

Megela I., doctor of Philology, professor.
The Institute of Philology in Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Psychoanalysis of the story “Kleine and Wagner” by Hermann Hesse (between Eros and Thanatos)

The article reviews the story “Kleine and Wagner” by Hermann Hesse (1919) written under the author’s emotional breakdown. The research concerns psychological aspects of converging into the “chaos of soul” of a clerk, embezzler Friedrich Kleine, whose conscience is split into a murderer (a school teacher August Kleine who killed his wife and three children in 1913) and a well-known composer Richard Wagner; the symbol of harmony and chaos, a torn soul and Psyche. The study involves analytic psychology categories of Persona, Shadow, Anima, Compensatory substitution, biopolarity, Nietzschean Apollonian and Dionysian antinomy, transcendent, insight, epiphania.

Key words: *psychoanalysis, analytic psychology, Persona, Shadow, Anima, Compensatory substitution, Eros and Thanatos, Apollonian and Dionysian antinomy, biopolarity, transcendent, insight, epiphania.*

УДК 82.091

Mixed T.B., д.філол.н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

**ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ОРІЄНТАЛЬНОГО
ДИСКУРСУ В КАЗКАХ ОСКАРА ВАЙЛДА**

На підставі аналізу традиції побутування суфізму, форм репрезентації його концептів у східній поезії та їх ретрансляції в англійській літературі різних часів, з’ясовується контекстуальне тло їх оприявлення та своєрідність функціонування у казках Оскара Вайлда. Особлива увага приділяється аналізу концептів «соловейко», «троянда», «сад».

Ключові слова: *Вайлд, суфізм, орієнтальний дискурс, казка, сад, соловей, тро-янда.*

Наукові студії, присвячені осмисленню семантики й функціональності орієнтального дискурсу в англійській літературі, вочевидь актуалізувалися на рубежі ХХ-ХХІ ст., про що свідчать десятки різнорівневих дисертацій і публікацій на пострадянському просторі і в західній гуманітаристиці. Прикметно, що в більшості з них так чи інакше зачіпається творчість Оскара Вайлда, східні алюзії в творах якого дають багатий матеріал для рефлексій компаративних, крос-культурних, постколоніальних або гендерних, тобто

уповні відповідають модерним напрямкам осмислення категорій національного, ідентичнісного, міфопоетичного, рецептивного чи транскультурного, якими марковані тренди наукового мейнстриму. Вайлд цікавий тим, що, не прийнявши чи проігнорувавши традиційну для британської ментальності опозицію «Захід – Схід», органічно інкорпорував вигадливо трансформовані орієнтальні концепти в художній простір своїх творів. Окремішність орієнтальної рецептивної парадигми Вайлда в контексті англійської традиції апропріації Сходу, художньо інтенсифікованої естетикою декадансу, як на мене, полягає в тому, що його «східні мотиви», ледь помітно випромінюючи обертони власної екзотичності, інтенціонально долучаються до формування вподобаної митцем ситуації «примноження смислів» (multiplication of meanings) [3, p. 71]. В ситуації текстуальної акультурації орієнтальні маркери імпліцитно примножують як досягнутий реципієнтом безпосередній вербальний месидж, так і контекстуальні маргінеси твору, що донині провокують нові варіанти прочитання Вайлда. Такої нової інтерпретації, на мій погляд, потребують казки Оскара Вайлда, який у листі до G.H. Kersley (червень 1888) [7, p. 219] писав про необхідність варіативного сприйняття його казкових історій, адресованих почасти як дітям, так і почасти тим, хто зберіг дитячу здатність дивуватися і радіти, і хто знаходить у простоті ледь відчутну дивовижність». Дещо пізніше (січень 1889), надсилаючи свої, як він їх називає, «fairy tales», скандально відомій американській письменниці Amélie Louise Rives (1863–1945), Вайлд уточнює, що вони «написані не для дітей, але для людей, які зберегли дитинність, віком від вісімнадцяти до вісімдесяти!» [Там само, p. 237]. Такою Вайлд бачив читацьку аудиторію своєї першої збірки «Щасливий Принц та інші казки» (The Happy Prince and Other Stories, 1888). Принагідно ж другої збірки казок під назвою «Гранатовий будиночок» (A House of Pomegranates, 1891) Вайлд зазначив у листі до видавця Pall Mall Gazette (грудень 1891): «Я мав не більше наміру догодити британському дитяти, аніж догодити британській публіці» [Там само, p. 302]. За цим викликом вгадується звична для Вайлда позиція митця, який відчужено і підкреслено недбало-зверхньо чекає на реакцію поціновувачів. Унікаючи однозначності суджень, Вайлд заклав множинність інтерпретацій у саме підґрунтя своєї естетики. Він був переконаний, що мистецтво – це «дзеркало, яке відображає того, хто в нього дивиться, але аж ніяк не життя».

