных реакций на «задание поэта» наметился поворот от изображения непостижимости природных процессов к изображению непостижимости человеческой души, позднее – психики» [5, с. 8].

Среди множества литературных обработок фалунской легенды следует выделить короткий рассказ И. П. Гебеля «Неожиданное свидание» (*Unverhofftes*

*Wiedersehen*, 1811) и вошедшую в первый том «Серапионовых братьев» новеллу Э. Т. А. Гофмана «Фалунские рудники» (*Die Bergwerke zu Falun*, 1819), на примере которых становится очевидной отмеченная Т. Айхером смена акцентов в ее интерпретации. И. П. Гебель, как и Г. Г. Шуберт, сосредотачивается на описании удивительной встречи после / на пороге смерти. Оппозиция жизни и смерти, бренности и вечности, движения и неизменности – центральная в рассказе И. П. Гебеля. Она реализуется не только благодаря противопоставлению «мертвого / живого» юноши и «живой / мертвой» старухи [5, с. 160], но и через контраст истории и природы. История, по И. П. Гебелю, – это разрушительное движение, направленное к смерти: пятьдесят лет, разделяющие обвал на шахте и «неожиданное свидание», наполнены войнами, революциями, смертями политических деятелей: «Тем временем город Лиссабон в Португалии уничтожило землетрясение, и закончилась Семилетняя война, и умер император Франц I, и исчез орден иезуитов, и была разделена Польша, и скончалась императрица Мария Терезия, и был казнен Струэнзе, Америка стала свободной, и французы с испанцами не смогли покорить Гибралтар. Турки окружили генерала Штайна на Ветерановой высоте в Венгрии, и император Иосиф умер тоже. Король Густав Шведский завоевал русскую Финляндию, и началась французская революция и долгая война, и лег в могилу император Леопольд II. Наполеон захватил Пруссию, и Копенгаген попал под английский обстрел...» [4, с. 14].

Все перечисленные писателем исторические события своеобразно продолжают троекратное «никогда», которым завершается завязка рассказа: «Он больше никогда не вернулся с рудника, и напрасно шила она тем утром черный платок с красной каймой ему на свадьбу, когда же он не вернулся, она отложила платок, заплакала о женихе и никогда его не забывала» [4, с. 14]. Как никогда не вернется жених к невесте, так никогда мир не будет прежним. Нетленность жениха, отчасти символизирующая и нетленность истинной любви, противопоставлена бренности жизни и истории.

Вместе с тем, как убедительно показывает И. А. Штайгер, отбор событий и структура рассказа отражают эсхатологическое мышление И. П. Гебеля: «История пятидесяти лет изображена как история конца времен: войны и землетрясение воспроизводят сценарий апокалипсиса. И все же это еще не конец, он начинает обретать реальность вместе с нахождением тела рудокопа как параллели к воскресению из мертвых» [7, с. 276].

В финале рассказа аллюзии на Откровение усиливаются и появляется надежда на спасение, на жизнь после жизни. В день похорон жениха героиня надевает свое воскресное платье, как будто «то был день ее свадьбы, а не день его погребения» [4, с. 15] (аллюзия на новый Иерусалим, «приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего»), и на могиле любимого обещает: «Спи спокойно. Еще день или десять в холодной супружеской постели, пусть этот срок не покажется долгим. У меня здесь осталось немного дел, я скоро приду, и снова настанет день. Что однажды земля отдала, то отдаст и в другой раз» [4, с. 15]. Все в этих словах отсылает к надежде на скорое спасение и воскресение из мертвых: недолгий срок, дней десять (в Откровении говорится: «Вот, диавол будет ввергать из среды вас в темницу, чтобы искусить вас, и будете иметь скорбь дней десять. Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни»), «осталось немного дел», «скоро приду» (И. П. Гебель вкладывает в уста невесты слова Христа: «Се, грядущий скоро»), «и снова настанет день» (отсылка к Захарии: «И будет в тот день, живые воды потекут из Иерусалима») и, наконец, прямая аллюзия на Судный день: «Что однажды земля отдала, то отдаст и в другой раз».

Отталкиваясь от реального события, И. П. Гебель прочитывает нетленность тела рудокопа в эсхатологическом ключе. Здесь отправной точкой, видимо, послужили слова из Первого послания коринфянам: «...не все мы умрем, но все из-

менимся вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся. Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие. Когда же тленное сие облечется в нетленное и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: поглощена смерть победою. Смерть! где твое жало? ад! Где твоя победа?» (1 Коринфянам: 15, 51-54). И. П. Гебель, как и Г. Г. Шуберт, трактует смерть как начало новой жизни, а непременным условием этого возрождения в романтическом духе считает истинную любовь.

Э. Т. А. Гофман иначе расставляет акценты: от «ночной стороны природы» он обращается к «ночной стороне души», что эксплицитно выражено в комментарии «духовидца» Киприана: «Многие замечательные поэты часто изображали людей, погибавших, подобно Элису Фребему, от такой же ужасной раздвоенности своего нравственного существа, производимой вмешательством каких-то посторонних таинственных сил. Теодор разработал именно эту канву, и мне она очень нравится из-за своей глубинной правды. Я сам встречал людей, которые внезапно изменялись до основания вследствие какой-нибудь посторонней причины, и, неустанно преследуемые злобной властью, не знали они ни минуты покоя, доходя иной раз до гибели» [1, с. 106].

Подобное смещение акцента требовало определенных изменений в сюжете: Гофман наделяет своего героя именем и предысторией, редуцирует (из 27 страниц новеллы только одна посвящена «неожиданному свиданию») и изменяет (Улла умирает, охватив «иссохшими руками дорогой труп») финал истории. Смерть Элиса вызвана не столько несчастным случаем, призванным продемонстрировать бессилие человека перед силами природы, сколько сознательным выбором, внутренней раздвоенностью героя: «Он точно чувствовал себя разделенным на две половины, из которых большая неудержимо стремилась туда, к центру земли, где, казалось, неизъяснимое блаженство ждало его в объятиях царицы, а другая чувствовала, что наверху, в Фалуне, для него все пустынно и мертво» [1, с. 104].

Таинственные силы, о которых говорит Киприан, воплощены в новелле в образах Торберна и подземной царицы. Однако Гофман так выстраивает повествование, что их можно интерпретировать и как сверхъестественные силы, и как плод воображения героя (не случайно «Фалунские рудники» и современниками писателя<sup>1</sup>, и многими литературоведами<sup>2</sup> прочитывались как история болезни Элиса Фребема). Действительно, мифические персонажи и видения героя вписаны Гофманом в достоверный, насыщенный горными терминами и страноведческими реалиями фон. Так, «серапион» Лотар замечает: «...из рассказа Теодора мы могли почерпнуть кое-какие неизвестные нам прежде сведения о горной науке, о Фалунских рудниках и о шведских нравах» [1, с. 106].

В контексте такой достоверности бессмертный Торберн также становится частью горняцких легенд и поверий, выступая своего рода добрым гением Фалуна: он указывает на богатые жилы, присылает на рудник молодых людей, когда там не хватает рабочих рук, пророчит несчастье тем рудокопам, которые работают только ради прибыли. Элис, однако, узнает легенду о Торберне, только ока-

<sup>1</sup> Уже Гете считал самого Гофмана неизлечимо больным, а его произведения – продуктами и возбудителями болезни, сродни чуме [6, с. 118].

<sup>2</sup> Как историю невроза прочитывает новеллу, например, А. Хильдебрандт: «Непригодность к реальности (незнание собственной “природы”!) порождает невротический симптом. Его *Impotentia concupiscentiae* (“неспособность желать”) порождена страхом перед женщиной, т. е. перед последствиями прикосновения к ней... Его бегство в болезнь <...> является одновременно сопротивлением сексуальному влечению, так как он начинает любить» [6, с. 122]. В аналогичном ключе интерпретируется вся образная система новеллы – от имен героев до символики природных явлений.

завшись в Фалуне, и лишь впечатлительная натура Фребоме – как и многие герои Гофмана, он – чужак, меланхолик, разыгрывающий «печального дурака» [1, с. 93], – связывает старого рудокопа, встретившегося ему в Гетеборге, с легендой о Торберне.

Вместе с тем Гофман наслаивает одно совпадение на другое, заставляя читателя поверить в легенду, увидеть в истории Торберна предсказание судьбы Элиса: старый рудокоп советует Элису отправиться в Фалун, когда там и в самом деле не хватает рабочих рук, его слова об этике и красоте горного дела соответствуют представлениям легендарного Торберна и, наконец, несчастье настигает Элиса и Торберна на Иванов день. Реальность Торберна неожиданно подтверждают и слова Уллы в финале новеллы: «Когда, потеряв его, я с отчаянием удалилась в Орнэс, меня нашел там старый Торберн и утешил предсказанием, что я еще раз, на день Иоанна, увижу на земле моего Элиса, похороненного под обвалом» [1, с. 106]. Но эти же слова акцентируют и разницу в судьбе героев: Торберн остается живой легендой, а Элис становится прахом: «Рабочие хотели поднять бедную Уллу, чтобы ей помочь, но было уже поздно: она умерла, лежа возле своего окаменевшего жениха. Через некоторое время от соприкосновения со свежим воздухом тело Элиса распалось и превратилось в пыль» [1, с. 106]. «Прах к праху» – таков смысл гофмановской версии легенды о Фалуне. Если И. П. Гебель дает надежду на спасение (нетленность тела рудокопа, последние слова старухи), то Гофман отказывает своему герою даже в этой обманчивой иллюзии бессмертия – Элис его не достоин, что отчасти подтверждает и сам герой: «Торберн! Я здесь! Ты был прав, говоря, что я лукавый работник, который трудился ради надежд, оставленных на поверхности земли!» [1, с. 102].

Торберн – посредник между миром природы и миром людей, он проповедует близкую новалисовской этике горного дела: «Как будто вся эта суетливая, мучительная возня на поверхности земли, которую вы называете торговлей, лучше и благороднее прекрасного ремесла рудокопа, чей обогащенный познаниями ум и неутомимое прилежание проникают в места, куда природа скрыла свои неисчерпаемые сокровища. Ты говоришь о жалкой выгоде рудокопа, Элис Фребем? Так знай же, что в ремесле его скрыта более чем простая выгода» [1, с. 95]. Эти слова отсылают к «Генриху фон Офтердингену», где ремесло горняка – это, прежде всего, путь познания природы и истины, а не средство наживы: «Горняк родится бедняком и бедняком покидает этот мир. Ему довольно знать, где государство каждого металла и как добыть этот металл; чистого сердца не прельстит ослепительный блеск сокровищ. <...> Уединенные занятия вынуждают горняка надолго разлучаться с людьми и ясным днем. Поэтому его вкус к возвышенным, глубокомысленным явлениям никогда не притупляется и горняк никогда не изживает детской восприимчивости, которая во всем находит неповторимую суть и первоначальное красочное чудотворство. Природа не любит безраздельно принадлежать одному человеку. Став имуществом, природа наводит на своего обладателя порчу, не дает ему покоя, заставляет все вовлекать в этот порочный круг обладания – губительное заблуждение, которому сопутствуют неисчислимые тяготы и необузданные притязания. Так природа неприметно лишает собственника почвы и погребает его в зияющей пропасти, чтобы снова переходить от одного к другому, верная своей неизменной склонности одаривать всех» [2, с. 41].

Элис, хоть и наделен детской восприимчивостью и способностью видеть красочное чудотворство природы, о чем свидетельствуют видения красот подземного мира (надо сказать – также инициированные романом Новалиса), но внутренняя раздвоенность героя не позволяет ему ни приобщиться к царству подземной королевы, ни обрести счастье на земле.

В отличие от Торберна, подземная царица является Элису лишь в его сне, ее реальность ничем не удостоверена – ни легендами горняков, ни непосредствен-



ним участием в действии (Элис только видит ее, но не говорит с ней). Однако не стоит забывать, какое значение придают романтики сну: у Новалиса сон о голубом цветке открывает Генриху путь познания, Г. Г. Шуберт, с идеями которого Гофман был хорошо знаком, называет сон поэзией, мифом, языком природы, универсальным языком древних людей [3, с. 158-159]. Во сне Элиса с ним говорит природа и его душа, поэтому подземная царица – это и воплощение тайны и мудрости природы, и воплощение души героя, отсюда – двойственность ее лика: она представляется Элису то адским наваждением, Медузой [1, с. 104], то прекрасной девой, взгляд которой как «какой-то раскаленный луч проник в его сердце, и ему казалось, что он понесся по волнам голубоватого, сверкающего эфира» [1, с. 103]. Большинство исследователей видят в образе царицы воплощение Великой Матери, в лоно которой стремится вернуться Элис<sup>3</sup>: «Элис Фребом сходит с ума не потому, что его охватывает стигматическая жажда наживы, а потому что ему не позволено ни преступить запрет на инцест и соединиться с “Матерью” Землей, ни стать частью человеческого сообщества» [5, с. 162].

Столкновение с миром чудесного лишено в новелле Гофмана непосредственности сказки, оно всегда обусловлено психологией героев и, таким образом, отражает «ночную сторону» их души. «В дофрейдистской трактовке Гофмана бессознательное сначала почти полностью отождествляется с подземным миром. Последний, с одной стороны, порождает особенно яркие фантазии, а с другой – является резервуаром образов, из которого черпает фантазия героев, так что в конце подземный и дневной миры перетекают друг в друга, что в свою очередь размыкает границы между жизнью и смертью. Иное утрачивает свою закреплённость в пространстве и становится всепроникающей угрозой (сознательного) бытия» [5, с. 164], – пишет Т. Айхер о новелле Гофмана, и его мнение представляется обоснованным. Об опасности, таящейся в «ночной стороне» души, размышлял уже Г. Г. Шуберт: хоть во сне, по его мнению, и восстанавливается утраченная связь между миром и душой, однако сама душа современного человека превратилась в «инструмент с двойными, отвратительно разлаженными струнами» [3, с. 160] – любовью возвышенно-божественной и низменно-чувственной. Отмеченное Г. Г. Шубертом болезненное начало, таящееся в ночных проявлениях природы – сне, сомнамбулизме, магнетизме, – неоднократно становилось темой произведений Гофмана и, думается, нашло свое отражение и в «Фалунских рудниках».

### Библиографические ссылки

1. Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья : соч. в 2 т. / Эрнст Теодор Амадей Гофман; пер. с нем. А. Соколовского. – Т. 1. – Минск : Navia Morionum, 1994. – 592 с.
2. Новалис Генрих фон Офтердинген / Новалис ; пер., примеч., послесл. В. Микушевича. – М. : Ладомир; Наука, 2003. – 280 с. – (Литературные памятники).
3. Bollnow O. F. Zwischen Philosophie und Pädagogik : Vorträge und Aufsätze / Otto Friedrich Bollnow. – Aachen : Weitz, 1988. – 211 S.
4. Das Bergwerk zu Falun : Varianten eines literarischen Stoffes / Hrsg. von Thomas Eicher. – Münster : Lit, 1996. – 218 s. – (Literatur im Kontext; 1).
5. Eicher Th. Anderswo zwischen den Texten. Intertextualität als Illustration in Hugo von Hofmannsthal's *Das Bergwerk zu Falun* / Thomas Eicher // Germanica. – 2007. – № 40. – S. 157–174.
6. 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

<sup>3</sup> Обоснованием такой интерпретации служит психологическое потрясение, вызванное смертью матери героя: вернувшись из дальнего плавания, Элис узнает о смерти матери, что вызывает в нем и чувство вины, и разочарование в жизни. После этого он встречает Торберна и видит сон о подземной царице.

Hildebrandt // Athenäum. Jahrbuch für Romantik / Hrsg. von E. Behler, J. Hörisch, G. Osterle. – Paderborn [u.a.] : Schöningh, 1995. – Jg. 5. – S. 117-129.

7. 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).

*Надійшла до редколегії 15.04.2013 р.*

УДК 82.091 Китс

**О. В. Матвиенко**

*Донецкий национальный университет*

## **«ODE AN A GRECIAN URN» ДЖ. КИТСА: ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА И СИЛОВОЕ ПОЛЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ**

**Проводиться зіставний аналіз існуючих російських перекладів «Оди грецькій урні» Дж. Кітса: від першого перекладу поета «Срібного віку» В. Комаровського до інтерпретацій поезії майстрами радянської школи художнього перекладу.**

*Ключові слова:* романтизм, лірика, переклад (інтерпретація), інтермедіальність / екфрасис, зіставний аналіз.

**Проводится сопоставительный анализ существующих русских переводов «Оды греческой вазе» Дж. Китса: от первого переложения поэта «Серебряного века» В. Комаровского до интерпретаций стихотворения мастерами советской школы поэтического перевода.**

*Ключевые слова:* романтизм, лирика, перевод (интерпретация), интермедиальность / экфрасис, сопоставительный анализ.

**The article focuses upon the existing Russian interpretations of «Ode on a Grecian Urn» by John Keats: from the first approach to the poem realized by the Russian Silver Age poet V. Komarovsky to the versions suggested by the masters of the Soviet school of poetic translation.**

*Key words:* Romanticism, lyrical poetry, translation (interpretation), intermediality (ecphrasis), comparative analysis.

Программное стихотворение английского романтика Джона Китса «Ода греческой вазе» (1819), которое со времен эссе Лео Шпитцера (1955) считается классическим примером экфрасиса, по сути, является блистательным образцом двойной интермедиальности: пастораль, вакхическая сцена и ритуал жертвоприношения, изображенные на вазе, представлены затем в словесном описании. «По всей вероятности, – отмечается в комментариях, – Китса вдохновила на написание этого едва ли не лучшего у него стихотворения античная мраморная ваза с барельефным изображением древней религиозной процессии, которая стоит в парке лондонского дворца Холланд-Хауз, принадлежащего роду баронов Холланд» [14]. До наших дней сохранился рисунок вазы «Сосибийос», сделанный с воспроизведенного в «последней прижизненной книге» Китса. В описании вазы, при всей его поэтической вольности и условности, словно соединены приметы двух величайших эллинских школ – Пергама и Александрии. От первой взяты «драматичность ситуации, динамика действия, патетичность, усложненное композиционное построение, сильная пластическая форма, богатая игрою светотени» [2, с. 151]. Из второй родом сам жанр декоративной садово-парковой скульптуры, к которому

относится ваза. Любопытно, что «Ода...», созданная весной 1819 г., была тогда же опубликована в «Анналах изящных искусств» (*Annals of the Fine Arts*), посвященных архитектуре, скульптуре, живописи и лишь изредка печатавших стихотворения и эссе на темы искусства.

Система рифмовки в строфе «Оды греческой вазе» ABABCDEDCE, близкая к ямбическому десятистишию (пентаметру) оды классической, риторические вопросы и восклицания, повторы, переносы (анжабеманы), по сути, представляют собой попытку поэта воспроизвести вербальными средствами впечатление от созерцания опоясывающих вазу орнаментов, узоров-окаймлений сюжетных сцен. Античный ритуал, где особую роль играет музыка (игра на флейте, бубны и тимпаны, хоровое пение), переживает под китсовским пером, по Лессингу, сначала преобразование в пластическое, **пространственное** искусство (воображаемый зритель словно обходит вазу по кругу, в подробностях описывая увиденное), однако запечатлевается в слове, возвращаясь во **временное** измерение. Эти метаморфозы, взаимопротекания друг в друга музыки, ваияния, поэзии, воплощающие извечную романтическую мечту о синтезе искусств, обуславливают парадоксальную оксюморонность в деталях описания вазы: всегда новые «*unheard melodies (не слышанные мелодии)*», «*green altar (зеленый алтарь)*» на белоснежном мраморном рельефе, городок – «*peaceful citadel (мирная цитадель)*» и пр. Зачин (т. наз. приступ) оды отмечен ключевым словом *still (все еще)*, лирическое описание сюжетных сцен словно дано на фоне вечности, которая проступает в рефренах-анафорах «*никогда, всегда, вечно*» (*nor ever, never, for ever*), – все это, повторимся, поэтические аналогии узоров и украшений на вазе.

Словесная лепка образов, скульптурно-рельефных, фактурных, с контрастами светотени, с выразительной динамикой, у 25-летнего Китса поражает художественным совершенством. Запечатленное мгновение, выхваченное из тьмы прошлого, словно оживает и движется, что подчеркнуто избытком в тексте глаголов и отглагольных форм, особенно причастий: *play on, winning, piping, panting, breathing, burning, parching, coming, lead'st, return*. И даже существительные дышат энергией движения: «*mad pursuit (яростное преследование)*», «*struggle to escape (схватка и бегство)*», «*wild ecstasy (неистовый экстаз)*». В описании вазы контрастируют мотивы **молчания** (им открывается и завершается ода – *Thou still unravished bride of quietness, Thou foster child of silence and slow time, «целомудренная невеста покоя (и тишины), приемное дитя молчания и медленно текущего времени*» (1-я строфа) и *silent form (молчаливая форма)* (5-я строфа), мелодии флейтиста не слышны, некому поведать (*not a soul to tell*) о судьбе покинутого городка, чьи улицы тихи) – и **многоголосья** некогда кипевшей, бывшей ключом жизни (флейтист играет напевы, внятные духовному слуху, тяжело дышит преследующий подругу юноша, мычит телочка, ведомая жрецом на заклинание). Наконец, ода есть попытка заставить говорить самое вазу – «лесного историка», способного поведать цветистую историю, «окаймленную листвою легенду» выразительнее поэзии. Язык пластического искусства, переживающего множество поколений, здесь отчетливо соотносится и с музыкой, и со словесностью. Лирический герой Китса, созерцатель античной вазы, помогает преобразить ее красноречивое молчание в откровение высшей мудрости: *Beauty is truth, truth beauty – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know*.

В «Оде...», этом, по определению Д. М. Урнова, «развернутом психологическом этюде» [5, с. 109], явственно различимы ностальгические, щемящие интонации, а временами и неприкрытый трагизм. Правда, на рефлексии лирического героя о несовершенстве и хрупкости быстро преходящей жизни лежит смягчающий отблеск неоплатонизма. Так, несущая страдания земная любовь противопоставлена совершенной небесной, холод аттической вазы – воплощенной совершенной идеи – контрастирует с любовной горячкой (3-я строфа), увядающей

природой и женской красотой (2-я), смертью и опустошением (4-я). Все это становится совершенным и неподвластным времени только будучи запечатленным в искусстве, – лишь оно дарует существу бессмертие. В каскаде риторических вопросов зачина Китс сопрягает названия двух античных местностей – Темпы (Темпей) и Аркадии. Первая ассоциируется с искусством, поскольку посвящена богу Аполлону, вторая с блаженством, что позволяет искушенному читателю если не отождествить стоящие за топонимами концепты, то по меньшей мере прочувствовать между ними нерасторжимую связь.

«Остранению» вазы, подчеркиванию временной дистанции, с которой ее созерцает герой оды, служит лексическая архаика, поэтизмы, устаревшие даже для словаря английской лирики начала XIX ст. (существительные *rhyme* в значении «поэтическое сказание» (ср. легенду о старом мореходе Кольриджа), *deities, mortals, dales, ditties, bliss, desolate, maidens, overwrought, woe*, список можно продолжать), не говоря уже об архаических грамматических формах (местоимения *thou, thy, ye*, глаголы *art, dost, doth, canst, shalt, wilt, lead'st, say'st*). Все это доказывает книжный характер китсовского образования, китсовской античности.

Из контрастов, на которых строится образ античной вазы, привлекает внимание еще один. По наблюдению Д. М. Урнова (а он ссылается на массу критических отзывов соотечественников Китса), это «известная странность стихов Китса. В них поражали цветистость, временами чрезмерная, некоторая надуманность и в то же время значительная оригинальность. По его собственным словам, Китс вникал в «поэзию земли», он же тянулся к античности, книжной, которую хорошо не знал, поскольку не получил классического образования. И некоторая неслитость этих двух стихий, видимо, давала себя знать в его поэзии, неслитость, которую современный слух, тем более через посредство перевода, уже не улавливает» [5, с. 108].

Как видим, задача, стоящая перед переводчиком китсовской оды, – добиться сопряжения книжного знания и стихии жизни, взаимного перетекания статики в динамику и наоборот, передачи нерасторжимого единства различных видов искусства – пластики и словесности, диалектики жизни и смерти, бытия и творчества, – непроста в осуществлении.

В русскую литературу Китс вошел с огромным опозданием. Весь XIX век в России его читали исключительно в оригинале. «Без Джона Китса наша родная, русская поэзия и в XIX, и в первой половине XX века прекрасно представима, – с горечью констатирует критик М. Н. Бычков. – Лишь в 1895 году появился первый достоверно известный, притом дошедший до печатного станка русский перевод из Китса» [1]. Бычкову вторит известный современный переводчик и литературный критик Г. М. Кружков: «Переводы его (Китса – О. М.) стихов на русский язык появились лишь в XX веке, первые же хорошие переводы – лишь в 1940-е годы» [10].

Закономерно, что «Ода» Китса, как и его творчество в целом, были открыты русской читательской аудитории благодаря русскому символизму. И китсовское представление о красоте как высшей ценности бытия, воплощенной истине, позволяющее видеть в поэте предтечу эстетизма, и сугубо романтическое, восходящее к идеям Платона противопоставление повседневного, земного мира высшему, небесному началу, и господствующая в стихотворении стихия поэтической фантазии, и увлеченность Китса миром далекого прошлого, мифами и легендами античности, и предвосхищающий Ницше скрытый контраст стихийно-дионисийского и гармонически-аполлонического, определяющих сюжет и стиль «Оды...», и поразительная, поистине виртуозная музыкальная оркестровка всего стихотворения – все это не могло не найти отклик в эстетике символизма и его переводческой практике.

Хронологически первый русский перевод «Оды...» принадлежит В. А. Комаровскому (1881–1914)<sup>1</sup>. Здесь, помимо общности романтической и символистской поэтики, дало о себе знать и «сродство душ». Многое в судьбе поэта Серебряного века сближает его с Китсом: унаследованная от матери хрупкость и болезнь, преждевременно сведшая его в могилу (Комаровский, умерший молодым, пережил 25-летнего Китса всего на 8 лет), жизнь, прошедшая между изучением любимой литературы (свободно владевший древнегреческим языком наследник графского рода Комаровский был студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, однако курса не закончил) и лечением за границей. Даже перевод «Оды» (1913) написан за год до смерти переводчика, подобно тому как китсовская ода создавалась в мае 1819 г., за полтора года до смерти поэта. «Его поэзия блистательна и холодна», – заметил коллега Комаровского по поэтическому цеху Г. Иванов. Именно эти особенности, как никакие другие, подходили для русского «переложения» творений английского романтика [9].

