

Отже, своєрідність сюжетної організації романів Кафки ґрунтується на авторській інтенції граничного узагальнення описуваних подій, трансформації окремих ситуацій і сюжету загалом в універсальні моделі людського існування.

#### Список використаних джерел

1. Адорно Т. Заметки о Кафке / Теодор Адорно // Звезда. – 1996. – № 12. – С. 120-139. Адорно, с.23].
2. Брод М. О Франце Кафке. Франц Кафка: Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки. (Кафка и Толстой) / Макс Брод / Пер. с нем. – СПб. : Академический проект, 2000. – 505 с.
3. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю / Пер. с франц. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с. ((Камю-рус-1990. С.95
4. Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников / Франц Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 606 с.
5. Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи / Франц Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 576 с.
6. Кафка Ф. Избранное / Франц Кафка. – СПб. : Кристалл, 1999. – 1088 с.
7. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — Москва : Интрада — ИНИОН. 1999. – 320 с.
8. Сучков Б.Л. Лики времени. Статьи о писателях и литературном процессе. Том 1. / Б. Л. Сучков. – М. : Худож. лит., 1976. – 416 с.
9. Heselhaus C. Kafkas Erzählformen / C. Heselhaus // Deutsche Pabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform. hrsg. von Josef Billen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. – S. 55-84.
10. Kafka, Franz. Das erzählerische Werk. II. Der Verschollene (Amerika). Der Prozeß. Das Schloß / Franz Kafka. – Berlin: Rütten & Loening, 1988. – 896 s.
11. Zima P. L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil / P. Zima. – Nouv. ed rev. et augm. – Frankfurt a. M. etc.: Lang., 1988. – 393 p.

*Summary.* The article studies the peculiarities of the plot organization in F. Kafka's novels. It is shown that Kafka's plots are based on intention to generalize the events and transformation of some situations and the plot on the whole to universal models of human being.

*Key words:* plot, parable, parenthesis, universalization.

УДК 821.111(417/419)

Т.В.Кеба

### ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ИДЕЙ ЭСТЕТИЗМА В ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО И О. УАЙЛЬДА

У статті здійснюється порівняльний аналіз образної структури лірики О. Вайльда та І. Анненського. Виявляються подібності й відмінності образного ладу віршів двох поетів у відповідності з їхніми художньо-естетичними установами.

*Ключові слова:* естетизм, імпресіоністська поетика, поетичний образ, символ, вірш-враження.

Духовний кризис рубежа XIX - XX вв. приводит к напряженным поискам новых эстетических установок, новых форм художественного выражения, преображающих начал в литературе и искусстве. Одной из таких форм стал эстетизм, фундаментом которого было недовольство буржуазной моралью, «а порой и моралью вообще» [9, 70-73].

Сформировавшийся во Франции в середине XIX века как самостоятельное течение в художественной культуре, эстетизм к концу столетия достиг своего расцвета как в викторианской Англии, так и в России. Наиболее ярко черты эстетизма воплотились в поэзии, которая в своих поисках следовала новым веяниям в искусстве. Русские символисты обращались прежде всего к творчеству своих французских предшественников, но среди западных авторитетов, на которые они могли опираться, был и Уайльд, чьи эстетические постулаты, понимание искусства как реальности и ценности высшей, чем природа и окружающая действительность, были созвучны исканиям русских символистов. Но главное, что роднило Уайльда с русскими символистами конца XIX в., – это признание абсолютной автономии искусства, независимости его от «злобы дня» и

сугубое внимание к эстетике языка, слова. Ф.К. Сологуб в романе «Творимая легенда» определяет роль художника таким образом: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт» [6, 7]. Такой взгляд на художника как творца особого мира совпадает с принципами, которыми руководствовался в своей писательской деятельности Уайльд. В эссе «Критик как художник» Уайльд пишет: «Дело Литературы из грубого материала непосредственного бытия создавать иной мир, более чудесный, нетленный и истинный, чем тот, что открывается обыденному зрению» [7].

