

10. Woolf, Virginia. Sara Coleridge [електронний ресурс] // The Death of the Moth and other essays. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter15.html>

Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: in V vols. / Virginia Woolf / [ed. by A.O. Bell]. – L. : The Hogarth Press, 1977. – 1984. Vol. I. – 1977. – 356 p. Vol. II. – 1978. – 371 p. Vol. III. – 1980. – 382 p. Vol. IV. – 1982. – 402 p. Vol. V. – 1984. – 402 p.

11. Woolf, Virginia. The Man at the Gate [електронний ресурс] // The Death of the Moth and other essays. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter14.html>

12. Woolf, Virginia. The Thoughts on Peace in an Air Raid [електронний ресурс] // The Death of the Moth and other essays. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter28.html>

“З ЖИТТЯ НІКУДИШКА” Й.ЕЙХЕНДОРФА – КВІНТЕСЕНЦІЯ РОМАНТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ ЧИ ПАРОДІЯ НА РАННЬОРОМАНТИЧІ ТВОРИ ПРО МИТЦЯ

Діана МЕЛЬНИК

Львівський національний університет імені Івана Франка

В статті розглядається проблема реорганізації романтичних мотивів у новелі німецького письменника-романтика Йозефа Ейхендорфа. На основі аналізу функціонування основних романтичних мотивів та образів, їх трансформацій та пародіювання, із залученням до аналізу поняття ігрового принципу та карнавалізації робиться висновок про те, що новела пропонує нове бачення романтичного героя, пародіює і водночас надає нового сенсу усталеним романтичним мотивам.

Ключові слова: Йозеф Ейхендорф, карнавалізація, ігровий принцип, романтичний герой, геній, пародія.

В статье рассматривается проблема реорганизации романтичных мотивов в новелле немецкого писателя-романтика Йозефа Ейхендорфа. На основе анализа функционирования основных романтичных мотивов и образов, их трансформаций и пародирования, с привлечением к анализу понятия игрового принципа и карнаваллизации делается вывод о том, что новелла предлагает новое виденье романтичного героя, пародирует и в то же время придает новый смысл устоявшимся романтичным мотивам.

Ключевые слова: Йозеф Ейхендорф, карнавалізація, ігровий принцип, романтичний герой, геній, пародія.

The article deals with reorganization of romantic motives in the short story by German Romantic author Josef Eichendorff. Having analyzed the functions of basic romantic motives and characters, their transformations and parodying based on the concept of play techniques and carnivalisation, the author concludes that the short story offers a new vision of romantic hero, parodies and at the same time gives new sense to basic romantic motives.

Key words: Joseph Eichendorff, carnivalisation, play principle, romantic hero, genius, parody

Йозеф Карл Бенедикт барон фон Ейхендорф увійшов у скарбницю світової літератури як чільний представник німецького романтизму, а його новела “З життя Нікудишка” (1826 р.) вважається одним із найкращих зразків романтичної прози. Попри те, що його творчий доробок досить об’ємний і включає окрім поезії велику кількість прозових, драматичних творів та літературно-критичних праць, українському читачеві він відомий передусім як лірик, чиї поетичні твори неодноразово перекладалися на музику такими видатними композиторами як Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Р. Штраус. Варто також зазначити, що творчість Ейхендорфа в часовому плані охоплює майже 50 років: перший прозовий твір – “Осінні чари” 1808 р. і останній опублікований – історико-літературна праця “Історія поетичної літератури Німеччини” 1857 р. і відображає еволюцію як романтичної естетики, так і естетичних поглядів автора зокрема. З цієї перспективи важливо простежити формування авторського стилю в межах романтичного напрямку та його внесок в літературу романтизму, його естетику та літературно-критичне осмислення, а також місце новели “З життя Нікудишка” в літературі німецького романтизму, позаяк в українському літературно-критичному дискурсі цьому авторові приділялося не достатньо уваги. Дана розвідка – спроба по-новому осмислити поетику новели “З життя Нікудишка” з перспективи реорганізації у ній романтичних мотивів та символів. При цьому в центрі уваги знаходитиметься насамперед образ головного героя-музиканта, комплекс романтичних мотивів (подорож, кохання як знемога, мотив неробства “Мьяйгганг”) та решти романтичних образів (чарівної незнайомки, філістера, генія).

