

Н. І. Власенко

Дніпропетровськ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ І ПОЕТИКИ МАНЬЄРИЗМУ В АНГЛІЙСЬКОМУ РОМАНІ ВІДРОДЖЕННЯ

Рассматриваются стилеобразующие «параметры» генезиса романистики ренессансной Англии, анализируется конфигурация соотношения риторических и поэтологических форм, определяющая художественные искания романистов елизаветинской эпохи, выявляются способы эстетического и поэтологического преобразования структурных матриц классической риторики, оформляющие маньеристическую доминанту генеративных моделей английского романа Возрождения.

Ключевые слова: поэтика, риторика, жанр, роман, генеративные модели, структурные матрицы, Возрождение, маньеризм.

Розглядаються стилетвірні «параметри» генезису романістики ренесансної Англії, аналізується конфігурація співвіднесення риторичних та поетологічних форм, якими визначаються художні пошуки романістів елизаветинської доби, виявляються способи естетичного та поетологічного перетворення структурних матриць класичної риторики, що оформлюють маньєристичну домінанту генеративних моделей англійського роману Відродження.

Ключові слова: поетика, риторика, жанр, роман, генеративні моделі, структурні матриці, Відродження, маньєризм.

Dwells upon style-forming parameters actualized in the course of the genesis of the English Renaissance Novel. The configuration of the connection of rhetorical and poetical forms defining the art activity of the Elizabethans is analyzed. The ways of the aesthetic and poetical transformation of the structural matrix of the classical rhetoric forming the mannerism dominant of the generic modals of the English Renaissance Novel are revealed.

Key words: poetics, rhetoric, genre, novel, generic modals, structural matrix, Renaissance, mannerism.

В тому сегменті проблемного поля сучасної науки про літературу, який виявляється на перетині осмислення романного жанру та осягнення красного письменства доби Відродження, співвіднесення генезису романістики ренесансної Англії з формуванням «мистецтва манери» задає такий ракурс «випробовування» трансісторичних «параметрів» усталення романної форми локально-історичними «координатами» становлення художньої свідомості, що у руслі «вивірення» «діалогікою» смислотворення, котра набуває когнітивної оформленості на межі ХХ – ХХІ ст., дистанції між «діалогічністю» митецьких перетворень реальності та «монологічністю» їх раціоналізацій визначає епістемічні та методологічні «виміри» погодження традиціоналістської історії роману та його посттрадиціоналістської теорії, розмежованих у контексті культуротвірного діалогу як безпосередньо-творчими, так і рефлексивно-опосередкованими встановленнями-подоланнями естетичних «граней» перетворення поетики жанру.

Характеризуючись розмаїттям генеративних моделей та структурних матриць, які не втілились в поетологічні передвістя жодного із романних різновидів наступних епох, але забезпечили розбудову жанрової естетики в творчих пошуках «на порубіжжі» різних типів художнього мислення, англійський роман Відродження, що уцілінюється в національно-історичну

модифікацію романного жанру множиною способів відсторонення від романічного, віднайдених Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Гріном, Т. Лоджем, Т. Нешем, Т. Делоні, Г. Четтлом та Н. Бретеном у ході долучення до царини жанрового оформлення романістики, у сфері його рефлексії стверджується в амбівалентному жанрово-генетичному статусі, котрий задається «відхиленнями» розгалуженості «генеалогічних» ліній роману, прокладених романотвірними естетичними «розмиканнями» пізнавальної вертикалі в ціннісні горизонталі, від магістралі світоглядних зрушень, уторованої їх когнітивними «замиканнями». При «вимірюванні» шляхів історичного руху романного жанру, на яких відбувається зближення персональних та інтерсуб'єктних «площин» «діалогічної» співвіднесеності «Я» з «Іншим», «траєкторіями» смислородження, що «монологізують» його зрівняннями першопринципів власної побудови з першопочатками дійсності на засадах відволікання онтологічних форм від екзистенціального становлення, жанрові новації романістів Англії останньої третини XVI ст. «затінуються» локально-історичними жанрологічними об'єктиваціями «вісі» трансісторичного епістемічного «прояснення» особистісної самоідентичності – протиставлення «внутрішньої» та «зовнішньої» впорядкованості відношень «самості» й «іншості», залишаючись енігматичними маніфестаціями і «протеїстичності» поезики роману, й «універсальності» його естетики. Пізньотрадиціоналістське рефлексивне освоєння романного жанру за означення своєї «полілогічності», заснованої на виокремленні спрямованостей на сполучення романного з романічним («Міркування з приводу романів» (1554) Дж. Чинціо, «Романи» (1554) Дж.-Б. Пінья та «Трактат про походження романів» (1670) П.-Д. Юе) й орієнтацій на їх розмежування (авторська передмова до роману Г. Філдінга «Джозеф Ендрюс» (1742), «Досвід про роман» (1774) Ф. Бланкенбурга) у власному уцілісненні ґрунтується на «розхитуванні» метафізичної логіки тотожності деструкціями основоположної для неї аналогізації означників та означень в ході «обрамлення» темпоральності оформлення жанру міметичними «зрушеннями» його традиційної топіки, котрими в руслі упередження «центрового» для Нового часу – формотвірного для «діалектичної» моделі суб'єктивного становлення – вектора «історизації» мислення інспірується «обмежування» жанрового простору роману, фонове для збігу митецьких інтенцій, конститутивних для романістики доби Єлизавети I, та їх пізнавальних опосередковувачів, здійснених «на зламі» традиціоналізму, в усталенні англо-ренесансного різновиду романного жанру за тематичними «рубіконами» його генезису. На тлі новочасного теоретичного «осторонення» історії роману, яке у своїй «біполярності» визначається опозицією його жанротвірних матриць, обґрунтованих у цьому контексті, – зрівнянням романної форми з «втленою діалектикою» буття і пізнання, фундованим естетизацією «звершеності» посттрадиціоналістської логіки тотожності (концепція роману Гегеля [7]) і співвіднесенням романного конститутивного принципу з «діалогізацією» «мов-світоглядів», засадничим для поетологічного започаткування новітньої логіки розбіжності (концептуалізація «романного слова» М. М. Бахтіна [3]), виявляється розходження креативних «параметрів» та рефлексивних

«координат» формування елизаветинської романної модифікації, що задається його «апріорними» локалізаціями на «узбіччі» часопростору жанрового становлення при його «апостеріорному» впорядковуванні, котре забезпечується як репрезентаціями діахронного континууму оформлення романного жанру, «замкненими» на самоототожненні суб'єкта, так і реконструкціями синхронічної «уривчатості» жанрового усталення, «розімкнених» в об'єктивність розрізнення семіотичних інстанцій.