Как собственная поэзия, так и переводы Комаровского ни при их появлении, ни позже не привлекли к себе внимания широкой аудитории: его известность и высокая репутация были достоянием узкого, т. наз. «царскосельского» круга. Наиболее чутки к поэзии Комаровского оказались акмеисты Н. С. Гумилёв, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам.

Бытующие оценки данного перевода резко критические. Так, советская переводчица О. П. Холмская категорично утверждала: «Сам перевод настолько плох, что трудно даже говорить о нем как о литературном явлении» [6, с. 180]. С ней согласна российская исследовательница творчества Китса Г. Г. Касаткина, небезосновательно упрекающая Комаровского в «абстрактности» выражения, чрезвычайной художественной «бедности», «неудобочитаемости»: «ни о каком эстетическом удовольствии не может быть и речи» [3, с. 71]. В упрек Комаровскому ставятся его неспособность отобразить ключевые образы оригинала, не заменяя их указательными местоимениями, ввиду краткости английского языка, стремление «втиснуть» каждое слово Китса в стихотворную строку, что местами превращает перевод в подстрочник. «Пластические образы становятся у В. Комаровского «риторическими истуканами» [3, с. 70].

Вдобавок, при внимательном чтении в тексте обнаруживаются приметы почти бальмонтовской, несколько слащаво-сентиментальной образности: назойливые восклицания «Ах, для души теперь они [свирели] запели», «О юноша!», «О, этих веток не коснется тлен», «О, этот город» (междометия, естественные в английской поэтической речи, в русской создают впечатление напыщенности, манерности). Лейтмотивами перевода становятся «вечный сон», «сладость», «цветение» (порой переводчик просто злоупотребляет повторами). Случаются и откровенные банальности: «Вам [напевам] не для слуха одного порхать», затертые, обесцвеченные рифмы: «вновь – кровь», неудачные обороты «толпа, волнуясь, мчит», «грустный «хоровод» (и это о религиозной процессии, идущей на жертвоприношение!), «Элады тень, обвитая листвою мужей... и жен».

Действительно, текст Комаровского нельзя поставить вровень с классическими переводами его современников, поэтов Серебряного века – К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, А. А. Блока, Б. Л. Пастернака. Тем не менее, несправедливо было бы вовсе отказать этому переводу в художественных достоинствах. Он отмечен системной антикизацией, пусть местами и нарочитой: «*leaf-fringed legend*» (окаймленная листвою легенда) становится «вечнозеленым мифом», «*pipes*» (дудочки) поэтически названы «свирелями», как в античных мифах, безыскусную «*song* (песню)» сменил величавый «гимн»,

<sup>1</sup> Недавно появилась статья начинающей исследовательницы О. Н. Мишук, посвященная первому русскому переводу «Оды...» [4].



существительное «аквилон» используется без прямых соответствий в оригинале, вместо «Аттики» фигурирует более общее название «Эллада». Заметно, что Комаровский старательно отбирает лексику, уместную для рассказа об античности, ушедшей в небытие культуре, сохраняет присущий Китсу возвышенный стиль и эмоционально-взволнованный тон. У переводчика есть и подлинное поэтическое чувство: его развитый музыкальный слух рождает находки вроде внутренней рифмы «*Свирели будет звон и вечный сон*», великолепные аллитерации и ассонансы «*истомит, иссушит, изведет*», «*городок... на горе*», «*высокий... вал*», «*мужей из мрамора*», «*мучаешь, маня*». К сожалению, на общем фоне неровного, сбивчивого, отрывочного, с «коротким дыханием» синтаксиса (в то время как в оригинале одного предложения, распространенного и осложненного многочисленными оборотами, хватает на целую строфу!) эти художественные находки переводчика выглядят единичными.

Второй «подход» к «Оде...» был осуществлен в 1945 г. «прозванным гением» русской литературы (по выражению критика М. Н. Бычкова) Георгием (Егором) Николаевичем *Оболдуевым* (1898–1954). Перевод «Оды...», в числе прочих переложений Китса, в то время так и не дошел до печати, но увидел свет в Астрахани в 1993 г. (монография Г. Г. Подольской «Джон Китс в России»), в итоге так и оставшись неизвестным широкому читателю. Остается лишь верить на слово переводчику Е. Витковскому, восхищавшемуся «удивительной поэтической техникой Оболдуева, в его переводе четвертой строфы «Оды греческой вазы» ничто не мешало ему обойтись в рифме без суффиксов, зарифмовать «бока – быка». Оболдуев рифмует «бочка – бычка» – образец редкой свободы в переводе, верности собственному поэтическому стилю» [12].

Перевод замечательного русского советского поэта и переводчика *И. А. Лихачева* стоит несколько особняком. Уже первые строки перевода (обращение к вазе – «*питомица медлительных столетий*») задают своеобразный торжественный, размеренный, воистину одический ритм и настрой. Однако, несмотря на выказываемый античной теме пиетет, подкрепленный приличествующей жанру лексикой высокого стиля и поэтизмами, переводчик параллельно прибегает к *доместикации*, позволяющей приблизить далекую античность к читателю: не только через тон сдержанной глубокой захваченности переживанием, но и посредством апелляции к славянским, русским реалиям, что доказывается специфическим подбором лексики – исконно русской, подчас разговорной, просторечной, даже фольклорной: «*строчки*» вместо «*строки*», «*сказ*», «*шальной (экстаз)*», «*затая*», «*не тужи*», «*вешний (лист)*», «*люд*», «*краса*» и особенно «*в сердце горький перегар похмеля*». Ритмико-синтаксический строй лихачевского текста практически безукоризнен. Богатый опыт перевода художественной прозы, причудливый литературный и музыкальный вкус (по воспоминаниям современников, переводчик любил технически сложную барочную западноевропейскую музыку и «герметических» поэтов-метафизиков), основательное знание Лихачевым классической и современной музыки дают свободное дыхание синтаксиса, непринужденность в построении достаточно сложных конструкций, в окказиональном использовании анжабемана – такого же мягко струящегося, как у Китса («*ты упраздняешь нашу мысль, как мысль / О вечности, холодная эклога...*»), что немаловажно в данном случае. Осовременивают этот перевод нечастые приблизительные рифмы, отличительная черта стихосложения XX ст.: «*приношенья*» – «*шеей*», «*сплелись*» – «*мысль*». Этот едва заметный, но уловимый диссонанс между заданной в оригинале возвышенной темой и налетом «народного колорита» в лихачевском переводе позволяет говорить о необычности переводческой стратегии, в целом не типичной для русской (и советской) школы художественного перевода, ориентированной преимущественно на литературную традицию.

Интересен опыт китсовского прочтения современным российским поэтом, прозаиком, эссеистом, переводчиком, религиозным мыслителем В. Б. Микушевичем (датировка затруднена ввиду длительного пребывания переводов в архиве). Среди своих учителей он называет В. А. Жуковского и И. А. Бунина, автора перевода «Песни о Гайавате», что указывает на приверженность не символистской, а романтической, поэтической и переводческой, традиции. Причем не исключительно русской – в проникнутом духом откровения («*енифании*») тексте уловимы отголоски мистической традиции немецкого романтизма – Гельдерлина, Новалиса, Брентано (чьей инкарнацией современные немецкие сторонники метемпсихоза считают переводчика) и, конечно, Рильке. На этой духовной волне и свершается обыкновенное чудо – рождается перевод. Отождествляясь с текстом, переводчик «прорывается сквозь невозможное», являет миру извечно сущий, скрытый внутри оригинала иноязычный текст [8].

Думается, современный российский китсовед Г. Г. Касаткина несправедливо отказывает переводу Микушевича в художественных достоинствах, признавая его только как факт обращения к Китсу [3, с. 73]. Нельзя не оценить тонкий фонетический слух переводчика в искусно подобранных начальных созвучиях соседних слов, часто усиленных сонорными аллитерациями: «*легенд лесных*», «*воплъ / возгласъ*», «*смертнй слухъ*», «*мне милей*», «*никогда напевъ*», «*снова скорбъ*», «*многоликий миръ*», «*в прекрасном правда*», чеканный финальный аккорд – «*Вот знания земного смысл и суть*». На всем протяжении перевода используется возвышенно-поэтический лексикон с «патиной» архаики: «*пленительной*», «*на устахъ*», «*ласкают слухъ*», «*не упьешься негой*», «*вотще стремишь... взглядъ*», «*впредь*», «*сладостна*», «*брегъ*», «*сгинемъ*». Словарь Микушевича практически не разрежен повседневно-бытовой лексикой (имеются, правда, исключения: «*приемыши*», «*неспроста*»). Даже в описании земной страсти переводчик избегает прозаических подробностей, характерных для языка лондонских романтиков: вместо «*a burning forehead, and a parching tongue*» («*горячего лба и пересохшего языка*») – «*страсть, сжигающая пламенем тела*». Здесь вообще плотскость, телесность, стихийность (так сказать, «дионисийство») первоисточника приглушены, проявлены меньше, чем в прочих переводах. Фигурирующие в переводе «*тень дубравъ*» и «*тень дубовъ*» выполняют роль лексической «привязки» не только к античному, но и к более широкому языческому контексту: дубовые рощи, как известно, были священными и в Древней Греции и Риме (посвящены Зевсу / Юпитеру), и у кельтских друидов. Поразительно, но у Микушевича (единственного!) нет «*холода*» (*Cold Pastoral*), зато есть весенний лес, которому не страшны холода, «бесплодный жар» страсти, «сжигающей пламенем тела», вечное тепло небесной любви. Разрушительные перепады жара и холода, драматизм страстей и страданий, насильственной смерти (отсутствующая в оригинале деталь «*где в плоть ее вонзишь священный ножъ*») – эти приметы земного бытия противопоставлены животворящему теплу вечной любви. Вполне закономерно, что выбор лексических средств явственно указывает еще и на влияние торжественного библейского слога: «*целомудренный женихъ*», «*девы*», «*смертнй*», «*святая власть*», «*священный*», «*почтитъ жертвою*», «*миръ страстей*», «*жена*», «*благодатная*», «*скорбъ*», «*земное знание*», ектlesiастические интонации в финале – мотивы преходящего мира, скорбного знания, земной суеты. Фактически это уже не столько язык воссозданной Китсом античности, сколько язык Священного Писания, христианский дискурс. Религиозная философия приводит у Микушевича к акцентированию концептуальной оппозиции, почти неразличимой у Китса: язычество – христианство.

К числу переводов 1970-х гг. относится и версия «Оды...», созданная переводчиком Б. Н. Лейтиным. Отмеченная Е. Витковским «неточность рифм, некая

периодичность стиха, характерная для переводчиков тридцатых годов», которая «состарила» работы Лейтина прежде времени» [11], проявляется и в данном тексте. По сравнению с работами современников-переводчиков это «шаг назад». Неудачно выбрана исключительно мужская клаузула, что придает тексту стремительность, динамичность, порывистость – вместо предполагаемой мечтательной, неторопливой созерцательности. Сравнение мраморной вазы (у Лейтина «дочери Аттики») с «бардом» вносит в перевод мужское воинственное начало, диссоциирующее, да и не имеющее отношения к античности, ибо родом оно из другого, средневекового язычества. Нарушают единство стилистического впечатления отрывистый, рубленый слог (*вкруг, иль* вместо полнзвучных *вокруг, или*, варварски зажатая строкой мысль «*В веках свирели звук, веками нов*») в безуспешных попытках компенсировать краткость и емкость английских слов. Апофеозом лейтинской борьбы со стихией родного языка выступает обращение лирического героя к вазе: «*Бард тайн лесных, твой сказ – расцвет весны*» – здесь на одну строку пришлось целых четыре односложных русских слова. Удачные аллитерационные решения «*невинная невеста*», «*мраморных мужей*», «*лиственной лесов, притоптанной травой*» соседствуют с откровенными фиаско: громогласно-раскатистое «*Гряньте ж, флейты, вдруг*» мало напоминает нежные, трепетные, воркующие звуки *soft pipes*; абсолютно неудобопроизносимо «*любовь еще счастливей*». В интерпретации Лейтина у оригинала появляются иные смысловые оттенки, сказывающиеся на общем восприятии: вместо *maidens loth* («неуступчивых дев») – «девушки нагие», вместо *sensual ear* («чувственного слуха») – «грубый слух», *soft pipes* («нежные флейты») призваны «грянуть вдруг», *bold Lover* – не «смелый влюбленный (возлюбленный)», а «любовник дерзкий», *winning near the goal* (близкая цель) превращена в «добычу» («добычи близкой не достигнешь ты»), в сцене жертвоприношения к алтарю ведут «бычка», а не *heifer* (телочку, телицу, в крайнем случае тельца, как в Библии). При всем при том античность в переводе обозначена весьма рельефно: жрец именуется мистагогом, текст изобилует аллегориями, которых даже больше, чем у Китса: Тишина, Время, Покой, Юность. Однако этой картине языческого мира не хватает человеческого тепла, трепетного чувства живой сопричастности прошлому, элегичности. Китсовская мягкость огрубляется, обытовляется, жестче и brutальнее выписано земное, чувственное, телесное начало. Этот перевод, художественные достоинства которого спорны, обозначил основные трудности переводческого диалога с Китсом, обнажил «подводные камни» перевода, давая наглядное представление о том, почему английский поэт-романтик долгое время оставался закрытым для русскоязычной аудитории.

Переводы В. А. Потаповой, представительницы школы С. Я. Маршака, отличаются чисто «маршаковской гладкописью» [13], «кружевной словесной вязью» [7]. Не абсолютизируя формальный аспект, переводчица слегка варьирует изначальную систему рифмовки: уже в первой строфе она переключается с перекрестной рифмы на опоясывающую, что, впрочем, не сказывается на качестве перевода в целом. У нее (единственной!) сохранился образ «историка дубрав» (*sylvan historian*), без натуги и видимых усилий вплетенный в текст перевода (сравним у прочих: «*ты летопись лесов, дубрав преданья передаешь*» (Я. Пробштейн), «*листва твоих историй*» (А. Грибанов), «*твоих лесных историй красота*» (Ш. Крол), «*язык твоих легенд лесных*» (В. Микушевич)). Для поэта-романтика важны обе ипостаси древней античной вазы: и беспристрастный хронист своей давно минувшей эпохи, и искусная сказительница, запечатлевшая мифы и легенды, увековечившая «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой».

Потаповский словарь обнаруживает широчайший диапазон звучания, переводчица блистательно владеет различными лексическими регистрами, мгновенно и виртуозно переключаясь с одного на другой. Она играючи находит неизби-

тые, «неамортизированные», но совершенно органичные слова и обороты: «*кострец*» жертвенной телки, «*треба*» вместо примелькавшегося жертвоприношения, «*взгорье*», а не холмы, гора, высокий вал, «*цитадель*», а не форт, замок, крепость. В возвышенный стиль, безукоризненное владение которым демонстрирует переводчик, порой вкраплены иронические нотки: «*девы-недотроги*», «*умыканья*», «*прелестный слог*», нарочито обытовлен эпизод возле алтаря: «*разубранную телку тянет жрец*» (сопоставим с высокопарным, выпендренным у А. Грибанова: «*А эти люди шествуют куда / Вслед за жрецом, увив тельца цветами?*», «*Какое шествие возглавил жрец?*» у И. Лихачева, «*Кому мычащий обречен телец?*» у Ю. Фадеевой). При всем том перед нами, если позволительно так выразиться, самый «женственный» перевод: лирическая природа, женская душа вазы мало ощутима в вопросе Я. Пробштейна: «*Какие мифы на твоих боках?*», тем более у Ш. Крола: «*Что за легенда мчится по тебе?*», зато она явственно проступает во взволнованном вопрошании: «*Какое, в лиственном венке, преданье, / Твой стан объемлет?*».

Синтаксис данного перевода критик Г. Г. Касаткина считает излишне усложненным: «В восприятии В. Потаповой естественность порыва влюбленного... приобретает оттенок некоторой условности, а 9–10 стихи звучат открыто декларативно, хотя тоже в достаточной мере эмоционально» [3, с. 74]. Однако не будем забывать, что, как отмечалось выше, на соотечественников лирика Китса производила двойственное впечатление неслитостью чувственного и интеллектуального начал. Вот эту двойственность, контрасты между изощренной версификационной техникой и глубокой эмоциональностью, драматическим тоном и подспудной романтической иронией и отражает перевод В. Потаповой.

Конечно, наш обзор русских версий «Оды...» остается неполным без анализа переводов русского советского поэта Олега Чухонцева, классиков современного поэтического перевода опытейшего англиста Григория Кружкова и специалиста по французской поэзии Алексея Парина, переводчиков из русской диаспоры Яна Пробштейна и Шломо Крола, без критического разбора интерпретаций младшего, постсоветского поколения переводчиков: Александра Грибанова, Ольги Кольцовой, Юлии Фадеевой, равно как и новейших Инет-переводов, существующих пока только в электронном формате. Мы сознательно ограничились рассмотрением классических вариантов «Оды...», привлекая остальной материал в сопоставительном аспекте по мере необходимости.

Итак, в первом приближении можно сделать следующие выводы. Специфическое сочетание в тексте «Оды...» выразительных средств, присущих различным видам искусства – пластике и поэзии, сосуществование в нем интеллектуально-книжного и чувственно-эмоционального начал создает особые сложности при переводе, требуя нестандартных решений. Показательно, что начиная с Комаровского русские и советские переводчики ориентируются преимущественно на классицистскую традицию национальной культуры (а впоследствии – и на традиции поэтов Серебряного века, в основном символистов), сообщая своим переводам эстетическую созерцательность, дух восхищения вечным творением искусства, внося в текст изысканную музыкальность и суггестию, синтаксическую изощренность и стилистическую утонченность.

#### John Keats. Ode on a Grecian Urn (1819)

Thou still unravished bride of quietness,  
Thou foster child of silence and slow time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme:

#### Джон Китс. Ода к греческой вазе

Ты цепенел века, глубоко спящий,  
Наперсник молчаливой старины  
Вечно-зеленый миф! А повесть слаще,  
Чем рифмы будничные сны!



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| What leaf-fringed legend haunts about thy shape<br>Of deities or mortals, or of both,<br>In Tempe or the dales of Arcady?<br>What men or gods are these? What maidens loath?<br>What mad pursuit? What struggle to escape?<br>What pipes and timbrels? What wild ecstasy?                                                                                                                                                                                                                       | Каких цветений шорох долетел?<br>Людей, богов? Я слышу лишь одно:<br>Холмов Аркадии звучит напев.<br>То люди или боги? Все равно...<br>Погони страх? Борьба упругих тел?<br>Свирель и бубны? Хороводы дев?                                                                                                                                                                                                                                        |
| Heard melodies are sweet, but those unheard<br>Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;<br>Not to the sensual ear, but, more endeared,<br>Pipe to the spirit ditties of no tone.<br>Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave<br>Thy song, nor ever can those trees be bare;<br>Bold Lover, never, never canst thou kiss,<br>Though winning near the goal – yet, do not grieve;<br>She cannot fade, though thou hast not thy bliss<br>Forever wilt thou love, and she be fair! | Напевы слушать сладко; а мечтать<br>О них милей; но пойте вновь, свирели;<br>Вам не для слуха одного порхать...<br>Ах, для души теперь они запели:<br>О юноша! в венке... и не пройдет<br>Тот гимн – и листья те не опадут;<br>Пусть ввек не прикоснется поцелуй;<br>Ты плачешь у меты – она цветет<br>Всегда прекрасная, но не тоскуй –<br>Тебе любить в безбрежности минут!                                                                     |
| Ah, happy, happy boughs! that cannot shed<br>Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;<br>And, happy melodist, unwearied,<br>Forever piping songs forever new;<br>More happy love! more happy, happy love!<br>Forever warm and still to be enjoyed,<br>Forever panting, and forever young;<br>All breathing human passion far above,<br>That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,<br>A burning forehead, and a parching tongue.                                                          | О, этих веток не коснется тлен!<br>Листы – не унесет вас аквилон!<br>Счастливый юноша – без перемен<br>Свирели будет звон и вечный сон;<br>Любовь твоя блаженна! Вновь и вновь,<br>Она кипит, в надежде утолить<br>Свой голод; свежесть чувства не пройдет<br>А страсть земная отравляет кровь,<br>Должна печалью сердце истомить,<br>Иссушит мозг и жаждой изведет.                                                                              |
| Who are these coming to the sacrifice?<br>To what green altar, O mysterious priest,<br>Lead'st thou that heifer lowing at the skies,<br>And all her silken flanks with garlands dressed?<br>What little town by river or sea shore,<br>Or mountain-built with peaceful citadel,<br>Is emptied of this folk, this pious morn?<br>And, little town, thy streets for evermore<br>Will silent be; and not a soul to tell<br>Why thou art desolate, can e'er return.                                 | Что это за толпа, волнуясь, мчит?<br>На чей алтарь зеленый этот жрец<br>Ведет теленка? Почему мычит,<br>Венками разукрашенный телец?<br>Чей это городок на берегу<br>И на горе высокий этот вал,<br>Зачем молитвенный спешит народ?<br>О этот город, утро на лугу,<br>И нет здесь никого, кто б рассказал,<br>Зачем так грустен этот хоровод.                                                                                                     |
| O Attic shape! Fair attitude! with brede<br>Of marble men and maidens overwrought,<br>With forest branches and the trodden weed;<br>Thou, silent form, dost tease us out of thought<br>As doth eternity. Cold Pastoral!<br>When old age shall this generation waste,<br>Thou shalt remain, in midst of other woe<br>Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,<br>"Beauty is truth, truth beauty" – that is all<br>Ye know on earth, and all ye need to know.                             | Эллады тень! обвитая листвою<br>Мужей из мрамора и легких жен,<br>Зеленым лесом, смятою травой<br>Ты мучаешь, маня, как вечный сон,<br>И вечно леденящая мечта!<br>Но поколение сменится другим,<br>Ты новым людям будешь вновь сиять –<br>Не нам. Тогда скажи, благая, им,<br>«Краса есть правда, правда – красота»,<br>Земным одно лишь это надо знать.<br><i>Перевод Василия Алексеевича<br/>Комаровского (1881–1914, выполнен<br/>в 1913)</i> |



Ода греческой вазе

Нетронутой невестой тишины,  
Питомица медлительных столетий, –  
Векам несешь ты свежесть старины  
Пленительней, чем могут строчки эти.  
Какие боги на тебе живут?  
Аркадии ли житель, иль Темпеи  
Твой молчаливый воплощает сказ?  
А эти девы от кого бегут?  
В чем юношей стремительных затея?  
Что за тимпаны и шальной экстаз?

Нам сладостен услышанный напев,  
Но слаше тот, что недоступен слуху,  
Играйте ж, флейты, тленное презрев,  
Свои мелодии играйте духу:  
О не тужи, любовник молодой,  
Что замер ты у счастья на пороге,  
Тебе ее вовек не целовать,  
Но ей не скрыться прочь с твоей дороги,  
Она не разлучится с красотой  
И вечно будешь ты ее желать.

Счастливые деревья! Вешний лист  
Не будет вам недолгою обновой;  
И счастлив ты, безудержный флейтист,  
Играющий напев все время новый;  
Счастливая, счастливая любовь:  
Все тот же жаркий, вечно юный миг –  
Не скованный земною близкой целью,  
Не можешь знать ты сумрачную бровь,  
Горящий лоб и высохший язык,  
А в сердце горький перегар похмелья.

Какое шествие возглавил жрец?  
К какому алтарю для приношенья  
Идет мычащий к небесам телец  
С атласной, зеленью увитой шеей?  
Чей праздник, о приморский городок,  
Где жизнь шумна, но мирно в цитадели,  
Увлек сегодня с улиц твой народ?  
И, улицы, навек вы опустели,  
И кто причину рассказать бы мог,  
Вовек ее поведать не придет.

Недвижный мрамор, где в узор сплелись  
И люд иной, и культ иного бога,  
Ты упраздняешь нашу мысль, как мысль  
О вечности, холодная эклога!  
Когда других страданий полоса  
Придет терзать другие поколения,  
Ты род людской не бросишь утешать,  
Неся ему высокое ученье:  
"Краса – где правда, правда – где краса!" –  
Вот знание все и все, что надо знать.  
*Перевод Ивана Алексеевича Лихачева  
(1902–1972, выполнен в 1973)*

Джон Китс. Ода к греческой вазе

1  
Покоя девственной невестой став,  
Замедленного времени безвестный  
Приемыш, дай услышать твой прелестный,  
Душистый слог историка дубрав.  
Какое, в лиственном венке, преданье  
Твой стан объемлет? Это – люди? Боги?  
Аркадию иль Темпе видит глаз?  
И что это за девы-недотроги?  
Что за погони, бегства, умыканья,  
Тимпаны, флейты, бешеный экстаз?

2  
Напев звучащий услаждает ухо,  
Но сладостней неслышимая трель.  
Играй, но не для чувственного слуха,-  
Душе играй, беззвучная свирель.  
Любовник дерзкий, ради поцелуя,  
Ты, юноша, в тени густого древа,  
Не сможешь песни оборвать своей.  
Но, о блаженстве близком не тоскуя,  
Живи: не знает увяданья дева,  
Не осыпается листва с ветвей!

3  
Как счастливы деревья (в их природе –  
Не разлучаться никогда с весной!)  
И счастлив молодой творец мелодий,  
Что обладают вечной новизной.  
Блаженный мир любви непреходящей,-  
Любви счастливой, с трепетным объятьем  
И вечно молодым своим теплом!  
Не страсти человеческой, дарящей  
Лишь скорбью расставанья, сердца сжатьем,  
Челом горячим, пересохшим ртом.

