

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»**

КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

«Рекомендована до захисту»
Протокол № 5 від 4/12 2024 р.

Вороненко Анна Валеріївна

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА У
НОВЕЛІСТИЦІ Е.А. ПО**

зі спеціальності 035.041 Філологія

Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська
освітня програма – Германські студії: лінгвістика, літературознавство,
перекладознавство

Науковий керівник:

к. філол.н., доц.

Горлова Олена Володимирівна

Дніпро – 2024

Вороненко А.В. Своєрідність втілення мотиву двійництва у новелістиці Е.А. По

У магістерській роботі досліджується втілення мотиву двійництва у новелістичних творах Едгара Аллана По через призму теорії гротеску, поетики романтизму та специфіки структури свідомості персонажів. Розглянуто основні аспекти новели, зокрема її структуру та роль у розвитку американської літератури, а також основні особливості гротеску та поетики гротескного втілення персонажів і ситуацій у новелах По. Особлива увага приділена романтичному гротеску, що характерно для творчості По, як вираженню душевної кризи і пошуку естетичних та філософських форм. Визначено принципи гротескної організації класичної форми двійництва, де персонажі існують в межах «єдиної свідомості», що виявляється через виявлення різних сторін психічного життя та ідентичності. Виявлено специфіку використання мотиву двійництва в новелістичній творчості Е. А. По, який у своїх творах вміло поєднує гротеск, романтизм і психологічні елементи.

Ключові слова: Едгар Аллан По, двійництво, гротеск, новела, романтизм, поетика, структура свідомості.

Voronenko A.V. The originality of the embodiment of the motif of duality in the short stories of E.A. Poe

The master's thesis examines the embodiment of the motif of duality in the short stories of Edgar Allan Poe through the prism of the theory of the grotesque, the poetics of romanticism and the specifics of the structure of the characters' consciousness. The main aspects of the short story, in particular its structure and role in the development of American literature, as well as the main features of the grotesque and the poetics of the grotesque embodiment of characters and situations in Poe's short stories are considered. Particular attention is paid to the romantic grotesque, which is characteristic of Poe's work, as an expression of mental crisis and the search for aesthetic and philosophical forms. The principles of the grotesque organization of the classical form of duality, where characters exist within a "single consciousness", which is manifested through the identification of different aspects of mental life and identity, are determined. The specifics of the use of the motif of duality in the novelistic works of E. A. Poe, who skillfully combines grotesque, romanticism and psychological elements in his works, are revealed.

Keywords: Edgar Allan Poe, duality, grotesque, short story, romanticism, poetics, structure of consciousness.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ГРОТЕСКУ	13
1.1. Теорія новели Е. А. По.....	13
1.2. Теорія гротеску.....	21
1.3. Поетика гротеску	34
1.4. Романтичний гротеск	41
Висновки до 1 розділу.....	50
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРА СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖІВ Е. ПО	53
2.1. Проблема двійництва і гротескних форм його вираження	53
2.2. Принцип гротескної організації класичної форми двійництва.....	76
2.3. Гротескно-фантастичне двійництво «єдиної свідомості».....	81
Висновки до 2 розділу.....	85
ВИСНОВКИ	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	91

ВСТУП

Актуальність дослідження. Мотив двійництва у новелістиці Едгара Аллана По є важливим для сучасних досліджень через його універсальність і глибину психологічного аналізу. Цей мотив виявляє складні внутрішні конфлікти людини, питання ідентичності, морального вибору та саморуйнування, які залишаються актуальними в контексті сучасного суспільства. Роздвоєння особистості, відображене у творах По, має значний вплив на розвиток літератури, зокрема жанру психологічного трилера та готичної літератури. Аналіз цього мотиву дозволяє глибше зрозуміти не лише творчість автора, але й основоположні аспекти людської психіки, які досі цікавлять психологів, літературознавців та культурологів. Крім того, тема двійництва актуальна для осмислення викликів, пов'язаних із кризою ідентичності та моральною відповідальністю у сучасному світі.

В історію американської літератури Едгар По увійшов як романтичний поет, новеліст і критик. Едгар По – яскравий представник романтизму в літературі США. Він є класиком «короткого оповідання» і родоначальником жанру психологічної, детективної та науково-фантастичної новели. Важливий внесок він зробив у розвиток літературознавства США, особливою увагою користуються його теоретичні праці «Філософія творчості» і «Поетичний принцип». Едгар По здобув популярність як автор «страшних» оповідань. Саме в жанрі новели проявилася його блискуча художня майстерність, яка отримала широке визнання у світі. Незвичайний сюжет, лякаюча й таємнича атмосфера, моторошні події у його новелах підкріплюються реальними, життєво правдивими деталями і подробицями, що справляють враження справжніх. Роздвоєння особистості, боротьбі добра і зла в людині, зраді свого найкращого «я» заради життєвого успіху, злочину проти совісті присвячені його найкращі новели. При цьому проявляється своєрідність його творчості, яка являє собою одне з найскладніших явищ у світовій літературі.

Особливою актуальністю і важливістю для сьогодення відзначена його спадщина, вивчення якої необхідне для розуміння людської психології та менталітету.

Звернення до романтичної прози Едгара По можна мотивувати кількома причинами. Одна з них – загальна тенденція культури ХХ століття до переосмислення спадщини минулого і пов'язаний з нею зростаючий інтерес сучасного мистецтвознавства і літературознавства до дослідження основних мотивів, образів, ідей попередніх культурних епох, їхнього функціонування в мистецтві ХХ століття.

Серед них дедалі більший науковий інтерес викликає образний арсенал нереалістичних художніх систем, що дає при його «інтертекстуальному» використанні в сучасному мистецтві багаті можливості як для розширення сфери смислу, так і для збагачення форм і засобів його художнього втілення.

Саме тому література романтизму являє собою особливо багатий матеріал для дослідження.

Іншою причиною звернення до літератури американського романтизму є його недостатня вивченість у вітчизняному літературознавстві, довге його перебування в «тіні» романтизму європейських літератур.

Систематичне вивчення творчої спадщини американських романтиків починається по суті тільки з кінця 60-х років ХХ століття, причому лише останніми роками проза американського романтизму стає об'єктом досить пильного і багатоаспектного дослідження, на яке вона заслуговує і якого вимагає як її глибока філософічність, так і її поетична своєрідність.

Не достатньо вивчено і творчу спадщину найвідомішого з американських романтиків – Едгара Аллана По. Стосовно цього художника в літературознавстві тим не тим не менш уже встигли скластися і закріпитися деякі шаблонні підходи і наукові схеми, що стримують подальше, глибше, об'єктивніше й всебічне дослідження новелістики Едгара По.

Дослідницька думка рухається в руслі кількох сформованих наукових підходів, що зіграли свого часу, безумовно, позитивну роль, але тепер уже певною мірою перешкоджають розвитку нових напрямів досліджень.

Так, один із таких традиційних підходів – психоаналітичний – заявив про себе одразу після смерті Е. По з подачі Д. Грізволда, який зосередив увагу не стільки на літературній творчості письменника, скільки на його особистості, зруйнованій алкоголем, опіумом, спадковою схильністю до психічних захворювань і невдачами особистого життя.

На цій основі, а також завдяки специфіці символічної прози Е. По, що дає можливість для різних, зокрема надсуб'єктивних прочитань, в американському літературознавстві склався стійкий підхід до інтерпретації творів Е. По з психоаналітичних позицій і з використанням відповідних методик аналізу.

Він набув широкого розвитку на початку ХХ століття і продовжує активно функціонувати донині, проявляючись майже в усіх американських дослідженнях, не виключаючи й сучасних академічних видань, у тому числі тридцятитомну американську енциклопедію.

Інтерпретація творчості Е. По з цих позицій найяскравіше представлена в працях М. Бонапарт (Poe and the function of Literature), Дж. Кратча (Edgar Allan Poe), А. Куїна (A critical Biography), А. Лернера (Психоаналітично орієнтована критика трьох американських поетів: Poe, Whitman і Aiken), Б. Кліва (Reading Poe reading Freud: The romantic imagination in crisis), а також у значній кількості робіт, присвячених аналізу окремих новел.

Ця тенденція дістала відгуки в слов'янському літературознавстві кінця ХІХ – початку ХХ століть, про що свідчать публікації такого характеру як, наприклад, «Едгар По з патологічного погляду» або «Патологічна література і хворі письменники. Едгар Аллан По».

Однак якщо психоаналітичний підхід переважає стосовно до творчості Е. По в американістиці донині, то у вітчизняному літературознавстві та критиці ця тенденція не вийшла за межі початку століття. Її змінила хвиля

критичних робіт поетів-символістів, які побачили в Едгарі По предтечу нової літературної течії, що складалася і набирала силу саме в слов'янському світі.

Інший традиційний підхід до творчості Едгара По – біографічний – представлений насамперед роботами Дж. Інграма (Edgar Allan Poe. His Life, Letters, and Opinions), Г. Аллена (. Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe), В. Буранеллі (Edgar Allan Poe), Е. Вагенкнехта (Edgar Allan Poe. The Man Behind the Legend), С. Берковича (Ideology and classic American Literature).

Особливий інтерес становить для нас низка праць, що стоять у загальному потоці американської критичної та наукової літератури дещо осторонь.

Їх відрізняє тенденція до синтезу і біографічного, і психоаналітичного підходів, а також прагнення тією чи іншою мірою досягнути своєрідності поезики Е. По і, таким чином, за допомогою арсеналу різних літературознавчих способів аналізу наблизитися до розуміння глибинних смислових пластів «зашифрованої» символічної прози Е. По.

Такими є насамперед роботи Д. Хоффмана (Poe), Галлібуртона (Edgar Allan Poe. A phenomenological view), Д. Кеттерера (The rationale of deception in Poe), С. Вулетіч-Брінберг (Poe: The rationale of the Uncanny).

Цим авторам належать, на наш погляд, найцікавіші, логічно вмотивовані інтерпретації новелістики Е. По.

Третій – культурно-історичний – підхід утворюють насамперед роботи вітчизняних літературознавців, які розглядають творчість Е. По в тісному взаємозв'язку з американською дійсністю XIX століття і стверджують «національну конкретність» його творів.

Із цих позицій творчість Е. По представлена в роботах 60-х – початку 80-х років: у монографіях Н.І. Самохвалова «Американська література XIX століття», А.Н. Ніколюкіна «Американський романтизм і сучасність», М.Н. Бобрової «Романтизм в американській літературі XIX століття», Ю.В. Ковальова «Едгар Аллан По», у кандидатських дисертаціях Л.Н. Корольової

«Національна своєрідність Едгара По – прозаїка і його місце у світовому літературному процесі», О.М. Апенко «Американська романтична новела», І.Б. Проценко «Естетика новелістичної прози Едгара По», «Національна своєрідність Едгара По – прозаїка та його місце у світовому літературному процесі Едгара По», в одному з розділів докторської дисертації О.Ф. Осінової «Ральф Емерсон і американський романтизм», у статті Б.А. Гіленсона «Едгар По», а також у низці інших робіт.

Аналіз основних підходів до творчості Е. По свідчить, що впродовж тривалого часу залишалася по суті на периферії наукових досліджень власне поетика його прози – складна, багатогранна й багат шарова система засобів і способів образного втілення оригінальних і глибоких художньо-філософських концепцій американського письменника.

На наш погляд, причин тому кілька.

По-перше, аналіз поетики як такої, на основі розроблених методологій і методик, починається по-справжньому лише з 20-х років ХХ століття,

по-друге, американське літературознавство виявляє менший інтерес до проблемам поетики, ніж європейська або вітчизняна наука про літературу, а наше літературознавство довгий час перебувало під сильним впливом культурно-історичних і соціологічних методологій.

Але оскільки для нас саме такий аспект – аспект поетики – становить особливий інтерес, є сенс ґрунтовніше представити загальну картину досліджень творчості Едгара По з цього боку.

Так, в американському літературознавстві можна бачити кілька основних напрямів такого роду досліджень: перший пов'язаний із виділенням і описом різних елементів готичної літератури в прозі Е. По, другий – з аналізом образу автора-оповідача в новелістиці письменника, третій зосереджує увагу на вивченні своєрідності стилю, четверте пов'язане з аналізом специфіки гумору його новел.

Д. Зутерландом також було зроблено спробу дослідити «експериментальну поетику» Е. По з позицій постструктуралізму

Характерно, що і європейське літературознавство виявляє інтерес до окремих аспектів поетики Е. По: робота румунського дослідника М. Калінеску, який аналізує структуру фантастики в новелах Е. По, категорії простору і часу в художньому світі Е. По стали об'єктом дослідження болгарського літературознавця Н. Нанкова (За пространството в българските преводи на художествената проза на Едгар По) та німецького дослідника Г. Ленерта (*Verlorene Räume: zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik*); робота французького літературознавця Е. Жюстен присвячена аналізу казкових образів у новелах Е. По (*Les jeux du corps et de la conscience dans les contes de Poe*); в англійському літературознавстві становить інтерес відома робота Г. Томпсона, присвячена функціонуванню готичних елементів у прозі Е. По (*Poe's fictioru Romantic irony in the Gothic tales*).

Загалом можна бачити, що спроби розкриття глибинних смислів прози Е. По через аналіз її поетики поступово набирають силу, приносячи дедалі відчутні результати. Цей тип досліджень і пов'язані з ним методи вивчення, на наш погляд, також належать до найефективніших, таких, що заслуговують на підтримку і подальший розвиток способів аналізу.

Аналіз стилю, сюжетно-композиційної своєрідності, образу оповідача, категорій простору і часу, ролі художніх деталей, функцій найменування, а також стійких мотивів і «міфологем» у сукупності дає змогу забезпечити дедалі глибше й об'єктивніше прочитання та інтерпретацію прози Е. По, яка, безумовно, має два рівні прочитання, два рівня смислу – зовнішній і внутрішній, завуальований, зашифрований часом надзвичайно майстерно.

Водночас можна бачити, що й донині поза увагою дослідників залишається такий важливий елемент поетики Е. По, як гротеск, який є одним з основних у його художній системі, створює неповторну своєрідність його творів, володіє багатими художніми можливостями і глибокою семантичною наповненістю.

Гротеск у прозовій спадщині Е. По постає як одна з найяскравіших складових його поетики; він реалізується в його творах у різноманітних

формах та їхніх модифікаціях; пов'язаний із вираженням найглибинніших шарів філософсько-символічного змісту його новел і з передачею багатьох і складних відтінків естетичного ставлення автора до об'єктів художнього аналізу: від комічного до трагічного, від потворного до прекрасного; в новелах Е. По він має здатність втілювати як найбільш крайній ступінь дисгармонійності, суперечливості й хаосу в зовнішньому світі й внутрішніх станах людини, так і ідеальні, гармонійні стани людського буття.

Тому конкретний системно-структурний і функціональний аналіз гротескних форм дасть змогу наблизитися до досягнення глибинних смислів символічної прози Е. По, виявити її сутнісні мотиви, зрозуміти принципи їхнього зчеплення в цілісну художньо-філософську концепцію людини і світу, розкрити філософське підґрунтя, психологічний зміст і внутрішню логіку цієї концепції.

Об'єктом дослідження – новелістика Едгара Аллана По як складова романтичної літератури XIX століття, зокрема твори, в яких реалізується мотив двійництва.

Предметом дослідження є специфіка художнього втілення мотиву двійництва у новелах Е. А. По, його зв'язок із філософсько-психологічною проблематикою та художніми особливостями творів та гротескні форми його вираження.

Мета магістерської роботи визначити своєрідність реалізації мотиву двійництва у творчості Е. А. По, розкрити його значення в контексті новелістики автора та з'ясувати його роль у формуванні психологічної напруги та екзистенційного змісту творів.

Досягнення поставленої мети вимагає виконання наступних **завдань**:

- на підставі аналізу наявних теорій гротеску визначити основні теоретичні позиції щодо категорії гротеску; окреслити методологічні принципи і підходи до аналізу його конкретних форм і прийомів;

- описати основні форми гротеску, розкрити його структурні принципи та визначити функції гротескних прийомів у художній реалізації філософсько-психологічної концепції Едгара По.

- проаналізувати мотив двійництва та простежити художнє втілення авторської концепції світу і людини в структурі новел Е. По;

- розкрити специфіку художнього вираження мотиву двійництва в окремих новелах письменника.

Методи дослідження: основними методами дослідження літературного матеріалу є порівняльно-історичний метод, метод текстуального аналізу, феноменологічний метод, порівняльний метод, метод інтертекстуального аналізу.

Теоретичну основу дослідження становлять праці М. Бонапарт, Дж. Кратча, А. Куїна, А. Лемера, Б. Кліва, що пов'язані із темою роботи та творча спадщина німецьких літературознавців: Е. Клесмана, А. Краусса, О. Ніппердау, Л. Пікуліка, Н. Ребер, А. Хільденброка, Р. Хух, В. Яспер та інших.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в комплексному аналізі мотиву двійництва у новелах Едгара Аллана По, що враховує філософсько-психологічний, стилістичний і структурний аспекти його художнього втілення.

Зв'язок з темою наукового дослідження кафедри. Магістерська робота виконана в межах теми кафедрального дослідження «Сучасні літературознавчі дослідження і формування ментально-світоглядних засад цілісної картини світу студентів-філологів».

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її основних положень в лекційних курсах з історії зарубіжної літератури, з американської літератури і по теорії літератури.

Апробація роботи. Деякі положення роботи були оформлені у вигляді доповіді та тез «Grotesque in the short stories of Edgar Allan Poe» на III Міжнародній молодіжній науково-практичній конференції англійською мовою «Навчання і викладання: у світі після війни» 08 листопада 2024 року у

м. Харків (Україна), «The technique of grotesque and fantastic personification of doubles in E.A. Poe's short story "Ligeia"» на VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення» 21 листопада 2024 року м. Дніпро.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел, який налічує 80 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи 89 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРОТЕСКУ

1.1. Теорія новели Е. А. По

Ніщо не виникає з нічого і не зникає безслідно. Цей закон збереження енергії має безпосереднє відношення до експериментів Е. А. По, проведених над новелами. Всякий новатор спирається на досягнення попередників, і плідним виявляється те, що консолідує в собі найкращі традиції.