«Випадіння» англо-ренесансної «ланки» генезису роману з його «ланцюга» ініціюється пізньотрадиціоналістською «деканонізацією» «сталих» літературних форм, яка засновується на поновленні – у руслі завершення традиціоналістського риторико-поетологічного синтезу – висхідної для нього дуалістичності конститутивних принципів поезії та красномовства. На такому підґрунті провадиться погодження варіативності критеріїв усталення номенклатури жанрів, спільної для нормативної поетики і класичної риторики, з інваріантністю жанрових формотвірних початків, відрефлектованих в епоху традиціоналізму, що інспірує «закріплення» романних новацій письменників-елизаветинців на позиціях жанротворення, котрі були виявлені первинними – автоматотекстуальними – індикаторами їх творчих експериментів (*трактатом (treatise), памфлетом (pamphlet), роздумаму (discourse), історією (history)*), визначальними для приєднання генерованої ними модифікації роману до риторичної царини мистецтва слова, відділеної від його поетичної сфери у контексті усталення їх дихотомії через осягнення модальності як жанрової першооснови. Включення путівця оформлення роману, відкритого в Англії в останній третині XVI ст., до мапи його історичного шляху відбувається в ході здійснюваної в Новий час універсалізації романного жанру, яка фундується сполученням – при розмежуванні «історизованих» напрямів науки про літературу, «сфокусованих» на континуальності становлення «Я», та «постісторичних» літературознавчих течій, «сконцентрованих» на дискретності формування «Іншого», – «серцевини» генезису роману з освоєнням-остороженням жанротвірного принципу «тематизації», заснованим на міметичній експансії жанрової топіки, чим визначаються засади встановлення «кінцевого» – основоположного для виявлення природи жанру, втіленого в романному здобутку епохи Єлизавети I, – критерію його жанрологічної ідентифікації у подальшій «текстовій роботі» щодо усталення англійської романістики Відродження у «теоретизованих» «вимірах» історії романного жанру. На цьому «перетині» логік тотожності та розбіжності, конститутивних для посттрадиціоналістської ментальності, матриця взаємодії риторичних та поетологічних формотвірних початків художньої словесності, актуалізована у контексті становлення роману ренесансної Англії, зводиться до моделі їх погодження, реалізованої в руслі оформлення «тематичних» різновидів романного жанру в період традиціоналізму – античного любовно-авантюрного, лицарського, пасторального, крутійського романів. За такого «скорочення дистанції» між способом спростування метафізичної логіки тотожності, віднайденим при вичерпуванні синтезу поетологічних та риторичних парадигм красного письменства, і шляхом її заперечення, виявленим в ході усвідомлення

невибутності дихотомії поетики та риторики, методологічні «параметри» визначення жанрової оформленості елизаветинської романістики «замикаються» на співвіднесенні її з романною формою, котре в історичному аспекті «розмикається» у віддалення новочасного роману від традиціоналістських жанрових різновидів, а в теоретичному плані – в зближення концептів діалектики та діалогу в епістемічному полі романного жанру.

Перспектива осторонення англійського роману Відродження через «вимірювання» його жанротвірних початків конститутивними принципами романного жанру, визначальними для попередніх і наступних стадій його генезису, задається французьким літературознавцем кінця ХІХ ст. Ж. Жюссерамом – ініціатором освоєння цієї романної модифікації, який на основі позитивістського поєднання «органологічної» та «діалектичної» «формул» історичного становлення пов'язав зародження роману в Англії з «добою Шекспіра», сполучивши – через зміщення «стрижня» жанрологічної рефлексії романних доробків того часу з модальності, «увираженої» їх творцями, на топіку, акцентовану пізньотрадиціоналістською і новочасною теорією романного жанру, – англо-ренесансний етап його формування з періодом «демаркації» *novel* щодо *romance*. На початку ХХ ст. «випробовування» риторичних модальних «координат» становлення романістики епохи Єлизавети І романічними і романними тематичними «параметрами» жанротворення стає осереддям ретроспекцій оформлення роману у Великій Британії, здійснених англійськими та американськими науковцями-позитивістами – Е. Бейкером, А. Кеттлом, Дж. Найтом та ін., – і, відповідно, визначає амбівалентну характеристику творчості романістів-елизаветинців, що, суміщуючи – завдяки зрівнянню епістемологічних засад усталення дискурсивної «пара-нормативності» риторики у добу традиціоналізму та естетичного підґрунтя розбудови «мета-нормативної» поетики романного жанру у Новий час – такі взаємовиключні «генеалогічні» концепти рефлексії роману, як «зародок» жанру і «фальстарт» його історії [21, 24, 27], панувала у сфері теоретизування щодо історичного руху романного жанру до 1950-1970-х рр.

«Взаємовивірення» риторичного та поетологічного, звершене в ході генезису роману Англії останньої третини ХVІ ст., відтворюється у спрощеній конфігурації, започаткованій при усталенні його «меншовартісної» історико-літературної репутації, і в спробах її подолання, зроблених у 1960-х рр. у рамках рефлексивного впорядкування діахронії становлення жанру на основі соціологічного «прирощення» «діалектичної» – визначеної Гегелем – моделі романної форми [7] (М. Шлаух [15], В.Д. Урнов [19]), і в здійснених в кінці ХХ ст. досвідах методологічного оновлення диспозиції вивчення англійської ренесансної романістики, «обмежованих» віддаленням від структуралістського виокремлення жанротвірних початків у синхронії жанрового оформлення на засадах долучення до «діалогічної» – виявленої М.М. Бахтіним – матриці становлення роману [3] (В. Девіс [22]), та наближенням – на підґрунті освоєння її формалістичної «провісті», означеної через ототожнення конститутивного

принципу романного жанру з його «самоостороненням» [19], – до постструктуралістського узагальнення часових і просторових «вимірів» літературного смислопородження (П. Селзмен [29]). Тим самим не лише суттєво звужується ракурс розгляду формування англійського роману Відродження, а і значно зменшується «кут бачення» історичного руху романного жанру.

