

Как видим, пространство в романе Платонова предстает не просто территорией разворачивания действия, но превращается в универсальную категорию, формируя особого рода экзистенциальный феномен. Неопределенность пространственных сфер, отсутствие топографической точности, путаница человека в пространстве, очевидно, имеют целью акцентировать смутность и неопределенность положения человека в мире, его экзистенциальную «заброшенность» (С. Кьеркегор), утрату смысла и цели существования и ощущение болезненной невозможности вырваться из пределов эмпирического мира.

#### Список использованных источников

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский / Г. Д. Гачев. – М. : Советский писатель, 1988. – 445 с.
3. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
4. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. – Таллинн : Александра, 1992. – Т.1. – С. 448 – 463.
5. Платонов А. П. Чевенгур: [Роман] / Андрей Платонович Платонов / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М. : Высшая школа, 1991. – 654 с.
6. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
7. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227 – 284.
8. Топоров В. Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2-х т. – М. : Сов. энциклопедия, 1980. – Т.2. К-Я. – С. 352 – 353.
9. Успенский Б. А. Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М. : Языки рус. культуры, 1995. – С. 9 – 220.
10. Фоменко Л. П. «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» / Л. П. Фоменко // Андрей Платонов: проблемы интерпретации. – Воронеж : изд-во Воронежского ун-та, 1995. – С. 97 – 103.
11. Яблоков Е. А. Комментарий / Е. А. Яблоков // Платонов А. П. Чевенгур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 518 – 646.
12. Frank J. Spatial Form in Modern Literature // «The Widening Gyre», New Brunswick. – New York, 1963. – P. 3 – 62.

Отримано: 18.08.2012 р.

УДК 821.111(417/419)

Т.В. Кеба

## ИДЕЯ ЦИКЛИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭПОХ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ТВОРЧЕСТВЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА

*В статье исследуется эстетическая теория О. Уайльда, основанная на идее циклического развития художественных эпох и роли английского эстетизма как нового Ренессанса в культурной картине мира, а также пути реализации этой идеи в раннем творчестве поэта.*

**Ключевые слова:** эстетизм, художественная эпоха, «золотой век», эстетический, фило-софско-эстетическая мысль, английский Ренессанс.

Формирование эстетизма Оскара Уайльда шло в условиях напряженных поисков новых религиозных и художественно-эстетических установок, новых форм художественного выражения преобразующих начал в литературе рубежа XIX–XX вв. Именно эти поиски привели к актуализации мифа в европейской культуре конца XIX в., что оказалось важным источником эстетической теории Уайльда. Помимо мифопоэтики Р. Вагнера, которая нашла отражение во всех сферах европейского искусства, молодой поэт воспринял учение Платона о постижении Красоты от частного (телесного) к общему (духовному), античные представления о Красоте, идеи «философии жизни», идущие от Гете.

Эстетическое кредо Уайльда, воспринявшего новые веяния в искусстве, было сформулировано на рубеже 1880-90-х гг. в таких эссе, как «Упадок искусства лжи», «Критик как художник», «Перо, полотно и отравы», «Предисловие к «Портрету Дориана Грея» и др. Выражая его убежденность в приоритете искусства над жизнью, оно было своего рода романтическим протестом против всевластного рационализма, против искусства, копирующего действительность. В эссе «Упадок искусства лжи» («The Decay of Lying») О. Уайльд пишет: «The moment Art surrenders its imaginative medium it surrenders everything. As a method Realism is a complete failure» («Как только Искусство отказывается от принципа художественного воображения, оно теряет все. Как метод создания искусства Реализм обречен на провал») [8].

Положения, выдвинутые в критических эссе и в лекциях, с которыми молодой поэт выступал в Америке в конце 1881 года в качестве неофициального лидера английского эстетического движения, находят свое отражение в ранних поэтических работах, вошедших в его первый поэтический сборник «Стихотворения» («Poems»), написанный в духе «братьев прерафаэлитов».