Як справедливо зазначають Є.М. Мелетинський і Ю.В. Ковальов становлення американської новели пройшло довгий шлях еволюції її жанрових канонів в інших країнах, зокрема велику роль у цьому відіграв досвід європейського Відродження, і особливо романтизму, який позначив революційне перетворення законів існування новели. Це призвело до розвитку особливого варіанта тексту, що не допускає змішування з малим романом або повістю.

Причинами, що послужили для детального розроблення новели в естетиці романтизму, є її нестрога детермінованість подіями і допустима інтеріоризація – поєднання зовнішнього і внутрішнього плану зображення (у термінології романтизму – двосвіття), розмиття кордонів між реальним та ірреальним світом. Розширюється розуміння унікальної, виняткової події (від італ. *Novella* – новина), якщо спочатку для жанру була характерна концентрація на подієвій послідовності, незвичайному збігу обставин, то романтизм включає в поняття «незвичайного» містицизм, фантастику, естетику страшного і потворного, демонічні та надприродні явища (завдяки зверненню до культурного пласта, що різниться залежно від залежно від національного та регіонального колориту, – легенд, міфів, казок – і їх подальшої переробки). Так, наприклад, до теми перших американських поселенців ('the Pilgrim Fathers') і колонізації зверталися Н. Готорн і В. Ірвінг, таким чином дотримуючись принципу історизму (що певною мірою можна порівняти з фольклорною спадщиною).

Чимала увага приділяється психологізму, особливим психологічним станам, перверсіям, а також характерам (героям), які здатні це втілити. Хоч при цьому знижується «гібридність» новели і казки через те, що фокус зміщується від завідомо нез'ясовного (казково-фантастичного) до того, що більш-менш піддається трактуванню (особливостям людської свідомості), проте це дає змогу редуплікувати і розтягувати простір: «Зовнішня дія ... може вкрай розширитися, і, таким чином, основна подія новели, за збереження концентрації, може збільшити до крайніх меж свій масштаб, набути багатшаровості й багатовимірності» [31, с. 256]. На користь «внутрішнього» сюжету навмисно послаблюється «внутрішній».

Підсумовуючи все вищесказане, можемо стверджувати, що новела не виступала відокремленим, ізольованим від стороннього впливу жанром для американської літератури. Більшість письменників, які працювали з новелами, на початкових етапах виникнення американського літературного процесу багаторазово зверталися до традицій німецького романтизму: особливо чітко це простежується у В. Ірвінга [1, с. 1-2; 31, с. 183-186]. Переосмислення німецького досвіду також очевидне і в ранніх новелах Е. А. По («Метценгерштейн», «Герцог де Л'Омлет», «Бон-Бон», де «Метценгерштейн» мав більшою мірою імітаційний характер «страшних» романтичних новел, а «німецькість» в останніх двох новелах подана в зниженому пародійному ключі [22, с. 1028-1029]. Однак безперечним залишається факт того, що узагальнення накопиченого досвіду, доведення напрацювань американських письменників у новому жанрі до логічної завершеності, синтез єдиної системи та її теоретичне обґрунтування належать Е. А. По.

У Сполучених Штатах Едгар Аллан По першим глобально осмислив загальні принципи мистецтва та естетику гармонії, його перу належить вивірена, у певному сенсі алгебраїчно точна система вимог до літературного твору (методика Е.А. По була переважно спрямована на вірші та

tales/скороткі історії – терміни, використані в есеїстиці письменника для позначення звичних у російській перекладній традиції новел).

Теоретичні погляди і положення Е. А. По були опубліковані в статтях «The Philosophy of Furniture» (1840), «The Philosophy of Composition» (1846), «The Rational of Verse» (1848) і «The Poetic Principle» (1848), а також у передмові до збірки оповідань Н. Готорна. Готорна «Twice-Told Tales» (1837, 1942 – два томи), де прокламувалася ідея того, що головною метою митця є творення таких текстів, які можуть справити сильне враження на читача та наблизити його до світу прекрасного, за образним визначенням самого Е.А. По, «вічнозеленого, саяливого раю ... замкнутий Едем мрій і сновидінь» [26, с. 161]. Однак створення краси – це не випадкове, міжречеве похідне таланту автора, не мить натхнення, а складна компіляція обдуманості й ретельного розрахунку. Таким чином, в основі естетики Е. А. По лежить принцип антиномії, що поєднує романтизм, як літературний напрямок, який став реакцією на кризу епохи Просвітництва, що потягло за собою розрив із панівним правилом переважання «раціо над почуттями», та безпосередньо філігранний розрахунок, щоб усі засоби художнього тексту справили необхідний чуттєвий ефект. Відповідно «раціоналістичний романтизм» письменника впливає з його теорії про єдність ефекту.

Зупинимось детальніше на запропонованих Е. А. По рекомендаціям-тезам для досягнення цілісності художнього тексту («the unity of effect»).

1) **Заздалегідь зумовлений ефект** – наріжний камінь для всієї теорії, саме з ним пов'язаний вибір тональності новели, комбінації подій, зумовлюється звернення до інтонаційно-ритмічних конструкцій, врешті-решт, добір тих чи тих лексичних одиниць: автор «не підганяє думки під події; ретельно обміркувавши певний єдиний ефект, він потім вигадує такі події та їхні сполучення і розповідає про них у такому тоні, щоб вони якнайкраще сприяли досягненню задуманого ефекту», – пише Е. А. По в рецензії на новели Н. Готорна (стаття «Новелістика Натаніела Готорна») [24, с. 130]. У такий спосіб читач може визначити, яким, імовірно, буде загальний

пафос новели, якщо, звісно, це не навмисне введення в оману читача, прийом обману очікувань, однак це характерно для пізнішого періоду розвитку жанру короткого оповідання, і суперечить закономірностям, встановленим у композиційно-поетичній системі Е.А. По.

2) **Структура.** Вона в естетичній системі позначає композиційну завершеність твору, а також кумулятивність усіх одиниць, що стоять в ієрархії текстової організації тексту, починаючи від, наприклад, зачину і кульмінації, і аж до кожного слова.

3) **Обсяг новели.** У цьому Е. А. По вбачає близькість вірша і малої прозової форми, яка полягає в можливості ознайомлення з твором за один раз, що дає змогу працювати усім ретельно відібраним образотворчим прийомам і засобам у сукупності. З цієї ж причини відкидаються романні форми як взірці зайвої багатослівності та просторах, неорієнтованих на тривале фокусування уваги читача, а також через багаторазове звернення до тексту, дозоване переривчасте читання, що руйнує загальне враження. Не заперечуватимемо й факт того, що деякі деталі чи символи можуть бути опущені через специфіку роботи механізмів пам'яті - читач буде націлений на те, щоб засвоїти загальну інформацію, вловити головну «сюжетну течію», акцентуація на окремих нюансах унеможлиблюється. Таким чином, Е. А. По наполягає на певній лімітності новели, прочитання якої не повинно перевищувати більше однієї години (умовно).

Однак для того, щоб письменник прагнув стислості, необхідно дотримуватися певних законів пропорційності. Занадто короткий твір не може справити глибокого і сильного впливу. За його словами, «без довжини, без повторення основних ідей мало що зворушує душу».

4) **Добір мовних засобів.** Випливає з ефекту, який хоче справити автор: «У всьому творі не повинно бути жодного слова, що прямо чи опосередковано не вело б до єдиної задуманої мети» [24, с. 130]. Саме селекція лексичних засобів регламентує емоційний пафос новели.

5) **Новизна (оригінальність).** У цьому проявляється найвище майстерність автора – володіючи засобами, обмеженими межами мовної системи, таємницею людського буття, уже відомими сюжетними варіаціями, зуміти скомбінувати їх у такий спосіб, щоб у читача синтез цих компонентів породив відчуття абсолютно унікального, такого, який ніколи до того не траплявся йому, тексту, який втілює ідеал краси і гармонії.

6) **Ідіостиль.** Вибір вищевказаних засобів безпосередньо підпорядкований авторському баченню підсумкового тексту і його цілепокладанню, за автором залишається безперечне право сегрегації будь-яких текстових одиниць відповідно до емоційного забарвлення всього твору.

7) **Достовірність.** Для Е. А. По «ефект достовірності» базується не стільки на докладному перенесенні реальності в художню систему (новела – не фотографія і не зліпок епохи, тому неможливо й говорити про їхню ідентичність), скільки на довірчих відносинах між автором і читачем, на непрямому контакті, який виникає під час прочитання [Історія всесвітньої літератури. 19 століття. Перша половина]. Теорія новел Е. А. По не є повністю самодостатньою, оскільки корінням вона сягає у філософію німецького ідеалізму (в основному праці Ф. Шеллінга і Ф. Шлегеля.). Увібравши принципи європейського романтизму, він встановив детальну естетичну класифікацію краси, тісний зв'язок між поезією та музикою, а також вищезазначені композиційні вимоги, головним постулатом яких було досягнення найвищої точки емоційно-психологічного ефекту.

Про це ж говорить Є. М. Мелетинський: «Стислість новели, що породжує обов'язкову єдність вражень, але і її цілеспрямованість, що вимагає особливого оздоблення зачину і кінцівки» [31, с. 190].

Різниця обсягів великих і малих жанрів акцентується іншими літературознавцями: «Малий обсяг оповідання диктує своєрідні принципи поетики, конкретні художні прийоми. Насамперед це відбивається на властивостях літературної зображальності. Для оповідання найвищою мірою характерний «режим економії», у ньому не може бути довгих описів, тому

для нього характерні не деталі-докладності, а деталі-символи, особливо в описі пейзажу, портрета, інтер'єру» [18, с. 147].

Е. А. По продовжував експерименти, розпочаті Н. Готорном, В. Ірвінгом, Г. Мелвілом та іншими його сучасниками, завершивши формування нового жанру та виокремивши ті характеристики, які сьогодні вважаються основними для визначення американської романтичної новели. Найбільший внесок Е. А. По в розвиток американської та світової новели полягає в практичній розробці певних піджанрів. Не випадково його вважають письменником логічних, науково-фантастичних і психологічних оповідань [23, с. 302]. Розвиток цих жанрових різновидів став прямим наслідком «плекання» художньої манери, ідейно-естетичних завдань, індивідуального поетичного світу Е. А. По. На відміну від попередників, звернення до місцевого фольклору, історичних подій (новели такого типу можна позначити як зачатки вестерну, особливого відгалуження пригодницького жанру, що оповідає про підкорення людиною Дикого Заходу, освоєння прерій, зіткнення з корінними племенами індіанців), побутових подробиць життя перших переселенців зводяться у письменника до мінімуму.

Більшою мірою Едгара По приваблює традиція таємниць і жахів, проте він не зводить її до антуражу готичних романів: «проклятого замку або будинку», що має специфічний просторово-часовий вимір, де гніздиться щось надприродне, від самого початку вороже налаштоване по відношенню до людини, – і, потрапляючи в цю специфічну зону, герой порушує баланс між двома світами [10, с. 1-7]. Але для Е. А. По бінарність світу вбачається не в наявності двох світів – реального і надприродного, а в самій свідомості людини. Тому «готичні мотиви» він найчастіше перетворює на внутрішні ситуації.

Величезна увага приділяється психічним станам, які, за зауваженням Є. М. Мелетинського, можуть виступати екстраполяцією «деяких таємничих властивостей особистості», що є типовим для поезики романтизму – виняткова людина у виняткових обставинах. Проте в Е. А. По «акцент

завжди ставиться не на дивних людях, а на дивних душевних станах, аж до абсолютно збочених» [31, с. 1990]. У новелах Е. А. По характер героя не першорядний, він скоріше є оболонкою для препарованого психологічного стану, надламаності, неврастенічних і песимістичних настроїв, маній, душевної потворності, з яких випливає внутрішня «розщепленість» персонажа, що виражається через використання прийому «двійництва». Подібно до концепції особистості З. Фрейда душа в космології Е. А. По видається проекцією ID, несвідомих бажань, потреб та імпульсів, що опиняється затиснута між суспільними моральними нормами й особистісними уявленнями про кращу версію себе в героя (невпинне дотримання морального компасу). «Предметом уваги Едгара По стала душа людська, що жахнулася під час зіткнення зі світом, у якому для неї не залишалось місця», – робить висновок Ю. В. Ковальов у монографії про творчість письменника, – «Звідси біль і хвороба душі, звідси її страх і жах як об'єкти уважного художньо-психологічного дослідження» [26, с. 176].

Реакцією душі на глибинний жах перед танатосом, постійним тиском агентів моральних норм (сумління і громадської думки), скутість людського волевиявлення стає певна внутрішня інтенція порушити соціальну заборону, перейти за межу дозволеного, образно названа Е. А. По «the imp of perverse». Назва дає змогу говорити про певну трикстерну або бісівську природу цього феномена, що обманним шляхом примушує людину чинити протиправні дії, націлені на руйнацію сформованого порядку речей. Однак якщо раніше в літературній традиції ця функція була абстрагована, її виконував архетип, що персоніфікувався (або був персоніфікованою метафорою) в різних культурах у конкретного персонажа (наприклад, у скандинавській міфології Локі, або Мефістофель в І.В. Гете), то в Е.А. По вона інтеріоризується. По вона інтеріоризується в підсвідомість людини, отже всі дії пояснюються через особисті вчинки людини (хоч і часто в героїв По скоєні в стані афекту) і провина лежить винятково на ній, а не переноситься на зовнішні фактори й

впливи В цьому нам вбачається революційність естетики й поетики письменника.

Як ще одну ключову відмінність між поетикою Е. А. По і школою німецького романтизму можна виокремити нівелювання ролі пейзажу як маркера психологічного стану героя, тому що він виступає засобом ретардації, відступом, який порушує напруженість новелістичного оповідання й емоційний вектор, що суперечить лапідарності теорії про єдиний ефект.

Завдяки цим прийомам і логічному підходу, спробам проникнути в дивовижне й таємниче стає можливим розроблення специфічної психологічної та наукової фантастики, логічних («*tales of ratiocination*») оповідань – перших провісників детектива. Для двох останніх жанрових модифікацій додатковим завданням, окрім емоційно-психічного впливу, стає акцентування на інтелектуальній діяльності героїв, що може бути представлено у вигляді докладної вербалізації «карти руху думок героїв» (яку, наприклад, намагається відтворити помічник-супутник Огюста Дюпена, першого детектива, який передбачив Шерлока Холмса в А. Конана Дойла). Конана Дойла), або ж рефлексії думок (як-от, наприклад, зачатки прийому потоку свідомості у формі внутрішнього монологу – що відображає стрибкоподібний, непослідовний, а від того достовірніший, ніж щоденник, тип мислення людини). Однак ці піджанри не можна позиціонувати як «вододіл» між цариною інтелектуального та чуттєвого пізнання. Практично в усіх новелах спостерігаються включення іншомовних цитат або сентенція іноземною мовою, апелювання до авторитетів минулого та сьогодення, майже завжди є епіграфи – за допомогою цих засобів письменник нібито розставляє пастки, мимоволі втягуючи читача в інтелектуальну гру.

Завдання читача полягає в тому, щоб дешифрувати розкидані по всьому тексту гачки й визначити, чи набуває текст завдяки цим відсиланням «подвійного дна», широкого інтертекстуального каналу зв'язку з іншими текстами й поколіннями (маркер спадкоємності традицій), чи вони

виконують імітативну функцію, головною метою якої є ошукати читач, примусити його загрузнути у марних пошуках й аналізах першоджерел і в такий спосіб не дати змоги досягти глибинних смислів.

Письменник створює унікальні події та/або обставини, що вражають уяву, навколо яких будується низка дій у новелі, вони ж мотивують запуск внутрішнього психологічного руху, що найчастіше виявляється відмінним від здорового, збоченим, що начебто являє собою зсув, зміщення координат у системі сприйняття персонажа. Однак ці події не набувають статусу рудиментів, здатних тільки демонструвати особистості героїв, але зберігають первісний інтерес, такий важливий для новели.

Отже, перші спроби пізнання природи й призначення мистецтва, осягнення таємниць свідомості заздалегідь до виникнення психології як окремої науки, теоретичне обґрунтування «конструкта» новели, а також підтвердження цих положень емпіричним шляхом у багатогранних зразках творчості, без сумніву, належать Едгару Аллану По, який стояв біля витоків формування новели як особливого, національного літературного жанру Америки.

1.2. Теорія гротеску

Вивчення гротеску і конкретного матеріалу припускає орієнтацію на сформовану теоретичну базу даного поняття, але проблема гротеску, як відомо, продовжує залишатися складною і багато в чому ще не вивченою проблемою теорії мистецтва. Походження гротеску не дає точного критерію для фіксації та особливостей для виявлення його специфіки. З цієї причини, а також через складність самої проблеми теорії гротеск донині залишається на стадії становлення, і автор кожного нового дослідження, проаналізувавши попередні концепції, окреслює свою теоретичну позицію, на основі якої й ведеться вивчення.

Характеризуючи кожен з існуючих аспектів аналізу, можна бачити, що як дослідники, так і сам митець, різні та з одних і тих самих культурних епох (зокрема романтики), ставилися до феномена гротеску виключно

індивідуально, по-різному трактували як саме поняття, так і твори, де гротеск був наявний. Нерідко також власна художня творчість письменників, які виступали апологетами або критиками цього явища, давала досконалу іншу форму гротеску, що не співвідносилася з теоретичним його осмисленням авторами. Критичні праці й художні твори частіше існували паралельно: теорія могла стати ключем до художньої практики, а могла співвідноситися з нею лише в дуже малому ступені, тому що автору не завжди вдається адекватно оцінити й проаналізувати власні художні прийоми.