4  
Что за народ спешит увидеть требу?  
Разубранную телку тянет жрец.  
Она мычит, как бы вызывая к небу.  
В цветах – ее бока, ее костреч.  
Тот городок, что у реки ютится  
Или на взгорье, с мирной цитаделью,  
Благочестивым утром опустел.  
И ни одна душа не возвратится  
Сказать – куда ушли, с какою целью?  
Безмолвным вечно быть – его удел.

5  
Аттическая форма! Безупречность  
Мужей из мрамора, и дев, и трав,  
Чуть-чуть примятых, и листвы дубрав.  
Ты молча дразнишь мысль мою, как вечность!  
О пастораль холодная! Со света  
Нас поколения сгонят, суета  
Придет иная с ними; ты ж, нисколько  
Не потускнев, скажи им: «Красота –  
Есть правда, правда – красота. Вы это  
Знать на земле обязаны, – и только!»  
*Перевод Веры Аркадьевны Потаповой  
(1910–1992, опубли. 1975)*

### Ода греческой вазе

Невинная невеста Тишины!  
Тебя вскормили Время и Покой.  
Бард тайн лесных, твой сказ – расцвет весны,  
Он сладостней, чем наших песен строй.  
Листвой окаймлена, вокруг форм твоих  
Среди аркадских солнечных долин  
Встает легенда – смертных иль богов?  
Что за экстаз? Чьи флейты, тамбурины?  
Кто догоняет девушек нагих?  
Кто девушки, отвергшие ловцов?

Мелодий слышимых нам сладок тон,  
Неслышных – слаще. Гряньте ж, флейты,  
вдруг:  
Напев беззвучный, для души рожден,  
Милее тех, что тешат грубый слух.  
Пой, Юность! Песнь не смолкнет под  
листвою,  
Под кущами, которым не опасть.  
Добычи близкой не достигнешь ты,  
Любовник дерзкий. Но простишься с тоской:  
Не сгинет в деве свежесть красоты,  
Как не умрет в тебе вовеки страсть.

Как ветви счастливы! Не сбросить им  
Столетьями весенний свой покров.  
Счастливый музыкант неистощим,  
В веках свирели звук, веками нов.  
Любовь еще счастливей – среди ветвей  
Всегда игрыв и юн ее родник.  
Всегда в огне и неутолена,  
Она превыше всех земных страстей:  
Душа от них пресыщена, грустна,  
Пылает лоб, и пересох язык.

Что за алтарь зеленый здесь готов?  
Куда ты, Мистагог, ведешь народ?  
С гириандами вдоль шелковых боков  
Идет бычок и в небеса ревет.  
О городок над морем иль рекой,  
Иль на пригорке, с крепостью, в глуши, –  
Ты всеми брошен для священных дел.  
На улицах молчанье и покой,  
И тьма веков не вышлет ни души,  
Чтоб рассказать, как город опустел.

Дочь Аттики! Прекрасный образ твой –  
Холодной пасторали тихий сон.  
Листвой лесов, притоптанной травой,  
Величием мраморных мужей и жен  
Ты дразнишь мысль, как вечности мечта.  
Вот поколение старится, умрет,  
Ты, друг людей, пребудешь, чтоб вещать  
Средь горестей иных, иных забот:  
«Краса есть правда, правда – красота».  
Вот все, что знаем мы, и все, что нужно знать.  
*Перевод Бориса Натановича Лейтина*  
(1893–1972, опублик. 1976)

### Ода к греческой вазе

1  
О ты, приемыш медленных веков,  
Покой – твой целомудренный жених.  
Твои цветы пленительней стихов.  
Забыт язык твоих легенд лесных.  
Кто это? Люди или божества?  
Что гонит их? Испуг? Восторг? Экстаз?  
О девы! Прочь бежите вы стремглав.  
Как разгадать, что на устах у вас?  
Вопль страха? Дикий возглас торжества?  
О чем свирель поет в тени дубрав?

2  
Звучания ласкают смертный слух,  
Но музыка немая мне милей.  
Играй, свирель, заворотив мой дух  
Безмолвною мелодией своей.  
О юноша! Ты вечно будешь петь.  
Деревья никогда не облетят.  
Влюбленный! Не упьешься негой ты,  
Вотще стремишься к любимой страстный  
взгляд.  
Но не умрет любовь твоя и впредь,  
И не поблекнут милые черты.

3  
Счастливый лес! Не бойся холодов!  
Ты не простишься никогда с листвою.  
Счастливый музыкант! В тени дубов  
Не смолкнет никогда напев живой.  
Счастливая, счастливая любовь!  
Нам сладостна твоя святая власть.  
Наполнена ты вечного тепла.  
О что перед тобой слепая страсть,  
Бесплодный жар вдыхающая в кровь,  
Сжигающая пламенем тела.

4  
Куда ты, жрец, телицу поведешь?  
В гириандах – шелк ее крутых боков.  
Где в плоть ее вонзишь священный нож?  
Где жертвою почтишь своих богов?  
А почему пустынен мирный берег?  
Зачем людьми покинут городок?  
Безлюдны площадь, улица и храм.  
Не ведать им ни смуты, ни тревог.  
Спит городок. Он опустел навек.  
А почему – никто не скажет нам.

5  
В аттическую форму заключен  
Безмолвный, многоликий мир страстей,  
Мужей отвага, прелесть юных жен  
И свежесть благодатная ветвей.  
Века переживешь ты неспроста.  
Когда мы сгинем в будущем, как дым,  
И снова скорбь людскую ранит грудь,  
Ты скажешь поколениям иным:  
"В прекрасном – правда, в правде – красота.  
Вот знания земного смысл и суть".  
*Перевод Владимира Борисовича*  
*Микушевича (род. 1936)*

## Библиографические ссылки

1. Бычков М. Н. Предисловие / Китс Джон. Стихотворения. Поэмы. Бессмертная библиотека. – М. : Рипол классик, 1998. – Режим доступа: [adelanta.info/library/poetry/530.html](http://adelanta.info/library/poetry/530.html)
2. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность / Под ред. М. В. Доброклонского и А. П. Чубовой / История искусства зарубежных стран. – М. : Изобразительное искусство, 1979. – 408 с.
3. Касаткина Г. Г. «Ода греческой вазе» Джона Китса в России: Судьба эстетической идеи в процессе восприятия поэтического текста / Г. Г. Касаткина // Художественное произведение в литературном процессе. – М., 1985. – С. 56–76.
4. Мищук О. Н. «Ода греческой вазе» Джона Китса в переводе В. А. Комаровского / О. Н. Мищук // Известия Тульского гос. ун-та. Гуман. науки. Вып. 1. – С. 391–397.
5. Урнов Д. М. Романтизм... Китс / Д. М. Урнов // История всемирной литературы: в 9 т. – Т. 6. – М. : Наука, 1989. – С. 87–112.
6. Холмская О. П. Джон Китс / О. П. Холмская // Иностранная литература, 1972, № 2. – С. 180–182.
7. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/zagran.html>
8. Электронный ресурс: [http://old.russ.ru/krug/20020218\\_kalash.html](http://old.russ.ru/krug/20020218_kalash.html)
9. Электронный ресурс: [http://www.silverage.ru/poets/komar/komar\\_bio.html](http://www.silverage.ru/poets/komar/komar_bio.html)
10. Электронный ресурс: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov0.html>
11. Электронный ресурс: <http://www.vekperevoda.com/1887/leytin.htm>
12. Электронный ресурс: <http://www.vekperevoda.com/1887/obolduev.html>
13. Электронный ресурс: <http://www.vekperevoda.com/1900/vpotapova.htm>
14. Электронный ресурс: [www.litmir.net/br/?b=146242&p=133](http://www.litmir.net/br/?b=146242&p=133)

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111-14.09

**М. М. Буслов**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

## СУЧАСНІ ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЇ ВОРДСВОРТА «PERSONAL TALK»

**Проводиться порівняльний аналіз сучасних перекладів поезії Вордсворта «Personal Talk».**

*Ключові слова:* Вордсворт, переклад, поезія, романтизм.

**Проводится сравнительный анализ современных переводов поэзии Вордсворта «Personal Talk».**

*Ключевые слова:* Вордсворт, перевод, поэзия, романтизм.

**Comparative analysis of Wordsworth's poetry «Personal Talk» is being held.**

*Key words:* Wordsworth, translation, poetry, romanticism.

Одна з перших російськомовних статей про творчість Вордсворта датується 1835 р. і належить перу відомого літературознавця та перекладача Євгена Федоровича Корша. Вперше стаття під назвою «Фелиция Гиленс и Уильям Вордсворт» була опублікована в XII томі журналу «Библиотека для чтения» під тоді ще нікому не відомим псевдонімом Є. К. У своїй статті автор дав детальний аналіз низки віршів Вордсворта, що пізніше посприяло пробудженню інтересу та попу-

ляризації поезії представника так званої «Озерної школи поезії» Вордсворта серед російських поетів, перекладачів та літературознавців XIX століття.

Пізніше, того ж 1835 р., Є. Ф. Корш звернувся до поетичного перекладу однієї з найвідоміших балад Вордсворта «We are Seven», яка увійшла до збірки «Lygical ballads» (1798) – першої пільної збірки Вордсворта та Колріджа [1, с. 66–70].

Уперше балада «We are Seven» була перекладена російським поетом та перекладачем І. І. Козловим у 1832 році. Інтерпретована та адаптована для російськомовної аудиторії балада була близькою до оригіналу своєю образністю, характерними інтонаціями та відмінно підібраними стилістичними засобами. Порівняно з вільностями при передачі форми оригіналу Є. Ф. Корша, І. І. Козлов спромігся повністю зберегти форму балади, тобто рима, розмір та загальна кількість віршів оригіналу залишилися незмінними [2, с. 235–239]. Є. Ф. Корш, перекладаючи баладу, відходить від форми поезії оригіналу і ділить її на п'ять частин: вступ, опис дівчинки, розмова незнайомця і дівчинки, розповідь дівчинки про смерть брата та сестри, заключна частина.

У 1843 р. балада «We are Seven» привернула увагу дитячого письменника, перекладача та відомого літературознавця Я. К. Грота. Головною особливістю російськомовного перекладу балади є те, що він був орієнтований на дитячу аудиторію, що відчутно завдяки особливому підбору лексики.

Так, говорячи про смерть брата головної героїні, перекладач жодного разу не вжив слова «смерть» або «помер», а змінює їх на «закрив глаза» і «спит под землей»:

Закрив глаза и в гробик лег,  
И спит он также под землей.

Іншою ознакою орієнтації перекладу Я. К. Грота на дитячу аудиторію є вживання зменшувально-пестливих слів: «цветочки», «гробик», замість ім'я «Джен», перекладач використовує «Дженни».

Та, незважаючи на вищевказані зміни, Грот повністю зберіг форму балади [1, с. 66–70].

Саме своєю гармонією змісту і форми, простотою лексики та природністю образів головних героїв, тяжінням до природи та «простого», а не «піднесеного», поезія Вордсворта викликала інтерес багатьох поетів та перекладачів. Окрім зазначених поетів слід відзначити таких відомих перекладачів як С. Я. Маршак, К. Д. Бальмонт, Д. Є. Мін, які у різні часи звертались до перекладу поезії Вордсворта.

На жаль, з початком XXI ст. поезія Вордсворта втратила свою популярність порівняно з минулим століттям. Так, серед більш сучасних перекладів можна відмітити переклад Г. М. Кружкова – відомого російського поета, есеїста та перекладача, який неодноразово звертався до творчості Вордсворта. Власним перекладам віршів Вордсворта передують стаття Г. Кружкова «Природы он рисует идеал» про творчість англійського поета, в якій автор розглядає поезію Вордсворта з точки зору її головної тематики. Г. Кружков пише, що однією з головних тем творчості Вордсворта була «природа», точніше, її змалювання. На думку літературознавця, англійський поет надав нового звучання темі природи в англійській поезії.

У цій статті Г. Кружков робить детальний аналіз вірша «Строки, сочиненные в нескольких милях от Тинтернского аббатства, при вторичном посещении берегов реки Уай 13 июля 1798 года», який увійшов до збірки Вордсворта і Колріджа «Lygical ballads» (1798).

Дещо пізніше, у 1998 р., літературознавець звернувся і до перекладу поезії Вордсворта.

У 2002 р. вийшла друком збірка Г. М. Кружкова «Англасахаб: 115 английских, ирландских и американских поэтов». Серед перекладів поезії таких відо-

мих майстрів пера як У. Блейк, У. Купер, Д. Г. Байрон, С. Т. Колрідж вміщено переклад сонета Вордсворта «Personal Talk». [6] Саме цей сонет автор даної статті пропонує для більш детального порівняльного аналізу.

Поезія «Personal Talk» являє собою монолог ліричного героя, в якому він говорить про своє бажання відкинути світ марноти та буденності, про тяжіння до самотності і занурення у світ власних думок, переживань та мрій, тиші та спокою, – все, чого він бажає:

To sit without emotion, hope, or aim,  
In the loved presence of my cottage-fire,  
And listen to the flapping of the flame,  
Or kettle whispering its faint undersong.

Сидіти без надії, емоцій чи мети,  
В улюбленій присутності вогню мого котеджу,  
І слухати ляскання полум'я,  
Або чайника шепіт, його слабкий приспів.

У 4, 5, 6 та 7-му рядках Вордсворт вказує на ті речі, яких він хоче уникнути, перераховуючи їх, підкреслюючи цим самим своє бажання відокремитись від усіх, а не лише від когось:

Of friends, who live within an easy walk,  
Or neighbours, daily, weekly, in my sight:  
And, for my chance-acquaintance, ladies bright,  
Sons, mothers, maidens withering on the stalk,

Про друзів, що живуть неподалік,  
Або сусідів, яких щодня можу зустріти,  
І дам яскравих, випадкового знайомства,  
Синів, матерів, дів, що в'януть на стеблині.

Серед стилістичних прийомів варто відзначити персоніфікації: «kettle whispering its faint undersong» («чайника шепіт, його слабкий приспів»); заперечення, протиставлення: «I am not one» («я не такий»), «better than such discourse do the silence long» («тиша краще, ніж така розмова»), за допомогою яких Вордсворт намагається пояснити свій внутрішній світ і відштовхнути дійсність зовнішнього світу, який, на думку автора, недосконалий та примхливий. Це й зумовлює бажання людини поринути у світ власної душі.

З точки зору версифікації, «Personal Talk» є прикладом англійського сонета: два катрени і дві терцини та віршовий розмір п'ятистопний ямб. Римування у катренах – кільцеве, у терцинах – тернарне.

Переклад Г. М. Кружкова близький до оригіналу своєю образністю, інтонацією, віршовою формою та загальною кількістю рядків. Так, інтерпретуючи поезію «Personal Talk», перекладач зберіг форму сонета з кільцевим римуванням у катренах та тернарним у терцинах.

Признаться, я не очень-то охоч  
До тихих радостей молвы скандальной:  
Судить соседей с высоты моральной  
Да воду в ступе без толку толочь,

Внимать речам про чью-то мать – иль дочь  
Невзрачную – весь этот вздор банальный  
Стирается с меня, как в зале бальной  
Разметка мелом в праздничную ночь.



Не лучше ль, вместо словоговоренья,  
С безмолвным другом иль наедине  
Сидеть, забыв стремленья и волненья? –

Сидеть и слушать в долгой тишине,  
Как чайник запекает на огне  
И вспыхивают в очаге поленья?

Та все ж перекладач Г. М. Кружков припустився досить принципового відхилення від оригіналу. У свій варіант вірша перекладач уводить два запитання:

Не лучше ль, вместо словоговоренья,  
С безмолвным другом иль наедине  
Сидеть, забыв стремленья и волненья? –

Сидеть и слушать в долгой тишине,  
Как чайник запекает на огне  
И вспыхивают в очаге поленья?

яких немає в оригіналі. Цими запитаннями перекладач начебто запрошує когось взяти участь у бесіді, що певною мірою порушує монологічну форму оригіналу та концептуальну ідею – бажання ліричного героя залишитись наодинці і ні з ким не розмовляти.

Але перевагою перекладу Г. М. Кружкова є повністю збережена форма оригінального твору.

Пізніше поезія «Personal Talk» привернула увагу учасників конкурсу перекладачів «Пушкін у Британії», що проводився в Лондоні у 2010 р., де вірш Вордсворта був серед запропонованих до перекладу.

Переможцем конкурсу стала росіянка Галина Лазарева [7]:

### **О праздной болтовне**

Я не из тех, кто с наслажденьем едким  
Проводит время в праздной болтовне,  
Перемывая косточки родне,  
Друзьям, знакомым, ветреным соседкам,

Девицам-перестаркам, мамкам, деткам –  
Их образы стираются во мне:  
Так утром после бала, в тишине,  
Стирают с пола пыльную разметку.

Куда как лучше в кресле, вечером,  
С самим собой в согласье пребывая,  
Блаженно длить бесцельное молчанье

И слушать, как поленья, истлевая,  
Потрескивают в пламени, и чайник  
Мурлычет свой напев над камельком.

Розбіжності між оригіналом та перекладом бачимо вже в заголовку. В оригіналі він звучить як «Personal Talk», що в перекладі означає «Особиста бесіда». Варто відзначити семантичні зміни, які відбулись при перекладі, адже слова «праздной» і «болтовне» замість «особиста» і «бесіда» надають твору дещо нового звучання, в якому перекладач, на відміну від автора оригіналу, вказує на ту «праздную болтовню», якої він воліє уникнути, в той час як Вордсворт говорить про «Особисту бесіду», до якої він схиляється.

У другому чотиривірші зміст передано без змін, за винятком того, що перекладач уводить поняття «бал», але в цілому на зміст ця зміна не вплинула.

Вдало, без надто помітних розбіжностей з Вордсвортом, передано малюнок двох терцин, при цьому перекладач виявляє особливу майстерність у прагненні якомога точніше передати зміст. Порівняймо:

...І слухати ляскання полум'я  
Або чайника шепіт, його слабкий приспів...

I

...И слушать как поленья, истлевая, потрескивают в пламени,  
И чайник мурлычет свой напев над камельком...

Із версифікаційної точки зору змін не відбулося. Як в оригіналі, так і в перекладі – два катрени і дві терцини. Римування, як і в першоджерелі – кільцеве в катренах і тернарне в терцинах.

Аналіз російськомовних перекладів Вордсворта «Personal Talk» доводить, що, незважаючи на деякі зміни, внесені перекладачами Г. М. Кружковим та Г. Лазаревою при інтерпретації поезії для російськомовного читача, обидва перекладачі змогли досить точно передати зміст, віршову форму та мову оригіналу.

На жаль, україномовних перекладів поезії Вордсворта «Personal Talk» не існує взагалі. Тому, аналізуючи переваги та недоліки перекладів Г. М. Кружкова та Г. Лазаревої, автор даної статті робить спробу дати власний переклад поезії «Personal Talk» українською мовою.

**Приватна бесіда**

Я не з таких, що бесіду ведуть  
Безперестанку побіля каміна –  
Про сусідів, яких щодня зустріну,  
Про друзів, що неподалік живуть.

Про дам, що спогад все ще бережуть,  
Синів і дів, що в'януть на стеблині –  
Вони минуші, як сліди людини,  
Що у зникому тягнуть каламуть.

Тож краще, певно, тишу оберу,  
Що сповнена бажання відпочити,  
Сидітиму без діла, без мети –

І слухатиму казочку стару,  
Як світ. В каміні вогонь буде тліти,  
І чайник буде оповідь вести.

**Бібліографічні посилання**

1. Жаткин Д. Н. Баллада В. Вордсворта «We are Seven» в русских переводах / Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова // Вестник Москов. гос. обл. ун-та. Сер. «Русская филология». – 2005 – № 5. – С. 66–71.
2. Жаткин Д. Н. Восприятие И. И. Козловым творчества В. Вордсворта и С.-Т. Кольриджа / Д. Н. Жаткин, С. В. Бобылева // Вестник Бурят. гос. ун-та. – 2008. – № 10. – С. 235–239.
3. Кружков Г. М. Англасахаб. 115 английских, ирландских и американских поэтов / Г. М. Кружков. – Псков, 2002.
4. Кружков Г. М. Пироскаф: Из английской поэзии XIX века / Г. М. Кружков. – СПб., 2008.

5. Wordsworth W. Lyrical Ballads / W. Wordsworth / [2 ed]. – L., 1802.
6. Режим доступу: <http://kruzhkov.net/>
7. Режим доступу: [www.pushkininbritain.com/](http://www.pushkininbritain.com/)

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.161.1- 994.09

**Т. П. Ворова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## **ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ МУЖСКИХ И ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ»**

Досліджуються деякі аспекти матеріального / містичного світів у повісті М. В. Гоголя «Вий». Аналізується можливий перехід з одного світу до іншого, який супроводжується незвичайними виявами почуттів. Вивчаються особливості поведінки героїв гоголівського твору, які відображають фоновий психотип особистості.

*Ключові слова:* чоловіча / жіноча модель поведінки, психотип особистості персонажа.

Исследуются некоторые аспекты материального / мистического миров в повести Н. В. Гоголя «Вий». Анализируется возможный переход из одного мира в другой, сопровождающийся необычными проявлениями чувств. Изучаются поведенческие особенности героев гоголевского произведения, отражающие фоновый психотип личности.

*Ключевые слова:* мужская / женская модель поведения, психотип личности персонажа.

It is researched some of the aspects of the material / mystical worlds in the narrative by N. V. Gogol «Viy». It is analysed the possible passage from one world to the other that can be accompanied with the unusual manifestation of senses. It is studied the special behavioural features of the heroes in the work of literature by N. V. Gogol which reflect the basic psychological type of personality.

*Key words:* male / female model of behaviour, psychological type of personality of the character.

Літературознавчі роботи про творчість Н. В. Гоголя можна умовно розділити на дві групи: в першій гоголівські повісті переважно розглядаються в реалістичній площині, тоді як у другій основну увагу приділяється категорії надприродного і містичного, а духовні метання людської душі розглядаються в контексті пошуку трансцендентних істин.

Іменно цю зв'язь гоголівського творчості з містикою обумовлено неугасаючий інтерес дослідників до одного з самих загадкових творів письменника «Вий» (1835), що відображено в великій кількості літературознавчих праць (Ю. В. Манн [5], С. А. Гончаров [3], І. І. Гарин [1], Е. С. Ефимова [4] і др.), що свідчать про активну роботу з дослідження художнього світу Н. В. Гоголя. Завданням даної статті є виявлення комбінаторики реалістичних і містичних аспектів у взаємодіях чоловічих і жіночих персонажів у повісті Н. В. Гоголя «Вий».

Основні діючі особи в досліджуваній повісті представлені як би об'єднаними в два суспільства: 1) учасники семінарії / бурси (з яких персо-

нифицированы богослов Халява, философ Хома Брут и ритор Тиберий Горобець); 2) сотник и обитатели сотникова селения. Бурса / семинария в Киеве подразделяются на несмешивающиеся касты с особой иерархией в соответствии с возрастом и классом студента (грамматики, ритторы, философы, богословы), строгим подчинением младших старшим, что напоминает военизированную систему в армии. Впечатление о бурсе / семинарии как о воинском подразделении с раз и навсегда установившейся жесткой системой подчинения физически сильным старшим студентам и градацией телесных наказаний за любые провинности еще более напоминает суровую палочную муштру царского армейского образца. Общая картина дополняется хорошо отработанной и тщательно культивируемой системой кулачных боев «класс на класс» и всеобщих битв «бурса против семинарии», что указывает на воинственный, задиристый цивилизационный психотип Пацифиды, воплощенный в микромире «этого ученого народа» (при этом предполагается, что понятие «ученый» соотносится с хорошо усвоенной воинской наукой физической выносливости и противостояния предполагаемому противнику, а не с академической наукой вообще; поэтому о подающем надежды риторе Тиберии Горобце похвально отзываются как о будущем «хорошем воине» на том основании, что тот часто является на занятия с «большими шишками на лбу» [2, с. 158]).

Таким образом, становится ясной в общих чертах характеристика в общем-то типичной группы трех бурсаков, с действий которых и начинается разворачиваться сюжет произведения: старшим по возрасту и положению является богослов Халява («рослый, плечистый», «чрезвычайно мрачен», часто «напивался он пьян»); ему подчиняется философ Хома Брут («нрава веселого», порку принимал «с философическим равнодушием»); младшим из троих был ритор Тиберий Горобець (безусый, «носил только оселедец», его характер «еще мало развился», поэтому невозможно добавить какие-либо проясняющие детали к этому персонажу).

Теперь обратимся к населению хутора «одного из богатейших сотников» – отца панночки-ведьмы. Читатель видит хутор и оценивает его обитателей глазами Хома. Сотник и его козаки (как и бурсаки) – яркие представители психотипа Пацифиды; на это указывает жесткая иерархия среди слуг на панском дворе, которые, впрочем, обращаются друг с другом как козаки, а не лакеи, подчеркивая прежде всего собственное воинское происхождение, воинские навыки и привычки: они – «здоровые и крепкие», у некоторых «небольшие рубцы говорили, что они бывали когда-то на войне не без славы» [2, с. 167]. Усадьба пана, кроме обычных хозяйственных построек, имела также следующие характерные детали: барабан, медные трубы, две пушки у ворот и два объемистых винных погреба, что свидетельствует о военизированных потехах хозяина, который явно «любил повеселиться» [2, с. 171].

В момент повествования сотник предстает в образе сурового воина, у которого сердце закаменело из-за утраты красавицы-дочки: «душа его была убита и разрушена вдруг, в одну минуту, и вся прежняя веселость и шумная жизнь исчезли навеки» [2, с. 172]. Страшны и безжалостны его угрозы анонимному убийце дочери; без сомнения сотник, не колеблясь, реализовал бы их, если бы знал, с чьей стороны было организовано дерзкое нападение на панночку: «Я не о том жалею <...>, что ты во цвете лет своих, не дожив положенного века, на печаль и горесть мне, оставила землю. Я о том жалею <...>, что не знаю того, кто был, лютый враг мой, причиною твоей смерти. И если бы знал, кто мог подумать только оскорбить тебя или хоть бы сказал что-нибудь неприятное о тебе, то, клянусь богом, не увидел бы он больше своих детей, если только он так же стар, как и я; ни своего отца и матери, если только он еще на пороге лет, и тело его было бы выброшено на съедение птицам и зверям степным.» [2, с. 174–175].