Співвіднесення синхронічних та діахронічних аспектів формування елизаветинської романістики в руслі сполучення його безпосередньо-творчих «параметрів» і рефлексивно опосередкованих «координат» відбувається в дослідженнях англо-ренесансної лінії становлення романного жанру, розпочатих у 80-ті роки минулого століття в Україні літературознавцями – вихованцями школи філологів-«зарубіжників» Дніпропетровського національного університету. Під керівництвом професора Л. Я. Потьомкіної, яка ініціювала залучення митецьких надбань романістів доби Єлизавети I до об'єктної царини українського літературознавства, були визначені основні внутрішньожанрові модифікації роману Англії останньої третини XVI ст., задані шляхами його становлення (Л. П. Привалова) [14], а також конкретизовані естетичне підґрунтя та поетологічні «вектори» виділення авторських варіантів англійської романістики Відродження, створених Ф. Сідні (Л. Р. Никифорова) [11], Т. Делоні (Т. І. Власова) [13], Р. Грінном (О. М. Склярєва) [16], Т. Лоджем (Н. М. Торкут) [18], завдяки чому суттєво уточнились як епістемічні «абрис» її усталення, так і уявлення про співвіднесення трансісторичних та локально-історичних складників і формантів жанротворення. В руслі оформлення оновленої (але ще далекої від завершеності) літературознавчої «версії» генезису елизаветинського роману самотність митецьких пошуків його творців була пов'язана із маньєристичним типом художнього мислення, в контексті становлення котрого як універсальний жанротвірний принцип стверджується спосіб формування самотнього стилю, виявлений в межах пізньотрадиціоналістського перетворення ейдетичної єдності мистецтва слова, усталеної у синтезі поезики і риторики, в «номологічну» множинність художньої словесності, віддзеркалену в їх дихотомії.

Однак в ракурсі погодження новочасних мисленнєвих логік, що задає уціліснення на межі XX – XIX ст. міжпарадигмального простору вивчення літератури, у темпоральній розбудові визначеного методологічним «взаємовивіренням» його парадигм, епістемологічно обґрунтованим досвідами демаркації персональних позицій «на межі» онтологічного та екзистенціального (концепція трансгресії М. Фуко, [21]), «практична філософія людини» П. Рікера [15]), «етична феноменологія» Е. Левінаса [26]), первини мета-дескрипції шляхів формування естетики та поезики маньєризму, прокладених у ході генезису романістики ренесансної Англії, постають лише «манівцями» їх подальшого рефлексивного уторовування. Таке сприйняття наявних доведень співвіднесеності генеративних моделей та структурних матриць англійського ренесансного роману з «мистецтвом манери» інспірується, з одного боку, «відкритістю» епістемічних «контурів»

суб'єктивного усталення стильових і жанрових «вимірів» пізньютрадиціоналістського мистецтва слова, яка досягається поза когнітивним «обрамленням» протиставлення новочасних способів мислення, а з іншого, – рефлексивним «віддаленням» романної сфери сполучення риторичних та поетологічних першопочатків літературної творчості, що «замикається» на подоланні «монологізму» доктрини класичного красномовства [10], від часопростору оформлення «мистецтва манери», котрий «розмикається» у царину постренесансного перегляду світоглядних засад культури Відродження, встановлених у контексті «діалогізації» мислення [17, 24, 30].

Подолання означених «лакун» репрезентацій і реконструкцій генезису англійського роману Відродження передбачає сполучення орієнтацій на «вимірювання» інтерсуб'єктної семіотичної дистанції збігом трансісторичних «параметрів» літературного смислотворення (концепції Тексту і жанру, розроблені постструктуралізмом [8, с. 282-341]) і спрямованостей на «випробовування» міжперсональної аксіологічної близькості віддаленістю локально-історичних «координат» мистецтва слова (історико-поетологічні типології художньої свідомості [1; 5]).

У межах реалізації цього напрямку вивчення елизаветинської романістики актуальним є і дослідження формування маньєризму в романних доробках Т. Лоджа – письменника, творчість якого визначається, за влучною характеристикою Н. М. Торкут, свідомою художнього вторинністю [18]. Виявлення особливостей становлення художнього мислення, орієнтованого на досягнення самотності авторської манери через переосмислення «готових» смислів і форм, у рамках втілення такого письменницького самовизначення не лише конкретизує складові естетики та поетики маньєризму і їх світоглядне підґрунтя, а й уточнить грані взаємовизначення жанрової організації та стильової архітектоніки, основоположного для англійського роману Відродження.

Локалізація романного експерименту Т. Лоджа «на порубіжжі» поетологічних та риторичних парадигм художньої словесності виявляється вже у митецькому дебюті романіста – «Усолоджувальній історії Форбоніуса і Прісцерії» ("The Delectable History of Forbonious and Prisceria", 1582). Заголовок першого романного здобутку Т. Лоджа утворюється сполученням концепту «історія» – компонента спільної для нормативної поетики та риторики змістової типології оповіді, яким характеризувалось відтворення правдивого у художній словесності, із визначенням «усолоджувальна», похідним від дефініції мети мистецтва слова, сформованої у контексті руху традиціоналістської художньої свідомості від міметичної до тропологічної моделі літературної дійсності як альтернатива зображення правдивого і правдоподібного. Це возз'єднання літературного відтворення правдивого з усолодженням, джерелом якого є мистецтво слова, виявляє визначальний для художньої дійсності «Усолоджувальної історії...» перетин аристотелівської та гораціанської концепцій літературної творчості, актуалізований і розкритий у своїх генетичних зв'язках з «мистецтвом манери» у лоджівській «Відповіді Госсону». Конкретизація тематики «історії» через позначення в романному заголовку її

дійових осіб – Форбоніуса та Прісцерії – залучає до образного поля змалювання правдивого, відзначеного єдністю ідеального та реального, формування цього їх співвіднесення у вигаданій літературній дійсності, пов'язаній з реальністю античного любовно-авантюрного роману (алюзіями на неї постають екзотичні – для англо-ренесансного культурного контексту – імена головних героїв).

Так позначається розуміння мистецтва як втілення найвищої правди буття – його ейдетичної визначеності, виявлення якої у життєвій реальності є безкінечно далекими від довершеності її відтворення у художній дійсності. Це бачення художньої дійсності відповідає зрушенням в осягненні її природи, що відбулися у XVI столітті у контексті осмислення співвіднесення об'єкта та стилю зображення художньої словесності. Переорієнтація з поезики Горація на поезику Аристотеля, здійснена митцями та теоретиками «високого» Відродження, розгорнулася в усвідомлення невідповідності реалій їх першопринципам, яке призвело до пошуку притаманних лише мистецтву шляхів возз'єднання ідеального та реального. Ставши найпопулярнішою розробкою естетичних засад ренесансу, такий напрям розбудови художнього мислення Відродження втілювався у дистанціювання від первинного для цієї доби поетологічного впорядкування художньої дійсності, яке характеризується, за точним визначенням Панофські, єдністю духовного та тілесного, спіритуального та реального (на що звертає увагу Н. Т. Пахсарьян [12]). У цьому контексті здійснюється відновлення розмежованості двох планів співвіднесення зображення і зображуваного – проекції на життєву реальність віддаленої від неї художньої дійсності та її сполучення із первинною щодо людського існування ейдетичною оформленістю буття. Надихаючись ідеями платонізму та неоплатонізму, таке відродження тропологічної «матриці» мистецтва слова розгортається в становлення маньєризму – літературного стилю, у якому ренесансне прагнення до гармонічного поєднання реального та ідеального у життєвій дійсності і в людській творчості втілюється у спростування досягнення цієї єдності в житті через ствердження її відкритості для мистецьких відтворень. Таке розгортання у полі становлення «мистецтва манери» мисленнєвої логіки Відродження до її меж засвідчує і прямий зв'язок маньєризму з ренесансом, і «перехідність» естетичних орієнтацій на досягнення творчої самобутності через переосмислення «готових» форм традиціоналістської культури.

Долучаючись до творчих пошуків, які відбуваються у контексті становлення маньєризму, про що свідчить виявлене письменником в організації заголовку його першого роману розуміння співвіднесеності відтворення правдивого та змалювання вигаданого у художній словесності, Т. Лодж поглиблює алюзію на античний любовно-авантюрний роман, позначену в автоматотекстуальному полі формування «Усолоджувальної історії...» через ствердження безпосереднього зв'язку її часопросторової організації з «Ефіопікою» Геліодора.

Оповідь відкривається описом місця дії (названо топонім – єгипетське місто Мемфіс) і вказівкою часу (період правління владаря Ефіопії Гідаспа і священнослужителя Сісімітра). При цьому засобом просторово-часової

локалізації, доказом реальності зображуваного виступає не посилення на реальні історичні події, а літературна алюзія, (Сісімітр і Гідасп – герої «Ефіопіки» Геліодора). Ця «літературність» надає особливості забарвленості важливим властивостям романного хронотопа, визначеним М. Бахтіним [3]: у романі має місце історичне дистанціювання, але воно орієнтоване не на історичну реальність, а на світ «Ефіопіки». Завдяки таким особливостям змалювання місця і часу «історії», що збирається повідати Т. Лодж, вона сприймається як своєрідне продовження пригод геліодорівських закоханих у світі, де панує випадок. Таким чином, традиційно-романне формує найважливіший елемент поетики роману – його хронотоп, «прогнозуючи» розбудову «Усолоджувальної історії...» як любовно-авантюрного роману. Однак його поетика не сприймається як безпосереднє відтворення жанрової організації зразків «високого» роману пізньої античності: ствердження літературної дійсності як автономної реальності, здійснюване Т. Лоджем, виявляє суттєву відмінність його першого романного досвіду від орієнтованих на правдиве і правдоподібне пізноантичних оповідей про пригоди закоханих. За допомогою такої організації хронотопа найважливіший принцип філософії неоплатонізму погоджується із маньєристичним осмисленням ренесансного індивідуалізму: відтворення світу ідей у художній дійсності постає як справжня реальність.

Позначаючи у такий спосіб зв'язок власної «історії» із тими сюжетами про закоханих, які зумовили жанрову архітектуру античного любовно-авантюрного роману, і тим самим конкретизуючи жанровий орієнтир цього свого твору, Т. Лодж переосмислює поєднання романічного та риторичного, яким характеризувалися перші етапи становлення даної модифікації романного жанру. Письменник-єлизаветинець використовує риторичний арсенал не для того, щоб надати правдоподібності і навіть правдивості власній оповіді (як це робили пізноантичні романісти), а для втілення маньєристичного прагнення «словесного прикрашання» художньої дійсності.

Виявлена в експозиційному визначенні місця і часу романної дії співвіднесеність художньої дійсності «Усолоджувальної історії...» із жанровою організацією античного любовно-авантюрного роману, відстороненою від життєвої реальності і досягнутою як автономне у своєму буттєвому статусі поєднання ідеального та реального, поглиблюється у ході первинних характеристики головних дійових осіб. Послідовно втілюючи риторичні принципи побудови оповіді, Т. Лодж відновлює експозиційні описи зовнішності і характеру персонажів, втрачені і у процесі хаотичного «накопичення» лицарських авантур у середньовічному лицарському романі, і у ренесансних досвідах його переосмислення, здійснених на засадах романізації аристотелівської моделі епосу (М. Боярдо, Л. Аріосто). Опис місця і часу дії переходить у характеристики Форбоніуса та Присцерії, побудовані з використанням риторичних прийомів організації тексту.

Таким чином, в експозиційних презентаціях герої постають ідеальними, чим стверджується зв'язок жанрової організації «Усолоджувальної історії...» з поетикою любовно-авантюрного романістики пізньої античності і прагненням

письменника-елизаветинця до створення художньої реальності, яка перевершує життєву дійсність.

Крім опису місця і часу дії і характеристик головних героїв, в експозиції також вводиться образ автора-оповідача і подається його самохарактеристика, що реалізується за допомогою використання типової для риторики категорії «вдач» [4, с. 26-28]. Висвітлення власної фортуни здійснюється через вираження ставлення до долі богів: "I thinke the chiefest Commander of the Heavens might vouchsafe of such dalliance..." [27, p. 83]. Таке сполучення персоналій митця і Творця поглиблює маньєристичне забарвлення письменницької інтенції, розкриваючи прагнення Т. Лоджа до створення «другої природи», яка є досконалішою за земну дійсність, сформовану за задумом Бога.

Позначення образу автора здійснюється риторичними засобами, але необхідне для формування романного початку: експлікація оповідача важлива для організації романної оповіді, тому що авторські коментарі відіграють синтезуючу роль в уціліненні наративного і сюжетного планів жанрової архітекtonіки роману. Такий спосіб забезпечення єдності художньої дійсності «Усолоджувальної історії...» виявляє зв'язок художнього мислення Т. Лоджа із поетикою стилю, основний конститутивний принцип якої – комбінування мікрокомпонентів літературного зображення – переосмислюється письменниками-маньєристами як першопочаток жанротворення.

Автор «Усолоджувальної історії...» будує експозицію цього свого роману як «вертикальне» об'єднання риторичного та романного початків, макрорівень (сюжетотвірний рівень) експозиції і зав'язки формується за допомогою певної комбінації елементів мікроструктури (тобто оповіді), запозичених із трактату (судження, умовивід, риторична фігура). Таким чином, романний початок, втілюючись через визначене сполучення риторичних елементів, створює романний тип риторики, у якому відтворення «готових» смислів підпорядковується не формуванню такого образу конкретної реалії (особи, вчинку), який відповідає авторській меті висловлювання, а створенню одиниць – складових художньої дійсності, у яких набуває довершеного втілення першообрази всього суцього.

Відтак риторичний початок перестає бути простим конгломеративним елементом багатоскладної організації традиціоналістської романістики, він впроваджується в романну архітекtonіку, не лише надаючи йому нової якості, але і стаючи його органічною частиною. У такий спосіб первинне маньєристичне використання риторичного арсеналу як системи засобів «прикрашання» оповіді розгортається в осягнення його як складової мистецтва «манери», яка забезпечує поєднання у його межах міметичної та топологічної моделей художньої дійсності.

На цих засадах позначається основний конфлікт роману – конфлікт етичний. Його сутність полягає в зіткненні любові Форбоніуса і Прісцерії, носіїв гуманістичної моралі, і ненависті батька героїні, прихильного традиційній ідеї важливості родової ворожнечі, що перешкоджає щастю закоханих. У трактуванні етичного конфлікту, що реалізується як

психологічний, виявляється прийняте в риторичі розуміння любові і ненависті як основних людських пристрастей, що визначають головні життєві протиріччя [4, с. 41].

На експозиційному етапі розвитку основної колізії простежуються два етапи. Перший етап може бути названий статичним, тому що дія в ньому не визначена часовими параметрами. Внаслідок цього підсилюється змістовна сторона позначеного тут конфлікту (тобто його причини і можливі наслідки), у той час як процесуальна сторона його зародження і розвитку послаблюється.

У ході змалювання виникнення почуття Форбоніуса виділяються дві взаємозалежні сили, що виступають внутрішніми двигунами романної дії: Доля, або Фатум (Destinie, Fate) і Уява (Fancie). Введенням категорії уяви знову підкреслюється важлива для маньєризму, з його орієнтацією на неоплатонізм, реальність світу ідей, і готується проміжна якщо не розв'язка конфлікту, то рух до цієї розв'язки, що відбувається на рівні психологічної дії.

При цьому описи почуттів головних дійових осіб представлені в паралельних конструкціях, чим підкреслюється подібність, однаковість їхніх переживань. Т. Лодж слідує романічній традиції зображення головних сюжетних героїв рівнозакоханими.

Лоджівський вибір сюжетики, актуалізованої в італо-ренесансних новелах як один із перших досвідів художнього освоєння визначальних для ментальності Відродження уявлень про активну позицію людини у світі, її здатність до гармонізації дійсності, визначає здійснювану автором «Усолоджувальної історії...» трансформацію поетики античного любовно-авантюрного роману, позначеного як жанровий орієнтир цього твору. Заперечуючи всевладність Долі на людину, стверджену у зразках роману геліодорівського типу, Т. Лодж, однак, переглядає і гуманістично-раньоренесансне трактування конфлікту – захист почуття юних закоханих, очевидне в новелістичній розробці даного сюжету, здійсненій у добу Відродження. Зрівнюючи Долю й Уяву у їх значенні в людському житті, письменник-єлизаветинець поглиблює раньоренесансне розуміння творчості як основного шляху самоздійснення людини: подолання примх Долі за допомогою сили Уяви доводить здатність мистецтва возз'єднувати ідеальне та реальне, розмежовані у життєвій дійсності. Пов'язуючи Долю з традицією, яка визначає стосунки сімей закоханих і прирікає їх почуття на загибель, а Уяву співвідносячи із особистісними позиціями Форбоніуса та Прісцерії, готових захищати свою любов, автор «Усолоджувальної історії...» виявляє одну з тих антиномій людського існування, які осмислювалися митцями-маньєристами як передумови його недосконалості, яка може бути подолана лише силою мистецтва. У такий спосіб стверджується відношення художньої дійсності першого лоджівського роману до життєвої реальності, позначене в його заголовку.

Другий, динамічний, етап експозиційного розвитку конфлікту має часові параметри, але тут простежується непряме позначення часу (через дію іншого персонажа): "...at such time as Prisceria solitarily solaced her selfe at her window..." [27, р. 85], покликане виявити сутнісну єдність закоханих. Подібність емоцій

головних дійових осіб підкреслюється порівнянням: "...being as willing as the other to procure remedie to her passion..." [27, p. 85]. Використання риторичної фігури "to procure remedie to her passion" виявляє розуміння героями своєї любові як хвороби (як відомо, це одна з найпоширеніших метафор любові, що генетично пов'язана з античністю, набула розвитку у середньовічній любовній ліриці, і була підхоплена Петраркою та усією західноєвропейською ренесансною поезією) і доповнює основний конфлікт протиріччям, прихованим в самій природі любові. Динаміка оповіді підсилюється за допомогою широкого використання активних дієприкметників і герундіальних фраз, що забезпечують підйом емоційної напруги: "...as willing as...", "...in increasing his flame..." [26, p. 85]; а також побудовою викладу за принципом розгортання риторичної тези [27, p. 85], у якій кохання співвідноситься із Долею та Уявою [4].

Загальне положення про безсилля людини перед долею поза межами мистецтва, важливе для маньєристичної концепції світу і людини: "Yet what is concluded secretly amidst the heavens cannot be circumvented with man's circumspection..." [27, p. 85] конкретизується в описі поведження закоханих, які усвідомлюють невизначеність свого почуття: "...with manye chaunge of coulours and sundnye sweete aspects..." [27, p. 85]. Подібність рефлексій свідчить про більшу прихильність романічній традиції Т. Лоджа, ніж Ф. Сідні, наприклад, який, як і У. Шекспір, змальовує різну психологію любові в юнака і дівчини. Унікає автор «Усолоджувальної історії...» і варіативності в зображенні закоханих, присутньої в «Аркадіях» Ф. Сідні і пов'язаної із протиставленням жіночої та чоловічої природи.

Експозиційне позначення конфлікту, здійснене риторичними засобами, що збагачують поетологічний інструментарій «високого» роману, розгортається у його розбудову, яка ґрунтується на актуалізації в якості жанротвірного початку принципу комбінації поетичних форм та мікро форм, ствердженому ренесансною поетикою як спосіб оформлення самотнього стилю. Таке маньєристичне «осторонення» естетичних засад здійсненого літературою Відродження переосмислення гораціанської та аристотелівської моделей літературної творчості відбувається у процесі включення в жанрову організацію «Усолоджувальної історії...» драматичного початку, виявленого у послідовності сцен.

Перша з них – сцена виголошення Форбоніусом любовного освідчення, адресованого Прісцерії, за своєю структурою є монологом, що реалізується у формі сонета, що відразу ж створює типову для «високого» роману Відродження прозаметрію, де віршована форма передає психологічну напруженість. Введення в оповідь любовного сонета є багатофункціональним. Воно може розглядатися і як данина традиційній поетичній формі Відродження, що відтворює ренесансну етику любові (перегук з Ф. Петраркою, У. Шекспіром), і як спосіб характеристики «високого» героя, який володіє мистецтвом складати вірші (як і герої «Аркадій» Ф. Сідні, наприклад), сили і характеру його почуттів, що виливаються у вишуканий сонет, і як єдина в

сформованих умовах можливість звернеться до коханої (сюжетне значення), і як традиційний шлях «високої» вербальної реалізації самого визнання (оповідне значення).

Багатогранність значущості сонету в жанровій організації першого лоджівського роману доводить перевагу мистецтва над природою, стверджувану апологетами мистецтва «манери». Але, будучи ланкою структури роману, сонет у той же час виступає як самостійний завершений літературний твір зі своєю жанровою організацією, де присутня специфіка психологічної розв'язки конфлікту у фінальному антитетичному балансі: "So either, hope shall make me climbe the skie Or rude repulse enforce my fancie flies" [27, p. 85]. При цьому внутрішньою колізією сонета, сутність якої становить протиріччя, закладене в інтерпретації природи любові (розділене почуття – найбільше щастя, нерозділене – величезне горе), основний психологічний аспект конфлікту роману не вичерпується.

Сцена проголошення монологу у вигляді сонета-освідчення, відзначена маньєристичною вишуканістю форми, відкриває сценологічний етап розвитку сюжету і конфлікту. Виявлена в сонеті спрямованість до іншої дійової особи – Прісцерії – передбачає відповідну реакцію героїні і тим самим задає зв'язок, характерний для об'єднання реплік діалогу в діалогічну єдність, за принципом якої пов'язуються наступні сцени-міркування закоханих. У такому використанні типового зв'язку елементів мікроструктури для з'єднання ланок макроструктури (сцен) простежується прямий вплив драматичного початку на організацію романної оповіді. Зв'язок між окремими сценами коректується автором за допомогою введення коментарів, у яких він прямо говорить про свою «роль» оповідача: "...leaving me to return to Forbonius..." [27, p. 87].

У сценах роздумів закоханих розвивається і поглиблюється основний конфлікт роману і позначаються позиції головних дійових осіб. При цьому суб'єктивно-особистісна інтерпретація колізії, можлива завдяки використанню монологу в прямій мові, поглиблює і універсалізує позначений психологічний конфлікт: усвідомлення героями протистояння їхнього почуття родовій ворожнечі переростає в розуміння неоднозначний сутності самої любові. Прісцерія розмірковує про те, що її почуття, яке обіцяє велике щастя, може стати причиною незліченних страждань, тому що вона полюбила ворога своєї родини.

Основним способом текстуальної реалізації конфлікту є антитеза: "But Forbonius seeketh Prisceria's favor, not Solduvius friendship; but Prisceria cannot enjoy Forbonius without Solduvius favor..." [27, p. 86], а способом його проміжної внутрішньосценної розв'язки (на рівні психологічної дії, тобто рішення героїв) – антитетичний баланс: "Woe is mee that I love I Yet fortunate am I that I hate not" [27, p. 86].

Виявлений таким чином шлях подолання антиномії людського існування, визначальної для романної колізії, пов'язаний із ренесансним осягненням відкритості «діалогічного» поєднання різних складових людської сутності, яке

призводить до маньєристичного усвідомлення обмеженості самоздійснення людини сферою мистецтва.

Підсумки розвитку основного конфлікту в даних сценах (Прісцерія має намір повідомити Форбоніуса про свою пристрасть, а її обранець вирішує звернутись за порадою до гімносфіста Аполлона) просувають романну дію вперед і вводять в оповідь нову сцену – розмови головного героя з провісником. Вона представляє інший, діалогічний, тип сцен. Мікрорівень структури цієї сцени створюється переважно риторичними засобами, що неминуче спричиняє переростання реплік діалогу в мікромонологи. У побудові цих мікромонологів простежуються: використання книжкової аргументації: "...if as Socrates did his gold..." [27, p. 88], що сполучається з риторичними фігурами: "...did his gold..." [27, p. 88], залучення всіх ступенів трактатної структури (судження, умовивід, період) для створення дидактичної спрямованості розширених реплік.

У цій сцені основний конфлікт розвивається також на рівні усвідомлення суперечливої сутності любові і розбіжності бажаного і дійсного. Аполлон протиставляє любові волю і обов'язок і намагається переконати Форбоніуса приборкати своє почуття. Але переконавшись, що любов нездоланна, гімносфіст дає Форбоніусу дзеркало, за допомогою якого той зможе спілкуватися з Прісцерією, що просуває романну дію і конфлікт уперед.

Виявлена у цій сцені можливість впливу почуттів людини на її долю не лише підтверджує ренесансні уявлення про людську природу, але і акцентує її протиріччя у їх баченні, актуалізованому маньєристами: долучення до екзотичної – «чужої» для ренесансної ментальності – магії втілюється не в оволодіння її секретами, обов'язкове для ствердження ренесансного культу індивідуалізму, а в протиставлення їм самого почуття кохання, яке входить в протиріччя і з волею, і з обов'язком та здатне і зруйнувати людське життя, і зробити людину довершеною і всемогутньою.

Наступна сцена – обміну посланнями – безпосередньо пов'язана з попередньою. У її структуру Лодж включає тексти листів. Як відомо, лист – не менш характерний «вставний» елемент романної оповіді ренесансної епохи, ніж сонет. Але, як і при введенні сонета, автор «Усолоджувальної історії...» перетворює «вставний» елемент в основну форму романної оповіді: спілкування героїв можливе лише в їхніх посланнях, що поглиблює драматизм змальованої ситуації.

Взаємна спрямованість листів закоханих обумовлює об'єднання їхніх текстів у структурі сцени за тим же принципом, за яким репліки діалогу з'єднуються в діалогічну єдність (тобто тут знову має місце використання типового зв'язку елементів мікроструктури для об'єднання більш великих структурних ланок). Виникає своєрідний діалог листів, у якому розширюється функціональність маньєристичного комбінування літературних форм та мікроформ, обраного Т. Лоджем в якості способу побудови художньої дійсності свого першого роману. У сцені обміну посланнями герої довідуються про те, що їхні почуття взаємні. Це підсилює динаміку дії, психологізує сюжет і просуває вперед його розвиток.

Наступна сцена – розмова Солдувіуса з дочкою. У їхньому діалозі (новий етап сюжетного розвитку) основний конфлікт активізується і драматизується: батько Прісцерії довідується про любов дочки і вирішує перешкодити їй. Він висуває перед нею дилему, що текстуально реалізується в улюбленій маньєристами антитезі: "Choose ... whether with calme persnasions thou wilt yeeld to my bent or by unaccustomed displeasure bee partaker of thy father's wrath" [27, p. 95].

Виникає ситуація вибору, яка часто змальовується маньєристами, що теж вносить драматичну напруженість у романну оповідь. Прикметно, що кожний з героїв пропонує свій варіант рішення конфлікту, тобто тут, як і в попередніх сценах, мають місце суб'єктивно-особистісні розбіжні антитетичні погляди на життєву колізію, що виникла. Діалог виявляється відкритим – властивість ренесансного діалогу, про яке пишуть дослідники [4, с. 27-33]. Однак батько, у силу свого положення людини, що має право визначати долю своїх дітей, не переконавши дочку, вдається до дії, вчинку, тобто саме відкритість, нерозв'язаність романної суперечки просуває дія вперед. Сцена завершується рішенням Солдувіуса відправити дочку у віддалений маєток Фарнусіум, чим підготовляється новий етап романної дії.

У наступних сценах – роздумів Форбоніуса і його нової розмови з Аполлоном – основна етико-психологічна колізія роману переломлюється у внутрішньому конфлікті (розбіжність реальних подій і бажань героя) і психологізується. Репліки провісника спрямовані на проміжне, психологічне вирішення конфлікту (Форбоніус повинний зрозуміти, що в його силах скоротити розрив між бажаним і дійсним: "...thou wilt be carefull for that which thou hast almost compassed" [27, p. 98].

Цією сценою безпосередньо випереджається наступний етап розвитку сюжету (сцени у Фарнусіумі), у якому конфлікт досягає своєї кульмінації і розв'язується. Вводячи у такий спосіб зображення «чужого простору» – екзопцію, Т. Лодж переосмислює цю складову поетики античного любовно-авантюрного роману: «чужим» для закоханих виявляється не зовнішній світ, у якому володарює доля, яка виявляється у численних пригодах, а родовий маєток – осередок сімейної традиції, що символізує сталість і, навіть, статичність Фатуму. Так виявляється двоїстість маньєристичного художнього мислення, яке, стверджуючи безсилля людини перед Долею, водночас доводить і обмеженість влади її самої. Різкий підйом напруженості дії, моменту наближення кульмінаційного відбивається в діалогічній структурі цих сцен.

Перша з них – сцена виконання еклоги, у якій використаний прийом «впізнавання», що є даниною геліодорівської традиції, але ця традиція реалізована Т. Лоджем по-своєму, у дусі принципів «високого» роману, де герой впізнається не по своєму зовнішньому вигляду, а по внутрішній, духовній психологічній сутності: Форбоніус, переодягнений пастухом і під ім'ям Арвалію, виконує еклогу про любов пастуха і німфи, прослухавши яку Прісцерія впізнає його. Тут, імовірно, є елемент полеміки з «Аркадіями» Ф. Сідні, де переодягненого в пастушку героя не впізнає ніхто. Т. Лодж, у дусі

неоплатонічних ціннісних орієнтацій, які стали світоглядним підґрунтям маньєристичної естетики, підкреслює, що справжнє в людині – його духовність, а не зовнішня оболонка.

Введена в роман еклога є одночасно і ланкою романної структури (просуває дію вперед), і самостійним літературним твором (має власний сюжет і конфлікт), органічно включеним у романну оповідь, і розглянутий раніше сонет. З просто «елементів, що прикрашають», вони стають романно-функціональними, хоча і не утрачають своєї функції декоруму, надзвичайно важливої для високого маньєристичного роману.

В організації цієї і наступної сцен простежується цікава закономірність: у міру наближення до кульмінації збільшуються значення і розміри авторських коментарів, змінюється їхнє місце в композиції сцен (відбувається їхнє впровадження в сценічну структуру), що свідчить про посилення «романізації» драматичного елемента – процесу, характерного для розвитку ренесансної романістики.

У наступній сцені – насолоди любов'ю – авторські описи стають домінуючим способом організації оповіді, що сприяє ще більшій «романізації» сцени. Приїзд батька героїні руйнує ілюзію щастя, поновлюючи протистояння традиції і кохання.

У заключній сцені роману – розмови Солдавіуса і Форбоніуса – відбувається найвищий кульмінаційний підйом і розв'язка конфлікту. Доводи Форбоніуса перемагають ненависть батька Прісцерії. Він благословляє любов дочки і її обранця. Таким чином, носій етичної традиції переконаний. Т. Лодж розгортає ренесансну віру в силу слова, здатну перемогти родову ворожнечу, в маньєристичну упевненість у всемогутності мистецтва, що своїми творіннями може внести в світ довершеність, якої в ньому так не вистачає. «Безкровне» мирне рішення конфлікту (порівняно з «Ромео і Джульєттою» Шекспіра) свідчить про елементи барочного світовідчуження, що поступово визріває в цей період у надрах ренесансно-маньєристичного бачення світу.

Таким чином, спільне функціонування риторичного, драматичного і традиційно-романного компонентів художньої дійсності у межах жанрової організації «Усолоджувальної історії...», в якому кожний з них організує певний рівень структури лоджівського роману (риторичний початок – мікрорівень, тобто рівень оповіді, а романний та драматичний – макрорівень, тобто сюжетотвірний рівень), розгортається в «вертикальну» розбудову новелістичного сюжету на засадах маньєристичного освоєння конститутивного принципу ренесансної поетики стилю, романної і романотвірної осяжності лоджівському «новому зразку» мистецтва слова.

Бібліографічні посилання

1. **Аверинцев С. С.** Категории поэтики в смене литературных эпох: [Текст] / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, Н. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3-38.
2. **Андреев М. Л.** Рыцарский роман в эпоху Возрождения: [Текст] / М. Л. Андреев. – М., 1993.
3. **Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики: [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1975.

4. **Безменова Н. А.** Очерки по теории и истории риторики: [Текст] / Н. А. Безменова. – М., 1991.
5. **Бройтман С. Н.** Историческая поэтика: [Текст] / С. Н. Бройтман. – М., 2002.
6. **Гаспаров М. Л.** Поэзия и проза – поэтика и риторика: [Текст] / М. Л. Каспаров. // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М., 1994. – С. 126-159.
7. **Гегель Г. В. Ф.** Эстетика: В 4 т.: [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М., 1971. – Т.3.
8. **Женетт Ж.** Введение в архитекст: [Текст] / Ж. Женетет // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т.2.
9. **Мелетинский Е. М.** Введение в историческую поэтику эпоса и романа: [Текст] / Е. М. Мелетинский. – М., 1986.
10. **Михайлов А. В.** Роман и стиль: [Текст] / А. В. Михайлов // Теория литературы: В 3 т. Т. 3.– М., 2003. – С. 279-352.
11. **Никифорова Л. Р.** Формирование поэтики маньеризма в «Аркадиях» Ф. Сидни: [Текст] / Л. Р. Никифорова. // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Д., 1986. – С. 26-33.
12. **Пахсарьян Н. Т.** XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности: [Текст] / Н. Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000 гг. – М., 2001. – С. 55-74.
13. **Потемкина Л. Я.** Маньеризм и барокко: размежевание и преемственность: [Текст] / Л. Я. Потёмкина // От барокко до постмодернизма. – Д., 1998. – С. 12-15.
14. **Привалова Л. П.** Актуальные аспекты изучения английского романа позднего Возрождения: [Текст] / Л. П. Привалова. – Д., 1996.
15. **Рікер П.** Сам як інший: [Текст] / П. Рікер. – К., 2002.
16. **Склярова Е.М.** Темы времени и судьбы в романе Р. Грина «Пандосто»: [Текст] / Е. М. Склярова // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Д., 1989. – С. 55-62.
17. **Тананаева Л.И.** Некоторые концепции маньеризма и изучение искусств Восточной Европы конца XVI и XVII века: [Текст] / Л. И. Тананаева // Сов. искусствознание. Вып. 22. – М., 1987. – С. 126-152.
18. **Торкут Н.Н.** Особенности поэтики романов Т. Лоджа. Автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. н.: [Текст] / Н. Н. Торкут. – М., 1991.
19. **Тынянов Ю.Н.** О литературной эволюции: [Текст] / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 270-282.
20. **Урнов Д. М.** Формирование английского романа эпохи Возрождения: [Текст] / Д. М. Урною // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М., 1967.
21. **Фуко М.** Археология познания: [Текст] / М. Фуко. – М., 1998.
22. **Baker E.** The History of the English Novel: In 10 vol.: [Text] / E. Baker. – L.; Witherly, 1927–1942. – Vol. 2.
23. **Davis W.** Idea and Act in the Elizabethan Fiction: [Text] / W. Davis. – N.Y., 1968.
24. **Hauser A.** Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin Modern Act: [Text] / A. Hauser. – L., 1963.
25. **Kettle A.** Introduction to the English Novel: [Text] / A. Kettle. – L.; Hutchinson, 1972.
26. **Lévinas E.** Autrement qu'être ou au-delà de l'essence: [Text] / E. Levinas. – La Haye, 1974.
27. **Lodge T.** The Complete Works of T. Lodge. Vol. 1-4.: [Text] / T. Lodge; Ed. by R. W. Bond. – Oxford: Clarendon Press, 1961.
28. **Mair E.H.** Modern English Literature, 1450–1959: [Text] / E. H. Mair. – L.(a.o.); Oxford: University Press, 1960.
29. **Salzman P.** English Prose Fiction, 1958–1700: a critical history: [Text] / P. Salzman. – Oxford, 1958.
30. **Shearman D.** Mannerism: [Text] / D. Shearman. – Harmondsworth, 1967.

31. **Schlauch M.** Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney): [Text] / M. Schlauch. – Warszawa, Polish Scientific publ.; L., 1963.

Надійшла до редколегії 20.06.2009

УДК 821.161

О. А. Воеводина

Днепропетровск

ФУНКЦИИ И СВОЙСТВА ЗАГЛАВИЯ В КНИГЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПОСЛЕ РОССИИ»

Розглядається проблема співвідношення назви та тексту твору, аналізуються відповідні функції назви в збірці М. Цветаєвої «После России». Звертається увага на феноменальну якість назви, що полягає у потенційній можливості бути «скинутою» текстом. Інтерпретація художнього тексту набуває певного напрямку, який скерований проблемою національного у світосприйнятті поетеси.

Ключові слова: назва твору, феномен назви, інтерпретація тексту.

Рассматривается проблема взаимоотношения заглавия и текста произведения, анализируются отдельные функции заглавия в сборнике М. Цветаевой «После России». Обращается внимание на феноменальное свойство заглавия – потенциальной возможности быть «свергнутым» текстом. Интерпретация художественного текста приобретает определенное направление, вызванное проблемой национального в мировосприятии поэтессы.

Ключевые слова: название произведения, феномен названия, интерпретация текста.

The problem of the title and the text itself relation is considered, the corresponding functions of the title in the collection "After Russia" are analyzed. The phenomenal property of the title which represents the potential opportunity of being "rejected" is analyzed. The interpretation of the literary text gets the certain direction caused by the national problem in the outlook of the poet.

Key words: the title of the work, the phenomenon of the title, text interpretation.

Национальная идея, по мнению Вячеслава Иванова, «имеет смысл лишь в связи с всемирным „служением“... Мы переживаем за человечество – и человечество переживает в нас великий кризис» [8, с. 15]. Современник В. Иванова Н. Бердяев рассматривал национальную идею в книге «Судьбы России» как «сложное взаимодействие разных ступеней мировой иерархии индивидуальностей, творческое вращение одной иерархии в другую, личности в нацию, нации в человечество, человечества в космос, космоса в Бога» [2, с. 94]. Цветаевский взгляд на идею национального, нашедший выражение в ее письмах и произведениях, двоятся так же как и у В. Иванова и Н. Бердяева; «вселенское» не исключает национального, то есть «родного».

У поэтессы на уровне рационального предпочтение отдается первому, эмоциональный же план ее стихов выявляет иную доминанту. Прежде чем приступить к анализу книги «После России» позволим себе цитату из письма М. Цветаевой к Рильке (от 6 июля 1926 г.): «Для того и становишься поэтом (если им вообще можно *стать*, если им не *являешься* отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т. д., чтобы быть – всем. Иными словами: ты – поэт, ибо не француз. Национальность – это от – и за – ключенность. Орфей взрывает национальность или настолько широко раздвигает ее пределы, что все (бывшие и сущие) заключаются в нее...» [7, с. 163]. В одной из Записных книжек также