Незважаючи на значну кількість досліджень, очевидно, що в аналізі гротеску існує кілька основних підходів, кожен з яких акцентує увагу на певному аспекті проблеми, обмежуючи ці аспекти сутністю основну сферу самої проблеми. Відповідно до цього ми спробували вибудувати типологію основних напрямів досліджень, аналіз яких і буде поданий у даному параграфі. Матеріалом для нашої класифікації послуговували насамперед роботи європейських і вітчизняних літературознавців, бо саме вони становлять фундамент теорії гротеску, що формується.

Американське літературознавство не розробляє теорію гротеску зовсім, виключаючи поняття з усіх літературознавчих довідників. Два визначення, дані Оксфордським словником літературознавчих термінів і словником термінів *fantasy*, свідчать, що сприйняття американським літературознавством цього поняття залишається на рівні XIX століття, як бачив його Е. По, і не відповідає сучасним його розробкам.

Перший підхід до аналізу гротескної форми орієнтується на первісне значення слова, що підкреслює спосіб створення образів. «Італійці XVI століття, коли говорили про орнаментальний гротеск як про *sogni del pittori*, мав на увазі манеру творчості» [14]. А.С. Дежуров стверджує також, що «слово «гротеск» у німецькій словесності спочатку позначало художній прийом, як і в італійській мові» [14].

Спираючись на первісне значення слів і на образ, з якого вони виникли, дослідник прагне максимально наблизитися до точної дефініції поняття, де

гротеск був би представлений як особливий спосіб поєднання елементів у єдине ціле. Цей підхід важливий для нас, оскільки покладений в основу структурний критерій дає змогу відмежовувати гротеск від інших прийомів (наприклад, гіперболізації), від надаваного йому широкого поняття естетичної категорії, а також від категорії комічного, де гротеск – один і той самий прийом наряду з іншими, і відповідно – від основного виду комічного – сатири й гумору, де гротеск так само може реалізовувати себе як один із прийомів, нарешті, від жанру карикатур – від явища іншого порядку, яке може до того ж бути створено й без участі гротеску.

Таким чином, цей підхід, що спирається на первинне значення терміна, прагне точно диференціювати гротеск як значення терміна і прагне точно диференціювати гротеск як прийом з метою його виявлення та аналізу в творі, є, на наш погляд, найефективнішим і найнеобхіднішим, тому що є відправним пунктом для дослідження всіх інших аспектів проблеми.

Осмилення гротеску як естетичної категорії починається з XVIII століття у працях німецьких дослідників, письменників, філософів. В.Б. Байкел вважає, що «утвердження гротеску як естетичної категорії почалося з виходом у світ трактату Мезера «Арлекін або захист гротескно-комічного» [2]. Праця Мезера свідчить, що поняття гротеск починає втрачати свої відмінні риси, виходить за рамки художнього прийому, може розростатися до невизначеного «гротескного світу» або «гротескної культури» і визначатись через співвідношення з категорією комічного.

Отже, з Мезера починається так само стійке сприйняття гротеску як елемента сфер комічного без вказівки точного зв'язку між ними. Це призводить, по-перше, до змішування самостійного художнього прийому і більш широкого поняття – естетичної категорії комічного, по-друге, до розширення поняття самого гротеску до естетичної категорії – до і взаємозамінності або утворенні деякої третьої категорії «гротескно-комічного» [65]. Так, Зульце в «Загальній теорії образотворчих мистецтв»

(1771-1774), уже спираючись на праці Мезера, відносив гротеск до сфер комічного [76].

Таким чином, з XVIII століття розвивається уявлення про комічний початок усередині гротескного образу (тобто уявлення, що гротескний образ неминуче комічний, і зворотна думка, що все комічне гротескне).

Як естетичну категорію гротеск осмислюють на початковому етапі німецькі романтики, зокрема Ф. Шлегель і Жан Поль. Однак їхня мотивація такого розширення поняття інша: гротеск пов'язується з особливістю романтичного світогляду, у якому стає характерною формою існування світу, представленого людському погляду через символ. Досліджуючи гротеск XVIII століття, А.С. Дежуров пише, що «в естетичній теорії німецького романтика гротеск осмислюється як універсальні принципи побудови світу і відображення його в мистецтві» [15].

Отже, розширення, гротеска як естетичної категорії пов'язане із сприйняття його в якості сутнісних рис світу, екзистенціальної категорії буття й універсального засобу втілення цього світу в образах мистецтва.

Гротеск осмислюється як «насичена багатьма смислами форма мистецтва, що в основі своїй має містичну ідею» [59]. В. Кайзер вказує також, що «Отт Рунг у листі до Людвіга Тіка пише, що мистецтво арабесок та ієрогліфів може бути зрозумілим на основі найглибшої містик релігій» [59].

Уявлення романтиків про глибоко семантичну наповненість гротескних форм виводило гротеск у сферу низької коміки, що відмовляє в здатності виражати високо духовний зміст. Подібний погляд на гротеск був властивий багатьом митцям. Так, Лессінг вважав, що «гротескні твори художників античності відобразили позбавлену міри творчу уяву і поганий смак» [61].

Гете, за свідченнями Кайзера, характеризував гротеск «як цілком легітимний і привабливий вид мистецтва» [61].

На захист гротеску до романтиків встав відомий історик мистецтв Фіорілло («Гротесках», 1791 р.), саме з його роботи гротеск піднімається на

небувалу висоту, набуває характеру універсальності – потім розширюється до естетичної категорії.

Як естетичну категорію розглядає гротеск і В. Кайзер у цікавій, але дуже суперечливій праці «Гротеск у мистецтві і літературі» (1956).

Це дослідження суперечливе. З одного боку, визначає гротеск як естетичну категорію. Кайзер пише: «Те, що гротеск стосується трьох сфер: процесу творчості, самого твору і його сприйняття, очевидне і відповідне до істот справи, і означає, що це поняття містить у собі риси фундаментальної естетичної категорії, тому що це потрійний аспект загальної властивості твору [61]. Чим відрізняється власне гротеск при створенні та сприйнятті іншими формами мистецтва і чому він набуває статусу естетичної категорії при співвіднесенні з твором мистецтва «взагалі». Кайзер не уточнює. Аналізуючи подальше розширення поняття в XVIII столітті, вказує на особливе сприйняття твору мистецтва.

Кайзер і в цьому контексті показує зв'язки, відмінності між гротеском та мистецтвом як абстракцією. Таким чином, твердження дослідника про статус гротеску як естетичної категорії залишається недоведеним.

Протиріччя полягає в тому, що, наполягаючи на своїй концепції естетичної категоріальності гротеску Кайзер може собі дозволити, в рамках цього твердження, визначити гротеск і як «карикатуру без наївності», що не витримує жодної критики (карикатура і гротеск – поняття різних рівнів, і гротеск може бути одним і тим самим у жанрі карикатури, крім того, можлива карикатура і без гротеску).

Заміна одного поняття іншим неправомірна, оскільки стає джерелом термінологічної плутанини – і концептуального протиріччя всередині одного дослідження.

Розглядаючи визначення гротеска з різних сторін Кайзер загалом не зміг довести до кінця жодну зі своїх концепцій і тому єдиного визначення гротеску так й не дав. Фундаментальна спроба досягнути вагу досвіду людства в осмисленні гротеску набула вигляду доволі хаотичного аналізу, а

об'єднання різних підходів так і не стало в повному розумінні синтезом, залишившись механічним і не зістикованим зведенням різноспрямованих визначень. З причини такої внутрішньої розрізненості й нестабільності декларованих концепцій дослідження позбулося свого визначального стрижня.

Третій аналіз гротеску відрізняється прагненням описати «гротескний світ», спираючись на точну дефініцію поняття, що призводило до фіксації не стільки рис цього світу, скільки до опису емоцій, які він породжує. Гротеск у таких роботах визначається переважно через змістовні ознаки, що не сприяє н термінологічній упорядкованості, н розумінню суті явища.

Така тенденція характерна як для теоретичних робіт, так і для дослідження індивідуального художнього світу.

У роботі Г. Меншинга, наприклад, гротеск описується таким чином: «Гра, заклики і зображення демонічної загрози...може приймати гротескну форму, але завжди є парадокс, обман і змішання істотно різних шарів зображення – критерії, на підставі яких може бути виявлено гротеск. С розробкою цих ознак гротеск одночасно дає можливість відмежувати гротеск від усього «тільки» – фантастичного, сатиричного, бурлескного, маріонеткового тощо» [64].

Остання теза свідчить, що Меншинг відмовляє в гротескності і сатири, і бурлеску, ніяк не пов'язує його з фантастичністю та маріонетковістю, види «змішання шарів».

Невизначеність, властива такого роду роботам, руйнує остаточні межі поняття, змішує його з іншим і, розширюючи з одного боку, звужує з іншого.

К. Гучке, аналізуючи сценічний гротеск, назвав «гротескний театр», розглядає його як «світ, який штучно спотворений, що його сенс неможливо більше зрозуміти...[54].

Дослідник вважає також, що гротеск і абсурд нерозривно пов'язані один з одним: «для обох істотна дезорієнтація. Фактично їх можна розглядати як дві сторони однієї медалі. Гротеск у загальному і цілісному є

вкрай вираженим абсурдом ... або ... гротеск є переважно естетичною категорією, абсурд – світоглядна, і вони відповідають одна одній» [54]. Тут же: «З трагікомічним гротескно-абсурдно об'єднує дезорієнтація» [54]. У цих визначеннях звертаю увагу на наявність кількох протиріч: по-перше, гротескними засобами завжди слугувало затуманення смислу (у то числі у модернізмі й пізньому театрі абсурду), – через спотворення дійсності може вести до істинного розуміння; по-друге, гротеск і абсурд можуть бути пов'язані один з одним, тому що гротеск здатен виражати не тільки руйнування хаосу світу, а й гармонію, ідеальну (частіше ілюзорну) впорядкованість; по-третє, навряд чи можлива естетична категорія «за перевагою», і, зрештою, трагікомедійний жанр і гротесковий прийом (і навіть естетична категорія гротескно-абсурдного, за Гучке) знаходяться в різних площинах, і змішання не враховує існуючої та очевидної ієрархії.

А. Хайдзик, який також описує риси гротескного світу, прагне створити нову теорію, розрізняючи «гротеск змісту» і «гротеск форми». «Гротеск змісту» є насамперед не поняття естетики, але це знання, яке виражає певну якість дійсності». «Не примху природи являє нам гротеск, але таке спотворення, яке зіштовхує жахливе і смішне в нерозривному протиріччі». «Гротеск змісту», за Хайдзиком, виражає універсальну ідею, де «людина про є засобом для людей». «Гротеск форми» визначається дослідником через приклади, і концепція «форм» знов розчиняється у «змісті»; Хайдзик відходить від пошуку сталого, точного критерію, що лежить в основі гротеску, і в заключному визначенні характеризує його, як і колись, через змістовний критерій – як «деформацію людського людиною» [56].

Недоліком такого визначення є очевидний факт, що «деформація людського людиною» може бути виражена і негротескною формою, проте дослідник не відчув, що специфіка такого змісту не дає чіткої підстави для виявлення гротеску.

Змістовний критерій покладено і в основу відомої праці М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу»: «Гротескний образ характеризує явище в стані його зміни, незавершеної ще метаморфози... Ставлення до часу, до становлення – необхідна конститутивна ... риса гротескного образу. Інша, пов'язана із цим необхідна риса його – амбівалентність...» [6].

Діалектика утвердження – заперечення, старого і нового, верху і низу, народження - смерті, що характеризує образ у стані амбівалентності, стає практично єдиним критерієм, через який визначається гротескний образ. З цієї причини під гротеск у роботі Бахтіна підпадають не тільки негротескні форми, а й самостійні жанри. Крім того, розглядаючи певний образ як гротескний, М. Бахтін уже не розрізняє в ньому «пучка» прийомів, і передусім гіпербол і літот, які суцільно сусідять із гротеском у карнавальних образах Відродження [5].

Таким чином, розглядаючи гротеск через призму семантичної наповненості образів або цілих жанрів, що відображає естетику карнавальної культури, М. Бахтін перестає бачити у феномені гротеску як такого певний, не пов'язаний специфікою якого-небудь конкретного змісту прийом, що мається на увазі в його роботі при аналізі гротеску інших епох.

У зв'язку з цим очевидно, що Бахтін, подібно до Кайзера, не цурається однобічності в оцінках, вважаючи, зокрема, що лише гротеск епохи Відродження, «невідривний від єдиного світу сміхової культури і карнавального світовідчуття», є «справжнім» на відміну від гротеску інших епох» [6].

Однак і в попередні, і в наступні періоди розвитку літератури і мистецтва гротеск був позбавлений основної функції гротеску Відродження, функції «позитивної» амбівалентності, і тому точка зору Бахтіна, що «проблему гротеску і його естетичної сутності може бути правильно поставлено і розв'язано тільки на матеріалі народної культури Середньовіччя та Відродження», видається нам помилковою.

Гротеск інших епох був також художньо повноцінним, хоча міг бути наповнений іншим змістом, що відповідав естетиці своєї епохи, мати інші форми та не менш важливі функції. Невипадково Кайзер, який вивчає гротеск романтизму й модернізму, мав підстави, подібно до Бахтіна, але зі своїх позицій перебільшити значущість саме романтичного й модерністського гротеску.

Кожна епоха привносила своє, але й усередині однієї культурної єдності, у творчості самостійних, оригінальних митців гротеск міг суттєво відрізнятись. Так, романтичний гротеск Гюго, Гофмана і По – явища винятково самобутні і за формою, і за функціями. Отже, віддати перевагу одному автору чи одній епосі – недозволено з позиції об'єктивного дослідження, і подібна тенденція пояснюється абсолютною заглибленістю літературознавців у «свій» матеріал.

Описуючи гротескний світ, дослідники часто дають неточні й невизначені формулювання навіть у межах однієї тези.

Стійко пов'язані з гротеском комізм і жах, що стосуються насамперед сприйняття, переходять у визначення самого гротеску, в той час як ці та багато інших названі авторами риси можуть бути результатом не тільки гротескної образності. Так, А.Ф. Лосєв визначає гротеск як «комізм, що переходить у жахливе» [22].

Н.Я. Берковський знову, подібно до Бахтіна, кладе в основу по суті змістовний критерій: гротеск – це «контрастне зіткнення побуту з індивідуальним і неповторним у найрізноманітніших формах» [7].

Роботу Б. Мак Елроя також характеризує відсутність формального критерію у визначенні поняття: «гротескне мистецтво... мистецтво синтетичне, і цей синтез – магія, чуттєвість і гра, які сплавлені інтуїцією у світ жахливого» [68].

Представлені риси так само, як і в попередніх визначеннях, можуть бути притаманні й негротескним творам, а в цьому разі стосуються більш психологічної сфери сприйняття, ніж сфери об'єкта, що визначається

мистецтвознавчим терміном, який вимагає не характеристики емоцій, що породжуються явищем, а наукової і майже математичної точності опису, властивої термінології.

Оцінюючи попередні концепції, Мак Елрой також стверджує, що і М. Бахтін, і В. Кайзер вважали головним концептом гротеску гру [68]. Проте не уточнено, що розуміє під «грою» сам дослідник, який аспект гри (на його уявлення) був сутнісно важливим для Кайзера та Бахтіна, чи є вона єдиною рисою гротеску, чи співіснує з іншими. Не аналізуються і функції гри, безумовно, різні в модернізмі та Відродженні. Твердження, таким чином, залишається без аргументації і свідчить більше про бажання Мак Елроя знайти в роботах Бахтіна і Кайзера підтвердження своєї концепції, що при абсолютній різниці підходів усіх трьох дослідників, особливо Бахтіна і Мак Елроя, не може бути досягнуто.

Дослідження Мак Елроя, як і робота В. Кайзера, тяжіє до об'єднання всіх напрямів. Автор також декларує, але не аргументує зовсім тезу про гротеск як естетичну категорію, де акцент визначення зміщений на доказ існування гротеску переважно в зримих формах, на візуальну силу впливу: «Як естетична категорія гротеск фізично переважно фізично зоровий, бо його істинна батьківщина – образотворчі та пластичні мистецтва; у літературі його створюють розповіддю та описом (зображенням), що спричиняють сцени та характери, які здатні бути зорово представленими як гротеск».

Подібне акцентування на зримості гротеску не цілком правомірне. Безумовно, що зримі його форми, що ведуть початок від орнаментики, є справжніми й основними проявами гротеску, однак принцип організації античного орнаменту (що виник куди пізніше за аналогічні китайські та єгипетські зразки) давно перенесено на організацію інших, не виражених візуально гротескних форм, а також на стильові (мовні) його варіанти.

Дослідження Мак Елроя орієнтоване і на вивчення психологічних мотивів, що породжують гротескні форми. Ці концепції, відповідно до їхньої спрямованості, будуть наведені нижче.

Інтерес до психології створення і сприйняття гротескних форм у нашій типології визначає четвертий і останній напрям досліджень.

Літературознавців однаково цікавить як зовнішнє сприйняття гротескних образів, психологічне поле довкола них з погляду читача чи глядача, так і процес виникнення подібних творів, психологічні мотиви самих митців, що призвели до появи гротесків.

Відстежуючи специфіку психологічного сприйняття гротеску в хронологічній послідовності, можна бачити, що в «слові гротеск як позначенні певного орнаменту, який іде з античності, для Ренесансу було не лише щось ігрове та фантастичне, а й щось тривожне, зловісне...» [68].

«Після визначень Готтшеда і Вінкельмана ... залишається непорушним співвіднесення гротеску з мрією, фантазією художника» [67].

У романтизмі акцент поступово переноситься з проблем сприйняття на глибинні мотиви походження образів. Римський орнамент співвідноситься з уже наявним «звіриним стилем» і сучасними гротескними картинами, що називаються «снами художників».