Сотник, не стесняясь в выражениях, угрожает и Хоме физической расправой при малейших признаках неповиновения со стороны героя, показывая жесткий

характер воина: «Знаешь ли ты, что такое хорошие кожаные канчуки? <...> – сказал сотник грозно, подымаясь на ноги, и лицо его приняло повелительное и свирепое выражение, обнаружившее весь необузданный его характер, усыпленный только на время горестью. – У меня прежде выпарят, потом вспрыснут горелкою, а после опять. Ступай, ступай! исправляй свое дело!» [2, с. 188–189]. И при этом неожиданно для такой грозной фигуры он показан умирительно нежным, говоря об умершей дочери: она для него – «голубонько», «наймилейшая мне дочь», «полевая нагидочка», «перепеличка», «ясочка». Но даже в безутешном горе сотник остается строгим и взыскательным командиром по части исполнительской дисциплины: козаки по-воински четко несут караульную и исполнительную службу, тщательно следя за Хомой и пресекая все его попытки сбежать с опасного хутора (ближе к ночи на церковное отпевание панночки его отводят не иначе как под конвоем трех козаков), а хозяйственные службы неукоснительно выполняются ответственными за это людьми (в тексте упоминается, что и во время траура продолжают методично исполнять свои обязанности караульные, пастухи, псары, поварихи и т. д.).

В анализируемой повести Н. В. Гоголя широко и объемно представлен также эзотерический план; это многочисленные описания, связанные с деятельностью ведьмы или ее похоронами (количественные показатели объема сцены езды ведьмы на Хоме составляют 3 страницы, обрядовая сторона похорон ведьмы – 2,5, рассказы слуг сотника о проделках ведьмы – 4,5, чтение заупокойных молитв Хомы в церкви в течение трех ночей – 7,5); всего – 17,5 страницы из общего количества 40 страниц в повести, что составляет почти половину повествования произведения.

Один из основных эпизодов из серии о проделках ведьмы – езда на мужчинах, выматывающая и истощающая физически того, кто везет ведьму. Этот вид магической активности продублирован в повести трижды в сценах, связанных с Хомой, псарем Микитой и козаком Дорошем. Но если Дорош только подтверждает факт езды, а рассказ о влюбленном Миките в общих чертах констатирует все тот же факт с акцентированием внимания слушателей на печальном конце козака, то эпизод езды на Хоме описан во всех подробностях. Рассмотрим этапы странного приключения Хомы: время действия – темная ночь, место действия – одинокий хутор в степи, участники – трое бурсаков, уговаривающие хозяйку-старуху пустить их на ночлег. Старуха 1) распределяет приятелей по трем разным помещениям (Хому отправляют спать в хлеву, приравняв его агнцу на заклание), 2) седлает и скачет на Хоме, как на «верховом коне»; 3) во время езды парень видит, слышит и ощущает необычные явления, 4) произносит «заклятия против духов», 5) умудряется вскочить на старуху верхом и колотит ее; 6) старуха «в изнеможении» падает на землю, превращаясь в изумительную красавицу с глазами «полными слез»; 8) юноша ощущает неведомое ему раньше «странное новое чувство» (уж не любовь ли?), 9) возвращается в Киев, где сходится с молодой вдовой, 10) вечером развлекается на деньги вдовушки в корчме, забыв о «необыкновенном происшествии».

На наш взгляд, возможно двоякое толкование данного приключения героя. Первое поверхностное пояснение – буквальная интерпретация происшедшего: Хома действительно оказался в незавидной роли «черкесского бегуна» ведьмы, которая использовала его как ездовое животное для поездки на ночной шабаш, при этом была задействована даже типичная в таких ситуациях метла, чтобы погонять Хому-«коня». Во время движения ведьма с Хомой попадают в некое необычное, астральное пространство, приметы которого подробно описываются: месячный серп там – «обращенный», а потом и вовсе вместо него светит «какое-то солнце»; все на этой земле находится близко / далеко и кажется покрытым странным, прозрачным, светящимся зеркальным покрывалом, в котором отража-



ется Хома со старухой на спине; появляется соблазнительная русалка, смеющаяся «сверкающим смехом». Перемещение героя сопровождается особым звуковым фоном: это «ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...» [2, с. 164]. Несомненно, что таким образом вводится описание путешествия в астральном, волшебном-прекрасном пространственно-временном измерении.

Но та же сцена полета Хома / ведьмы может быть интерпретирована и в несколько иной плоскости – в качестве сцены, описывающей божественный экстаз близости мужчины и женщины. Для иллюстрации второго скрытого контекста непрерывным фоном идет перечисление необычных чувств-ощущений Хома: вначале «он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу» [2, с. 163]. Потом ведьма странным образом исчезает из описания дивного полета «влажно-теплой» ночи, зато вместо нее вводится описание внешности сексуально соблазнительной русалки (или это все-таки все та же ведьма в своей астральной ипостаси?): «мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит <...>» [2, с. 163]. В это же время у Хома «пот катился <...> градом. Он чувствовал *бесовски сладкое чувство*, он чувствовал какое-то *пронзающее*, какое-то *томительно-страшное наслаждение*. Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него <...>. *Изнеможенный, растерянный*, он начал припоминать <...> молитвы [выделено нами – Т. В.]» [2, с. 164].

Молитвы возвращают героя из волшебного мира грез и любовных утех в мир реальности, т. к. он снова видит под собой старуху, которую он продолжает автоматически «колотить» «со всех сил»: «Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? «Ох, не могу больше!» – произнесла она в изнеможении и упала на землю. <...> Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез» [2, с. 164]. Хома обошелся с ней как грубый мужлан, надругавшийся в этом материальном мире над той, что подарила ему божественный экстаз чувств. Если бы это была только иллюстрация полета ведьмы на ночной шабаш, то почему у Хома появляется целая гамма неизвестных ранее для него чувств и ощущений, понятных всем влюбленным, испытывавшим страсть любовного единения: «Затрепетал <...> Хома: <...> какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; <...> билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело» [2, с. 164–165]. Последовавший в тексте буквально через абзац эпизод интрижки Хома с киевской молодницей в желтом очипке является дополнительным авторским знаком, который дублирует и одновременно подтверждает идею предшествовавшего любовного поединка Хома с ведьмой; однако во второй сцене все было слишком прозаично и меркантильно, обыденно и принижено – грубый физиологизм и отсутствие утонченно-неземной эротичности и сексуально-страстного порыва предыдущей ночи; поэтому чуть позже герой спокойно-расслабленно курит и пьет в шинке, при этом глаза у него – «хладнокровно-довольные» от приятно проведенного вечера.

Если принять данную интерпретацию эпизода встречи Хомы / панночки, то некоторые другие эпизоды, введенные в качестве обвинений ведьмы в зловредной деятельности, утрачивают свой обличительный пафос (например, история Шепчихи с ребенком, которых якобы до смерти закусала ведьма: данная сцена задействована как типичный пример черного народного фольклора [6]). А перечень всех упомянутых грехов ведьмы вообще воспринимается как словесная шелуха: «Материя о ведьме сделалась неисчерпаемою. Каждый, в свою очередь, спешил что-нибудь рассказать. К тому ведьма в виде скирды сена приехала к самым дверям хаты; у того украла шапку или трубку; у многих девок на селе отрезала косу; у других выпила по несколько ведер крови» [2, с. 181].

Таким образом, в повести «Вий» задействован фоновый панифидский поведенческий психотип личности, основанный на особой модели мужского (стремление к проявлению воинственности и агрессивности при контактах с мужчинами; полярность чувств, варьирующаяся от преклонения до пренебрежения, в отношениях с женщинами) и женского (соблазнительница) поведения. При этом магическое искусство панночки проявляется в усилении показа тех ее качеств, которые связаны с ее ролью ведуньи-искусительницы.

### Библіографічні посилання

1. *Гарин І. І.* Загадочный Гоголь / И. И. Гарин. – М. : Терра Кн. Клуб, 2002. – 638 с.
2. *Гоголь Н. В.* Вечера на хуторі біля Диканьки // Гоголь Н. В. Собр. соч. : В 6 т. – М. : Худож. лит-ра, 1959. – Т. 1 – 368 с.
3. *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте : моногр. / С. А. Гончаров. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. – 340 с.
4. *Ефимова Е. С.* Страх и дерзновение Хомы Брута : к изучению повести «Вий» / Е. С. Ефимова // Литература в школе. – 1994 – № 1. – С. 40–77.
5. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит-ра, 1978. – 398 с.
6. *Раокриом.* Ведическая магия : Белая магия Второго круга и основы Теургии. Мистический фольклор / Раокриом. – К. : Ника-центр, 2006. – 208 с.

*Надійшла до редколегії 04.02.2013 р.*

УДК 821.133.1 «18»

**Є. В. Гавриленко**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### ФОРМИ І ФУНКЦІЇ ГРИ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ СТЕНДАЛЯ

**Розглядаються особливості ігрової поведінки в автобіографічній прозі Стендаля.**

*Ключові слова:* автобіографічна проза, ігрова поведінка, псевдонім, жанр, роман, спогади, пригода.

**Рассматриваются особенности игрового поведения в автобиографической прозе Стендаля.**

*Ключевые слова:* автобиографическая проза, игровое поведение, псевдоним, жанр, роман, воспоминания, приключение.

**The article deals with the peculiarities of the play behaviour in Stendhal's autobiographical prose.**

*Key words:* autobiographical prose, playful behaviour, pen name, genre, novel, memories, adventure.

Ігрова життєво-творча поведінка Стендаля неодноразово осмислювалася самим письменником і його дослідниками. Плідні ідеї належать, зокрема, Л. І. Вольперт, але об'єктом її дослідження є ігрова поведінка О. С. Пушкіна. Порівняння зі Стендалем стосується тільки епістолярію і щоденників, тоді як матеріалом для аналізу в цій статті стають різні сповідально-мемуарні твори автора «Червоного та чорного».

Попри те, що протягом свого життя Стендаль неодноразово брався до складання автобіографічних нотаток<sup>1</sup>, чи не найбільш знаковою з них є ця – створена близько 1820 р. і втілена у символічній формі – надгробного каменя у вигляді гральної карти з надзвичайно важливим для розуміння Стендаля текстом, що є водночас міні-автобіографією, заповітом та свідченням про велику життєву й творчу авантюру: «Errico Beyle. Milanese. Visse, scrisse, amò. Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare. Morì de anni... il... 18\*» [20, с. 85]. Цей метафоричний образ є напрочуд вдалим, оскільки поєднує дві провідні теми стендалівської автобіографічної топіки – гру та випадок. Розмірковуючи про долю своєї творчої й сповідально-мемуарної спадщини, письменник сподівається знайти свого читача в майбутньому (найближчою сприятливою для цього датою автобіографу видається 1880 рік, хоч він не виключає, що здобути прихильність обраної аудиторії йому вдасться не раніше 1900, 1935 чи, навіть, «через двісті років» [21, с. 9]), а книги залишає на милість фортуни, порівнюючи їх успіх із виграшем у лотереї: «Я беру білет у лотереї, найбільший виграш якої, – аби мене читали у 1935 році» [22, с. 8]; «Я сприймаю і завжди сприймав мої твори, як лотерейні білети» [20, с. 88] (тут і далі переклад мій – Є. Г.). Надії, які автор «Брюлара» покладає на щасливий випадок, цілком можуть бути виправдані, сподівається Стендаль, з огляду на приємні для нього аналогії із посмертною долею свого часу «другорядних» чи не відомих читачькому загалу творів видатних ренесансних діячів – Бенвенуто Челліні та Франческо Петрарки, що їх він відшукує в історії: «...мотлох, який, можливо, буде віднайдено двісті років по тому, як мемуари Бенвенуто Челліні» [21, с. 9] «Петрарка покладався на свою латинську поему «Африка» і зовсім не думав про свої сонети» [20, с. 88]. Іронічне «fatras» – «мотлох», яким визначає свою сповідальну спробу письменник, лише підкреслює роль прихильної долі у підсумковому успіху і бажаність кінцевого результату авантюри – знайти власного читача: «в разі успіху, я матиму шанс на те, аби в 1900 році мене читали любі мені душі» [21, с. 10].

Власний ігровий потенціал має і традиційна, на перший погляд, назва найбільшого мемуарного твору Стендаля – «Життя Анрі Брюлара» – типова для романів попереднього століття і, водночас, – для автобіографічної книги, для якої, за визначенням Ф. Лежена (Lejeune), ідентичність оповідача та головного персонажа є однією з необхідних умов [13, с. 15]. Проте згадувана норма порушується автором чи не першою: уважний читач, без сумніву, помітить, що ім'я «Брюлар» майже не зустрічається на сторінках «Життя», тоді як прізвище «Бейль» (як відомо, – справжнє прізвище автора «Червоного та чорного») згадується повсякчасно і нерозривно асоціюється з автобіографічним героєм.

<sup>1</sup> Зокрема, перший том *Melanges intimes et marginalia*, виданих *Le Divan*, містить уривки попередніх спроб письменника відтворити історію власного життя в минулому, датовані 6 січня 1831 року, 15 лютого 1833 року (*Mémoires de Henri B.*) і фрагмент, підписаний М. Darlincourt [19, с. 139–148]; «Спогади еготиста» у тому ж виданні доповнюються двома авторськими некрологічними повідомленнями: перше з них А. Мартіно (*Henri Martineau*) відносить до 1822 року [14, с. 483], друге написане 30 квітня 1837 року в паризькому готелі Фавар. У тексті останнього з'являється вже згадувана епітафія, в якій змінено ім'я – *Errico* на *Arrigo*, додано «тут спочиває» і зазначено інший, ніж у «Спогадах», рік – 1821 [20, с. 177–193].

Стендаль не лишає сумнівів щодо справжнього імені головного персонажа – об'єкта самодослідження, навмисне чи випадково насичує нескладними алюзіями та прямими вказівками текст книги: одна з таких недбалостей – напис «Анрі Бейль, 1789», який робить юний Анрі у новій оселі свого діда. Іншої, ще більш промовистої помилки, письменник припускається, коли, перепрошуючи читача за постійно повторювані «я» у розповіді про себе в минулому, Бейль прохоплюється: «усе лихо – лише в цих п'яти літерах, що складають моє ім'я»<sup>2</sup>, відтак, стає зрозуміло – «п'ять літер», що складають ім'я героя, очевидно відповідають власному імені автора (Beyle), що не збігається із зазначеним у назві твору (Brulard), і, до того ж, не тотожне тому, яким підписана книга – Стендаль<sup>3</sup>.

Викриття стендалівської містифікації ставить його спогади про себе на непевну межу між сповідальністю і буттям художнього твору, як про це зазначала Л. Я. Гінзбург: «Иногда лишь самая тонкая грань отделяет автобиографию от автобиографической повести или романа. Имена действующих лиц заменены другими – эта условность сразу же переключает произведение в другой ряд, обеспечивая пишущему право на вымысел. Для этого Стендалю достаточно было назвать Анри Брюларом героя своей автобиографии или Достоевскому ввести в «Записки из Мертвого дома» фигуру рассказчика, человека, отбывающего каторгу за убийство жены» [3, с. 133]. «Едипове» зречення батьківського прізвища, продиктоване палким бажанням розірвати будь-який зв'язок із ненависними йому Бейлями, Греноблем, французькою ментальністю, віднайти свою справжню – особисту і національну – ідентичність (такою, за авторським міфом, у книзі виступає італійська, носіями якої є родичі матері – Ганьони) висвітлює лише один бік Стендалевого прагнення сховатися за вигаданою особистістю з його власною життєвою історією, оскільки неоясненою лишається природа виникнення цього «двійника», його заохочувальний, ігровий аспект. Так, за версією Дюга, викладеною А. Мартіно, псевдонім мав позначати жагучий темперамент свого власника (brûler – палити, пекти) [14, с. 486], у свою чергу, Мартіно нагадує про те, що в Анрі Бейля насправді існував родич з боку матері на ім'я Брюлар [14, с. 487]<sup>4</sup>.

Зрештою, додають учені, в цього імені може бути і цілком літературне походження: Б. Дід'є [9, с. 493] та вже згадуваний Мартіно [14, с. 487] вважають його запозиченим у Буало, натомість Жан-Жак Амм (Hamm) відносить його до Сен-Реаля [12, с. 734], і ця остання можливість, вочевидь, наражає автора на небезпеку бути сприйнятим як автор роману, від чого той раз по раз показово дистанціювався – роману від першої особи, «подібного до «Векфільдського вікарія» [22, с. 93]<sup>5</sup>. Спроба гри масками – власними та літературними – вже у назві авто-

<sup>2</sup> Необхідно пояснити, що у більшості видань ця стендалівська – безумовно, ігрова – «помилка» виправлена: так, зокрема, у виданнях 1927, 1964, 1973 років читаємо «сім літер», що відповідає написанню прізвища «Брюлар» у французькій мові (пройшов повз цей ляпсус і російськомовний переклад Б. Г. Реїзова, у якого «шесть букв»). Водночас фахівці не втомлюються нагадувати про його існування (Курт Рінгер (Kurt Ringger) [15, с. 89], Беатріс Дід'є (Béatrice Didier) [11, с. 220], Серж Серод (Serge Serodes) [17, с. 238], Наталі Рьоленс (Nathalie Roelens) [16, с. 122].

<sup>3</sup> Яке, за припущенням Ф. Берт'є (Berthier), могло також вказувати на справжнє авторське, оскільки зайва в автентичній орфографії назви німецького містечка – батьківщини археолога Вінкельмана (яка і стала найулюбленішим бейлівським *nom de plume*), німа у французькій мові літера «Н» відповідає ініціалу імені Ненрі, перетворившись на мовчазний знак повсякчасної присутності істинної особистості автора.

<sup>4</sup> Сам Стендаль лишає про нього лише короткий непевний запис, який губиться в оповіді про раннє дитинство автора: «Здається, я мав велику безволосу голову і був схожий на отця Брюлара, спритного ченця..., мого дядька чи двоюрідного діда, що помер до мого народження» [21, с. 64].

<sup>5</sup> Так, зокрема, М. Нерліх вважає, що «Життя Анрі Брюлара» дослідники «несправедливо виключають з числа романів» [5, с. 151].

біографічного твору наступним ставить питання про його жанр і приналежність до сповідально-мемуарної літератури, оскільки подібний титульний герой цілком міг би належати до персонажів роману виховання, чи історії про життя творчої особистості. Проте не слід забувати про справжній сенс постійних стендалівських перевдягань, що стали для письменника повсякденною практикою, звичкою, нормою, глибинною необхідністю і свободою для самого себе<sup>6</sup>, як їх розуміє Ж. Старобінський (Starobinski): «Цим вчинком еготист постає проти своєї приналежності до суспільства. Він відмовляється належати іншим у той самий час, коли він віддається самому собі» [18, с. 238], «Приймаючи псевдонім, він вимагає для себе радикальної автономії» [18, с. 239]. Своєю функцією флюїдні стендалівські псевдоніми відрізняються від постійних, обраних за загальноприйнятою практикою, зазначає дослідник, оскільки їх мета – не тривалий успіх під одним і тим самим вигаданим іменем, а свобода існування творчої особистості, яка, ніколи не будучи обмеженою однією роллю, в той же час позначає одну і ту саму людину [18, с. 237, 241].

Форма самозахисту і самореклами, певний спосіб виглядати і бути, втілені у назві твору, – така авторська стратегія тексту підводить нас до однієї з головних інтенцій книги – пошуку обраного реципієнта, омріяного стендалівського «happy few». Ефект маскуванню, як і погане письмо, таким чином, є перепорою для пересічних читачів та подражником, що стимулює цікавість прихильних. У цьому випадку експеримент із назвою – це лише запрошення до гри і пошуку. *Intelligenti pauca*.

Одне з найбільших авторських застережень, яке протягом цієї спроби віднайти і відтворити втрачений час постає перед письменником як імператив – проти втручання роману у щирі розповіді про себе у минулому. Проблемність цього питання для Стендала поза сумнівом: читач романів XVIII ст. і творець власних, він добре розуміє ризик для себе бути сприйнятим як романіст у випадку, коли йдеться про власну сповідь. До того ж, цей вплив не зустрічає суттєвих формальних обмежень з боку обраного письменником жанру – за часів Стендала, автобіографія, нагадує Б. Дід'є, не будучи принципово новим жанром, ще не набула остаточних обрисів (зокрема, Ф. Лежен історію автобіографії починає лише зі «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо), не виробила достатньо чіткої системи вимог [11, с. 217], аби створити протизагальній оповідальній традиції. Натомість, власний досвід написання такого роду творів, вважає А. Шантро (Chantreau), вже відбивається в тому, що оповідні структури, використані Стендалем у «Брюларі», раніше застосовувалися ним у книзі «Про любов» та «Червоному та чорному» [8, с. 207].

Таким чином, сам по собі вибір жанру не є панацеєю, основна проблема криється у використанні художньої техніки, подібної до романної. Випробовуючи щоразу інший спосіб об'єктивувати власні спогади (автобіографія, мемуари<sup>7</sup>, щоденник<sup>8</sup>, лист<sup>9</sup>), автор «Спогадів еготиста» започатковує велику дослідницьку авантюру, жанр якої важко піддається остаточному визначенню («я пишу *це*»), оскільки поетика експериментального тексту формується у процесі його написання. Втім, необхідність внутрішньої структури все ж підштовхує Стендала до пошуку відповідної моделі, і визначальним, вважає М. Нерліх, стає знайомство письменника з «Тристрамом Шенді» Стерна, орієнтацію на якого автор «Брюлара» відкрито декларує від самого початку: «Після стількох загальних міркувань, я

<sup>6</sup> «Я із задоволенням носив би маску, я з насолодою змінив би ім'я» [20, с. 48].

<sup>7</sup> Ця самодефініція зустрічається у Стендала найчастіше.

<sup>8</sup> Таку будову, структуровану лише датами, мають «Спогади еготиста».

<sup>9</sup> «...я поставив собі за обов'язок писати ці спогади по двадцять сторінок за сеанс, як лист» [20, с. 45].



маю народитися» [21, с. 32] і підтверджує надалі «я маю народитися, як каже Тристрам Шенді» [22, с. 239]<sup>10</sup>.

Практика постійних відступів від основної оповіді, подвійне народження автобіографічного героя – фізичне, гренобльське і повторне, справжнє, духовне, у момент переходу через Сен-Бернар, пристрасть до малюнків на полях, і звісно, ігрове сприйняття власного самодослідження – стурбоване й іронічне водночас, висловлене у численних імпровізованих діалогах з уявним читачем – все, що робить очевидним стерніанство Стендаля, стає квінтесенцією його естетики тексту. Сам Тристрам Шенді, на думку Б. Дід'є, стає у «Житті Анрі Брюлара» подвійним символом – невимовності будь-якого початку та неможливості автобіографії, про що Анрі Бейль неодноразово заявляв [10, с. 272]. Проте багато в чому завдяки йому стає можливим «анархічний» стендалівський мемуарний текст – «недбалий» Стерн створює, таким чином, протипагу лінійній моделі автобіографії, яку пропонує канонічний взірець – «Сповідь» Руссо [6, с. 688–689]. Для автора «Еготиста» сприйняття шендізму підсумовується синтезуванням власної оповідальної манери, яка поєднує самоіронічну автоскопію з невимушеною літературною грою, перетворюючи подорож, у яку вирушають автор та читач, строкатим, як у Сервантеса (який і підготував підґрунтя для Стерна), текстом, на авантюру.

Дитяче і підліткове читання Стендаля відіграло надзвичайно важливу роль у становленні особистості майбутнього письменника, рано сформувавши його світогляд [5, с. 15]. Визначальними для формування характеру Анрі були твори Сервантеса, Аріосто, Тассо, рецепція яких не лише змушувала хлопчика переносити чарівні пригоди зі сторінок книг, поетизуючи природу рідного краю – «У Берландських лісах я поміщав сцени з Аріосто» [21, с. 192], а й, зокрема, відбилася у специфічному світовідчутті, яке, за зізнанням автора «Еготиста», «заважало йому мати комічний геній» [21, с. 270] і часто позбавляло його вчинки прагматичності – «іспанізми»: «Я ставлюся зі співчуттям, як у десять років, коли я читав Аріосто, до будь-якої оповіді про кохання, ліси, шляхетність. Звичайнісінька іспанська повість, якщо у ній ідеться про шляхетність, викликає в мене сльози на очах, в той самий час я відвертаю погляд від характеру мольєрівського Крізаля... і Задіга, Кандіда...» [21, с. 270–271].

Засвоєння Стендалем художнього досвіду має й інший, не менш важливий, наслідок: вчинки та психологія літературних персонажів стають основою ігрової поведінки самого Бейля, романні кліше набувають вигляду його власної пригоди, думки та дії книжкового героя спонукають та спрямовують уяву, перетворюючи читача на дійову особу, програмуючи його поведінку у дусі романного коду того часу, вписуючи до його психологічної матриці новий, досі відсутній у ній елемент – авантюрний. Так, мрії юного провінціала про паризьке життя ніби списані зі сторінок художньої прози XVIII ст.: «Моєю нав'язливою ідеєю, після прибуття до Парижа, ідеєю, до якої я повертався чотири чи п'ять разів на день, виходячи із настанням темряви, у цей мрійливий час, була прекрасна жінка, парижанка, набагато вродливіша м-ль Кюблі чи мосі бідолашної Вікторини, чий екіпаж переки-

<sup>10</sup> Стерніанство Стендаля має і більш ранні прояви: так, зокрема, Ю. М. Лотман, критикуючи Б. Реїзова за те, що останній у тлумаченні хромосимволіки у назві «Червоного та чорного» викреслює заявлену Стендалем асоціацію із кольором військової екіпіровки за її невідповідність до автентичних кольорів спорядження тогочасної французької армії, вважає, що відомий фахівець іде хибним шляхом, зводячи нанівець історичною довідкою те, що, на думку тартуського вченого, є очевидною літературною асоціацією – відсиланням до твору Стерна, для якого, як і для роману Стендаля, тема зіставлення чорного – ряси, та червоного – мундира, є наскрізною [4, с. 428–429]. Така стерніанська рецепція назви, відзначає Л. І. Вольперт, дозволила Ю. М. Лотману побачити в назві стендалівської книги «філософсько-узагальнене розуміння доби» [2, с. 290].