В своей первой лекции – «Ренессанс в английском искусстве», которая состоялась 9 января 1882 года, Уайльд стремился представить течение эстетизма в английской культуре второй половины XIX века, рассказать о его художественных особенностях и, как он заявляет журналистам, «открыть тайну красоты» [7, 191].

Лектор-эстет определяет место нового течения в историческом и литературно-художественном процессе, раскрывает его формальную и поэтическую индивидуальность.

Эволюция философско-эстетической мысли эпохи (прежде всего, влияние мифических теорий Р. Вагнера) принуждает Уайльда обратиться к мифологическим категориям. Миф, как средство структурирования повествования, позволяет ему создать образ «мира искусства», максимально доступный для массового сознания [2, 163-169].

Кроме того, мифологическое структурирование позволяет Уайльду использовать культурные и мифологические параллели, а также метафорические и символические ряды, выстраивая на их основе несколько повествовательных смыслов. В образе «нового Ренессанса» Уайльд воссоздает перед американской публикой своеобразную модель эстетического космоса – архетип «золотого века» (*aurea saecula*) в современной культуре.

Традиционно понятие «золотого века» связано с сакральным временем – *illud tempus*. В мифологическом сознании *illud tempus* «священное хранилище <...> магических и духовных сил» [2, 174], всего важного и значительного в сознании нации, – входит в состав «Великого Времени», обновляющего мир в повторении великих космических циклов. В *illud tempus* происходит «вечное повторение основополагающего ритма Космоса – периодическое разрушение и новое творение» [6, 106] бытия. В греко-латинской традиции мифологема *illud tempus* как «золотого века» появляется в «Трудах и днях» (110 sq.) Гесиода (конец VIII – начало VII в. до н. э.) в качестве «золотого рода» (*chruseon genos*), смещаемого последующими регрессирующими геносами (серебряным, медным, героическим и железным). Гесиод придерживался циклической схемы, согласно которой за железным «звеном» снова должно было последовать «золотое».

Мифологическую схему вечной смены космических циклов вслед за античными поэтами повторяет и Уайльд. Описывая круговорот «сакрального времени», Уайльд-лектор ярко и образно представляет культурно-историческую хронику века, выстраивая ее по образцам Гесиода или Вергилия. Он включает в нее «железный род» – творцов Французской революции, «бешеный шторм которой в 1789 году пронесся над Францией» [5, 259], и «род героев» – поэтов-романтиков: Блейка, «борющегося за высокую духовную миссию искусства» [5, 262], Байрона с его «мятежными» поисками, «бесстрастные умозрения Вордсворта и <...> Шелли в его орлином полете» [5, 260], а также «чистую и безмятежную ясность Китса» [5, 261]. «Серебряный род» представлен молодыми художниками-прерафаэлитами. «Реализм могучего воображения и реализм тщательной техники, страстная и яркая восприимчивость, интимная и сильная индивидуальность» [5, 263] позволяют увидеть в них предтечу современного ренессанса. Новый «золотой род», или «золотой век» английского искусства открывается, по мнению Уайльда, с имен Уильяма Морриса и Эдварда Берн-Джонса, к ним присоединяется молодое поколение эстетов: это, прежде всего, сам лектор, а также Джон Уистлер и Реннел Родд (чьи фигуры будут им обозначены в последующих лекциях). Подобно Вергилию, Уайльд связывает с наступлением новых времен появление нового «племени» людей, обладающих качествами Аполлона: «тонкой изысканностью, <...> безупречной преданностью красоте, <...> страстным исканием совершенства» [5, 263]. Подробному описанию «земных благ», к примеру, обильного плодоношения земли в текстах Гесиода или Вергилия, в лекции соответствует описание произведений искусства, которым предстоит «сделаться источником вечных угод» [5, 263] в новом «золотом веке».