У попередні періоди «сни художників» викликали інтерес переважно цим аспектом, але з іншої позиції: їх пов'язували з проявом нічної фантазії, у них нерідко вбачали об'єктивацію патологічних тенденцій психіки і тому позбавляли це мистецтво інтелектуального начала.

Але саме «сни художників», реабілітовані німецькими романтиками, стають у їхньому розумінні вираженням інтуїтивно відчуваного Знання, наближаються до розуміння та втілення в матеріальних формах кінцевої Істини: звільнення від кайданів розуму, свобода прояву внутрішніх імпульсів дають змогу, за думкою романтиків, проявитися істинній сутності особистості, самопізнання якої – шлях до пізнання Абсолюту.

Пізніше, в художній практиці романтиків, об'єктом дослідження стануть почуття і свідомість самого художника.

Вираження самого себе, спостереження за власними проявами (боротьба раціонального та ірраціонального, розуму та почуттів, свідомості

та підсвідомості) стають однією з тенденцій романтичного мистецтва. Здатність переживати неповторні, оригінальні стани стає також особливим критерієм цінності особистості. Звідси – інтерес до ірреальних просторів – сну, галюцинацій, смерті, які розкривають також недоступні погляду й активній свідомості глибини людської психіки. Інтерес до несвідомого, проявлений романтиками і посилений модерністами, задовго до робіт З. Фрейда і К.Г. Юнга, приведе художників до низки цікавих відкриттів.

Однак, через таку пильну увагу до патологій, власна творчість романтиків стане матеріалом аналізу психоаналітиків і утворює благодатний ґрунт для ілюстрації їхніх умовиводів. Рефлексивна свідомість романтиків буде, таким чином, досліджена багаторазово: ними самими, психоаналітиками та літературознавцями.

На підставі інтересу митців до психології створення «звіриного стилю» та на підставі їхніх власних рефлексій, що набули форми гротеску, а також з огляду на абсолютну домінанту гротескної образності у творах різних жанрів у творчості романтиків з'явилися численні праці, які розглядають гротеск романтиків винятково з позицій психоаналітики.

В. Кайзер, у рамках своєї багатоаспектної праці, стверджує, що гротеск – це «відчужений світ, оформлення тієї невідчуженої та незрозумілої людині сили, що постає як «воно» [59]. Говорячи про це, він посилається на слова К. Моріца: «За допомогою безособового «воно» ми намагаємось позначити те, що лежить поза сферою нашого розуміння та не має в мові жодного найменування» [79]. «У смішному ... і жахливо-жахливому гротеску відкривається нелюдський світ нічного і бездонного» [59].

Невіддільною рисою гротеску Кайзер вважає «демонічний» початок, і Х. Сандіг, аналізуючи зі свого боку цю концепцію, пише, що «для індивіда, у розумінні Кайзера, безвихідь психологічної ситуації набуває демонічного вигляду» [74], тобто в основі творення гротеску лежать психологічні комплекси та страхи, що породжується ними.

Але в рамках літературознавчого дослідження закономірним є запитання: кому належать ці комплекси – автору чи його герою, чиї страхи художньо відтворено? – Відмінності між автором і «я»-персонажем у цих роботах зазвичай не робиться.

У мистецтві гротеску, таким чином, за логікою дослідників цього аспекту творчості, найзриміше проявляється людське несвідоме, яке, незалежно від устремлінь волі, управляє особистістю, гротеск же лише об'єктивує численні пережиті художником комплекси. Звідси виникає відзначена багатьма риса гротеску – «демонічне»: у гротескних формах завжди є щось безконтрольне, продиктоване згори, що не піддається логічному осмисленню і тому лякає можливими джерелами походження цих форм.

Б. фон Візі в доповіді «Демонічне в гетевському світорозумінні та в поезиці» (1949) стверджував: «Людина думає керувати своїм життям, поводитися сама, але її внутрішнє непереборно впливає на її долю» [41].

В. Кайзер, також аналізуючи «психологію» гротеску з фрейдистських позицій, перебільшує роль «демонічного», оскільки зосереджує увагу насамперед на романтичному та модерністському гротеску, що дає найкраще підґрунтя для подібних концепцій. Гротеск визначається Кайзером ще як «відчужений світ» [59].

Безумовно, що романтичний і модерністський гротеск не позбавлений такої спрямованості, але показовим є те, що гротеск, за Мак Елроєм, ніде не апелює до розуму, і можна лише припустити, що, так сильно й специфічно впливаючи на наші почуття, він стимулює також і усвідомлення, раціональне його осмислення, яке, можливо, стане другим етапом сприйняття «відчуженого» гротеску.

У цій роботі, таким чином, гротеск ні у сфері психології творення, ні в психології сприйняття не пов'язується з інтелектуальністю гротескних форм.

Крім того, Мак Елрой, подібно до В. Кайзера, аналізуючи мотиви створення таких форм, не розрізняє автора і персонажа, тоді як автор може

бути максимально відсторонений, і гротескні образи всередині твору «творитимуться», створюватимуться самим персонажем, завдяки його особливій психології, його уяві, а автор лише зобразить, художньо об'єктивує «чужі» сни, «чужі» бачення і всю гротескно сприйману реальність.

Очевидно також, що якщо художник оточить героя гротескною, але «реальною» (насамперед для автора) дійсністю, то подібна гротескна реальність може бути не тільки абсолютною проєкцією його несвідомого (що можливо), а й, навпаки, раціонально математично сконструйованою художньою реальністю, штучно заданим гротескним світом.

Таким чином, дослідження причин виникнення гротескних форм, так само як і особливостей їхнього сприйняття, вимагає об'єктивності й не терпить штучного накладання схем. Аналіз же психології (або психопатології) автора в рамках літературознавчого дослідження має сенс лише в тому разі, якщо це єдиний або найефективніший спосіб наблизитися до істинного розуміння задуму, але він вимагає об'єктивності подвійної: літературознавчої та психологічної.

1.3. Поетика гротеску

Сприйняття гротеску як «манери» творчості походить від XVI-го століття, бо спирається на мотивацію появи терміна – як такого, що підкреслює особливий вид орнаменту, специфіку зв'язку елементів у єдиний образ.

Характер цього зв'язку – алогічна (з сучасної точки зору) комбінація елементів різних сфер у єдиний образ – став відмінною рисою «гротескної манери».

Можливо, було б менше суперечливих суджень про сутність гротеску, якби він залишався реалією лише візуального мистецтва, де образ був би зримим і статичним (не розвивався б усередині себе) і гротеск міг би бути визначений за однією зовнішньою формою.

Але логіку побудови орнаменту було перенесено за межі власне орнаментики, і з цих позицій стали і творитися, і сприйматися не тільки орнаментальні образи, а й образи інших видів мистецтва, де аналогічний зв'язок елементів можна було б замінити їхнім зіставленням. Очевидно, що мистецтво переймало насамперед логіку гротеску (і насамперед зовнішню).

Перенесення Монтенем поняття «гротеск» у сферу літератури ще більше ускладнило його дефініцію, оскільки в літературі подібній логіці побудови відповідали й такі образи, чия гротескна структура могла бути прихована всередині образу і не винесена назовні, як у візуальних мистецтвах. Принцип алогічного об'єднання різнорідного в єдине міг бути підкреслений через опис внутрішнього, а не зовнішнього, що давало можливість створити «незримий» гротеск, який міг бути сприйнятий, але не побачений.

До того ж, перший зразок гротеску був по-своєму не достатній, щоб лише за ним диференціювати всі можливі образи мистецтва, в усьому або в дечому подібні до даного. З цієї причини в мистецтво і мистецтвознавство як основа гротеску увійшла саме логіка гротескної організації образу (а також сюжету, композиції, мовних форм).

Але звідси й виникає найпринциповіша і найгостріша суперечка серед дослідників поетики гротеску.

Частина дослідників вважає, що образ гротесків тільки в тому разі, якщо об'єднання різнорідних елементів має фантастичний характер, тобто не зустрічається в природі ніколи.

Протилежна сторона наполягає на розширенні поняття і, відповідно, можливостей гротеску, виводячи його за межі фантастичного, виходячи саме з логіки орнаменту.

Питання нелегко розв'язати, тому що прихильники першої концепції спираються на дві основні ознаки, що характеризують гротескний орнамент: 1) в єдине ціле об'єднуються елементи «різних життєвих рядів» [48], логічно несумісні, і 2) характер зв'язку між ними – фантастичний.

Ця позиція абсолютно виправдана, бо точно відтворює принцип організації «першого» гротескного образу.

Визначення прихильників обов'язкової фантастичності гротеску є різними, містять багато неточностей і помилок, але щодо природи образу ці дослідники єдині: Г. Зульцер у «Загальній історії образотворчих мистецтв» визначає гротеск як «особливий рід», у якому з'єднано рослини та тварин: «Викликає здивування авантюрна фантазія, що незбагнено поєднує предмети, які не мають між собою жодних природних зв'язків» [49]; на фантастичну природу гротеску вказують Ф. Фішер [50] та Г. Шнееганс [75], в одному визначенні В. Кайзер указує також «гротескно те, що є неможливим контрастом» [75], Ю. Борев: «Гротеск – цілеспрямоване загострення за допомогою фантастичного зображення» А. Бушмін: «Гротеск – штучна, фантастична побудова сполучень, які не трапляються в природі та суспільстві» [8].

О.В. Шапошникова, яка послідовно обстоює цю позицію, пише: «фантастика має різновиди можливості й неможливості», один тип фантастики характеризується образами, яких ще не було, але принципово вони можливі, «інший тип... – образи, не можливі за жодних обставин, їхній природний принцип розходиться із законами реального світу. Гротеск може стикатися тільки з образами такого типу, тому гротеску немає в природі» [38] «Усі випадки двоаспектності бачення образу, виявлення позахудожньої реальності, поєднання різних планів зображення самі по собі гротеску не дають. Це теж поєднання незвичні, умовні, але будуються вони на зчепленні різносистемних рядів, а не на принципі фантастичної зображальності» [38].

Таким чином, на перший план виходить саме фантастичний характер з'єднання елементів, що не випадково призводить дослідника до поступового витіснення терміна «гротеск» терміном «фантастика», що абсолютно неправомірно. Абсолютно очевидно, що поняття «гротеск» з'явилося насамперед не через фантастичний характер образу, а через несподіване

зіставлення елементів, інакше не було б сенсу у створенні нового терміна, оскільки термін «фантастика» вже існував.

Безумовно, що форми, організовані за принципом фантастичного об'єднання непокєднуваного, є істинно гротескними і відповідають першому гротескному образу, що з'єднує в єдине ціле елементи рослин, тварин і людських тіл, але оскільки не фантастика первинна в цих образах, а саме це зближення, то не дивно, що з'являються роботи, які виводять гротеск з такої залежності. Винятково важливо також, що художні твори, де гротеск використовується свідомо як прийом, орієнтуються вже не стільки на фантастичність вихідного орнаменту, скільки на принцип несподіваного зближення, яке дає сильний художній ефект.

Приклади нефантастичного гротеску різноманітні, але представлені більш гротескними ситуаціями, ніж гротескними образами; перші також здатні створювати як комічний ефект, так і особливу інтелектуальну напругу твору.

Так, уже в XVI столітті у творчості П. Брейгеля представлено сюжетні та композиційні принципи, які, власне кажучи, відповідають гротеску, але не є фантастичними: низку його картин будують за принципом «остраніння», що його пізніше термінологічно окреслили В. Шкловський, а художньо розробив найяскравіше Б. Брехт (який спирався насамперед на картини Брейгеля).

Нефантастичний гротеск виникає також з «ефекту монтажу» (у кінематографі таке явище відоме як «ефект Кулешова»). Основу прийому становить зчеплення двох кадрів, які дають новий третій сенс, що не виводиться з кожного кадру окремо. Відповідно, змінюючи зміст кадрів (або одного кадру), можна домагатися вилучення необхідного сенсу.

За таким принципом побудовані п'єси Б. Брехта, який детально вивчив прийоми Брейгеля. Поєднуючи дві сцени, протиставлені одна одній за змістом (що виражають явний алогізм), автори прагнуть привести глядача або читача до самостійного аналізу й осмислення проблеми, суть якої має

бути виявлено шляхом «монтажного» зіставлення цих кадрів (які нерідко конструюють гротескову ситуацію, зокрема в драматургії Б. Брехта).

З позиції нефантастичного гротеску й образ може набути гротескного характеру, наприклад, завдяки одній деталі, що вступає в протиріччя з іншими. (Так, гротескні деталі виводять за межі норми образ героїні «Древа бажань» Т. Абуладзе, яка об'єднує у своєму вбранні непоєднувані, дисгармонійні елементи).

Нефантастичним гротеском є також несумісні психологічні тенденції свідомості, що не пов'язані між собою і ведуть «самостійний», але в межах реальності «спосіб життя».

Такими є й прояви божевільних героїв, які спілкуються із самими собою або з відсутнім співрозмовником як із реальним.

У ситуаціях «явищ» персонажам гротескних образів необхідно відокремлювати самих героїв з їхньою патологічною свідомістю від образів, що ними є, причому останні можуть бути як гротескно-фантастичними, так і негротескними, а іноді й зовсім не гротескними.

У контексті цієї проблеми постає питання про форми, де представлено не «зв'язок» або «зіставлення» елементів, що алогічно поєднуються, а протиприродний їхній розпад.

Так, одна з форм – двійництво, якщо воно має фантастичний характер, – традиційно сприймається як гротескна, проте аналіз структури гротескного двійництва ще не був предметом спеціального дослідження. Для нас же очевидно, що як фантастичний процес розпаду особистості на самостійні сутності (не об'єднання, а алогічне роз'єднання різнорідного, але такого, що має бути в єдності) [4], так і його результат – набуття розпавшимися сутностями рис живого і самостійне їхнє функціонування в «усіченому» вигляді – відповідають за логікою «від зворотного» структурі гротеску.

Самостійне побутування психологічних сутностей (добра, зла, совісті) в образі людини або тварини – фантастичний гротескний образ, що поєднує зовнішню конкретну зовнішність живого з неживим його змістом,

порожнисте існування оболонки, носія певної об'єктивованої психологічної тенденції.

Такі образи наближені до персоніфікацій з тією різницею, що персоніфіковані образи є більш традиційними та стійкими (наприклад, образ Смерті), а аналізовані – рухливими, – вибір їхнього «вигляду» зумовлений конкретним текстом.

Двійництво, що не має характеру фантастичного розпаду, існує в рамках реального, де тенденцію одного персонажа продовжено в іншому, але обидва є повноцінними самостійними образами (Розкольників – Лужин), не є гротескним, тому що «розпаду» не відбувається, – один персонаж лише підкреслює домінуючу (або одну з багатьох) тенденцію іншого.

Якщо ж двійники – образи-схеми, але фантастичний розпад свідомості не декларується, то двійники, власне кажучи, стають двійниками-персоніфікаціями, породженими не з «фізичної» свідомості, як у класичному двійництві, а такими, що лише наочно, «в плоті» представляють існуючі її тенденції.

Основний герой, таким чином, ще цілий (фізично цільна його свідомість), але протиріччя вже об'єктивовані й художньо представлені.

Такі образи, залежно від ступеня їхньої умовності (оскільки вони можуть бути лише індикаторами, а не матеріалізованими сутностями), є сенс розглядати в тому самому ракурсі, що й персоніфікації: абстрактна сутність і матеріальна форма, що переймає (зовні) риси живого, але внутрішньо не відповідає живому вигляду та не має значної кількості зовнішніх проявів, властивих живим організмам, тобто складається з протиприродно пов'язаних елементів: абстрактної сутності та живої оболонки, яка і зовні «жива» лише наполовину. тобто складається з протиприродно пов'язаних елементів: абстрактної сутності і живої оболонки, яка і зовні «жива» лише наполовину.

Двійники такого роду, як і персоніфікації загалом, можуть розглядатися як гротескні.

З розпадом природної єдності пов'язані також образи реальності, часто класифіковані як гротескні. Такими є мутанти і люди, позбавлені деяких частин тіла.

З позиції фантастичного гротеску питання гротесковості таких образів (як і реально існуючих людей) знімається самою реальністю їхнього існування; з позиції нефантастичного гротеску при класифікації виникає низка проблем.

Оскільки гіперболу і літоту часто помилково відносять до гротеску (це властиво і визначенням, даним американськими словниками) 65, необхідно торкнутися суті цих прийомів у контексті поетики гротеску і показати, по можливості, випадки їхнього зв'язку з досліджуваним прийомом.

У зв'язку з цим доречно навести цитату з праці С.Л. Рубінштейна «Основи загальної психології», у якій виокремлюються два різновиди творчої уяви:

Комбінування – поєднання даних у досвіді елементів у нові комбінації та акцентування – підкреслення в образі певних рис, збільшення, зменшення, загострення [36].

Гротеск, таким чином, є вираженням першого різновиду, а другий дістав своє втілення в гіперболі та літоті.

Класичні гіперболи та літоти мають порушувати кількісну правдоподібність, тобто бути перебільшенням (у гіперболі) та применшенням (у літоті) якихось реальних розмірів предмета, реального їх числа, сили, інтенсивності тощо.

У поетиці гротеску, таким чином, для нас важливими є кілька основних моментів: на наш погляд,

- 1) він є найдавнішим способом організації образу незалежно від ступеня його усвідомлення як прийому;
- 2) як прийом він володіє самостійністю і може не залежати від фантастики;

3) гротеск володіє особливою структурою (алогічне з'єднання різнорідних елементів у єдине ціле або протиприродний його розпад) і не має змішуватися з гіперболізацією, контрастами та ін., які також є самостійними прийомами;

4) гротеск може бути реалізований на будь-якому рівні твору;

5) участь його як явища двійництва, персоніфікації, перетворення можна визначити на підставі припущення, яке які також є самостійними прийомами;

6) сферу функціонування гротеску не можна обмежити змістовними критеріями;

7) призначення його пов'язане як із вираженням дисгармонії, так і гармонії світу.

