

ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD
Volume 19 Issue 2(8) **2014**
SERIES
PHILOLOGY

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Том 19 Випуск 2(8) **2014**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 4 a year

Series founded in July, 2006

Volume 19, Issue 2(8) 2014

Odesa
ONU
2014

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 4 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 19, випуск 2(8) 2014

Одеса
ОНУ
2014

Засновник та видавець: Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Редакційна колегія журналу:

І.М. Коваль (головний редактор), О.В. Запорожченко (заступник головного редактора), В.О. Іваниця (заступник головного редактора), В.М. Хмарський (заступник головного редактора), С.М. Андрієвський, Ю.Ф. Ваксман, В.В. Глебов, Л.М. Голубенко, Л.М. Дунаєва, В.В. Заморов, Є.В. Круглов, В.Г. Кушнір, В.В. Менчук, В.А. Сминтина, В.І. Труба, О.В. Тюрин, Є.А. Черкез, Є.М. Черноіваненко.

Редакційна колегія серії:

Є.М. Черноіваненко, д-р філолог.наук (науковий редактор); О.В. Александров, д-р філолог.наук; Н.П. Малютіна, д-р філолог.наук; В.Б. Мусій, д-р філолог.наук; В.И. Силантьєва, д-р філолог.наук; Н.М. Шляхова, д-р філолог.наук; О.Г. В'язовська к.філол.наук; Н.М. Раковська, к.філол.наук

Відповідальний за випуск – д. філолог. н, професор В.Б. Мусій

Establisher and publisher – Odessa I.I. Mechnikov National University

Editorial board of the journal:

I.M. Koval (Editor-in-Chief), O.V. Zaporozhenko (Deputy Editor-in-Chief), V.O. Ivanitsia (Deputy Editor-in-Chief), V.M.Khmarsky (Deputy Editor-in-Chief), S.M. Andrievsky, Yu.F. Vaksman, V.V. Glebov, L.M. Golubenko, L.M. Dunaeva, V.V. Zamorov, V.E. Kruglov, V.G.Kushnir, V.V. Menchuk, V.A. Smyntyna, V.I. Truba, O.V. Tyurin, E.A. Cherkez, E.M. Chernoiivanenko.

Editorial board of the series:

E.M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); A.V. Aleksandrov, DrSc (Philology), N.P. Malutina, DrSc (Philology), V.B. Musiy, DrSc (Philology), V.I. Silant'eva, DrSc (Philology), N.M. Shljahova, DrSc (Philology), O.G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology)

Responsible for the issue – V.B. Musiy, DrSc (Philology)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія КВ № 11458-33ІР від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова
Протокол № 4 від 16 грудня 2014 р.

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2014

З М І С Т

Вечканова Еліна

КРИТИЧНА ІСТОРІЯ НОРТРОПА ФРАЯ: PRO ET CONTRA 8

Галкіна Яна

УАЙЛЬДІВСЬКА ТЕМА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІГОРЯ СЕВЕРЯНІНА: АССО-СОНЕТ
«ОСКАР УАЙЛЬД» 26

Мусій Валентина

ТРИ ПОДОРОЖІ ВІЛЬГЕЛЬМА КЮХЕЛЬБЕКЕРА 33

Нечиталюк Ирина

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРФОРМАНС 49

Подлісецька Ольга

ФУНКЦІОНУВАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ТИПУ У
СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 58

Савоськіна Тетяна

ЛІКИ Ф.І. БУЛГАРІНА У ТВОРЧОСТІ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА 65

Степанова Ганна

ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МІСТА: ЖИВОПИСНЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ
ЗОБРАЖЕННЯ 74

СОДЕРЖАНИЕ

Вечканова Элина	
КРИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ НОРТРОПА ФРАЯ: PRO ET CONTRA.....	8
ГАЛКИНА ЯНА	
УАЛЬДОВСКАЯ ТЕМА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА: АССО-СОНЕТ «ОСКАР УАЙЛЬД»	26
Мусий Валентина	
ТРИ ПУТЕШЕСТВИЯ ВИЛЬГЕЛЬМА КЮХЕЛЬБЕКЕРА.....	33
Нечиталюк Ирина	
УКРАИНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРФОРМАНС	49
Подлисецкая Ольга	
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МЕТОДОЛОГИИ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	58
Савоськина Татьяна	
ЛИКИ Ф.И. БУЛГАРИНА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА	65
Степанова Анна	
ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА: ЖИВОПИСНОЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ	74

CONTENTS

Vechkanova Elina	
CRITICAL HISTORY OF NORTHROP FRYE: PRO ET CONTRA.....	8
Galkina Jana	
WILDE'S THEME IN INTERPRETATION OF IGOR SEVERYANIN: ASSO-SONET «OSCAR WILDE».....	26
Musiy Valentina	
THREE TRIPS OF VILGELM KYUKHEL'BEKER.....	33
Nechtalyuk Irina	
UKRAINIAN LITERARY PERFORMANCE.....	48
Podlisetska Olga	
FUNCTIONING OF ANTHROPOLOGICAL TYPE METHODOLOGY IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM.....	58
Savoskina Tatyana	
THE FACES OF F.V. BULGARIN IN THE M.Y. LERMONTOV'S WORKS.....	65
Stepanova Anna	
AESTHETICS OF MEDIEVAL CITY: THE PICTURESQUE AND LITERARY IMAGE.....	74

УДК 929 Фрай 821.111

Вечканова Еліна

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра англійської філології и перекладу
Днепрпетровський університет імені Альфреда Нобеля,
Набережна Леніна, 18, Дніпропетровськ, Україна
vechkanova22@mail.ru

КРИТИЧНА ІСТОРІЯ НОРТРОПА ФРАЯ: PRO ET CONTRA

У статті розглядається становлення критичної думки Нортропа Фрая в оцінці українського, російського і зарубіжного літературознавства. Розкривається зміст як гострих дискусійних питань в оцінці концепцій канадського науковця, що залишились поза увагою вітчизняного літературознавства, так і висока їх оцінка, значення для розвитку світової гуманітарної думки.

Ключові слова: ритуально-міфологічна школа, архетип, символ, ритуалема, міфологема, літературна матриця.

Двадцяте століття нерідко називають «добою критики». Для цього є всі підстави. Дійсно, в минулому столітті критика і літературознавство, позначені в англійській мові одним терміном – criticism, набули небаченого до цього розвитку. Якщо у XIX столітті в критиці вбачали лише «вторинну літературу» чи її (літератури) «служницю», то у XX столітті вона напрочуд динамічно набула статусу самодостатньої гуманітарної науки і сприймалась як «центр культурного життя». Це визначення належить Нортропу Фраю (1912–1991), одному з найвидатніших англомовних критиків, чий творчі зусилля були підпорядковані формуванню нового змісту критичного мислення.

Про вплив Н. Фрая на світову літературознавчу думку свідчить довідникова англомова література, де знаменита «Anatomy of Criticism: Four Essays» (1957) («Анатомія критики: чотири нариси») [17] визнана найбільш цитованою книгою в гуманітарних науках, а за частотою згадування ім'я дослідника стоїть на дев'ятому місці у списку найвидатніших особистостей світової культури. Такого високого рейтингу не досягав жоден літературознавець. А втім, про канадського вченого, в арсеналі якого налічується понад сорок праць¹, висловлюються досить суперечливі думки. Для одних він – науковець з високою філологічною культурою, талановитий дослідник, для інших – легковажний фантазер. Одні вбачали в ньому нудного структураліста, схильного до схематизації і ана-

¹ Серед них «Fearful Symmetry: A Study of William Blake» («Спохвана симетрія: Вивчення творчості Вільяма Блейка», 1947); «Anatomy of Criticism: Four Essays» («Анатомія критики: чотири нариси», 1957), «Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology» («Ідентичні фабули: дослідження поетичної міфології», 1963), «Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance» («Природна перспектива: розвиток шекспірівської комедії», 1965), «The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society» («Вперта структура: нариси з критики та суспільного життя», 1970) та ін.

томування літератури (Р. Скоулз), інші – дякували за те, що зміг оживити сучасну критику, надати їй «галактичного» розмаху і перспективи (М. Крігер).

Проте ні з творчим надбанням всевітньо відомого вченого, ні з тими дискусіями, що навколо нього розгорнулись, радянські науковці не мали можливості познайомитись своєчасно, оскільки ідеологами Н. Фрай був зарахований до критиків немарксистської орієнтації, популяризація і дослідження яких у кращому випадку було небажане. Саме тому Норттроп Фрай зазнав суттєвих утисків, дискримінації, а його методологія тлумачилося переважно в негативному ракурсі. Та й зміст дискусій, як і вміння їх вести – це теж одна з пропущених сторінок нашого літературознавства. Те, що виникла потреба сьогодні повернутись до постаті Норттропа Фрая – це не ретроінтерес (за виразом Н. Автономової), а своєрідна ре актуалізація недоопрацьованого нами, але що може суттєво вплинути на зміст наших методологічних пошуків. Цій меті і підпорядкована дана стаття. На наш погляд, доцільно з відстані літ порівняти позицію зарубіжних критиків та українських і російських науковців в оцінці відкриттів Норттропа Фрая, досягнути їх сприйняття.

Зарубіжна критика свого часу виявила надзвичайний інтерес до наукової творчості Норттропа Фрая (статті, розділи монографій, збірники статей), що свідчило про наявність продуктивних силових ліній в літературознавстві, які приходили на зміну закостенілим догматичним концепціям. Вчення Н. Фрая мало оновлений ряд опорних слів, як от «міфологема», «ритуалема», «літературна матриця», «модус», міфологічна критика. Їх смисл був почасти відомий від давнини. Але це була дуже вдала спроба вибудувати на традиційному підґрунті нові естетичні стратегії, що не відразу і далеко не всіма були сприйняті. Досить суперечливі думки були висловлені саме з цього приводу. Канадського науковця вважали структуралістом, неокритиком, міфокритиком, і навіть марксистом. А у збірнику статей, виданому на його честь, – «Норттроп Фрай у сучасній критиці» (1966) – висловлювання про нього були не завжди похвальні, хоча книга вийшла під редакцією відомого американського теоретика літератури М. Крігера, який завжди виявляв особливий інтерес до критичних праць Н. Фрая і належав до когорти його прихильників. Як же оцінював канадського теоретика його каліфорнійський колега? Оцінка М. Крігера була максимально високою, особливо щодо «Анатомії критики»: «Безсумнівно, що з часу виходу в світ його шедевра він мав настільки глибокий вплив на покоління критиків, як ніхто інший з теоретиків сучасності» [21, 1].

М. Крігер оцінив не лише розмах фразеєвських концепцій, його здібність «охопити разом увесь наш теоретичний світ» [21, 1], але й «галактичні» поривання фразеєвської думки, в основі яких він вбачав вплив ідей романтиків, зокрема В. Блейка. Це викликало своєрідну полеміку між М. Крігером і догматично налаштованими науковцями, які вбачали в напрацюваннях Н. Фрая лише романтичні відхилення від строгої науки. З приводу таких висновків каліфорнійський науковець наголосив: «Сила Норттропа Фрая полягає, як слущ-

но вважають Глетчер і Хартман, у його реанімаційній спрямованості щодо романтичного сприйняття та візіонерства, які тривалий час перебували під тиском застиглої, класичної за своєю суттю, постеліотовської традиції» [21, 2]. Її представників М. Крігер називав «геоцентристами», не завжди спроможних до того, щоб зрозуміти «космічні» масштаби прагнень Н. Фрая; вважаючи, що «народженим повзати» легше було звинуватити канадського теоретика в «не-спроможності» і фантазерстві, а також у «відриві літератури від життя», ніж іти за його високою думкою.

Одним із типових обвинувачень було і те, що неначе б то Н. Фрай з його орієнтацією на міф і архетипи нехтував історичним аспектом літератури, ігнорував «індивідуальні» риси кожного окремо взятого твору, відшукуючи в них, подібно до структуралістів, лише загальне і трансісторичне. Але саме цей аспект обвинувачення не можна вважати безпідставним, хоча М. Крігер його і заперечував, особливо в питанні стосовно відриву літератури від життя. Але тут опоненти М. Крігера мали певну рацію. Н. Фрай принципово відривав, як, до речі, і «нові критики», літературу від життя, оскільки література, за його концепцією, живе своїм власним, словесним життям. Слово у Н. Фрая близьке до поняття «клітина» у біологів. Життя твору – це «життя слів» що не відображають зовнішню реальність, а творять власну словесну дійсність. Було б не зовсім коректно говорити, що Н. Фрай ігнорував «індивідуальні» риси твору. Однак він часто захоплювався, подібно до структуралістів, побудовою «граматики» художньої творчості, акцентуючи увагу на архетипових рисах генезису і розвитку літератури. Не зовсім помилялися і ті критики Н. Фрая, які обвинувачували його у фантазуванні. М. Крігер теж був близький до такого визначення позиції Н. Фрая, хоча він унікав слова «фантазер», вважаючи за краще говорити про нього як про творця літературознавчих «галактик» і романтика, який «зневажає буттєві проєкції літератури, оцінюючи їх як спробу зруйнувати автономію літературного універсуму» [21, 9]. Привертає увагу надзвичайно важлива думка М. Крігера про фраєвську методологію: «Література, вважає Н. Фрай, виростає із «попередньої літератури», а не з «життя» [21, 10].

Однією з важливих рис наукового мислення Н. Фрая було його принципове прагнення до побудови «системної» теорії літератури. З цією метою літературознавець широко використовував схеми, схилиючись до того, що наука про літературу не повинна уникати схематизму. Суголосний з цією позицією Н. Фрая, М. Крігер запропонував досить цікаву схему концепції канадського літературознавця. При цьому вона подавалася у порівнянні з більш простою схемою традиційних літературознавчих теорій.

Традиційно літературознавство розглядає таку єдність:

Критик

Твір

Дійсність

Теорія Н. Фрая, в розумінні М. Крігера, зображається значно складніше, а саме [21]:



Як і будь-яка, наведена схема дає дещо спрощене уявлення про зміст теорії Н. Фрая. Привертає увагу спрямованість стрілок до «літератури» і «культури». Однак відсутні прямі згадування про міф і Біблію – ключові поняття у вченні Н. Фрая про літературу.

Якщо М. Крігер для визначення особливостей фраєвської методології метафорично використовував терміни «галактика», «космос», то інший англomовний літературознавець Дж. Холлоуей, підкреслюючи «космічний» масштаб концепцій канадського вченого, волів говорити про його «критичний зодіак» [20]. А втім, представляти Н. Фрая літературознавцем з космічною спрямованістю, як це робили М. Крігер і Дж. Холлоуей, не було, на нашу думку, вагомих підстав. Мова могла вестися про екстравагантність деяких його висловлювань і положень, а також про широке використання Біблії і давньої міфології. Але в цьому випадку виявлялась характерна для літературознавства двоїстість – він і справді міг спроектувати літературу на космос (у дусі романтиків), але, не менш переконливо пов'язував її з земними, соціальними, політичними і навіть побутовими проблемами, що особливо актуально для сучасного літературознавства.

У контексті цілеспрямованих намірів віднести Н. Фрая до тієї чи іншої критичної школи питання, особливо про його приналежність (чи, навпаки, неприналежність) до «нових критиків» дискутувалося особливо часто. Торкався цього питання і відомий деконструктивіст Поль де Ман. У книзі «Сліпота і прозоріння» [22] науковець стверджував, що в основному методологічні принципи «нових критиків» і Н. Фрая майже повністю збігаються: як і «неокритики», Н. Фрай вважав, що найвища мета літератури – створити свій власний словесний світ, не ставлячи перед собою ніяких «зовнішніх» завдань політичного,

психологічного чи будь-якого іншого характеру. Поль де Ман, безсумнівно, мав рацію. Доцільно все ж було б наголосити, що для Н. Фрая питання автономії літератури в цілому, з протиставленням її реальності було завжди актуальним, тоді як «неокритики» наголошували на ізольованості світу кожного окремого твору. Водночас П. де Ман звинувачував Н. Фрая в тому, що він перетворював літературу не стільки на «предмет» для вивчення, скільки «в гігантський труп для анатомування» [23, 26]. Така образна оцінка методу Н. Фрая свідчила як про полемічність, так і неоднозначність сприйняття ідей вченого.

Найбільш непримиренним критиком методології Н. Фрая, на наш погляд, був авторитетний науковець У.К. Уїмсат. Один із розділів його досить відомої книги «День леопардів» (1976) [25] має назву «Нортроп Фрай: Критика як міф». Сам заголовок дає уявлення про характер оцінок розробок Н. Фрая, розміщених у книзі. В назві розділу відчувається іронічний підтекст, що реалізується у зіставленні критики як наукового знання з поняттям «міф», вжитим у більш вузькому значенні – вигадки. Якщо М. Крігер, міфологічні спрямування канадського вченого сприймав схвально, то У.К. Уїмсат продемонстрував діаметрально протилежний погляд, звинувачуючи Н. Фрая у пустому фантазуванні, у відсутності серйозної наукової методології, не погоджуючись з одним із основних положень Н. Фрая, а саме: література не відображає реальність, а є автономним, замкнутим в собі, самодостатнім «конструктом уявлення». Більше того, він вважав, що канадський літературознавець не обмежився цим сумнівним, на його думку, умовисновком, а переніс це своє розуміння художньої творчості на літературознавство: «Визначення поезії як міфу Н. Фрай екстраполював і на саму критику, – писав У.К. Уїмсат, – розуміючи і її як міф, а від такого розуміння один крок до ствердження, що критика є не чим іншим, як фантазуванням» [25, 95]. Можливо, У.К. Уїмсат дещо помилявся, вважаючи, що Н. Фрай визначав поезію як міф. У Н. Фрая така тенденція відчутна, проте вона не головна, не визначальна, її можна розглядати лише як один із численних аспектів методологічної специфіки канадського науковця. До того ж, йшлося лише про структурну подібність. Розвиваючись і трансформуючись, література, за Фраєм, в жанровому відношенні відходила від міфу, позначеного лише одним з історично детермінованих «модусів».

З особливим сарказмом У.К. Уїмсат ополчився проти «сезонної» фрейзерівської орієнтації канадського вченого. «Чотири сезони, – писав він, – функціонують в дослідницькій системі Н. Фрая з такою ж примітивністю, як і чотири ходи поршня в моторі Роллс-Ройса» [25, 93]. Дійсно, пряме використання концепцій антрополога Дж. Фрейзера для пояснення деяких аспектів художньої літератури, які зустрічаються не лише у Н. Фрая, а і в багатьох інших літературознавців (на них виросла ціла ритуально-міфологічна школа – Дж. Устон, Р. Меррей, Ф. Корнфорд, та ін.), видається занадто спрощеним.

І все ж вплив праць Н. Фрая з кінця 40-60-х років був настільки значним, що в дослідженні 1971 року з історії критики «Літературна теорія з часів Платона»

(під редакцією Х. Адамса) йому був присвячений спеціальний розділ. Відзначаючи суперечливі аспекти в оцінці канадського критика Х. Адамса вказував на таке: «Фрай зазвичай протиставляється «новим критикам», проте більш продуктивними, необхідно вказати, є його спроби пов'язати «неокритичний підхід» з антропологічним і психоаналітичним вивченням міфу і ритуалу. Доцільною була б вказівка на те, як з цією метою Фрай асимілює теорії таких різних критиків, як Арнольд, Еліот і Уілрайт» [11, 117-118]. Продуктивною в цьому висловлюванні була сама спроба відійти від одновимірного визначення методу дослідження Н. Фрая. Що стосується асиміляції «різних критиків», то їх було чимало. Х. Адамс указав на найбільш авторитетних літераторів і вчених, чий ідеї використовував Н. Фрай. Для становлення естетичних і літературознавчих поглядів ученого насамперед важливі були ідеї У. Блейка, Дж. Фрейзера, З. Фрейда, К. Юнга.

Загальне розуміння літератури як замкненого «світу слів» відобразилося, і на це справедливо вказує Х. Адамс, у вченні про символ. «Н. Фрай, зазначав Х. Адамс, виділяв три фази символізму, а саме: по-перше, розуміння символу як «образу». Цю фазу Х. Адамс означив як «формальну». По-друге, усвідомлення символу як архетипу, тобто «міфологічна фаза». І, нарешті, фаза «аналогічна», в якій символ виступає як «монада». З першою фазою Н. Фрай пов'язував інакомовлення, алегорію та «особистісні асоціації». «На відміну від романтиків, – пояснював у зв'язку з цим Х. Адамс, – що протиставляли символ алегорії, Н. Фрай розглядає алегорію як аспект символотворчості» [11, 117-118]. Розуміння символу як архетипу відобразилося в теорії Н. Фрая про самодостатність літератури. «З цього погляду, – писав Х. Адамс, – твори подаються як імітація більш ранніх творів, а не як відображення дійсності» [11, 117-118]. Ще більше відриває літературу від дійсності фрайєвська концепція «аналогічного» символу, коли за його (символу) допомогою література створює свою власну реальність, що являє собою, як пише Х. Адамс, «систему вербальних зв'язків» [11, 117-118].

Зазначимо, що на розробку концепції символу вплинули загальні положення теорії літератури Н. Фрая. Науковець прагнув узгодити вчення про символ з розумінням сутності художньої творчості. Але якщо розуміння першої фази символотворчості, незважаючи на його відмінність від поглядів романтиків, є все ж переважно традиційним, то розмірковуючи про дві інші фази, Н. Фрай виявив характерну для нього схильність до архетипів. Не можна сказати, що при цьому він подавав абсолютно оригінальну думку – щось подібне говорилося і до нього, і все ж його теорія символотворчості як художньої творчості в цілому, має деякі ознаки літературознавчого радикалізму.

У 1980 р. в США вийшла книга впливового йельського професора Дж. Хартмана, відомого своїми симпатіями стосовно структуралістської та деконструктивістської літературознавчої думки. Назва книги символічна – «Розлад у критиці». У цій праці Дж. Хартман виступив не в ролі структураліста чи декон-

структивіста, а як фахівець з історії і теорії англomовної критики. Учений аналітично розглянув методологію найбільш впливових американських критиків ХХ століття, серед них і праці Нортропа Фрая. Дж. Хартман, будучи прихильником європейської структуралістськи орієнтованої думки, побачив відповідну спрямованість у Н. Фрая. Слід вказати на певні сумніви, висловлені у монографії, особливо до претензійності структуралістів, їх статичної науковості. Про можливу недоцільність щодо спроб прирівнювати літературознавство до природничих наук у другій половині ХХ століття висловлювались багато фахівців, осуджуючи своїх колег-позитивістів з їх прагненням «ввести науку про літературу в лабораторію» [19, 4]. «Не завжди, – писав Дж. Хартман, – прагнення зробити науку про літературу точною веде до позитивних результатів. Безперечно, що дослідження Якобсона, Греймаса, Варта, Жене і Тодорова збагатили науку про літературу. Це можна сказати і про Н. Фрая, який у дусі структуралістів прагне у своїй «Анатомії критики» до схематизації літературознавчого дослідження. І все ж надто сумнівною є думка про те, що досягнення в галузі науки про літературу можна порівняти з природничими науками» [17, 2-3].

Крім структуралістських потенцій, Дж. Хартман відзначав наявність арнольдівсько-еліотівської традиції в працях канадського літературознавця, заявляючи, що «Фрай явно перебуває під впливом еліотівського ідеалу упорядкованості...» [19, 88]. Дійсно, Н. Фрай, залишаючись переважно «романтичним» критиком, все ж, і в соціальному житті, і в літературі дотримувався упорядкованості як позитивної риси. Крім того, він нагадував Арнольда і Еліота своїм вишуканим стилем, ясністю викладу і композиційною облаштованістю своїх праць. Н. Фрай, вважав Дж. Хартман, дещо відхилився від лінії Арнольда-Еліота, коли проповідував «творчу критику», «творче читання». Проте його критична творчість стримувалася не деконструктивістським свавіллям, а завдяки «скромності» власної алегоричності.

Дж. Хартман, схильний значною мірою до деконструктивізму, не бачив принципової різниці між художніми і нехудожніми текстами. Недивно, що він поставив поряд Блейка і Фрая не тільки як алегористів, але і як «митців». «Блейк і Фрай, – писав він, – є митцями, що творять під впливом протестантської традиції «внутрішнього прозріння». Обидва вони швидше архаїки, ніж типові модерністи» [19, 89].

Дж. Хартман вказував на ще одну, близьку йому як структуралісту, рису в працях Н. Фрая. Канадський учений, на його думку, розумів мистецтво дуже широко. «Мистецтво як досвід» – це у Н. Фрая власне художня творчість, а «мистецтво як знання» означає критику. У Н. Фрая такий поділ не рекламується. А ось Дж. Хартман у названій книзі постійно підкреслював, що критика – це творчість, мистецтво. На відміну від «лабораторної» науки в літературознавстві «ми повинні не просто застосовувати науковий інструментарій, ми повинні примусити його грати», – писав щодо цього Дж. Хартман [19, 3].

Н. Фрая, за Дж. Хартманом, можна віднести до літературних критиків творчого типу, для яких у науці надто важливим є ігровий момент.

Значний інтерес викликають оцінки праць Н. Фрая, дані йому найвідомішим представником традиції «нового гуманізму» Є. Гудхартом. У своїй відомій монографії «Неспроможність критики» (1978) [18]. Він наголосив, зокрема, що вторгнення методів природничих наук у літературознавство вбиває його гуманістичний дух. «Спроба зробити критику науковою, – писав він, – є результатом прагнення компенсувати втрату нею моральних орієнтирів» [18, 17]. До тих, хто особливо активно залучав природничо-наукові методи в науку про літературу, належить, на думку Є. Гудхарта, і Н. Фрай, який «розуміє сучасне функціонування критики як справу науки, а не гуманізму» [18, 17]. Цей потяг канадського вченого до природничих наук виявлявся, вважав Є. Гудхарт, у застосуванні еволюційної теорії Дарвіна для вирішення проблем літератури. Мало хто, подібно до Є. Гудхарта, побачив у працях Н. Фрая схильність до дарвінізму. Однак Є. Гудхарт не став удаватися в деталі. Він просто відніс Н. Фрая до неприйнятних для «нових гуманістів» учених-природознавців.

А втім, Н. Фрай дійсно розглядав давній міф як щось таке, що нагадує біологічну клітину; із первинного міфу-клітини виростає потім увесь організм «художньої словесної творчості». Є. Гудхарт міг би ще додати, що Н. Фрай продовжував в цьому аспекті традиції «органічної критики», яка прирівнювала твори до живого організму.