Тема статті доволі дискусійна і з першого погляду містить у собі протиріччя, бо зрозуміло, що романтизм як літературний напрям у Німеччині не був однорідним, і гейдельберзький романтизм, до якого прилучився Й. Ейхендорф, досить критично оцінював здобутки своїх попередників і відповідно пропонував власний погляд на функцію і місце мистецтва та літератури зокрема. Російський літературознавець М. Грешних, аналізуючи твори представників другого етапу романтизму, називає гейдельберзький етап періодом сум'яття духу, бо представники цього напрямку розчаровувалися в істинах, проklamованих енциями: чисте кохання, універсалізм, над-народність чи надетнічність мистецтва, ідеалістичний містицизм, а відтак цей період німецького романтизму, як зазначає Н. Берковський позначився тотальним нігілістичним настроєм, що заперечував і руйнував естетику своїх попередників. Таким духовним сум'яттям позначені чи не усі твори Ахіма фон Арніма, який вражає своїм натуралізмом, а подекуди випередивши свій час, експресіоністичним зображенням дійсності, та Клеменса Brentano, роман якого "Годві" став прикладом розчарування у містеріальності кохання та можливості художньої творчості. Однак художній доробок Ейхендорфа і зокрема обрана для аналізу новела в естетичному та ідейному плані суттєво відрізняється від тотального духу руйнації та песимізму, притаманному цим авторам. М. Грешних розглядає новелу "З життя Нікудишка" з іншої перспективи, поряд із "Нічними чужаннями Бонавентури" та творчістю Е. Т. А. Гофмана як втілення "карнавального духу". При цьому дослідник відмічає, що карнавальність у творчості цих письменників, окрім усього іншого, полягає у вмілому поєднанні двох світів, що існують паралельно – світу реального і вигаданого, сфери дійсності і фантазії. Таке поєднання вочевидь було б не можливим без присутності певної гри, яка обумовлює таке співіснування і базується на використанні романтичної іронії. У новелі Ейхендорфа фантастичний, казковий світ відсутній, він перетворюється у наївно-пригодницький, де долею персонажа керує щасливий випадок, що наближає тим самим новелу до жанру казки. Важливо наголосити на тому, що гра у романтиків розуміється не лише як розвага, а слідом за Кантом розглядається як можливість пізнання та самопізнання (Якщо гра містить елемент піднесення то вона перестає бути грою – І. Кант). "Гра, – зазначає Б. Б. Шалагінов, – <...> звільняє від усіх підозр сферу чуттєвості, що у барокових філософів розглядалася як "примара розуму", що заважала формувати чіткі уявлення про світ. Вона відкривала шляхи для фантастики,

яку звільнила від необхідності бути переносним смислом, слугувати алегорією, що їй нав'язували митці бароко та класицизму. Нарешті сама організація художнього тексту також перестала обслуговувати "здоровий глузд" і його невблаганну логіку, текст став не рабом смислу, а його рівноправним "партнером" [5, с. 39]. Сам Ейхендорф у своїх теоретичних статтях неодноразово наголошував на елементі гри та співучасті читача у продукуванні смислів, маючи на увазі передусім духовний сенс ("Spiritualsinn") [6, с. 75]. Тож аналізуючи новелу, важливо простежити, яким чином виявляються закони художньої гри у новелі Ейхендорфа та яким чином вони сприяють карнавалізації сюжету (якщо вона присутня), впливаючи на зміну конотації окремих романтичних мотивів.

Новела "З життя Нікудишка" з'явилася друком уже на етапі згасання літературного романтизму в Німеччині й увібрала в себе цілу низку мотивів, символів та сюжетів, притаманних творам різних етапів та шкіл романтичної літератури, що дозволило М. Бенту називати новелу – конспектом романтичної еволюції, переконуючи, що її сюжет натякає на "Генріха фон Офтердінгена" Новаліса, а фольклорна тональність наближує її до творів гейдельберзького романтизму [2, с. 79]. В певному відношенні твердження про реферативний характер новели має сенс, бо й справді практично на кожній сторінці твору знаходимо алюзії та текстуальні посилання на твори не лише романтизму, а й попередніх епох. Так ідею "неробства" Müßiggang, зустрічаємо у апологета й теоретика ранньоромантичної естетики Ф. Шлегеля в романі "Люцинда", мотив перемінної долі натякає на пікарескні романи бароко, мотив подорожі – взагалі улюблений мотив романтизму, а ім'я Нікудишко як і назва твору за свідченнями окремих дослідників натякають на творчість Й. В. Гете ("З мого життя. Поезія і правда", "Вільгельм Мейстер"). Та й вибір головного персонажа – музиканта, що покидає батьківський дім, щоб віддатися своєму покликанию – центральний у більшості творів романтизму, починаючи від В. Вакенродера й завершуючи Е. Т. А. Гофманом. Однак усі ці мотиви отримують у Ейхендорфа інше звучання та виконують своєрідну функцію, про що мова вестиметься далі.