1.4. Романтичний гротеск

Гротеск художнього світу Е. По вписаний у певний мистецький і теоретичний контекст романтичного мистецтва, що дало самостійну, нову й глибоку концепцію феномена гротеску.

Цінність і особливість романтичного сприйняття гротеску – у складному синтезі філософського, мистецького й літературного підходів, що дали оригінальне теоретичне тлумачення й художню реалізацію гротескних форм як щодо попередніх епох, так і щодо ставлення романтиків один до одного. Осмислюваний і втілюваний, гротеск романтиків, незважаючи на близькість основних мотивів, що домінують у їхніх творах, значно відрізняється і за формою, і за функціями від автора до автора і навіть усередині однієї творчої системи. З цієї причини неправомірно оцінювати романтичний гротеск як явище однорідне й уніфіковане, що нерідко виявляється в загальних оглядах, які тяжіють до узагальнення як окремих прийомів, так і загалом самостійних художніх світів.

Новий погляд на гротеск властивий насамперед ієнським романтикам, які зробили низку істотно важливих відкриттів: гротеск уперше було сприйнято як засіб символізації та як символічну форму загалом – із цієї

причини його почали усвідомлювати не тільки як невіддільну форму мистецтва, а й передусім як конструктивну рису самого світу, що постає у символах та ієрогліфах, у кінцевому виявляючи безкінечне: «Матерія є словом Бога, яке ввійшло в кінцеве» [74]. Твір мистецтва, за Шелінгом, відтворює процес втілення в матеріальне, тобто повторює продукування духовного першооснови в кінцеві форми, які через предметно-чуттєве репрезентують духовне.

Для Ф. Шлегеля реальний світ і насамперед природа існують у нескінченному русі та зміні, тому мистецтво, відтворюючи хаотично рухомий світ, має оперувати незавершеними, незавершеними, відкритими формами, крім того, засуджуючи «копіювання» недосконалої, на думку Ф. Шлегеля, природи, мистецтво зобов'язували і розшифровувати неясні її натяки, але в особливих формах, здатних представляти й роз'яснювати закладену в ній вищу ідею. «Ієрогліфом, божественним символом має бути кожна справжня картина» [10]. Отже, і світ, і образ мистецтва є у свідомості романтиків «ієрогліфом», що випромінює вищий сенс.

Здатність УЯВЛЯТИ стає, таким чином, вищим критерієм цінності художника, а гротеск – найбільш зримою формою втілення божого дару в мистецтві. Що химерніші картини, то вищий дар художника, то ближче вони до реального ієрогліфічного світу, то точніше вловлено істину, сутність речі: «Простого зображення людини, її пристрастей і вчинків, звісно, недостатньо. У поезію має бути привнесено ієрогліфічне зображення навколишньої природи, просвітленої фантазією і любов'ю» [10].

Ф. Шлегель, на відміну від Кольріджа та Е. По, не розрізняє фантазію й уяву, тож у його роботах поняття «уява» відсутнє: «Лише фантазія може осягнути загадку ... любові і як загадку зобразити, і це незрозуміле є джерелом фантастичного втілення в поетичному образі» [10]. «Романтичним є те, що представляє сентиментальний зміст у фантастичній формі» [10].

Відкинута раніше як негідна форма мистецтва, «нічна» фантазія художника піднімається в розумінні Шлегеля на вищий щабель як звільнена

від кайданів розуму, а отже, найістинніша, здатна інтуїтивно прозріти сакральний сенс природи. «Я ставлю Ріхтера вище за Стерна, – писав Шлегель, – бо його фантазія набагато болючіша, отже, чудесніша і фантастичніша» [10].

Аналізуючи гротеск, Шлегель відрізняє його від арабески, але не дає точного критерію для їхнього відмежування. В. Кайзер вважає, що гротеск і арабеск поступово опиняються у Шлегеля «прямо-таки протилежними полями романтичного мистецтва» [10]. А.С. Дежуров, навпаки, доводить абсолютну синонімічність слів «гротеск», «мореск» і «арабеск»: «Вибір авторами того чи іншого слова ми обґрунтовано розглядаємо як довільний: на синхронному зрізі кінця ХУІІІ-початку ХІХ століття ці слова – абсолютні синоніми слову «гротеск» [15]. Власне гротеск сприймається Шлегелем як різкі контрасти, зміщення різнорідного, плутанина, фантастичне, як засіб розкриття хаосу, водночас жахливого і смішного. Гротеску також поступово надається здатність стати й жанроутворювальним чинником – жанру трагікомедії та роману – «арабески».

Роботи Шлегеля, таким чином, по-перше, показали здатність гротеску слугувати формою символізації в мистецтві й житті, по-друге, надали йому значення носія високого, містичного змісту й вивели його тим самим зі сфери низько-комічного, по-третє, як носія містичного змісту, імпліцитно довели можливість гротеску виражати не лише суперечності й дисгармонію світу, а й гармонію, світ ідеальний, світ мрії.

Пізніше Е.Т.А. Гофман також побачить у гротеску здатність виражати іншу, кращу реальність: «Найзвичайнісінькі речі з повсякденного життя – ... селянський танець, для якого самозабутньо грають музиканти, що сидять, як пташки, на деревах, – набувають дивовижного відтінку якоїсь романтичної своєрідності, що викликає чудові співзвуччя в душі, відкритій усьому фантастичному» [57].

За поверхнею гротескного образу, нерідко комічного, Гофман також побачив глибокий і вже трагедійний зміст: «Іронія, що зіштовхує людське з

твариною, що знущається з людини і її жалюгідної метушні, живе лише в оселі могутнього духу: гротески..., створені з людей і тварин, розкривають серйозному й проникливому погляду всі таємничі натяки, сховані під покровом блазенства» [57].

Англійський романтизм теоретично феномен гротеску по суті не осмислював, що виправдано, очевидно, переважанням поезії. Готичний роман, що відходить у минуле і давав підґрунтя для такої розмови, незважаючи на свій вплив, який зберігся, уже викликав іронію і глузування (хоча «цвинтарні» мотиви збереглися і в серйозній поезії романтиків).

Кольридж, вочевидь, поважав гротеск елементом комічного і нечітко уявляв собі його сутність і відмінні риси, стверджуючи, наприклад, що «велика кількість жартів часом знижує гумор до гротеску» [23]. Найближче до сучасного, визначення свідчить, що «коли слова або образи подано в незвичному зіставленні – саме зіставленні, а не зв'язку, – сама незвичність цього створює образ ексцентричний або гротескний» [23].

Французький романтизм, позбавлений містицизму німців і такий, що розвивається в зовсім інших умовах, представив, по суті, дві концепції гротеску, які умовно можна визначити як гротеск Ш. Нодьє і гротеск В. Гюго.

Ш. Нодьє власне поняття «гротеск» не застосовував, і теоретично проблема була розчинена в його аналізі фантастичного в літературі. Але його теоретична концепція й особливо художня творчість («Жан Сбогар», «Смарра») є принципово важливими, бо, на відміну від Гюго, обстоюють іншу мистецьку домінанту.

Ш. Нодьє залишався шанувальником німецьких романтиків, але не щодо їхнього містицизму (в усякому разі, глибока прихильність до їхніх філософських ідей як основи світобачення в його роботах не простежується), а в плані їхнього тяжіння до форм чудесного, до фантастичності, яка живиться насамперед народною традицією, німецьким фольклором: «У Німеччині фантастичний жанр поширеніший, що пояснюється ... довгою

прихильністю до традиційних звичаїв, звичаїв країни...» [34]. «Треба віддати подяку Музеусу, Тіку, Гофману, блискучі фантазії яких, чи то містичні, чи то невигадливі, хвилювальні чи кумедні, прості до прозаїзму або неймовірно чудернацькі, але завжди сповнені самотності, чуттєвості та вишуканості, воскрешають на схилі наших днів, у старості, свіжі й сяйні видіння нашого немовлятства» [34].

Цей період творчості ознаменований для Нодьє колишньою його ідеєю про виключення зі сфери справжнього романтизму світу жахів і жахів, потворного і потворного. Ідеалом – принаймні декларованим – для Нодьє знову стає «гармонійна» фантастика: «Читання цих письменників (Гофмана, Тіка) справляє на душу, втомлену від передсмертних судом, на душу стривожених народів, що борються з неминучим занепадом, враження безтурботного сну, сповненого райдужних видінь, що заколисують душу і заспокоюють її. Це джерело молодості для уяви». Оцінюючи в такий спосіб творчість Гофмана, Нодьє знову акцентує увагу насамперед на своїй улюбленій теоретичній ідеї – ідеї «прекрасної», райдужної фантастичності, немовби не помічаючи серйозності й трагедійності, що супроводжує її в Гофмана. Характерно, що художня творчість Нодьє абсолютно не збіжитья з його «публіцистичним» наміром звільнити романтичний світ від кошмарів і потворного, і він сам, особливо в перший період своєї творчості, підпаде під вплив готичного роману, в чому пізніше дорікатиме Байрону і Гюго.

Таким чином, для Нодьє характерне властиве багатьом митцям протиріччя між теоретичними деклараціями та художньою їхньою реалізацією.

З концепції Нодьє, незважаючи на те, що гротеск не виокремлювався ним в особливу категорію або не був осмислений у спеціально присвячених йому роботах, можна бачити, що він не пов'язувався в його розумінні з комічним чи, точніше, винятково з комічним і як одна з форм фантастичного міг слугувати створенню ілюзорного світу гармонії, а в художній творчості

самого митця був носієм трагедійного змісту, виражав хаос, розпад, дисгармонію.

В. Гюго, який також заслужив на початку творчого шляху критику Нодьє за захоплення готичним романом, у ранніх поетичних творах, у баладах, був дуже близький не так до готики, як до традиційного, передусім німецького, фольклору, який став всесвітньо відомим завдяки літературному опрацюванню Я. і В. Гріммами, А. Арнімом і К. Brentано.

«Дитячі та домашні казки» Гріммів, а також «Чарівний ріг хлопчика» Арніма і Brentано стали основним джерелом творчості багатьох європейських поетів. Живила поезію Гюго і творчість середньовічних трубадурів.

Рання творчість Гюго не була пов'язана, однак, будь-якою програмою в царині гротеску, своє особливе визнання він здобув у 1827 р. у «Передмові до «Кромвеля».

Головна цінність цієї роботи (залишаючи за межами інші аспекти знаменитого маніфесту) – в остаточному визнанні гротеску сутнісною рисою мистецтва і життя, у визнанні його величезних художніх можливостей.

Однак дослідження Гюго внесло в теорію гротеску й не безперечні положення, які зруйнували його межі та змішали з явищами негротесковими.

Гюго розглядав гротеск насамперед як протилежність піднесеному і не вважав його здатним нести красу й гармонію: «Тоді як піднесене в новій поезії покликане зображати душу в істинному її вигляді, очищеною християнською мораллю, гротеск виконує по відношенню до неї роль ув'язненого в людині звіра. Перша з цих форм, звільнена від усякої нечистої домішки, отримає в долю всю чарівність, всю красу; вона коли-небудь створить Джульєтту, Дездемону, Офелію. Другій дістанеться все смішне, все немічне, все потворне» [23]. Далі, однак, Гюго констатує, що «у так звану романтичну епоху все виявляє тісний і творчий зв'язок його з прекрасним ... Давнина не могла б створити «Красуню і чудовисько» [23]. Але концепція

лишається тією самою: «реальність виникає з цілком природного поєднання двох форм: піднесеного і гротескного ,...» [23].

Із протиставлення гротеску піднесеному у Гюго виникає уявлення про гротеск як засіб контрасту: «... гротеск як протилежність піднесеному, як засіб контрасту є ...найбагатшим джерелом, що його природа відкриває мистецтву» [23] «...гротескне є ніби перепочинок, мірка для порівняння, вихідна точка, від якої піднімаєшся до прекрасного зі свіжішим і бадьорішим почуттям, завдяки Саламандрі Ундіна сильно виграє; гном робить Сільфа ще прекраснішим» [23]. Проте, на наш погляд, Сільф і Ундіна гротескові не з огляду на контрастність, а через внутрішню структуру образу.

Гюго значно розширив функцію гротеску і став сприймати будь-який контраст, незалежно від того, логічний він чи алогічний, як гротеск. Наголошуючи, що «не все в цьому світі прекрасне», [23] що «потворне існує в ньому поряд із прекрасним, потворне – поруч із гарним, гротескне – з піднесеним, зло – з добром, морок – зі світлом», [23] Гюго дійде висновку, що сам по собі такий контраст уже дає гротеск. Автор виводить, таким чином, його за межі фантастичного, але, на наш погляд, позбавляє основного критерію: зв'язок або зіставлення елементів у єдине ціле мають бути алогічні, протиприродні (навіть в образах гармонії, якими були античні орнаменти).

Усередині своєї сфери функціонування гротеск, за Гюго, «з одного боку, ... створює потворне і жахливе, з іншого – комічне і «блазнівське» тобто автор частково виводить його, як і всі романтики, з царини комічного, але не піднімає до здатності виражати високе, залишаючи за ним право лише на представлення вад, нищих пристрастей і злочинів, тобто навіть «серйозному» гротеску завжди належить лише найгірший бік світу, людини, явища.

Таким чином, розширивши гротеск з одного боку, він звузив його з ІНШОГО.

Загалом В. Гюго надав гротеску небувалого розмаху, але гротеску у своєму розумінні, він виніс його на «поверхню» суспільних дискусій, зробив популярним, але в поетику гротеску він привніс лише контраст як засіб породження гротескного образу чи ситуації, але практично не обмежений, він (контраст) лише розмив реальні межі поняття, безмежно розширив сферу можливого функціонування гротеску, і цей підхід знов утруднив процес наукового опрацювання й термінологічної впорядкованості.

Гротеск у літературній критиці американського романтизму не став об'єктом такої пильної уваги, яку виявили до нього романтики європейських країн.

Можливо, що в цьому вже проявив себе менший інтерес американців до проблем теорії літератури, що став згодом традиційним, ніж той, який виявляє до неї європейське літературознавство.

Крім того, до 30-х-40-х років XIX століття естетична теорія романтичного гротеску вже багато в чому була сформована, і американські романтики (хоча б частково) не могли не бути знайомі з її основоположними елементами.

Основну ж причину меншої уваги і до теорії, і до «практики» гротеску в Ірвінга, Мелвілла або Готорна, найімовірніше, слід шукати в наміченому зміщенні художніх орієнтирів, у поступовій відмові романтиків від тотальної символізації творів і тяжінні їхніх до нових принципів організації оповіді – до синтезу елементів «вторинної умовності» з принципами життєподібності. Так, уже у В. Ірвінга в «Книзі ескізів», «Брейсбрідж-холі» чи «Альгамбрі» гротеск дедалі більше постає лише як окремий елемент художньої системи або один із засобів фольклорної стилізації творів.

Але в прозі Е. По гротеск, як і раніше, залишався художньою домінантою, багато в чому визначаючи і смислову, і поетичну своєрідність його творів.

Називаючи збірку своїх новел «Гротески і арабески», Е. По прагнув також осягнути сутність створюваних ним форм і спирався в цьому насамперед на специфіку двох видів творчої уяви.

На його думку, власне уява «з нових поєднань старих форм ... вибирає тільки гармонійні», що створюють «хімічну однорідність і співмірність цілого» і тому здаються очевидними. Коли ж «гармонійність поєднання перебуває на другому плані, а до елемента новизни додається додатковий елемент несподіванки, коли, наприклад, не просто поєднуються предмети, які раніше ніколи не з'єднували, але коли їхнє з'єднання вражає нас як вдало подолана складність, тоді результат належить до царини фантазії» [33].

Е. По, однак, був переконаний, що розум людини, на відміну від творчої здатності Бога, не може уявити те, чого не існує. Наводячи як приклад образ грифона, що претендує на новизну (і, безумовно, гротескний за своєю структурою), Е. По стверджував: «Сам він, зрозуміло, не існує, але існують його частини. Він - усього лише поєднання вже відомих частин тіла і властивостей» [32]. Отже, за логікою Е. По, кожен із подібних образів являє собою лише вдале поєднання старих форм у відносно нові конструкції. Очевидно також, що чим оригінальніше організовані ці конструкції, тим ближче вони за походженням до царини фантазії.

Визначення терміну «гротеск» Е. По не дав, однак, аналізуючи специфіку своїх творів, він писав: «Ви запитуйте мене, у чому полягають характерні особливості моїх творів. У безглуздостях, доведених до гротеску, у страшному, якому надано відтінок жахливого; дотепність, зведена до ступеня бурлеску, незвичайне, перетворене на страшне й таємниче» [33].

Ці висловлювання свідчать, що Е. По прагнув осмислити сутність гротеску як явища, але в термінологічному відношенні під словом «гротеск» розумів гіперболізацію. Власне гротеск (у сучасному розумінні) пов'язувався в його уявленні з поняттям «арабеска».

«Гротеск, – писав По, – це процес, у якому здійснюється кількісне застосування матеріалу – концентрація, перебільшення, «піднесення», тоді як народження арабеску пов'язане з його якісним перетворенням» [33].

Однак, незважаючи на це визначення, поділ ним своїх новел на «гротески» та «арабески» не відповідає його класифікації, до того ж у його новелах використано як той, так і інший прийоми, і тому вони від самого початку не могли бути класифіковані.

Таким чином, за значної спільності засадничих концепцій, що становлять базу романтичної культурної єдності, художня творчість романтиків також демонструє складність і різноманіття як поставлених теоретичних проблем, так і шляхів їхнього розв'язання.

Практична реалізація гротеску також різноманітна й тяжіє до самостійних авторських полюсів, до вираження індивідуальних філософських, містичних, психологічних концепцій.