Важливо вказати на те, що Є. Гудхарт як критик концепції літератури і методології її дослідження Н. Фрая перебував на позиції, діаметрально протилежній до поглядів М. Крігера, а тому, висловивши декілька слухних думок, в цілому ж був надто категоричним, а тому поглибив «розбрат» у поглядах, характерних для фрайєзнавства 1970–1980-х років.

Загальний огляд англійської критики дає підстави для висновку, що ім'я Н. Фрая так чи інакше згадується ледь не кожним літературознавцем. Якщо багато хто обмежувався короткими зауваженнями чи стислим аналізом його методології, то для деяких науковців Н. Фрай став основним об'єктом наукових роздумів.

Зокрема, американський дослідник Р. Денхам, який високо оцінював внесок канадського літературознавця в сучасну науку, присвятив вивченню критичного спадку Н. Фрая значну кількість праць [14; 15], серед них книга «Нортроп Фрай і критичний метод» [13]. Про Н. Фрая писав також голова неоаристотеліанської школи в літературознавстві США Р.С. Крейн (Чикаго) у монографії «Мова критики і структура поезії» (1953) [12]. У книзі зроблена одна із найперших спроб визначити місце Н. Фрая серед відомих літературознавців середини ХХ століття – К. Берка, М. Бодкін, Р.Чейза, Л. Тріллінга та ін. Як і більшість фахівців, Р.С. Крейн дав однобічну оцінку критики фрайєвської методології, зарахувавши Н. Фрая до «семантичних» критиків, які концентрують увагу на «символічній мові» поезії. Однобічність оцінки чиказького неоаристотеліанця

можна виправдати – він ще не знав ні «Анатомії критики», опублікованої значно пізніше, ні інших важливих праць Н. Фрая і спирався у своїх висновках переважно на «Симетрію, що лякає», в якій дійсно багато уваги приділено символічній мові поезії У. Блейка. Пізніше критики, що писали про Н. Фрая теж здебільшого під одним, певним кутом зору, знаходилися в не менш уразливому для докорів і нерозуміння становищі. Очевидно, сучасникам Н. Фрая потрібен був час для усвідомлення новаторських ідей того рівня, який він продемонстрував у своїх працях. Самі назви деяких досліджень критичної творчості Н. Фрая свідчать про значний обсяг поглядів і підходів. Достатньо послатися на статті Дж. Теуніссена «Анатомія критики» як пародія на науку» (1980), Дж. Уєбстера «Місіонерська критика Норттропа Фрая» (1966), Дж. Кейсі «Норттроп Фрай»: «наука» критики» (1966) та ін.

Серед тих учених, хто обмежився окремими зауваженнями про Н. Фрая, заслуговує на увагу один із найяскравіших структуралістів США – Р. Скоулз. Якщо Дж. Хартман просто поставив ім'я Н. Фрая поряд з іменами європейських структуралістів, то Р. Скоулз визначив його як найвидатнішого представника американського структуралізму, який, на відміну від французького, «логічного», відрізняється міфо-психологічною спрямованістю. Р. Скоулз особливо виділив книгу Н. Фрая «Анатомія критики», назвав її «найважливішим документом англо-американського структуралізму» [24, 65].

Літературно-критична спадщина канадського вченого справила значний вплив на європейську гуманітарну думку. Серед найбільш відомих дослідників, що зверталися до ідей Н. Фрая, слід назвати французького філософа Поля Рікера. Учений, який ставив за мету обґрунтувати єдність людської культури і прослідкувати розвиток парадигм, характерних для культури Заходу, у різних оповідних полях, присвятив Н. Фраю статтю «Анатомія критики, чи порядок парадигм». Це дослідження П. Рікера відкрило міжнародний збірник, присвячений досягненням Н. Фрая та їх значенню в історії літературознавчої науки ХХ століття [23, 113]. Крім того, французький учений звертався до ідей Н. Фрая у своїй відомій тритомній праці «Час і оповідь».

П. Рікер розглянув теорію модусів, що знаходить свій герменевтичний ключ у теорії символів, якій присвячені три розділи «Анатомії критики». Осмислюючи фази символу – буквальну, формальну, символ як архетип, символ як монаду, запропоновані Н. Фраєм, дослідник переконливо довів необхідність саме схематичного мислення в осягненні вербального порядку, що наслідує відповідний порядок природи, повторює за канадським дослідником П. Рікер. Французький учений дійшов висновку про те, що «Анатомія критики» є однією з найбільш вдалих спроб узагальнення літературної традиції Заходу. Він вважав цю спробу не тільки прийнятною, а й такою, що відкриває можливість для переходу від історії до критики до анатомії критики.

Розгляд численних праць про Н. Фрая можна було б продовжити. Але вже з вищеназваних досліджень цілком зрозуміло, що, незважаючи на широкий роз-

мах і діаметральність думок, Н. Фрай навіть не «одна з головних», а, можливо, ключова фігура в англомовному літературознавстві.

Проте лише у 1987 році на хвилі відчутних зрушень у радянській літературознавчій сфері, був опублікований фрагмент «Анатомії критики» у сенсаційному збірнику «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.» [1], що був укладений і відредагований Г. Косіковим, з перекладом О. Козлова, з коментарями В. Олійника. Саме ця публікація сприяла активізації наукової думки навколо постаті канадського критика і його доробку, на той час відомого лише обмеженому колу радянських фахівців. Г. Косіков, вихованець і спадкоємець московської наукової школи зарубіжників, належав до тієї когорти, для якої надто відчутними були «прогалини в інтелектуальній біографії» країни, брак перекладних літературознавчих праць. Заповнення цієї лакуни могло б врівноважити наявні розбіжності методологічного і технологічного характеру між радянською і західною критикою. Це було одним із завдань видання, здійсненого на основі відомого лекційного курсу Г. Косікова «Історія зарубіжного літературознавства» для студентів МДУ, в цілому підпорядкованого пошукам природи і смислу літератури в контексті світових літературознавчих новацій. Водночас це було глибоко об'єктивне систематизоване судження щодо напрямів розвитку зарубіжного літературознавства, передусім його теоретико-методологічного розмаїття, що привернуло особливу увагу науковця і викликало стрімкий радикальний перегляд критичної свідомості. На його думку, «причини такої різноманітності полягали, ймовірно, в тому, що кожний з літературознавчих напрямів, зазвичай, схоплює і – з меншою чи більшою долею успіху – пояснює лише один чи декілька аспектів такого багатоукладного утворення, яким є художня література, що володіє численними «внутрішніми» і «зовнішніми» вимірами, нерозривно вплетена в цілісний культурний контекст і водночас як така, що має виразну специфіку і т. п. Звідси – очевидна однобічність і відома різноголосність цих напрямів» [8, 38]. З притаманним йому інтелектуалізмом і бездоганним естетичним смаком Г. Косіков скомпонував книгу у такий спосіб, щоб в ній прозорим є рух «загальнометодологічних принципів літературознавства» від першої третини XIX століття, з його сенсаційним «біографічним методом», що прославив Сент-Бева [8, 11], культурно-історичною школою – «впливового методологічного спрямування, що висунуло плеяду значних істориків літератури – І. Тен, Ф. Брунетьер, Г. Брандес, А. Пипін» [8, 13], духовно-історичною школою, основи якої були закладені В. Дільтеєм, до напрацювань XX століття, а саме: англо-американської «нової критики», започаткованої у 1910–1920-ті роки (Т. Еліот) і розгорнутої у 30-ті (Р.П. Уоррен, К. Брукс), аналітичної психології К.Г. Юнга, ритуально-міфологічної школи (М. Бодкін, Р. Чейз, Ф. Уілрайт і, особливо, Н. Фрай), екзистенціалізму (передусім, М. Хайдеггер, Ж.П. Сартр), акцентованого соціологічного літературознавства (Т. Адорно, В. Переверзєв) і особливо виокремленого структуралізму, з відкриттями, здійсненими Р. Бартом. Поєднавши такий обсяг матеріалу,

Г. Косіков застерігав: «Літературознавство, що ледь нараховує півтори сотні літ, знаходиться тепер в стадії «випробувань і помилок». Жоден з наявних у минулому чи сьогоденні підходів до літератури не може бути визнаним цілком неправильним чи явно неплідним, при цьому, з іншого боку, в кожному конкретному випадку важко претендувати на остаточну, абсолютну інтерпретацію свого предмету» [8, 38]. Г. Косіков явив перед захопленими поглядами читачів-філологів картину «напрямів і шкіл, то конкуруючих, то взаємодіючих між собою» [8, 5]. Сам Н. Фрай, відвідавши Радянський Союз у другій половині 1980-х років, був вкрай здивований, коли йому подарували книгу з перекладом частини його «Анатомії критики». А втім, ймовірно, подив був викликаний не тільки фактом довгоочікуваного перекладу його праці (хоч і в скороченому варіанті) російською мовою, а отже започаткованого контакту з радянськими науковцями, що підтверджує видана у 1988 році його книга «Introduction to Canadian Literature: Moscow Talk» («Вступ до канадської літератури: московські бесіди»), в якій ключовим було поняття «діалог». У московському збірнику «Анатомія критики» чи не вперше розглядалася серед найважливіших літературознавчих відкриттів XIX–XX ст., а ім'я науковця – серед великих світових літературознавців – в час, коли вантаж інтерпретацій його праць був надто громіздким. Але, можливо, їх недосягненість, відстороненість від них мала той позитивний ефект, що «Анатомія критики» прийшла до радянських науковців без будь-якої опосередкованості, без бурхливих дискусій, а на хвилі того перелому, що все ж відбувся, не без суперечностей, щодо Н. Фрая як лідера ритуально-міфологічної школи. Ця ситуація відкрила можливість досягнути постать Н. Фрая як значимого другого в літературознавстві. Тут доцільно, на наш погляд, приєднатись до думки американської дослідниці Керіл Емерсон про Михайла Бахтіна з приводу того, що допомагало йому вижити – і морально, і фізично, як такої, що характеризує позицію радянських філологів в цілому. На її думку, Бахтін дотримувався, скоріше, консервативного підходу до високої культури, характерного для радянської літератури на противагу постмодерністським новаціям. Радянські інтелектуали, що звикли до зовнішніх вторгнень, тримались за естетичний літературний простір, в якому проводили частину реального життя, як за високу цінність [16, 8].

Ледь не три десятиліття відділяє нас від того часу, коли побачив світ збірник, в якому перед радянським читачем явлені були філологічні евристичні цінності, з «Анатомією критики», що обумовила вибухову ситуацію в установленому літературознавчому бутті. Майже все з опублікованого в збірнику за останні десятиліття стало в перекладному плані масово доступним. Проте і з «Анатомією критики», як і іншими критичними працями Н. Фрая, відбулись парадоксальні речі. Небувалий інтерес до перекладу частини «Анатомії критики» дуже швидко стихився і не набув належного розвитку. Магія імені побутувала, термінологія – «міфологеми», «ритуалеми» стрімко обживались, але обриси ритуально-міфологічної школи, що ледь почали прописуватись в літе-

ратурознавчому контексті кінця 1980-х – початку 1990-х років, втрачали свою чіткість, побутуючи в опосередкованому чи трансформованому вигляді. Все промайнуло надто швидко під тиском лавини нових імен і концепцій. Багато що було втрачено і доводиться заново перечитувати сторінки літературознавчої історії. До того ж, за десятиліття так і не був здійснений в повному обсязі переклад «Анатомії критики» (в Україні серед виданих перекладів творів Н. Фрая маємо лише такі: «Архетипний аналіз: теорія мітів (четверте есе «Анатомії критики»)» // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.109–135; та «Великий код: Біблія і література»: пер. з англ. І. Старовойт. – Л.: Літопис, 2010. – 362 с.). Тоді як з ім'ям Н. Фрая пов'язана розробка теорії і практики літературної критики, як от: інтерпретація романтизму і реалізму, теорія жанрів, дослідження шекспірівської комедії і трагедії, англійського романтизму, творчості надто різних авторів – В. Блейка, Ф. Рабле, Дж. Свіфта, У. Уїтмена, Г. Мелвілла, Д. Джойса, Е. По, П.Б. Шеллі, С.Т. Колріджа, Дж. Мільтона, Дж. Кітса. А сьогоднішня актуалізація лише міфопоетичних досліджень уже передбачає необхідність повернутись до творчої спадщини Н. Фрая, до тих її оцінок, що були спрямовані на пошук нових літературознавчих методологій. У зв'язку з цим заявлений рівень висвітлення і трактування концепції канадського критика в радянський і пострадянський час, передусім, Г. Косіковим, не втратив своєї значущості, оскільки ним означений був методологічний смисл роботи Н. Фрая, який, здається, він навіть намагався приховати. У передмові розкриваються передумови виникнення ритуально-міфологічної школи, до яких належало «юнгіанське вчення про архетипи в єдності з ритуалістичними теоріями англійського етнографа Д. Фрезера, який вивчав особливості міфологічної свідомості» [8, 24]. При цьому було наголошено, що їх єдність чи «точка збіжностей» обумовлена «пошуком константних витворів у культурі та літературі» [8, 23].

Г. Косіков перекинув також місток від міфологічної школи, започаткованої братами Якобом та Вільгельмом Грімм до ритуально-міфологічної із зауваженням про побутуючу тривалий час тенденцію «тлумачити такі явища словесності, як казка, епос, історичні перекази і т. п., в якості свого роду продукту виродження міфології, а в кращому випадку, в якості конгломерату міфічних «пережитків» і «уламків»» [8, 24–25]. Наголосив науковець і на невдалих спробах у ХХ столітті «з цих же позицій пояснити явну схожість деяких міфічних мотивів, символів образів і ситуацій з аналогічними мотивами, символами і т. п. в літературі Нового часу» [8, 25].

Розтлумачуючи значення робіт представників ритуально-міфологічної школи і, передусім, Н. Фрая, російський науковець наголосив на тому, що вони підійшли до міфу не тільки і не стільки як до «генетичного джерела», з якого з часом розвивалась література, і навіть не як до «сукупності моделей», що використовуються багатьма сучасними письменниками, «а саме як до певного

колективного, загальнолюдського архетипу, здатного пояснити цілий ряд таких семантичних пластів у творах подальших часів, які залишаються цілком незрозумілими і навіть безглуздими, якщо розглядати їх як звичайні «скалки» давно забутих міфів і ритуалів, а сам твір – лише як продукт відображення сучасних йому соціально-історичних обставин і виплід особистісного вимислу автора» [8, 25]. Г. Косіков зробив уточнення щодо «вимислу», підкреслюючи, що представники школи продемонстрували аж ніяк не довільне його існування – «він завжди здійснюється на ґрунті певного структурного принципу, зразки якого можна зафіксувати уже в глибокій давнині, так що мотиви, сюжети чи жанри певного типу виявляються немов парафразами одного і того ж смислу, здатного знову і знову варіюватись протягом історії» [8, 25]. Наводячи приклад до цих позицій ритуально-міфологічної школи, Г. Косіков позначив основні моменти і смисл роману про «становлення молодого людини», до яких належать ритуал випробування, обряд ініціації, про який не має жодної уяви. Щодо сюжету, то він запозичується письменником із «неосяжного арсеналу «колективної пам'яті», втілюючи лише один із збережених інваріантів» [8, 25]. Цей чинник, за Г. Косіковим, відіграє неабияку роль, оскільки «такі інваріанти (які, звичайно, послідовно входять в різні історичні контексти, наповнюються конкретним соціальним змістом, модифікуються іноді майже до невпізнання) саме і забезпечують наскрізну єдність людської культури» [8, 25].

Плідна спрямованість і позиція школи відзначена Г. Косіковим тому, що вона вбачала в «ритуалемах» і «міфологемах» «не архаїчні про-образи, а універсальні пра-образи мистецтва, підґрунтя і фундамент твору, на якому тільки і може вирости його безпосередня конструкція» [8, 25].

Ключовою в розмірковуваннях Г. Косікова є фраза про «пафос школи», сенс якого полягав «в перенесенні уваги з історико-генетичних залежностей в мистецтві на його глибинну типологію» [8, 25]. Поєднуючи «нову критику», юнгіанство і ритуально-міфологічну школу, їх спрямованість «проникнути в глибинні формальні смислові пласти твору», науковець чітко вказав на їх сумісний виступ проти романтичної абсолютизації особистості в мистецтві, «біографізму» і позитивізму в літературознавстві. Сумісною була їх спрямованість щодо розкриття «важливих аспектів художньої фантазії і поетичного натхнення», продемонструвати, що «творчість набагато глибша і багатогранніша, чим це може видаватися на перший погляд» [8, 26].

Глибоко проаналізовані Г. Косіковим були найбільш вразливі методологічні аспекти означених шкіл, а саме: «Свідоме применшення індивідуального начала в мистецтві, зведення його до загального і повторюваного (так, що історія літератури опиняється, по суті, в ситуації історії не лише без імен, але й без облич, де Джойса можна було переплутати з Гомером)» [8, 26]. Вказав науковець і на такий недолік, яким є міфологічний редукціонізм. Проте чи не найбільш вразливим, на його думку, є «забуття того очевидного факту, що будь-які надособистісні символи і трансісторичні архетипи здатні бути лише «мовою»

мистецтва, а не його безпосереднім, цілеспрямованим «мовленням» [8, 26]. Г. Косіков дійшов вагомого висновку про те, що «основним імпульсом» до виникнення твору «є не прагнення позачасових і позасвідомих сил знайти для себе вихід, а свідомий намір автора поставити запитання сучасності і осмислити навколишню дійсність» [8, 26].

Не можна залишити поза увагою і коментарі про Н. Фрая, здійснені для видання В. Олійником, в яких висвітлені не лише найбільш значущі події життя відомого науковця, як от: закінчив університет в Торонто (1933), з 1939 року там же викладав англійську літературу; в 1940 році захистив докторську дисертацію в Оксфорді; професор з 1948 року, почесний доктор університетів Канади, США, Великобританії; а й ключові позиції його наукової діяльності. В. Олійник відзначив, що Н. Фрай започаткував свою працю «в руслі історико-біографічного методу», досліджуючи творчість В. Блейка. Російський науковець наголосив на тому, що саме ця праця «привела Фрая до несподіваного результату: творча індивідуальність будь-якого письменника значною мірою реалізується в процесі опрацювання і осмислення успадкованих сюжетів, літературних форм і прийомів» [10, 475]. В. Олійник надзвичайно лаконічно виклав зміст і смисл основного набутку Н. Фрая в науці про літературу, а саме: збіжності, взаємозв'язки і перегуки, що виявляються між творами одного виду і жанру в творчості різних художників, настільки багато численні і вагомі, що вони виявляють певні сталі системи ознак. Основні різновиди цих систем Фрай означив як «літературні матриці» або «архетипи» [10, 475], аналіз яких в історичному розвитку, «з врахуванням естетичної семантики» обумовило зміст «програмно-методологічної праці» науковця «Анатомія критики». Відзначив В. Олійник і те, в якій послідовності Н. Фрай здійснював розробку концептуальних категорій: ««літературний міф» як прояв органічної потреби людей «олюднювати» буття, «архетип» як структурний інваріант в літературі та ін.» [10, 475]. Все це відбилось в монографіях Н. Фрая 60-70-х років: «Фабула тотожності: Дослідження поетичної міфології» (1963), «Уперта структура. Нариси про критику і суспільство» (1970), «Світське писання: Дослідження структури оповідей» (1976). Але, на жаль, все це пройшло повз увагу як радянського, так і пострадянського літературознавства.

У 90-ті рр. ХХ ст. і пізніше український науковець О. Козлов неодноразово повертався до розгляду праць Н. Фрая. Зокрема, у книгах «Літературознавство в Англії і США ХХ століття» (1994) [4], «Основи літературознавства» (2000), а також в наукових розвідках [6; 7] (дві з них повністю присвячені питанням літературознавчої методології канадського вченого, і ще в одній ці питання порушуються). Принципово новим в оцінці критичної методології Н. Фрая в пізніх працях О. Козлова є вказівка на такий аспект його теорій, як жвавість, цікавість викладу, здавалося б, надто складних концепцій, але значну увагу привертало наступне, відзначене О. Козловим: «Як свідчить приклад Н. Фрая, в найсерйознішу науку про літературу починають проникати ігрові елементи» [5]. Відзна-

чалася також рідкісна здатність вченого-ерудита «подати багато літературних і життєвих фактів у несподіваній перспективі, примусивши їх переливатися світлими, яскравими, часто фантастичними барвами» [5, 430-431]. У наших розмовах з Олександром Спиридоновичем як науковим керівником дослідження про Н. Фрая¹ він наголошував на тому, що Н. Фрай – сумлінний дослідник, навіть його наукові фантазії ґрунтуються не на особистих враженнях як таких, а на вагомих розроблених ним концепціях. Н. Фрай, як літературознавець постає навіть не у двох іпостасях (серйозний дослідник, схильний до схематизму, діаграм і одночасно фантазер), а в декількох. Його наукова творчість відзначається розмаїттям, динамічністю і водночас концептуальною цілісністю. Це розуміють не всі дослідники його праць, наголошував О. Козлов, виділяючи, як правило, тільки одну зі сторін його багатогранної методології. Навіть ті, хто визначає його як міфологічного критика, лише почасти мають рацію, не говорячи вже про авторів таких визначень, як «структураліст», «новий критик» та ін.

Якщо враховувати, що названі більшість праць О. Козлова були видані в Москві, то серед власне російських літературознавців до наукової творчості Н. Фрая зверталось не так і багато вчених. Якщо судження відомої московської дослідниці Л. Землянової, заявлені нею у книзі «Сучасне літературознавство в США» (1990) [2], з доволі стислим аналізом літературознавчої методології Н. Фрая сприймалися як надто ідеологізовані, то І. Ільїн репрезентував канадського літературознавця лише в одній іпостасі: як «представника ритуально-міфологічної критики». З твердженням І. Ільїна про те, що Н. Фрай «завдання критики вбачав в тому, щоб виявити міфологічну основу літератури», відповідно її «систематизуючи й інтерпретуючи», науковці погодилися. Проте деякі його думки і донині викликають заперечення. Зокрема, важко погодитися з тим, що канадський літературознавець «з позицій філософського прагматизму відстоює тезу про необхідність для літературознавства принципової відмови від оцінних суджень» [3, 87-88]. Тоді як очевидним є те, що Н. Фрай не тільки не уникав оцінних суджень, а й увиразнював їх в порівняльному аналізі комедій У. Шекспіра і Б. Джонсона, водночас даючи оцінку і тим і іншим, демонструючи перевагу творів Шекспіра.

Значну увагу проблемам літературознавчої методології Н. Фрая приділено у відомій книзі Є. Мелетинського «Поетика міфу» (1976) [9]. Російській учений як міфолог розглядав теорії канадського літературознавця головним чином у зв'язку з проблемою «міф – література». Він аналізував «Анатомію критики» глибоко і всебічно, звертаючи особливу увагу на основні методологічні принципи дослідження Н. Фрая. Проте, на нашу думку, еволюція, різноманіття і численні протиріччя фраєвської думки залишилися поза увагою російського вченого. Для розуміння такого складного літературного мислителя, як Н. Фрай,

¹ Серед українських досліджень наукової спадщини Н. Фрая – наша дисертація: Вечканова Е.Ю. Формування і розвиток критичної думки Нортропа Фрая (компаративний аспект): дис. ... канд. філол. наук. – Симферополь, 2009. – 188 с.

розгляду лише однієї, навіть найбільш ґрунтовної із його численних праць недостатньо.

Серед слухних суджень Є. Мелетинського про методологію канадського літературознавця привертає увагу блискуча образна інтерпретація сутності його концепції художньої творчості. «Уявімо, – писав Є. Мелетинський, – що історія літератури – якесь квітуче дерево. Тоді методологія буде в певному розумінні показувати знімок зверху, тобто проєкцію всього дерева на його земну основу: верхні гілки будуть накладені на нижні і, нарешті, на корені дерева під землею. На підставі такої проєкції важко буде судити про етапи розвитку дерева, але деяка його фундаментальна структура все ж постає перед нашим зором, при чому досить виразно. До цього слід додати, що будучи спостережливим і маючи витончений художній смак, Фрай, інколи навіть усупереч своєму схематичному пафосу, в якому відсутній схематизм, вміє продемонструвати різноманіття, тобто власне диференційованість різних архетипів, їх долю в різних жанрових і стильових системах» [9, 120]. Наведений вислів слухний, але недостатній для розуміння всього діапазону фрайєвської дослідницької палітри. Н. Фрай постійно демонстрував різноманітність не тільки в плані використання архетипів, але і у вирішенні інших численних дослідницьких проблем.

Із певним застереженнями можна сприймати і таке твердження Є. Мелетинського стосовно «Анатомії критики»: «Це не тільки програмна праця ритуально-міфологічної школи, а й один із блискучих досвідів побудови поетики в межах «нової критики» (якщо розуміти ці межі досить широко)» [9, 120]. На наш погляд, Н. Фрай не підлягав ніяким обмеженням – ні «нової критики», ні навіть «ритуально-міфологічним». У сфері інтересів Н. Фрая знаходилося юнгіанство, що саме по собі виводить його наукову позицію за межі фрейзерівської ритуально-міфологічної школи. На цю спрямованість канадського вченого вказував і Є. Мелетинський. Н. Фрай дійсно часто використовував методи «нових критиків», однак не меншою мірою користувався структуралістським, соціологічним чи історичним методами. Автор «Поетики міфу» ґрунтовно проінтерпретував три останніх розділи «Анатомії критики», де Н. Фрай постав як «новий», «символічний» критик і структураліст, але явно недооцінив його історичний підхід до літератури, блискуче продемонстрований Н. Фраєм у першому розділі книги.

Зауважимо також, що вплив М. Бодкін на Н. Фрая у Є. Мелетинського виглядає дещо перебільшеним. У них дійсно можна знайти ряд спільних положень. У зв'язку з цим, значний інтерес становить авторська самооцінка канадського критика, який принципово не погоджувався з визначенням його лише як міфокритика «подібно до Мод Бодкін».

Об'єктивно ж оцінити дослідницьку методологію Н. Фрая – означає доторкнутися до глибинних основ усього сучасного західного літературознавства другої половини ХХ століття, оскільки в його працях, як у ні чийх інших, асимільовані всі сучасні методологічні оптики – від психоаналізу, що ввійшов у

моду на початку ХХ століття, і до популярних в кінці століття дослідницьких стратегій, розроблених рецептивною критикою і деконструктивізмом. Серед найважливіших рис критичної методології канадського вченого можна назвати поєднання строгої науковості, схильності до схематизації і «галактичного» польоту думки, а також до повноти узагальнень літературних процесів. Тим самим ідеї Н. Фрая сприяють перебудові і прогресу критичного мислення.