Тож розглядаючи новелу "З життя Нікудишка" в ключі романтичної естетики варто почати з фігури головного персонажа – Нікудишка, по суті безіменного героя, який своє прізвисько використовує як певну маску для виправдання усіх своїх вчинків чи їхню відсутність. Нікудишко (Taugenichts) – іронічне ім'я, яким головного героя наділяє

його батько, кепкуючи з його неробства. При чому вводячи у новелу саме такий образ автор іронізує не лише з оточення філістерів, яким протиставляється персонаж, а й з самого героя, який у творі представлений простаком, що легко крокує життям, однак не придатний до будь-якої практичної діяльності. При цьому слід наголосити, що образ Нікудишка, якого автор намагається зобразити “людиною з народу”, сам по собі містить чимало протиріч. У новелі він представлений як митець, чие бажання неробства пояснюється саме його покликанням поета й музиканта, однак уже на початку твору одна фраза руйнує усталений образ митця: “Тож, – мовив я, – якщо я такий Нікудишко, то й нехай, тоді я піду у світ шукати щастя” <...>. Я увійшов у дім і зняв зі стіни скрипку, на якій *досить вправно грав*, батько дав мені на дорогу кілька монет і я поплентався довгою сільською дорогою” [7]. Цей факт суттєво відрізняє “З життя Нікудишка” від інших романтичних творів про митця, у яких юнак сам іде з дому (тут його проганяє батько) у пошуках свого призначення, і, на відміну від романтичних героїв єнцив, не намагається виховувати у собі почуття мистецтва, бо вже з перших сторінок усвідомлює себе митцем, хоча це усвідомлення досить наївне, бо вміння грати на скрипці він не розцінює як вище покликання та містичний талант. Суперечливість образу Нікудишка полягає й у тому, що він постійно балансує поміж романтичним бажанням мандрів і філістерським способом життя, який виявляється у його спробах вести осілий спосіб життя та займатися “корисними” справами, а не мистецтвом, яке не приносить заробітку. Проте жодна з професій, яким він себе присвячує по дорозі, не приносить йому бажаної реалізації. Показово однак для подальшого тлумачення новели і зокрема образу головного героя є те, що Ейхендорф однією з пеших обирає для Нікудишка професію садівника, яка має досить символічне значення. Варто наголосити на тому, що прозі автора загалом притаманна формалістична мова та емблематика, і з цієї перспективи образ садівника можна тлумачити як втілення поета, що “саджає зерно правди”, і посиляє до письменника-мораліста німецького середньовіччя Вернера Садівника. І хоч Нікудишку на даному етапі життя, як зазначає Отто Ебегардт, притаманне відчуття віддаленості від бога [6, с. 47], бо увесь свій час він і надалі проводить у байдюванні, така авторська алюзія відкриває дещо інший рівень тлумачення образу персонажа.

Нікудишко не має чітко визначеного життєвого плану, і на відміну від героїв ранніх романтичних творів, його подорож спочатку не має конкретної мети і складається з окремих випадків чи випадкових