Несомненно, что один из основоположников русского эстетизма И. Анненский был хорошо знаком с новыми веяниями в искусстве Франции: с творчеством Верлена, Малларме, Бодлера и др. Также Анненский был знаком с постулатами «английского эстетизма», идеи которого пропагандировались в России одним из известных русских журналов конца XIX века – «Северный вестник», и на страницах которого впервые были освещены, эстетические взгляды Д. Рёскина, У. Пейтера У. Морриса и О. Уайльда. «Английский эстетизм» привлекал Анненского пропагандой прекрасного, и, хотя, в отличие от Рёскина, поэт не связывал пропаганду красоты с социальными вопросами, но его эстетизм также носил просветительский характер, поскольку эстетическое для него неразрывно связано с культурой в целом.

Задачей данного исследования является сравнительный анализ образной структуры стихотворений Анненского и Уайльда, поэтому, минуя рассмотрение их эстетических взглядов в целом, остановимся на технике и целях создания стихотворного образа.

Отличительной чертой творчества символистов является проблема воплощения в стихотворениях жизненных впечатлений. Для стихотворений О. Уайльда и И. Анненского характерна импрессионистская техника выражения впечатления. Об импрессионистичности поэтического или прозаического произведения говорят в том случае, если речь идет о фиксации определенного впечатления или настроения, изменчивых ощущений и переживаний. Для произведения импрессионистского стиля характерна опора на чувственный образ, возникающий при взгляде на предмет, стремление ухватить именно начальное впечатление от предмета или обозначить его бросившейся в глаза деталью. Это позволяет увидеть и запечатлеть изменчивость окружающего мира, его динамику, развитие. И. Корецкая считает, что поэты используют средства импрессионистской поэтики для раскрытия динамики и состояния своего собственного внутреннего мира. [5, 206]. Это утверждение как нельзя более справедливо как для творчества Уайльда, так и Анненского.

В сборнике «Poems» (1881) Уайльд объединил несколько стихотворений-впечатлений в циклы, озаглавленные «Impressions», подчеркнув тем самым важность минутного впечатления. Основная черта этих стихотворений – тщательный подбор лексических изобразительных средств, имеющих целью максимально декорировать запечатленную в воображении действительность. В критическом эссе «The Decay of Lying» («Упадок лжи») Уайльд вкладывает в уста Вивиана, участника моделируемого автором диалога, рассуждения о пейзаже у импрессионистов, копируя почти дословно стихотворение «Symphony in Yellow»: «Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge?» [11]. («Откуда, если не от импрессионистов, эта чудесная коричневая дымка, обволакивающая улицы наших городов, когда становится расплывчатым свет газовых фонарей, а дома напоминают пугающие тени? Кому, если не им и их вождю, мы обязаны серебристым туманом над реками, который превращает в неясные образы увядающего изящества изогнутые мосты и качающиеся на воде баржи?» – перевод наш – Т.К.). Приведем для сравнения строки стихотворения: «An omnibus across the bridge / Crawls like a yellow butterfly... / Big barges full of yellow hay / Are moored against the shadowy wharf, / And, like a yellow silken scarf, / The thick fog hangs along the quay... / And at my feet the pale green Thames / Lies like a rod of rippled jade» [12].

В стихотворении «Симфония в желтом», как и в других стихотворениях импрессионистического цикла, реализуется принцип «ускользающего момента». Мимолетность впечатления материализуется при помощи лексических средств, где слова, подобно мазкам краски на холсте наполняют восприятие зыбкой действительности и цветом, и движением воздуха; слова приобретают значение символов, происходя естественным образом от сравнений и метафор в поэтическом тексте. Сравнения органически сочетаются по характеру и сути: воедино сливаются мир природы и мир, творимый человеком, переходя один в другой: «And, like a yellow silken scarf, / The thick fog hangs along the quay», «a passer-by / Shows like a little restless midge». В стихотворении все, созданное руками человека, уподобляется элементам мира природы: an omnibus – a yellow butterfly, и наоборот: fog – like a yellow silken scarf. Трансформируя «органическое» в «неорганическое» и стилизуя запечатлеваемый мир, Уайльд, как и художники модерна, прибегает к приемам собственного стиля, накладывая образы, возникшие в его воображении на реальную действительность и добиваясь ее преображения.