Загалом романтизм істотно розширює сферу функціонування гротеску та можливі форми його прояву. Він виводить гротеск зі сфери низької коміки, надає йому здатності виражати глибокий філософський, містичний, психологічний зміст і втілювати в художніх образах не тільки дисгармонію та хаос, а й ідеальні, гармонійні форми буття. Однак ступінь участі гротеску у творчості митців різний: так, у Новаліса, Тіка, Гофмана, Блейка, По гротеск – визначальна риса художнього світу, у Гюго, Готорна, Ірвінга та Мелвілла він стає лише окремим елементом, бо творчість пізніх романтиків уже багато в чому зорієнтована на життєподібність.

Висновки до 1 розділу

У науковому опрацюванні питань теорії гротеску можна виокремити чотири основні напрями дослідницької думки.

Низка дослідників, які представляють перший напрям, прагне точно визначити сутність гротеску як прийому, як способу створення художнього образу певного типу і, чітко уявляючи структуру гротескних форм, виявити

сферу їхнього функціонування, відмежовуючи гротеск від інших прийомів і, відповідно, від інших форм мистецтва. Другий підхід пов'язаний зі сприйняттям гротеску як естетичної категорії, з розширенням поняття до її масштабів і спробою розгляду його з цього погляду.

Низка дослідників, які представляють третій напрям, вивчають не стільки гротеск сам по собі, скільки описують риси гротескного світу в мистецтві, що надає роботам загальний характер, який не приводить у результаті до скільки-небудь виразної дефініції поняття.

Четвертий напрям акцентує увагу на психології (або психопатології) того, хто створює і сприймає гротескні образи (автора, читача, персонажа).

Більша частина цих підходів має описовий характер; автори йдуть не від чіткого значення терміну до сфери його функціонування, а від опису «гротескного світу», де змістовні критерії майже завжди змішуються з породжуваними цим світом емоціями. Називані дослідниками риси, не будучи чітко зорієнтованими на теоретичну проблему, поставлену в центр цих праць, розширюють («розмивають») уявлення про гротеск і сферу його функціонування, тому що значна частина явищ і відчуттів, які виникли від твору, можуть бути негротескного походження.

Аналіз основних принципів романтичної естетики і насамперед естетики гротеску, яку формують ранні романтики і яка вже багато в чому на базі якої (або на противагу їй) склалися творчі принципи пізніх романтиків, свідчить, що і в теорії, і в практиці романтичного мистецтва гротеску надали надзвичайно важливе значення, а теоретичне й художнє опрацювання цієї форми піднялося на цілком новий, незрівнянно вищий, ніж на ранніх історичних стадіях розвитку мистецтва, рівень.

Романтики вивели гротеск зі сфери низької коміки, надали йому здатності виражати глибокий психологічний, філософсько-містичний (сакральний) зміст і довели спроможність гротеску втілювати не тільки дисгармонійний стан світу, а й, навпаки, ідеальні, досконалі форми буття – вищий космічний порядок, а, отже, поширили сферу функціонування

гротеску не тільки на сферу комічного й потворного, а й на сферу трагічного й ідеально-прекрасного.

При цьому як європейська, так і американська романтична естетика гротеску не була одноманітною й уніфікованою; вона формувала різні підходи до осмислення цього мистецького феномена; у самій же романтичній художній творчості гротеск тим більше вирізнявся і багатю палітрою втілюваних ним смислових відтінків, і різноманіттям форм, і різним «ступенем участі» в загальній системі засобів художнього вираження.

У літературі американського романтизму, вже багато в чому зорієнтованій на принципи життєподібності, гротеск залишався одним із визначальних елементів поетики лише у творчості Едгара По.

Е. По залишився по суті єдиним американським теоретиком гротеску, який точно вловив сутнісну рису цього художнього феномена – його здатність втілювати не кількісні, а якісні трансформації предмета зображення.

РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРА СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖІВ Е. ПО

2.1. Проблема двійництва і гротескних форм його вираження

Вивчення художнього світу Е. По дає змогу виокремити дві фундаментальні проблеми, що є, на наш погляд, головним об'єктом художнього осмислення в його творчості: проблема структури свідомості людини та концепція ієрархії Всесвіту. Обидві проблеми тісно пов'язані між собою, складають єдину космологічну систему і багато в чому визначають своєрідність поезики Едгара По, зокрема поезики гротеску.

Один з елементів цієї системи – структура свідомості романтичного героя Е. По, внутрішні суперечності цієї свідомості, що знайшли своє художнє вираження в різних формах двійництва і в структурних різновидах гротеску, є предметом нашого дослідження в цьому розділі.

Відомо, що свідомість романтичного героя є мікрокосмом, який проектує в себе основні суперечності світу, що створює напругу всередині нього, протистояння антиномічних начал, які співвідносяться, своєю чергою, з внутрішніми, власне психологічними тенденціями свідомості як такої.

Романтичний герой, якщо він не належить цілком одному зі світів, вміщає в себе обидва полюси суперечностей, будучи носієм різноспрямованих тенденцій, кожна з яких поперемінно здобуває перемогу або, проявляючись одночасно, роздвоює свідомість, об'єктивуючись у різних формах двійництва.

Протиборчі світи, що перемістилися у свідомість, є проекцією засадничих романтичних опозицій, в основі яких лежить зазначене вище уявлення про протистояння кінцевого і нескінченного [1].

Звідси стійке уявлення романтиків, зокрема Е. По, про оманливу, бінарну природу речей і явищ, про ілюзорність зовнішнього світу, де видимість і сутність виявляються або такими, що збігаються частково, або прямо протилежними.

Для романтиків існувало протистояння по горизонталі, вищий рівень ієрархії якої (Бог – Диявол) також мав свої земні проєкції, які становлять

нижній рівень: добро – зло, духовне – матеріальне, раціональне – ірраціональне (остання опозиція, однак, полівалентна, позбавлена однозначності і, так само як і опозиція «добро – зло», у контексті творчості Е. По.

Для раннього романтизму була властива концепція небесного походження як добра, так і зла; їхні земні прояви були віддзеркаленнями вищої опозиції (Бог – Диявол) і реалізовувалися художньо у «двосвіті», де ці початки були поділені в просторі та розподілялися між різними персонажами. Добро і зло у свідомості також були проекцією Вищого протистояння.

У космологічній системі Е. По цю вищу «горизонталь» було знято, а її земні проекції (добро – зло, матеріальне – духовне, раціональне – ірраціональне) перенесено ним із просторового двосвіття всередину свідомості романтичного героя.

Однак як добро, так і зло в Е. По все ж таки несуть на собі відбиток проявів Вищої волі, в основі їх лежить божественне зумовлення, бо Бог залишається для Е. По єдиним центром, який править Всесвітом. Але цей божественний початок у походженні добра і зла в Е. По вже накладається на початок і власне природний, людський, який нерідко намагається скорелювати божественне, що веде його героїв до богоборства.

Приєм двійництва стає одним з основних і специфічних засобів художньої реалізації філософської концепції свідомості Е. По. І залежно від ступеня об'єктивації одного з начал свідомості прийом двійництва стає дедалі тісніше пов'язаним із принципом гротескної організації образу і системи персонажів.

Гротескні форми художньо реалізують головне завдання, поставлене Е. По: реконструювати процеси всередині свідомості і самим способом гротескної реконструкції їх імпліцитно висловити особливості бачення світу даним персонажем, який легко приймає гротескну реальність або творить її зсередини своєї свідомості.

Створюючи, по суті, цілий цикл новел, об'єднаних темою двійництва і двійництвом як головним художнім прийомом, – від необ'єктивованих його форм до гротескно фантастичного розпаду свідомості героя, що приводить до виникнення самотійних, відчужених, об'єктивованих образів двійників, Е. По водночас вважав феномен двоїстості людини явищем цілком пересічним, таким, що не виходить за межі норми. «Побутова» подвійність, притаманна більшості, не доведена ще до максимального ступеня протиріччя, представлена в одному з епізодів новели «Вільям Вільсон»: «Священиком у цій церкві був директор нашого пансіону. У якому глибокому подиві, у якому збентеженні перебувала моя душа, коли з нашої далекої лави на хорах я дивився, як повільно й велично він піднімається на церковну кафедру! Невже цей поважний проповідник, з обличчям настільки благоліпно милостивим, в одязі настільки пишному, настільки урочисто спадаючому до підлоги, у перуці, напудреній настільки ретельно, такій великій і переконливій, невже це він, щойно сердитий і похмурий, в обсипаному нюхальним тютюном сюртуку, з лінійкою в руках, творив суд і розправу за драконівськими законами нашого закладу? О, безмірне протиріччя, жахливе у своїй незбагненності!» [35].

Цей епізод «Вільяма Вільсона» може слугувати свого роду прологом до аналізу основних прийомів двійництва, що вибудовуються в Е. По в певну ієрархічну систему. Дуже важливо визначити, що лежить в основі цієї системи, якою є внутрішня логіка її будови і чим визначаються різновиди прийому двійництва і гротескні форми його вираження.

На наш погляд, для розуміння прийомів двійництва та їхньої ролі в новелістиці Е. По необхідно виявити: що виступає в ролі двійника (форма), як будується прийом (структура), навіщо використовується цей тип художньої образності (функції) і як він пов'язаний із гротескними формами вираження.

З цього погляду в новелістиці Е. По можна виокремити кілька різновидів прийому двійництва і – відповідно – кілька типів образів двійників.

У подальшому аналізі ці типи двійників і різновиди прийому двійництва в їхній співвіднесеності з гротескними формами образності розглядатимуться не в хронологічному й історичному плані (тобто не з погляду еволюції прийомів у творчості Е. По), а в типологічному аспекті – як типи прийомів у системному взаємозв'язку між ними.

Приєм прихованого, завуальованого, ще не об'єктивованого двійництва представлений у новелі «Біс протиріччя» («The Imp of the Perverse», 1845), мотиви якого повторюються в новелі «Серце – викривач», а потім у складнішій формі та на іншому рівні об'єктивації – у новелах «Чорний кіт» і «Вільям Вільсон».

«Біс протиріччя» розкриває першу стадію процесу роздвоєння свідомості, фіксуючи особливий психологічний стан людини, чий розум не в силах утримати ірраціональних спонукань: «... рефлексія ... навіює нам утриматися, і тому, кажу я, ми й не можемо утриматися» [35].

Найвищий ступінь влади ірраціонального передано в Е. По через моделювання гротескної ситуації, де страх перед викриттям стає алогічним мотивом власного зізнання у скоєному: боязнь бути розкритим гротескним чином мотивує ірраціональну добровільну поразку.

Полюси свідомого і несвідомого, до яких, вочевидь, сягає дана антиномія, ще не об'єктивовані в Е. По в самостійні образи-двійники, але тенденція до об'єктивації вже окреслена; про це свідчить початок діалогічного ставлення героя до себе самого, який у своїй свідомості об'єктивує цей «другий голос».

Особливістю ірраціоналізму героїв Е. По є не відмова від рацію, а апелювання до нього, – логіка й ірраціоналізм не просто співіснують як два самостійні полюси, а змішуються, і ірраціональне прагне прийняти форму логічності, пояснити себе через неї.

Новела «Серце-викривач» («The Tell-Tale Heart», 1843) продовжує тему «Біса суперечності», поглиблюючи її за рахунок більшого контрасту між мотивом і діянням, доводячи протиріччя до гротескної ситуації.

Мотив неприязні героя до «пташиного» ока старого не співвідноситься з наслідком: невмотивована ненависть до фізичної вади – зі злочином і – ще більшою мірою – з супутніми злочину деталями.

Не обмежені розумом інстинкти спричиняють крок за кроком ланцюг вчинків, кожен з яких не співвідноситься з посилом: ретельна продуманість убивства, холоднокрівність його скоєння, роз'єднання тіла на частини та інше логічно не виводяться з побутової неприязні до зовнішності старого, друга головного героя, найдобрішої істоти, яка нічим його не образила. «Біс збоченості», що штовхає героїв Е. По на подібні вчинки, проявляється в низці ситуацій, алогічних усередині себе (причому нерідко алогічних не тільки об'єктивно, а й суб'єктивно, для самої свідомості, яка творить, у найвищій точці влади ірраціонального вже не здатної до кінця усвідомити, навіть суб'єктивною логікою, доцільності своїх рухів); специфіка таких ситуацій дає підставу розглядати їх як гротескні, завдання яких – осмислити природу зла і показати його можливу самостійність, вродженість, не залежну від зовнішньої волі (зокрема волі Диявола), тобто власне людську його природу.

Ірраціональне в Е. По в цих новелах свідчить про себе насамперед як про зло, приховане до часу, але всеруйнівне в разі звільнення, всесильне й самонасолоджувальне (незалежно від істинної чуттєвості себе чи холодної ігрової самосвідомості).

Абсолютна слабкість розуму, цілковите придушення рефлексії виражені в новелі через гротескну невідповідність діяння і ставлення до нього, через умиротворення від убивства та насолоду собою самим: «Замивати було нічого, ніде ні від чого жодної плямочки, а вже кривавих плям і поготів. Раз вже я взявся за справу! На те й чан, із нього не розплещеться; ха! ха!.... Я посміхнувся ...». ...» [35].

Стихія ірраціоналізму приводить героя до настільки ж алогічного, але вже несподіваного і для нього самого, вчинку – до зізнання, від якого він не в силах утриматися. Зовнішній мотив саморозкриття героя все ж таки існує, і Е. По в такий спосіб ще раз вказує на підпорядкування логіки несвідомому, що вирує, – воно «вигадує» для героя привід, і той його приймає, і в гротескному прийнятті можливості фантастичного явища – мертвого серця, що стукає – знову підтвердження загибелі розуму, витіснення його уявою, похідною від ірраціонального. У загальному підсумку виявляється абсолютна влада останнього: ірраціональне веде героя до вбивства, ірраціональне ж спонукає видати себе.

Зовнішній мотив божевілья, явно присутній у новелі, безумовно, існує, але лише на поверхні твору, залишаючись одним зі стійких мотивів новелістики Е. По поряд з мотивами алкогольного або – частіше – опіумного сп'яніння, стійкість і традиційність яких дає всі підстави розглядати їх лише як ігрові або традиційно-літературні мотивування.

Особливого сенсу в новелі набуває протистояння двох головних осіб – героя і вбитого ним старого. Ніжність, тяжіння, які відчувають до старого, до його добра, впізнавання героєм своїх страхів у його нічних страхах, свідчать, що герой підсвідомо впізнає в старому себе, своє найкраще «я», і ненависть, спрямована на нього, є ненависть до кращого в собі, бажання придушити свідомість, совість, що стримує героя. Старий, таким чином, стає персоніфікацією однієї з тенденцій героя, його вищого морального начала.

Підтвердженням тому може стати сцена вбивства, що прочитується як уречевлена метафора: герой довгий час не може вчинити злочин, оскільки Совість – старий не спить і тим самим обмежує його, утримує від прояву зла, і лише коли Совість засинає, злочин відбувається.

За логікою новели і головний мотив злочину – око старого – сприймається як слідкує за героєм око совісті (тоді як серце, що стукає, навряд чи може бути зрозуміле як свідчення її пробудження, оскільки визнання відбувається стихійно, несвідомо і суперечить прагненню героя

приховати свій злочин; з цієї причини визнання, швидше за все, свідчить про нову ірраціональну перемогу над раціонально поставленим завданням не видавати себе, а не про прояв морального початку, хоча можливе і таке прочитання. Специфіка залежності поведінки героя від окремих елементів образу старого вказує на особливий прийом двійництва: у цій новелі двійником виступає не стільки сам протиставлений персонаж, скільки елементи цього образу – серце, око, – що концентрують у собі психологію, що відкидається героєм, сутність.

Основний мотив боротьби раціонального та ірраціонального начал, покладений в основу представлених вище новел, розвиватиметься також у новелах «Чорний кіт» і «Вільям Вільсон», де совість героя останньої новели, що відокремлюється, отримає своє логічне завершення у формі об'єктивованого двійника.

З іншого боку, «Серце-викривач» самим типом прийому двійництва відкриває «серію» новел, у яких психологічна тенденція героя як і об'єктивована у самостійному образі, не породженому, проте, безпосередньо свідомістю персонажа, тобто образ-двійник не буде результатом фантастичного розпаду свідомості, але – персоніфікацією однієї з його сторін, чином, що зберігає ілюзію певної самостійності, насправді ж, у плані життя чи смерті, що залежить від психологічних «установок» героя. Проте двоїстість свідомості героїв новел «Біс протиріччя» і «Серце-викривач» ще набуває гротескно-фантастичних форм висловлювання і розкривається через конструювання нефантастичних ситуацій. Гротеск ж у структурі образу та системі персонажів стане домінантою іншого ряду новел, де двоїстість свідомості буде виражена у вигляді об'єктивації різних психологічних почав, що призводить до виникнення гротескно-фантастичних образів двійників, які персоніфікують одну з психологічних тенденцій героя.

Двійники такого типу, будучи виразниками певного начала, що володіють – зовні – самостійною свідомістю і такою самою зовнішньою свободою, не стають у цьому типі новел прямою опозицією «головній»

свідомості, тому що лише продовжують одну з її тенденцій, представляючи її в логічно завершеному варіанті. Такі двійники стають двійниками за схожістю, не протиставленими героєві, але такими, що наочно представляють йому його власні психологічні процеси, виявляючи собою його приховані спонукання.

Їхня роль виразника однієї з тенденцій завуальована, що створює в новелах Е. По можливість двох рівнів прочитання: перший рівень – зовнішнього сюжету, утворений «екзотичною» ситуацією, нерідко самодостатній для читача, і другий – внутрішній, завуальований, що являє собою символічну сутність зовнішньої моделі.

Про це свідчив і Е. По: «Усі твори, як поетичні, так і прозові, в яких відчувається ця «підводна течія сенсу», є плодами уяви; ті ж значення яких вичерпується очевидним, належать до царини фантазії» [6].