зустрічей, які скеровують його до Італії. При цьому “випробування”, які випадають на його долю зближують його із героями барокових романів. Єдиним мотивом що об’єднує окремі етапи його подорожі є образ прекрасної незнайомки, кохання до якої змушує його шукати її знову і знову. Однак навіть момент естетичної насолоди від споглядання прекрасної незнайомки руйнується простацьким походженням Нікудишка, що в тексті посилюється контрастним зображенням дівчини у білому вбранні та безглуздом випадку, який руйнує естетичний момент: “Тоді я побачив як найпрекрасніша дама, ще розпашіла зі сну у білосніжному вбранні, підійшла до прочиненого вікна. Вона заплела свої темні коси і ковзнула грайливим поглядом по кущах та саду; вона зазвичай перехилилася з вікна, нахилила чи підв’язувала квіти, які росли перед ним, або брала у білосніжну руку гітару, і її спів так ніжно й чарівливо розливався по саду, що серце моє й досі сповняється тугою, коли згадую якусь із тих мелодій <...> Так минув тиждень. Та одного разу, коли вона знову стояла перед вікном, і довкола розлилася тиша, мені до носа влетіла клята муха, і у мене почалося страшне чхання, яке годі було спинити. Вони вихилилася з вікна і побачила мене бідолашу за кущами. Від сорому я впродовж багатьох днів не міг повернутися туди [7]”. Таким чином навіть романтична знемога головного героя через гротескність ситуації, яка змушує його тікати, нівелюється, а разом з тим пародіюється романтичний мотив кохання на відстані, забороненого кохання, притаманного зокрема ліриці середньовіччя, коли на заваді стосункам ставала станова нерівність, адже головний герой до останнього вважав, що його кохана – графиня.

Більше того, кінцева мета подорожі – Італія не втілює у собі освітньої обителі чи колиски мистецтва, якою вона постає у творах ранніх романтиків, зокрема в романі Л. Тіка “Подорожі Франці Штербальда” чи у класика німецької літератури Й. В. Гете, навпаки, для головного героя твору ця країна – рай для нероб, казкова країна Шлярафенлянд, де ростуть помаранчі: “Італія –прекрасна країна, там Господь піклується про усе, там можна розпростатися на сонечку, а виноград сам так і лізе тобі до рота, а коли вкусить тебе часом тарантул, то так заходишся танцювати, що й своїх не впізнаєш, хоч досі ніколи не танцював” [7]. Однак Італія розчаровує головного героя, бо виявляється зовсім не придатною для його життя країною. Тут йому доводиться познайомитися з цілою низкою митців, які, щоправда, зображені досить саркастично. В останній частині роману міститься розвінчувальний діалог про геніїв, вкладений

в уста одного із них: “Нам, геніям – начхати на увесь світ, так само як і йому на нас, ми крокуємо до вічності у наших семимильних чоботях, в яких скоро навіть будемо народжуватися на світ, і не обмежуємо себе нічим. Варто визнати, що таке положення доволі нище, незручне, розчепірене – однією ногою в майбутньому, де немає нічого окрім ранкової зорі та немовлячих облич майбутніх поколінь, а іншою ногою – в самому серці Рима на П’яца дель Поллоло... Подумати лишень: шамотня, пиятика, голодування – усе це лише заради вічності безсмертя. Глянь но на мого шанованого колегу, он там, на лаві, він також геній, йому і його століття нудне, що йому робити у вічності?” [7]. Таким чином у Ейхендорфа з’являється інший образ генія, протилежний тому, який випрацьовували ранні романтики. Більше того, письменник досить критично відгукується і про “епідемію геніальності” періоду “Бурі і натиску”: “Гете та Шиллер, після того як останній у своїх “Розбійниках”, у “Фієско” та “Підступності” і “коханні” покався за епідемію геніальності, поринувши у наукові дослідження, довгий час мовчали. Вілянд натомість став героєм дня, озброївся проти марень та усього незвичайного чіткою теорією корисності переробивши її у власно релігію блаженства для праведників” [8, с. 6]. Тож очевидним стає образ митця декларований Ейхендорфом. Справжнього поета він порівнює із мучеником, бо він здатен бачити не лише те, що існує на поверхні, а й водночас є свідком вищої, релігійної сфери. Таку ж думку відстоює і Л. Тік у “Подорожах Франца Штернбальда”, вважаючи, що художник своєю творчістю здатен впливати на людей з тією ж силою, що й мученик своєю мученицькою смертю. Важливо однак відмітити, що йдеться вочевидь про саме поняття, яким позначається мистецька особистість, бо в тлумаченні образу істинного митця Ейхендорф у багатьох моментах перегукується із геніальними особистостями єнців. І визначаючи літературу як письмо ієрогліфічне, символічне та алегоричне, він вбачає єдиним її завданням те, щоб донести релігійну сферу читачеві, а Нікудишка автор розглядає як утілення істинної поезії, і цим пояснюється його “перша професія” садівника: “Нікудишко як поет і співець представляє первинну і найважливішу форму поезії, відновлену романтизмом, яку ми можемо спостерігати у “Чарівному розі хлопчика” [6, с. 46], – зазначає Отто Ебегардт. Суперечливість образу головного героя пояснюється його складним завданням, з одного боку, стати втіленням простої народної поезії, з іншого ж відкрити сферу духовності і моральності, використовуючи прості засоби народної культури. Бо, на перший погляд,