Список використаної літератури

1. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / [под ред. Г.К. Косикова]. – М.: Изд. МГУ, 1987. – 511 с.
2. Землянова Л.М. Современное литературоведение в США: теоретические направления и конфронтации 1920-1980 годов / Л.М. Землянова. – М.: Изд. МГУ, 1990. – 280 с.
3. Ильин И.П. Фрай Нортроп Герман / И.П. Ильин // Современные зарубежные литературоведы: справочник: страны капитализма. – М.: Прогресс, 1987. – Ч. 3. – С. 85–90.
4. Калініченко М.М. Гермен Меллвіл і Федір Достоєвський, авторські міфи в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Дисертація на здобуття наукового ступеню кандидата філологічних наук / М. Калініченко. – Рівне, 2009. – 209 с.
5. Козлов А.С. Н. Фрай как мифологический критик / А.С. Козлов // Наук. вісн. Київ. держ. лінгв. ун-ту. – 2000. – Вип. 3. – С. 430–434.
6. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века / А.С. Козлов. – Симферополь: Таврида, 1994. – 248 с.
7. Козлов А.С. Мифологическая критика / А.С. Козлов // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. справочник / [науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганов]. – М.: Интрада-ИНИОН, 1996. – С. 237–248.
8. Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Г.К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 5–38.
9. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
10. Олейник В.Т. Нортроп Герман Фрай / В.Т. Олейник // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 472–495.
11. Adams H. The Interest of Criticism: An Introduction to Literary Theory / H. Adams. – New York: Harcourt, Brace and World, 1969. – 164 p.
12. Crane R. S. The Language of Criticism and the Structure of poetry / R. S. Crane. – Toronto: University of Toronto Press, 1953. – 214 p.
13. Damham D. R. Northrop Frye and Critical Method / D. R. Damham. – Pennsylvania: University Park, 1978. – 195 p.
14. Danham D. R. Frye and Social Context of Criticism / D. R. Damham // South Atlantic Bulletin. – 1974. – N 39. – P. 63–72.
15. Danham D. R. Northrop Frye on culture and literature: a collection of review essays / D. R. Damham. – Chicago: University of Chicago Press, 1978. – P. 1–64.
16. Emerson K. The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin / Karyl Emerson. – Princeton: Princeton University Press, 1977. – 350 p.
17. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / N. Frye. – Princeton: Princeton University Press, 1957. – 383 p.
18. Goodheart E. The Failure of Criticism / E. Goodheart. – Cambridge (Mass); London: Harvard Univ. Press, 1978. – 203 p.
19. Hartman J. The Fate of reading and Other essays / J. Hartman. – Chicago; London: University of Chicago Press, 1973. – 352 p.
20. Holloway J. The Critical Zodiac of Northrop Frye // Holloway J. The colours of clarity: essays on contemporary literature and education / J. Holloway. – London: Routledge & Kegan Paul, 1964. – 166 p.
21. Krieger M. The Play and Place of Criticism / M. Krieger. – Baltimore: Hopkins University Press, 1967. – 256 p.

22. Man P. De Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism / P. de Man. – New York : Oxford University Press, 1971. – XIII. – 189 p.
23. Ricoer P. The Rule of Metaphor / P. Ricoer. – London ; Henley : Routledge and Kegan Paul, 1977. – 350 p.
24. Scholes R. Structuralism in Literature: An Introduction / R. Scholes. – New Haven ; London : Yale University Press, 1974. – 223 p.
25. Wimsatt W. Day of the Leopards / W. Wimsatt. – New Haven ; London : Yale University Press, 1976. – 258 p.

Статтю подано до редколегії 19.10. 2014

Вечканова Эллина

Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля
Кафедра английской филологии и перевода
vechkanova22@mail.ru

**КРИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ НОРТРОПА ФРАЯ:
PRO ET CONTRA**

В статье рассматривается становление критической мысли Нортропа Фрая в оценке украинского, русского и зарубежного литературоведения. Раскрывается содержание как острых дискуссионных вопросов в оценке концепций канадского ученого, которые остались вне поля зрения отечественного литературоведения, так и высокая их оценка, значение для развития мировой гуманитарной мысли.

Ключевые слова: ритуально-мифологическая школа, архетип, символ, ритуалема, мифологема, литературная матрица.

Ellina Vechkanova

Dnipropetrovsk University of them. Alfred Nobel
Department of Foreign Languages
vechkanova22@mail.ru

**CRITICAL HISTORY OF NORTHROP FRYE:
PRO ET CONTRA**

The article deals with the establishment of Northrop Frye's critical thinking under the estimation of Ukrainian, Russian and foreign literary studies. The details of topical and debating point in the estimation of the Canadian scientist's concepts having been left beyond the national literary studies vision as well as its high estimation, value for the development of universal human thinking are revealed.

Key words: myth and ritual school, archetype, symbol, «ritualem», mythologem, literature matrix.

УДК 016:82(092)

Галкина Яна

кандидат филологических наук, доцент
кафедра английской филологии и перевода
Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля,
Набережная Ленина, 18, Днепропетровск, Украина

**УАЙЛЬДОВСКАЯ ТЕМА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА: АССО-СОНЕТ «ОСКАР УАЙЛЬД»**

Серебряный век русской литературы, как известно, отмечен активным диалогом с европейской культурой и самобытным переживанием западных идей. Многие европейские писатели становились на рубеже веков «властителями дум», и на русской почве проросли не только цитаты и аллюзии, но целые «мифы», отражающие специфику восприятия творчества, биографии того или иного деятеля культуры.

Оскару Уайльду в русском литературоведении посвящено множество страниц, в том числе и теме, которая остается актуальной – рецепции Уайльда в русских условиях, о чем говорит изданный в 2000 году объемный библиографический указатель [7]. В этих работах рассматривается феномен моды на Уайльда в период рубежа XIX-XX веков и весьма часто среди подражателей, «русских Уайльдов» упоминается имя Игоря Северянина. Ю. Рознатовская, составитель библиографического указателя и автор вступительной статьи к нему, обобщает выдержки рецензий на северянинские стихи и выступления и колкие замечания со стороны литературных оппонентов в духе В. Маяковского или В. Каменского: «Северянин вступал в литературу в начале 1900-х гг. под теми же лозунгами, что и символисты 1890-х гг., – индивидуализм, культ красоты как неморальной ценности, — реализуя их в своей оригинальной манере. «За красоту покаранный Оскар» и для Северянина, и для Бальмонта, Брюсова, Соллогуба, при всем различии их поэтических миров, был фигурой творчески родственной. Современники не без иронии отмечали, что походивший внешне на Уайльда Северянин «работал» под него и в жизни, и на эстраде» [7, 23].

Исследователи творчества И. Северянина тоже часто склонны отмечать подражательскую тенденцию в его стихах, ориентируясь на эстетский антураж, манеру исполнения, посвящения произведений английскому писателю и даже внешнее сходство [2, 539]. Отношение же Северянина к Уайльду объективно просматривается только при внимательном прочтении его произведений, где упоминается имя последнего, и ключевым в этом смысле является ассо-сонет «Оскар Уайльд». Разбор стихотворения в духе «поуровневого имманентного анализа», предложенного М. Гаспаровым, в значительной степени проясняет истинную картину, и наблюдения, полученные в результате этого разбора, предложены в данной статье.

Указанное стихотворение – одно из завершающих во второй части сборника «Громокипящий кубок» [4, 148]. Датирован «Оскар Уайльд» 1911 годом, но опубликован впервые в сборнике, ставшем первой и наиболее популярной книгой русского поэта, в 1913 году в издательстве «Гриф». Важно помнить, что в это период имя Уайльда в России было не просто известно. Уайльд вошел в моду, а мода эта, с подачи жизнотворцев-символистов, «выплеснулась на улицы», сам же символистский проект в литературе зашел в кризисную фазу. С начала 1910 годов к осмыслению эстетского опыта обращаются постсимволистские поколения: акмеисты пытаются его прочесть по-новому, футуристы проповедуют откровенный антиэстетизм.

Стоит остановиться на жанровой особенности ASSO-сонета. Для Северянина заявление жанра в подзаголовке к названию – дело обычное. В его сборниках можно найти множество примеров жанровой экзотики: «лирическая вуаль», «новелла» (применительно к лирическому тексту), «кэнзели», «триодиссона» и т.п. Встречаются и более традиционные, разработанные поэзией формы вроде «этюда», «сонета», «ронделей» «стансов», «ноктюрна», но общая установка на необычность заметна.

В рассматриваемом стихотворении поэт в сонетную форму вводит несвойственные ей ассонансные рифмы, получая своеобразный жанровый гибрид. Северянин известен любовью к специфическим звуковым эффектам, поэтому рифмы-ассонансы, диссонансы, паронимическая аттракция, разнообразные экзотизмы – активные выразительные средства его авторского стиля. Но сочетание сонетных принципов с ассонансной рифмой – единственный в своем роде экспериментальный гибрид автора (ни в «Громокипящем кубке», ни в других книгах «ассо-сонетов» не встретить). Очевидно, это формальное новообразование продиктовано темой стихотворения, требовавшей необычного, изысканного преподнесения. Как известно, сонет в поэзии возник как образец намеренно «жесткой», сопряженной со многими правилами организации стиха. Такому оформлению со времен Ренессанса подлежали главным образом изысканные, высокие темы (эстет Уайльд сам охотно прибегал к сонетной форме). В русской поэзии по поводу сонета к началу XX века сложился определенный стереотип. Он прослеживается в характерном высказывании В. Маяковского: «Эстет! И глазу рисуется изящный юноша, породистыми пальцами небрежно оставляющий на бумаге сонеты изысканной любви» [3, 25]. Ассонанс в сонете до Игоря Северянина не использовался, приветствовалась точная рифма. Несовпадение в конце строк согласных звуков до предела противоречит традиционной гармоничности сонета. Читатель, таким образом, лишь познакомившись с заглавием стихотворения, уже настраивается на особое прочтение текста и обнаруживает, что Северянин не только уходит от эстетских «канонов», но пытается «не по-эстетски» говорить на эстетскую тему (заявленную в названии), и, возможно, тем самым представляет ее в принципиально новом свете.

Главный объект лирического осмысления Северянина – личность Оскара Уайльда. При поверхностном чтении стихотворения может возникнуть обманчивое впечатление, что идея состоит в восхвалении мученика Красоты, в преклонении перед ним верного последователя, русского «адепта эстетизма». При более внимательном взгляде «фимиам» восхваления рассеивается и возникает прямо противоположное впечатление.

Образный ряд стихотворения Игоря Северянина представляет английского писателя в виде страдальца-эстета, «короля жизни» в светском салоне, великолепно проповедника и преобразователя жизни. Это основные стереотипные составляющие мифа об Уайльде, сформировавшегося в то время как в европейском, так и в русском общественном сознании. Перейдем к анализу поэтики стихотворения. Начать его целесообразно с рассмотрения лексики и тропов северянинского текста, так как это уровень наиболее репрезентативно отображает отношение автора к изображаемому предмету.

Первый катрен представляет образ Уайльда – мученика Красоты. Ключевые словосочетания, обрисовывающие первый лирический эпизод таковы: «заплеванный Грааль», «орозенная язва», «иронящий Уайльд». Эпитет «заплеванный» категорически противоречит эстетскому стилю самого Уайльда, так как несет семантику низменного, вульгарного, совершенно невозможную в эстетском мире. В сочетании с высоким поэтизмом «Грааль» низкий эпитет разрушает традиционные представления о символе чистоты (в данном случае намекающем на «непогрешимость» Уайльда). Из регистра высокой поэзии образ переводится в ряд чрезвычайно прозаических предметов человеческого обихода (то есть «Христова чаша» превращается в обыкновенную плевательницу). Видно, что первая же фраза ставит под сомнение искренность северянинского восхищения и даже наводит на мысль, что поэт высмеивает своего героя. Подтверждение тому обнаруживается и в дальнейшем.

Во втором стихе образ «орозенной язвы» представляется перепевом достаточно популярного мотива модернистской литературы, заявленного и у самого Уайльда в пассажах о «мучениках Красоты» – о людях искусства: «whos wounds are red roses» [8, 204] («их раны – красные розы» [5, 65]), о страдальцах, покаранных социумом: «Out of his mouth a red red rose! Out of his heart a white » [9, 604] («из сердца – стебель белой розы и красной – изо рта» [6, 61]). Первая цитата взята из романа «Портрет Дориана Грея», вторая – из «Баллады Рэдингской тюрьмы». Возникает впечатление, что миф об Уайльде у Северянина переплетается с мифом об идеальном эстете, созданным самим Уайльдом. Но гармония снова нарушается: уста сравниваются не с поэтическим штампом – «раной», но с вызывающей натуралистические ассоциации «язвой». Словосочетание «скорби спазма» по структуре напоминает уже рассмотренное – «орозенная язва». Поэтизм «скорбь» сталкивается с прозаизмом «спазма» (последний в добавок отмечен медицинским оттенком). Эффект повторяется: всегда побеждает прозаизм, разрушая патетику иронией, внося

в семантику поетизма комическую коннотацию. Конечные в стихах лексемы (рифмующиеся) нанизываются таким образом, что оттеняется их стилистическая разнородность: «Грааль» – «язва» – «спазма» – «Уайльд». Рифма сопоставляет «достойное» с «достойным», трагический образ поэта с чистым Граалем, а прозаическо-медицинские «язва» и «спазма» образуют свою пару. Но «единство и теснота стихового ряда» не позволяют образам существовать автономно. «Низкое» неизбежно набрасывает тень на «высокое».

Схема отношений конечных лексем в строках первого катрена полностью проецируется на схему второго катрена.

Во втором катрене обрисовывается такая картина: изысканный салон заполняется «миазмами», окутывающими эстета. Сталкивается «аристократическое» – «Ривезальт» «у знатных дам», и «низкое» – «миазмы». Кольцевое сопоставление рифмующих лексем во втором катрене следующее: «Ривезальт» – «миазма» – «сарказма» – «вуаль». Этот ряд помогает интерпретировать еще одну линию уайльдовского мифа – привлекательность ядовитого, запретного, поэтичность греха, но северянинский эффект поразителен, мотив «сладогости греховного яда» (кстати, весьма распространенный в символистской поэзии) подменяется мотивом натуралистического разложения, болезни, облаченной в эстетские одежды.

Следующая строфа (первый терцет) показывает Уайльда – «вселенского преобразователя». Однако, используя прием, близкий оксюморонному, Северянин ограничивает «космический» размах своего героя: поэт совмещает образ «вселенца» и образ «заключенного в смокинг денди» (важно, что не «облаченного», а именно «заключенного»). Выходит, что «вселенского» размаха эстета хватило только на костюм. Эпитет «заключенный» вызывает и другую ассоциацию: «мессианские» притязания эстета привели его в настоящее заключение – тюрьму. «Он тропик перенес на вечный ледник» – таков смысл преобразований О. Уайльда по Северянину. Но самому английскому писателю было не свойственно оперировать «космическими» образами, поэтому возникают сомнения в психологической достоверности образа «вселенца», не претендовавшего на такой масштаб. Явно ироничный оттенок вносит слово «ледник». В сочетании с «тропиком» оно вроде бы должно обеспечить парадоксальный пространственный образ. Но эффект больше анекдотический: ударение в слове (на первый слог) указывает не на элемент сурового пейзажа, а на банальный холодильник, используемый в домашних условиях, в лавках, ресторанах и т.п. для сохранения продуктов.

В последнем терцете Северянин смещает акцент с идеи мученичества на идею проповедничества. У Игоря Северянина Уайльд из жертвы превращается в «палача-эстета», то есть в убийцу. Вероятно, таким образом поэт акцентировал эстетскую беспощадность в отношении вульгарности. Еще в предыдущих строфах можно заметить намек на небезобидность уайльдовского дендизма:

«иронящий Уайльд» = Уайльд, наносящий раны (ассоциация вызвана фонетически).

Анализ текста на других уровнях организации (фонетическом, ритмическом, интонационном, морфологическом, синтаксическом) может дополнить наблюдения, изложенные выше.

Рассматривая фонетические особенности текста стихотворения, нельзя не обратить внимание на постоянную повторяемость звуков:

[з] – заплеванной, орошенная, знатных, Ривезальт, миазма;

[с] – уста, ядосмех, сменяла, скорби, спазма, бе[с] лез;

[ш'] – иронящий, ощущал, щечокет, щемящего.

Повторение фрикативных зубных согласных обеспечивает впечатление свиста, шипения, прерывающегося утомительным для слуха «зудением». Смысловой «ключ» к обилию фрикативных – в образном ряду: «Змея ползла в сигарную вуаль». Свист и зудение дополняют образ разъедающей болезни, шипящей ядовитой змеи.

Режущая слух «фоника» внутри строфы дополняется рифмами-ассонансами. В рифме «язва-спазма» поэт, допуская несовпадения губных [в] и [м], сохраняет важный [з]. Создается удобный фон, оттеняющий звучание фрикативного. Звуковое напряжение усиливается и другим способом: «свист» фрикативных перемежается «зияниями» (на стыке двух гласных): Грааль, его уста, Уайльд, миазма, вуаль. Возникает эффект разорванности, провалов. И слова, воспринимаемые в другом тексте как поэтизмы или экзотизмы («Уайльд», «Грааль», «Ривезальт») в этом случае теряют свою изысканность, становятся в один ряд с неблагозвучными «язвами» и «миазмами», которые «щечокет мозг», отражая мир дисгармонии (Ю. Ахмедова, исследовавшая эго-футуристическую поэтику И. Северянина, справедливо заметила, что ассонансы в его стихах иногда предстают в качестве семантико-фонетического единства с элементами какофонии, иллюстрируют отрицательную семантику [1,154]).

Относительно ритмической организации стихотворения следует отметить, что ASSO-сонет «Оскар Уайльд» написан традиционным для сонета пятистопным ямбом. В рифмах соблюдены основные правила сонета: в катренгах – опоясывающая рифма, в терцетах – перекрестная. Ассонансы Северянина отличаются новизной, хотя новизна и оригинальность их направлены не на создание впечатления утонченности, а, напротив, подчеркивают сниженную семантику рифмующихся лексем.

Интонационный рисунок стихотворения тоже примечателен. Первые два стиха представляют собой полную интонационно-синтаксическую параллель, подкрепленную анафорическим элементом «его» (душа, уста). Оба стиха одинаково разделены внутренней паузой на месте опущенного глагола-связки, что создает гармоничное ритмическое сочетание ямбических стоп по схеме 2+3. На этом фоне в третьем стихе происходит неожиданный и резкий перебой рит-

ма: третий стих начинается с ударного, двусложная стопа разрезается странной паузой: «Так, ядосмех сменяла...».

Следующий катрен удивляет наличием стиховых переносов, усиливающих ощущение диссонанса, неправильности, «неподогнанности» формы и содержания, подкрепляя «конфликтную» идею стихотворения: «Он ощущал, как едкая миазма// Щекочет мозг, – щемящего сарказма// Змея ползла...»

Морфология же текста показывает, что главную семантическую нагрузку в произведении несут именные части речи. Хотя об ограниченности употребления глаголов говорить нельзя, но показательно, что из 14 глагольных форм – 6 причастий (заплеванный, заключенный, покаранный и т.д., в том числе авторские новообразования причастного типа) и одно деепричастие (смакуя), т.е. в таких формах наличествует значение не только процессуальности, но и признаковости.

«Сильную» позицию в стихотворении занимают существительные-экзотизмы вроде «Грааль», «Ривезальт», «денди», «смокинг», «тропик» благодаря выраженному «иностранным» звучанию.

Таким образом лирический объект предстает не столько деятельным, активным, динамичным, сколько находящимся в плену характеристик, признаков, напоминающих ярлыки, оценки-штампы. В помощь такому подходу и синтаксис: в первом катрене – составные именные сказуемые при нулевой связке, в последнем терцете – объемное номинативное предложение из эпитетов-приложений оказываются лучшим способом для отражения поэтических штампов («Палач-эстет и фанатичный патер, // По лабиринту шхер к морям фарватер, // За красоту покаранный Оскар!»).

Подводя итог разбору, можно с уверенностью сказать, что необычное звучание стихотворения стало удачной маскировкой северянинской иронии. Поэт четко уловил клишированные, застывшие образы уайльдовского мифа в России, собрал их в одном произведении, осмыслив реально существующую дистанцию между эстетскими идеалами и модными представлениями о них. Утрированный, пародийный пафос рассчитан на атмосферу «поэзоконцертов», собиравших в начале 1910 годов широкую публику, падкую на экзотичное, но не обладающую тонким вкусом и глубокими знаниями. Ассо-сонет – знак того, что увлечение Уайльдом в России вышло в тираж.

Список использованной литературы

1. Ахмедова Ю. А. Эгофутуризм Игоря Северянина / Ю.А. Ахмедова // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – №1. – С. 152–156
2. Богомолов Н. А. Северянин Игорь / Н. А. Богомолов // Русские писатели 1800 – 1917: библиографический словарь / под ред. Николаева В. А. – Т. 5. – М.: Большая российская энциклопедия, 2007, – 816 с.
3. Маяковский В. В. Собрание сочинений: в 12 томах. / Маяковский В. В. – М.: Правда, 1978. – Т.11: Публицистика – 415 с.
4. Северянин Игорь. Стихотворения / Игорь Северянин. – М.: Советская Россия, 1988. – 464 с.
5. Уайльд О. Сочинения: в 2-х т. / О. Уайльд. – М.: Республика, 1993. – Т. 1: Портрет Дориана Грея. Рассказы. Сказки. Пьесы. – 559 с.

6. Уайльд О. Сочинения: в 2-х т. // О. Уайльд. – М.: Республика, 1993. – Т. 2: Стихотворения. Поэмы. Эстетические миниатюры. – 600 с.
7. Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель. 1892 – 2000; Литературные приложения: Переводы из Оскара Уайльда / Сост. и вступ. ст. Ю. А. Рознатовской. – М.: Рудомино, 2000. – 380 с.
8. Wilde O. The picture of Dorian Gray/ O. Wilde. – Harmondsworth: Penguin book. – 1994. – 256 p.
9. The portable Oskar Wilde / O. Wilde – Harmondsworth: Penguin? 1979. – 419 p.

Статтю подано до редколегії 19.10. 2014

Галкіна Яна

Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля
Кафедра англійської філології та перекладу

УАЙЛЬДІВСЬКА ТЕМА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІГОРЯ СЕВЕРЯНІНА: АССО-СОНЕТ «ОСКАР УАЙЛЬД»

У статті розглядається осмислення естетських ідей та особистості О. Уайльда у творчості російського поета его-футуриста Ігоря Северяніна.

Ключові слова: міф про О. Уайльда, асо-сонет, поетика, порівневий аналіз, естетизм.

Jana Galkina

Dnipropetrovsk University of them. Alfred Nobel
Department of Foreign Languages

WILDE'S THEME IN INTERPRETATION OF IGOR SEVERYANIN: ASSO-SONET «OSCAR WILDE»

The perception of aestheticism ideas and person of O. Wilde in poetry of Russian ego-futurist Igor Severyanin is considered in the article.

Key words: the myth about O. Wilde, asso-sonnet, poetics, level analysis, aestheticism

УДК 821.161.1-1/-3Кюхельбекер

Мусий Валентина

доктор филологических наук, профессор
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
urd7@ Rambler.ru

ТРИ ПУТЕШЕСТВИЯ ВИЛЬГЕЛЬМА КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Объектом внимания в статье являются «Европейские письма», «Путешествие» и «Страна Базглавцев» В.К. Кюхельбекера. Они изучены как звенья авторского мира писателя. Общим в них является просветительский социально-нравственный пафос, интерес к модели идеального мироустройства, а также путей формирования совершенного человека. Изучены особенности поэтики произведений, художественные приемы (гротеск, ирония), жанровые особенности каждого из путешествий

Ключевые слова: путешествие, жанр, сатира, нравописание, авторский мир, В. Кюхельбекер

Постоянство интереса к жанру путешествия обусловлено тем, что, кроме возможности хотя бы виртуально перенести как автора, так и читателя в далекие страны и эпохи, он предполагает, как заметил А.А. Григорьев, «целенаправленное» движение «к одному-единственному конечному пункту – истине, как той непотаенности бытия, которая открывая одновременно и скрывает свои глубочайшие основания, строго храня свою тайну» [1, 41]. Большинство авторов, обращающихся к изучению этого жанра, отмечает активизацию интереса к нему в переломные десятилетия. Один из таких этапов культурно-исторической жизни России – конец XVIII – первые десятилетия XIX вв., когда наблюдался рост не только самих по себе реальных передвижений из одного географического пространства в другое, но, что гораздо важнее, примеров стремления выразить свое понимание и переживание увиденного, то есть непосредственно литературы о путешествиях. Самое известное среди таких произведений – «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, послужившее, по справедливому замечанию П. Куприянова, «мощнейшим импульсом для развития литературы путешествий» [4, 64]. Определяя жанровые признаки этой литературы, В.Э. Овчарова обращает внимание на структурообразующую роль принципа фрагментарности повествования, и, что еще более важно, наличие установки на истинность описанных событий и встреч. Эта установка, как показывает В.Э. Овчарова, настолько важна, что авторы часто намеренно жертвуют художественностью своих сочинений для усиления ощущения их безыскусности. Существует, замечает исследовательница, «почти инстинктив-

ное ощущение того, что документальный характер текста вообще, а путешествия, в частности, находится в противоречии с формой его организации, в частности, с занимательностью рассказа и его нарративной структурой, с красотой стиля и изысканностью языка, с наличием или отсутствием литературных аллюзий» [10]. Последнее, безусловно, не представляется бесспорным, однако, и в самом деле, существует закономерность, заключающаяся в том, что, чем больше художественной условности мы находим в литературном путешествии, тем чаще его автор пытается аргументировать «истинность» описанного. На принципиальный характер установления границ между документальным и художественным применительно к данному жанру обращает внимание и П. Куприянов. «Атрибутом литературы, – пишет он, – считается вымысел, а значит всякий, кто претендует на достоверность, должен отказаться от литературности». Отсюда – форма частной переписки, подчеркиваемая многочисленными обращениями к друзьям. Она повышает кредит доверия читателя к реальности увиденного, а тем самым – имеет функциональный для этого жанра характер. В то же время важно помнить, что речь идет о литературном путешествии, а значит – о формировании определенного канона. Заверения в том, что описания путешествий не имеют литературной цели, все направленные на усиление ощущения документальности описаний попытки отгородиться от литературности, в свою очередь, тоже становятся общими местами, приемами, традиционными для жанра путешествий. «Сама попытка вырваться из литературной традиции поглощается этой традицией, – пишет П. Куприянов, – и становится одним из ее элементов» [4, 69]. Описывая законы литературного жанра путешествия конца XVIII – начала XIX в., он пишет о заметном утрировании и метафоризации стиля и фабулы, особом способе оформления (как правило, в виде писем), обильном цитировании и наличии традиционных для него сюжетных мотивов [4, 65]. Одна из наиболее характерных его черт, отмечает П. Куприянов, систематизируя существующие точки зрения ученых, – «жанровый синкретизм, то есть способность включать в себя самые разные жанры, от элегии до анекдота». Он дает возможность «сочетать под одной обложкой казалось бы несочетаемые предметы: сердечные «чувствования» путешественника, его философские размышления и описание трактирной постели и обедов» [4, 66]. Литературные путешествия содержали в себе также и те постепенно становящиеся традиционными признаки поэтики текста, которые были обусловлены их принадлежностью тому или иному литературному направлению. Для романтиков, как известно, на первом месте были проблемы духовного состояния мира. Поэтому, как отмечает одна из современных польских исследовательниц, кроме частого обращения к образам руин, ориентализма, романтический жанр дорожного описания приобрел метафорический смысл, стал соотноситься с преобразующим душевное состояние странствующего актом, стал делаться акцент на деятельности воображения и памяти, что было обусловлено усилением интереса к историческим сочинениям и эстетизацией живописности.