В лекции Уайльд пытается представить идею циклического развития художественных эпох с присущими им «взлетами» и «упадками» эстетического духа. Так, он указывает, что за «выводком несколько шумливых титанов» [5, 260] в английской поэзии появляется Китс с его апол-

лоновской «ясностью взгляда, точной наблюдательностью, строгим чувством меры» [5, 260]. В своем выступлении Уайльд раскрывает «возрождение» духа «золотого века» в эстетизме, тем самым он вводит английский эстетизм в состав мифа об «изначальном совершенстве» и «утраченном рае» искусства. По мнению лектора, новый «золотой век» (а в английском сознании он ассоциируется с «золотым веком» Елизаветы – Queen-Virgin, в чьем мифологизированном облике проявляются черты Великой богини) вобрал в себя, переосмыслил и отлил в новые формы основные идеи и образы английской и мировой культуры.

Определяя английский Ренессанс как «золотой век» английской культуры, Уайльд выделяет три важнейших его качества: «культ чистой красоты», «исключительную чувственность» и «безупречную преданность форме». Стремление отлить в «прекрасные формы» все чувства, эмоции, идеи и образы становится основным принципом и главным достоинством современного эстетизма, вызревшего в его недрах стиля модерн. По мнению эстетов, первых идеологов модерна, дух истинной поэзии – эмоциональный и образный строй произведения – должен проявляться в его форме. Уайльд заявляет, что совершенной формой для английского эстетизма становится узор: «In its primary aspect a painting <...> is a beautifully coloured surface, nothing more» [8, 135]. Так, характерный для поэтики модерна декоративизм не только декларируется, но и становится одним из основополагающих поэтических принципов ранней лирики Уайльда, найдя свое выражение в своеобразном эстетическом узоре из имен великих художников, поэтов, философов, которые поэт создает, следуя уже сложившейся в английской культуре традиции.

В английском искусстве обращение к форме узора обусловлено исторически. В средневековой ирландской и английской традиции поля рукописей (например, знаменитые «The Book of Kells», «Книга Дурроу» и Евангелие из Личфилда) были обильно украшены затейливыми природными орнаментами [3, 158-163]. Красочный орнамент служил рамой, ограждающих сакральность «слова» от мирской суеты, не позволяющей ему слиться с обыденностью ежедневного существования. Для Уайльда идея узора вытекает и из эстетической концепции искусства, изложенной в письмах Джона Китса: настоящий поэт должен «сплести из тончайшей паутины души узор неземной красоты, символику которого он угадывал бы внутренним взором» [1, 349-362].

В соответствии с этими принципами Уайльд составляет «узор» своей поэмы «Сад Эроса» («The Garden of Eros»), как взаимосвязь и взаимодополнение мифопоэтических лейтмотивов и орнаментальных элементов, т. е. элементов, утративших первоначальное самостоятельное значение и получивших новое смысловое наполнение в единстве всех частей текста; имена, мотивы и метафоры пронизывают весь текст и образуют целостную структуру.

В поэме (как и в лекции) роль лейтмотивов выполняют фигуры поэтов-творцов: Морриса, Данте Габриэля Россетти, концентрирующих вокруг себя образы, символы и другие выразительные средства. Эти поэты, по мнению Уайльда, являясь наследниками английского Ренессанса (Китса, Шелли, Байрона), определили развитие английского эстетизма.

Относительно небольшой текст поэмы предельно насыщен именами. Их выбор не ограничен временными или пространственными рамками. Имена героев греческих мифов, географические названия и названия цветов и птиц также могут быть рассмотрены как своеобразный орнамент – рамка, функциональная задача которой обусловлена зарождающимися эстетическими принципами модерна: декоративизмом и замкнутостью изобразительного пространства,

Следуя теории «вечного повторения», выдвигаемой в лекции «Ренессанс в английском искусстве», Уайльд стремится отразить движение художественных эпох, представленных в тексте именами представителей литературы и искусства и героев их творений. Прежде всего, это античность – *illud tempus* – «священное хранилище <...> магических и духовных сил». Ее представляют мифологические фигуры: Дух Красоты и Любовь. Они укрываются в природе, в саду, где живут героини прекрасных эллинских преданий о любви: Алкид и Гилас, Гиацинт и Аполлон, Прокна, Филомела и Терей, Дафна и Аполлон, Эндимион и Гера. Античности придается статус эпохи-архетипа (или первообраза), последующие эпохи воспринимаются как ее производные.

