

Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі

всього згадуються зліпок Бетховена (“багатьом людям з мистецьких кіл рішуче не подобалося це обличчя”) і фотографія відомого шедевр Леонардо да Вінчі (“Тарр ненавидів Мону Лізу”). Завдяки описаним уподобанням автор окреслює аксіологічні пріоритети Берти, яка постає втіленням інертного існування середнього класу з нав’язаними смаком та нормами поведінки. Відповідно, беклінівські репродукції вкупі з іншими атрибутами масової культури, якими прикрашено “французьку квартиру” жінки, стають символом її стереотипних уявлень про мистецтво.

Моделювання образів персонажів у творі відбувається за принципом “поетики поверхні” (Д. Туляков), що, на відміну від героїв Дж. Джойса чи В. Вулф, бере за основу зоровий вимір дійсності, тому не можна ігнорувати “погляд” спостерігача. Інформацію про житло Берти фокалізовано фізичною присутністю Тарра. Пейоративність ремарок, поданих автором у дужках, як і модальність уривка в цілому, виказують ідеологічний кут зору протагоніста. Обраний для аналізу наративний сегмент добре узгоджується з картиною світу художника і демонструє його “зовнішній метод”. Так, маркуючи Таррове ставлення до дійсності, мікроекфраза в романі слугує практичному втіленню “філософії зору” (“philosophy of the eye”) письменника.

Література

1. Туляков Д. С. “Философия зрения” и поэтика поверхности в романе У. Льюиса “Тарр”. *Вестник ВГУ*. 2015. № 4. С. 76–82.
2. Huxley A. Art and the Tradition. *The Athenaeum*. 1919. June 6. P. 440.
3. Lewis W. Tarr / ed. by Scott W. Klein. New York : Oxford University Press, 2010. 384 p.
4. Lewis W. Time and Western Man. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993. 617 p.
5. Varty A. E. M. Forster, Arnold Böcklin and Pan. *The Review of English Studies*. 1988. Vol. 39. Issue 156. P. 513–518.

Аммон М. В.,

кандидат филологических наук,

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

СПЕЦИФИКА ГРОТЕСКА В БЕЛОРУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Традиционно проблема соотношения гротеска и фантастики как особых способов художественного изображения действительности вытекает из условности любого вида творчества, его несоответствия объекту изображения. Данное обстоятельство объясняется предельностью экспрессивного потенциала того или иного вида искусства, его стремлением к типизации. Специфическая ситуация создается при обращении писателей ко вторичной условности, предусматривающей сознательное нарушение правдоподобия, “<...> смещение пропорций, изменение логики, необычайные комбинации привычных реалий и т. п.” [1, 35] (Е. Ковтун). При этом актуально различие двух уровней вторичной условности в зависимости от функциональной природы вымысла. С одной стороны, искажение общепринятых норм репрезентации реальности возможно с помощью целого спектра художественных приемов: гиперболы, аллегии, метафоры, пространственно-временной неопределенности, введения в текст религиозных, мифологических образов и др. В этом случае авторская фантазия хоть и меняет привычный вид вещей, однако не выходит за пределы общих представлений об объективном мире. Кроме того, в отдельную группу следует выделить “явную

выдумку” – то, что “не имеет аналогий в реальности, не бывает и не может быть; элемент необычного, фантастическое начало” [1, 35].

Ярким примером использования приемов вторичной условности в качестве дополнительного средства репрезентации авторского замысла является литература романтизма. Именно в этот период вербальное искусство демонстрирует небывалый всплеск интереса к сверхъестественному, а вместе с тем интенсивное развитие теории и практики фантастического. Однако, несмотря на тот факт, что иррациональное, загадочное было для деятелей того времени “и содержанием, и формой, элементом и мировосприятия, и поэтики” [2, 183] (Т. Чернышева), большинство из них неоднократно подчеркивало вторичность, служебную функцию фантастики по сравнению с философским, общественно-политическим содержанием тех или иных текстов. Таким образом, мистика романтизма выступала средством оценки реальности, выявления ее недостатков и противоречий, приближая художественный текст к иносказанию.

Кроме того, в некоторых современных работах акцентируется внимание на внутренней тождественности фантастики и такого вида художественной образности, как гротеск. Общим литературным явлениям в одинаковой степени присущи алогизм, глубокое ощущение чудесного, “перевернутого” мира, способность выявлять основные парадоксы действительности. Н. Лейдерман и М. Липовецкий также прослеживают эволюцию гротеска от карнавальной до реалистической традиций, что, в свою очередь, дает основания по-разному рассматривать его взаимоотношения с фантастикой. Так, возрожденческая и романтическая парадигмы, как известно, построены на основе противоречий бытия, что в первом случае реализуется через сочетание концептов “смерти и рождения, высокого и низкого, красоты и уродства” [3, 91]. Суть же романтизма составляет диссонанс, трагическая несовместимость идеала и действительности. В рамках реализма, по словам Ю. Манна, гротеск “не просто назван, существует не номинально, он обнаружен во всем объеме, разанатомирован до мелочей, снабжен десятком изобразительных подробностей” [4, 82]. В результате представленная в художественном произведении фантастичность приобретает амбивалентные черты: иллюзия подлинности представленной ситуации переплетается с неизбежной констатацией ее условности.