Целью же путешествия стали распознавание и личный опыт. «Знання про оглядувані об'єкти, що зазвичай, служило тільки для алюзій або порівнянь із відомими книжками або місцями задля кращого заповнення описового «питальника», – пише вона, – змінило свою функцію, стало знаряддям панівного способу бачення, експонованим ерудиційним полем відсилань до індивідуального враження. Зображене у творах бачення було потрактоване як привід до пережиття і відтворення переживань...» [3, 162-163]. И не только, добавим, переживаний, но и мыслей по поводу различных типов устройства жизни в иных краях.

Первое из обозначенных в названии статьи путешествий В.К. Кюхельбекера, 1819 года, относится к разряду воображаемых. Это были его «Европейские письма». В них американец, живущий в 2519 году, то есть через 700 лет после самого автора, путешествует по Европе. Это было утопическое произведение, в котором В.К. Кюхельбекер выразил веру в поступательное развитие человечества, его движение к освобождению. Автор не скрывает условности, виртуальности предлагаемого читателю путешествия: «...мы мысленно переносимся в будущее...», – замечает он [6, 302]. Подобный прием, заключающийся в том, что вся предшествующая XIX веку история человечества, да и сам XIX век, были оценены с точки зрения будущего, связан с тем, что автор предлагает своим современникам оценить себя, собственные перспективы через призму эпохи, в которой уже нет Лондона, Парижа, от храма Св. Петра остались лишь живописные развалины, а Рим превратился в город-музей для посетителей из разных стран. Что же касается писем, в форме которых излагаются результаты этого путешествия, то она нужна была не столько для достоверности, сколько для усиления ощущения непосредственности, интимности мыслей, которые излагает их автор. В «Европейских письмах» путешественник-американец знакомится с жизнью Португалии, Италии 2519 года, передает свое понимание судьбы других народов. Он размышляет об искусстве; вечности природы и слабости, ничтожности срока жизни, по сравнению с нею, человека; о постоянном противоборстве свободы и тирании и т.д. Во время путешествия американцу удается познакомиться с Добровым, воплощающим модель идеального человекоустройства. И все это позволяет судить об универсализме как ключевой категории для характеристики авторского понимания истории человечества. Даже признаки разрушения не пугают его, поскольку разрушается только материальное. Духовное же, нравственное сохраняется и идет на созидание благоустройства всего человечества. Его путешественник выражает веру в то, что «человек не мгновенен, что и род человеческий самыми переменами, самыми мнимыми разрушениями зреет и усвершенствуется» [6, 309]. В жанровом плане «Европейские письма», представляющие собой путешествие в будущее, – в первую очередь, социально-нравственная утопия. Одно из центральных понятий в авторской программе нормального мироустройства – добродетель. В одной из своих работ Юрий Тынянов привел фрагменты из «Словаря» Кюхельбекера, написанные под влиянием его увлечения Ж.-Ж.Руссо. В этом «Словаре» Кю-

хельбекер, в частности, записывает: «Добродетель. Находит удовольствие в произведении добра есть награда за произведение добра и награда сия не прежде приобретается, как по заслуге. Нет ничего любезнее добродетели, но должно наслаждаться ею, чтобы в самом деле найти ее таковую. – Если желаешь обнять ее, она сначала принимает на себя, подобно баснословному Прометею (возможно, это опечатка в книге, которой мы пользовались, и на самом деле имелся в виду Протей – *В.М.*), тысячу видов, приводящих в ужас, и наконец является в своем собственном только тем, которые не выпускают ее из рук» [13, 304]. Так и в «Европейских письмах» его путешественник замечает: «... отступить от правил честности и добродетели – значит добровольно отказаться от счастья...» [6, 312]. Добродетель и гражданственность В.К. Кюхельбекер не только декларировал как основу идеального устройства мира, но следовал им в своих собственных поступках.

В 1820-1821 годах состоялось реальное путешествие писателя по Европе. Поводом к нему явилось стихотворение «Поэты», в котором В.К. Кюхельбекер прославил «певцов и смелых, и священных, / Пророков истин возвышенных», противопоставляя их «безумной» и «слепой» толпе, призвал проявлять твердость «и в счастье и в несчастье» и презирать гонения («О Дельви́г! Дельви́г! Что гоненья? / Бессмертие равно удел / И смелых, вдохновенных дел, / И сладостного песнопенья!» [6, 51]), а одним из своих учителей назвал римского поэта-сатирика Ювенала, в руке которого «Злодеям грозный бич свистит / И краску гонит с их ланит, / И власть тиранов задрожала» [6, 50]. Эти стихи Кюхельбекера, прочитанные им в Вольном обществе любителей российской словесности 22 марта 1820 года, стали основанием доноса на поэта. Путешествие спасло его от возможной ссылки в Сибирь или Соловецкий монастырь. Знатный вельможа А.Л. Нарышкин для поездки за границу нуждался в секретаре, который свободно владел бы тремя европейскими языками. А. Дельви́г предложил ему В. Кюхельбекера. Молодому поэту удалось стать свидетелем исторических событий, он познакомился с живописцем Фонтенье, побывал в величайших театрах мира, во Французской палате, увидел французских каторжников и узнал о жестокостях по отношению к арестантам (колесование преступников, к примеру). Это были впечатления, вызвавшие в его душе противоречивые чувства скепсиса и надежды. Но путешествие много дало для духовного развития В.К. Кюхельбекера.

Несмотря на то, что описание путешествия представлено в форме путевого дневника (что, как было отмечено выше, можно считать следованием канону жанра с его установкой на безыскусность и документальность), сам путешественник абсолютно не заботится о том, чтобы у читателя не возникло сомнения в достоверности повествования. Он доверительно делится с читателями своими переживаниями, всеми «за» и «против» удовольствия от путешествия. «Путешествовать очень приятно», – начинает он. И тут же возражает: «...но вспомните зрителей, ямщиков, счеты». Однако и этим невзгодам есть что

противопоставить. «Но прекрасная вечерняя заря меня очаровывала», – замечает путешественник в записи от 8 сентября 1820 года, находясь на пути от С.-Петербурга до Нарвы. Эмоциональность и занимательность повествования усиливают многочисленные сравнения, эпитеты, часто включающие в себя прилагательные, употребленные в превосходной степени сравнения. А ассоциации, которые возникают в его воображении и вызывают ряд сравнений, рождают в читателе мысли об исторических событиях, знаковых для посещенных им мест. Вот как, к примеру, объясняя странность того впечатления, которое произвел на него город, он описывает то, что бросается в глаза. Вначале он сообщает о ничтожности его размеров: улицы, даже центральные, настолько узки, что даже грязные переулки в С.-Петербурге кажутся шире их. И в то же время он передает восхищение грандиозностью готической архитектуры. «Вид города, – пишет он 12 сентября, находясь в Риге, – чрезвычайно живописен: развалины Иван-горорда как будто еще и теперь, подобно привидениям воителей устрашают Нарву. Нарова шумит между древними укреплениями русскими и бывшими шведскими: две башни с противных сторон смотрят одна на другую и похожи на двух неприятелей, готовых вступить в бой». Интимность и непосредственность повествования усиливают постоянные обращения автора к своему читателю. «Что сказать вам, друзья, об этом великолепном зрелище» – восклицает он, к примеру, собираясь поведать об осмотре им водопада.

Главным образом, когда заходит речь о «Путешествии» В.К. Кюхельбекера, внимание обращается на те страницы, которые посвящены рассуждениям об искусстве. В первую очередь – Дрезденской галерее, Лионскому «музеуму», особенностям архитектуры тех мест, которые он посетил. Здесь мы находим портреты современников Кюхельбекера: занятого своими мечтаниями и умеющего излить душевный свет на своих слушателей Христофа-Августа Тидге, «чрезвычайно занимательного и достойного примечания по своему образу мыслей» главы германских романтиков Людвиг Тика, представшего перед ним настоящим гигантом духа Иоганна Вольфганга Гете. «Гете, – пишет он 10 ноября из Веймара, – росту среднего, его черные глаза живы, пламенны, исполнены вдохновения». Все эти страницы «Путешествия» в самом деле заслуживают внимания, особенно если необходимо понять эстетическую программу его автора. Однако натура В.К. Кюхельбекера раскрывается в этой его книге гораздо многограннее. Он обнаруживает интерес к национальным характеристикам, особенностям ландшафта, развитию машинного производства, результатам воздействия света на нравственное состояние личности и т.д. Так, к примеру, в соответствии с формирующимся в первой половине XIX века интересом к национальной специфике обитателей каждой из стран, он отмечает, что все немцы – «чрезвычайно опрятны и трудолюбивы», но нравы обитателей разных частей одной Германии различны: саксонец «тих, молчалив, внимателен, глубокомыслен» (запись от 23 октября), южные немцы отличаются от жителей Саксонии и Пруссии «большею живостью, веселостию и приветливос-

тию» (запись от 9 декабря). Французы, по словам путешественника, «большие говоруны, особенно женщины, которые, кажется, умнее мужчин, по крайней мере, судя по их ответам». Обращает он внимание и еще на одну черту французов: их любознательность. Слово «зевака», замечает он, придумано именно для этого народа: «во всех местах, которыми мы проезжали, нас окружала толпа зевак; они глядели нам прямо в лицо». Подводя итог своим размышлениям о Франции и сравнив ее с Германией, которую он недавно оставил, путешественник записывает 14 декабря: «Франция по своим прекрасным, картинистым видам и по бедности, беспорядку и нечистоте, царствующим повсюду, похожа на мастерскую художника, где собраны предметы самые отвратительные и самые прелестные». Он постоянно возвращается к мыслям о родине и с интересом беседует со своими новыми знакомыми о В.А. Жуковском, И.А. Крылове, Г.Р. Державине... Теплоту и жизнь этим беседам придает вера в благополучное будущее его отечества (запись от 22 октября).

Как представляется, главные проблемы, которые занимают В.К. Кюхельбекера во время путешествия – нравственного характера. Это относится и к его эстетической программе. Поэзия для него – прежде всего, является добродетелью. И «душа вдохновения сохраняет в самом падении любовь к добродетели, в самых пороках она ищет великого». И далее: «Вернейший признак души поэтической – страсть к высокому и прекрасному: для холодного, для вялого, для сердца испорченного необходимы правила, как цепь для злой собаки, а хлыст для ленивой лошади; но поэт действует по вдохновению и столь же мало гордится своею жизнью, как своими творениями, ибо чувствует, что все, ему данное, есть дар свыше, а он только бренный сосуд той божественной силы, которая обновляет и возрождает человечество!» [2, 385]. Как и в «Европейских письмах» он придает главенствующее значение этой категории. Приоритет нравственной проблематики проявляется даже в тех описаниях, которые относятся к наблюдаемой им природе. Так, к примеру, он описывает свое посещение фарфоровой фабрики в Берлине (запись от 15 октября, сделанная по дороге между Герцбергом и Грозенгайном). И замечает, что, в отличие от других путешественников, безразличен ко всему, что обычно их занимает. Нечистота и духота мастерских и фабрик, как правило, стесняют и оглушают его, «а сравнение ничтожных, но столь тяжелых трудов человеческих с бессмертными усилиями Природы» рождают в нем «какое-то смутное негодование». Можно предположить, что в данном случае он проявил свойственное многим романтикам неприятие крайностей цивилизации как антитезы свободы. Отсюда – противопоставление им естественности и механичности, природы и промышленного производства. «Только тогда чувствую себя счастливым, когда могу вырваться и бежать под защиту высокого, свободного неба; чувствую себя счастливым даже под завываньем бурь и грохотом грома; он оглушает меня, но своими полными звуками возвышает душу». Та же свобода является главным критерием оценки им общественной жизни. Поэтому он не только пишет о

том, что германцы «доказали в последнее время, что они любят свободу и не рождены быть рабами», но и замечает обычаи тех же германцев, которые кажутся ему рабскими и унижительными. Так, к примеру, 9 декабря в Лионе он замечает относительно распространенного в Дрездене использования качалок (портшезов): «Как вообразу, что еду или, что все равно, несусь на плечах мне подсобных, я всегда готов был выпрыгнуть». Еще более отвратительным ему показалось то, что в том же Дрездене за деньги заставляют петь сирот. «Вечером, – передает он свое впечатление от их пения, – они поют при факелах; тогда их напевы, томные, протяжные, ужасны при тишине, повсюду царствующей; вступая в жизнь, они уже должны быть проповедниками смерти, суда и разрушения». В этом путешествии, как и в «Европейских письмах», В.К. Кюхельбекер проявляет универсализм, свойственный большинству романтиков. Исторические события, о которых он вспоминает, являются для него частью общечеловеческой истории, как, к примеру, находясь в Саксонии, он замечает: «с трудом могу вообразить, что здесь, в мирных полях лейпцигских, за несколько лет перед сим решалась судьба человечества». А объясняя, почему его так интересует толпа простолюдинов, он пишет: «Люблю иногда вмешиваться в толпу простого народа и замечать характер, движения, страсти моих *братий*, коих отделяют от меня состояние и предрассудки, но с коими меня связывает *человечество*» (выделено нами – В.М.). Таким образом, и это путешествие написано человеком, сознающим субстанциальность своих устремлений.

Рассказ, написанный в 1824 году, «Земля Безглавцев» стал третьим путешествием автора, вновь воображаемым, даже чудесным, так как его герой оказался в сказочной и неразумной стране. А потому именно этому, чудесному путешествию, автору постарался придать форму события, имевшего место в реальности. Как и предшествующие его сочинения, о которых шла речь, и «Земля Безглавцев» свидетельствует о том, что главной задачей В.К. Кюхельбекера как критика, поэта, драматурга и прозаика было достижение единства между поэзией и нравственностью. В рассказе совмещены дидактика и художественность. Это не совсем характерно для русской литературы начала XIX века – эпохи, когда она становится художественной. И сам В.К. Кюхельбекер неоднократно подчеркивал неприятие риторичности, когда художник передает уже готовую истину, то есть когда в его произведении царит рассудочное. Так, к примеру, он признавался: «... чем хладнокровнее, чем точнее мои планы были обдуманы, тем менее они мне удавались; напротив, всякий раз, когда я следовал голосу мысли, зародившейся в глубине моего Я, поразившей меня незапно, когда сообразовался с теми мгновенными вдохновениями, которые навевались на меня обстоятельствами, и только не терял из виду главной мечты своей – тогда успех неожиданный и непредвиденный увенчивал труд мой» [2, 387]. Отсюда – решение проблемы соотношения в художественном произведении правдоподобия и вымысла, воспитания и удивления читателя. С одной стороны, возражая сторонникам исключения чудесного из «всякого романа, трагедии, поэмы, из

всякого творения, которого действующие лица – люди» его времени, он писал: «...я же, когда еще жил в свете, нашел совершенно противное: я почти никого не знаю, кто бы не верил чудесному, сверхъестественному, нелепому» [2, 392]. С другой – как и все литераторы декабристского направления, В.К. Кюхельбекер стремился к деятельному участию в общественной жизни, чтобы приблизить идеальную модель жизни к действительности. С этим связана дидактичность его произведений: он знает, что нужно для счастливого устройства мира, и старается убедить своих читателей. В конечном итоге, на наш взгляд, можно утверждать, что, как художник нового этапа развития литературы, когда она становилась художественной, В.К. Кюхельбекер старался придать рациональному в своих произведениях поэтическую форму. Сам писатель обратил внимание на признание возможности слияния поэтического и нравоучительного, рационального и чудесного. Он писал в Предисловии к мистерии «Ижорский»: «... есть в нравоучении, как и во всех других науках, истины поэтические. Почему же не разработать, не развить их поэтически? Почему же не создать из них нового, поэтического мира? Во всей вселенной – гармония: нет предмета отвлеченного, которому бы не соответствовал чувственный; нет духа, который бы не отражался в каком-нибудь теле; нет мысли, которая бы не проявлялась в образе поэтическом. Найти сей образ не значит покорить его мысли; представить его зрителям так, чтобы они уразумели, чему он соответствует, не значит употребить его единственно средством к достижению цели непоэтической» [2, 352]. Центральной задачей В.К. Кюхельбекера в рассказе «Земля Безглавцев» было изложение в художественной форме собственной социально-нравственной программы путем отрицания примера ненормального устройства общества. Поэтому в жанровом отношении получившееся произведение соединило в себе жанровые признаки путешествия, сатиры и антиутопии. Все они служат задачам нравоописания. Форма путешествия давала ему возможность мотивировки знания об устройстве жизни на другой планете, наблюдений за нравами ее обитателей. Поскольку же он обнаружил в них лишь низкое, описание земли Безглавцев приобрело односторонний характер, что соответствует сатире с ее установкой на отображение ненормального. На сатирический характер повествования указывает и упоминание в самом его начале хорошо известного его соотечественникам «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» (1726) Дж. Свифта. Их роднят и использование художественного приема остроты, когда на явление, к которому привыкли и поэтому абсурдность его не замечают, смотрит тот, для которого это явление неожиданно, непривычно; гротеск как основной способ отображения увиденного в чужой земле. Характеризуя особенности гротеска Дж. Свифта, Чернышева обращает внимание на то, что он «строго логизирован, рассчитан и подчинен одной тенденции». «Автор, – поясняет свою мысль Т.А. Чернышева, – подробно рассказывает, сколько веревок пошло на то, чтобы связать Гулливера, какую построили телегу,

чтоб везти его в город, какой помост, чтоб разговаривать с ним, какие состязания устраивались на его носовом платке и т.д. И дело не только в том, что все цифры и размеры у Свифта приведены в строгое соответствие, но и в том, что ему опять-таки доставляет немалое удовольствие самая эта игра размерами, цифрами, игра, не поддающаяся никакой прямой расшифровке, но совершенно необходимая, поскольку без нее гротеск перестал бы быть гротеском, а стал бы обыкновенным сопоставлением» [2, 86]. Нельзя исключить, что именно этот английский писатель был ближе всего В.К. Кюхельбекеру в его понимании произведения как игры с читателем. В Дневнике за 1832 год находим его запись: «humour не есть просто насмешливость, не есть одно остроумие, не есть (комическая жилка) без всякой примеси; ... автор смотрит и на героя своего, и на событие, которое изображает, ... как на игру, и только смысл игры сей для него истинно важен; ... поэт не боится разочаровать читателя, потому что не хотел и не думал его очаровывать...» [6, 451]. В результате в «Земле Безглавцев» мы также находим подробный отчет рассказчика об атмосферных пространствах, в которые он и владелец воздушного «челнока» попеременно попадали, объяснение, каким образом им удалось не разбиться, а также сообщение о том, как проходил обед в гостинице, чем расплачивались (пятьюдесятью палочными ударами и четырьмя пощечинами хозяину и пинком и оплеухой прислуживавшему им мальчику). Возможно, В.К. Кюхельбекеру были близки идейная, философская позиция Дж. Свифта, трагическое разочарование того в человеческой природе, недостатки которой он замечал в конкретном, будничном, ежедневном. Дж. Свифт с сожалением признавал, что люди относятся к разряду животных особенной породы – благодаря счастливой случайности они наделены крошечной частичкой разума, но используют эту крошечку не для совершенствования своей природы, а, напротив, для углубления присущих им способностей к приобретению пороков, не свойственных им от природы. Так и В.К. Кюхельбекер, называя в качестве самого «вожделенного», «прекрасного» и «благодарного» истинное просвещение, в своем дневнике за 1833 год (запись от 8 июля) замечает, что оно «тогда только истинное, когда просвещению ума предшествует улучшение сердца, в противном случае просвещение иногда пагубнее всякого суеверия». Поэтому, продолжает он, людям «с лакейскими душами» лучше оставаться в плену суеверий, поскольку их может «укротить один страх». «Пусть, – восклицает В.К. Кюхельбекер, – для подлецов и злодеев затмения и кометы, моровые поветрия, землетрясения и пр., и пр. всегда останутся послами и признаками гнева Божия! Их презрительное суеверие принесет пользу, и пользу великую; припадки страха, причиняемого им знаменами небесными, удержат их от многого – хотя на то время, пока продолжатся эти припадки!» [6, 461 – 462]. Такое понимание человеческой природы, ее возможностей и ее реализации определяет взгляд на Безглавцев, выраженный в рассказе В.К. Кюхельбекера.

В значительной степени картина жизни Акардиона представляет собой опасную, угрожающую человечности программу устройства общества. Поэтому мы и выделили в рассказе признаки антиутопии. Определяя ее важнейшие характеристики, А.Е. Нямцу выделяет такие, что присутствуют, как нам думается, и в рассказе В.К. Кюхельбекера «Земля Безглавцев»: а) аннигилирование в человеке человеческого начала, когда оставшаяся в нем «человекоподобная» оболочка не имеет ничего общего с человеком мыслящим, одухотворенным, поскольку для антиутопического мироустройства духовность противопоказана, ибо она формирует личностей, способных критически оценить окружающий их мир; б) унификация духовной жизни, ее подчинение нормам и установлениям, насаждаемым «сверху»; в) притчевость; г) одномерность моделируемого мира, его жесткое разделение на полярные категории; все выпадающее из нормы или превосходящее ее, устраняется путем насилия или уничтожения [9, 419-420].

Как уже было отмечено, в центре рассказа В.К. Кюхельбекера «Земля Безглавцев» – описание фантастического путешествия из Парижа в одну из стран, находящуюся в пределах Луны. Скорее всего, это небесное тело вызывало особый интерес у обитателей Земли в первой половине XIX века. Известны псевдонаучные публикации (мистификации) о жизни на Луне. К примеру, серия очерков, из которых следовало, что ученому Джону Гершелю удалось разглядеть на Луне горы, леса, животных. Видел он там и людей. Обитатели Луны, по его словам, были похожи на летучих мышей. После этого читатели газеты, в которой были опубликованы эти очерки, стали обращаться в редакцию с просьбами найти способ добраться до Луны. Этот ажиотаж, начавшийся в Америке, охватил и Россию. В статье, на которую мы опирались, приводя эти сведения, содержится сообщение о реакции на увлечение «лунной темой» А.С. Пушкина: «Много толковали о мнимом открытии обитаемости Луны. Пушкин доказывал нелепость этой выдумки, считал ее за дерзкий пух, каким она впоследствии и оказалась, и подшучивал над легковерием тех, которые падки принимать за наличную монету всякую отважную выдумку...» [12]. Непосредственным предшественником В.К. Кюхельбекера в литературе был автор «Новейшего путешествия, сочиненного в городе Белеве» (1784) В.А. Левшин. Герой его произведения по имени Нарсим изобретает «летающую машину» (к сделанному из легчайших буковых дощечек ящику он прикрепил орлиные крылья), с помощью которой попадает на Луну. После нескольких фрагментов, имеющих научно-фантастический характер и повествующих о расположении Луны по отношению к Земле и Марсу, а также о том, как небесные тела плавают «в своих кругах по путям», которые определены давлением воздуха, следует утопическая часть – описание совершенного устройства жизни на Луне, «темной глыбе, наполненной горами, водами и равнинами». Первые слова, которые слышит Нарсим от «увенчанного дубовым венцом» старца, одного из старейшин, это «просвещение», «здравомыслие», «странноприимство». Землянина поражают

блеск и одновременная простота зданий жителей Луны, он узнает, что у них нет государей, что «вся Луна разделена на селения, в коих начальствующий есть отец жителей», что «лунатистам», которые заняты преимущественно земледелием и скотоводством, неведомы вражда и междоусобицы. Заключительная часть произведения имеет антиутопический характер. Из путешествия на Землю возвращается «лунатист» Квалбоко. Он похож на блудного сына из притчи. Называя его «непокорным чадом», старец обнимает Квалбоко и говорит: «Я приобретаю тебя вновь, любезный сын мой! ... Ты вновь родишься из недр моих, ибо раскаявшийся более чувствует отвращение к преступлению, нежели тот, коему оно неведомо». И затем этот блудный сын рассказывает о Земле, планете, воспоминание о которой вызывает в нем «страх и ужас», он сравнивает ее с адом [7].