У казковому «дзеркалі» Вайлда важко не помітити орієнтальні концепти. Один з найбільш показових і часто аналізованих у цьому контексті творів – це «Соловей і Троянда», алюзивна семантика змісту якого міститься уже в назві. Безумовно, що у цій казці, як підставно твердять дослідники, окрім рефлексій про сутність Краси, йдеться про художню трансформацію образу

Солов'я, що еволюціонував від «східного закоханого до поета» і дозволив Вайлду створити «позитивний образ митця-романтика» [2; 3, р. 134; 4, р. 117]. Гадаю, що семантика цього образу все ж значно ширша і виходить за межі поверхового наслідування екзотичної колізії.

Оскару Вайлду був притаманний той глибокий інтерес до філософії Сходу, який поділяли багато митців Заходу і який у XIX ст. втілювався, зокрема, в буддистських мантрах Емерсона й Торо. Зауважу, що сам Вайлд у листі до Е. Гонкура, розмислюючи про специфічність свого художнього світобачення, зазначив, що «інтелектуальним підґрунтям» його естетики є «філософія нереального» [7, р. 421]. Тому філософський аспект цієї казки, ймовірно, набуде ампліфікації, якщо звернути увагу не лише на знану Вайлдом з перекладів східної поезії традиційну для перської культури бінарну символіку «соловей-троянда», але й її генетичний зв'язок з суфізмом, де вона функціонує для пояснення його центрального догмату – Божественної Любові. Одразу хочу зазначити, що побутування філософії суфізму в англійському культурному просторі не виглядає аж таким екзотичним чи надуманим. Суфійська доктрина, що сформувалася та існує в межах ісламу, відома як відгалуження духовного знання, європейським відповідником якого може слугувати зрозуміла нам категорія гнозису, тобто містичного богопошуку. Суфізм, який віддавна набув поширення на Сході, завдячуючи своїй відкритості та неортодоксальності, став одним із визначальних чинників формування специфічного образно-символічного вокабуляру перської поезії. Відома дослідниця суфізму А. Шиммель стверджує, що «характерною властивістю перської поезії є втілення певних релігійних ідей, які становлять осердя ісламської теології, певних образів, запозичених із Корану або профетичної традиції ... у вигляді символів суто естетичного характеру. У такий спосіб поезія забезпечує абсолютно безмежні можливості для створення нових зв'язків між світськими і сакральними ідеями» [1, с. 163-164]. На переконання дослідниці, у творах великих майстрів східної поезії «навряд чи можна віднайти хоч один рядок, який би не відображав тією чи іншою мірою релігійні засади мусульманської культури». Свідома поетична гра смислами і гра у просторі між сакральним і світським потрактуванням життя і його сенсу зумовила мінливість фактури східного віршування, що при перекладі неминуче втрачає повноту закладеного смислу. Причину особливої звабності перської поезії дослідниця вбачає в суфізмі, де у напруженому діалозі сакрального і світського начал «формується досконала гармонія духовного й чуттєвого» [Там само, с. 172]. Образ досконалої краси східний поет проектує на своє індивідуальне почуття, створюючи цілісний і водночас містичний образ Любові, що постає як трансцендентний і абсолютний об'єкт. Тобто любов цілковито визначає сенс буття