За персонажами греческой мифологии следуют образы героев средневековых сказаний (Гудрун, Аслауг, Олафсон, Брюнхильд), в культурно-исторической хронике века, воссоздаваемой Уайльдом, представляющие, очевидно, «род серебряный»:

«Вот Сигурд, в цвете юных лет убитый,  
Вот Гудрун гордая, подруга королей,  
Вот Брюнхильд одинокая – открыты  
Нам страсти и деянья их» [4, 73].

В лекции О. Уайльда «род героев» представлен поэтами-романтиками: это Блейк, Байрон, Шелли, Китс. В поэме «Сад Эроса» к «роду героев» относятся эти же имена, только автор вместе с лирическим героем исполнен тоски по ушедшим героям, вместе с которыми исчезает «Дух Красоты», воспеваемый ими:

«Помедли! Самый верный, самый юный  
Питомец твой почил у римских врат. (Ките)  
«...в море опустились уста,  
Что море воспевали. Мы всего лишились» (Шелли)  
«Нет, был еще один. Он путеводной  
Звездой для Англии воспрявшей стал  
И торжество республики свободной  
Орлиными глазами прозревал» (Байрон) [4, 71]

В поэме, следуя своей теории «вечного чередования», Уайльд также пытается представить идею циклического развития художественных эпох с присущими им «взлетами» и «упадками» эстетического духа.

Духовный кризис, наступивший после «серебряного века», изображается в поэме как «глиняный век», олицетворяющий время духовной пустоты и материальных устремлений:

«Нам глиняный достался век. Земля  
Опять Титанов буйных породила.  
Опять бушует, ярость раскаля,  
Слепая разрушительная сила –  
И рушится Олимп. Готова пасть  
Под натиском сил Хаоса божественная власть» [4, 76].

Этот «глиняный век», породивший невежественных Титанов – слепую силу, рушащую Олимп, не может исцелить сердце влюбленного:

«Что проку нам внимать словам хвастливым  
Новейших чудотворцев? Не дано  
Несчастливого любовника счастливым  
Им сделать, как ни бейся, – хоть одно  
Страдающее сердце исцелить.  
Мгновенье радости им не дано продлить» [4, 76].

Но Дух Красоты все еще царит. Он здесь, в ночном саду Эроса, с ним можно говорить, убеждая остаться («Yet, tarry!»), потому что есть творчество великих поэтов-романтиков и поэтов современности, хотя их и немного («but they are few»). Да и самого лирического героя не привлекает новизна «глиняного» века, у него другие ценности и призвание:

«Меня нимало  
Не привлекает эта новизна.  
Вращен я на другом. Душа моя  
Стремится ввысь, взыскуя высших целей бытия» [4, 77].

Он готов служить Красоте, пусть даже с приходом рассвета и приближением дня ему пока придется укрыться вместе с Духом Красоты в царстве грез «сада Эроса». И все-таки образ наступающего дня и приближающегося Бога Солнца оставляет надежду на приход другой эпохи – «золотого рода», где Поэт «наделен верховной властью» понимания и создания Красоты.

Новый «золотой род», или «золотой век» английского искусства открывается, по мнению Уайльда, такими именами, как Уильям Моррис («Моррис, милый Чосеров потомок / И Спенсера наследник»), Данте Габриэль Россетти, Эдвард Берн-Джонс. К ним присоединяется молодое поколение эстетов и, прежде всего, сам поэт:

«Дух красоты, помедли! Не угас  
Наш светоч, тьма его не одолела.  
Мерцающая, на востоке поднялась  
Звезда поэзии – и мечет стрелы!» [4, 72]

Поэт заставляет аудиторию обратиться к собственному культурному арсеналу и через ассоциативное восприятие восстановить картину мира английского эстетизма, который, по его мнению, вбирает в себя, переосмысливает и воплощает в идеальные формы черты предшествующих «золотых эпох»: античности и Ренессанса и становится их законными правопреемником.