Десятилетием позже В.К. Кюхельбекера американский писатель-романтик Эдгар Аллан По тоже написал рассказ о путешествии на Луну – «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» (1835). Эдгар Аллан По следует в нем ставшим к этому времени уже традиционными законам жанра. Среди них – установка на правдивость, перечисление деталей, усиливающие представление о достоверности излагаемого. В то же время повествователь сам указывает на своеобразие его «путешествия»: оно заключается в том, что его меньше всего занимали обитатели Луны, их нравы, облик (хотя он и замечает такую особенность, как отсутствие у них органов слуха ушей), а тем более – утвержденные в их обществе нормы поведения. Для Э. По важнее было представить в художественной форме собственное видение того, о чем задумались ученые. Главным образом – описать состояние человека, поднимающегося в верхние слои атмосферы, привести наблюдения естественнонаучного характера (поведение птиц, кошки с рожденными ею во время полета котятами), представить возможный облик Земли с высоты, которой достиг его герой на воздушном шаре и так далее. Не имея в виду рассказ В.К. Кюхельбекера, о существовании которого он, скорее всего, просто не мог знать, Э.А. По пишет об отличии собственного описания путешествия на Луну «некоего» Ганса Пфааля от других произведений в этом жанре: «Все упомянутые брошюры преследуют сатирическую цель: тема – сравнение наших обычаев с обычаями жителей луны. Ни в одной из них не сделано попытки придать с помощью научных подробностей правдоподобный характер самому путешествию. Авторы делают вид, что они люди вполне осведомленные в области астрономии. Свообразие «Ганса Пфааля» заключается в попытке достигнуть этого правдоподобия, пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой темы» [11, 195]. Что же касается «Земли Безглазцев» – то она и в самом деле принадлежит к разряду сатирических путешествий.

Поскольку в рассказе идет речь о событиях невероятных, хотя и, как мы отметили выше, обсуждаемых в прессе, В.К. Кюхельбекеру необходимо было создать видимость возможности подобного в действительности. Отсюда –

установка на достоверность случившегося. Рассказчик сообщает о том, что много путешествовал, и часть его странствований хорошо известна читателю. Так В.К. Кюхельбекер напоминает о «Европейских письмах», а также о своем реальном путешествии по Европе. Еще одно подтверждение действительного характера случившегося с ним – рассказы недавно вернувшегося в Москву его приятеля М. И вновь идет речь о реальном человеке, Ф.Ф. Матюшкине, который в 1820-1824 гг. был членом экспедиции, исследовавшей под руководством Ф.П. Врангеля северные берега Сибири и области к востоку от Колымы. От него рассказчик и в самом деле мог услышать «об мамонтовых рогах и костях, об шаманах и северном сиянии» [6, 349]. Далее он ссылается на авторитет автора «всему свету известных, дивных, но справедливых» походов англичанина Гулливера и в духе романтической иронии восклицает: «Ужели в моем повествовании встретишь более невероятностей?». И, наконец, повествователь указывает точно дату происшествия (апрель 1821 г.), его место (Франция). Он сообщает адрес, по которому проживал в Париже. А далее описываются удивительные, но теперь не должны вызвать сомнения в их реальности события. Оказывается, однажды, прогуливаясь, герой рассказа увидел воздухоплателя, который предлагал желающим подняться на воздушном шаре над городом. Но из-за обморока, случившегося с воздухоплателем, шар потерял управление (что вполне могло случиться!), его занесло в лунный воздух и, наконец, рассказчик и этот воздухоплатель выпали в пух месячный. Последнее, отделенное от предшествующего наречием «вдруг», безусловно, может вызывать недоверие, однако, учитывая правдивость всего сказанного выше, читатель все же не должен сомневаться в истинности и последующих событий.

Далее, как уже стало ясно, В.К. Кюхельбекер обращается еще к одному приему введения вторичной условности (фантастического) в повествование – форме обморока, сна, видений. Герой оказывается в пространстве вне Земли. «Перелетев в беспмятстве за пределы, где еще действует ее притяжение», – сообщает он, путешественники попали в «пух месячный». Как объясняет Т.А. Чернышева, «ведь во сне в самом деле человек может оказаться в «мире ином», сон словно специально создан для фантастической феерии, для повествования сказочного типа. Всякого рода явления во сне характерны именно для средневековой литературы, и с течением времени эта традиция закрепляется» [14, 125]. Оба странника сохранили присутствие духа в соответствии со своими национальными особенностями (француз «никогда не унывает», а русский полагается на «родимое небось») и отправились осматривать неведомый мир. Вскоре они прибывают «в довольно большой город, обсаженный пашкетовыми и пряничными деревьями». Это и был столичный город Акардион. И вновь В.К. Кюхельбекер проявляет следование народности как художественному приему: оба его путешественника сразу понимают чужой язык, убежденные в том, что к ним обращаются на их родном наречии. «К моему удивлению, –

признается рассказчик, – Безглавец . . . вступил с нами в разговор. Товарищ мой клялся, что слышит самое чистое парижское наречие; мне показалось, что Безглавец говорит по-русски» [6, 350]. Это сообщение также способствует укреплению читателя в представлении о достоверности происходящего.

И здесь же обратим внимание на еще одну художественную особенность рассказа. В.К. Кюхельбекер активно использует в нем показательный для литературы эпохи Просвещения художественный прием «говорящих» названий. Это роднит его «Землю Безглавцев» с сатирическими произведениями русской литературы XVIII века, в которых преобладает нравственный пафос. «Говорящими» являются названия народа – Безглавцы, их столицы Акардион (переводится с древнегреческого – «бессердечность»), самой страны, в которой они живут – Акефалия (в переводе с древнегреческого – «безголовость»). Такие названия помогают «сохранить устойчивый моральный фон этой переживающейся и постоянно отрицающей самое себя стихии юмора» [8, 368].

В описании города В.К. Кюхельбекер использует приемы фольклорной сказки о блаженной стране. Но только в русской народной сказке в этой стране молочные реки и кисельные берега, а Акардион – столица многочисленного народа Безглавцев – «весь был выстроен из ископаемого леденца; его обмывала река Лимонад, изливавшаяся в Щербетное озеро» [6, 350]. Поясняя причину популярности жанра сказки в литературе романтизма, Т.А. Чернышева пишет: «Сказка привлекала их одновременно и как чистый, бесцельный вымысел, и как жанр, открывающий неограниченные возможности игры, прихотливой перестройки самой действительности. Логика сказки – это логика сновидений, где свободно, в хаотическом беспорядке сочетаются самые различные явления и тенденции» [14, 187]. Однако «блаженной» страна, в которой оказались рассказчик и его товарищ-француз, была лишь на первый взгляд. На самом деле она абсурдна и даже опасна для ее собственных граждан. Безусловно, описание этой страны – сатира на современную Кюхельбекеру Россию. Хотя эта сатира имеет и скрытый характер. Читатель должен сам догадаться, что, под видом Акефалии автор описывает низкое в собственном отечестве. Путешественник сразу замечает читателю, что все в новой для него стране было ему ненавистно: и отчужденность от остального мира (содержатель гостиницы сообщает о том, что его народ отделен от «областей человеческих познаний, заблуждений, мечтаний, изобретений» «Чернильною рекою и Стеною картонною»), и нравы ее обитателей, в первую очередь их нежелание думать и их бессердечие. «Большая часть жителей сей страны без голов, более половины без сердца. Зажиточные родители к новородившимся младенцам приставляют наемников, которые до двадцатилетнего их возраста подпиливают им шею и стараются вытравить сердце: они в Акефалии называются воспитателями». Но хотя путешественник пишет о том, что на его родине все иначе, там, напротив, воспитатели превосходные, читатель понимает, что система воспитания в стране, из которой прибыл путешественник, на самом деле не идеальна.

Здесь, конечно же, В.К. Кюхельбекер использует иронию (скрытую насмешку). Его герой «с гордостью» за Россию замечает: «Мы вверяем своих детей благочестивым, умным иностранцам, которые, хотя ни малейшего не имеют понятия ни об нашем языке, ни об нашей святой вере, но всячески силятся вселить в наших юношей привязанность ко всему русскому». Наиболее же острое неприятие у писателя Вильгельма Кюхельбекера, будущего участника восстания на Дворцовой площади 1825 года, вызывает раболепие обитателей Акардиона. «Редкая выя может устоять против их усилий; редкое сердце вооружено на них довольно крепкою грудью», – говорит он о молодых людях, принадлежащих к знатному сословию Безглавцев. Поэтому большинству даже не нужно «гнуть» шею в знак покорности – они лишены шей, как, впрочем, и сердец. Оказывается, что среди них все же есть те, кто не подвергается столь опасному воспитанию – чернь. Ей в Акефалии «позволено сохранять сердце и голову». Но черни они не нужны, поэтому «и самые простолюдины силятся сбить их с рук и по большей части успевают в своих покушениях» [6, 351]. «Избавившись от голов и сердец, – продолжает их описание герой рассказа, – акефалийцы получают ненасытную страсть к палочным ударам, которые составляют их текущую монету. Сею жаждою мучатся почти все: старцы и юноши, мужчины и женщины, рабы и вельможи». Правда, при этом они бесконечно твердят о доброте сердец, которых не имеют, о головах, которых давно лишились, а также «получающие самые жестокие побои, ищущие их везде, где только могут, утверждают, что их ненавидят» [6, 352]. Объясняя свое отвращение ко всему, что увидел в Акефалии, герой рассказа сообщает о банальности и пошлости сочинений их литераторов, о склонности Безглавцев к фальши. Безусловно, все это сопровождается постоянным соотношением «мы – они», противопоставлением «граждане России – обитатели Акефалии», что позволяет говорить о романтической иронии автора произведения. На самом же деле это сатира на то низкое (фальшь, пустота, раболепие), что является нарушением нормы человеческих отношений и человеческих характеров и что В.К. Кюхельбекер наблюдал и не мог принять в своих соотечественниках.

Выводы. В данной статье мы изложили результаты изучения трех произведений В.К. Кюхельбекера, жанровая природа которых связана с весьма показательным для интеллектуальной жизни России начала XIX века интересом к «перемене мест». Это путешествия и реальные и виртуальные, воображаемые. Но все они позволяют судить об особенностях авторского мира В.К. Кюхельбекера, поскольку в них очевидны те художественные принципы, которые он считал для себя основными; каждое из изученных нами путешествий по своей сути является ответом писателя-декабриста Кюхельбекера на основной для него комплекс проблем действительности, выражает особенности его миропонимания и переживания им происходящего в мире. Эти путешествия проникнуты просветительским пафосом, вызванным желанием автора активно воздействовать на сознание своих читателей. В каждом из них, так

или иначе (в форме непосредственных авторских замечаний, или же картин идеально устроенного будущего, или же путем разоблачения ненормального мироустройства), автором высказано его понимание (модель) благополучного общества. Самыми важными качествами нормального мироустройства для В.К. Кюхельбекера были добродетель и гражданские чувства. В нем обязательны искусство и сохранение естественных связей человека с природой. Безусловно, с точки зрения осмысления особенностей поэтики художественного произведения наибольший интерес представляет рассказ «Земля Безглавцев», в котором использованы различные сатирические приемы (остранение, гротеск), значительную роль играет диалог как с фольклором, так и с популярными в начале XIX века художественными произведениями. Но и утопия «Европейские письма», как и дневник-описание реального путешествия В.К. Кюхельбекера по Европе в не меньшей степени являются звеньями авторского мира этого писателя.

Список использованной литературы

1. Григорьев А.А. Философская тематизация концепта «путешествие» (охота за истиной) / А.А. Григорьев // Вопросы философии. – 2009. – № 10, октябрь. – С. 40-47.
2. Декабристы. Эстетика и критика / Сост., вступ. статья и коммент. Р.Г. Назаряна и Л.Г. Фризмана. – М.: Искусство, 1991. – 491 с.
3. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська; Перекл. з польської З. Рибчинська. – Львів: Літопис, 2009. – 208 с.
4. Куприянов П. Русское заграничное путешествие начала XIX века: парадоксы литературности / Павел Куприянов // Историк и художник. – 2004. – № 1. – С. 59 – 73.
5. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи / В.К. Кюхельбекер; подгот. изд. Н.В. Королева, В.Д. Рак. – Л.: Наука, 1979. – 795 с.
6. Кюхельбекер В.К. Сочинения / В.К. Кюхельбекер. – Л.: Художественная литература, 1989. – 576 с.
7. Левшин В.А. Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве [электронный ресурс] / Василий Левшин // Режим доступа: http://modernlib.ru/books/levshin_vasilyi/noveyshee_puteshestvie_soch...
8. Манн Ю.В. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма / Юрий Манн. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 447 с.
9. Нямцу А.Е. Антиутопическое «счастье» в литературном контексте / Анатолий Нямцу // Нямцу А.Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме: учебное пособие. – Черновцы: Черновицкий национальный ун-т, 2012. – С.418 – 441.
10. Овчарова Е.Э. Проблема жанра в литературе путешествий и философия истории [электронный ресурс] / Е.Э. Овчарова // Режим доступа: <http://whitestone2006.narod.ru/simple7.htm>
11. По Э.А. Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфаала / По Эдгар; Пер. с англ. – Львов: Вища шк.; Изд-во при Львовском ун-те, 1985. – С.160 – 195.
12. Спутник и утопия [электронный ресурс] // Режим доступа: <http://forum.polismi.org>
13. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика / Юрий Тынянов. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
14. Чернышева Т.А. Природа фантастики / Т.А. Чернышева. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1984. – 336 с.

Статтю подано до редколегії 10. 10. 2014

Мусій Валентина

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Кафедра світової літератури
urd7@rambler.ru

ТРИ ПОДОРОЖІ ВІЛЬГЕЛЬМА КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Об'єктом уваги в статті є «Європейські листи», «Подорож» та «Країна Базглавців» В.К. Кюхельбекера. Вони вивчені як ланки авторського світу письменника. Загальним в них є просвітницький соціально-моральний пафос, інтерес до моделі ідеального світоустрою а також шляхів формування досконалої людини. Вивчені особливості поетики творів, художні прийоми (гротеск, іронія), жанрові особливості кожної подорожі.

Ключові слова: подорож, жанр, сатира, етологічний жанр, авторський світ, В. Кюхельбекер

Valentina Musiy

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literary
urd7@rambler.ru

THREE TRIPS OF VILGELM KYUKHEL'BEKER

The given article considers the question of traditional and specified in literary trips of first half of XIX centenary. Author deals with peculiarities, connected with epoch, Romanticism, artistic manner of V. Kyukhel'beker. The object of attention in the article are the «European letters», «Trip» and «Country of People without Heads» by Russian writer-romanticist V. Kyukhel'beker. They are studied as links of the authorial world of writer. General in them is an elucidative socially-moral fervor interest in the model of ideal and also ways of forming of perfect man. So there are traits of didactic prose in each literary work by V. Kyukhel'beker. But the «European letters» and «Country of People without Heads» are artistic works and help to investigate the author's artistic manner character. The features of poetics of works, artistic receptions (grotesque, irony), genre features of each of trips, were studied

Key words: trip, genre, satire, нравоописание, authorial world, V. Kyukhel'beker

УДК 821.161.2-1

Нечиталюк Ірина

кандидат філологічних наук, доцент
Кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, Одеса, Україна
niw2010@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРФОРМАНС

Розглянуто й проаналізовано основні засади візуалізованого мистецтва, а саме перформансу, досліджено його визначальні характеристики, простежено особливості комунікативного процесу автор-глядач. Прослідковано основні етапи розвитку перформансу в Україні, зосереджено увагу на становленні та самотності літературного перформансу.

Ключові слова: перформанс, візуальне мистецтво, український літературний перформанс, Юрій Андрухович.

Виникнувши на початку ХХ століття та набувши популярності у 60-ті роки мистецтво перформансу змінило усталені погляди на традиційну модель комунікаційного процесу митець-твір-інтерпретатор. «У гуманітарній сфері виникло явище «візуального повороту», що означає первинність візуального мислення, візуалізацію понятійної сфери, перевагу показу над поясненням, прагнення замінити слова образами тощо. Окремі дослідники називають цей феномен дієво-візуальним поворотом, оскільки у сучасній мистецькій практиці видовищні дієства часто передбачають не лише споглядання, але й участь у дії самих глядачів, що наближує подібні форми до стародавніх обрядових ритуалів» [8, 109]. Проте, як зазначає Вікторія Романюк, «сучасний перформанс не може бути відродженням ритуалу в його первинному значенні. Перформанс сучасної культури – це лише процес обігравання певних дійств з іронічним копіюванням особливостей стародавніх ритуалів». [7, 12]. Український культурний простір під впливом світових тенденцій зазнав стрімкого розвитку від традиційної літературної творчості з її усталеними жанрово-видовими визначеннями до візуалізованого мистецтва, тому звернення до питання літературного перформансу є доволі актуальним.

Перформанс відносно нове явище літературознавчого дискурсу, що з одного боку, викликає закономірну наукову увагу, з іншого – утруднює його системний опис у єдиних термінах. Так, у медіапросторі одночасно функціонують три форми написання зазначеного поняття: перфоманс, перформенс та перформанс. У науковому дискурсі переважно використовується лексема перформанс, що цілком логічно, оскільки це запозичення з англійської (performance – вико-

нування; дія; вистава; трюк). В останні роки фіксується посилення цікавості до досліджувального явища як з боку митців, так і з боку науковців. Були захищені кандидатські дисертації, у яких досліджується перформанс у просторі культури та феномен перформансу у музичній творчості українських композиторів. У 2013 році відбувся Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозиум «Література у колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв».

Систематизація наукових джерел показала, що, попри значний інтерес до означеної проблеми, форми літературного перформансу вивчені ще не достатньо. Тому завданнями статті будуть:

- дати визначення терміну перформанс;
- простежити основні етапи становлення українського літературного перформансу;
- виявити особливості літературного перформансу на матеріалі творчості Юрія Андруховича.

Як і будь-яке контраверсійне явище, термін перформанс має ряд визначень. Н. Б. Маньковська зазначає: «Перформанс – це публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва, що не потребує спеціальних професійних навичок і не претендує на довговічність. Мистецтво миті, яке балансує на межі буття і небуття» [5, 27].

Дискусійним є питання генеалогії перформансу. Так, Т. С. Ліжник пише: «Недосвідчений глядач швидше буде асоціювати перформанс з різновидом театральної дії, тим не менш історія розвитку перформансу вбачає його витoki в образотворчому мистецтві. Перформанс спирається на досвід попередніх авангардистських течій. Відомо, що початок акціоністського мистецтва виходить з творчості футуристів, дадаїстів і сюрреалістів. Еволюція перформансу з живопису починається із появою колажу. Потім митці почали доробляти і майструвати щось, поки глядачі дивляться на об'єкт, що виставляється. Наступний етап розвитку – діалог із глядачем, а також залучення глядача в процес дійства. Результатом цих міркувань став власне перформанс» [4, 27].

Між тим, не заперечуючи спорідненість перформансу з образотворчим мистецтвом, не можна не зауважити його зв'язок з розвитком театру і музики. Теоретики театру початку ХХ століття, особливо М. М. Євреїнова та В. Е. Мейерхольда, «прагнули інтенсифікувати театральне дійство і зусиллями акторів, і активною участю глядача, мислили їх як єдину комунікативну структуру, тобто перформанс, коли говорити сьгоднішніми термінами» [6, 27]. Межа між перформансом та звичайним життям досить умовна. Американський театральний режисер Річард Шехнер убачав театральність як у звичайному прийомі гостей, так і в барвистому вбранні тубільців. Заради відродження цих почуттів він розробляв спеціальні ситуації, прагнув активізувати поведінку глядачів у театрі. В основу перформансного дійства В. Е. Мейерхольд закладає динаміку, рух: «Режисер перекидає місток від глядача до актора. Виводячи, з волі автора, на

сцену друзів, ворогів, коханців, режисер повинен рухами і поставами подати такий малюнок, щоб допомогти глядачеві не тільки зрозуміти їхні слова, а й слухати внутрішній, прихований діалог» [6, 20]. Або: «Жести, пози, погляди, мовчання визначають істину взаємин людей. Слова ще не все промовляють. Отже, потрібен малюнок рухів на сцені, щоб наздогнати глядача у стані спостерігача, який дістав у руки той самий матеріал, що його вже дали два співрозмовники третьому спостерігачеві, — матеріал, за допомогою якого глядач мав би можливість відгадати душевні переконання дійових осіб. Слова для слуху, пластика для очей» [6, 21].

На думку Анни Фадеевої «Перформанс – це події, процеси, дії в яких митець використовує своє тіло та тіла своїх колег, костюми, речі та оточення, наділяючи кожную позу, жест, положення у просторі, контакти з предметами та оточуючим простором символіко-ритуальним характером. Не зважаючи на певну театральність, суттєвою рисою, яка відрізняє перформанси від театральних постановок, є те, що учасники нікого не зображають, вони користуються технічними засобами заради досягнення символізації того чи іншого поняття» [9, 27].

Як ми вже зазначали для перформансу характерною ознакою є візуалізація, адже в нього, як правило, входять елементи пантоміми, хореографії, музики, поезії, відео, кіно. Проте, Катерина Дьоготь пише, що перформанс за своєю природою наближується, скоріше, не до театру, а до поетичного читання або музичного виконавства і тому може бути визначений як «публічний жест» – фізичний, вербальний, соціальний тощо [3, 3].

Окремі елементи характерні для перформансу, можна побачити у найрізноманітніших феноменах. Так, залучення музичного супроводу, використання акторів/танцюристів відсилає нас не тільки до барокової доби з її шкільною драмою та поетичними формальними експериментами, а й до класичного періоду стародавньої Греції (маються на увазі ритуали, оскільки всі громадські акти супроводжувалися релігійними церемоніями, то виконавцями ритуалу були як жерці, офіційні державні особи так і пересічні громадяни), де чітко окреслених функцій актор/глядач не існувало. У такому разі йдеться про перформативність (термін був введений британським філософом Джоном Остіном). «У разі перформативності зміст не розповідається, але відбувається його самоподача. Певне повідомлення (текст або дія) стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, про що говорить це повідомлення» [2]. Вирішальну роль відіграють функції автора. Якщо у перформативних видах мистецтва автор лише творець вистави, то у перформансі автор є і творцем і виконавцем.

Узагальнюючи теоретичні погляди, подамо твердження, яке на нашу думку, відбиває найбільш характерні риси перформансу. Отже, перформанс є формою комунікації, спрямованої до обміну інформацією між митцем та реципієнтом, в більшості випадків соціально-політичного та соціокультурного змісту. Виокремлюється ряд різновидів феномену в залежності від превалювання певного художньо-інформаційного початку, наприклад, театральний, художній

(випадок візуальної модальності перформансу), літературний, музичний з домінантою аудіального викладу матеріалу. Цікавість для дослідження представляє саме літературний перформанс як художній формат та, в цілому, показник авторського мислення.

В Україні мистецтво перформансу має свої унікальні традиції. Незважаючи на складні політичні умови, українська культуросфера на початку ХХ ст. демонструє ряд непересічних проявів, йдеться передусім про літературний та образотворчий футуризм. Експерименти К. Малевича, О. Екстер, О. Богомазова, Д. Бурлюка розширюють поняття візуальності у живописі, тим самим закладають основи концептуальних положень перформансу: «Онтологізований мистецтвом образ світу зрештою стає повноцінним учасником його існування. Через посередництво нової візуальності футуризм, як і весь авангард в цілому, пропагує нові принципи співвідношення творця і відтворюваної ним реальності. Її відображення, на протипагу класичному мімезису, тепер проходить крізь призму особливого бачення автора, яке реалізовувало в творі не предметну даність світу, але його інобуття, чисту енергію, чистий рух» [10, 210]. Молоде покоління літераторів продемонструвало широкий спектр пошуків нового типу мистецтва, Михайль Семенко та Гео Шкурупій стали одними з найяскравіших експериментаторів українського футуризму. На жаль, трагічні події української історії не дали вповні вивершитись перформативному мистецтву у 20-х роках ХХ століття. Проте, як тільки послабились ідеологічні утиски, мистецтво перформансу відродилося з новою силою.

У 1977 році Василь Бажай на сцені львівського театру імені Максима Горького втілює в життя нові мистецькі ідеї. Дійство відбувалося на заставленій дзеркалами сцені. Актори-перформери вирішували питання: як людині побороювати своїх двійників, не заблукати в сотнях самих себе. Василь Бажай згадує: «Я вийшов, порозбивав всі дзеркала (всі свої відображення). Потім білі рукавички, тачка, туфля – і вивіз то все» [11, 164]. Перформансним дійством стало відкриття персональної живописної виставки В. Бажая в Палаці Мистецтв у Львові. «Виглядало це приблизно так: автор вийшов у білому льняному костюмі, підійшов до накритого білосніжною скатертиною стола, обв'язаного канатом, ретельно сервірованого тарілками, виделками, столовими приборами та хірургічним інструментом. Потім почав поливати те чорною тушшю. І якщо починався процес як місце для їжі, то в результаті постав як операція» [11, 164].

Проект «Макбет», автором якого також став В. Бажай, чи не перша літературна перформансна акція, яка відбулася в Києві 19 липня 1996 року. Завдяки задумові автора, ідея шекспірівського Макбет руйнувала свою театральність. Найвизначнішим моментом у презентованому дійстві була взаємодія/протиставлення трьох основних елементів. Це Автор (перший елемент), Актор, Режисер та Музикант (другий елемент) і Макбет-ідея (третій елемент). Між цими елементами впродовж цілої акції відбувалася безперервна гра. Відеоінсталяція слугувала фоном для перформансу. На трьох великих відеоекранах

транслювалася гра акторів, що викликало ефект безперервності та нескінченності дійства.

У двотисячних Юрій Андрухович, Сергій Жадан та Тарас Прохасько стали справжніми корифеями літературного перформансу, визначальною особливістю якого є наявність художнього тексту, який виголошує, співає, промовляє сам автор.

Резонансним став перформанс «Живе кіно в трьох діях» Тараса Прохаська та Олени Костюк. Твір побудований за принципом «битого дзеркала» – складений з уламків текстів, пісень і візуальних образів як уривків снів чи пам'яті. Кожен уламок одночасно відображає в собі частину і ціле, атом і Всесвіт. Історія вибудовується по вертикалі – три притчі «Втрачений Рай», «Дике Поле» та «Стріла» умовно відносяться до Минулого, Теперішнього і Майбутнього. Їх елементи можна переставляти місцями, накладати один на один, від цього може змінюватись картинка, як у калейдоскопі, але завжди залишається незмінним те, що відображається в цих уламках. Така собі гра. Гра в Час.

З 2008 року Сергій Жадан співпрацює з харківським гуртом «Собаки в космосі», тоді ж побачив світ перший спільний проект «Спортивний клуб армії». Від ліричних балад та сатиричних композицій колектив перейшов на брудніший, динамічний звук та гостросоціальну лірику. Сьогодні музиканти грають соціальний диско-панк, а героями нових пісень є всіма пізнавані персонажі – політики, державні службовці, судочинці.

Найбільш послідовно розвиває мистецтво літературного перформансу Юрій Андрухович – письменник і перекладач, безпосередній творець і учасник Станіславського феномену, який свого часу новою постмодерною формою підірвав загальне уявлення про українську культуру. Андрухович багато експериментує, часто проявляючись не лише як автор текстів, але і як співак, і як актор.