поета, а духовне життя у її прагненні набуває надзвичайної інтенсивності, стаючи власне мистецтвом. У жертвовному та щирому коханні, як натхненно співали про це суфійські поети Нізамі, Румі, Ахмад Газалі, Рузбіхан Баклі, немов відображена повнота Божественної любові. Саме Рузбіхан Баклі надав троянді, традиційному образу кохання світової поезії, релігійної конотації. У його поетичних візіях Всевишній з'являвся у трояндових хмарах, а сама присутність божества сприймалася як бездоганно чарівна в своїй довершеності червона троянда. Цитуючи А. Шиммель, «позаяк ця квітка найдосконаліше уособлює красу й славу, соловей, символ страдницької душі, приречений вічно кохати її, а чисельні солов'ї і троянди східної поезії, незалежно від намірів авторів, прибирають метафізичної конотації душі-птаха і божественної троянди». Через це «у східній поезії потяг солов'я до троянди слід розуміти як метафору прагнення душі до єднання з Всевишнім, як утілення земної й небесної любові ...» [Там само, с. 189]. Можна було б проігнорувати цей далекий від християнського релігійний аспект тлумачення символічного образу, який, певніше за все, навряд чи був усвідомлений Вайлдом. Але, наприклад, сьогодні вже доведено [5, р. 64], що у класичному творі Середньовіччя, «Романі про Троянду», помітний вплив двох напрямків суфійської літератури, представлених творами про квіти й птахів, а поема суфійського поета Фаріда ад-Дін Аттара (1145-1221) «Парламент птахів» (бл. 1175), перекладена французькою і видана 1653 року, була відома Джефрі Чосеру. Чосер не лише перекладав англійською «Роман про Троянду», а й використав поему Аттара як літературне джерело свого твору під назвою «Парламент птахів» [Там само, р. 64]. Найдавніше знайомство англійців з перською поезією відносять до 1589 р., коли Джордж Паттенгем (George Puttenham) включив у «Мистецтво англійської поезії» (The Arte of English Poesie) чотири власних переклади східних віршів. Елементи «арабської філософії», йдеться саме про суфізм, віднайдено в романі Дефо про Робінзона Крузо [Там само, р. 82]. 1823 року було засноване Королівське Азіатське Товариство (Royal Asiatic Society), з яким пов'язують початки орієнтальних студій не лише у Британії, а й у західній науці взагалі, а також публікації текстів східної літератури [Там само, р. 60-61]. Такою визначною подією стала публікація перекладу «Рубаї» Омара Хайяма, яку 1858 р. здійснив відомий англійський поет, іраніст, Едвард Фіцджералд (Edward FitzGerald, 1809-1883). Йому ж належать і англійські переклади суфійських поетів Джамі й Аттара. Відомо, що Фіцджералд цікавився суфійською літературою і при перекладі намагався зберегти концептуально значимі суфійські образи-символи. До цього перекладача закликав його наставник, оксфордський професор Е.Б. Кавелл (Edward Byles Cowell, 1826-1903), який, не приймаючи філософію суфізму (відомі його

слова: «Я краще піду до Назарета, ніж до Нішапура», тобто якщо Назарет відомий як місто дитинства й юності Ісуса Христа, то в Нішапурі народився і помер Аттар), вважав за необхідне познайомити співвітчизників з «абсолютно незахідною і новою поезією» [Там само, р. 83]. Кавелл перекладав Сааді і Гафіза, поцінуючи неортодоксальний характер їх етики: «Суфізм виник, вочевидь, з необхідності, притаманної людському розуму... Вроджена любов до містицизму, яка лежить в глибинах людського серця, у кожній релігії знаходить необхідний вогник, що інтенсифікує її... Елевзинські містерії, індуїстський брахманізм, перський суфізм, нова німецька філософія нашого часу – це тільки галузки, що, глибоко вкорінені в одних і тих самих засадах душі, розвиваються за різних обставин часу й місця» [3, р. 69-71]. Це лише доволі побіжний перелік тих пролегомен, які, на мій погляд, дають підстави для аргументованої мотивації потрактування центральних мотивів і образів казок Вайлда в системі координат суфізму.

Так, у поемі Аттара «Парламент птахів» одним із найбільш концептуально значимих фрагментів є притча про Солов'я, який знемагає від кохання до Троянди: «Я думаю лише про Троянду; я нічого не бажаю, окрім червоної Троянди». На що вчитель (суфій) Одуд йому відказує: «Твоє серце полонила любов до зовнішності Троянди, і ти став рабом цього кохання. Якою б гарною не була Троянда, краса зникне за кілька днів.... Вона сміється з тебе кожної весни, а сама ніколи не плаче – відмовся і від Троянди, і від червоного кольору». Ці сентенції прямо, хоч і не буквально, кореспондують змісту казки Вайлда, і навіть певним чином збігаються із задумом Аттара. Як зазначає коментатор, у притчі Аттара йдеться про «намарність устремлінь екзальтованих містиків, які прагнуть романтики заради романтики і нехтують своїм життєвим призначенням, тим, що має бути». Як говорив сам Аттар, «суфійську істину не можна звести до правил, формул, ритуалів, але почасти вона присутня в усіх цих речах» [Там само, р. 91-92]. Так і в казці Вайлда почасти присутні елементи суфійської філософії, що є втіленням древньої традиції духовного вдосконалення, візуалізованої у символічних образах Солов'я і Троянди. У викладі іншого видатного суфійського поета, Мавлана Джалал ад-Діна Мухамада Румі (1207-1273), досягти Божественної Любові можна лише через віддану любов до усього прекрасного і через активне, жертвне кохання-служіння людям. Тож у казці О. Вайлда, «коли на небі засяяв місяць, Соловей прилетів до Трояндового Куща, сів до нього на гілку і притиснув груди до його колючки. Усю ніч він співав, притиснувшись грудьми до колючки, і холодний кришталевий місяць слухав, схиливши своє обличчя. Всю ніч він співав, а колючка встромлювалася в його груди все глибше й глибше, і з нього краплинами стікала тепла кров» [6, р. 112]. Вайлд відкоментував