нувся б у моїй присутності, або яка опинилася б у якійсь великій небезпеці, з якої я б її урятував, і я мав почати з цього, аби стати її коханцем. Я кохав би її з таким запалом, що маю її знайти!» [22, с. 179–180]<sup>11</sup>.

Романні сюжетні шаблони залишаються при ньому і після розчарування в одній із двох його найбільших мрій – Парижі: «Що, в такому разі, я маю любити, якщо Париж мені не подобається? І відповідав собі: Чарівну жінку, чий екіпаж перекинеться за десять кроків від мене; я підніму її, і ми палко покохаємо одне одного, вона пізнає мою душу...» [22, с. 193]. Інше авторське «перевтілення» паризького періоду – «я вважав себе водночас Сен-Пре і Вальмоном...» [22, с. 217], – лінія ігрової поведінки, яка лише намічена у «Житті Анрі Брюлара», і сюжет якої – юнацькі захоплення Стендаля, відобразився у щоденниках автора «Еготиста»<sup>12</sup>. Про вплив романних ігрових моделей на стендалівську творчість достатньо свідчить епізод епістолярної «війни» Жульєна Сореля проти Матильди де ла Моль у «Червоному та чорному», де, безумовно, використаний ігровий матеріал «Небезпечних зв'язків».

Таким чином, ігрова поведінка Стендаля є одним з основних чинників, що суттєво впливають на рецепцію його автобіографічних творів, і, безумовно, досі залишає матеріал для подальших окремих досліджень.

### Бібліографічні посилання

1. *Вольперт Л. И.* «Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном» (Игровое поведение Пушкина и Стендаля) / Л. И. Вольперт // Пушкинская Франция. – Тарту : Тартус. ун-т, 2010. – [Интернет-публикация]. – С. 230–237.
2. *Вольперт Л. И.* Стернианство Пушкина и Стендаля / Л. И. Вольперт // Пушкинская Франция. – Тарту : Тартус. ун-т, 2010. – [Интернет-публикация]. – С. 282–293.
3. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худ. лит.-ра, 1977. – 412 с.
4. *Лотман Ю. М.* Несколько слов к проблеме «Стендаль и Стерн» (Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»?) / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 428–429.
5. *Нерлих М.* Стендаль, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / М. Нерлих. – Пермь : УралЛТД, 1999. – 361 с.
6. *Bell Sh.* Laurence Sterne // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – P. 688–689.
7. *Berthier Ph.* Espaces stendhaliens. – Paris : PUF, 1999. – 343 p.
8. *Chantreau A.* La «Vie de Henry Brulard» : du roman à l'autobiographie // RHLF. mars-avril. – 1984. – № 2. – P. 206–216.
9. *Didier B.* Notes // Stendhal. Vie de Henry Brulard. – Paris : Gallimard, 1973. – P. 450–500.
10. *Didier B.* Stendhal autobiographe. – Paris : PUF, 1983. – 319 p.
11. *Didier B.* Roman et autobiographie chez Stendhal // RHLF, mars-avril. – 1984. – № 2. – P. 217–230.

<sup>11</sup> Такий прояв ігрової поведінки Стендаля Ф. Берт'є називає несвідомим романізмом автора: «Вигадуючи у своїй уяві свої майбутні любовні захоплення, подумки складаючи їх піднесені (обов'язково піднесені) перипетії, Анрі – сам того не знаючи – є романістом» [7, с. 49].

<sup>12</sup> Про парадоксальність такого співіснування Л. І. Вольперт, зокрема, пише: «Продолжая традицию сентиментального дневника с его установкой на «искренность» и «исповедальность», Стендаль, изображая свое поведение как «игровое», эту традицию разрушает. Отличие Стендаля от сентименталистов особенно заметно в отборе материала для изображения любовного чувства. «Прекрасным» минутам «поэтической» души, отбираемым, как правило, авторами сентиментального дневника, Стендаль противопоставляет «игровые» моменты своего поведения, изображение которых становится своеобразным залогом искренности» [1, с. 231–232].

12. *Hamm J.-J.* Vie de Henry Brulard // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – С. 731–735.
13. *Lejeune Ph.* Le pacte autobiographique. – Paris : Éditions du Seuil, 1996. – 381 p.
14. *Martineau H.* L'oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres e de sa pensée. – Paris : Albin Michel, 1951. – P. 482–505.
15. *Ringger K.* L'âme et la page. Trois essais sur Stendhal. – Aran : Éditions du Grand Chene, 1982. – P. 79–99.
16. *Roelens N.* Égotisme et autodérision chez Stendhal : «je tombe donc je suis» // Stendhal et le comique. Grenoble : ELLUG, 1999. – P. 107–146.
17. *Serodes S.* Les manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une approche sémiotique. – Genève : Librairie Droz, 1993. – P. 237–248.
18. *Starobinski J.* Stendhal pseudonyme // Starobinski Jean. L'oeil vivant. – Paris: Gallimard, 1999. – P. 233–284.
19. *Stendhal.* Melanges intimes et marginalia. – Paris : Le Divan, 1936. – Tome I. – 398 p.
20. *Stendhal.* Souvenirs d'égotisme. – Paris : Le Divan, 1927. – 210 p.
21. *Stendhal.* Vie de Henri Brulard. – Paris : Le Divan, 1927. – Tome I. – 282 p.
22. *Stendhal.* Vie de Henri Brulard. – Paris : Le Divan, 1927. – Tome II. – 323 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111–31.09

**Н. А. Литовченко**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

## ПРОБЛЕМА ВИВЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО АСПЕКТУ АНГЛІЙСЬКОГО КЛАСИЧНОГО РОМАНУ

**Розглядаються особливості візуального втілення англійського класичного роману в контексті нових літературознавчих тенденцій. Аналізуються три типи візуалізації прози: розміщення тексту на площині сторінки, шрифтова акциденція, інтеграція вербального й іконічного елементів. У центрі уваги методика дослідження візуальних образів вікторіанського роману.**

*Ключові слова:* візуалізація, візуально-графічний прийом, ілюстрація, вербальний текст, іконічний компонент, оповідь, візуальний образ, деталь, спостерігач, «прозріння».

**Рассматриваются особенности визуального воплощения английского классического романа в контексте новых литературоведческих тенденций. Анализируются три типа визуализации прозы: размещение текста на плоскости страницы, шрифтовая акциденция, интеграция вербального и иконического элементов. В центре внимания методика исследования визуальных образов викторианского романа.**

*Ключевые слова:* визуализация, визуально-графический приём, иллюстрация, вербальный текст, иконический компонент, повествование, визуальный образ, деталь, наблюдатель, «прозрение».

**The visual embodiment of the English classical novel is analysed in the context of the new literary trends. The article concentrates on three types of prose visualization: the text location on the page, typefaces, verbal and iconic elements integration. The methods of research of the visual images of the Victorian novel are in the centre of attention.**

*Key words:* visualization, visual and graphic method, illustration, verbal text, iconic component, narration, detail, observer, 'insight'.

Англійський класичний роман завжди був об'єктом пильної уваги як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. На сьогоднішній день вийшла

низка монографій, біографічних книг та статей, присвячених ключовим вікторіанським романістам Ч. Діккенсу (Дж. Форстер, А. Дайсон, П. Акройд, Ф. А. Левіс) і В. М. Теккерей (Дж. Макмастер, А. Монсаррат, В. С. Вахрушев, В. М. Вексельман, Дж. П. Роулінс). У цих працях подані різноманітні аспекти їхніх творів: жанрова своєрідність, особливості оповідної манери, система персонажів тощо.

Як показує аналіз літературознавчих розвідок, романи Ч. Діккенса і В. М. Теккерей ще фактично не розглядалися в ракурсі візуалізації. Цей факт зумовлює актуальність нашої статті, метою якої є розглянути теоретичний аспект дослідження проблеми візуалізації англійського класичного роману і намітити перспективи подальшого вивчення окремих вікторіанських романів. Втілення зазначеної мети зумовлює виконання низки конкретних завдань, а саме, – проаналізувати теоретичні засади вивчення візуалізації прози, співвіднести візуальні прийоми з особливостями романного жанру, розглянути шляхи вивчення візуальної поетики окремих творів.

Хвиля зацікавленості візуалізацією художнього тексту виникла на межі ХХ–ХХІ ст. завдяки впливу візуальних видів мистецтв – живопису та кіно – на літературу. Сучасний художній твір має не лише нести певний зміст, а й гарно «виглядати» на папері чи моніторі комп'ютера.

Однак візуальний вигляд твору – це лише одна зі складових візуалізації твору. Крім цього, є ще й візуалізація поетики, набагато ємніша і складніша проблема, котра потребує детального аналізу і систематизації.

Для початку звернемось до проблеми вивчення візуального вигляду вікторіанського роману. Адже будь-який художній твір існує не лише вербально, а й візуально у вигляді надрукованої книги або тексту на моніторі комп'ютера чи електронної книги.

Дослідження візуального вигляду прози не набуло такого поширення як вивчення візуального вигляду віршованих творів (Ю. М. Тинянов, В. М. Жирмунський, Ю. М. Лотман, Д. О. Суховій), бо графічна форма сучасної поезії, наприклад, у вигляді зорових фігур, надає науковцям широкий простір для вивчення. Зрештою, прозові тексти теж не залишаються поза увагою дослідників (Т. Ф. Сем'ян, Н. А. Темиракаєва, Т. Ф. Петренко, М. Б. Слепакова). Фундаментальним дослідженням є докторська дисертація Т. Ф. Сем'ян «Візуальний вигляд прозового тексту як літературознавча проблема» (Челябінськ, 2006), у якій систематизовано теоретичний аспект проблеми візуального аспекту прози, розроблено термінологічний апарат, визначено функції візуально-графічних прийомів у прозовому тексті тощо.

Т. Ф. Сем'ян виділяє три типи прийомів візуалізації прози: 1) розміщення текстового матеріалу на площині сторінки, 2) прийом шрифтової акциденції, 3) інтеграція вербального й іконічного компонентів [8, с. 85]. Ми цілком погоджуємось з дослідницею, що дані прийоми вказують на основні аспекти візуального вигляду прози. У той самий час ми не можемо не зауважити, що і текстова сторінка, і шрифт, й іконічний компонент належать до поліграфії книги, а отже – змінюються при кожному виданні роману. У зв'язку з цим Т. Ф. Сем'ян пропонує вивчати ті видання, що були надруковані за життя авторів, а за неможливості цього брати до розгляду різні примірники книг і проводити порівняльний аналіз [8, с. 15]. Однак виникає питання, чи є сенс у цьому так званому «поліграфічному» аналізі. Сьогодні, у час новітніх технологій, значна частина читачів віддають перевагу електронним носіям інформації і читають того ж Ч. Діккенса або В. М. Теккерей за допомогою електронних книг, комп'ютерів. Що в такому разі брати до уваги: вплив кольору монітора або розмір діагоналі електронної книги на розуміння роману?..

Безумовно, дослідження перших видань романів може краще допомогти зрозуміти авторські задуми. Відомо, що письменники ХІХ ст. співпрацювали з видавцями й ілюстраторами і коректували вигляд книг згідно зі своїми ідеями. Щодо

доцільності порівняльного аналізу різних видань романів, то, ймовірно, потрібно, в першу чергу, брати до уваги ті риси візуального вигляду твору, які залишаються незмінними при кожному перевиданні та наявні навіть в електронній версії творів.

Якщо взяти до уваги розміщення текстового матеріалу на площині сторінки, то вивчення цього прийому візуалізації є більш перспективним у контексті сучасної літератури, бо в прозі XIX ст. «візуальна і наративна лінійність тексту майже не порушуються» [8, с. 94]. Однак ми маємо змогу розглянути розбивку тексту на абзаци, розділи, відокремлення діалогу тощо, тобто ті графічні форми, які залишаються незмінними як у надрукованій, так і в електронній формах роману. Відомо, наприклад, що у Ф. М. Достоевського був об'ємний абзац, який, на думку дослідників, не лише передавав інформацію, а й певним підсвідомим чином діяв на сприйняття тексту читачем [4, с. 54]. Дослідження цього аспекту допоможе краще зрозуміти стиль вікторіанських романістів у контексті інтелектуального і культурного простору епохи.

Переходячи до розгляду прийому шрифтової акциденції, зазначимо, що цей аспект візуалізації прози дещо втрачає своє значення в контексті електронних форм романів. Адже читач може змінювати шрифт як йому заманеться. Єдиним критерієм для цього є зручність для сприйняття інформації, тому розмір шрифту залежить від зорової орієнтації реципієнта. Однак певні риси цього прийому залишаються відчутними навіть для сучасного читача, котрий віддає перевагу електронним носіям інформації.

Так, М. П. Алексєєв вказує на те, що письменник неодноразово передає голошний викрик за допомогою великих літер [1, с. 21]. Наприклад, у романі «Ярмарок Марноти»: 'MISS JEMIMA!' exclaimed Miss Pinkerton, in the largest capitals. «Are you in your senses? Replace the Dixonary in the closet, and never venture to take such a liberty in future» [10, с. 3]. Слова оповідача «in the largest capitals» натякають на те, що звертання до персонажа написане великими літерами не випадково, а має певну функцію, а саме, – характеристику інтонації голосу [1, с. 21].

Крім того, доцільно зупинитися на використанні іншомовного шрифту в тексті роману, бо це також виконує візуальну функцію. Наприклад, описуючи Джозефа Седлі, В. М. Теккерей використовує французьку лексику: 'He was lazy, peevish, and a *bon-vivant*; ...the jokes of his good-natured old father frightened his *amour-propre*' [10, р. 19]. Іншомовний шрифт привертає увагу читача, змушуючи його зупинити погляд на певному слові, зосередитися на конкретній ідеї.

Отже, розгляд певних «незмінних» аспектів шрифтової акциденції вікторіанського роману «проявить» поєднання графіки і художнього слова в літературі XIX століття.

Третій прийом візуалізації прози – інтеграція вербального й іконічного елементів є найбільш перспективним у плані дослідження візуального вигляду літератури XIX століття. Відомо, що вікторіанська доба – це епоха візуального. Фактично, всі тогочасні романи виходили проілюстрованими. Письменники досить прискіпливо ставилися до відбору художників і диктували їм свої вимоги з приводу того, що і як малювати, як-от, Ч. Діккенс. А В. М. Теккерей навіть сам ілюстрував свої романи.

Однак сучасні видання цих творів здебільшого не містять ілюстрацій і пересічний читач фактично не знайомий з ними. У зв'язку з цим виникає проблема, чи повинен сучасний дослідник-літературознавець вивчати ці ілюстрації у контексті їх інтеграції з вербальним текстом. Можливо, їх наявність у перших виданнях – це лише дань моді, намагання привернути аудиторію, своєрідна «реклама». І тоді доцільно розглядати ілюстрації лише з мистецтвознавчого аспекту, як-от О. В. Борщ у кандидатській дисертації «Французька книжкова ілюстрація



XVIII ст.» (Екатеринбург, 2001) [3]. Однак у новітніх літературознавчих і навіть лінгвістичних працях різноманітним малюнкам й ілюстраціям приділяється все більша увага. Так, у лінгвістиці набув поширення термін «креалізований текст», тобто текст, який супроводжується графічними і живописними ілюстраціями [2, с. 10]. Отже, новий етап розвитку філологічної науки «вимагає» від нас детального вивчення ілюстрацій вікторіанських романів.

Для того, щоб дослідити ілюстрації до англійського класичного роману, потрібно намітити певну методологію аналізу. Безумовно, всі ілюстрації потрібно розглядати у невідривному зв'язку з вербальним текстом роману, бо візуальний рівень є одним із рівнів структури художнього твору. Крім того, ми цілком погоджуємося з дослідниками в тому, що історія ілюстрації кожної країни невідривно пов'язана з історією і розвитком друкарства, а також мистецтвом, бо саме воно фокусує колорит епохи [3, с. 21].

Відомо, що до кінця XVII ст. основні елементи книжок, наприклад, ілюстрації або титульні аркуші були аналогічними і для художніх, і для наукових чи церковних видань [3, с. 47]. А в XVIII ст. – у «золоту пору» англійської ілюстрації – малюнки вже не існують окремо, як самостійні художні твори, а стають прив'язаними до змісту книги [3, с. 49]. Так, проілюстрований у 1742 р. Х. Грево роман «Памела» є характерним прикладом зародження англійської оповідної ілюстрації [3, с. 63].

Лише побіжний погляд на ілюстрації до вікторіанських романів дає змогу побачити, що більшість із них є малюнками на повну сторінку без декоративного обрамлення. Відомо, що орнаментальна рамка, яка була частиною декоративного рішення ілюстрації, поступово зникає ще у XVIII ст. [6, с. 110]. Таким чином, відсутність декоративного обрамлення «робить» малюнки нібито «ближчими» до вербального тексту. Більш тісний зв'язок між графічним і текстовим матеріалом виникає тоді, коли текстові рядки вплітаються в ілюстрацію, створюючи з нею єдине ціле, як-от у романах Ч. Діккенса «The Battle of Life», «The Chimes», «The Haunted Man». З історії розвитку ілюстрацій відомо, що вперше таке поєднання графіки і тексту відбулося в 1423 р. на ксилографічній гравюрі «Святий Кристофер», де під виконанням від руки малюнком майстер розмістив два рядки вигравірованого тексту [3, с. 21].

Безумовно, що при вивченні ілюстрацій до класичного англійського роману ми маємо брати до уваги особистість ілюстраторів, які певним чином були «спів-авторами» твору. На сьогоднішній день у зарубіжній науці є вагомі дослідження, присвячені ілюстраціям до романів Ч. Діккенса М. Стейг (M. Steig «Dickens and Phiz», 1978), Дж. Р. Коен (J. R. Cohen «Charles Dickens and His Original Illustrators», 1980), Ф. Дж. Кіттон (F. G. Kitton «Dickens and His Illustrators», 1899). У цих працях дослідники часто-густо звертаються до стосунків письменника з художником та детально розглядають, як і коли романи були проілюстровані.

Безперечно, ми не можемо оминати дані роботи, розглядаючи ілюстрації. У той же час наш аналіз має бути проникнутий літературознавчими тенденціями. Так, ми можемо взяти до уваги працю Р. Барта «Риторика образу», у якій ідеться про необхідність вивчення ілюстрації зі структурної точки зору, та відповісти на питання: «Яка структура ілюстрації та її значення? Чи є зображення надмірним відносно тексту, чи дублює воно інформацію, що міститься в тексті, чи навпаки, текст містить додаткову інформацію, яка відсутня в зображенні» [2, с. 303].

Як було зазначено вище, проблема візуалізації твору не обмежується лише її графічним утіленням. Д. С. Лихачов пише, що навіть у Давній Русі слово «виступало не лише у своїй звуковій сутності, а й у зоровому образі» [5, с. 25]. Крім візуального вигляду, вікторіанський роман має ще й візуальні образи, які потребують детального вивчення. Їх розгляд є важливим, оскільки на електронних носі-

ях візуально-графічна форма романів є фактично ідентичною, позбавленою ілюстрацій, а от візуальні образи залишаються неповторними. Більше того, функціональна роль візуальних образів посилюється, оскільки читач позбавлений графічної опори у вигляді ілюстрацій.

У сучасному літературознавстві дослідження проблеми візуальності йдуть фактично у двох напрямках. З одного боку, розглядається образна система, втілена в текстах. У зв'язку з цим говорять про «зоровий аспект» деталі і ключову фігуру спостерігача. З іншого боку, значна увага приділяється «внутрішньому» баченню у контексті ідеї «прозоріння» [9, с. 4].

Вважаємо, що при дослідженні англійського роману XIX ст. потрібно враховувати обидва напрями досліджень, установлюючи, яким чином співвідносяться між собою образна система, позиція спостерігача і моменти «внутрішнього» бачення в поезиї вікторіанських авторів.

Варто зазначити, що на сьогодні фактично немає чіткої загальноприйнятої дефініції чи теорії візуальності. Так, на думку В. М. Розіна, вивчаючи проблеми візуалізації, вчені говорять про різні явища, як «зорове (оптичне) й інтелектуальне бачення, зорове сприйняття і мислення, зовнішню (видиму) і внутрішню (образну) форму... [7, с. 10]. В. М. Розін ставить проблему співвіднесення бачення і мислення, а також бачення і культури.

Ми переконані, що, досліджуючи візуальну сферу у творчості вікторіанських романістів, потрібно провести аналіз таких понять як поле бачення, засоби і способи бачення, візуальні моделі. Крім того, варто розглянути напрям погляду персонажа-спостерігача.

Ми погоджуємося з О. Л. Сузрюковою – авторкою кандидатської дисертації «Візуальні образи у творчості А. П. Чехова» (Новосибірськ, 2010), – що, досліджуючи поезику візуальності у творчості письменника, потрібно розглянути функцію поля бачення і направленість погляду персонажа в прозі письменника у плані розширення і звуження поля бачення і векторної орієнтації. Варто звернутися до розгляду кордонів, у яких реалізується погляд спостерігача, а також тих об'єктів, на які цей погляд спрямований, до аналізу конкретних типів простору, образів і мотивів, пов'язаних як із розширеним, так і звуженим полем бачення [9, с. 11].

Здебільшого праці, присвячені проблемам візуальності, тяжіють до розгляду одного з двох типів співвіднесення – бачення і психологія сприйняття, і мислення або бачення і культура (в широкому значенні слова). Так, поле бачення у культурній сфері може розширюватися зверненням до біблійної історії [9, с. 21], що відбувається на «кожному кроці» у романі В. М. Теккерея «Ярмарок Марноти». Мотив спогадів, присутній у романі Ч. Діккенса «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...», дасть змогу дослідити два види поглядів: погляд назад і вперед.

Таким чином, дослідження візуального вигляду англійського класичного роману базується на трьох складових: розміщення тексту на сторінці, шрифтова акциденція і взаємодія вербального й іконічного компонентів. Однак вивчення поезики візуальності у творчості вікторіанців є набагато складнішим, бо охоплює образну систему, пріоритетним у якій є спостерігач, а також проблему бачення в романі.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням взаємодії між ментальністю вікторіанської Англії і візуальним втіленням тогочасного роману в авторських модифікаціях В. М. Теккерея і Ч. Діккенса. Аналіз конкретних творів дасть нам змогу зрозуміти процес візуалізації англійського класичного роману у контексті сучасної ситуації в літературознавстві, яку можна назвати епохою комп'ютерів та електронних книг.

### Бібліографічні посилання

1. Алексеев М. П. Теккерей-рисовальщик / М. П. Алексеев // Из истории английской литературы / М. П. Алексеев. – М. : Худ. лит., 1960. – С. 419–452.
3. Барт Р. Риторика образа / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – С. 287–318.
3. Борщ Е. В. Французская книжная иллюстрация XVIII века : дис. на соискание науч. степ. канд. искусствовед. : спец. 17.00.04. «Изобразительное и декоративное искусство и архитектура» / Е. В. Борщ. – Екатеринбург, 2001 – 167 с.
4. Вашунина И. В. Взаимовлияние вербальных и невербальных (иконических) составляющих при восприятии креализованного текста : дис. на соискание науч. степ. д-ра. филол. наук : спец. 10.02.19. «Теория языка» / И. В. Вашунина. – М., 2009 – 511 с.
5. Лихачёв Д. С. Культура Руси времён Андрея Рублёва и Епифания премудрого / Д. С. Лихачёв. – М., Л., 1962.
6. Коровкина Е. В. Иллюстрация в английской печати XVII–XIX веков: дис. на соискание науч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.10. «Журналистика» / Е. В. Коровкина. – М., 2005. – 276 с.
7. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 224 с.
8. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : дис. на соискание науч. степ. д-ра. филол. наук : спец. 10.01.08. «Теория литературы. Текстология» / Т. Ф. Семьян. – Челябинск, 2006 – 389 с.
9. Сузрюкова Е. Л. Визуальные образы в творчестве А. П. Чехова : дис. на соискание науч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература (филологические науки)» / Е. Л. Сузрюкова. – Новосибирск, 2010. – 178 с.
10. Thackeray W. M. Vanity Fair. A Novel without a Hero: [novel] / William Thackeray. – London : Penguin books. – 672 p. – (Penguin Popular Classics).

*Надійшла до редколегії 31.01.2013 р.*

УДК 821.111-311 «18»

**Р. В. Майборода**

*Николаевский национальный университет имени В. А. Сухомлинского*

### **СВОЕОБРАЗИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ПРОЛОГА «ПЕРЕД ЗАНАВЕСОМ» К РОМАНУ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ» У. М. ТЕККЕРЕЯ**

Досліджуються своєрідність та художня функція прологу до роману У. Теккерей «Ярмарок Марнославства». Особлива увага приділяється символічності Ярмарку та відмічається, що із самого початку у пролозі задана тема театру, лицедійства, театральної маски.

*Ключові слова:* пролог, карнавал, вистава, театральної маска, наратор.

Исследуются своеобразие и художественная функция пролога к роману У. Теккерей «Ярмарок Тщеславия». Особое внимание уделяется символичности Ярмарки, а также отмечается, что с самого начала в прологе задана тема театра, лицедейства, театральной маски.

*Ключевые слова:* пролог, карнавал, представление, театральная маска, нарратор.

The originality and artistic function of the prologue to the William Thackeray's novel «Vanity Fair» is investigated. A special attention is paid to the symbolism of Fair, and it is stated that from the beginning in the prologue the subject of theatre, performance, theatrical mask is given.

*Key words:* prologue, carnival, performance, theatrical mask, narrator.

Задача данной статьи – определить своеобразие и художественную функцию пролога к роману У. М. Теккерея «Ярмарка Тщеславия».

Пролог (греч. *prologos*, от *pro* – перед и *logos* – слово, речь) – вступительная часть к художественному произведению, предваряющая общее содержание произведения и мотивирующая основное действие, или разъясняющая художественный замысел, эстетическое кредо автора.