Проект «Самогон» став першим, дебютним альбомом письменника. Альбом складається з дев'яти композицій, вісім з яких написані польськими музикантами на вірш Ю. Андруховича. Дев'ятим номером «Самогону» є старовинна козацька пісня «Зелена ліщинонька».

Наступний проект «Цинамон» є вже перформансною акцією, у якій поєднуються поезія, музика та відео. Тексти Юрія Андруховича зі збірки «Екзотичні птахи та рослини» у виконанні автора завдяки музикантам з польського гурту Karbido отримали несподівану музичну форму. Агенція «АртПоле» спеціально для «Цинамону» підготувала відео-проекцію, що супроводжувала виступ.

«Абсент» став останньою частиною спільної трилогії українського письменника Юрія Андруховича і польського гурту Karbido. Ідея – у створенні за мотивами роману «Перверзія» синтетичної поетично-музичної програми (голос поета, тексти, музика), підсиленої відео у найрізноманітніших формах та проявах. У центрі роману – загадкова історія поета і мандрівника Станіслава Перфецького, що з'являється у місті привидів Венеції, а відтак, зазнавши в ній

цілого ряду фантастичних пригод і безтямно закохавшись, назавжди зникає з «видимої поверхні світу».

Наступним і останнім на сьогодні став проект «Альберт, або Найвища форма страти». Вистава «Альберт» створена за однойменним оповіданням, що колись, за словами автора, увійде до збірки про видатних нечестивців усіх часів. У центрі дійства – історія Альберта Вироземського, шахрая і злодія. Щоб уникнути смертної кари, він погодився віддати душу дияволу, але підписана кров'ю угода чомусь не спрацювала – й певного осіннього дня року 1641-го його було привселюдно спалено посеред львівської площі Ринок. Історія Альберта розігрується в душі середньовічного мораліте, залишаючи фінал відкритим.

Альберта Вироземського було спалено. У звинувачувальній частині судового вироку зазначалося, що він здійснив, «найганебніший людський вчинок за всю історію міста...». Цими інтригуючими рядками починається сценічне дійство, і саме про цей вчинок глядачам розповідають головні дійові особи – Юрій Андрухович, Уляна Горбачевська та Марк Токар, які гармонійно взаємодіють на сцені. Та все ж у кожного з них у цьому дійстві є своя окрема роль. У якості головного оповідача виступає Юрій Андрухович, який постає перед глядачем в незвичному для публіки образі актора.

Головним відкриттям для багатьох глядачів беззаперечно стала вокалістка, яка, здається, співає усім своїм єством, тілом та душею, голос якої слугував своєрідною зміною декорацій та настроїв на сцені – Уляна Горбачевська. Її духовні наспіви з етнічними мотивами занурюють глядача у потаємні міфічні світи, співачка володіє здатністю миттєво перевтілюватись у різні образи. Хочеться зауважити також, що це той рідкісний випадок, коли актриса на сцені без макіяжу, без шаленої зачіски або епатажного вбрання. Голос співачки часто драгував, діяв на нерви, але саме він створював мантру моління.

За спостереженнями З. Алфьорової, у театрі абсурду Е. Іонеску, С. Беккета в експериментах Є. Гротовського чітко простежується платформа, закладена А. Арто. Другий етап творчості польського режисера був присвячений саме «Мистецтву Ритуалу». Одним із джерел цих пошуків були східні езотеричні системи, іншим – спадщина лідерів модерного театру. Вживання слова в цих езотерично-театральних практиках є, свого роду, магічним, бо фактично йдеться не просто про стилізацію мантр, а про голосіння або речитативне «моління», яке покликане віднайти зв'язок медіатора з глядачем-слухачем. Темпоритм, що задається, темпоритм природній і є «точкою збірки» всього розмаїття ритмічних структур, присутніх в полі системи. Іншими словами, «місія художника відтепер полягає не в творенні нових образів, а у вибудові фантазматичних зв'язків між образами вже існуючими, у перетворенні атакуючих суб'єкта фрагментів візуальної інформації в індивідуальні психічні комплекси» [1, 3].

Третім актором на сцені був Марк Токар, який змушував понервувати залу своїми читаннями та задавав темп і рух усієї вистави грою на контрабасі. Перформанс супроводжує відеосупровід від Анатолія Белова, де на великому екра-

ні замальовується усе те, що щойно вилетіло з вуст оповідачів, де з-під білого олівця на чорному папері виникають образи та події, про які нам розповідають актори. Художньо-мистецький проект набуває вигляд поліритмічної структури, в якій темпоритм кожного візуального масиву свій. «Митець-перформатор стає своєрідним каналом перцепції проекту. Адже перцептивний акт може відбуватися лише тоді, коли пам'ять людини, що сприймає (глибинна пам'ять) зберігає такий же досвід, який має і автор повідомлення. Безумовно, що при переробці художньої інформації такий стан речей можливий лише для творів, що актуалізуються митцем-перформатором під час репрезентації. Глядач повинен відчутися увесь спектр емоцій, точок зору на зображення, що і автор візуального твору» [1, 3].

В. Е. Мейерхольд підкреслював: «Спостерігаючи за розмовою двох людей, незалежно від того, чи розмовляють вони про погоду, про мистецтво, про квартирні проблеми, спостерігач має зрозуміти, хто саме перед ним: друзі, вороги, коханці. Вони роблять руками якісь жести, стають у пози, опускають очі, і все це дає можливість зрозуміти їхні стосунки. Особливо, коли рухи не відповідають їхнім словам» [6, 3]. Саме невідповідністю художнього супроводу і тексту заставляє глядача шукати підтексти. Впадає в вічі благородний вираз обличчя головного героя-злодія, що дисгармонізує з його характеристиками. Обличчя залишається центральним образом впродовж більшого відтинку вистави і ніби відкидає всі звинувачення. Фінал твору тільки переконує глядача в думці, що навіть визнані всіма злочинці, насправді можуть не бути такими. Таж не випадково в кінці вистави автор залишає для глядачів певні знаки питання, які він сподівається «стануть знаками надії».

Отже, у творчості Юрія Андруховича мистецтво перформансу розвивається і вдосконалює свої форми, якщо у перших спробах («Цинамон», «Абсент», «Перверзія») використовується раніше видрукований текст, то у перформансі «Альберт, або найвища форма страти» текст доходить до реципієнта разом з дією, тобто актуалізується лише під час репрезентації, і лише згодом автор планує його надрукувати.

Український літературний перформанс має ряд чітко окреслених особливостей. По-перше, автор (письменник) є головним героєм. По-друге, обов'язкове використання сучасних мультимедійних пристроїв, що дозволяє доповнити атмосферу комп'ютерною графікою. По-третє, музика, як і текст, витворюється на сцені.

Завершуючи наш огляд, зауважимо, що перформанс змушує мислити, тому й має право на життя, заслуговує на увагу. До того ж перформанс – дієвий засіб духовного розвитку суспільства, оскільки змушує глядача вийти з ролі пасивного спостерігача-споживача, що зумовлює право бачити в перформансі не стільки те, що бачить автор, зустрітися не тільки з виступом іншого, а й з самим собою. Не можна не помітити зростання глядацької зацікавленості щодо мистецтва перформансу.

Список використаної літератури:

1. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво / Алфьорова З. І. // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. – Харків : 2006. – № 7. – С. 3–8.
2. Венедиктова Лариса. Перформативність / [електронний ресурс]. / Лариса Венедиктова. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/#.VITnbfI_vK0.
3. Деготь Е. Русское искусство XX столетия. / Екатерина Деготь. – Москва : «Трилистник» – 2000, – 160 с.
4. Ліжнік Т. С. Перспектива поглибленого вивчення сучасних напрямків мистецтв на прикладі перформансу / [електронний ресурс] / Т. С. Ліжнік. – Режим доступу : http://www.confcontact.com/20121105/1_lizhnik.htm.
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с. – (Серия «Gallicinium»).
6. Мейсрхольд В. С. К истории творческого метода : Публикации. Статьи. / Всеволод Мейсрхольд. / СПб. : КультИнформПресс. – 1998. – 247 с.
7. Романюк В. С. Перформанс у просторі культури : архаїчні прототипи та сучасні репрезентації : автореф. дис. ... канд. культ. : 26.00.01 / Вікторія Сергіївна Романюк ; Харківська держ. академія культури Міністерства культури і туризму України. – Харків : [б. в.], 2008. – 17 с.
8. Рильская Т. П. Визуальный поворот как переосмысление современного искусства / Т. П. Рильская // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 3 (32). – С. 109–110.
9. Фадеева А. Мир искусства и мир перформанса. Традиции отечественного искусства XX века в практике московского перформанса 1970-80-х годов // Арт-азбука : словарь современного искусства [электронный ресурс]. / Анна Фадеева – Режим доступа : <http://azbuka.gif.ru/critics/fadeeva/>
10. Чоп Т.О. Естетика візуального в творчості українського футуризму / Т. О. Чоп // Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2010. – В. 43. – С. 209–216.
11. Шумська Я. Перформанс як традиція минулого і сьогодення / Ярина Шумська // Народознавчі зошити. – 2013. – № 1 (109). – С.162–166.

Статтю подано до редколегії 12. 11. 2014

Нечиталюк Ирина

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра украинской литературы
niw2010@ukr.net

УКРАИНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРФОРМАНС

В статье рассмотрены и проанализированы основные положения визуализированного искусства, а именно перформанса, прослежена его генеалогия. Изучены особенности взаимосвязи автора и публики в рамках коммуникационного процесса. Раскрыты особенности развития украинского литературного перформанса. Особое внимание уделено творчеству Юрия Андруховича.

Ключевые слова: перформанс, визуальное искусство, украинский литературный перформанс, Юрий Андрухович.

Irina Nechytalyuk

The Odessa I. I. Mechnikov National University

Department of Ukrainian Literature

niw2010@ukr.net

UKRAINIAN LITERARY PERFORMANCE

The article discusses and analyzes the main principals of such a kind of visual art as performance. The purpose of the article was to explore the features of formation and development of the Ukrainian literary performance. To achieve the goal a number of techniques of methodology were used, such as a retrospective (for the analysis of historical and cultural factors of the creation of the literary performance), philological commentary (to determine the author's version of a literary performance) and historical and typological one, the usage of which made it possible to follow the basic characteristic features of the development of the of the contemporary performance. Results. We can observe the development and improvement of the techniques of the Literary performance. Together with the progress of the computer technology the form of art in question goes far beyond the theatrical play or the author's recitation of texts with musical accompaniment. The Ukrainian literary performance gradually finds its significant features. The main characteristic features are the author's participation, the use of visual projection and music (the musicians are present on stage), also not only the author and musicians can take part in the performance but a dancer or dancers.

Key words: performance, visual art, Ukrainian literary performance, Yuriy Andrukhovych

УДК 821.161.2. 06

Подлісецька Ольга

кандидат філологічних наук, доцент
кафедри теорії літератури та компаративістики
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
podlisecka@ukr.net

**ФУНКЦІОНУВАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ АНТРОПОЛОГІЧНОГО
ТИПУ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Стаття присвячена антропологічному підходу до явищ літератури. Аналізуються принципи літературознавчої антропології. Виокремлено метафорологічний та феноменологічний підходи, проведено паралелі між літературознавчою та філософською антропологією, окреслено завдання літературознавчої антропології. Досліджуються особливості функціонування антропологічного аналізу за П.Рікером, М.Бахтіним, Д.Чижевським, Л.Тарнашинською.

Ключові слова: літературознавча антропологія, полісутнісність, метафорологічний підхід, метод

Літературознавство, яке у ХІХ ст. виходило з позитивістських ідей, змінило свою парадигму, і сьогодні відбувається повернення до питань культурології, онтології, аксіології. Пошуки нового методу дослідження твору крізь призму антропоцентризму зумовили й виникнення сучасних напрямів аналізу художнього тексту, зокрема, літературознавчої антропології. На думку професора Константського університету Вольфганга Ізера, сьогодні теорія літератури повинна розвертати текст в сторону відображення потреб, які і мають стати предметом дослідження [Див.13].

Літературознавці розмежовують антропологію літератури та літературознавчу антропологію. Зокрема, Ришард Нич намагається відрізнити антропологію літератури як «науку про антропологічні підстави, функції, зумовленість літератури та її учасників», від літературознавчої антропології як «знання про антропологічні виміри й особливості літературних структур і категорій» [11, 149]. Суттєву різницю між антропологією літератури та літературознавчою антропологією вбачає і С. Яковенко: предметом першої стають антропологічні основи, функції та інші характеристики літератури як людської інституції, друга обирає своїм предметом антропологічні виміри художнього світу літературних творів (тобто, є різновидом інтерпретації та послуговується в такому розумінні звичною герменевтичною методологією) [11, 149]. Р. Нич радить, аби уникнути плутанини, вживати термін «літературознавча антропологія». Антропологія ж літератури передбачає, якщо йти за теорією М. Бубера, своєрідне «діалогічне життя», котре примушує героя відмежуватися від ролі деміурга світу, проте наблизитися до суті того суб'єкта, котрий у своєму гармонійному

зв'язку з природою творить нове мистецтво на рівні неповторної художньої сфери. На думку Л.Тарнашинської, антропологічне літературознавство, «перебуваючи наприпочатку шляху набуття «себе-досвіду», проходить непростий період ініціації, метою якого є вироблення методики, за допомогою якої можна було б побачити людське Я в різних проекціях (літературознавчих (В. Ізер, Ж.-П. Рішар, Р. Ніч, М. Бахтін, В. Подорога), філософських (Л.Фейєрбах, М.Шелер, Х.Плеснер, А.Гелен, М.Бубер, Г.Сковорода, П.Юркевич), соціальної антропології (Л.Морган, Д.Фрезер, Л.Леві-Брюль, Е.Дюркгейм, К.Леві-Строс, Е.Фромм), антропології християнської (Св.Августин, Г.Богослов, В.Соловйов, П.Флоренський та ін.)) [7, 455].

Метою статті є дослідження аспектів саме літературознавчої антропології, яка виникає як неминуча реакція на виникнення багатьох літературознавчих дисциплін, що обрали об'єктом дослідження – через посередництво літературного тексту – людину в різних аспектах її буття. Літературознавча антропологія прагне цілісного бачення людини через тканину літературного твору та модифікацію її свідомості.

У зв'язку з цим актуальними видаються міркування В.Соловйова: «Результатом природного процесу є людина у подвійному сенсі: по-перше, як найбільш прекрасна, а по-друге, як найбільш свідома природна істота. У цій останній якості людина сама стає з результату діячем світового процесу й тим самим досконало відповідає його ідеальній меті – повному взаємному проникненню» [9, 74]. Таким чином проявляється не тільки загальний смисл мистецтва, а й сутність людини, а літературний твір є феноменом, що зіставляється з феноменом слова та феноменом людини як тілесно-духовної істоти.

Відштовхуючись від дослідження аспектів філософської антропології, слід зауважити, що її проблемами є зокрема екзистенціалістські виміри. Так, з цих позицій людина відкрито, насичено і чесно переживає реальність, вона визнає як свою, так і іншу думку, іншу культуру, інше світовідчуття. Виникнення людини, існування, пізнання, воля, єдність і роздвоєність людини, страждання і смерть, нарешті, особистість як спілкування і вибір — усе це проблеми філософської антропології. Адже саме у кризовий час головним питанням філософії стає антропологічне запитання: «Що є людина?». Одним з основних методів дослідження у галузі літературознавчої антропології є **феноменологічний**, який у V столітті започаткував Святий Августин, поєднавши філософію й теологію в пізнанні. Ідеться про аналітичний синтез іманентної і трансцендентної дійсності людини, які набули характеру мотивацій людської реальності.

Антропологічна перспектива літературознавчих текстів виявляється у спостереженні за специфічно людськими структурами світового досвіду, причому акцентовано не стільки на існуванні особистості, як на її ставленні до власного буття, здатності до рефлектування, самоусвідомлення, виходу свідомості за межі дійсності. Тому різні форми людської культури «відкривають матриці нашого буття і співбуття в слові, пізнання часу і простору, процедур мислення і

діяння» [4, 18]. Засновник американської антропології Франц Боас (1858-1942) стверджував, що культура – це сукупність моделей поведінки, які людина завоює в процесі дорослішання і прийняття своєї культурної ролі. Дані етнології, на його думку, доводять, що не тільки наша мова, знання і вірування, а й навіть наші емоції є результатом суспільного життя та історії народу, до якого люди належать [3]. У різний час літературознавці та філософи активізували свої дослідження в аспектах антропологічного аналізу, зокрема, увага М. Бахтіна до власне людського у всіх формах людської творчості лягла в основу відмежування методології історії літератури від естетики словесної творчості, а його антропологічним відкриттям, на думку Н.Шляхової, було визнання самосвідомості героя художньою домінантою Достоєвського [10, 147].

В. Подорога вважає, що саме «техніка антропологічного аналізу дозволяє розглядати літературу передусім з об'єктивних позицій» [8, 15]. На його думку, «ми маємо дати відповідь на питання, чому ми щось не впізнаємо та щось не розуміємо, щось відштовхуємо, чому твір неможливо перекласти на мову іншого часу та інших творів...» [8, 16]. Коли йде мова про антропологічний підхід до явищ літератури, мається на увазі, що герої, події у художньому творі розглядаються з точки зору їхньої оцінки, розуміння, переживання людиною (автором, оповідачем, розповідачем, персонажами) [5, 51].

Для літературознавчої антропології видатні твори світової літератури постають як постійно актуальний і оригінальний запис людського досвіду, невичерпність літературного твору, його здатність породжувати нові значення, яку О.Потебня зіставляє з аналогічною здатністю слова, підкреслює гносеологічну невичерпність сутності людини, яка постійно змінюється, виявляється іншою порівняно з усвідомленими раніше характеристиками. Таким чином загадка літературного твору бентежить свідомість, оскільки віддзеркалює головну антропологічну загадку, про яку мова йшла вище.

В. Табачковський зазначає: «Дослідник виводить буденність людської екзистенції на болісні спроби осмислити найкардинальніші світоглядні проблеми, котрі обіймають всю архітектоніку світобудови, всю історію космогенези, увесь її сенс, усю гармонію та дисгармонію» [6, 176]. Філософ переконаний, що для класичної й сучасної антропологічної рефлексії принциповою є думка Г. Сковороди про сродність людини з буттям [6, 179]. Ж. П. Сартр поіменує подібне світовідчуження, закорінене у найперших враженнях дитинства, як «спокійне усвідомлення власної цінності» [6]. За Д. Чижевським, предметом антропології є «людська істота, в її цілісності та єдності, у глибині, складності й загадковості буття» [7, 343].

В Україні філософська антропологія (зокрема, «філософія серця») представлена працями Г.Сковороди та П.Юркевича. Символ серця посідає особливе місце в антропологічних пошуках філософів. Зокрема, П.Юркевич у своїй славнозвісній праці «Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого» приділяв належну увагу філософії серця. За

Юркевичем, «В людській душі є щось первинне й просте, є захована людина серця, є «глибинність серця», майбутні рухи якої не можуть бути обчислені згідно із загальними і необхідними умовами й законами душевного життя» [12, 97]. Тобто цю «глибинність серця» неможливо осмислити, вона не піддається раціональному осягненню, слово в антропології – «то не logos і не verbum», а їх єдність у функціях комунікації та пізнання світу. Врахування набутків української філософії, ХХІ століття якої представлене зокрема В. Табачковським, видається обов'язковим у антропологічному літературознавчому аналізі.

Крім вже згаданого феноменологічного, в антропологічному літературознавстві актуальним є **метафорологічний** підхід, оскільки він дає змогу глибше приникати в природу аналогій (і художніх, і наукових), і цим наближатись до виявлення істини [2, 288]. До залучення метафоричного мислення, до опису та аналізу окремих явищ дійсності закликав у своїх книгах Г.Блюменберг – засновник метафорології – «специфічної перспективи в інтелектуальній історії, сфокусованої на метафоричних витоках абстрактних філософських понять». Ключова формула його філософії зводиться до того, що певні метафори є «засадничими складниками філософської мови», які «засвідчують прагнення людей схопити істину там, де вона уникає прямого вираження, де вона унедоступлюється раціоналізації [2, 289].

Близько століття тому запитання «Що таке істина?» Ф. Ніцше відповідав: «Крокуюча армія метафор». І на сьогодні цієї ідеї не зреклися ті вчені, які шукають відповіді на питання, пов'язані з істиною інтерпретації. Однак суперечливим є питання «виготовлення інтерпретацій» (В.Ізер), а натомість актуальним постає питання: «Навіщо у нас існує такий комунікативний медіум, як література, і чому ми постійно його оновлюємо?» Відповіді, на думку літературознавця, дослідники могли б досягти шляхом дослідження антропологічного «застосування» текстів [Див.13].

Якщо переважна більшість літературознавців не виділяє окремо національної літератури у різних аспектах дослідження антропоцентризму, то Н. Банковська, віддаючи перевагу методології антропологічного типу, обирає передусім критерій **національно-генетичної** приналежності діячів літератури, оскільки їх суспільний і мовний статуси є чинниками історично й соціально обумовленими. Отже, такими, що не вирішують креативного змісту їхньої діяльності», «внутрішньою спрагою наукової думки стає вироблення нового, ба несподіваного погляду на феномен української літератури, що стосується як окремих її постатей, так і загальних її оцінок» [1, 11]. Мовознавцями доведено, що «національна приналежність, як носій та оберіг архетипних кодів, є головним чинником у формуванні мовної свідомості та відповідно концептуально-естетичної картини світу. Це означає, що митець ... констатує індивідуальну художність [1, 12]. Схожа думка і у Л.Тарнашинської, яка йде від філософії Д.Чижевського: «в періоди спокійного розвитку людства і, відповідно, філософії «людина осягає себе як частину світу, пояснює себе з іншого, об'єктивізує себе, а в неста-

більні, кризові періоди, коли руйнується образ світу і образ людини, вона «стає для себе проблемою і намагається зрозуміти себе із себе самої, через власну індивідуальність, із власної повноти і цілісності» [7, 71].

На основі дослідження творів світової літератури літературознавча антропологія має на меті виконати певні завдання, зокрема такі:

- створення знань про людину;
- дослідження категорій «тіло», «дух», «психіка», «душа», «біль»;
- досліджуючи твір, у центрі уваги мати ті проблеми, що є важливими для людини та для людства в цілому;
- досліджувати ті проблеми, теми та мотиви у літературі, які матимуть значення для духовної діяльності людини (проблеми пам'яті, самотності, свідомості та підсвідомості, уяви та уявного тощо);
- досліджувати поетикальні та пізнавальні аспекти художнього твору в антропологічному розрізі;
- досліджувати літературу у контексті жанрів мовлення, персоналістичного дуалізму (спілкування автора та героя) (бахтінська літературознавча антропологія);
- аналіз літературних комунікацій (вплив авторської свідомості на літературні суб'єкти у творі, а також вплив читача на конструювання / відтворення художнього світу твору) та ін.

Виходячи з останнього пункту, актуальною видається думка В. Ізера: «До сьогодні фікційність залишається єдиним інструментом, який направляє необхідний потік фантазії у наше повсякдення. У якості діяльності свідомості вона звільнює енергію джерел нашої уяви, одночасно надаючи їм потрібну у плані застосування форму, і, таким чином, у плані евристичних характеристик літературної антропології базовим є взаємодія між вимислом та уявою» [Див.13].

Отже, антропологічна методологія полісутнісна, вона репрезентує полісутнісне *Я* людини, відкритість цієї людини перед темпоральним модусом буття (вертикаль минуле / сучасне / майбутнє) та оперує в просторі аксіологічної ієрархії [7, 61]. За В. Ізером, література, виникнувши, модифікує людські характери, розширюючи їх у тому сенсі, що освітлює їхні особливості, в інших випадках приховані. По цій причині, переконаний дослідник, недостатньо підкорити літературу вже сформованим поняттям культурної антропології, яка займається дослідженням структур архаїчних цивілізацій. Натомість художній літературі необхідна власна евристика, яка «зробить нас здатними відповісти на питання про те, чому ми потребуємо художнього вимислу» [Див .13] .

Список використаної літератури

1. Банковська Н. Феноменологія української літератури / Н. Банковська // Філологічні семінари. Національні моделі порівняльного літературознавства. Вип. 9. Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка, ВПУ «Київський ун-т», 2006. – С. 11-17
2. Блюменберг Г. Світ як книга / Г. Блюменберг. – К.: Лібра, 2005. – 544 с.

3. Боас Ф. Антология исследований культуры / Ф. Боас. – Т. 1. Интерпретации культуры. – СПб., 1997. – 612 с.
4. Лановик М. Літературознавча метафорологія: інтепретативна та термінологічна проєкції / М. Лановик // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди»: Науково-теоретичний збірник / [гол. ред. В. П. Коцур]. – Тернопіль: Видавництво Астон, 2006. – Вип. 8. – С. 281 – 289.
5. Мусий В. Б. Теория литературы: учебное пособие / В. Б. Мусий. – Тирасполь: ПГУ им. Шевченко, 2012. – 136 с.
6. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності» / В. Г. Табачковський. – К.: ПАРАПАН, 2005. – 432 с.
7. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ ст. / Л. Тарнашинська. — К.: Академперіодика, 2013. – 678 с.
8. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитический антропологии литературы / В. А. Подорога. Том 1. Н.Гоголь, Ф.Достоевский. – М: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
9. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
10. Шляхова Н. «Бути – означає бути для іншого і через нього – для себе» (антропологічна теорія літератури М.Бахтіна) / Н. Шляхова // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / Упорядник І.В. Папуша // Studia methodologica. – Випуск 24. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2008. – С.144 – 148.
11. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант / С. Яковенко // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / Упорядник І.В. Папуша // Studia methodologica. – Випуск 24. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2008. – С. 148 – 155.
12. Юркевич П. Вибране / П. Юркевич. – К.: Абрис, 1993. – 748 с.
13. Изер В. К антропологии художественной литературы. Перевод главы из книги Вольфганга Изера „Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology» / В. Изер (Електронний ресурс) // Новое литературное обозрение. – 2008. – No 94. Режим доступа: <http://www.polit.ru/research/2009/02/27/izer.html>;

Статтю подано до редколегії 19.10. 2014

Подлисецкая Ольга

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра теории литературы и компаративистики
podlisecka@ukr.net

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МЕТОДОЛОГИИ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Статья посвящена антропологическому подходу к явлениям литературы. Анализируются принципы литературоведческой антропологии. Выделено метафорологический и феноменологический подходы, проведено паралели между литературоведческой и философской антропологией, очерчено задания литературоведческой антропологии. Исследуются особенности функционирования антропологического анализа за П.Рикером, М. Бахтиным, Д.Чижевским, Л. Тарнашинской.