цю казку у листі до Томаса Хатчінсона (травень 1888) так: «Соловей – то справжній закоханий, якщо там такий є. Він, принаймні, романтик, а Студент і дівчина, як і більшість із нас, не варті романтики. Так, принаймні, це бачить мені, але я хотів би думати, що ця казка може мати багато смислів, бо, створюючи її, я йшов не від ідеї, яку треба було прибрати у форму, але почав з форми і намагався зробити її доволі гарною, щоби мати багато таємниць і багато відповідей» [7, р. 218]. Форму, як ми це продемонстрували, забезпечила східна поезія – неунікно суфійська за своїм обрамленням і семантикою. І знову ж таки цитуючи О. Вайлда з *De Profundis*, «кожний витвір мистецтва є перетворенням ідеї в образ» [Там само, р. 481].

Тож очевидною ілюстрацією суфійської ідеї жертовної любові, що, за Румі, розпросторює свій обшир на всі прояви світу, слугує казка Вайлда «Щасливий Принц». Цитуючи Румі: «Якщо ти по-різному ставишся до речей, які походять від Бога, – ти не людина духовного Шляху. Якщо ти гадаєш, що діамант звеличить тебе, а простий камінь принизить, – то Бог не з тобою» [5, р. 32]. Ідея жертовного служіння стає стрижневою у творі Вайлда, послідовно розкриваючи процес особистісної духовної еволюції і Принца, і Ластівки. На візуальному рівні це оприявлено низкою метаморфоз, яких зазнає образ головного героя. Їх динаміка окреслена полюсами головних опозицій «живий/мертвий» та «етичний/естетичний». Рух від «живої статуї», яким був Принц за життя, та його духовне відродження після фізичної смерті у процесі втрати коштовних атрибутів зовнішньої краси за допомогою жертовного служіння Ластівки, у контексті суфізму розуміється як досягнення абсолюту Божественної Любові, що беззаперечно втілено у заключній сентенції казки: «І сказав Господь Ангелові Своєму: «Принеси Мені дві найкоштовніші речі, які знайдеш у цьому місті». І Ангел приніс Йому олов'яне серце і мертвого птаха. «Ти зробив вірний вибір, – сказав Господь. – Бо в моєму Райському саду (*garden of Paradise*) ця маленька пташка співатиме вічно, а в моєму золотому місті Щасливий Принц славитиме мене» [6, р. 118-121]. Суфійська традиція акцентує рівну значимість усіх речей, явищ та істот, які, у казці Вайлда не помічені людьми, виконують свою місію утвердження божественної любові. Цитуючи принагідно Г. Башляра, зауважу, що будь-які зміни параметрів дійових осіб у художньому творі завжди семіотично значимі, адже саме в такий спосіб вони активізують глибинні цінності.

Фінал казки про Щасливого Принца засвідчив ефективну активізацію ще одного суфійського концепту – саду як утілення домену смерті. Саме у такому значенні цей концепт здебільшого фігурує в казках О. Вайлда. Семіотично важливу позицію абсолютного центру сад посідає в казці «Велетень-егоїст». Його просторовий локус відпочатково своєрідно сакралізований, позаяк він