В театральном искусстве содержание пролога менялось – в зависимости от исторического развития, жанровых особенностей и т. д. В древнегреческом театре пролог представлял собой обращение к зрителям, подготавливающее их к восприятию действия. В древнеримском театре в него нередко включались просьбы к зрителям о снисхождении и доброжелательном приеме актеров; а также – литературная полемика и нападки на противников автора пьесы. В средневековом театре пролог носил характер проповеди или молитвы. В театре Ренессанса авторы пролога вернулись к изложению сюжета предстоящего представления. В классицистском и, особенно, просветительском театре пролог зачастую использовался авторами для выражения своих взглядов, политической и эстетической полемики.

В XIX в. в различных родах и жанрах пролог, как часть композиции произведения, выполняет важную функцию прояснений и мотивации его содержания. Так было в «Пуритане», «Роб Рое» В. Скотта, в «Ярмарке Тщеславия» У. М. Теккерея. В прологах к романам «Последний из могикиан» Дж.-Ф. Купера, «Собор Парижской богородицы» В. Гюго сообщалось, какие события и факты побудили авторов к написанию текста, рассказывалось об эпохе, стране, ее природе, населении, где будет проходить действие. Так, например, в прологе к «Прериям» Ф. Купер сообщает: «В Америке есть два вида прерий. Те, что лежат на восток от Миссисипи, сравнительно невелики, чрезвычайно плодородны и всегда окружены лесами. Они поддаются культурной обработке и быстро заселяются... Луга второго типа лежат к западу от Миссисипи, в нескольких сотнях миль от реки, и получили название Больших прерий... местность почти лишена отрады земледельца – ручьев и родников, так способствующих плодородию почвы» [5, с. 6]. Таким образом, кроме чисто функциональных задач – введения зрителей в курс происходящих событий, – автор в прологе формулировал свои философские и эстетические задачи.

Пролог – это первое знакомство, первый взгляд, прикосновение или даже столкновение читателя и книги, которое определяет дальнейшую их взаимосвязь. Отсюда еще одна важнейшая функция пролога – селекция, т. е. выбор книгой именно своего читателя и, наоборот, читателем именно своей литературы.

Говоря о типологии прологов, их можно разделить на информативные, событийные и атмосферные [3]. Главная задача информативных прологов – передать некий объем информации, т. е. дать вводную информацию о «времени – месте – обстоятельствах» изображаемого в художественном произведении. У. Коллинз в прологе к «Лунному камню» пишет: «Я пишу эти строки из Индии к моим родственникам в Англию, чтобы объяснить, почему я отказал в дружеском рукопожатии кузену моему... Молчание мое по этому поводу было ложно истолковано членами нашего семейства, доброго мнения которых я не хочу лишиться. Прошу их отложить свои выводы до тех пор, пока они не прочтут мой рассказ. Даю честное слово, что напишу строгую и безусловную истину» [4, с. 7].

Событийные прологи строятся с основным упором на некоторое событие, выступающее в роли «крючка» для читателя. Оно может и предшествовать изложенным в книге событиям, либо же в некоторых случаях являться именно их финалом. В любом случае вся вводная информация дается в контексте и привязке к данному событию (событиям). В. Скотт в прологе к «Пиратам» отмечает: «... мы вышли из Литского порта 26 июля 1814 года, обогнули восточный берег Шот-

ландии, уделяя должное внимание различным его достопримечательностям, а затем проследовали к Шетлендскому и Оркнейскому архипелагам... Таким образом окончилось наше плавание, особенно приятное тем, что яхта была прекрасно оборудована... Благодаря ... взаимному согласию все задачи нашей маленькой экспедиции были без труда выполнены...» [6, с. 8–9].

К атмосферным прологам можно отнести редкие случаи, когда в прологе в сущности ничего не происходит, но есть зарисовка того, что будет изображено в произведении, некий пойманный автором момент всеобщего настроения в тексте: «Теперь, когда эта книга напечатана и скоро разойдется по свету, я ясно вижу ее недостатки как по стилю, так и по содержанию. Касаясь последнего, я только могу сказать, что она не претендует быть исчерпывающим отчетом обо всем, что мы видели и сделали...» [8, с. 7]. Анализируемый пролог «Перед занавесом» следует отнести именно к атмосферным прологам, который передает «чувство глубокой грусти» [7, с. 21] людей, «склонных к раздумью» [7, с. 21], погруженных «в глубокие думы, не чуждые сострадания к человеку» [7, с. 22]. Однако данное деление весьма условно, потому что чаще всего попадают именно смешанные типы.

Для более глубокого понимания содержания романа «Ярмарка тщеславия» необходим анализ его пролога, который указывает на символичность Ярмарки и является предметом исследования «природы отношения художника к его изобретению или обоих к получателю, человеку, к которому точка зрения художника должна быть передана» [11, с. 14]. Внимание к прологу романа У. М. Теккерея позволяет углубить понимание замысла писателя, его стратегических задач, которые начинают раскрываться уже с момента символизации самого понятия Ярмарка, с указанием на то, что предметом исследования для писателя будет Ярмарка тщеславия и ее жители.

Пролог «Перед занавесом» был написан фактически после завершения романа, и появился он только с последним номером ежемесячного издания 28 июня 1848 года вместе с другими вступительными элементами книги, такими как содержание, список иллюстраций и страница с выгравированным названием, а затем был помещен перед романом, когда появился отдельным томом [13, с. 391]. Таким образом, хотя эти страницы являются предисловием к книге, они были написаны больше как анализ написанного, а не как объяснение намерения создать роман.

Отметим, что с самого начала в прологе задана тема «театра», «лицедейства», «театральной маски». У. Теккерей не был, однако, первым, кто использовал театральную аналогию для «пролога» такого рода [13, с. 391]. За десять лет до этого уже Ч. Диккенс использовал эту идею.

Ч. Диккенс впервые касается театральной аналогии в «Записках Пиквикского клуба», № 10 (январь 1837), где в «Обращении к читателям» «автор» рискует, «чтоб сказать несколько слов о себе» [2]. После обещания, что «Записки» будут появляться на протяжении следующих десяти месяцев, Ч. Диккенс пишет следующее: «With this short speech, Mr. Pickwick's stage-manager makes his most grateful bow, adding, on behalf of himself and publishers, what the late eminent Mr. Richardson, of Horsemonger Lane, Southwark, and the Yellow Caravan with the Brass Knocker, always said on behalf of himself and company, at the close of every performance – “Ladies and gentlemen, for these marks of your favour, we beg to return you our sincere thanks; and allow us to inform you, that we shall keep perpetually going on beginning again, regularly, until the end of the fair”» [2] («С этой короткой речью, постановщик мистера Пиквика делает свой самый благодарный поклон, добавляя, от себя лично и издателей, что покойный выдающийся г-н Ричардсон ... всегда говорил от своего имени и всей труппы в конце каждого выступления – “Дамы и господа, вот для этих знаков вашей благосклонности, мы просим вас вернуть нашу ис-



кренною благодарность и позволить нам сообщить вам, что мы будем постоянно ставить наше представление сначала, регулярно, до самого конца ярмарки”»).

Итак, в данном примере можно увидеть присутствие постановщика, труппы, регулярного представления и ярмарки. У. Теккерей, конечно же, читал это «Обращение», так как он любил «Записки Пиквикского клуба» с самого начала, как свидетельствуют об этом многие воспоминания; кроме того, он даже предложил себя в качестве иллюстратора этого произведения после смерти Сеймура.

На сходство между двумя этими прологами-обращениями У. Теккерея и Ч. Диккенса указывает и повторяющаяся лексика: «manager», «performance», «company», «fair». Основной образ тот же самый – это образ непрекращающегося представления на ярмарке.

Данный пролог к роману «Ярмарка Тщеславия» вводит в текст распространенную метафору, представляющую английское общество XIX в. ярмаркой. Хорошо зная и любя театр, У. М. Теккерей решает создать свой роман в форме спектакля с участием Кукольника и его кукол. Вот почему он назвал пролог к роману «Перед занавесом», т. е. перед началом самого представления. Интересным для рассмотрения представляется тот факт, что данный пролог иронично представляет театр Ярмарки Тщеславия таким образом, что находящихся по разные стороны занавеса зрителей и актеров можно одновременно рассматривать перед этим занавесом (в роли зрителей) и позади него (в роли актеров), в зависимости от того, с какой стороны смотреть на занавес. Названный так, данный пролог сразу же дает возможность ассоциировать общество со зрелищем и представлением, а также рассматривает социальные отношения как определенные роли, сценарии и спектакли. Таким образом, использование метафоры «ярмарка» для характеристики общества является эффективным приемом благодаря театральной природе самого общества.

По мнению Кристофа Линднера, исследуемый пролог обладает карнавальской характеристикой [10, с. 564]. В нем У. Теккерей приглашает читателя подумать о своем романе не как о повествовании, а как о представлении. Автор представляется здесь не как нарратор, а как Кукольник, постановщик спектакля. Герои здесь также выполняют двойную функцию: они играют свои роли как настоящие актеры в настоящем представлении, и сами являются членами изображаемого общества. Спектакль и его актеры, более того, принадлежат к миру ярмарки, который раскрывается перед читателем следующими характеристиками: физической (принимающие пищу, пьющие, курящие), общественной (дерущиеся, танцующие), забавной (смеющиеся, пиликающие на скрипке), распущенной (влюбляющиеся и изменяющие), бурлескной (густо нарумяненные старикашки-клоуны, мишурные наряды танцовщиц) и закулисной, продажной (плуты, шныряющие по карманам, жулье, шарлатаны).

Читатель здесь встречает всех тех, кого можно увидеть в карнавальном мире, по мнению М. Бахтина, включая «сильный игровой элемент» [1, с. 297], незнание «разделения на исполнителей и зрителей» [1, с. 297], и преобладание «материально-телесного начала жизни» [1, с. 310]. У. Теккерей показывает нам всех тех, кто населяет карнавал: шутов, дураков, скоморохов разного вида и жанра. Это же делает и М. Бахтин в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Введение (постановка проблемы)» [1, с. 294]. Таким образом, можно сделать вывод, что пролог У. М. Теккерея к «Ярмарке тщеславия» предлагает читателю понять общество в романе как карнавальное представление, спектакль.

Отношение У. Теккерея к карнавальной сцене, однако, остается иным, чем у М. Бахтина, который говорит о карнавале как о месте социального перерождения и духовного возрождения. По У. Теккерею, иллюзия праздника – весь этот шум,

энергия, движение – являются тайным мотивом, чтоб скрыть неловкость и неудовлетворенность происходящим.

Символичность ярмарки отмечается с первых строк: «There is a great quantity of eating and drinking, making love and jilting, laughing and the contrary, smoking, cheating, fighting, dancing, and fiddling...» [14, с. 9] («Здесь едят и пьют без всякой меры, влюбляются и изменяют, кто плачет, а кто радуется; здесь курят, плутуют, дерутся и пляшут ...» [7, с. 21]). Ярмарка Тщеславия – место для веселья и легкомыслия, но Кукольник, наблюдающий из-за кулис, признает, что это веселье не приносит удовлетворения. Он испытывает «a feeling of profound melancholy» [14, с. 9] («чувство глубокой грусти» [7, с. 21]), когда смотрит на весь этот шум и блеск, и говорит читателю: «Yes, this is Vanity Fair; not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy» [14, с. 9] («Да, вот она, Ярмарка Тщеславия; место нельзя сказать чтобы назидательное, да и не слишком веселое, несмотря на царящий вокруг шум и гам») [7, с. 21].

Его недовольство противостоит веселью Ярмарки. Это противостояние веселья общества и личного несчастья развивается на протяжении всего романа, что иллюстрирует неестественность, фальшивость Ярмарки Тщеславия. Меланхолия Кукольника является отголоском его восприятия мира как зрелища, которое разыгрывается перед ним, в котором люди должны быть свидетелями своей собственной игры и игры других. Глаголы (едят, пьют, влюбляются, изменяют, смеются, курят, плутуют, дерутся, пляшут, пиликают на скрипке, шатаются, подмигивают, шныряют, зазывают) усиливаются фразой, которая им предшествует («a great quantity» [14, с. 9] («без всякой меры» [7, с. 21])), а затем в гротескной форме изображаются густо нарумяненные старикашки-клоуны и мишурные наряды танцовщиц, которые подхватывают хаотичный танец жизни с грубыми карнавальными ужимками и кривляньями. Таким образом, Кукольник испытывает чувство меланхолии, пытаясь выразить свои чувства и наблюдения о современной ему жизни, а также это чувство у него возникает при столкновении с реальностью, которую он должен показать.

Данное состояние грусти создается и у читателя: «... but the general impression is more melancholy than mirthful. When you come home, you sit down, in a sober, contemplative, not uncharitable frame of mind, and apply yourself to your books or your business» [14, с. 9] («Но все же общее впечатление скорее грустное, чем веселое. И, вернувшись домой, вы садитесь, все еще погруженный в глубокие думы, не чуждые сострадания к человеку, и беретесь за книгу или за прерванное дело» [7, с. 22]).

В одном из аллегорических отступлений о Ярмарке Тщеславия У. Теккерей вновь обращается к карнавальному образу, где Ярмарка представляет собой все, кроме возрождения и перерождения: «But, without preaching, the truth may surely be borne in mind, that the bustle, and triumph, and laughter, and gaiety which Vanity Fair exhibits in public, do not always pursue the performer into private life, and that the most dreary depression of spirits and dismal repentances sometimes overcome him ...» [14, с. 171–172] («Но и без проповедей следует держать в памяти ту истину, что смех, суэта и шумное веселье, которые Ярмарка Тщеславия выставляет напоказ, не всегда сопутствуют актеру в его частной жизни, и нередко им овладевают уныние и горькое раскаяние ...» [7, с. 225–226]).

Как предполагает третий абзац пролога, метафора ярмарки вызывает некоторое разногласия. Она разбивает мир на тех, кто «consider Fairs immoral altogether, and eschew such, with their servants and families» [14, с. 10] («Многие самого дурного мнения о ярмарках и сторонятся их со своими чадами и домочадцами» [7, с. 22]) и других «persons who think otherwise» [14, с. 10] («люди другого склада» [7, с. 22]), которые согласятся выделить время и заглянуть на ярмарку. Все вышесказанное подкрепляется выводом, сделанным самим повествователем: «I have no

other moral than this to tag to the present story of «Vanity Fair»» [14, с. 10] («Вот и вся мораль, какую я хотел бы предпослать своему рассказу о Ярмарке Тщеславия» [7, с. 22]). Ярмарка в данном случае представляет собой сам роман. Чтобы оказаться здесь даже на полчаса, надо отказаться от права стоять в стороне от Ярмарки с теми, кто сторонится ее и строго судит о ее прегрешениях. Модель Ярмарки Тщеславия так составлена, что, несмотря на то, с ней ты или нет, чтобы стать ее читателем, надо стать ее жителем.

Особого внимания заслуживают комедианты и шуты на этой Ярмарке, когда они не заняты делом. Так, Том-дурак, «washing the paint off his cheeks before he sits down to dinner with his wife ... behind the canvas» [14, с. 9] («смыв со щек краску, садится полдничать со своей женой ... укрывшись за серой холстиной» [7, с. 21]). Прикорнувший позади фургона «Poor Tom Fool ... mumbling his bone with the honest family which lives by his tumbling» [14, с. 9] («бедняга сосет обглоданную кость в кругу своей семьи, которая кормится его скоромошеством» [7, с. 22]). Том-дурак – классическая фигура клоуна, который должен скрывать свою меланхолию, скуку и домашние заботы за улыбкой для всеобщего развлечения: «The curtain will be up presently, and he will be turning over head and heels, and crying, “How are you?”» («Но скоро занавес поднимут, и вот уже Том опять кувыркается через голову и орет во всю глотку: “Наше вам почтение!”» [7, с. 21]).

Кукольник невзначай упоминает о благосклонности, «with which it has been received in all the principal towns of England ... and where it has been most favourably noticed by the respected conductors of the Public Press, and by the Nobility and Gentry» [14, с. 10] («с какой представлением было принято во всех главнейших английских городах ... и где о нем весьма благоприятно отзывались уважаемые представители печати, а также местная знать и дворянство» [7, с. 22]). Он гордится тем, что «his Puppets have given satisfaction to the very best company in this empire» [14, с. 10] («его марионетки доставили удовольствие самому лучшему обществу нашего государства» [7, с. 22]).

В куклах, готовящихся «перед занавесом» к представлению, обозначены будущие приемы изображения героев реалистического плана повествования. Так, знаменитая кукла Бекки проявила «to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire» [14, с. 10] («необычайную гибкость в суставах и оказалась весьма проворной на проволоке» [7, с. 22]), кукла Эмилия, «though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist» [14, с. 10] («снискавшая куда более ограниченный круг поклонников, все же отделана художником и разодета с величайшим старанием» [7, с. 22]), кукла Доббин неуклюжа с виду, а богато разодетую куклу Нечестивого Вельможи «which Old Nick will fetch away at the end of this singular performance» [14, с. 10] («в конце этого представления унесет черт» [7, с. 22]).

Герои романа – куклы не только Кукольника, но также и общества, что дает возможность читателю задуматься о том, является ли он сам чем-то большим, чем просто марионеткой, которую дергают за веревки общества [12].

Центральной фигурой как всего произведения, так и его пролога, является фигура повествователя Кукольника, который организует весь роман, строя его как беседу рассказчика с читателем. Формулируя некий тезис, он раскрывает его в последующем повествовании, настраивая читателя на особенный характер его восприятия. «Посредничество» или руководящая роль повествователя помогает читателю получить то представление о событиях и поступках, а также о внутренней жизни персонажа, которое желает ему внушить автор. Сам Кукольник – часть художественного мира: он, как и другие персонажи, тоже предмет изображения. Он многолик и все же узнаваем, то ли в образе кукловода, сидящего «перед занавесом на подмостках» и смотрящего на Ярмарку. За ним – маленькая вселенная, которой он руководит, перед ним – жизнь Ярмарки, та жизнь, которую он на-

меревается описать; то ли в образе шарлатана, который бойко зазывает публику на представление, где зрители «There are scenes of all sorts; some dreadful combats ... some scenes of high life, and some of very middling indeed; some love-making for the sentimental, and some light comic business» [14, с. 10] («увидят зрелища самые разнообразные: кровопролитные сражения ... сцены из великосветской жизни, а также из жизни очень скромных людей, любовные эпизоды ... а также комические...» [7, с. 22]).

То, о чем повествует Кукольник, характеризует не только персонажей и события, о которых идет речь, но и его самого. Хочется подчеркнуть, что повествователь «Ярмарки Тщеславия» – не менее колоритная фигура, чем персонажи, участвующие в действии. Сама манера его повествования влияет на читателя, производя сильное эстетическое переживание, не менее сильное, чем сами события, о которых он говорит и которые происходят с героями. Повествователь свободно толкует о своих персонажах и ходе действия, словно читатель сидит бок о бок с ним, и они вместе наблюдают за происходящим спектаклем.

Повествование Кукольника пропитано невеселой иронией, его интонация всегда печальна, соответствуя взгляду писателя на мир. «Vanitas vanitatum!» («Суета сует!») – восклицает он, и этот мотив тщеты всего сущего остается в романе ведущим с первых строк и до последних.

Но есть и другая фигура, представляющая интерес в прологе – это «человек, склонный к раздумью», который бродит по этому гульбищу, – читатель. Он приглашен, чтобы быть беспристрастным зрителем Ярмарки, активным слушателем, умеющим самостоятельно думать и делать выводы, будучи «not uncharitable frame of mind» [14, с. 9] («не чуждым сострадания к человеку» [7, с. 22]).

Настаивая на том, что читатель «оказывает огромное влияние на процесс художественного творчества», что «всякое подлинное художественное произведение – это тот или иной род беседы, общения писателя с читателем», М. Б. Храпченко, автор статьи «Литературный стиль и читатель» [9] обратил внимание на явные и наглядные формы внутренней связи писателя и читателя, закрепленные в окончательном, итоговом поэтическом тексте: это, во-первых, «прямая беседа с читателем» в виде прологов, предисловий или заключений («Формой прямой беседы писатели обычно пользуются для того, чтобы ввести читателей в своеобразный мир образов, предстающий в их произведениях, охарактеризовать специфику своего видения жизни, свое отношение к тем или иным явлениям словесного искусства» [9, с. 463]) и, во-вторых, «спор с распространенными, застойными представлениями и эстетическими вкусами некоторых групп читателей ... в самом ходе повествования» [9, с. 463]). Следовательно, предназначение данного романа, пролога, как его части, – в представлении конфронтации не только между героями, но и между читателем и нарратором.

Таким образом, данный пролог заключает в себе суть романа, анализ происходящего в произведении, объясняет символичность его названия, а также определяет значимость в нем повествователя и читателя. В нем задана тема театра, театральной маски, он обладает карнавальными характеристиками. А использование метафоры «ярмарки» для характеристики общества является эффектным приемом благодаря театральной природе самого общества.

### Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение (постановка проблемы) / М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Худ. лит.-ра, 1986. – С. 291–352.

2. Диккенс Ч. Записки Пиквикского клуба Обращение к читателям. – № 10. – Январь 1837. – Режим доступа: [archive.org/stream/postpapers01dickuoft/postpapers01dickuoft\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/postpapers01dickuoft/postpapers01dickuoft_djvu.txt)

3. *Каллинсо*. Пролог как он есть. – Режим доступа: [writercenter.ru/project/prolog-kak-on-est/32877.html](http://writercenter.ru/project/prolog-kak-on-est/32877.html)
4. *Коллинз У.* Лунный камень / У. Коллинз. – М. : Атомиздат, 1981. – 195 с.
5. *Купер Дж. Ф.* Прерия / Дж. Ф. Купер. – М. : Детская литература, 1980. – 415 с.
6. *Скотт В.* Пират / В. Скотт. – М. : Правда, 1990. – Т. 7. – 510 с.
7. *Теккерей У.* Ярмарка Тщеславия / У. Теккерей. – М. : Худ. лит-ра, 1968. – 814 с.
8. *Хаггард Г. Р.* Копи царя Соломона / Р. Хаггард. – М. : Энеогоатомиздат, 1984. – 512 с.
9. *Храпченко М. Б.* Литературный стиль и читатель / М. Б. Храпченко // Проблемы современной филологии : сб. ст. к 70-летию В. Виноградова. – М., 1965. – С. 462–465.
10. *Lindner Ch.* Thackeray's Gourmand: Carnivals of Consumption in «Vanity Fair» / Ch. Lindner // Modern Philology. – Vol. 99. – № 4 (May, 2002). – P. 564–581.
11. *McMaster J.* Thackeray: the Major Novels / J. McMaster. – Manchester : Manchester University Press, 1971. – 230 p.
12. *Richards R.* Thackeray's Metaphor of Society as a Fair / R. Richards. – Режим доступа: <http://suite101.com/article/thackerays-metaphor-of-society-as-a-fair-a192105>
13. *Stevens J.* A Note on Thackeray's «Manager of the Performance» / J. Stevens // Nineteenth-Century Fiction XXII. – 1968. – P. 391.
14. *Thackeray W. M.* Vanity Fair / W. M. Thackeray. – L. : Penguin Popular classics, 1994. – 672 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111 – 311 «18»

**Agnieszka Salska**

*Lodz International Studies Academy (Poland)*

### WALT WHITMAN IN HIS TIMES (WITH HENRY WADSWORTH LONGFELLOW)

**Уточнюються деякі моменти початкового та кінцевого етапів в еволюції поетичної візії Уїтмена порівняно з еволюцією поетичної візії Лонгфелло; аналізується ступінь адекватності творчості Уїтмена викликам свого часу та її новизна.**

*Ключові слова:* Лонгфелло, Уїтмен, американська романтична поезія, американський літературний націоналізм, громадянська війна, Данте.

**Уточняются некоторые моменты начального и завершающего этапов в эволюции поэтического видения Уитмена в сопоставлении с эволюцией поэтического видения Лонгфелло; анализируется степень адекватности творчества Уитмена вызовам своего времени и его новизна.**

*Ключевые слова:* Лонгфелло, Уитмен, американская романтическая поэзия, американский литературный национализм, гражданская война, Данте.

**The paper correlates some early and late points in the evolution of Whitman's poetic vision and to what extent Whitman shares the interests and concerns of his times and where and in what way he makes those concerns new.**

*Key words:* Longfellow, Whitman, American Romantic poetry, American literary nationalism, the Civil War, Columbus, Dante.

The debate on the prospects of national artistic achievement commensurate with the political success of the United States agitated American artists and intellectuals during the War of Independence, still more intensely – around the Second War with Britain, then continued practically to Whitman's days. Emerson's essay «The American



Scholar» (1837) – «our intellectual Declaration of Independence,» according to Oliver Wendell Holmes, Longfellow's early articles on the problems and prospects of national literature in the *North American Review* and opinions expressed on the author's behalf by Mr. Churchill, a teacher character in Longfellow's novel *Kavanagh* (1849), as well as Whitman's 1855 Preface to *Leaves of Grass* should be viewed as voices in that debate. The polarity of attitudes assumed in it may be conveniently summarized by juxtaposing Mr. Churchill's protest against the «gargantuan barbarity» of contemporary American letters with Whitman's proclamation, at the end of «Song of Myself,» «I sound my barbaric yawp over the roofs of the world.»

Longfellow, born in 1807, was over a decade older than Whitman; his first widely successful collection of poems *Voices of the Night* came out in 1839, that is, three years after Emerson's *Nature* and two years after «The American Scholar.» The volume contained more translations from European poetry than original works by the author and, throughout Longfellow's career, translations continued to absorb a large part of his poetic energy and talent. In addition to professional interests of the Harvard Professor of Languages, behind his translating efforts lay the recognition that American claims to future cultural success had no solid basis for significant achievement, founded as they were from early on in the debate on the assumption of a special relation of the new nation to untamed nature. Nature in its «original energy» (to use Whitman's phrase) was encountered in America on unprecedented scale and thus – with unprecedented intensity of experience. Longfellow, however, believed that to inspire human creativity, nature had to be infused with human meanings as «natur landschaft» was being transformed into «kultur landschaft» Thus, America had to learn from older cultures and in her cultural development go through the same, tried out and necessary stages. Most centrally, she had to acquire her «usable past.» Longfellow's narrative poem «Hiawatha» published in 1855, the very year of Whitman's *Leaves of Grass*, was offered in lieu of the «primitive» epic America lacked.