Ключевые слова: литературоведческая антропология, полисутность, метафорологический подход, метод.

Olga Podlisetska

Odessa National Mechnikov University

Department of Theory of Literature and Comparative Literature

podlisecka@ukr.net

FUNCTIONING OF ANTHROPOLOGICAL TYPE METHODOLOGY IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

The article is devoted to anthropological approach of literary phenomena. The author tries to trace the difference between literary anthropology and literary criticism anthropology. The given article analyzes principles of anthropology within the study of literature and its object of research, and that is a human being shown in various aspects of life through a literary text.

The author determined metaphorical and phenomenological approaches, drew a parallel between literary and philosophical anthropology, and also established objectives for literary criticism anthropology. The article traced back the anthropological unity in the functions of communication and cognition of the world, which is reflected in a literary work. The article analyzes peculiarities of anthropological analysis functioning according to P.Ricker, M.Bakhtin, D.Chyzhevsky, L.Tarnashynska.

Keywords: literary criticism anthropology, polyessences, metaphorological approach, method.

УДК 821.161.1

Савоськина Татьяна

кандидат филологических наук, доцент
Кафедра зарубежной литературы
Измаильский государственный гуманитарный университет
Репина, 12, 68610, г.Измаил, Украина
nauka2008@rambler.ru

ЛИКИ Ф.В. БУЛГАРИНА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Статья посвящена исследованию художественных механизмов воссоздания литературной, нравственной и политической репутации Ф.В.Булгарина в творчестве Лермонтова. Доказывается, что подтекст, инвектива как тип художественной речи, имплицитные интертекстуальные маркеры выступают в рассматриваемых произведениях основными способами выражения негативного отношения поэта к известному писателю и журналисту. Манифестируя свою принадлежность к корпорации «литературных аристократов», Лермонтов содействовал развитию одиозной репутации автора «Ивана Выжигина» в культурном пространстве XIX столетия.

Ключевые слова: М.Лермонтов, Ф.Булгарин, «Северная пчела», подтекст, инвектива, интертекстуальные маркеры.

Роль М.Ю.Лермонтова в становлении и развитии «булгаринского мифа» до сих пор остается малоизученной на фоне продуктивных исследований личных и творческих взаимоотношений между Ф.В. Булгариным и А.С. Пушкиным, а также Н.А. Полевым, Н.В. Гоголем, А.С. Грибоедовым. Как справедливо отмечал В.Э. Вацуру, трудность изучения Лермонтова заключается в его «закрытости» и «изолированности»: у него нет критических статей или литературных писем, составляющих тот обширный фактический материал, который страшает от соблазнительных субъективных интерпретаций. «Почти единственным материальным предметом изучения, – резонно замечал литературовед, – оказывается его (*Лермонтова – Т.С.*) творчество, а методом изучения – внутритекстовое чтение и размышление о прочитанном» [3, 1]. Этот метод исследования и положен в основу данной статьи.

Известно, что Лермонтов и Булгарин знакомы не были, однако личностная позиция поэта по отношению к популярному писателю и журналисту в его творчестве проявлена однозначно. Попытаемся прояснить, какие художественные приемы оценочного характера использовал в своих произведениях Лермонтов для воссоздания литературной, нравственной и политической репутации Булгарина.

Первые представления Лермонтова о моральном и литературном облике Булгарина формировались еще в Московском университетском благородном пансионе. В этом смысле показательным юношеское стихотворение поэта «Ро-

манс» («Коварной жизнью недовольный», 1829). В существующих комментариях к нему лермонтоведами не единожды высказывалось предположение о том, что написано оно по случаю отъезда Степана Петровича Шевырева в Италию в 1829 году, которому предшествовала его острая полемика с главным редактором «Северной пчелы» – Фаддеем Венедиктовичем Булгариным, получившая косвенное отражение в поэтическом тексте. И. Андроников первым высказал об этом догадку, которая представляется совершенно убедительной [1]. Однако с этой точки зрения отроческое произведение Лермонтова не рассматривалось. Считаю целесообразным обратиться к анализу «Романса», позволяющему через фигуру Шевырева уяснить авторскую оценку Булгарина, смысловые артикуляции которой нацелены на воссоздание личностного и профессионального облика издателя «Северной пчелы». Мы не располагаем материалом, подтверждающим личное знакомство Лермонтова с Шевыревым. Вместе с тем с достаточной степенью убедительности можно констатировать, что имя его на доске отличных воспитанников университетского пансиона было хорошо известно поэту. Интерес Лермонтова к Шевыреву как к человеку и поэту, теоретику и критику во многом поддерживался его первыми литературными учителями А.Ф. Мерзляковым и особенно С.Е. Раичем, активно сотрудничающими с «Московским вестником», соредактором которого был их бывший ученик Шевырев. Литературоведы неоднократно отмечали, что Лермонтов внимательно читал «Московский вестник», знакомясь через него с поэзией Шевырева, его теоретическими и критическими статьями. Вероятно, Лермонтов неплохо был осведомлен от своего литературного окружения и о личной жизни, индивидуальных особенностях натуры Шевырева, отзвуки которых также угадываются в его юношеском стихотворении.

Особенностью лермонтовского «Романса» является то, что его художественное пространство представляет двухуровневую структуру: эксплицитных и имплицитных смыслов. На первом уровне определяется повествование о событиях, интимных переживаниях лирического субъекта, ассоциирующихся на втором уровне с персоналией Шевырева и его непростыми отношениями с Булгариным. «Шевыревская» тема распознается в поэтическом тексте благодаря системе определенных средств (образов, слов-сигналов, аллюзий), обуславливающих подтекстовое движение лирического дискурса.

Почти документально звучат стихи безличного повествователя «Летел изгнанник самовольный / В страну Италии златой» [5, I, 22]. Слово сочетание «изгнанник самовольный», образованное из взаимоисключающих по значению лексем, выступает ситуативным сигналом, ассоциирующимся с номинацией страны, в которую вынужденно выехал Шевырев в 1829 г. из-за резких нападений в его адрес Булгарина, вызвавших некоторую панику и раскол в редакции «Московского вестника».

Следующий за ними монолог лирического субъекта, графически разделенный на ряд самостоятельных реплик, можно рассматривать как цепь фраг-

ментов, внутрішньо розширюючих біографічне поле Шевьєрева. Заслуживають уваги рядки з першої строфи «Забуду ль вас, сказав він, друзі? / Тебе, о півночі вино? / Забуду ль, в мирні дозуги / Як веселило нас воно?» [5, I, 22]. Не занадто на цьому настаючись, осмелимося передположити, що образний ряд – «друзі», «вино», «мирні дозуги», – посиленний емоційно-експресивним каскадом риторических запитань, може виступати декодированою частиною «автобіографічного міфу» Шевьєрева. О літературних зустрічах друзів писав в своїх споминах редактор журналу М.П. Погудин: «С Шевьєрем спірки доходили у нас чути не до сліз, і когдa, в общих зібраннях співробітників, у спорщиків уже не хватало сил і горло пересыхало, запивались кипрським вином..., но отнюдь не до излишества, а только в меру, пока оно веселит сердце человеческое» [6, 37-38].

О необыкновенной способности Шевьєрева искать вдохновения в вине рассказывал в своих автобіографіческих записках историк С.М.Соловьєв: «Шевьєрев... был физически слаб перед вином, и как немного охмелеет, то сейчас растает и начнет говорить о любви, о согласии, братстве и любви... и всякого рода сладостях... так что однажды Пушкин, слушая пьяного оратора, проповедующего довольно складно о любви, закричал: «Ах, Шевьєрев! Зачем ты не всегда пьян» [7, 48].

Фактор адресатной направленности угадывается в стихах «Душа души моей! тебя ли / Заглядят в памяти моей / Страна далекая, печали, /... Нет!...Все будешь ты в моих очах!» [5, I, 22]. Подтекст здесь поддерживается аллюзией на некую сердечную привязанность Шевьєрева, находившуюся в Петербурге. О ней писал В.П. Титов, ожидая приезда своего коллеги из Москвы в Петербург: «Благодарю меня за следующее: твою приятельницу m-lle N. etc. я уверяю, что ты не мог забыть Питера и желаешь ехать в чужие края, чтобы иметь случай хоть мимоходом видеть ее еще раз» [2, 303]. Возможно, этой особой могла оказаться молодая графиня Александра Ивановна Лаваль, которой Шевьєрев перед отъездом на чужбину посвятил стихотворение под названием «Партизанке Классицизма», написанное и опубликованное в Петербурге в 1829 г. в альманахе «Подснежник».

Как видим, развитие лирического сюжета «Романса» в его «поверхностной» и «внутренней» структуре нацелено на выявление романтического начала в духовной жизни лирического субъекта, гипотетично выступающего скрытой проекцией на Шевьєрева, романтические устремления которого были хорошо известны Лермонтову. Мироощущение лирического субъекта неизбежно порождает исконно романтическую коллизию, акцентированную в начале стихотворения «ситуацией расставания» и связанных с ней мотивов враждебности мира, изгнанничества, чужбины: «Коварной жизнью недовольный, / Обманут низкой клеветой, / Летел, изгнанник самовольный / В страну Италии златой» [5, I, 22]. Находясь во взаимодействии с другими имплицитными сегментами поэтического текста, начальные стихи инициируют порождение второго, более

глубинного смысла, который, по предположению лермонтоведов, адресован полемическому противостоянию Шевырева с Булгариным.

Осмысление скрытой реальной ситуации актуально с точки зрения уяснения литературных симпатий и антипатий Лермонтова на этапе становления его поэтического творчества. Личностное отношение пансионера к Шевыреву и Булгарину как главным оппонентам конкурирующих изданий, эксплицируется в тексте через систему языковых средств оценочного характера. К положительной оценочной зоне вполне можно отнести словосочетания «коварной жизнью», «изгнанник самовольный», выражающие сочувствие, духовную близость безличного повествователя к лирическому субъекту на внешнем уровне текста, а на внутреннем – Лермонтова к Шевыреву, с которым была связана юность поэта.

В зоне отрицательной аксиологии находится эмоционально-оценочное высказывание «Обманут низкой клеветой». Словосочетание «обманут клеветой» в литературном языке считается стилистической ошибкой, в стихотворном же тексте Лермонтов использует плеоназм как выразительное средство для усиления наиболее важного смысла, проявляющего авторскую позицию. Повтор неодинаковых, но сходных по семантике лексем, означающих ложь, ложное сообщение или представление, в сочетании с определением «низкий» создают эффект циничной клеветы. Этот акцентирующий смысл формирует ассоциативно-семантическое поле, связанное с именем Фаддея Булгарина, отличающегося неразборчивостью средств в литературной полемике. О какой «низкой клевете» Булгарина по отношению к Шевыреву могла идти речь? Вероятно, автор «Романса» намекает на особо клеветническую статью Булгарина об «Эдинбургском вестнике», опубликованную в «Северной пчеле» за 1828 год в 38 номере в разделе «Смесь». Она была написана в отместку Шевыреву за «Обзор русской словесности за 1827 г.» в «Московском вестнике» за 1928 в 1 номере, в котором глава «московской школы» с присущим ему критическим азартом уничижительно высказался по поводу нравоописательных сочинений Булгарина и его коммерческой газеты «Северная пчела». Оскорбленное авторское самолюбие побудило Булгарина на ответную реакцию.

Хорошо зная механизмы воздействия на сознание невзыскательной публики, Булгарин пишет статью в форме анекдота, легко воспринимаемого массовой аудиторией. Иронизируя над «Московским вестником», выведенным под созвучным, а потому и узнаваемым названием «Эдинбургский вестник», автор статьи направляет острие словесного оружия на главного своего противника – Шевырева, который становится центральной фигурой небольшой комической истории. Объект осмеяния персонифицируется в образе «несчастливого Поэта», призывающего своих сотрудников поднять падающий рейтинг издания за счет «брани» с другими журналами. «Вообще люди любят, когда другие смело нападают на огромные репутации; ... публика требует сильных ощущений, – настаивает Поэт своих товарищей. – Начнем браниться со всеми журналами, раз-

ругаем в пух всех лучших Писателей, Поэтов и Прозаиков, исключая Лорда Байрона и самих себя. Сделаем обзор всех Журналов, и скажем, что все они никуда не годятся. Это возбудит любопытство публики, и даст почувствовать, что наш Журнал лучше всех»[8]. Текстовые маркеры апеллируют к памяти читателя о публикациях произведений Байрона и критических обзорах на страницах «Московского вестника».

Издатель газеты «Северной пчелы» в доступной форме навязывал читателю ложное представление о «Московском вестнике» как о некоем сборище бесталаных мальчиков, стремившихся зарабатывать свои дивиденды за счет «бранчивой критики», неожиданно обернувшейся для них же самих антирекламой собственного издания. Булгарин виртуозно использует здесь антирекламу журнала-конкурента в качестве инструмента скрытой рекламы собственной газеты. Этот рекламный трюк моделирует эффектную концовку болгаринского анекдота с ее неожиданной развязкой для читателя: «... ни один Журнал, ни один Писатель не отвечал на глупые критики», в результате чего журнал «наделал много шума в своем кругу – упал, и один из бывших его сотрудников в предосторожность публике напечатал этот анекдот в Эдинбургском Маяке» [8].

За этим пасквилом последовало еще несколько резких выпадов Булгарина против Шевырева. В «Письмах к Издателям Северной пчелы» он подверг необъективной критике поэзию мысли Шевырева, в частности, стихотворение «Мысль», которое А.С.Пушкин считал «одним из замечательнейших стихотворений текущей словесности», Булгарин же назвал его «бестолковщиною» и «философическо-аллегорическим вздором» [9].

Авторская стратегия Булгарина-журналиста откровенно была направлена на подрыв авторитета и имиджа молодых шеллингианцев, вытеснение из массового сознания представления о «Московском вестнике» как о серьезном интеллектуальном журнале. Он сознательно искажал образ Шевырева, фальсифицировал идеалы и ценностные установки «Московского вестника», и тем самым вводил в заблуждение и читающую публику. Коннотативные смыслы клеветнического инструментария Булгарина в борьбе с конкурентами, вероятно, и аккумулированы в плеонастическом высказывании «Обманут низкой клеветой», образующем аксиологическое поле внутреннего пространства начальных стихов «Романса».

Рассматривая стихотворение с позиции подтекстового назначения, констатируем, что юный поэт формально ничего не сказал ни о Шевыреве, ни о Булгарине, а по существу сказал очень многое. Используя подтекст как особый способ построения поэтического текста, Лермонтов значительно расширил содержательную информацию произведения. Через систему языковых средств оценочного характера начинающий поэт манифестировал свою принадлежность к литературному кругу Шевырева, а шире – «Московскому вестнику», эстетические воззрения которого ему были близки, одновременно осудив журнальную беспринципность издателя «Северной пчелы». Уничтожающая

оценка «низкий клеветник» носит характер лермонтовского приговора, не подлежащего обжалованию. Таким образом, отроческое стихотворение «Романс» положило начало формированию образа Булгарина как антигероя в творчестве поэта и лермонтовской лирике особого типа: «с небывало большим значением художественного подтекста», богатой ассоциациями, требующей «активного и творческого восприятия» [4, 58].

Негативный образ Булгарина получил свое дальнейшее развитие в эпиграмме Лермонтова, написанной спустя восемь лет после стихотворения «Романс». Конкретный адресат эксплицируется автором в названии «<Эпиграмма на Булгарина, I, II >», а также в имени «Фадей», фигурирующем в сатирической «дилогии». Приведем эти тексты:

I

Россию продаёт Фадей
Не в первый раз, как вам известно,
Пожалуй он продаст жену, детей
И мир земной и рай небесный,
Он совесть продал бы за сходную цену,
Да жаль, заложена в казну.

II

Россию продает Фадей
И уж не в первый раз злодей [5, II, 98 – 99].

Считается, что непосредственным поводом для создания эпиграммы явилось издание многотомного труда Булгарина «Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношении» (1837), разрекламированного им же самим на страницах «Северной пчелы». Однако среди современников Лермонтова бытовало мнение, что «Ручная книга для русских всех сословий» написана вовсе не Булгариным, а сотрудником его газеты Н.А.Ивановым, работу которого редактор беззастенчиво присвоил себе. Не опровергая этого факта, действительно, могущего послужить импульсом для сочинения Лермонтовым эпиграммы, обратим внимание на то, что семантические акценты сатирической «дилогии» вполне могут апеллировать к более широкой житейской и литературной биографии Булгарина, явившейся предпосылкой для формирования и развития так называемого «булгаринского мифа».

В литературном контексте этого мифа выдержана и эпиграмма Лермонтова. Ориентируясь не только на пушкинскую традицию, но и на инвективы «литературных аристократов» в адрес Булгарина, поэт обыгрывает в эпиграммах несколько основополагающих идей, укоренившихся в общественном мнении относительно популярного журналиста. Объект обличения в лермонтовских текстах – продажная сущность Булгарина, разоблачаемая посредством многократно повторяющегося глагола «продает», актуализирующего не только изреченную, но и скрытую мысль автора. Благодаря повтору ключевой лексемы,

усиливающей каждую последующую часть высказывания, «продажность» Фадея приобретает семантическую объемность, стереоскопичность. Она соотносится и с его политическим ренегатством, и доносами в III отделение, и коммерческой деятельностью издателя, наконец, потерей собственного достоинства в житейской практике ради собственной выгоды. Начальные стихи первой эпиграммы, вариативно репрезентированные во второй эпиграмме, как бы делают легитимным этот факт «продажности», не подлежащий уже никакому сомнению; границы чести и бесчестия у Фадея настолько нивелированы, что он готов и совесть продать «за сходную цену», но, к сожалению, для него она уже «заложена в казну». Литературная беспринципность Булгарина, скрыто осуждаемая в «Романсе», теперь явно корреспондирует у Лермонтова с идейной беспринципностью издателя «Северной пчелы». «Играя» множеством смысловых оттенков, Лермонтов создает многоликий и одновременно безликий образ Булгарина, имя которого под пером поэта практически превращается в нарицательное или, правильнее сказать, в порицательное – он «злодей».

Итак, к концу 1830-х годов Лермонтов уже открыто декларировал свою принадлежность к антибулгаринской писательской и журнальной коалиции, поставившей цель «вскрыть ничтожество Булгарина» и его бездарных творений. Этой стратегии Лермонтов не изменял и в дальнейшем. Несмотря на отсутствие явных полемических выпадов против Булгарина в зрелом творчестве Лермонтова, все же обличение известного писателя и его персонажей в завуалированной форме просматривается в отдельных произведениях поэта. В этом смысле интересен образ Грушницкого из романа «Герой нашего времени», который по мысли В.Н. Турбина, «эпиграмматически» обращен к главному герою романа «Иван Иванович Выжигин» [10, 144]. Действительно, по своему бытовому поведению и жизненным установкам Грушницкий и Выжигин как бы зеркально отражают друг друга. Оба бесосновательно претендуют на статус «героев романа»; производить эффект для них – это наслаждение. Вместе с тем польский оттенок фамилии Грушницкого, ассоциирующийся с национальным происхождением самого Булгарина, заставляет задуматься над вопросами: не ориентировался ли Лермонтов в изображении Грушницкого на пародийный принцип пушкинского памфлета «Настоящий Выжигин», в котором через булгаринских героев разоблачался сам автор-человек и автор-беллетрист; не являются ли в данном случае «серая шинель» Грушницкого и «фризовая шинель» Выжигина, упомянутая в аннотации четвертой главы пушкинского памфлета, у обоих писателей характерологическим знаком «настоящего» Булгарина – сочинителя и человека, не способного подняться над уровнем убогой повседневности. Следуя данной логике, правомерным представляется осмысление сюжетной линии Грушницкого как последовательной дискредитации булгаринского героя и его автора, которых убивает на скале величественного Кавказа не столько Печорин, сколько Лермонтов, провозглашая тем самым окончательную победу классической литературы над беллетристикой.

Подводя итог, отметим, что на формирование отношения Лермонтова к Булгарину оказала влияние близкая ему по духу творческая среда: вначале – круг «Московского вестника», позднее – Пушкин и его литературное окружение. Основные механизмы воссоздания негативного образа Булгарина у поэта – подтекст, инвектива как тип художественной речи, интертекстуальные маркеры. Манифестируя свою принадлежность к корпорации «литературных аристократов», Лермонтов содействовал развитию одиозной репутации автора «Ивана Выжигина» в культурном пространстве XIX столетия, имя которого современные литературоведы сегодня пытаются реабилитировать. Вряд ли все вышеизложенное можно считать бесспорным. Однако можно выразить надежду лишь на то, что общее направление истолкования проблемы обозначено верно.

Список использованной литературы

1. Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки / И.Л. Андроников – М.: Художественная литература, 1967. – 608 с.
2. Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П.Погодина / Н.П. Барсуков. – СПб, 1889. – Кн.2. – 428 с.
3. Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет / В.Э.Вацуро. – М.: Новое издательство, 2008. – 716с.
4. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики / А.И.Журавлева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 288 с.
5. Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. / М.Ю.Лермонтов. – М.;Л.: АН СССР, 1954 – 1957. – Т.1–2.
6. Погодин М.П. Из «Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве» / М.П. Погодин // Пушкин в воспоминаниях современников. – СПб.: Академический проект, 1998. – Т. 1–2. – Т. 2. – С.33-39.
7. Соловьев С.М. Записки. Мои записки для детей моих, а если можно, и для других / С.М. Соловьев. – Пг.: Прометей, 1915. – 174 с.
8. Северная пчела. – 1828. – № 38.
9. См. об этом: О высоком и прекрасном в сочинениях г. Степана Шевырева (Письмо к Издателям Сев. Пчелы) // Северная пчела. – 1828. – № 52; Письмо к Издателям Северной Пчелы // Северная пчела. – 1828. – № 58.
10. Турбин В.Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Об изучении литературных жанров / В.Н.Турбин. – М.: Просвещение, 1978. – 239 с.

Статтю подано до редколегії 15.11.2014

Савоськіна Тетяна

Ізмаїльський державний гуманітарний університет,
кафедра зарубіжної літератури
nauka2008@rambler.ru

ЛІКИ Ф. В. БУЛГАРИНА У ТВОРЧОСТІ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Стаття присвячена дослідженню художніх механізмів відтворення літературної, моральної і політичної репутації Ф. В. Булгарина у творчості Лермонтова. Доводиться, що підтекст, інвектива як тип художньої мови, імпліцитні інтертекстуальні маркери виступають в аналізованих творах основними способами вираження негативного ставлення поета до відомого письменника і журналіста. Маніфестуючи свою приналежність до корпоративу «літературних аристократів», Лермонтов сприяв розвитку одиозної репутації автора «Івана Вижигіна» у культурному просторі XIX сторіччя.

Ключові слова: М. Лермонтов, Ф.Булгарін, «Північна бджола», підтекст, інвектива, інтертекстуальні маркери.

Tatyana Savoskina

Izmail State University for Humanitie

Department of foreign literature

nauka2008@rambler.ru

THE FACES OF F.V. BULGARIN IN THE M.Y. LERMONTOV'S WORKS

The article is devoted to the study of the art mechanisms of the reconstruction of Bulgarin's literary, moral and political reputation in works by poet. The first Lermontov's ideas about Bulgarin's literary and moral character found the expression in his adolescent poem «Romance» («Dissatisfied with insidious life»). The Lermontov's destructive assessment «low slanderer» is aimed on exposing of Bulgarin's author's strategy in his articles in «The Edinburgh Gazette», «Letter to the publishers of the «Northern Bee»», in which false idea about Shevyrev as the poet and critic was imposed to the reader. Focusing not only on Pushkin's tradition, but also on invectives of «literary aristocrats», Lermontov denounces the Bulgarin's mercenary essence, which acquires semantic dimension and stereoscopy in the texts. Discrediting the famous writer and his characters in veiled form can be seen in the novel «A hero of our time», in particular, in the character of Grushnitsky, which «epigrammatically» addressed to the main character of the novel «Ivan Ivanovich Vyzhigin». In the conclusion it is noted that the basic techniques of the reconstruction Bulgarin's odious reputation in the works of the poet are the subtext, the invective as a type of artistic speech, intertextual markers.

Key words: M. Lermontov, F. Bulgarin, «Northern Bee», subtext, invective, intertextual markers.

УДК 82.091

Степанова Анна

доктор філологічних наук, доцент
кафедра англійської філології і перекладу
Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля,
Набережна Леніна, 18, Дніпропетровськ, Україна
anika102@yandex.ru

**ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА:
ЖИВОПИСНОЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ**

Анализируются эстетические принципы создания образа города в средневековой живописи и литературе. Прослеживается эволюция образной художественной топографии в период от XIII до XV вв. Акцентируется обусловленность художественного видения города спецификой мировосприятия средневекового человека.

Ключевые слова: образ города, городское пространство, визуальный образ, панорамный способ изображения, пастораль, пейзаж, куртуазная поэзия.

В исследованиях по медиевистике неоднократно отмечено, что в Средние века искусство и литературу питает не реальность, а идеал (мыслимое и желаемое пространство). В этом плане искусство выступает как способ преодоления реального пространства жизни.

Стремление приблизить идеал к действительности, – воплотить его в жизнь в нормах поведения, жизненного уклада, отразить в искусстве, – есть одна из форм изменения действительности, присущая городскому сознанию. Это стремление делает пространство города пространством культуры. В процессе соприкосновения двух измерений – идеала и реальности – формируется лик культуры как материальной, так и духовной.

В Средние века пространство идеала и пространство бытия находились, говоря языком Хайдеггера, в состоянии «разрыва, который сближает» – как бы ни отличались эти пространства, идеал вплетался в ткань реальной жизни не только в тяготении человека ощущать мир сообразно с идеалами любви и рыцарства, но и материально, на уровне символов. Символы являлись наглядным признаком соприкосновения искусства и реальной жизни, но не в значении «искусство отражает жизнь», а в значении «жизнь следует за искусством», как позднее эту тенденцию определит О. Уайльд. Таким образом, человеческое ощущение жизни складывалось из представления о реальном (сформированном опытом переживания городского пространства) и мечты о желаемом пространстве (опыт сближения идеала и действительности). На стыке этих двух пространств и рождалось искусство.