Новели з двійниками – самостійними персонажами – символізовані або містифіковані (у розумінні Е. По) більше, ніж інші, де ідея двійництва абсолютно очевидна («Вільям Вільсон»). Однак, низка вагомих, на наш погляд, причин дозволяє розглядати їх саме з цих позицій – як новели з особливим різновидом прийому двійництва.

Образи, що виступають як двійники – персоніфікації, не породжені фантастично зі свідомості героя, володіють постійним набором рис, що виводять їх за межі самодостатніх образів, які розвиваються із самих себе: у новелах «Лігейя», «Елеонора», «Морелла», «Береніка», «Падіння будинку Ашерів» носіями певних тенденцій виступають умовні, схематизовані жіночі образи, що володіють типовою зовнішністю, яка «промовистою», та є люблячими близнюками, кузинами, подружжям, що прагнуть зберегти свій вплив на героя, а точніше, його прихильність до них; задана односпрямованість їхніх дій, а також особливе «небуття» їх поза свідомістю героя і пряма залежність їхнього життя або смерті від психологічного стану персонажа вказують на особливу функцію цих образів, які мають лише зовнішню й умовну самостійність. (Подібний прийом вираження

психологічної тенденції героя через його тяжіння до протиставлених, контрастних жіночих образів досить традиційний для романтичного мистецтва. Він очевидний в «Ундині» Л. де Ла Мот Фуке, «Золотому горщику» Е. Т. А. Гофмана та ін.).

Кожен із типів жінок, введених Е. По в коло прихильностей героя, свідчить про переважання тієї чи іншої спрямованості його психіки, про певну схильність свідомості. Перевага однієї і поразка іншої повною мірою відповідають перемозі однієї психологічної тенденції над іншою.

На доказ їхньої особливої ролі Е. По наділяє цих героїнь фантастичними властивостями, що дають їм змогу відроджуватися до життя. Їхнє повернення свідчить, на наш погляд, про відновлення в герої колишнього психологічного стану.

Подібна структура образів двійників дає змогу розглядати їх як гротескні образи, оскільки, з одного боку, вони особливим, гротескним чином об'єднують у собі абстрактну сутність і конкретну «живу» форму, тобто абстрактне начало свідомості та людську подобу, з другого - реальні та фантастичні властивості, що підкреслює їхню умовну, двоїсту, гротескную природу.

Двійники цього типу, які є гротескно-фантастичними персоніфікаціями, здатні також породжувати гротескно-фантастичні ситуації.

Структура цих образів і сюжетні ситуації, які вони створюють, уже суттєво відрізняються від структури образів і ситуацій попередніх новел, вони набувають характеру фантастичності, і тип гротескних ситуацій новел «Біс суперечності» і «Серце-викривач» у цих новелах трансформується, ускладнюється і переростає у фантастичний гротеск - як в основі структури образів двійників, так і в основі ситуацій, які вони створюють.

Подібне ускладнення форми продиктоване, на наш погляд, кількома причинами: по-перше, Е. По в певному сенсі віддав данину традиції та ввів до художнього світу своїх новел символічні образи жінок, які традиційно персоніфікували абстрактні сутності; по-друге, ідея двоїстості свідомості

набула більш вишуканої та більш завуальованої форми вираження, і, по-третє, ця низка новел художньо реконструювала ще одну винятково значущу для Е. По ідею – можливості збереження у смерті «особистої тотожності».

Введення подібних образів двійників певною мірою урізноманітнило традиційний прийом двійництва, розробляючи більш ігрову, інтелектуальну форму двійника, що є логічним завершенням однієї з психологічних тенденцій героя.

Серед новел, у яких представлений цей тип двійництва, центральною, на наш погляд, є «Лігейя» («Ligeia» 1838).

Е. По в цій новелі відкрито фокусує увагу на двох протилежних полюсах – сфері Лігейї та сфері Ровени. Обидва полюси розведені композиційно, стилістично, протиставлені завдяки відмінностям у характерах і зовнішності героїнь, відтінені специфікою деталей, які домінують у декорі кімнат у період влади однієї або загибелі другої [35].

Лігейя виражає тенденцію, притаманну герою не від самого початку, оскільки з'являється не від народження, а пізніше (тоді як у низки героїв інших новел будуть двійники, або сестри-близнюки, або кузини, які стають їхніми коханими і дружинами).

Час появи Лігейї герою невідомий, а Ровени – точно фіксований; Лігейя з'являється «в якомусь великому, старовинному місті поблизу Рейну» (вочевидь, не випадково: для Е. По це може бути місцем царства духу як батьківщина німецького романтизму) [35], Ровена походить з англійського роду й трапляється герою «в одній із найглухіших і найбезлюдніших областей прекрасної Англії» [35] (цілком імовірно, що вона протиставлена в Е. По істинно романтичній, позбавленій усякого прагматизму Німеччині). Рід і прізвище Лігейї герою також невідомі, – вона залишається універсалією, позачасовою абстракцією. Прихильність Ровени до матеріального, конкретного, земного світу, навпаки, неодноразово підкреслено: «Ровена Тремейн із роду Тревейньон» [35].

Лігеїя красива традиційною містичною, східною красою, Ровена, відповідно, традиційно західною – білява і синьоока.

Протиставлені їй заняття героїнь: Лігеїя – символ інтелекту, поет, філософ, у всіх проявах випромінює дух, уяву, заглибленість у набуття Знання, Ровена – чиста матерія, яка символізує владу марнотного кінцевого світу, позбавлена всіх властивостей Лігеїї – її розуму, пам'яті, таланту, натхненності. Її світ – кінцеве, самодостатнє існування, що не тяжіє до істин, Лігеїя ж є прагнення до надсвітового, вищого, до кінцевого Знання.

Схильність героя поперемінно до кожної з героїнь, відверто протиставлених Е. По за принципом «духовне - матеріальне», явно свідчить про психологічні тенденції, що перемагають у герої на певний термін [35].

Інтелектуальна насолода, яку переживає герой поруч із Лігеїєю (іншої, фізичної насолоди герої Е. По не відчують навіть за влади в них земного і матеріального), слабшає, і героїня гине; тимчасове торжество мирського ознаменовується шлюбом із Ровеною, однак цей неістинний і короткочасний союз розпадається раніше, ніж набирає силу [35].

Відновлення в герої колишньої схильності, перемога його натхненного інтелектуалізму над фізичним початком відтворюється на рівні зовнішнього сюжету - через ослаблення і смерть Ровени та відродження – реінкарнацію – Лігеїї, яка символічно поглинає, знищує протилежну сутність – Ровени за допомогою фантастичного використання її тіла для відновлення через нього себе.

Гротескно-фантастичний процес перетворення тіла померлої дружини на тіло колишньої коханої свідчить, на наш погляд, не тільки про перемогу Лігеїї, тобто духовного в герої, а й про реальність для Е. По збереження «особистої тотожності», перенесення себе через час, через інші образи до нового існування, що безумовно пов'язано з його ідеєю позачасового буття душі, яка не обмежена межами земного існування та прагне звільнитися від матеріальної форми, душі, спрямованої до вічності – світу ангелів, Бога і звільнених душ.

Так, прояв в образі Ровени рис Лігейї, що створює гротескно-фантастичний синтез двох тіл і свідчить тим самим про зникнення однієї тенденції свідомості та повернення іншої, передає також думку Е. По про можливість – силою волі – зберегти себе в смерті, про це свідчить і епіграф: «І в цьому воля, що не веде до смерті... Ні ангелам, ні смерті не віддає себе цілком людина, окрім як через безсилля слабкої волі своєї» [35].

Суттєво важливо також, що відновлення у свідомості колишньої психологічної «установки» відбувається не стихійно і не диктується згори, але сам герой відчуває потребу відновити колишню гармонію, знову знайти колишнє інтелектуальне щастя. І незважаючи на те, що у всіх земних діяннях, за думкою По, від початку все ж таки виявлено волю Бога («Бо Бог – ніщо, як воля найбільша, яка проникає в усе суще самою природою свого призначення») [35], повернення колишньої спрямованості свідомості виправдано і власною його перемогою, що виражається через відтворення героєм колишнього стану в домі, що йде паралельно з відродженням колишніх почуттів. Зречення від зовнішнього світу, таким чином, може бути зрозуміле або як засіб повернення до колишнього духовного світу Лігейї, або вже як результат його відновлення.

Загалом новела представляє художнє відтворення складного духовного процесу пізнання себе, що реалізується в символічній формі через любов-ненависть до полярних сутностей, матеріалізованих у жіночих, по суті алегоричних образах. У гротескно-фантастичному відродженні Лігейї в тілі Ровени символічно здійснюється істинне віднайдення героєм себе.

Очевидно, що в двійництві такого типу свідомість героя не вичерпується «свідомістю» двійника, залишаючись ширшою за неї і зберігаючи сферу і можливості для існування інших тенденцій. У зв'язку з цим двійництво проявляється не тільки на рівні «герой-двійник», а й на рівні «двійник – двійник», де перші (герой – Лігейя, герой – Ровена) – двійники за схожістю, другі (Лігейя – Ровена) – двійники – абсолютні антиномії.

Новела «Елеонора» («Eleonora», 1841) повторює основні мотиви «Лігеї», відрізняючись лише фіналом. Це свідчить про те, що ідея зіставлення у свідомості духовного і матеріального була для Е. По не менш суттєвою, ніж боротьба раціонального та ірраціонального. У новелах цього типу раціональне також осмислено, але вже як тенденція негативна, що протистоїть мертвотністю земної логіки уяві або ірраціоналізму.

Духовність, закладена в герої цієї новели від самого початку, від народження, проявляється в родинному зв'язку між ним і Елеонорою, настільки ж одухотвореною, як Лігея. Проекцією щастя персонажів, їхнього особливого духовного союзу слугує квітуча долина Елезіум, що символізує царство духу, гармонію, світ ідеального.

Сила уяви, що слабшає, і реальне бачення світу, що перемагає в герої, як і в попередній новелі, відображаються в поступовому згасанні Елеонори та одруженні героя з Ерменгардою, що символічно передається і через зів'янення трав Елезіуму; однак у цій новелі герою ще більш притаманне навернення до себе істинного, бажання відновити втрачений світ: його зв'язок із гармонією, що пішла з душі, підтримується рідкісними поверненнями померлої Елеонори, яка являється йому в гротескно-фантастичному образі вітерця, що знову повертає нас до ідеї Е. По про збереження в смерті своєї тотожності. Схильність героя до ірреального сприйняття світу призводить до гротескно-фантастичного прояву в зовнішності Ерменгарди омріяних рис Елеонори, за що він отримує не лише прощення, а й, за логікою Е. По, вищу винагороду – перенесення в надсвітову реальність, яка звільняє душу від матерії та наближає її до осягнення сенсу «матеріального та духовного Всесвіту» (термін Е. По).

Елеонора, подібно до інших героїнь цього типу новел, – образ надзвичайно умовний, це схема, набір умовних ознак. Традиційний схематизм в окресленні її зовнішності, нежиттєподібні «події», пережиті героями, несамодостатність і фантастична залежність її образу від стану свідомості головного героя знову підкреслюють задану односпрямованість

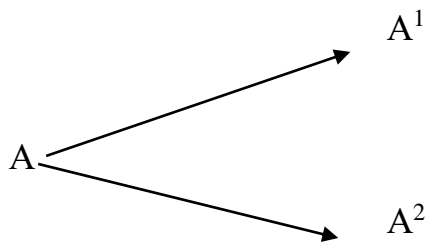
цієї фігури. Елеонора, що виражає одну зі схильностей героя, - абстракція, матеріалізована Е. По в гротескно-фантастичний жіночий образ для конструювання символічної (містичної) ситуації. Вона так само гротескова, як Лігейя, оскільки цей образ – персоніфікація одного з начал свідомості.

Вона також наділена фантастичними властивостями: здатна зберігати себе в смерті, душа її свідомо й активна, гротескно-фантастичний образ вітерця, що приймає гротескно-фантастичну зовнішність, наділений думкою, мовленням, цілеспрямованим рухом, свідчить про аналогічну роль виразника однієї з тенденцій свідомості героя, подібно до героїні попередньої новели.

Співвідношення постатей Елеонори та Ерменгарди в даному випадку не має характеру абсолютної полярності, оскільки другий образ прагне стати подобою першого.

Загалом боротьба психологічних тенденцій знову реалізується завдяки стійкій системі персонажів Е. По, яка ззовні представляє «любовний трикутник».

Двійництво цього типу може бути виражене схемою



де А – свідомість героя, А¹ – логічне завершення однієї тенденції, А² – завершення іншої тенденції, причому тенденція А¹ прагне придушити А² і стати єдиним виразником сутності свідомості.

Образи антиподів – Ровени та Ерменгарди – представлені ще більш умовно, вони так само нежиттєздатні поза свідомістю персонажа, є прямим протиставленням іншій сутності, персоніфікованій в образах Лігейї та Елеонори, і легко стають у прямому сенсі «робочим матеріалом» для прояву через них коханих, що відроджуються, – сутностей свідомості героя.

Характерною рисою новел стають у Е. По упереджені метафори: так, «бажану» сутність на рівні зовнішнього сюжету представлено в образі коханої, небажану, відповідно, в образі нелюбої жінки (але при цьому особливому також близької героєві).

На образ коханої може бути перенесено любов героя до себе самого, до певного стану в собі, що й виражається в символічному впізнаванні себе та подальшому поглибленні прив'язаності – до свого ж, побаченого в іншому, проте подібні мотиви нарцисизму в Е. По не розвинені [20].

У новелах Е. По «Падіння будинку Ашерів», «Морелла», «Береніка» відбувається явна зміна акцентів у трактуванні основних антиномій, змінюється тип прийому двійництва та гротескні способи його реалізації.

Продовжуючи аналізувати співвідношення логіки й уяви у свідомості персонажа, Е. По поступово позбавляє протиставлювані тенденції колишньої однозначності та насамперед знімає з категорії уяви стійкі ціннісні характеристики позитивної домінанти свідомості.

Абсолютна влада уяви осмислюється в цих новелах як крайній ступінь спрямованості до іншого погляду на світ, що знищує земне бачення настільки, що персонаж практично втрачає матеріальну життєву основу і занурюється в ілюзорний світ до повного розчинення в ньому – аж до фізичного руйнування й божевілля.

Повна відмова від розумного об'єктивного бачення світу стає негативною тенденцією і призводить у новелі «Падіння будинку Ашерів» до руйнування свідомості та фізичної загибелі героя. У «Мореллі», навпаки, позитивне земне, яке прогало в попередній новелі у свідомості Ашера, виявляється значно потужнішою антитезою ірраціональному, що зберігає автономію і перевершує опозиційну силу. Однак розщеплення логіки й уяви у свідомості героя, придушення інтуїтивного начала при збереженні раціонального погляду на світ також не приносить герою заспокоєння, залишаючи відчуття недосягнутого синтезу, нездійсненої гармонії, і переживається як трагедія.

«Береніка» також демонструє підсумки крайнього самозанурення, що виводять героя з реального хронотопу в ілюзорний, суб'єктивний простір і час, і відновлення розумного начала тут стає вже єдиним засобом збереження особистості. Розум реабілітує себе як початок життєздатний, творчий, на протигагу руйнівній силі ірраціоналізму, що призводить до морального й фізичного розпаду свідомості, яка себе не контролює.

«Падіння будинку Ашерів» («The Fall of the House of Usher», 1839), подібно до попередніх новел, відкрито протиставляє два полюси свідомості, однак тут боротьба йде за свідомість свідомості не “я” – персонажа, як було колись, а за іншу свідомість – свідомість відчуженого від оповідача героя – його друга – Родеріка Ашера, що надає тому, що відбувається в новелі, характер більшої (але умовної) об'єктивності.

Одна тенденція тяжінь Ашера явно персоніфікується в образі сестри-близнюка, постійної супутниці Родеріка, витонченої, хворобливої Меділейн, [35] другу репрезентує людина зовнішнього, матеріального світу, друг героя, що розповідає цю історію.

Світ ідеального, що заволодів свідомістю Ашера, виявляється для нього незмірно яскравішим і сильнішим, ніж світ реальний, який є лише об'єктом для абстрагування. «Якщо вдавалося коли-небудь людині висловити фарбами на полотні чисту ідею, людина ця була Родерік Ашер» [35].

«Дивні абстрактності», висловлювані ним на полотні, свідчать про крайню відчуженість, бажання проникнути в кінцеву суть речей, пізнати природу світу, смерть і через це – себе самого.

Меділейн для Ашера є запорукою цієї посмертної таємниці, яку він прагне віднайти, інтуїтивно відтворюючи простір смерті або шлях до неї, – а отже, до Істини: «... полотно зображувало нескінченне довге підземелля або тунель із низькою стелею та гладенькими білими стінами, рівна одноманітність яких ніде й нічим не переривалася. Якимось натяками художник зумів вселити глядачеві, що дивний підвал цей лежить дуже глибоко під землею. Ніде на всьому його протязі не видно було виходу і не

помітно смолоскипа або іншого світильника; і, однак, усе підземелля заливав потік яскравих променів, надаючи йому якоїсь «несподіваної і моторошної пишноти» [35].

На явне тяжіння Родеріка до іншого світу вказує й оповідач: «Завжди віддаватимуться у мене у вухах довгі похоронні пісні, що імпровізував Родерік Ашер» [35]. Однак, до його спрямованості в інобуття домішувалося сильне почуття страху, яке Ашер визначав як страх перед невідомістю. Він прагнув, але боявся пізнати посмертну вічність: «Я боюся майбутнього - і не самих подій, які воно принесе, але їхніх наслідків» [35].

Звільнення від страху він шукає у звільненні від цієї тенденції загалом, до того ж тяжіння до смерті бореться в ньому з бажанням віднайти життєве підґрунтя, утриматися в межах реального світу і, можливо, пізнати його фізично, через реальні, неілюзорні відчуття.

Запрошення оповідача в маєток Ашерів прямо свідчить про останню спробу Родеріка зректися влади ірреального, що захоплює його, і прагнення зберегти в собі життєздатне, фізичне, позитивно матеріальне начало, яке поглинається руйнівним духовним.