For Longfellow, however, poetry's truth was not only the truth of direct relation of human history to specific locations or facts (such as traces of Indian presence in the American landscape or legends of the past attached to local landmarks), it was also, and perhaps first of all, the larger truth of the envisioned transnational aesthetic ideal:

The statue of Venus de Medici is the perfection of female beauty; and every individual feature had its living original. Still the statue itself had no living archetype. It is true to nature but it is not true to fact.» ...And so, too, with poetry. The scenes and events it describes; the characters and passions it portrays, may well be natural though not real («The Defence of Poesy». Ruland, 248).

Consequently, absorption of «universal» aesthetic and formal standards must precede national cultural achievement. In his role of the national poet Longfellow aspired to integrate American literary productions into the existing treasury of western literatures. Thus, he placed the New England village blacksmith next to Wordsworth's Michael and the girl from «We Are Seven.» For, like so many romantic poets Longfellow, too, preaches and teaches the dignity of the common man.

«The Village Blacksmith» (from *Ballads and Other Poems*, 1841) instantly became a beloved household and schoolroom poem enjoying amazing longevity in its canonical status. Most of my American contemporaries still remember learning «The Village Blacksmith» by heart in grade school. To Longfellow's homage to the common man paid in this and several other of his poems holding up the simple man as paragon of virtues to be emulated, Whitman responds famously: «I celebrate myself and sing myself and what I assume you shall assume,» commanding the reader not to look up to some externally provided model, however close to himself it might be, but to put himself in the center of the world and become his own hero. That is not, emphatically, an invitation to megalomania but an invitation to a journey of lifetime education and growth.

In Longfellow's poem the blacksmith is fixed in a particular village and a particular place in the village; his creative act, the useful work he does, his position in the family and community, the purpose of his existence, to use big words, has already been shaped and is repeatedly achieved each day according to the predetermined pattern. Thus, his life is framed and the vista for him as an individual – closed; the tightly rimed, stanzaic and rigidly regular form corresponds to the completed picture and to its unambiguous application as exemplum for instruction.

For all his commitment to America, to Long Island, to his home town in Brooklyn or New York, Whitman unfixes his «I» protagonist in space, setting him on a journey, compelling him to move across continents and even into outer space. And Whitman's speaker is not an accomplished pro; he is a perpetual learner. In «Salut Au Monde,» for example, he is learning the world as in «Song of Myself» he is learning the self and America:

I see a great round wonder rolling through space,  
 I see diminute farms, hamlets, ruins, graveyards, jails, factories,  
     palaces, hovels, huts of barbarians, tents of nomads  
     upon the surface,  
 I see the shaded part on one side where the sleepers are sleeping,  
     and the sunlit part on the other side,  
 I see the curious rapid change of the light and shade,  
 I see distant lands, as real and near to the inhabitants of them as  
     my land is to me. (section 4, CRE, 139))

Whitman's speaker is also a prophetic leader and teacher asking all the «yous» to whom the poem is addressed to follow as lifetime learners. The «I» persona is a project to be achieved, always in the making and never completed. Calling the poet (after Randall Jarrell) «the participle loving Whitman,» Ezra Greenspan points out how rhetorically this vision relies on the poet's use and overuse of participles «The effect of the participial phrases, whose number in such a structural configuration is unlimited, is to carry the potentiality of the persona forward and onward, as it were, similarly, without limitation» (94). Thus, Whitman views his hero not in terms of end results but in terms of potentialities. There are social consequences of such a vision. Unlike Longfellow's blacksmith, Whitman's representative «I» is socially mobile and, with the mobile «I,» the whole social structure becomes mobile and subject to change.

By assuming the «I» persona and canceling the distance between the poet and his protagonist, between the author and his subject, Whitman abolishes the hierarchic position of the poet-observer who, as if from above, perceives meanings larger than those available to his humble model. Longfellow's blacksmith only does the work but does not reflect; reflection is done for him by the poet-speaker. Whitman's «I» both acts and reflects and so abolishes the hierarchy in the relation of the poet with his reader making the reader a fellow traveler and fellow thinker, compelling him to go through the process of learning himself rather than holding up to him for emulation some already achieved ideal of conduct. The shift from displaying the result to experiencing the process enforces the shift of focus from what has been accomplished, so the patterns of the past, to what is being done and what is still to be done, thus – the present action and the vista opening into the future. Such a perspective simply demands an «unfinished,» open, experimental and progressive form.

In the 1855 «Preface» Whitman (like Emerson in «The American Scholar») challenges Longfellow's ( and not only Longfellow's) position on the grounds that to create new poetry one has to reverse the traditionally accepted perspective. New is new NOT because it is the latest addition to the layered cultural legacy; new is new from the very bottom. The new poet does not continue the time honored models for it is not the sophisticated, hierarchic culture that produces and nourishes new artists

and their audiences. It is the American, «this new man» absorbing the scope of the American experience, the generosity and unlimited resources of the continent and of the whole earth who speaks through his representative, new poet and makes new poetry commensurate with his new situation in the new world: «All architecture is what you do to it when you look upon it» (Song for Occupations v.93). And correspondingly:

«A live nation can always cut a deep mark and can have the best authority the cheapest...namely from its own soul. This is the sum of the profitable uses of individuals or states and of present action or grandeur and of the subjects of poets – As if it were necessary to trot back generation after generation to the eastern records! As if the beauty of the demonstrable must fall behind that of the mythical!» (1855 Preface, CRE 710)

Longfellow provides translations, folk ballads and poetic tales that furnish the United States with respectable imaginative, «national» and «folk,» heritage and on the other hand, he educates the American public in literatures of different European nations. His project, at least in the earlier part of his career (before the Civil War), is nationalist and didactic not *despite* but *in* his far ranging international explorations. Whitman, too, responds to nationalist and didactic impulses but he is first of all interested in ensuring that his «I» persona as the representative «new man» and the United States as the new nation taking its place in the historical process of «the westward course of empire» «make their mark,» not by contributing to but by transforming what has been done so far. So even when he borrows from older and foreign writers as to a significant extent he does, for example, in «Salut Au Monde» which heavily draws on Volney's *Ruins of Empires*, his borrowings serve to map the space for growth of the self in the making. For such a self the immediate personal experience, the new national experience, and the corresponding political and philosophical perspective fuse to accomplish the great change of consciousness, a condition sine-qua-non-of the new poetry and new art.

«The American poets are to enclose old and new for America is the race of races. Of them a bard is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions...he gives them reception for their sake and his own sake.» (CRE, 711)

In 1847, the year of *Evangeline*, Longfellow wrote in his journal:

Much is said now-a-days of national literature. Does it mean anything? Such a literature is the expression of national character. We have, or shall have, a composite one, embracing French, Spanish, Irish, English, Scotch, and German peculiarities. Whoever has within himself most of these is our truly national writer. In other words, whoever is most universal is also most national.»(Samuel Longfellow II:73-74)

Quite close to Whitman but also quite different: whoever is most universal is also most national because the universal comes before the national, and needless to say, before the personal. For Longfellow the personal and specific is clearly subordinated to the «universal»; for Whitman the external, foreign and universal is valid only in so far as it is made personal, as it stimulates the growth of the self. Such stimulation confirms its validity only in the process in which «the universal» is being reached within the individual through the progressive expansion of self:

*Salut au monde!*

What cities the light or warmth penetrates I penetrate those cities  
myself,  
All islands to which birds wing their way I wing my way myself.

Toward you all, in America's name,  
I raise high the perpendicular hand, I make the signal,

To remain after me in sight forever,  
For all the haunts and homes of men. (CRE,148)

The mature manhood of both Longfellow and Whitman was torn by the Civil War. In his book on Civil War literature, *The Unwritten War*, Daniel Aaron speaks of the whole generation of American writers fed by the intensity of the War experience. And on both sides of the conflict, the War evoked intense poetic reaction. Throughout the years of war and the years immediately following, poems kept getting published in newspapers, periodicals and as broadside sheets. Not so long ago, Faith Barrett and Cristanne Miller published a new anthology of Civil War poetry *Words for the Hour*. As with the massive poetic reaction to 9/11, among the authors of the «words for the hour» there are anonymous, little known and forgotten authors as well as poets whose names still appear in college anthologies and reprints of 19<sup>th</sup> century poetic canon. Among them, very centrally, – Whitman of *Drum Taps* and the Lincoln elegy but also Longfellow for, again as with 9/11, practically each published or even unpublished (as Dickinson) American poet of the time felt the need and perhaps even the obligation to respond to the national tragedy.

Longfellow's war experience was, at least at points, quite similar to Whitman's as he, too, went to the front lines in search of his wounded son Charlie. He saw the camps and the hospitals and like Whitman responded to the war with a series of poems, among them the ballad like «The Cumberland» (1862) commemorating the gallant though lost fight of the Union ship the «Cumberland» with a Confederate «ironclad,» the «Virginia,» the popular «Christmas Bells,» (1864) and «Killed at the Ford» first published in the *Atlantic* for April 1866, then included in the collection *Fleur-de-Luce* (Nov.1866). «Killed at the Ford» is a poem mourning the death of a young soldier in which the speaker is one of the fellows at arms of the dead boy. The soldier's death, however, involves not only his comrades at arms; the bullet that hit the soldier also hit the woman who loved him. One can say that, like the «Blacksmith» poem, this poem too aims at the popular audience repeating the accepted pieties: the dead soldier is presented as above the rank and file, an officer, a courageous leader of his unit; his looks in life as his wounds in death, seen as red and white roses, are sentimentally aestheticized and a melodramatic love motif provides the poem's climax. The war does not only hurt the soldiers, it takes its toll among the civilian society as well. Longfellow's war poems like Whitman's poems in *Drum Taps* follow the national mood ranging from the early praise of war heroism to the later longing for the end of hostilities and mourning of wasteful deaths and suffering of soldiers and their families.

In 1863 Longfellow's son Charlie, not even 19 at the time, joined the Union army against his father's will. Longfellow, still shattered by the death (in July 1861) of his wife in a household fire and actually fearing for his sanity, started translating the *Inferno* part of Dante's *Divina Commedia*. He was avoiding that part of Dante's poem in his earlier translation work as well as in his teaching (cf. Matthew Pearl, «Preface» to *Inferno*) but translating it during the War, whatever the artistic failures of his translation, the poet produced a culturally important work, a sort of intertext through which the American public could read and relate to the War. While working on the translation, he also wrote a sequence of six sonnets «Divina Commedia» which refer not so much to Dante's poem as to his own work on translating Dante. The sonnets are Longfellow's most personal published poems, since the more directly personal «Mezzo Camin» and «The Cross of Snow» were not printed in his lifetime. Here is the first sonnet of the sequence:

Oft have I seen at some cathedral door  
A laborer, pausing in the dust and heat,  
Lay down his burden, and with reverent feet  
Enter, and cross himself, and on the floor  
Kneel to repeat his paternoster o'er;

Far off the noises of the world retreat;  
The loud vociferations of the street  
Become an undistinguishable roar  
So, as I enter here from day to day,  
And leave my burden at this minster gate,  
Kneeling in prayer and not ashamed to pray,  
The tumult of the time disconsolate  
To inarticulate murmurs dies away  
While the eternal ages watch and wait.

Entering the cathedral of Dante's great poem Longfellow becomes, somewhat like his blacksmith, a simple laborer leaving behind «the loud vociferations of the street» in order to pursue his task and worship divine order. Entering the Cathedral insulates the speaker from «the tumult of the time disconsolate» and allows him to commune with «the eternal ages» beyond the present and the immediate. In fact, entering the sacred space of Dante's art not only provides a refuge from the anxiety and pain of the present moment in national and personal history but positions Dante's poem as a kind of «objective correlative» allowing the translator to deal with the experience too painful and too personal to be treated directly. Longfellow, the widowed husband and father of a wounded Union soldier, desperately needs both a distancing filter for his pain and the formal rigors of the sonnet enriched with the cultural and historical associations that go with the genre. At this point, we may legitimately ask the question to what extent such distancing strategy is linked to the older aesthetics of decorum and to what extent, as Dana Gioia suggests, it already looks forward to the practice of Longfellow's great modernist successors like Pound and Eliot? Longfellow invokes Dante and identifies with the Italian's work to filter personal experience through his landmark opus, to wrap up private experience in transpersonal meaning and form and also to inscribe himself in the line of the great tradition.

In total contrast, Whitman seeks to annul the distance between himself and the war experience, for example in a poem such as «A March in the Ranks Hard-Prest, and the Road Unknown» which seeks to make the reality of war available to the reader as unmediated, direct experience. Whitman, as we remember, started visiting soldiers in New York hospitals even before he went to the frontlines of Virginia looking for his wounded brother George. Having sent George home, he stayed in Washington throughout the War acting as a sort of volunteer nurse in the military hospitals of the capital. Out of the chaos and confusion of war, which he got to know through and through, the poet rescues not the ability of the self to still commune with the ideal but the sense of dignity and value of each individual life, so easily and so massively destroyed. Marching in the «ranks hard-prest,» along «the road unknown,» uncertain and anxious, his «I» speaker stops to attend to the single dying «lad.» Only feeling with and caring for an individual human being has any meaning in the chaos of war. Whitman, much more readily than Longfellow, takes the reader into the very experience of war. He does not elevate the soldiers' rank or idealize their figures and character to impress the reader with the magnitude of waste and loss. His method remains direct personal and emotional involvement carrying the reader along. Still, less obviously than Longfellow, he too seeks to aestheticize, even more – to consecrate the war experience through art. For example, «A Sight in Camp in the Daybreak Gray and Dim» is shaped by traditional forms of religious art imposed directly onto the reality of war. Against the turmoil and chaos of war the ritually structured sequence of three views of dead bodies and the invocation in the poem of set motifs of religious art such as the pieta or the ivory carvings of crucified Christ press the horrid naturalistic experience into moulds of order and meaning infused with aesthetic and religious significance. But it is still the «I» persona that performs the sacred rites and, however conventional they may seem in



form, they are first of all gestures of affection, protected in their intimacy by the shades of «daybreak gray and dim.» It is love more than beauty that provides Whitman with the way to oppose the destructiveness of war.

But the distancing impulse has already set in and it gains its fullest expression in Whitman's late long lyric «Prayer of Columbus.» The poem was published in 1874, that is almost a decade after the end of the armed conflict, three years after the poet voiced his disappointed criticism of America in «Democratic Vistas,» and a year after he suffered the first stroke. Whitman appropriates here the figure of Columbus who, in the course of the 19<sup>th</sup> century, had been made into an American hero guaranteeing American national achievement and justifying the nationalist thought. We only need to remember all the places and institutions named Columbia or Columbian this or that (like the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago celebrating the 400 anniversary of the discovery of America) or the door to the Capitol decorated with scenes from the life of Columbus like the doors of European cathedrals – with scenes from the lives of patron saints. Also the different patriotic poems like Joseph Hopkinson's «Hail Columbia» (1787) or Joel Barlow's «The Vision of Columbus» (1787) revised and republished as «Columbiad» in 1807, and reprinted as late as 1825. In Barlow's poem, the beaten, broken Columbus at the end of his days is granted a vision of the future progress and flourishing of the United States as solace in his personal misery. In 1847, in the *Brooklyn Daily Eagle*, Whitman reviewed the abridged version of Washington Irving's *The Life and Voyages of Christopher Columbus* originally published in 1828. In his biography, Irving treats Columbus as a heroic figure making him into a national hero. Thus the theme of pioneering, exploratory journey that ends in personal disappointment and the motif of recompense given to the explorer in a prophetic vision of the continent's future fuse in the way Columbus has been treated by American writers before Whitman. And Whitman was certainly aware of that tradition. Not only did he repeatedly refer to Irving and Cooper (whose novel *Mercedes of Castile* also features the story of the voyage of Columbus) in his *Brooklyn Eagle* column and mentioned them in conversations of his late life but he retained throughout his poetic career the Federalist name habit referring to the United States as Columbia in a number of poems from early to late.

Already in a notebook of 1862 Whitman made plans for a poem about great men: «Sing the death of Kepler (Columbus, Cervantes, John Brown, Burns...)» and he quoted a fragment from George Ticknor's *History of Spanish Literature* (3vols. 1849, later Whitman mentions Ticknor in *Democratic Vistas*):

....in 1506 Columbus died at Valladolid, a disappointed, brokenhearted old man – little comprehending what he had done for mankind, still less the glory and honor that through all future generations awaited his name... But the mantle of his devout and heroic spirit fell on some of his successors (Grier, I,460)

To this quote Whitman added a personal comment «Columbus was a grander man by far than I thought? – had visions – wrote with unsurpassed vigor – had the loftiest spirit?»

That 1862 response to Ticknor's portrait of Columbus may have started the train of associations and the line of thinking that created in «Passage to India» and even more in «Prayer of Columbus» the figure of Columbus as a visionary and a type of poet with whom Whitman intensely (though indirectly) identifies. He identifies with Columbus not so much as a national hero but as a man of vision and, what is more, a man of religious vision, especially in «Passage to India.» In «Prayer of Columbus» the vision Columbus is given at the end of the poem is not a confident vision of America's future greatness or of America's glorious progress but a much less specific one, stressing aesthetic and linguistic elements in it and the hope of personal fame. Also, the scope of the vision is global rather than directly national:

And these things I see suddenly, what mean they?  
As if some miracle, some hand divine unseal'd my eyes,  
Shadowy vast shapes smile through the air and sky,  
And on the distant waves sail countless ships,  
And anthems in new tongues I hear saluting me.

Has Walt Whitman lost, as Ezra Greenspan suggests, the faith in the American reader? Did international recognition appear to him at this point more probable than either the future greatness and glory of America or his own national fame and recognition? Or has his poetic ambition transcended the borders of national achievement and assumed global horizons? For, it seems that the older Whitman got the more international minded he became. And the figure of Columbus allowed him to fuse the national and the transnational perspective, to view himself as both an American and a global explorer, whose quest and vision, unrecognized in the present, are nevertheless analogous to the fate and posthumous vindication of the great Italian.

In the final sonnet of the «Divina Commedia» sequence Longfellow, the artisan-translator, invokes Dante as a bearer of a similarly transcending, unifying vision working above immediate realities of Italian history and Italian politics to effect religious and aesthetic illumination.

I lift mine eyes, and all the windows blaze  
With forms of Saints and holy man who died,  
Here martyred and hereafter glorified;  
And the great Rose upon its leaves displays  
Christ's Triumph, and the angelic roundelays,  
With splendor upon splendor multiplied;  
And Beatrice again at Dante's side  
No more rebukes, but smiles her words of praise.  
And then the organ sounds, and unseen choirs  
Sing the old Latin hymns of peace and love  
And benedictions of the Holy Ghost;  
And the melodious bells among the spires  
O'er all the house-tops and through heaven above

Proclaim the elevation of the Host! (*Poems and Other Writings* 481–82)

In translating Dante, the American poet becomes an instrument of such illumination. Characteristically too, it is Italian struggle for unification (1848–1871) that becomes a source of political hope in the poem written in the course and published just after the Civil War (just as in «Passage to India», it is the old European dream that justifies the faith in America's crowning achievement). Although, as almost always in Longfellow, the poem ends on a positive note, its hopeful ending is only indirectly (if at all) related to contemporary American reality. It is more clearly related to the transnational vision (the hymns, after all are sung in Latin, the supra national language of Christian Europe) of aesthetic and spiritual harmony. Eventually, what for both poets saves the hope is faith in the religiously colored vision of supranational, unifying appeal of art and expectations, however hesitant, of their own transnational poetic fame projected onto the historical figures of great European visionaries.

### Works Cited

1. Aaron D. The Unwritten War. American Writers and the Civil War / D. Aaron. – NY. : Alfred Knopf, 1973.
2. Calhoun C. C. Longfellow. A Rediscovered Life / C. C. Calhoun. – Boston : Beacon Press, 2004.
3. Dante. Inferno. Translated by Henry Wadsworth Longfellow / [ed. by M. Pearl]. – NY. : The Modern Library, 2003.

4. *Emerson R. W.* Essays and Addresses / [ed. by Joel Porte]. – NY. : The Library of America, 1983.
5. *Gioia D.* Longfellow in the Aftermath of Modernism / D. Gioia // The Columbia History of American Poetry / [ed. by Jay Parini]. – NY. : Columbia UP, 1993.
6. *Greenspan E.* Some Remarks on the Poetics of «Participle Loving Whitman» / E. Greenspan // The Cambridge Companion to Walt Whitman / [ed. by E. Greenspan]. – Cambridge : CUP, 1995.
7. *Greenspan E.* Walt Whitman and the American Reader / E. Greenspan. – Cambridge : Cambridge UP, 1990.
8. *Longfellow H. W.* Poems and Other Writings / H. W. Longfellow. – NY. : The Library of America, 2000.
9. *Longfellow H. W.* Our Native Writers, Review of Sir Philip Sydney's 'The Defense of Poesy' // The Native Muse. Theories of American Literature I: From Bradford to Whitman / [ed. by Richard Ruland]. – NY. : Dutton, 1976.
10. *Longfellow H. W.* The Literary Spirit of Our Country / H. W. Longfellow // The United States Literary Gazette. – 1825. – II. 1. – P. 24–28.
11. *Longfellow S.* Life of Henry Wadsworth Longfellow with Extracts from His Journals and Correspondence: in 3 Vols / S. Longfellow. – Grosse Pointe, MI : Scholarly Press, 1968.
12. *Pearl M.* The Dante Club. A Novel / M. Pearl. – N.Y. : Random House, 2004.
13. *Ruland R.* The Native Muse. Theories of American Literature I: From Bradford to Whitman / R. Ruland. – NY. : Dutton, 1976.
14. *Ticknor G.* History of Spanish Literature: In 3 Vols / [4th American edition, 1879]. – Access mode: <http://openlibrary.org/books/OL6525109M/History-of-Spanish-literature>.
15. *Volney C. F.* The Ruins Or Meditation on the Revolution of Empires / C. F. Volney. – Access mode: <http://knarf.english.upenn.edu/Volney/volneytp.html>, Nov. 30, 2012
16. *Whitman W.* Leaves of Grass. Comprehensive Reader's Edition / W. Whitman / [ed. by Harold W. Blodgett, Scully Bradley]. – NY. : W.W. Norton, 1965.
17. *Whitman W.* Notebooks and Unpublished Manuscripts / W. Whitman / [ed. by E. F. Grier]. – NY. : New York UP, 1984. – Vol. I.
18. *Words for the Hour.* An Anthology of American Civil War Poetry / [ed. by Barrett Faith and Cristanne Miller]. – Amherst : University of Massachusetts Press, 2005.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111.09

**Л. В. Фоміна**

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНОГО МІФУ В ПОЕМІ Х. Д. БАРКЛЕЯ «ЕНДІМІОН, АБО ЮНАК, ЩО СУМУЄ ЗА ЛЕДІ-МІСЯЦЕМ»**

**Розглядаються художні особливості трансформації міфологічного сюжету про Ендіміона у творі Баркля.**

*Ключові слова:* міф, Ендіміон, богиня Леді-Місяць, мотив, трансформація, інтерпретація.

**Рассматриваются художественные особенности трансформации мифологического сюжета об Эндимионе в произведении Баркля.**

*Ключевые слова:* миф, Эндимион, богиня Луны, мотив, трансформация, интерпретация.

**The artistic features of the transformation of mythological plot about Endymion in Barclay's work are investigated.**

*Key words:* myth, Endymion, the goddess of the Moon, motif, transformation, interpretation.

До однієї з маловивчених проблем літературної критики належить творчість Х'ю Дональда Барклея (Hugh Donald Barclay). Його ім'я згадується тільки на обкладинці поетичної збірки «Орфей, Евридіка, Ендімійон й інші вірші» («Orpheus and Eurydice, Endymion, and other poems», 1877) [9] та у коментарях квітневого літературного огляду за 1878 р., згідно з якими барклеївська поема характеризувалась як вдала літературна «спроба, гідна всіляких похвал» [10]. Слід зазначити відсутність спеціального критичного дослідження творчості Барклея. Поема «Ендімійон, або юнак, що сумує за Леді-Місяцем» («Endymion or The Boy Who Cried For The Moon», 1877) розглядається нами вперше.

Твір Барклея є своєрідним продовженням поеми Кітса «Ендімійон» (1817) [11]. Якщо кітсівська версія давньогрецького міфу втілює філософські та естетичні переконання епохи Романтизму, то інтерпретація Барклея свідчить про вичерпаність романтичних ідеалів у нових історичних умовах розвитку Англії в другій половині XIX століття.

Звернемося до сюжету твору. Перша половина барклеївської поеми є своєрідним іронічним переказом легко впізнаних епізодів із поеми Кітса. Так, аналогічно кітсівській версії, головний герой Ендімійон розкриває своїй сестрі Пеоні причини туги. Проте, на відміну від кітсівського варіанта, барклеївська Пеона іронізує над душевним станом свого закоханого брата: «If aught doth ail thee, brother, tell the tale. / Hast thou done aught against the heavenly powers, / That haply justly they incensed be, / Cut short the pinions of the flying hours, / Or filched the wand of wandering Mercury, / Or strayed with Psyche, in the Paphian bowers, / Arousing Cupid's restless jealousy,» («Якщо ти страждаєш, брате, розкажи мені свою історію. / Чим ти розізлив небесні сили, / Можливо, ти розгнівив їх, / Відрізав крила швидкоплинному часу, / Або украв жезл у бродячого Меркурія, / Або блукав із Психеєю будуарами Пафосу, / Піднявши ревності Купідона») [9, с. 37–38]. Барклеї застосовує *глузливу прикрити іронію* (термін В. М. Пивосева) [5, с. 55], що виражає сумнів автора з приводу довговічності союзу богині і простого смертного пастуха.