Существенным отличием фантастики и гротеска, по мнению Т. Чернышевой, является то, что для трактовки первого понятия “определяющие черты приобретает гносеологический момент – отношения веры и неверия, для гротеска он оказывается несущественным” [2, 79]. С другой стороны, фантастические элементы в рамках романтической и реалистической парадигм Т. Дормидоновой видятся одним из средств построения гротескного образа, демонстрирующих “антиномичный характер сосуществования его составляющих на уровне концептуальной картины мира” [5, 5].

Очевидная ориентация писателей романтической эпохи на трансцендентное вместе с активным вниманием к фольклору и истории своего народа привело к появлению и интенсивному развитию в европейской изящной словесности готического романа (Г. Радклиф, Э. Т. А. Гофман и др.) и литературной сказки (Г. Х. Андерсен, Э. Т. А. Гофман и т.д.). Данный факт, однако, не отрицает доминирования в указанный период лирических и лиро-эпических жанров, ведь романтиками поэзия, как известно, воспринималась как наивысшая форма прозы. Именно поэтому в белорусской литературе чрезвычайно популярной становится баллада, внутренняя организация которой напоминает строение притчи, а поэтика во многом подобна поэтике новеллы.

Новый ракурс соотношения фантастики и гротеска был представлен в конце 19 – начале 20 века, когда стал возможным разговор о собственно фантастической литературе – совокупности художественных произведений, написанных под влиянием фантастического метода. Сопоставление же научной фантастики и фэнтези, ставшее фундаментом для типологии и последующей классификации фантастических текстов, в свою очередь,

обнажило ведучіє противоречия новой картины мира: сциентистского и гуманитарного, футурологического и эскапического, прагматического и идеалистического начал. Вышеперечисленное свидетельствует о появлении особого вида гротеска, функционирующего в рамках художественной парадигмы фантастики. В белорусской литературе данная антиномия нашла свое отражение в первых научно-фантастических произведениях Вацлава Ластовского (1883–1938) “Лабірынты”, Змитрока Астапенко (1910–1944) “Вызваленне сіл”, “космических” повестях Язэпа Драздовича (1888–1954).

Тем не менее, сегодня такой дуалистический подход не может быть исчерпывающим по причине функционирования в современном вербальном искусстве разветвленной системы фантастических жанров, а также наличия так называемой промежуточной зоны фантастики, куда входят целые группы произведений (например, притчи и многие сатирические тексты). Особое место среди них занимает фантазмагория, что в ряде неспециальных работ нередко отождествляется с фантастикой. Несмотря на их принадлежность к одной эстетической категории, фантастика в своей основе имеет причинно-следственные связи. Фундаментом для фантазмагорического сюжета выступают нагромождение причудливых образов, видений, фантазий, галлюцинаций; хаос, сумбур, гротеск и др.

В современной белорусской литературе фантастика и гротеск также нередко являются составными компонентами так называемого синтетического романа – жанровой модификации, существование которой приходится на рубеж 20 – 21 вв.

Література

1. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века. Москва, 2008. 406 с.
2. Чернышева Т. Природа фантастического. Иркутск, 1985. 336 с.
3. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: учебное пособие для вузов. Москва, 2001. Т. 2. 285 с.
4. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. Москва, 1966. 183 с.
5. Дормидонова Т. Ю. Гротеск как тип художественной образности. (от Ренессанса к эпохе авангарда) : автореф. диссерт. на соиск. научной ст. канд. филолог. наук. Тверь, 2008. 22 с.

Атаманчук В. П.,

докторант, кандидат філологічних наук, доцент,

Інститут філології,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЕСТЕТИКА АБСУРДУ У П'ЄСИ Л. КОВАЛЕНКО “ГЕРОЇНЯ ПОМИРАЄ В ПЕРШІМ АКТІ”

Драма “Героїня помирає в першій акті” (1948) вирізняється з-поміж інших творів Л. Коваленко. У структурі твору важливу роль відіграють абстрактні конструкції, які організовують простір і час та визначають смислову наповненість п'єси. Діалоги дійових осіб, які нібито стосуються конкретних проблем чи ситуацій, насправді являють собою філософські розмірковування, які акумулюють та відтворюють універсальний досвід існування й проектується на реальність тоталітарного суспільства.

Театр стає середовищем культивування фантазій, які повністю маскують убогу дійсність та її заміняють. Світоглядні фальсифікації, втілені у діяльності театрального колективу, стають домінуючими й протиставляються поодиноким прагненням до істинності й краси, які виражає нова акторка.