автор настільки “спрощує” головного персонажа, що часом його образ схожий на стилізацію, він водночас виступає подекуди “дурником” з народу, в подекуди чваниться своїм талантом. Перебільшена “народність” головного персонажа підкреслюється нагромадженням народних прислів’їв та приказок, які часто перекручуються чи накладаються.

Тому для кращого розуміння постаті головного героя продуктивним аспектом аналізу видається карнавалізація оповіді, яка дозволяє представити усталені мотиви в новому, незвичному світлі. Карнавальна мова символів характеризується своєрідною логікою “зворотності”, “іншого боку”, “на-вिवоріттям”, логікою постійної зміни низу й верху (колесо), переду й заду, трагедійності й пародією, профанацією, розвінчанням. Інше життя інший світ народної культури, – зазначає Бахтін, – будується як пародія на звичайне, тобто не карнавальне життя [1]. Таких прийомів карнавалізації в новелі більш ніж достатньо.

Почнемо з того, що новела, як слушно зауважує Бенгт, сповнена постійного руху, й справді нагадує карнавальну ходу, що закладено уже на початку твору у символічній круговерті колеса батьківського млина, який разом із весняним капіжем створюють певний ритм та задають темп та настрій новели, а водяна символіка пророкує плинність та мінливість у розгортанні сюжету: “Колесо батькового млина шуміло та весело стукотіло, талий сніг капав з дахів, горобці цвірінькали й пустотливо стрибали туди й сюди. Я сидів на порозі й намагався зігнати сон з очей” [7]. З моменту покидання батьківського дому персонаж перебуває у постійному русі, бо навіть моменти “неробства” та осілості не можуть втримати його від подорожі, яка врешті завершується там, де розпочалася, й на кожному етапі супроводжується грою на скрипці, танцями та співами й закінчується повноголосим концертом усіх персонажів новели в графському замку: “Не встиг він завершити свою розповідь, я із кушів долинув страшений гамір – били в литаври, було чути труби, ріжки та тромбони, стріляли з мортир та кричали “віват”, дівчата знову взялися до танцю <...>. Старий садівник грав бив у литаври, тут же вигравали празькі студенти в плащах, поруч із ними швейцар наче божевільний, перебирав пальцями по фаготу” [7]. Тож бачимо, що як і для карнавалу, нема й тут розрізнення на дійових осіб та спостерігачів, усі є повноправними учасниками дійства, яке розгортається упродовж твору.

Повернення Нікудишка додому замикає символічне природне коло, відтворене в карнавальній ході. Примітно тому, що свою подорож він розпочинає ранньою весною, яка символізує новий початок та нове

народження, яке для головного героя є початком нового життя. З цієї перспективи можна розглядати новелу як художній твір про становлення, однак становлення відбувається не мистецьке, а передусім духовне і моральне.

Карнавальність підтримується й структурою твору, в якому один епізод швидко змінює інший, кожен з яких створює при цьому сюжетно цілісну і замкнену структурну одиницю. М. Бент розмірковує над тим, що така мінливість, фрагментарність та незавершеність свідчить про ліричний характер новели, однак влучнішим на наш погляд є її окреслення як карнавальної ходи.