функціонує завдяки дітям, образи яких у вікторіанській культурі утримували обов'язкову конотацію *puer aeternus*, тобто «вічного хлопчика». Наразі не йдеться про юнгіанський архетип дитини, яка не бажає дорослішати, але про міфологічний образ дитяти-бога, власне божественного дитяти, принагідно якого, Іакха (одна з іпостасей Діоніса на Елевзинських містеріях), Овідій у своїх «Метаморфозах» й ужив термін *puer aeternus*. У Вайлда він приймає однозначну імплікацію образу Христа, який зрештою і приводить Велетня у свій «сад, що є Райським (Paradise)». У казках Вайлда Рай завжди маркується перським за походженням терміном *Paradise* і помітно менше вживається номінація *Eden*. Прикметно, що в англійській версії Біблії, відомій як «Біблія короля Якова» (*King James Bible*, 1611), що до сьогодні зберігає свій майже канонічний статус, термін *Paradise* вживається тричі і лише у Новому Завіті, завжди метафорично позначаючи Рай як синонім Небес (наприклад, «*Jesus answered him, «Truly I tell you, today you will be with me in Paradise; Luke 23:24; або «was caught up to Paradise and heard inexpressible things, things that no one is permitted to tell»; 2 Corinthians 12:4). Натомість номінація Eden вживається близько 20 разів протягом усього тексту Святого Письма і здебільшого у словосполученні *garden*. Наприклад, «Now the Lord God had planted a garden in the east, in Eden; and there he put the man he had formed» (*Genesis 2:8*); або «I made it beautiful with abundant branches, the envy of all the trees of Eden in the garden of God» (*Ezekiel 31:9*). Той сад, про який здебільшого співають суфійські поети і який став Парадизом, тобто місцем перебування душі казкових героїв Вайлда, які пройшли крізь очищення жертвним співчуттям, стражданням, самоусвідомлення і смерті, стає садом душі, садом живого серця, втіленим у апофеозі трансцендентної реальності Божественної Любові.*

На мій погляд, суфійський дискурс у казковому контексті Вайлда функціонально близький за своєю семантикою до східної традиції. Англійський митець віртуозно грається образами, символами, метафорами, які утверджують ідею любові як космогонічного начала, спроможного наділити душею мертві субстанції, а душу зробити вічною. Та множинність смислів, якої прагнув Вайлд і яку відображає «дзеркало» інтерпретацій, плінних у своїй безкінечній мінливості, нагадуючи примхливу строфіку суфійської газелі, стала багато в чому можливою завдяки інкорпоруванню орієнтального дискурсу в художній простір англійської чарівної казки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Шиммель Аннемари. Мир исламского мистицизма. / Аннемари Шиммель – М. : Алетея, Энигма, 2000. – 536 с.
2. Corse, Zia. Oscar Wilde's Fairy Tales: No One Lived Happily Ever After, 06 March

2007, <http://www.associatedcontent.com/article/162427/>

3. Ellmann, Richard. Oscar Wilde. – London : Penguin, 1988. – 736 p.
4. McCormack, Jerusha. Wilde's Fiction(s) // The Cambridge Companion to Oscar Wilde. Ed. by Peter Raby. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – Pp. 96-117.
5. Yohannan, J.D. Persian Poetry in England and America: A 200-Year History. – Delmar, New York : Caravan Books, 1977. – Pp. 63-64
6. Wilde, Oscar. Complete Fairy Tales. – Penguin Group (USA) Incorporated, 2008. – 240 p.
7. Wilde, Oscar. The Letters of Oscar Wilde. Ed. by Rupert Hart-Davis. – London : Hart-Davis, 1962. – 958 p.

Mykhed T., doctor of philology, prof.,
Kyiv National Shevchenko University

FUNCTIONS OF ORIENTAL DISCOURSE IN OSCAR WOLDE'S FAIRY TALES

The analyses of Sufi tradition, forms of rendering and representation of its concepts in Oriental poetry, their interpretation and incorporation in English literature of different periods provided basis for studies of contextual space of their peculiar functions in Oscar Wilde's fairy tales. Special attention is paid to the analyses of such Sufi concepts as nightingale, rose and garden.

Key Words: *Wilde, Sufi, oriental discourse, fairy tale, garden, nightingale, rose.*

Muxed T., д.филол.н., проф.,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ОРИЕНТАЛЬНОГО ДИСКУРСА В СКАЗКАХ ОСКАРА УАЙЛЬДА

Анализ традиции бытования суфизма, форм репрезентации его центральных концептов в восточной поэзии, а также их ретрансляции в английской литературе разных эпох, позволил очертить контекстуальный фон их проявления и своеобразие функциональности в сказках Оскара Уайльда. Отдельное внимание в работе уделено осмыслению контента концептов «соловей», «роза», «сад».

Ключевые слова: *Уайльд, суфизм, ориентальный дискурс, сказка, сад, соловей, роза.*