Таким образом, в поэзии О. Уайльда, а также в его лекциях и критических работах выражается не просто преклонение перед поэтами классических эпох, но утверждается идеал красоты и творческого ей служения. Так создается единое, целостное пространство мировой культуры, в которое автор вписывает английский эстетизм, придавая ему статус нового Ренессанса.

#### Список использованных источников

1. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. С. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 638 с.
2. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.

3. Певзнер Н Английское в английском искусстве / Н. Певзнер; [пер. с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 318 с.
4. Уайльд О. Полное собрание стихотворений и поэм. Пер. с англ. Предисловие, составление Витковского Е. В. – СПб. : Евразия, 2000. – 348 с.
5. Уайльд О. Собрание сочинений: в 3 т. / О. Уайльд. – М. : ТЕРРА, 2000. – Т. 3 : Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. – 592 с.
6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) / М. Элиаде // Элиаде М. Избр. соч.: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. – М. : Ладомир, 2000. – С. 23-127.
7. Эллман Р. Оскар Уайльд : Биография / Р. Эллман. – М. : Независимая газета, 2000. – 688 с.
8. Wilde, Oscar. The Decay of Lying / Oscar Wilde. – New York: Brentano, 1905 [1889]. – [http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Wilde\\_1889.html](http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Wilde_1889.html).

*Summary. The article explores O. Wilde's aesthetic theory based on the idea of cyclical development of artistic epochs and the role of English aestheticism as a new Renaissance in the cultural field of the world, as well as the realization of this idea in the early works of the poet.*

*Key words: aestheticism, artistic epoch, the «Golden Age», aesthetic, philosophical and aesthetic thought, the English Renaissance.*

Отримано: 23.08.2012 р.

УДК 821.161.2'373.612.4:821.161.2.02

О.В. Книш

## НАДМІРНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ

*Розглянуто надмірність як джерело виразності, образності мови, розвитку експресивності та емотивності мовних засобів в українській постмодерністській прозі. Надмірність словесного вираження змісту реалізується в семантичному та структурному дублюванні елементів висловлення.*

**Ключові слова:** плеоназм, надмірність, постмодерністська проза.

Постмодерністські тексти дедалі частіше стають об'єктом дослідження лінгвістів, адже зміна розуміння функції літератури, новаторське бачення творчості виявляється не лише на образному рівні тексту, але й на мовному. Пошук художніх засобів, нових стилістичних та композиційних прийомів найбільш характерний для творчості таких представників напрямку, як Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Винничук, В. Неборак, О. Ірванець, Т. Прохасько, О. Забужко, визначає естетичну систему постмодернізму.

Для постмодерністської прози характерною є тенденція до надуживання мовних засобів, що реалізується у повторах на рівні макроструктури (фабульні збіги) та мікроструктури тексту (семантичні повтори, гра слів, нагромадження синонімічних виразів). Проте на сьогодні в українському мовознавстві не існує розвідок, присвячених реалізації надмірності у постмодерністському художньому тексті, що й зумовлює **актуальність дослідження**.

Надмірність є суттєвою характеристикою будь-якого тексту природної мови, що стає механізмом гарантування адекватного сприймання інформації, надає комунікативному акту більшої надійності.

У науковій літературі поняття надмірності отримало різноманітні термінологічні найменування: надмірність/надлишковість, плеоназм, гіперхарактеризація, надспецифікація, семантичне дублювання. Надмірність у широкому розумінні вчені тлумачать як наявність двох і більше знаків для передавання одного й того ж граматичного чи семантичного змісту в системі мови чи реалізованому мовленні [5, 7].

Різні аспекти проблеми реалізації надмірності у мові стали предметом дослідження у вітчизняному мовознавстві. Зокрема, плеоназм як прояв дії закону мовної надмірності розглянула В.В. Коломійцева, надмірність у діалогічному мовленні вивчала Н.В. Шульжук. У російському мовознавстві до питання класифікації надмірних компонентів звертались Н.В. Глаголев, Ф.Т. Новгородова, Л.П. Єфімов, І.Н. Філіпова. Проблему повтора як явища надмірності засобів вираження в мові досліджували Ю.В. Трубнікова, Ю.М. Скребньов, Р.Н. Юсубова.