Крім того мотив перевдягання як символічного (маска “нікудишка”), так і фізичного (шляфрок Нікудишка, художник Гвідо – переодягнена в чоловічий одяг дівчина) створює ефект трагедії, неодмінного атрибуту карнавальної ходи. При цьому важливо наголосити, що одяг виконує в новелі важливу функцію: він стає не лише маркером статусу персонажів, але й в більшості випадків “творить” їхній образ, наділяючи його промовистими психологічними рисами. Так, згадуваний шляфрок Нікудишка є символом філістерства, затишного обивачества: “Темно-червоний шляфрок жовтими горохами, зелені пантофлі, ковпак для сну та люльки з довгими цибухами. Про все це я давно мріяв, коли спостерігав за прогулянками нашого пастора одягненого в домашній одяг” [7]. На якийсь час Нікудишко піддається цьому духу філістерства, і не останню роль у цьому відіграє одяг, який був йому “до лиця”. Однак той самий шляфрок досить символічно стає на заваді його любовному пориву: “Фі, – огидний шляфрок, – вигукнула вона, побачивши мене раптом у моєму одязі на вулиці. Це мене розізлило, і я вирішив не поступатися у галантності і зробив кілька вишуканих па її на зустріч, щоб схопити та поцілувати. Але на превеликий жаль, шляфрок, надто довгий для мене, заплутався поміж ніг, і я розпластався у повен ріст” [7]. У цих двох епізодах спостерігається “зречення” людини, яка стає заручником матеріального світу і визначається через свій зовнішній вигляд та одяг. Саме завдяки перевдягання створюється й інтрига довкола розбійників, які виявляються художниками, і художником Гвідо, який насправді був переодягнутою дівчиною. Та й прекрасна незнайомка в кінці новели виявляється не знатною дамою, а камердинеркою й племінницею швейцара. Таким чином карнавал, що спочатку перевертає усе з ніг на голову, в кінці новели відкриває істинне обличчя усіх персонажів.

Попри руйнування існуючих ієрархій і протистояння (далекого від простого заперечення – М. Бахтін) офіційній культурі, карнавал як явище передусім амбівалентне стирає межі між бінарними опозиціями, змішуючи смерть із народженням, небо з землею, верх із низом початок з кінцем. Амбівалентність карнавалу й дозволяє поєднати у новелі непоєднані риси, якими характеризуємо головного персонажа, і він з наївного простака перетворюється на символ поезії в душі Ейхендорфа – високоморальної та релігійної. Таким чином, карнавалізація сюжету, гра із основними романтичними мотивами та символами дозволяє творити нові смисли. Гра у новелі трактується як нагромадження романтичних мотивів, їх поєднання та пародіювання. Романтична естетика у Ейхендорфа отримує нове звучання: замість тотального нігілістичного настрою, притаманного гейдельбержцям, автор наполягає на іншому мистецтві, духовному та високоморальному. Зодягнувши свого героя у маску нероби та простака, він викриває на його думку скомпроментоване попередниками і сучасниками поняття генія, пропонуючи натомість як вище мистецтво те, яке черпає свою сутність з народної культури. Навіть пародіювання окремих романтичних мотивів (образ прекрасної незнайомки чи генія) має на меті наповнити ці поняття новим сенсом, тому пародія розуміється тут у душі карнавалу, як метод продукування нових смислів, бо вона не заперечує, а відновлює та відроджує.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Бахтин М.М. [Електронний ресурс] Режим доступу до інформації : <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>
2. Бент М. И. Лирический герой прозе Й. фон Эйхендорфа // *Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология* / Бент М.И. – Иркутск : Издательство Иркутского университета, 1987. – С. 78 – 88.
3. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Берковский Н.Я. – Вступ. статья А. Анкиста. – Ленинград, 1973. – 568 с.
4. Грешных В. И. Мистерия духа. Художественная проза немецких романтиков. – Клининград, 2001.
5. Шалагінов Б. Романтичний словник: до історії понять і термінів раннього німецького романтизму / Борис Шалагінов. – К. : Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА. – 2010 р. – 136 с.

6. Eberhardt O. Eichendorffs Taugenichts: Quellen und Bedeutungshintergrund ; Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs / Eberhardt Otto. – Würzburg : Königshausen und Neumann, 2007. – 755 S.
7. Eichendorff J. Aus dem Leben eines Taugenichts [Електронний ресурс] / Josef von Eichendorff. – Режим доступу до тексту : <http://www.gutenberg.spiegel.de/buch/4285/1>
8. Eichendorff J. Über das ethische und religiöse Bedeutung der neuen romantischen Poesie in Deutschland / Josef von Eichendorff. – Leipzig : Verlag von A. G. Liebeskind, 1847. – 302 S.