Стилистическое единство текста достигается путем сочетания орнаментального нанизывания сравнений с цветовой организацией текста. Писатель активно использует цветовой образ в изображении художественной действительности, формируя, таким образом, отношение к объекту описания при одновременном создании визуального прототипа. В стихотворении образы мира природы и города объединены одной цветовой гаммой – желтой. Хотя в традиционной англоязычной культуре концепт желтого цвета обладает ярко выраженной положительной коннотацией, в произведениях О. Уайльда функционируют индивидуально-авторские символические значения. В данном стихотворении автор использует цветовую символику желтого как цвета праздности, застылости, тоски. Только Темза привносит ощущение движения и блестит как нефрит, отсвечивая бледно-зеленым цветом. Сравнение Темзы с нефритом имеет прямое символическое значение: нефрит – лунный камень, назван так потому, что он вобрал в себя цвет и отблеск Луны, т.е. желтый; он содержит в себе воздух, эфир и воду и тесно связан с человеческими эмоциями. Такое намеренное акцентирование цвета, повторяемость цветового «мазка» в каждой детали текста делает повествование зримым и осязаемым, как произведение живописи, а визуальность становится важным эстетико-стилевым принципом поэтики Уайльда.

Процесс создания поэтом художественного образа выливается в умение представить явление природы в неожиданно осязаемом живом виде, добавляя рисуемой действительности недостающую ей оригинальность, живописность и магический смысл. Однако стремясь создать с помощью своего воображения нечто восхитительное, художник прибегает для этого к «украшению», не имеющему никакой прикладной цели», ибо, по мнению Уайльда, «...искусство совершенно безразлично к фактам <...> от реального оно отгораживается непроницаемым барьером прекрасного стиля, декоративности или идеальных устремлений» (ср. в оригинале: «keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment...») [11]. Именно поэтому цель Уайльда при создании поэтических образов – не постижение сложности мира и глубины психологии человека, а «фиксирование» сиюминутного впечатления и мастерство его передачи.

Несмотря на сходство во взглядах на поэзию как на искусство слова, стихотворения Анненского и Уайльда существенно различаются по способу создания образа. Один из метров символистской школы Вяч. Иванов в своей статье «О поэзии Иннокентия Анненского», опубликованной уже после смерти поэта, назвал автора «Кипарисового ларца» «ассоциативным символистом»: «Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем» [4, 170].

Ассоциативный тип символизма, присущий Анненскому, восходит к Бодлеровскому методу «соответствий». Для Анненского творчество – психологический процесс, ориентирующийся на эмпирическую действительность. Символы для него – это особые образы, способные передать внутреннее состояние человека. Эти образы поэт находит в самой жизни, в реальной действительности, потому что, по словам Анненского, «...нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир идей и мир вещей. ...Та область жизни, где вещи наиболее покорены идеями и где идеальный мир захватывает нас всего полнее, благодаря тому, что он заключен лишь в обманчивую, символическую оболочку вещественности (она может быть хоть каменной – это всё равно), называется искусством. Всего целостней, ясней, совершенней и разумнее мир идей передается искусством слова или поэзией» [1, 217].

Итак, вещи воспринимаются как символы только в соотносительности с человеком, по принципу ассоциативности (соответствия) они являются знаками душевного опыта, переживаемого человеком. Состояние души – тоска, творческое прозрение, любовь – находят отражение в реалиях окружающей действительности. Соответственно, на пересечении двух взаимоотражающихся планов строится поэтический образ. Например, в стихотворении «Из окна» опадающие осенью листья деревьев, вызывающие достаточно традиционную ассоциацию с течением времени (по Анненскому – «истечением», «сокращением», «таянием», «сочтенностью»), неожиданно связываются новой ассоциацией с карточной игрой, с битыми (вышедшими из игры, отброшенными в сторону за ненадобностью) картами, а значит, и с определенным восприятием и оценкой феномена жизни:

За картой карта пали биты,  
И сочтены ее часы,  
Но, шелком палевым прикрыты,  
Еще зовут ее красы... [2, 175].

Обратим внимание и на нестандартный эпитет «палевый»; указывающий на розовато-желтый цвет, вследствие чего «палевый шелк» становится не только изобразительным штрихом к описанию наряда, в который все еще прекрасная природа одевается ранней осенью, но и выражением идеи красоты, кратковременности и даже «ненужности» самой жизни.

Во второй строфе образ нигде в стихотворении не называемой осени передается метафорой «призрак пышноризый», которая подтверждает ассоциацию с падающими (отжившими) листьями и падающими (сыгранными, ненужными) картами. Осень еще красива, «пышна» своей красотой, но она уже призрак, дни ее сочтены:

И этот призрак пышноризый  
Под солнцем вечно молодым  
Глядит на горы глины сизой,  
Похожей на застывший дым [2, 176].

А.Н. Елисеева справедливо указывает на такую особенность работы Анненского с символами, как их построение, рождение непосредственно в творческом процессе, а не использование типичных традиционных признаков: «Ведущим принципом в процессе его (стихотворения. – Т.К.) создания является «совмещение» одних признаков с другими в одновременности их восприятия, но как последовательность развертывания в дискурсе. Так, поэт использует прием перемаркировки реальных признаков в идеальные (образные) в условиях определенного контекста, а затем путем их «совмещения», т.е. наложения образа на понятие ... высекает «понятийный образ» – символ» [3, 61].

Вследствие сравнения образного строя стихотворений О. Уайльда и И. Анненского приходим к выводу, что оба поэта исходят из общих мировоззренческих принципов и демонстрируют высочайшее мастерство в передаче «впечатления» от наблюдаемой картины, импрессионистически накладывая на нее образы, возникшие в их воображении, создавая мир зыбкий, таинственный и прекрасный. И Уайльд, и Анненский тяготеют к предметной трактовке образа, подчеркиванию материальной вещественности, воплощение которой осуществляется через предметную метафору, «предметное» метафорическое сравнение: «like a yellow silken scarf, / The thick fog» («туман... как шелка желтого поток...»); «шелком палевым прикрыты». Однако Уайльд использует метафорическое сравнение лишь для украшения реально существующего объекта или подчеркивания какой-то черты, наиболее соответствующей минутному настроению автора: (омнибус ползет, как мотылек; люди, как муравьи). Его образы не обладают многоплановостью. Они лишены глубинного психологизма именно в соответствии с установкой поэта на то, что действительность не имеет ничего общего с искусством и нуждается в преображении и украшении.

Для Анненского символы – это образы, призванные передать внутреннее (душевное) состояние человека. Ассоциации, возникающие у автора при взгляде на объект, позволяют создать сложный многоуровневый символ, в котором заключается целый ряд смыслов («за картой карта пали биты...» – это и отбитые, ненужные карты, и опавшие отжившие листья, и, как вывод, уходящая жизнь). Образы Анненского – это отражение его взгляда на искусство как на возможность наиболее полно передать мир чувств через «вещественно-предметные» символы, одушевленные красотой слова.

#### Список использованных источников

1. Анненский И. Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М. : Наука, 1979. – 680 с.
2. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / И.Ф. Анненский. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с.
3. Елисеева А. Н. Предметный символ в поэтике И. Анненского (на материале лексико-семантической группы «цветы». Лилия) / А. Н. Елисеева // Филологические науки. – 2000. – № 6. – С.56–66.
4. Иванов Вяч. Ив. О поэзии Иннокентия Анненского / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С.170–179.
5. Корецкая И. Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике / И. Корецкая // Над страницами русской поэзии и прозы начала века. – М. : Радикс, 1995. – С. 203–204.
6. Сологуб Ф. К. Творимая легенда: Роман / Ф. К. Сологуб; Сост., авт. вступ. ст. и примеч. А. И. Михайлов. – М. : Современник. 1991. – 572 с.
7. Уайльд О. Критик как художник [Электронный ресурс] / <http://lib.rus.ec/b/322728/read>
8. Уайльд О. Перо, полотно и отравы / Оскар Уайльд. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 416 с.
9. Яковлев Д. Е. Ницше и Уайльд (Путь эстетизма) / Д. Е. Яковлев // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. – 1994 – № 2. – С. 70–73.
10. Wilde O. Intentions [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступа: <http://www.ucc.ie/celt/wcritic.html>, свободный.
11. Wilde O. Poems / O. Wilde // <http://archive.org/details/poems03wild>

*Summary.* The article presents a comparative analysis of O. Wilde's and I. Annensky's lyrics. Similarities and differences in image and structure of the two poets' poems are found out according to their artistic and aesthetic attitudes.

**Key words:** aesthetics, impression, impressionistic poetics, lyrical image, symbol.