Уровень развития города и роль, которую он играл в культурной жизни средневекового государства, определяли стиль искусства и его формы. Пышное, вызывающе роскошное искусство больших городов представляло резкий контраст со спокойным, строгим стилем малого города, где искусство еще было одним из проявлений форм религиозного благочестия бюргерства в противоположность жажде прекрасной жизни, свойственной аристократии: «Различие между южнонидерландским и французским искусством, с одной стороны, – отмечал Й. Хейзинга, – и тем малым, что начиная с XV в. стали звать искусством северонидерландским, лучше всего вырисовывается как различие в среде: там – богатая, зрелая жизнь Брюгге, Гента, Брюсселя, проходящая в постоянном соприкосновении с двором (привлекавшим к себе искусство); здесь – такой затерянный в сельской местности городишко, как Харлем, во всем приближающийся к тихим городкам на Эйсселе, оплоту нового благочестия» [4, 294].

В Средние века искусство не являлось способом художественного отображения жизни, а выступало, скорее, как способ ее постижения. Как отмечал Й. Хейзинга, не прибегая к образу или метафоре, нельзя выразить ни одной мысли; и там, где говорится о непознаваемой сущности вещей, каждое слово есть образ. Рассуждать о величайших и сокровеннейших чаяниях не иначе как только в отрицательной форме (свойственной богословию) не приносит душе удовлетворения, и после того, как смыкает уста мудрец, приходит черед поэта [4, 248]. Ж. Ле Гофф указывал, что средневековое искусство несло в себе отголосок спора, конфликта между языческой культурой и духом христианства [2, 106]. Образность восприятия мира, символизм, характерный для средневекового мышления, восходит к язычеству античной культуры с присущим ему олицетворением в богах природных стихий и явлений и номинативным способом познания действительности.

С другой стороны, средневековое искусство имело и иное предназначение – оно было призвано украшать жизнь, расцвечивать ее яркими красками. Это было «ангажированное» двором искусство, которое носило прикладной характер. Необходимо помнить, что средневековое искусство – это уличное искусство (идет ли речь о городской литературе, куртуазно-рыцарском романе, уличном театре-балагане или светском аристократическом искусстве), искусство открытого городского пространства. Смыслом его является не отображение проблем человека и человечества, а радость или грусть существования в изображении красочной палитры человеческих чувств.

Постигая ландшафт на чувственном уровне, человек еще не до конца осознавал силу влияния этого ландшафта на свою жизнь и силу своей духовной связи с ним. Вследствие этого образ города в средневековом искусстве еще только намечался и выполнял вспомогательную роль. Он был запечатлен в архитектуре, изобразительном искусстве (живописи и гравюре) и литературе и везде олицетворял образ мира в представлении средневекового человека.

Важно отметить, что городское сознание в Средние века не было индивидуальным, поскольку человек неизменно ощущал себя органичной частью какого-либо коллектива, общины и т. п. В принадлежности средневекового человека к тому или иному городскому сословию, общине, цеху и т. д. выработывалось общественное, коллективное городское сознание. Благодаря этому в городе закладывались культурные ценности, общие для всех – начиная от жизненного уклада и экономического благосостояния и заканчивая высоким искусством.

В XI–XII вв. выделяются два типа городского сознания – созерцательное и деятельное и, соответственно, два направления в развитии культуры, определяющие облик города – образование и ремесленничество. Соотношение этих родов деятельности ярко проявилось в готическом искусстве. Ле Гофф отмечал, что новый лик искусства – готический – появился в городе, а строительство городских соборов стало его высшим достижением. Иконография этих соборов выражала дух городской культуры: в ней деятельная и созерцательная жизнь искала равновесия, когда ремесленные корпорации украшали их витражами, в которых воплощались схоластические познания [2, 80]. Идея «общности» поддерживалась церковью, олицетворявшей микрокосм, и делавшей микрокосмом средневековый город. Мотив единения человека с пространством ясно прослеживается в архитектуре готического храма, точнее, в двух главных типах его постройки – круглой, несущей в себе завершенность круга как цикла жизни, и крестообразной, «обозначающей четыре основных направления, символизировавших вселенную» [2, 310], и, конечно, изображение распятия Христа. Символом же единения людей стала появившаяся в этот период многоголосная музыка, которая исполнялась в храме – достичь благозвучия в музыкальном многоголосии можно только в полном единении с хором, а достигнув гармоничного звучания – приобщиться к божественной чистоте.

В готическом храме горизонт повседневности (городская жизнь) и временная вертикаль истории Христианства пересекаются в точке эстетического, через приобщение к которому повседневность переходит в иную ценностную – сакральную систему. Искусство – архитектура в особенности, т. к. она во многом была стилеобразующим началом, – являлось наглядным воплощением тех же религиозных постулатов, и тем самым оно становилось в один ряд с богословием и философией, хотя само по себе не было признано самоценным. Средневековое искусство было плодом воплощения, оформления в материи интеллектуальных идей и чувственного восприятия мира. Произведение искусства (художественная форма), таким образом, являлось равноправной реальностью наряду с предметами городского быта, растениями, животными, человеком.

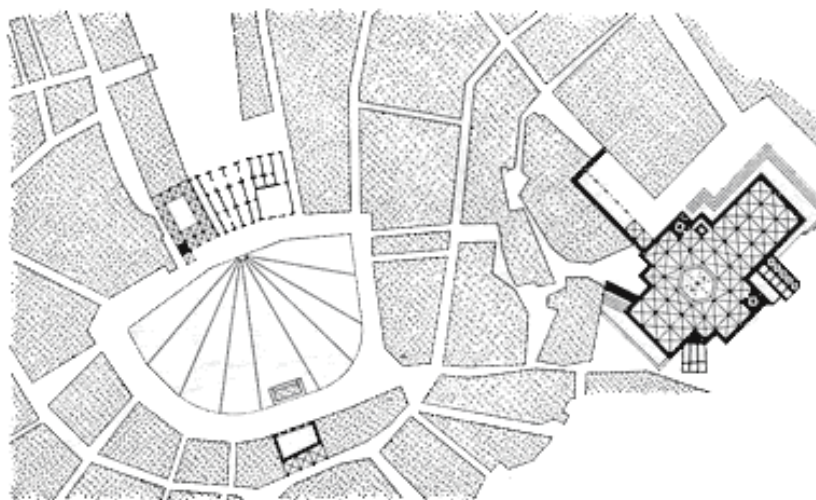
В искусстве XV в. запечатлено ощущение средневекового двоемирия, размытость границ, а точнее, существования в одном измерении реального и

мистического (идеального) пространства. Ярче всего эта тенденция проявилась в живописи. Притупленность ощущения времени, а вместе с ним и движения делает переживание пространства не мыслительным, а созерцательным. В созерцательной проекции пространство распадается на отдельные образы, являющиеся предметом изображения в живописи. Средневековое искусство направлено на натуралистически точное воспроизведение объектов в пространстве. Передать гармонию целостного единства пространства было под силу только живописи – искусству визуально-созерцательному, но не литературе – искусству слова и мысли. Способ постижения пространства, таким образом, определяет способ его отображения. Хейзинга указывал, что основная особенность культуры позднего Средневековья – ее чрезмерно визуальный характер. С этим тесно связано атрофирование мышления. Мыслят исключительно в зрительных представлениях. Все, что хотят выразить, вкладывают в зрительный образ [4, 318]. На наш взгляд, зрительное восприятие действительности и передача его в образах, присущая Средневековью, является не признаком атрофированности мысли, а ступенью в процессе познания мира, за которой последует уровень мыслительного (научного) восприятия, характерный для Возрождения и Нового времени, и уровень активного познания, практического действия, свойственный современной цивилизации. Зрительный же принцип восприятия пространства делает живопись искусством формы, а литературу – искусством содержания.

Изображение города в средневековой живописи представляло собой наглядное воплощение человеческого опыта переживания ландшафта. Процесс постижения пространства в Средние века отразился в эволюции изображения города в живописи, гравюре, фресках и т. д. Условно можно выделить три типа изображения города в эпоху Средневековья. Первый – это герб города (возникший в этот период), являющий символическое представление традиций, предназначения, наконец, духовных устремлений города. По мнению Г.З. Каганова, герб представлял собой способ, которым город был представлен либо в небесной иерархии – через фигуру или атрибут патронального святого, либо в кругу других городов – через светскую эмблему, входившую в иносказательный язык культуры [1, 198–199]. Таковыми являются герб Парижа с изображением крепостной стены и ладьи на волнах с девизом: «*Fluctuat nec mergitur*» («Будет зыблема и впредь, но не потопима»), герб Флоренции, на котором запечатлена красная лилия и т. п. Следующий тип представляет собой чертеж планировки города – топографическое изображение города как сотворенного пространства либо в форме круга, символизирующего замкнутость и защищенность от внешних врагов (например, план Нердлгена в Германии – XIII–XIV вв., в центре которого расположен собор, ратуша и рыночная площадь):



либо в форме правильного многоугольника (план Сиены в Италии – XIV в. с собором Пьяцца дель Кампо и соборной площадью):



Третий тип изображения – собственно живописное изображение, обусловленное мироощущением средневекового человека. Можно сказать, что образ города в живописи XIII–XV вв. – это образ пространства обитания, преломленный через призму коллективного сознания, это отражение общего восприятия города, реализованное индивидуально. В этот период город еще не несет психологической смысловой нагрузки, живописные полотна еще не отображают взаимоотношения «город – индивид», однако, дают ясное представление об эволюции городского сознания. Здесь можно выделить несколько этапов.

Отличительной особенностью городской темы в зрелой средневековой живописи было изображение абстрактного города – города как способа организации человеческого сознания. На картине (или чаще фреске) не *показывался*, а *обозначался* не какой-либо конкретный город, а город как таковой. Живопись, представленная, в основном, фресками, мозаикой и росписями соборов, имела религиозную направленность. Чаще это было изображение библейского сюжета, сакрально важного события. Местом происшествия святого действия являлся город, обозначенный на картине крепостными стенами, башнями, крышами соборов и т. д., как на фресках Дуччо «Христос на пути в Эммаус» или Симоне Мартини «Чудо с ребенком, на которого напал волк»:



Симоне Мартини
«Чудо с ребенком, на которого
напал волк»

Иногда город противопоставлялся пустыне (фрески Таддео Гадди «Явление ангела Иоакиму», Мазо ди Банко «Чудо св. Сильвестра с драконом»):



Таддео Гадди «Явление ангела Иоакиму»

Это было довольно условное изображение части города, но уже явно прослеживалась общая тенденция – в живописи соединялись два пространства – реальное и метафизическое. Изображенный как окружение библейского святого, город земной обретал смысл высшей истины и справедливости города небесного – представал как икона Небесного Иерусалима. Город как реальное

воплощение разумного миропорядка становился символом небесной гармонии, ее олицетворением на земле.

Необходимо отметить, что особым способом изображения города в Средние века являлось сочетание условного знака и реального, достоверного образа. На полотне запечатлевались только те объекты, которые играли наиболее важную роль в городском обществе – храмы, крепости, ратуши и т. п. Именно они являлись основным наглядным атрибутом города, составляли его духовную сущность и потому приобретали значение символа. Таковы изображения города на фресках Симоне Мартини «Св. Мартин и нищий», Альтичьеро «Казнь св. Георгия» и др.

Важно отметить, что в этот период город изображался с позиции отстранения. Это был вид со стороны. Человек находился *рядом с городом*, но не внутри его. Город представлял собой иное пространство, ассоциируясь чаще со священным городом. На картине изображались два мира – земной и божественный – два основных пространства, организующие физическое и духовное бытие человека. Соединение их на полотне отражало основу мироощущения средневекового человека и полностью удовлетворяло его представления о вселенной (что в живописи нашло воплощение в двухмерности пространства). Нам представляется, что появление в живописи перспективы и изображение на картине трехмерного пространства – есть результат не научных достижений, а следствие изменения мироощущения, обусловленное снижением влияния религиозной атрибутики. Религиозное пространство сливалось с реальным, Бог – гарант посмертного существования в блаженной вечности – стал частью повседневности, власть церкви понемногу ослабевала, и человек начал осваивать иные миры. Первым шагом в этом направлении стал новый взгляд на собственное пространство обитания – город. В XIV в. появляется изображение города «с земли», т. е. с *позиции изнутри*. На фреске Амброджо Лоренцетти «Плоды доброго правления» изображается повседневная городская жизнь. Значение приобретают не только «высокие» (соборы, башни, ратуши и т. д.), но и «низкие» объекты – дома горожан, улицы, ремесленные лавки и т. д. На одной из фресок изображен городской праздник. Изображение обитателей города, их повседневного существования составляет ключевой момент композиции. В живописи складывается не только визуальный, но и внутренний образ города, вид изнутри, наглядное изображение переживания городского пространства.

Город в этот период трактуется как важнейший интегратор человеческого существования, и человек, изображенный находящимся *внутри* города, становится важнейшей его частью. Важно отметить, что в подобной композиции крепостная стена и сторожевые башни утрачивают свое значение – на фреске Амброджо Лоренцетти они едва видны. Это говорит о том, что город перестает быть крепостью и становится открытым пространством. Вследствие этого появляется «потребность» в перспективе. Важной особенностью фрески Ло-



Амброджо Лоренцетти «Плоды доброго правления»

ренцетти является стремление художника написать *весь* город, которое композиционно проявляется в расположении зданий, нагроможденных очень тесно. Однако желание человека охватить целиком городское пространство под одним углом зрения реализуется только к концу XIV в. В этот период в сюжетах изобразительного искусства появляется *цельное* изображение города. Окруженный крепостными башнями, город предстает в отдалении, чаще в верхнем ярусе картины или с высоты птичьего полета. Это, скорее, символическое изображение, олицетворявшее плод творения Божиего и человеческих рук. С другой стороны, город уже не сводился к совокупности избранных объектов. Таково изображение Флоренции на гравюре Франческо Роселли и др.:



Флоренция. Франческо Розелли. 1472 г.

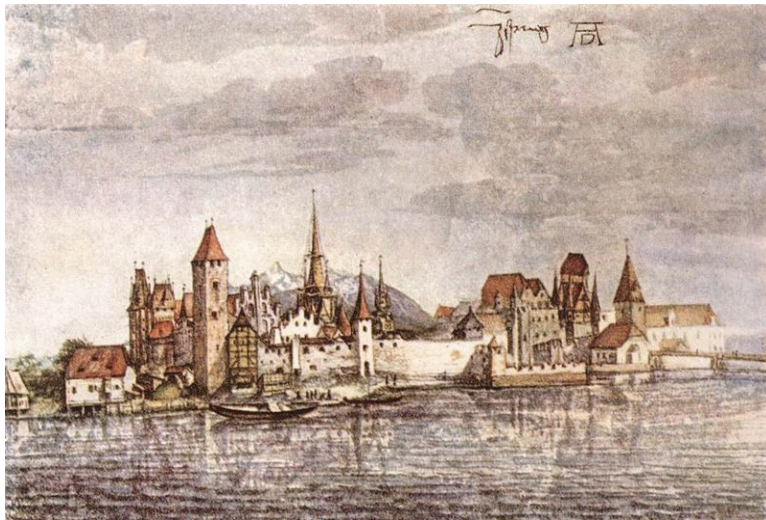
Это был цельный образ *конкретного* города в природном ландшафте. Вид с высоты птичьего полета словно утверждал место города в мировом пространстве, возводил его до уровня микрокосма.

К XV в. складывается иной тип изображения города – панорамный. На наш взгляд, правильное его следует обозначить как «портретный». Это плоское изображение города с элементами перспективы, характерное, в основном, для гравюры или миниатюры. Подобная проекция города видится на гравюре неизвестного художника, изобразившего вид Феррары:



Это один из способов изобразить целиком мирское тело города, крепко стоящего на земле и, тем самым, являющего собой творение рук человеческих, но не воплощение Божиего замысла. На гравюре располагаются несколько ярусов зданий, стоящих в ряд, и, несмотря на то, что людей в этом сюжете практически нет, утверждается взгляд на город как на человеческое пространство, принятое и постигнутое человеком. Однако это – еще не городской пейзаж. Подобное изображение напоминает условный монтаж собранных в одну линию фрагментов.

Городской пейзаж появляется в творчестве Альбрехта Дюрера. Для его акварелей и гравюр характерно почти фотографическое изображение города, органично вписанного в природный ландшафт, как на известной картине «Вид Инсбрука». Это город, еще не замкнутый в себе, единый с природой. Природный ландшафт как фон картины передает ощущение города в гармонии с миром. Органичное единение городского и природного ландшафта создавало «душу» города, делало его живым. Образ города в живописи XV в. еще не несет психологической нагрузки, скорее, предстает как «покоящийся в самом себе ландшафт». Такое ощущение города, воплощенное в живописи, можно назвать городским пейзажем.



А. Дюрер. Вид Инсбрука

Распространение гуманизма в Европе укрепило позиции человека в подлунном мире, однако, переживание веры было еще достаточно сильно. Г.З. Каганов отмечает, что в XV в. в нидерландской живописи появляется новый прием соотнесения города со священным смыслом, не показывающий город целиком. Композиционно этот прием осуществлялся через изображение города в окне [1, 205], как, например, на картине Я. Ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» или «Дрезденский алтарь» А. Дюрера.



Я. Ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена

В Средние века (когда в XIII в. только началось изучение природы света) свет в религиозном мироощущении был символом святости и благодати. Окно как источник света также становилось символом небесного сияния, поэтому «город, открывающийся в окне, приобретал обертоны Небесного Иерусалима» [1, 205]. В «Мадонне канцлера Ролена» панорамный городской пейзаж выступает как собирательный образ Вселенной, где город – воплощение ее единства и гармонии. Город еще ощущается как мир.

Таким образом, в средневековой живописи город в основном изображается визуально – как результат зрительного, а не мыслительного восприятия пространства. Городской пейзаж – это во многом еще декорация к основному смыслу картины, фон, на котором разворачивается основное событие. С изменением способа постижения мира при переходе от созерцательного к мыслительному уровню познания изменяется и роль города в искусстве – от архетипа культуры и символического образа внутреннего мира героя или смысла события (конец Возрождения, Новое время) до ключевого образа, главного действующего лица и кода к бесприютному человеческому сознанию в искусстве начала XX в. Живопись в XX в. становится замкнутой в себе, строго индивидуальной формой художественного творчества, отображая не всеобщее, а личностное восприятие мира. Городское сознание XX в. замкнуто ощущением одиночества человека в пространстве большого города, который в этот период есть пространство цивилизации, и живопись XX в. представляет собой уже не отображение гармоничного единства человека с городом, а форму протеста против того беззащитного одиночества, которое он в себе несет.

В литературе Средневековья изображению города предшествует пасторальный пейзаж в куртуазной поэзии. В этот период находит свое продолжение выделенное еще в античности представление о трех путях в пространстве бытия – славе, деньгах и созерцании – отражающих как принятие мирской жизни (слава, деньги), так и отказ от нее (созерцание). Отказ от оков светской жизни предполагал уход в идиллическое пасторальное пространство. Здесь уместно отметить, что пастораль в средневековой литературе выступала не столько как жанр, сколько как образ жизни, воспевание которого отражало стремление человека к независимости от светских обязанностей и вожделений, делающих человека заложником им же созданных идеалов в отношении любви и рыцарства. Кроме того, пастораль как идиллическая форма жизни послужила началом становления отношений человека с природой, началом переживания природного пространства. Она давала возможность физического и мыслительного перехода от постижения пространства города к постижению природного ландшафта, что уже несло в себе чувственную попытку противопоставить природу цивилизации. Свободная жизнь на природе, сулящая вкушение простых житейских радостей, ассоциировалась прежде всего со свободной любовью, простым проявлением чувств, никак не связанных с куртуазной моралью. Переживание любви, таким образом, смыкалось с переживанием природы, развивая

чувственный опыт постижения пространства. Пасторальный пейзаж в средневековой литературе играл роль идиллического фона, на котором развивались любовные перипетии, или же отражал наблюдения поэта за девственной природой, как в произведениях Жана Мешино, Кристины Пизанской и др. Однако уже в пасторальной живописи наблюдаются мотивы городской жизни и городского окружения, которым противопоставляется простота и естественная прелесть природы: «Мне мил мой хлеб; прислуги мне не надо; Глоток воды поистине мне свят, Мне не грозит тиран, не страшен яд» у Франка Гонтье [Цит. по: 4, 147], «Простерлись над землей, блистая, Лазурью небеса без края, И ясный солнца лик сиял» Алена Шартье [Цит. по: 4, 316] и др.

Город же для средневекового сознания представлял собой совершенно иной, отличный от деревенского, мир, манящий и пугающий одновременно. Ж. Ле Гофф отмечал: «Трон славы – Иерусалим или престол зла – Вавилон, город всегда оставался для средневековья символом экстраординарности. Быть горожанином или быть крестьянином – здесь проходил один из величайших разломов средневекового общества» [2, 273]. Город для средневекового человека был символом богатства, величия и света, образом иной, лучшей земли обетованной, светлым контрастом с мрачной деревней. Именно таким предстает город в средневековой литературе. Это описание Сарагосы и Экса в «Песне о Роланде», Нарбонны и Парижа в «Монашестве Гильома», Карфагена в романе «Окассен и Николетта» и др. В средневековой литературе еще не отражены отношения «человек – город». Средневековый город – еще не до конца постигнутое и освоенное пространство. Он – еще символ лучшей, свободной жизни. Поэтому в средневековой литературе образ города только намечается. Чаще он предстает как отдельный мотив могущества и красоты или как упоминание места действия в рыцарских романах и фавлю.

К концу XIII в. изображение города в средневековой литературе начинает приобретать аллегорический характер. Примером тому служит топография ада, чистилища и рая в «Божественной комедии» Данте. Строение ада, чистилища и рая у Данте восходит к воспроизведению облика города. Исследователи творчества Данте (А. Дживелегов, Б. Кржевский и др.) не раз отмечали сходство кругового строения ада с планировкой Флоренции. В. Уколова ассоциирует ад и чистилище с подземным Римом с его кирпичными погребениями и подземельями, а рай – с растворенным в сиянии света градом святых и блаженных [3, 146]. Такой довольно завуалированный образ города (или городов) в «Божественной комедии» уже дает представление о мировоззрении человека (разумеется, не следует мировоззрение Данте полагать типичным – важно то, что оно уже дало ростки, и этот процесс отразился в литературе). Какой бы город ни мыслил Данте в кругах ада, планировке чистилища или рая – существенным становится то, что именно город в сознании средневекового поэта и философа являлся основой миропорядка, единственной идеальной формой организации земной и небесной жизни вопреки хаосу. Рассуждения Данте о городе и импе-

рии (как тождественных формах организации жизни человека) в предшествующих «Божественной комедии» философских трактатах «Пир» и «О монархии» свидетельствуют о том, что в сознании Данте город представлялся устойчивой формой существования, которая была проверена временем и отражала вечность, т. к. реальный город, как и земное бытие человека, неизменно соотносился с градом небесным и божественным мироустройством.

С развитием индивидуального сознания город в жизни человека начнет играть более важную роль. Индивидуальное восприятие пространства положит начало отношениям «город – человек», и образ города в литературе трансформируется. С XVII в. город будет тесно связан с внутренним миром человека, определять пафос произведения и, наконец, в XX в., будучи пространством цивилизации, выступать как фундаментальный образ в литературном произведении.

В христианской традиции, прочно укоренившейся в средневековом сознании, город всегда был связан с человеком и выступал олицетворением жизненного начала, содержащего одновременно и разрушительную и созидательную силу. Такая роль в истории обычно отводится женщине. В Библии город предстает в женской обличье либо как блудница (Вавилон, Ниневия): «И я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненным именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена была облачена в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотами блудодействия ее. И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Откр., 17; 3-5), либо как мать Божия, Дева Мария (Иерусалим): «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с небес, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр., 21; 2); «А вышний Иерусалим – мать всем нам» (К Галатам, 4; 26). Город, таким образом, изначально обретал сакральный смысл животворящей силы (возможно поэтому в некоторых языках слова, обозначающие город – лат. «urbs», греч. «metropolis» – женского рода), которая пронизывала сознание средневекового человека. Город становился своеобразной точкой отсчета жизни для того, кто однажды становился горожанином – знаменитая немецкая правовая норма гласит: «Городской воздух делает свободным». Город был одновременно местом возвышения и падения человека, и именно такое его восприятие найдет отражение в литературе XX в.

Список использованной литературы

1. Каганов Г.З. Город в картине и «на самом деле» / Г.З. Каганов // Город и искусство. Субъекты социального диалога. Сб. науч. статей. – М.: Наука, 1996. – С. 197–210.
2. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф. – М.: Прогресс, 1992. – 376 с.
3. Уколова В.И. Город как парадигма средневековой культуры (к проблеме культурного пространства урбанизации) / В.И. Уколова // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1999. – С. 134–188.
4. Хейзинга Й. Осень средневековья / Йохан Хейзинга. – М.: Наука, 1988. – 540 с.

Статтю подано до редколегії 14.12.2014

Степанова Ганна

Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля
Кафедра англійської філології та перекладу
anika102@yandex.ru

**ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МІСТА: ЖИВОПИСНЕ
ТА ЛІТЕРАТУРНЕ ЗОБРАЖЕННЯ**

Аналізуються естетичні принципи створення образу міста у живописі та літературі Середньовіччя. Простежується еволюція образної художньої топографії в період від XIII до XV ст. Наголошується на обумовленості художнього бачення міста специфікою світосприйняття середньовічної людини.

Ключові слова: образ міста, міський простір, візуальний образ, панорамний засіб зображення, пастораль, пейзаж, куртуазна поезія.

Anna Stepanova

Dnipropetrovsk University of them. Alfred Nobel
Department of Foreign Languages
anika102@yandex.ru

**AESTHETICS OF MEDIEVAL CITY: THE PICTURESQUE
AND LITERARY IMAGE**

Aesthetic principles of creation of an image of city in medieval painting and the literature are analyzed. Evolution of image-bearing art topography during from XIII till XV centuries conditionality of art vision of city is traced by a specific character of attitude of the medieval person is accented.

Key words: an image of city, city space, a visual image, a panoramic way of the image, a pastoral, a landscape, a courtly poetry.

Українською, російською та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:
вул. д. ворянська, м. Одеса, 265082
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
Філологічний факультет Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Підписано до друку 17.06.2014 р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 7,7. Тираж 100 прим. Зам. № 1185.

Видавець і виготовлювач
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи д К № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua