

ЛІТЕРАТУРНІ ФОРМИ НОВОГО ЧАСУ ТА ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОСТІ

УДК 821.112.2:7.034.7+82-225“16”Й.М.МОШЕРОШ

С. П. Маценка

Львівський національний університет імені Івана Франка

БАРОКОВА САТИРА

«ВИГАДЛИВІ ПРАВДИВІ ВІДИННЯ ФІЛАНДЕРА ФОН ЗІТТЕВАЛЬДА»

Й. М. МОШЕРОША У СУЧАСНОМУ ПРОЧИТАННІ

Із позиції сучасного тлумачення барокової духовності і досягнень новітньої літературознавчої думки запропоновано розгляд відомої у німецькій літературі XVII століття барокової сатири «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда» Й. М. Мошероша. У цьому зв'язку звернено особливу увагу на концепт популярності твору, комбінаторний тип письма, що співзвучно з інтертекстуальністю, інтермедіальне поєднання тексту і гравюр, а також концепцію мениппової сатири. Виділено особливості сатири XVII століття, зокрема специфіку сатиричного зображення життя, норм і цінностей у формі снів та подорожі з використанням традиційних засобів мениппової сатири.

Ключові слова: популярність, інтертекстуальність, інтермедіальність, мениппова сатира, Й. М. Мошерош.

С позиции современной интерпретации барочной духовности и достижений современной литературоведческой мысли предложен анализ известной в немецкой литературе XVII века барочной сатиры «Диковинные и истинные видения Филандера фон Зиттевальда» И. М. Мосчероша. В этой связи особое внимание уделено концепту популярности произведения, комбинаторному типу письма, что созвучно с интертекстуальностью, интермедиальному соединению текста и гравюр, а также концепции менипповой сатиры. Выделены особенности сатиры XVII века, в частности специфика сатирического изображения жизни, норм и ценностей в форме снов и путешествия с использованием традиционных средств менипповой сатиры.

Ключевые слова: популярность, интертекстуальность, интермедиальность, мениппова сатира, И. М. Мосчерош.

Following the modern interpretation of baroque spirituality and modern literary critical thought achievements, the article offers a review of the 17th c. Baroque satire, popular in the German literature of the time, Wondrous and True Visions of Philander von Sittewald by Johann Michael Moscherosch. In this respect, the attention is drawn to the concept of popularity of the work, combinatorial type of writing that is consonant with intertextuality, intermedial combination of text and engravings as well as the concept Menippean satire. The author considers and defines the peculiarities of the 17th century satire, i.e. the specifics of satirical depiction of life, norms and values in the form of dreams and voyages, with the use of traditional measures of Menippean satire.

Keywords: popularity, intertextuality, intermediality, Menippean satire, J.M. Moscherosch.

Класичні твори, як відомо, мають здатність із часом виявляти все нові свої поетологічні грані, що робить їх цікавими не тільки як свідчення їхньої епохи, але й особливо у контексті новітньої культури, яка у такий спосіб отримує нові стимули й аргументи для самоусвідомлення. Виняткову увагу у цьому зв'язку привертає до себе «барокова духовність» як, за У. Еко, «перший виразний вияв сучасної культури і сучасного світосприйняття»: «тут уперше людина розлучається із звичною канонічністю (запорукою якої є впорядкованість космосу і непохит-

ність сутностей) і, як і в мистецтві, так і в науці, опиняється віч-на-віч зі світом, який перебуває в русі й вимагає від неї винахідливості. Незважаючи на свою зовнішню педантичність, поетика *чудесного, дотепного, метафоричного* тяжіє до того, щоб ця винахідливість стала обов'язком для нової людини, яка бачить у художньому творі не якийсь об'єкт, ґрунтований на очевидних відносинах і покликаний до того, щоб насолоджуватися ним як виявом краси, а таємницю, яку потрібно досліджувати, задачу, яку слід вирішувати, стимул, який сприяє живості уяви» [4, с. 117]. Про «імпозантну могутність» бароко говорить відомий знавець епохи В. Бенямін, вбачаючи у «вольовому імпульсі» його актуальність, вказуючи на те, що це «творчість, в якій сформульоване вираження справжнього змісту неможливо відокремити від конфлікту розбурханих сил. У подібному сум'ятті сучасність схожа до певних сторін барокового духовного ладу аж до деталей художньої практики» [2, с. 40]. Сучасна наука сприймає бароко як «інтерпретанту модернізму і постмодернізму», бо «форма цих творів – розрив між предметністю і значенням – вказує на втрату можливості значення чи пізнання значення, що визначає модерністське і постмодерністське мислення про бароко» [5, с. 8]. Багатозначність алегорії (емблематики) бароко розглядають як парадигму, яка не тільки виражає свідомість непевності і кризи чи може тлумачитися як стратегічний концепт, спрямований супроти цієї кризової свідомості, багатозначність алегорії так само слугує інтерпретації диференційованості, фрагментарності в модернізмі чи постмодернізмі. Алегорія приховує суб'єктивну обмеженість індивідуума, який перебуває у стані меланхолії: кожна особа, кожна річ, кожен зв'язок може означати щось інше. Мовиться про втрату трансцендентного смислового зв'язку, завдяки чому бароко возвеличується до естетичного протилежного концепту стосовно ідеалістичної традиції.

У контексті цих міркувань особливо цікавим видається нині маловідомий твір німецького бароко «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда» («Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt», 1642–1643) Й. М. Мошероша, свого часу чи не найпопулярніший літературний взірець сатири. Феномен його популярності, інтертекстуальність та інтермедіальність цього тексту, своєрідність меніппової сатири, яку він представляє, а також зображена тут сновидна реальність, яка складається з різноманіття можливостей, інтерпретаційних елементів, спонукають до їх осмислення з урахуванням досягнень сучасної наукової думки.

Йоганн Міхаель Мошерош (Johann Michael Moscherosch, 1601–1669) належить до найвпливовіших письменників німецького бароко. Його творчість доволі різноманітна й не усі її компоненти однаковою мірою привернули до себе увагу сучасників автора. Найбільшою популярністю користувалися «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда», під впливом успіху першої частини яких письменник написав продовження. Безумовно, значній популярності твору завдячує також поява низки псевдопродовжень та наслідувань, численні згадки імені Філандера у барокових працях, рецензія у першому томі «Щомісячних бесід» К. Томазіуса, а також запозичення з нього у Гріммельсгаузена. Результатом одного з найзначніших впливів «Видінь Філандера» вважають також і те, що один з епізодів твору в якості зразка для свого роману «Три найбільших у світі дурні» («Die drei ärgsten Ertz-Narren», 1673) використав Крістіан Вайзе. Все це засвідчує, якими важливими були «Видіння Філандера» для барокової літератури. Карл Юліус Вебер писав 1836 року: «Мошероша справедливо вважали улюбленим письменником свого часу, що робить честь його добі, він і сьогодні все ще залишається кращим, аніж сотні модних романів і дуже неприродних художніх текстів» [10, с. 98]. Як зауважує В. Гармс, у п'ятдесяти досліджених фондах приватних бібліотек XVII століття «Філандер» з великим відривом зустрічався найчастіше, а за ним слідували «Reinke de Vos» (1498), «Aprophthegmata» (1626) Ю. Цінк-

грефа, «Teutsche Poemata» (1624) П. Флемінга, «Teutsche Poemata» (1624) М. Опіца і «Froschmeuseler» (1595) Г. Ролленгагена. Значно відставали від них твори Гріфіуса, Ріста, Гарсдборфера, Бьоме, Цезена [7, с. 246]. Вочевидь, що історія рецесії ефектного твору спричинилася також до ідентифікації автора та його героя, безпосереднім приводом до чого став псевдонім до першого видання видінь. Й. Ріст повідомляє, що «любий Філандер» присвятив йому «Видіння» у першому друці, а Й. К. Готтшед називає Філандера фон Зіттевальда поряд із Теофрастом, Сенекою та Ж. де Лабрюйером. Така естетична гра іменами розуміється як одна із стратегій досягнення популярності.

Мошерош був, проте, швидше посередником, аніж справжнім творцем «Видінь Філандера». Вони виникли як вільний переклад і обробка «Sueños» Кеведо. Метою Мошероша було віднайдення літературної форми з якомога ширшим впливом. У Німеччині була відсутня солідна літературна традиція, тому у першій половині XVII століття її компенсували за рахунок перекладів зарубіжних творів. «Німеччина була збірним резервуаром культурних напрямів з усієї Західної Європи: з Англії, Франції, Голландії, Італії, також і з Іспанії в країну надходили книги, які перекладалися для німецького читача. Різні причини впливу Іспанії на німецьку літературу того часу можна назвати. До найвірогідніших належать визначне місце Іспанії в європейській культурі, яке, незважаючи на зменшення політичного впливу, залишилося непохитним, і постійне просування антиреформації, в якому особливу роль відігравали іспанські єзуїти» [6, с. 40]. Тобто, коли Мошерош 1640 року взявся за обробку сатири Кеведо для німецького читача, він слідував важливому тренду часу. Також вільна манера опрацювання оригіналу відповідала практиці перекладу, яка була визнаною у XVII столітті. До того ж, німецький автор, швидше за все, працював із французьким перекладом іспанського твору.

Перші видання «Видінь Філандера» мали іспанську назву «Visiones de Don Quevedo», а Філандер, тобто Мошерош, претендував тільки на те, що він проглянув оригінал, розширив його і вдосконалив. Тільки 1650 року, коли з'явилися піратські видруки, Мошерош змінив ім'я Кеведо і назву на власні. Поміж тим екзотична назва вже виконала своє призначення і забезпечила книзі популярність. Німецька назва «Видінь Філандера фон Зіттевальда» була тепер виправданою ще й тому, що письменник розширив книгу, і видіння Кеведо займали в ній тільки її третину, а сама вона перетворилася на об'ємний дидактичний твір, який був співзвучним із патріотичними та моральними намірами Мошероша.

Письменник щедро оснащує «Видіння» матеріалом із другої руки, дослідники нараховують понад 400 цитат, які разом засвідчують начитаність автора та широту його літературного смаку. Зустрічаються посилання на С. Бранта, Я. Вімпфелінга, «Райнеке-лиса», Ю. В. Цінкгрефа, Г. Ф. Гарсдборфера та інших. Найчастіше Мошерош усе ж цитує, вочевидь, своїх улюблених авторів, – Петронія, епіграматика Марціала і Джона Оуена, а також французького поета Е. Табура. Тут представлено класичних письменників – Сенеку, Вергілія, Плавта і Горація, протестантську лінію – Лютера, Шуппа, Андре і Мейфарта, католицьких письменників – Гуарініоніуса та К. Скрібані. Мошерош часто виставляє на показ свої знання мов, повторюючи певне висловлювання кількома мовами. Та такі запозичення не стільки виявляють особистісний характер письма, скільки відповідають літературним масштабам того часу. «У сімнадцятому столітті вміла комбінація прирівнювалася до оригінального твору. Однією із найпопулярніших літературних форм була антологія, яку вважали або резервуаром знань, або «скарбницею краси», бо її зміст був канонізований часом і мав печать авторитету. Тому не є несподіваним те, що тільки тонка лінія відділяла багато «оригінальних творів» від літературного компендіуму. Цінкгреф усе ж прославляв оригінальність, зауважуючи: «існують три види людей: добрі / які тлумачать твори інших: кращі / які перекладають книги з іноземних мов: найкращі / які пишуть щось добре самі» [6, с. 59].

Часті посилання на інші важливі твори слугували своєрідною гарантією, що автор розумівся на своєму ремеслі і що його освіта та знання не підлягали сумніву. Саме мав на меті у «Видіннях» Мошерош. Окрім цього, письменник прагнув своїм твором знайти відгук у якомога ширшого кола читачів: від освіченої публіки до широких мас (у другій частині автор засвідчує, що «цього разу він писав для вчених і невчених: першим, щоб вони читали, другим, щоб вчилися»). Латинські цитати часто задумані як короткий коментар до німецького тексту. Вони – не просто вчені оздоби, а представляють належну інтерпретацію відповідних німецьких пасажів на користь начитаної публіки. Такими ж важливими є і прислів'я, бо вони доповнюють епіграми в якості яскравого виразу акцептованої правди, будучи загальнозживаними. У видінні «Діти пекла» використано цілу низку прислів'їв, щоб наголосити на неминучості смерті: «Хто хоче уникнути смерті, зусилля того марні, він робить даремну роботу, він стриже осла, ощипує волинку, купує вороного, мис мавра, шмагає мертвого, носить воду у ситі, бореться з душами, співає голубам, говорить до стіни, змагається з туманом, грає на поламаній лютні, рахує пісок, пише по воді, веслує в повітрі, летить без пір'я, будує на піску, охороняє жінок і блох, жаліється про своє горе своїй тещі, вчить залізо плавати, пече хліб у холодній печі, розповідає розбійнику казочку, гострить брусок, вчить рака ходити вперед, дує у порожню посудину, сіє у море, дивиться у шахту, шукає сосиски у стайні для собак» [7]. «Видіння» виявляють також близьку спорідненість із «Кораблем дурнів» С. Бранта. Подібність простежується не лише сюжетно, але й у намірах обох сатириків запропонувати моральний урок своїм сучасникам.

Такого роду письмо В. Кюльман називає «комбінаторним» [8, с. 227]. З метою продуктивного застосування категорії «інтертекстуальності» для дослідження ранньої новочасної літератури він обґрунтовує скептичне ставлення до деяких культурно-антропологічних аксіом, які надали цьому терміну багаторазового резонансу передусім у полі структуралізму і пов'язаної з ним семіотики тексту. «Жодним чином відкриття «чужого мовлення» у творі й зв'язувальні лінії між текстом і претекстами не ведуть до того *regressus ad infinitum*, яке нарешті губиться у безсуб'єктному «гомоні» й у простому плетиві «поза межних голосів» (Р. Барт)... У загальному контексті літературної продукції 16 і 17 століть ми зовсім не маємо справи ані з автономним плетивом саморепродуктивних та імітативних мовних ігор, ані з невиразною присутністю «до-текстуального», а з літературними процесами, які, незважаючи на високу ступінь своєї конвенціоналізації, відбуваються цілком в усвідомленні суб'єктивною свідомістю, і, як правило, накладаються на точно розраховані виражальні зв'язки, аргументаційні цілі, смислові постулати і призначення» [8, с. 227]. Тобто інтертекстуальні зв'язки не є сигналами мовної анонімізації, а натомість сигналізують продуктивний, індивідуально керований альянс «*ratio* й *oratio*». Вони спонукають до того, щоб особистий акт пов'язаного із традицією письма, навіть там, де традиція уривається, усвідомлювався в його інтенціональності й можна було проаналізувати його як висловлювання історичного суб'єкта у полі напружених зв'язків різнобічних соціальних, мовних та формально-специфічних обумовленостей. Саме літературний концепт гуманізму, наголошує В. Кюльман, орієнтований на «*imitatio*» і «*aemulatio*», стимулював звернення до претекстів, які фондували значення, завдяки яким у чужому відкрилося й увиразнилося власне. Саме майстерні ознаки «текстуальної інтерференції» й літературне порушення межі у відкритій або прихованій цитаті чи неочікуване зворотне покликання на окремі твори й жанрові зразки, саме такі осяжні аспекти комбінаторного писання звертають погляд на комунікаційний кругообіг чи комунікаційну спільноту, яку певний автор міг приймати за умову і саме завдяки якій гарантувалася реалізація літературних значень. Поняття «інтертекстуальності» загострює увагу на спільностях ранньої новочасної літературної продукції. Із цього погляду, «Видіння Філандера» Мошероша є фікційно органі-

зованою суспільною сатирою, яка виявляється великою мірою концептуалізованою адаптацією чужих зразків. Комбінаторне письмо, тобто введення різних зразків і видів тексту, може робити сумнівною однозначність послання твору і спонукати читача до альтернативного прочитання. Манера письма, яку демонструють «Видіння», перебуваючи у полі дії меніппової сатири, цілком поліфонічна. «Там, де Мошерош однозначно звільняється від Кеведо, тобто від його французького перекладу, у другій частині *Видінь*, ми маємо справу із констеляцією цитат і текстових адаптацій. Вони зовсім не підпорядковуються герменевтично однозначно пізнаваній стратегії зображення й оповідання. Більшою мірою здається, що Мошерош сприяє тому, щоб у сплаві чужого і свого приховати структурні зв'язки свого твору, як і дійсність ролей оповідача» [8, с. 241]. У цьому сенсі «найпомітнішою дивністю», особливо у видінні «Алямодний кераус», яке представляє найгострішу сатиру часу, є відчуття, що автор інкримінує своєму власному твору те, що він є продуктом і симптомом саме тої злиденності, яку «Видіння», власне, мають викривати. «Навіщо ти у цих видіннях жбурляв французькими, латинськими, грецькими, італійськими, іспанськими словами і виразами? Ти може думаєш, що хтось повірив, що ти усі ці мови вивчив? Чому б тобі тим часом не взятися за рідну мову, щоб довести її до відповідної репутації і правильного вживання, замість того щоб так послуговуватися іноземними мовами? Таке обмовляння мови є достатнім свідченням зради, яку ти виявляєш стосовно твоєї батьківщини: бо твої чесні предки не були такими змішувальниками, якими ви тепер є майже всі» [7, с. 145]. Так само, як нещадно і точно у цьому закиді характеризуються «Видіння Філандера», так само очевидно представлена критика релятивується у плетиві фікціональних зв'язків. «Я є те, що хочуть», – заявляє про себе Філандер. Відтак і «Видіння» не знаходять своєї єдності в обґрунтованому концепті ауторіального орієнтування у світі, а більшою мірою – у пристосуванні до різних очікувань і традицій публіки, до якої вони звертаються. На користь цьому зіграло і те, що комбінаторне письмо знайшло свій відповідний ігровий простір у традиції меніппової сатири.

Розмірковуючи про систему посилань у «Видіннях», В. Гармс пише, що і у конкретному, ненаративному зв'язку Мошерош розцінює «сновидіння» як позитивну можливість пізнання, «за чого він підкреслено посилається на Мішеля де Монтеня, до мистецтва якого оживляти традицію через цитування класиків він і сам наближається. Аж ніяк не нездатність до пізнання, а, навпаки, сповнені надії, спрямовані до пізнання рефлексії і посилання – ось що вибудовується навколо фігури Філандера у тих оповідних пасажах, в яких «я» автора-оповідача помітно відрізняється від «я» Філандера-оповідача з його обмеженою компетентністю. Із цієї причини зрозуміло і те, що чи то автор, чи то коректор, чи то видавець додали до цього «дзеркала» хаотичного світу енциклопедичний покажчик, який, зокрема, має полегшити доступ до розрізнення сфер чеснот і вад» [7, с. 264–265]. У цій «пікарескній, фіктивній автобіографії», створеній у традиції меніппеї, цитати й літературні алюзії залишаються не літературними ремінісценціями, а стають у новому контексті, відсилаючи далі, «частками світу норм та їх порушень», намічених завдань і хибних шляхів, наближенням до всезнайства і глупоти.

Цікавим є твір Мошероша також у контексті активно обговорюваної нині інтермедіальності як приклад взаємодії тексту і малюнка. «Задовго до того, як це поняття розширилося до теоретичного концепту, «інтермедіальність» належала до культурної практики, яка стала очевидною у взаємодії різних форм репрезентації, передусім у конкуренції і комплексності слова та картини. Осмислення цього зв'язку теж має довгу та багату історію і тільки у ХХ столітті вона була сприйнята квазіретроспективно під кутом зору сучасної культури, яка розуміє усі форми репрезентації медіально» [9, с. 43]. У XVII столітті ілюстрація до тексту слугувала виображенню текстових пасажів для наочного ознайомлення з ними чи-

тача чи менш освіченого зацікавленого реципієнта. Слідуючи цій традиції, «Видіння Філандера» Мошероша ілюстровані гравюрами, які коментують окремі їх сцени. Та на особливу увагу заслуговують, як і у випадку Гріммельсгаузена, титульні гравюри, які виконують поетологічну функцію вступу до твору. Різні видання «Видінь Філандера» супроводжувалися різними гравюрами. До першого видання 1640 року титульну гравюру створив Ісайя Ромплер фон Льовенгалт, який також написав вступ до «Видінь». Тричастинна гравюра демонструє зверху у вигляді фронтона ніші карикатурну голову сатира. Вираз його обличчя Мошерош пояснює сам у вступі до пізнішого видання 1650 року, вказуючи на те, що сатири розповідають людям правду із смішними, глузливими гримасами, великим реготом, роззявляючи широко рота. У центрі малюнка видно фігуру сатира, або пана, оснащеного відомими з античного міфу атрибутами цапа і сопілки та опоясаного виноградним листям. Його руки розмовляють мовою жестів, тлумачення яких тепер вимагає певних зусиль. Права рука виставленими малим і вказівним пальцями показує на ангела, який прикривається маскою, ліва рука в цьому ж напрямку тримає скорпіона. Міна на обличчі гостровухого й рогатого сатира схожа на усмішку чи гримасу. На задньому плані, привідкривши завісу, у ковпакові виглядає дурень. Нижня частина гравюри містить текст, в якому зазначено автора і видавництво «Видінь». Жест сатира тлумачать як відомий у народі під назвою «колоти віслюка» (натякати комусь, що його вважають дурнем) або «одягнути віслячі вуха», що означає оборону або в іншому випадку вираз глузування. «Імітовані вуха віслюка видаються вигаданим римською сатирою основним жестом сатиричного оповідача у добу Ренесансу і бароко. Цим жестом він представляється читачеві, за ним можна його розпізнати, ним він проголошує свої наміри. Він робить це на видному місці, на титульній сторінці своєї сатири. Звичайно, слід добре придивитися. Жест був непристойний і у деяких місцях переслідувався поліцією» [8, с. 274]. Мова жесту відразу мала бути зрозумілою читачеві. Скорпіон означав хитрість і підступність. У такий спосіб гравюра виконувала функцію сатиричного прологу. Правою рукою сатир у виразнював сатиричну інтенцію твору, а лівою із символом скорпіона виправдовував свою сатиричну принципову позицію. Фігура сатира своєю дуалістичною структурою демонструє також, що людина належить до двох сфер: людської і тваринної. Відтак наявність малюнків у тексті «Видінь» вказує на два способи його сприйняття: читача і глядача, спонукаючи реципієнта поміж ними до власного досвіду.

«Видінням Філандера» притаманна строкатість сприйняття світу у традиції меніппової сатири, яка віддає перевагу непрямому, навіть спотвореному наголошенню на суті. Контрасти поміж минулим і теперішнім, утопічними притулками і дистопічними місцями загроз, зібраннями богів чи героїв і пекельним царством представляють те, що із часів Лукіана належало до меніппової сатири. Усе це об'єднується у формі видінь до викладу дезорієнтованого героя, недоречно-го, втягнутого у снобачення. Його досвід розпадається тому на епізоди, які творять «сприяюче пізнанню перекручування дійсності» (В. Гармс). За допомогою видінь, із перспективи «ще сповненого недоліків, але здатного до покращення Я», уможлиблюється світобачення, яке дозволяє читачу критичну оцінку, і, з погляду абсурдного й нестерпного перекручення світу та його людей, спонукає до перегляду упереджень. Це і є головною метою «меніппової подорожі» Філандера.

Дискусія щодо меніппеї особливо активізувалася після літературознавчих праць Н. Фрая («Анатомія критики», 1957) і М. М. Бахтіна («Проблеми поетики Достоевського», 1963). За М. М. Бахтіним, меніппея є поліфонічним дискурсом, протилежним до закритої концепції світобачення, яка претендує на готові істини. Чітко закріплені й успадковані уявлення про світ, які забезпечують твердий ґрунт й орієнтування, аналізуються і піддаються сумніву стосовно їхньої удаваної природності. Вчений пише, що в меніппеї заперечення не є «абстрагованим й абсо-

лютним запереченням, яке зовсім відділяє заперечуване явище від решти світу». Він характеризує його як «просторово-часове хронотопічне заперечення». Хронотопічне заперечення «бере явище у його становленні, його русі від негативного полюса до полюса позитивного», «дає опис метаморфози світу, його перелицювання, переходу від старого до нового, від минулого до майбутнього» [3, с. 222]. Поліфонічний текст, яким є меніппея, відкриває незавершувану, діалогічну інтерпретацію. Читач змушений сам розмірковувати над запропонованими у тексті нормами. Огляд світу пропонується йому фігурою, різку зміну місцезнаходження якої слід розуміти метафорично. Небо, земля, пекло перетворюються на меніппові простори, функціоналізовані для постійної зміни перспективи з метою перевірки сталих істин. У цьому зв'язку суттєва роль відводиться сну як «справжньому зразку наших думок». «У меніппеї вперше з'являється те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням: зображення незвичайних, ненормальних морально-психологічних станів людини – всякого роду божевілья..., роздвоєння особистості, неприборканої мрійливості, незвичайних снів, пристрастей, які межують із божевільям, самовбивства і т.ін. Усі ці явища мають у меніппеї не вузькотематичний, а формально-жанровий характер. Сновиддя, мрії, божевілья руйнують епічну і трагічну цілісність людини й її долі: в ній розкриваються можливості іншої людини й іншого життя, вона втрачає свою завершеність й однозначність, вона перестає співпадати сама із собою» [1, с. 325–326]. Тому снобачення виявляється передумовою контрастивного зображення ідеальних і страхітливих образів. Меніппова традиція використання сну яскраво виявилася у сатиричному творі Мошероша.

Отже, типовий для німецького бароко твір Й. М. Мошероша у контексті сучасних літературознавчих теорій виявляє поетологічні і світоглядні риси, близькі до сучасного уявлення про твір як складний художній феномен, який вимагає особливого прочитання. «Видіння Філандера» підтверджують також переконливість новітніх тлумачень естетики бароко як естетики репрезентації та її зворотного боку – видимості зовнішнього, модернізації дискурсів («Diskurs-Renovatio», за М. Фуко), як ігрового обходження з нормами, яке веде до деконструкції («Бароко потребує, вочевидь, інтертекстуального чи інтермедіального реляціонування. Воно меншою мірою є феноменом у собі, як продуктом ігрової тактики вигадливого порівняння і пошуку, який спочатку має характер конструкції, котра однак швидко і неминуче зазнає деконструкції» (Б. Тойбер) [5, с. 51]), як засобу опису ідентичностей («Це смисл барокового. Гнівна ненависть життя, коли розпізнаєш його облуди, переборюєш його як беззмистовну, несправжню, пусту видимість, а тоді все ж насолода по-новому саме пустою видимістю, з несказанною ніжністю і запаморочливою боязню митця, який знає, що ця гра є його єдиною серйозністю. Жахливо кидаються його люди у життя, жадібно ловлять його й раптом відсахуються» (Г. Бар) [5, с. 52]).

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – К. : NEXT, 1994. – 508 с.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. и послесловие С. Ромашко. – М. : Аграф, 2002. – 288 с.
3. Тюпа В. И. Сатира / В. И. Тюпа // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий ; [гл. науч. ред Н. Д. Тамарченко]. – М. : Intrada, 2008. – С. 222–223.
4. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб. : Академ. проект, 2004. – 348 с.
5. Barock ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne / Postmoderne ; [Hrsg. von Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig]. – Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2007. – 314 S.

6. *Knight K. G.* Johann Michael Moscherosch. Satiriker und Moralist des siebzehnten Jahrhunderts / Kenneth Graham Knight ; [aus dem Englischen übersetzt von Michael Amerstorfer]. – Stuttgart : Verlag Hans-Dieter Heinz, 2000. – 236 S. – (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik ; N 374).

7. *Moscherosch J. M.* Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt / J. M. Moscherosch ; [ausgewählt und herausgegeben von Wolfgang Harms]. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1986. – 272 S. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/philanders-von-sittenwald-wunderliche-und-wahrhaftige-gesichte-erster-teil-2704/7>).

8. Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien ; [Hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Walter E. Schäfer]. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001. – 436 S.

9. *Schneck P.* Wort und Bild im Kreuzverhör. Rhetorika, Evidenz und Intermedialität im gerichtssaum / Peter Schneck // Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten ; [Hrsg. von A. Heitmann, J. Schiedermaier]. – Freiburg im Breisgau : Rombach Verlag, 2000. – S. 43–63.

10. *Weber K. J.* Satire, Komik und der Roman / Karl Julius Weber. – Stuttgart : Scheible, Rieger & Sattler, 1842. – 362 S.

Надійшла до редколегії 15.02.2016 р.