СКЕПТИЧНА СВІДОМІСТЬ АВТОРА ТА ЗАСОБИ ЇЇ ОПРИЯВНЕННЯ у романі Доріс Лессінг “Ущелина”

Лілія МІРОШНИЧЕНКО

Інститут філології, Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

У статті представлено рецепцію роману Д. Лессінг “Ущелина” (2007) з позицій літературного скептицизму, – його важливість у доробку англійської письменниці є наразі недооціненою. Починаючи з 1960 рр. літературознавчий дискурс пов’язує письмо Лессінг у першу чергу і здебільшого з жіночим рухом, з традицією жіночого письма, а відтак з феміністичною теорією, у той час як скептична свідомість письменниці чинить опір як феміністичній ідентифікації, так і будь-якій іншій догматичній позиції. З’ясовано, якими є засоби оприявнення цієї авторської настанови у тексті роману.

Ключові слова: скептична свідомість, феміністична теорія, паратекст, бінарна опозиція, Доріс Лессінг, англійський роман.

В статье представлена рецепция романа Д. Лессинг “Расщелина” (2007) с позиций литературного скептицизма, – его значимость в художественном наследии английской писательницы является на сегодня недооцененной. Начиная с 1960 г. литературоведческий дискурс связывает ее письмо в первую очередь и преимущественно с женским движением, с традицией женского письма и, как следствие, с феминистической теорией, в то время как скептическое сознание писательницы сопротивляется как феминистической идентификации, так и иной другой догматической позиции. Определены способы актуализации этой авторской установки в тексте романа.

Ключевые слова: скептическое сознание, феминистическая теория, паратекст, бинарная оппозиция, Дорис Лессинг, английский роман.

The study approaches Doris Lessing’s *The Cleft* (2007) from the perspective of skepticism, whose importance in the writer’s fiction is by now underestimated. Since 1960s, Lessing’s writing has been associated mostly with the women’s movement, the female literary tradition, and, therefore, with the feminist theory. Lessing’s skeptical mind resists the feminist identification as well as any other dogmatic or doctrinaire position. The article explores the ways this authorial skepticism is manifested.

Key words: skeptical mind, feminist theory, paratext, binary, Doris Lessing, English novel.

Літературно-критичний дискурс на разі пропонує низку інтерпретацій роману “Ущелина” (2007), які необачно утримують його у межах традиції жіночого письма та феміністичної теорії, хоча саме цей пізній роман письменниці повною мірою зреалізував і скептичну настанову письменниці і вкотре актуалізував її критичне ставлення до догматичних суджень ліберальних феміністок, котрі розглядають чоловіків та жінок як “на загал схожих, а відмінності між ними – як соціальні конструкти” [13, с. 8]. В інтерв’ю, яке Лессінг дала національному каналу BBC у червні 2007 року з нагоди виходу роману “Ущелина”, письменниця наголосила на значенні пережитих нею подій у створенні роману, – вони “надихнули”, йшлося про конкретні епізоди життя ще з часів юності [10]. У цьому ж таки інтерв’ю вона виголосила крамольну, як на симпатиків феміністичної думки, тезу: “Я б не хотіла жити у суто жіночому світі” [ibid.]. Промовиста відстороненість авторки у новому романі від феміністичних концепцій означала на практиці відмову від нав’язуваних їй з часу виходу “Золотого зошита” правил гри [6, с. 19] і через те одразу обурила апологетів феміністичних підходів як серед критиків, так і серед читачів [3].

Класичним текстом для дослідження стратегічної для цього автора теми жінок та чоловіків є роман “Золотий зошит” (1962), але на відміну від раннього роману, “Ущелина” на сьогодні ще не переобтяжена критичними прочитаннями. Метою статті є дослідити, яким чином авторський скептицизм оприявнюються у романі.

Про свої наміри Лессінг традиційно заявляє ще до початку основного тексту – у заголовку, передмові та епіграфах. Вони – й елементи структури роману, й ті інструменти, які сприяють адекватності розуміння тексту і містять перші аргументи на користь скептичної позиції автора. До того ж, до аналізу всіх частин авторського тексту, у тому числі того, що ще називають текстовою периферією, спонукає й естетична програма,