Іронічно називаючи любовні взаємовідносини Ендімійона з богинею Леді-Місяць «the tale of an immortal's love, / Unheard by great Olympus, far above.» («казкою про безсмертне кохання, / Яку не чув великий Олімп») [9, с. 42], Барклеї тим самим спростовує кітсівську ідеалізацію теми вічної любові і протиставляє їй світ прагматичних стосунків, у якому почуття тлінні і підвладні егоїстичним і меркантильним спрямуванням. Так, щира любов кітсівської богині Леді-Місяць у барклеївській версії підміняється швидкоплинним захопленням Цинтії красою та юністю бідного пастуха. Соціальну нерівність пари обговорюють запрошені на весілля гості.

У другій частині твору Барклеї «дописує» продовження долі Ендімійона і богині Леді-Місяць у контексті нових соціально-економічних обставин та естетичних цінностей епохи вікторіанства. У барклеївській інтерпретації спостерігається неоміфологічна тенденція: прагнення письменника «довести популярний сюжет до логічного завершення з точки зору сучасності, яка завжди присутня в новому варіанті традиційної структури» [4, с. 83–84].

Перервавши романтичну історію про кохання і красу, створену Кітсом, Барклеї показує неспроможність її існування у нових умовах. Передусім письменник підкреслює, що саме соціальна нерівність головних героїв стала причиною їх розлучення. Недовговічним виявився їх земний рай. Після чотирьох коротких тижнів богиня Цинтія переситилася любовними втіхами, їй набридло «це самотнє місце» («this lonely spot») [9, с. 47], її пригнічувала бідність і сусідство з простими пастухами. Цинтія, що звикла до розкішного життя на Олімпі, обтяжувалася жебрацьким існуванням на землі і, ледве витримавши декілька тижнів, знову повертається на небеса в звичне для неї середовище – товариство безсмертних богів.

Барклей у художній формі показує соціальну нерівність вікторіанського суспільства. Мешканців Олімпу поет ототожнює з представниками привілейованої англійської верхівки і називає їх «роєм золотих бджіл» («a swarm of golden bees») [9, с. 44], «зірковим хором» («the starry choir») [9, с. 45], а жителів Землі «нещасливими смертними» («miserable mortals») [9, с. 50], якими в поемі виступають пастухи, Ендіміон та його сестра Пеона, що втілюють найнижчий і найбільшій щабель Англії XIX століття.

Прагматизм сучасного Барклею вікторіанського суспільства знищує щире кохання, а красу, втіленням якої виступає Ендіміон, перетворює на товар і предмет задоволення чуттєвих примх та насолод. Такий підхід виправдовує гедонізм та егоїзм Цинтії, сприяє формуванню її подвійної моралі: лицемірства і святенництва. Недаремно активним персонажем поеми виступає Меркурій – бог торгівлі. Саме він піднімає коханих на небо та опускає Ендіміона на землю в прямому і переносному сенсі. Образ Меркурія символічний, оскільки привносить у поему атмосферу прагматизму в стосунках героїв.

Ідеологія буржуазного англійського суспільства додає свої корективи в барклеївську версію міфу. Антична богиня Леді-Місяць, що любить та вірна Ендіміону, перетворюється в поемі на підступну, лицемірну хижачку, яку цікавлять лише миттєві чуттєві насолоди красою Ендіміона. Цинтія обманує свого коханого, обіцяючи йому «вічне» кохання.

Автор гіперболізує мотив мінливості Леді-Місяць, що раніше звучить у версіях Лілі [12] та Кітса [11]. У барклеївській поемі непостійність Цинтії переростає в зраду і стає причиною страждань і трагічної смерті Ендіміона. Так, перебуваючи в дозвольних утіхах і розвагах, вона ігнорує щирі почуття свого чоловіка: «...with hope that one warm beam / The moon might shed, to soothe his fevered eye; / But not the faintest ray from heaven was sent,» (... хоча б один теплий промінь / Леді-Місяць, щоб заспокоїти його збуджене око; / Але жодного світлого променя з неба не було надіслано» [9, с. 54]. У відчаї Ендіміон покінчив життя самогубством. Його останні слова були повні болю і розчарування в коханій ним Цинтії: «Cold Goddess, thou hast led me to the grave, / Thou mockest me, a loveless death I die, / With these last words he sank beneath the wave. / The bubbling waters took his latest sigh,» («Холодна Богиня, ти мене привела до могили, / Ти насміхаєшся наді мною, я помираю потворною смертю, / з цими останніми словами він пірнув під хвилі. / Бульбашки води почули його останній подих,...» [9, с. 58]. Напис на надгробному пам'ятнику загиблого пастуха назавжди зафіксував жорстоку зраду Цинтії: «Endymion lieth here, ...He died for love of the inconstant moon.» («Ендіміон лежить тут,... / Він помер через кохання до мінливої Леді-Місяць») [9, с. 60].

Таким чином, античний гімн кохання в інтерпретації Барклея перетворюється на трагедію. Поет акцентує увагу читача на жорстокій реальності і краху ілюзій. У барклеївській версії античний образ та ідея *безсмертної* краси в особі літературного персонажа Ендіміона *гине*. Цим поет висловлює свою тугу за кінцем ери романтичних ідеалів та стурбованість початком епохи прагматизму, де домінує матеріальний погляд на світ.

Поема Барклея приваблює дослідницький інтерес як один із творів неоміфологізму. До *характерних особливостей*, що визначають неоміфологічний характер поеми, слід віднести:

1. *Активне використання міфу про Ендіміона у тканині твору.* Звертання до античного міфу відбувається через сюжет-посередник. З точки зору В. П. Руднева, яскрава ознака прояву неоміфологічної свідомості, коли «в ролі міфу, що «підсвічує» сюжет, починає виступати не лише міфологія у вузькому сенсі, а й історичні перекази, побутова міфологія, історико-культурна реальність попередніх років, відомі і невідомі художні тексти минулого» [7, с. 185], в даному випадку поема Кітса. «Текст просочується алюзіями і ремінісценціями. І тут відбуваєть-



ся найголовніше: художній текст (...) сам починає уподібнюватися міфу за своєю структурою» (...), основними межами якої є «циклічний час, гра на стику між ілюзією і реальністю, уподібнення мови художнього тексту міфологічній передмові з його «багатозначною недорікуватістю» [7, с.185].

2. «Пролонгування міфу в область онтології, створення (...) альтернативного варіанта долі героя» [2]. Англійський поет використовує цікаву модель трансформації міфу: пише *продовження* не до античного матеріалу, а до «чужого» трактування. Досить часто продовження руйнують якісь важливі події і семантичні доміанти протосюжету (сюжету-зразка), якісно змінюючи їх ціннісну і функціональну спрямованість [4, с. 85]. Руйнуючи літературну традицію та існуючі стереотипи її сприйняття, Барклей як автор продовження звільняє кітсівський матеріал від проблем, що втратили свою актуальність, і конфліктів, намічає нові шляхи його змістовного переосмислення. Так, поет показує неспроможність суспільства до романтичного сприйняття дійсності в історичних умовах, що змінилися. Трансформуючи кітсівську версію античного міфу, англійський письменник художньо відтворив соціальну картину сучасного йому буржуазного суспільства, розглянув трансформацію і специфіку сприйняття естетичних категорій краси і кохання в нових культурно-історичних умовах Англії кінця XIX століття.

3. «*Пародіювання центральних ситуацій і персонажів міфу*» використовується для актуалізації контрасту *між мрією і реальністю*, який виражено в протиставленні кітсівської версії і барклеївського бачення того, що відбувається в дійсності. Услід за відомими вікторіанськими поетами Теннісоном, Браунінгом і Арнольдом, Барклей прагнув відійти від романтичного переосмислення дійсності. «У вікторіанській Англії немає місця божевілля романтичного пориву, воля Бога визначає вчинки людей, а дух науки і прогресу зумовлює їх долю» [13, с. 120]. Усвідомлюючи, що героїчні часи античності і середньовіччя минули і настало «століття утилітаризму і презирства до героїчного безумства» [3, с. 266], легендарний персонаж король Артур в інтерпретації Теннісона перебуває на порозі смерті, а в поемі Барклея гине оспіваний Кітсом романтичний герой Ендімон. Його смерть символізує крах романтичних марень при зіткненні з дійсністю. Показова в цьому сенсі сцена загибелі Ендімона, коли, перебуваючи у владі ілюзій (герой приймає віддзеркалення богині Леді-Місяць у воді за реальне), він стикається із суворою правдою життя і тоне: «...within the pool his Cynthia lies, / Though scarce can he believe his dazzled eyes. / He cried, she beckons me to my delight, / Fair goddess let me leap into your arms, / Farewell ye forests, and ye hills good night. / Welcome, sweet pool, where I shall taste her charms, / He plunged into the wave, the waters bright...» («...У ставку він знайшов відображення Цинтії, / ...Він ридав, вона вабила ..., я у захваті, / Ясноока богиня, дай мені відчуті твої обійми, / Прощайте, ліси, горби, надобраніч. / Вітаю тебе, милий ставок, де я відчую її чарівність, / Він пірнув у хвилі, яскраві води...» [9, с. 57–58].

4. *Реалістична (психологічна, політична історична) мотивація дій персонажів* яка, з точки зору В. А. Андреевої, розглядається як деконструкція «абсолютної реальності міфу» [1, с. 282]. Зображення подальшої долі міфологічних героїв в умовах вікторіанської епохи зумовлює авторський *реалістичний підхід*, що проявляється в критичному й об'єктивному художньому відтворенні дійсності. При цьому Барклей використовує *контраст*, протиставляючи спосіб життя представників різних класів (неробство мешканців Олімпу ↔ трудові будні жителів Землі). Симпатія автора на боці нижчих верств (Пеона, Ендімон, пастухи). Барклей підкреслює душевні якості простих людей, їх доброту, здатність співчувати. Пастухи чуйно поставились до горя Пеони: «Ewes' milk, ripe grapes, and mellow wine did proffer, / But she rejected them without a sign, / And like a statue sat of grief divine.» («Молоко вівці, зрілий виноград та оксамитове вино пропонували їй, / Але вона відмовлялася від усього, / І як статуя сиділа в божественному жалю») [9,

с. 59]. Вони потурбувалися про загиблого Ендіміона, і згодом не забували його: «They buried him, and built an altar high,.... Visit on holy-days the cenotaph.» («Вони поховали його та побудували високий вівтар, / Приходили на свята до цього пам'ятника») [9, с. 60].

Барклей протиставляє образи дбайливої Пеони і самозакоханої егоїстичної Цинтії. Вчинки двох героїнь *соціально і психологічно мотивовані*. Автор фокусує увагу читача на їх різному ставленні до страждань Ендіміона. У той час, коли Пеона «...сумувала за ним та за його нещасним становищем, / Тремтіла від думки, яка небезпека може чекати на нього» («Poena meanwhile, unconscious of his fate, / Trembled to think what dangers might befall, / And mourned for him and his distracted state,...») [9, с. 58], богиня Леді-Місяць насміхалася з його страждань» («My Cynthia, dost thou mock thy lover true» («Моя Цинтія, ти насміхаєшся зі свого вірного коханого»)) [9, с. 54]. На відміну від кітсівської коханої Ендіміона, барклеївська богиня жорстока і лицемірна. Автор підкреслює невідповідність зовнішньої і внутрішньої краси героїні.

Ця тема знайшла свій подальший розвиток у творчості іншого вікторіанського письменника, О. Вайльда («Ендіміон», «Портрет Доріана Грея»). Звинувачуючи богиню Леді-Місяць в егоїзмі і байдужості, Барклей акцентує увагу на моральній неповноцінності привілейованої верхівки, представником якої вона є. Більше того, Барклей не обмежується критикою панівного класу вікторіанського суспільства, він засуджує сам факт існування соціальної несправедливості. Порівнюючи Ендіміона з Леандром, хлопцем, який щоночі перепливав Геллеспонт, щоб побачити кохану жрицю Афродити в Сесті і, врешті-решт, загинув під час бурі, автор демонструє неможливість щасливого союзу для людей з різних верств суспільства. Барклеївський герой повторює шлях Леандра, «коли він б'ється із хвилями – розлучниками, / Та, хоча наприкінці він потонув від твого шарму, / Він вмер за красу, ...» («When battling with the love-dividing wave, / And though at last he sank beneath thy charms, / He died for beauty») [9, с. 40].

5. *Створення нових (інших, ніж у міфі) «вічних цінностей», які десакралізують міфологічні* [1, с. 319]. Поема Барклея інтерпретує міф про Ендіміона в контексті сучасної авторів епохи і показує проникнення буржуазних стосунків в ідеологію суспільства. Вікторіанський (і взагалі буржуазний) світ керується спрощеним розумінням життя і людського досвіду, що має суто практичний сенс [30, с. 362]. *Прагматичний* погляд на речі і стосунки зумовлюють *переосмислення цінностей*. Міняються й уявлення *про красу*. Як зазначає Еко, «буржуазія чваниться (...) *красою*, що поєднує в собі практичність, міцність і довговічність, – властивості, що відрізняють буржуазну ментальність від аристократичної» [8, с. 362]. Отже, вікторіанська естетика «виявляє подвійне дно, оскільки практичність і функціональність проникають у сферу Краси. У світі, де кожен предмет, окрім свого прямого призначення, стає товаром, (...) річ перетворюється на демонстрацію її комерційної вартості» [8, с. 362].

На прикладі стосунків головних героїв Барклей показує, як краса Ендіміона стає своєрідним товаром і предметом задоволення сексуальних розваг багатії представниці правлячого класу. У поемі відображено зіставлення *вічної* краси жорстокої Цинтії і *тлінної* краси смертних людей. «Яскрава краса» богині Леді-Місяць, «на прекрасні риси... [якої] час не впливає» («Her lovely features time cannot efface.») [9, с. 55], холодна. Вона може лише тішити погляд, але не в змозі, як земна дівчина, подарувати щастя любові і сімейне вогнище. Барклей оспівує природну красу земної дівчини: «Can equal not a woman, live and real, / Of Eve and Adam the descendant lineal. / Her eyes are azure, as the deep blue sky, / Her tresses flowing, as the milky way, / Her breath as sweet as Zephyr's softest sigh, / When breathing o'er a field of new mown hay; / The blushes of her maiden modesty / Are beauteous, as the flush of dawning day, / In vain to find an image of her sweetness, /

Who is the paragon of love's completeness.» («Хіба можна... порівняти красу жінки живої та реальної, / Від Єви та Адама народженої. / Її очі блакитні, як небо, / Її кучері коливаються подібно Молочному Шляху, / Її дихання таке солодке, як найм'якший подих Зефіра, / Який дихає на лузі свіжоскошеного сіна; / Рум'янець її дівочої сором'язливості / Чарівний, як спалах дня на світанку, / Марно шукати образ її свіжості, / Вона ідеал гармонійності кохання» [9, с. 41].

6. *Розширення кола міфологізованих предметів і їх «наближення» до конкретики людського існування, до сучасності.* Ми поділяємо думку Н. Е. Пудовочкіної про те, що неоміфологізм застосовує міфологічну структуру для вираження сучасного змісту, для виявлення першооснов людського існування, стосовно конфліктів і ситуацій нового часу, для збагнення загальних закономірностей [6, с. 46]. Проте міфологічний сюжет виступає переважно як «моделювальна система», а «полівалентність символів» дозволяє досягати висот художньо-філософського осмислення дійсності [6, с. 62].

7. *Міфологічна семантика* поеми «Ендіміон» як «імплікується» (міфологічні образи функціонують у творі як знаки, що відсилають до текстів античної міфології, наприклад, Ендіміон, Леандр, Меркурій), так і «експлікується» (у художній світ поеми вводиться фантастичний початок, а реальний побутовий план співіснує з міфологічним); при цьому «оповідання стає нелінійним, час – циклічним» [6, с. 52] (див. рис.).



Рис. Проблематика поеми Баркля

8. У Баркля кітсівська версія античного міфу служить засобом дослідження етичних колізій (кохання та зради Цинтії), за якими відкривається певний соціальний сенс (класова диференціація: богиня ↔ пастух).

9. Бачення реальності в поемі «як сутнісно-дисгармонійної, безвихідно-хаотичної» [6, с. 46]. Лише смерть дозволяє Ендіміону позбавитися страждань і любовної туги.

10. *Докорінно трансформується образ Ендіміона.* Замість кітсівського романтичного героя, що добився кохання і щастя, в барклівській версії ми зустрічаємо його антикопію: жалюгідного, слабкого духом, розчарованого у любові пастуха, що вчинив суїцид. При цьому «трансцендентною силою, яка головує над людиною, виступає не зовнішня природа, а створена ним самим цивілізація, чому міфологічне світовідчуження набуває переважно не героїчного, а трагічного або навіть трагіфарсового, гротескного характеру» [6, с. 51].

Таким чином, своєрідність барклівської версії міфу про Ендіміона складає її неоміфологічний характер.

До основних художніх рис та особливостей поеми слід віднести:

– сюжетну алюзію на відомий літературний твір Кітса;

- суміш традиційних жанрових різновидів, модифікованих автором (міф, поема, драма) як вираження «прагнення неоміфологічного мистецтва до синтезу» [6, с. 47];
- психологічну та соціальну умотивованість дій персонажів;
- глибокий психологізм, точність в окресленні психологічного стану головного героя, підвищену емоційність, показ духовних змін у свідомості Ендіміона (від щастя до розчарування, духовної спустошеності, краху ілюзій), показана самотність як стан утрачених надій;
- динаміку розвитку стосунків головних героїв, відтворення людських почуттів;
- символізм (неприйняття героя сучасним йому суспільством демонструє крах романтичних марень в соціально-історичних умовах, що змінилися);
- критику існуючого вікторіанського суспільства.

### Бібліографічні посилання

1. Андреева В. А. Текстовые и дискурсные параметры литературного нарратива (на материале современной немецкоязычной прозы) : дис. ... докт. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки» / Валерия Анатольевна Андреева. – СПб., 2009. – 361 с.
2. Гуцол С. Ю. Некоторые особенности рецепции неомифологизма в период постмодерна / С. Ю. Гуцол // Вісник Нац. тех. ун-ту України : Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2006. – № 3. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/VKPI\\_fpp/2006-3/05\\_Gucol.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VKPI_fpp/2006-3/05_Gucol.pdf)
3. Ивашева В. В. «Век нынешний и век минувший...». Английский роман XIX в. в его современном звучании / В. В. Ивашева. – М., 1990. – 479 с.
4. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
5. Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры / В. М. Пивоев. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с.
6. Пудовочкина Н. Е. Неомифологизм в художественной культуре США XX в. (На материале произведений У. Фолкнера и Дж. Апдайка) : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Наталья Евгеньевна Пудовочкина. – Саранск, 2005. – 160 с.
7. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
8. Эко У. История красоты / Умберто Эко. [Пер. Анна Сабашникова]. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2010. – 440 с.
9. Barclay H. D. Orpheus and Eurydice, Endymion, and other poems, 1877. – Режим доступу: <http://archive.org/stream/orpheusandeuryd00barcgoog#page/n8/mode/2up>
10. The London Gazette. – 1886. – July, 2. – P. 3207.
11. Keats J. Endymion: A Poetic Romance» / J. Keats // The complete works of John Keats. – Vol. 1. – N. Y. : Thomas Y. Crowell & Co P, 1900. – P. 71–205.
12. Lyly J. Endimion. The Man in the Moone, 1591 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.elizabethanauthors.org/endmod1.htm>
13. Ricks C. Tennyson / C. Ricks. – N. Y. : Macmillan, 1972. – 349 p.

Надійшла до редколегії 29.01.2013 р.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ПЕРЕДМОВА</b> .....                                                                                                                                                                                       | 3   |
| <b>I. СУЧАСНА ТЕОРЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ: ТЕНДЕНЦІЇ, ЦІЛІ, МОЖЛИВОСТІ</b> .....                                                                                                                                    | 4   |
| <i>Назарець В. М.</i> Літературно-історична роль послання в трансформації жанрової системи класицизму .....                                                                                                  | 4   |
| <i>Бандровська О. Т.</i> Феномен перехідності у художньому і науковому дискурсах ХХ століття .....                                                                                                           | 8   |
| <i>Филлюшкина С. Н.</i> Проблема интертекстуальності в постмодерністському і «традиционном» романах ХХ века .....                                                                                            | 15  |
| <i>Власенко Н. І.</i> Моделі жанротворення і матриці текстопородження: взаємовизначення в інтердискурсі роману доби традиціоналізму .....                                                                    | 20  |
| <i>Порядна О. О.</i> Динаміка проблеми визначення критеріїв оцінки художнього перекладу (зіставлення перекладознавчих поглядів І. Франка із сучасними концепціями) .....                                     | 32  |
| <i>Воеводина О. А.</i> Смыслообразующая функция эпиграфа в лирическом тексте .....                                                                                                                           | 36  |
| <i>Повар М. Г.</i> Особливості моделювання рецептивів вибору та вчинку ліричного героя .....                                                                                                                 | 40  |
| <i>Бескровная Е. Н.</i> Методологические аспекты исследования еврейской литературы (на примере творчества Ицика Фефера) .....                                                                                | 44  |
| <i>Король Л. П.</i> Літературно-філософські аспекти осмислення часу та простору в художньому творі .....                                                                                                     | 52  |
| <i>Анісімова Л. В.</i> Теоретико-методологічні та прагматичні аспекти транзакційної теорії Луїзи М. Розенблатт .....                                                                                         | 57  |
| <i>Шеремет О. С.</i> Літературно-теоретичні традиції польського репортажу .....                                                                                                                              | 64  |
| <i>Бойчук А. Р.</i> Трансгресія дитячої літератури у практику масової культури .....                                                                                                                         | 69  |
| <i>Улора Г. А.</i> Штучність і видовище в прозі Юлії Кісіної (до технік жіночого письма в пострадянській прозі) .....                                                                                        | 76  |
| <i>Бойніцька О. С.</i> Політика написання історії: проблема політичної коректності в англійському історіографічному романі помежів'я ХХ–ХХІ ст. ....                                                         | 83  |
| <i>Титюк А. К.</i> Жіночий детектив: теоретичні та історико-літературні проблеми вивчення .....                                                                                                              | 87  |
| <b>II. КЛАСИЧНИЙ ТЕКСТ У ПОСТНЕКЛАСИЧНУ ЕПОХУ</b> .....                                                                                                                                                      | 91  |
| <i>Привалова Л. П.</i> Глориана и ее рыцари: артуровский миф в поэме Э. Спенсера «Легенда о рыцаре алого креста» .....                                                                                       | 91  |
| <i>Вельчева К. А.</i> Любовь как теологическая добродетель в «Видении о Петре Пахаре» У. Ленгленда .....                                                                                                     | 104 |
| <i>Білоконенко І. С.</i> Ліричний герой у сонетному циклі Е. Спенсера «Amoretti» .....                                                                                                                       | 113 |
| <i>Філоненко О. Г.</i> Ренесансний магічний проект в англійській драматургії (на прикладі п'єс Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста», Вільяма Шекспіра «Буря» та Бена Джонсона «Алхімік») ..... | 117 |
| <i>Родный О. В.</i> Особенности комического в пьесах В. Шекспира 1590-х годов... 123                                                                                                                         |     |
| <i>Безруков А. В.</i> Деякі стильові домінанти англійської поезії кінця ХVІ – початку ХVІІ століття .....                                                                                                    | 127 |



|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Нікітіна Г. Є.</i> Поетика казки та аспекти казковості у творчості Шарля Перро .....                                                | 130 |
| <i>Ватченко С. А.</i> Поетика метатекстуальних аллюзій в «Памеле» С. Ричардсона .....                                                  | 134 |
| <i>Пастушенко Л. І.</i> Ігровий компонент моделювання дійсності в «політичному» романі Й. Римера.....                                  | 141 |
| <i>Максютенко Е. В.</i> «Тристрам Шенди» Л. Стерна: визуально-графические приемы организации текста .....                              | 147 |
| <i>Русских И. В.</i> «Портрет художника» в эпоху нарождающегося литературного рынка. У. Л. Гибсон о Т. Дж. Смоллетте.....              | 156 |
| <i>Питюр О. В.</i> Діалог Богородиці та людини у системі координат барокової унійної літератури XVIII століття.....                    | 162 |
| <i>Пичугина Т. Е.</i> Фалунская легенда в романтической интерпретации.....                                                             | 166 |
| <i>Матвиенко О. В.</i> «Ode an a Grecian Urn» Дж. Китса: трудности перевода и силовое поле национальной культурной традиции .....      | 171 |
| <i>Буслов М. М.</i> Сучасні перекладацькі інтерпретації поезії Вордсворта «Personal Talk» .....                                        | 182 |
| <i>Ворова Т. П.</i> Особенности взаимоотношений мужских и женских персонажей в повести Н. В. Гоголя «Вий».....                         | 187 |
| <i>Гавриленко Є. В.</i> Форми і функції гри в автобіографічній прозі Стендаля .....                                                    | 191 |
| <i>Литовченко Н. А.</i> Проблема вивчення візуального аспекту англійського класичного роману .....                                     | 197 |
| <i>Майборода Р. В.</i> Своеобразие и художественная функция пролога «Перед занавесом» к роману «Ярмарка Тщеславия» У. М. Теккерея..... | 202 |
| <i>Salska Agnieszka.</i> Walt Whitman in his Times (with Henry Wadsworth Longfellow) .....                                             | 209 |
| <i>Фоміна Л. В.</i> Трансформація античного міфу в поемі Х. Д. Барклея «Ендіміон, або юнак, що сумує за Леді-Місяцем».....             | 217 |

## ДЛЯ НОТАТОК

**Свідоцтво про Державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.  
Серія КВ № 16370-4842 Р від 27.01.2010 р.**

Наукове видання

**ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ*

Випуск XVII

(українською, російською та англійською мовами)

Том 1

Редактор В. Д. Маловик  
Технічний редактор В. А. Усенко  
Коректор В. Д. Маловик

---

Підписано до друку 20.08.2013. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 19,95.  
Ум. фарбовідб. 19,95. Обл.-вид. арк. 21,0. Тираж 100 пр. Вид. № 1786. Зам. № .

---

**Свідоцтво держреєстрації ДК № 289 від 21.12.2000 р.**

ДП «Видавництво ДНУ»,  
пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010

Віддруковано в друкарні ЛіраМ.  
49038, м. Дніпропетровськ, пл. Десантників, 1.  
Свідоцтво ДП № 14 від 13.07.2000 р.