Вплив матеріального світу символічно виражений через різке ослаблення сил Меділейн, що уникає оповідача, а також через швидке позбавлення Ашера від її присутності, мотивоване передчасною загибеллю сестри.

Прямий зв'язок загибелі Меділейн із приїздом оповідача в дім Ашерів неодноразово підкреслено Е.По: «До сих пір вона вперто опиралася хворобі й нізащо не хотіла зовсім злягти в ліжку; але у вечір мого приїзду... вона знемогла під натиском недуги, що знесилює..» [35].

Залежність життя Меділейн від приїзду оповідача вказує так само на символічну залежність образу від схильності свідомості Ашера, тому що в приїзді героя виявлено волю Родеріка – його бажання повернутися до земного, фізичного життя.

Однак короткочасність дружби Ашера й оповідача свідчить про виняткову силу ірраціонального, про незнищенність в Ашері цієї вродженої схильності, що підкреслюється найтіснішою – близнюковою спорідненістю між ним і сестрою та їхньою духовною близькістю.

Ця тенденція не руйнується і при тимчасовій «владі» земного: «Близькість наша ставала дедалі тіснішою, дедалі вільніше допускав він мене до сокровенних потаємних схованок своєї душі – і дедалі з більшим сумом розумів я, наскільки марними є всілякі спроби розвеселити це серце, наче наділене вродженим даром виливати на навколишній світ, як матеріальний, так і духовний, потік безпросвітнього горя» [35].

Перемога Меділейн, а отже, перемога істинного, уродженого духовного начала в Ашері виражена через повернення Меділейн із глибокого замуrowаного підвалу, фантастичне за своїм характером, де її живцем поховав брат, який хоче визволення [35]. Символічне поховання її живою означає, на наш погляд, що сутність ізолюється, але не знищується повністю. Це знову підводить нас до думки про протистояння двох начал: влади ідеального, що слабшає (на короткий термін), і влади матеріального, що прагне зміцнити; повернення Меділейн, якому передуює нове занурення Ашера в сферу духу, є нова і вже незворотна перемога цієї тенденції у свідомості героя: без неї «вся його поведінка стала іншою. Він забув або закинув звичайні заняття... Блідість його зробилася ... ще більш мертвотною і лякаючою, але очі згасли ... він годинами сидить нерухомо і дивиться в порожнечу, немов би напружено вслухається в якісь уявні звуки...» [35]. Переможний у ньому стан передано через страх Ашера перед відродженням Меділейн: «О, куди мені бігти? Скрізь вона мене наздожене!» [35].

Повне занурення в безодню ірреального виражене в новелі через послідовне гротескно-фантастичне «поглинання» надсвітовим земного: спершу Меділейн – духовність «розчиняє» в собі Ашера: вона «впала брату на груди – і в останніх смертних судомах потягнула за собою ... його, вже бездиханного», [35] а потім »... глибокі води зловісного озера ... безмовно і

похмуро зімкнулися над уламками будинку Ашерів, «занурюючи свідомість Родеріка, що розпадається, у «духовний початок його існування» [35].

Особливість новели полягає в ускладненні мотиву двійництва, реалізованого двічі: у першому випадку розпаду піддається свідомість Ашера, що знаходить вираз у протидії один одному двійників – оповідача і Меділейн, які становлять антиномічну пару; в іншому – свідомість самого оповідача, чий раціональний початок також починає витіснятися владою Меділейн, що персоніфікує ірреальне бачення.

Її вплив поширюється на оповідача з першої зустрічі: «Я дивився на неї з невимовним здивуванням і навіть зі страхом, хоч і сам не розумів, звідки ці почуття» [35].

Перебування в будинку поруч із Меділейн дедалі більше наближає його стан до стану, пережитого Ашером; « ... марно було б намагатися описати детальніше заняття і роздуми, в які я занурювався ... Усе осяяно було потойбічним відблиском якоїсь дивної, нестримної відчуженості від усього земного» [35].

Поступово оповідач починає повторювати дії Ашера, керований тими самими почуттями любові-ненависті, що їх відчував до сестри Ашер, але в більш ослабленій формі.

Короткі зауваження Е. По також дають підстави знову бачити в Меділейн двійника, що символізує зростаюче роздвоєння вже свідомості «я»-персонажа. Вона поступово руйнує раціональний погляд на світ, властивий оповідачеві, але її тимчасова перемога не безпідставна - вона спирається на давню схильність героя до ірраціоналізму, підкреслену його міцною дружбою з Ашером.

Оповідач легко приймає звістку про смерть Меділейн, також погоджується не ховати її «остаточно», залишаючи на два тижні в підвалі замку, і разом з Ашером здійснює поховання, яке символічно вказує на ті самі мотиви позбавлення від небажаної сутності, що позбавляє його життєвої

сили, реального погляду на природу речей, розуму загалом, що рухають Ашером, але які герой не усвідомлює.

Допомагаючи Ашеру, оповідач допомагає собі у збереженні своєї самостійності, водночас не відмовляючись повністю і від ірраціоналізму, який представляє Меділейн: тяжіння і відштовхування двох протилежних сутностей, їхній паралелізм чітко позначено в Е. По через непомітну, але важливу деталь зіставлення труни Меділейн і кімнати оповідача: «Підвал, де ми її розмістили, розташований був глибоко під землею, якраз під тією частиною будинку, де була розташована моя спальня» [35].

Відкинута, але існуюча Меділейн продовжує впливати на його свідомість: «Я відчував, як повільно, але невідворотно закрадаються і в мою душу ... навіжені, фантастичні, проте ж нездоланно нав'язливі страхи».38

Обидва мікросюжети загалом представляють «ворожнечу» у свідомості двох начал, синтез яких Е. По вважав ідеальним засобом пізнання.

Двоїстість свідомості Ашера виражена в новелі двома його двійниками – самостійними персонажами, а також символічною тріщиною, що проходить будинком, двоїстість свідомості оповідача представлена протистоянням його самого і тенденцією ірраціоналізму, яка посилюється в ньому, персоніфікованою в Меділейн.

Гротескне прийняття героєм фантастичних за характером явищ (вихід Меділейн із замурованого підземелля, миттєве руйнування будинку із загибеллю його господарів, а також явно тяжіння до фантастики, що так само символічно, як і все попереднє, смерть Ашера) проєктує значною мірою й особливості свідомості, що сприймає, оповідача, котрий здатен прийняти ірреальне, зберігаючи водночас здатність до об'єктивного й відстороненого бачення.

Загалом гротескно-фантастичний світ новели знову стає свого роду зовнішнім рівнем, що в основі своїй являє собою протидію двох тенденцій свідомості, не здатних утворити стійкої єдності.

З погляду ціннісних орієнтацій, категорія уяви в цій новелі позбавлена колишньої абсолютної позитивності, оскільки при повному поглинанні нею свідомості вона стає несумісною з життям.

Тяжіння до знання, до набуття істини спрямовує людський дух до смерті, оскільки лише в ній можливе його набуття, таким чином, знання і життя виявляються протиставленими, несумісними. А у зв'язку з тим, що така тенденція дедалі більше протиставляється самому життю, несе на собі відбиток руйнування, протидії природі, вона вже не може бути сприйнята як належне.

Ашер, який прагне до терміну звільнитися від матеріальної форми, в кайдани якої він неминуче був ув'язнений від народження, несвідомо кидає виклик долі, щоб душа його, за космологічною концепцією Е. По, мала вихід у надсвітовий простір, де душі, що блукають серед зірок, досягають сутність та ієрархію Всесвіту. І якщо в Ашері перемагає ця, не усвідомлювана ним тенденція, то порятунок і втеча оповідача свідчать про збереження ним його вродженої, домінантної сутності – раціоналізму, хоч і з відбитком сильного впливу іншого світогляду, який виявляється у прийнятті фантастичних подій як цілком реальних.

Новела «Морелла» («Morelia», 1835) також розводить категорії розуму й уяви, що перебувають, однак, у стані постійного тяжіння-відштовхування.

Морелла, що персоніфікує ірреальне бачення, на відміну від Лігейї, не є відображенням істинної сутності героя, чия свідомість не підпадає повністю під її панування, об'єктивно фіксуючи те, що відбувається. Тяжіння його до Морелли мотивується її глибокою вченістю, талантом, неосяжною силою розуму, однак вплив Морелли виявляється обмеженим, оскільки раціоналізм героя не сприймає повною мірою іншої системи поглядів, зберігаючи свою самостійність: «В усьому цьому ... розум мій участі не брав» [35]. «Прийшов ... час, коли таємниця моєї дружини стала обтяжувати мене, як мана: і тихий дотик її прозорих пальців, і приглушена музика її голосу, і меланхолія, яка

мерехтіла в її очах, стали для мене нестерпними» [35]. «Чи треба казати, наскільки невідступно й пристрасно чекав я смерті Морелли?» [35].

Зречення героя від ірраціоналізму традиційно проявляється в мотиві загибелі героїні, проте неминучість вічного існування у свідомості обох начал у цій новелі виражена через відродження Морелли в іншій істоті, явищі двійника, яке вказує на періодичне відновлення цієї сутності й, отже, на відновлення у свідомості героя тенденції, яка згасала.

В основі гротескно-фантастичного переселення душ, що відбулося в настільки ж гротескній ситуації народження в смерті, лежить ідея тотожності, – одна з центральних концепцій Е. По, художньо реалізована ним у більшій частині творів: «Тотожність, іменовану особистим, здається, містер Локк справедливо визначив як властивість розумної істоти залишатися самим собою. І оскільки особистістю ми вважаємо еманацию інтелекту, наділену розумом, а свідомість – незмінний супутник мислення, саме вона робить нас тим, що ми називаємо нашим Я, відокремлює нас від інших істот, які також мислять, і надає нам нашої особистої тотожності» [35].

Героя, так само як і самого Е. По, займали «ідеї тієї тотожності, що зі смертю безповоротно втрачається або зберігається навіки...» [35].

Образ Морелли, таким чином, концентрує в собі водночас два смислові центри: виражає ірреальний погляд на світ героя та демонструє можливість збереження себе в часі в іншому вигляді, що загалом дає Е. По змогу символічно вказати на незруйновність такої властивості свідомості, як уява, здатність до ірреального сприйняття речей і явищ світу, а також «підтвердити» його концепцію збереження свідомості у вічності, що стане одним із центральних положень «Еврики» [35].

У сумнівах героя проявляється пошук того самого синтезу, про який мріяв Е. По, але якого герой не знаходить.

Характерно, що інтелектуалізм Морелли забарвлений у зовсім інші тони, ніж властивості розуму Лігейї, і якщо в «Лігейї» герой віднаходить себе, повертаючи згаслу духовність, то в «Мореллі» – зрікаючись її, адже тут

натхненний ірраціоналізм представлений як щось штучне, привнесене, таке, що не відповідає справжнім бажанням героя і не цілком самодостатнє саме в собі, що має відтінок поверхневості й заданості.

І незважаючи на повернення Морелли в доньці-двійнику, кохання до якої є спогадом героя про кохання до Морелли 1, а виголошення її імені під час хрещення – новий несвідомий заклик її до себе (чи в собі), герой не знаходить заспокоєння, як не знаходить його і у фіналі, після останньої символічної її смерті, яка карає героя за зречення від цієї сутності [35].

Протистояння розуму героя ірреальності ірреальності Морелли за тимчасового захоплення нею (а точніше, її інтелектом) свідчить, з одного боку, про перемогу земного, реального бачення, наділеного більшою життєздатністю, ніж оголений інтелектуалізм. З іншого боку, фінал новели може бути прочитаний як трагедія неможливості подолати раціоналізм і цілком віддатися уяві.

У гротескно-фантастичних персоніфікаціях, що виконують роль двійників, виявляється насамперед вказівка на символічність ситуації, що представляється, яка, незважаючи на безліч можливих інтерпретацій, для самого Е. По могла носити характер алегорії, яка потребує однозначного розуміння.

Бачити у фантастичності двійників залежність від вищих начал можливо, але в даному типі новел рівень «вищих» проєкцій знімається, і зв'язок двійників з божественним або диявольським початком видається надуманим [89]. Однак кожен з образів в Е. По імпліцитно завжди несе на собі відбиток божественної зумовленості, оскільки Бог незмінно залишається для Е. По єдиним центром, який править Всесвітом.

2.2. Принцип гротескної організації класичної форми двійництва

Залежність від вищих начал прихована, вона не декларується і проявляється лише в низці новел, які можна умовно назвати богоборчими («Маска Червоної Смерті», «Бочонок Амонтільядо», «Вільям Вільсон»).

Залежність від вищого начала редукується і через перенесення Е. По акценту із зовнішніх причин на внутрішні, на природну, земну природу походження як добра, так і зла.

Остаточне вираження тенденція протистояння раціонального та ірраціонального начал знайде в новелі «Вільям Вільсон» («William Wilson», 1839), де різноспрямовані сутності постануть в образах двійників, фантастично породжених зі свідомості, яка розпалася, й об'єктивованих уже в цілком самостійних гротескно-фантастичних образах.

Об'єктивація раціонального начала намічена вже в епіграфі новели, що є явним, відкритим «ключем» до суті ситуації, яку ми уявляємо: «Що скаже совість, похмурий привид на шляху моєму?» [35].

Новела, таким чином, змінює розподіл позитивної та негативної сутностей, передаючи двійникові початок позитивний, що персоніфікує совість героя.

Об'єктивуючи совість, Е. По зосереджує увагу на зухвалій бунтівній свідомості, що відкидає будь-який контроль над собою і тому дозволяє фізичному тілу не стримувати інстинктів, які неминуче руйнують і дух, і матерію.

Свідомість «я-персонажа», що залишилася усіченою, досліджувана свідомість, представлена, однак, не в умовній половинчастій формі, а як складне ціле, яке рефлектує, позбавлене при цьому здатності до осуду себе.

«Я-персонаж» прекрасно усвідомлює самого себе, до того ж спостереження над собою є одним з улюблених його занять. Герой схильний до роздумів, до споглядання, до аналізу, проте поняття добра, жалості, співчуття чужі йому.

Героєм править марнославство, прагнення володарювати або, щонайменше, не коритися. Це бажання підпорядковує собі інші: воно усуває совість як головний чинник, що стримує ірраціональні прояви Вільсона й обмежує можливості досягнення поставлених цілей.

У протистоянні героя совісті проглядаються мотиви протиборства з вищим моральним законом, що проявляє себе через символічний образ двійника, який контролює дії Вільсона [35].

Боротьбу героя з двійником можна прочитати і як боротьбу зі встановленими життєвими нормами, з існуючим законом, у якому також виявлено волю Бога, і тому його протистояння Вільсону II є протистояння цій Вищій владі або богоборство. Не випадково в цьому відношенні й те, що у двійнику Вільсона лякає і злить саме його зверхність: «... я ... відчував, що боюся його, і не міг не усвідомлювати, що рівність зі мною, якої він так легко досяг, – доказ його безсумнівної переваги, бо я не був ним переможений лише ціною постійної боротьби» [35].

Вільсон міг ненавидіти суперника не стільки через обмеження ним його свободи, скільки через саму можливість керувати головним героєм новели Вільсоном I, який не терпить будь-якої влади над собою.

На поверхні, однак, лежить проблема протистояння раціонального та ірраціонального начал, що продовжує тему «Біса протиріччя».

Об'єктивуючи двоїсту свідомість героя в самотійні образи, Е. По реконструює процес впізнавання Вільсоном самого себе. Пізнання відбувається і з боку читача, оскільки Е. По обережно знімає реалістичні мотивування, посилюючи роль характерних деталей, що все більше вказують на надреальну природу Вільсона II.

Подібність зовнішності, імен, збіг дат народження поступово переходять у збіг оригінального одягу Вільсона I і Вільсона II, у впізнаванні двійником потаємних таємниць героя. До цього додаються несподівані його появи в різних країнах у період найвищого ступеня моральних падінь Вільсона I і фантастично миттєві зникнення Вільсона II з місць фатальних зустрічей.

Е. По використовує також по суті традиційний прийом сприйняття двійника героєм і оточуючими: шкільні товариші майже не помічають Вільсона II (традиційно двійника видно лише самому персонажу або його

сприймають усі, але як замісника, неправдивий оригінал, що підступно витіснив справжнього героя).

Лише Вільсон відзначає дивовижні здібності суперника, його перевагу, і їхня боротьба переноситься з рівня зовнішнього протистояння на рівень незримого протиборства. За винятком сцени карткової гри конфлікт героїв розвивається в їхньому особливому локальному просторі, включно з останнім поєдинком.

Традиційний мотив переслідування двійником героя [93] завершується поразкою двійника, але в даному випадку це не лише не означає позитивного результату, а, навпаки, свідчить про остаточне руйнування Вільсона.

Образ двійника, однак, несе в Е. По додаткове й оригінальне семантичне навантаження, що пов'язує його з образом Береніки. Він не просто персоніфікує раціональне начало героя, його совість, а й виражає власне душу персонажа, що становить основу кожної особистості й забезпечує їй позачасове існування.

У впізнаванні героєм самого себе зашифроване не просто впізнавання одного зі своїх боків, що його відкидає герой, а й впізнавання себе як такого, поза межами часу й простору, тобто осягнення сутності Вільсона II, що є матеріалізацією тієї свідомої активності душі, що становить основу такої важливої для космологічної системи Е. По «особистої тотожності»: «... я виявив ... у його мові, манері триматися, постаті – щось, що спершу приголомшило, а потім зацікавило мене тим, що воскресило неясні бачення мого раннього дитинства, рій безглузвих і незв'язних спогадів про пору, коли й сама пам'ять моя ще не народилася... я знав того, хто стояв переді мною колись дуже давно, у нескінченно далекому минулому» [35].

Невпізнання героєм себе в період найвищої влади ірраціоналізму призводить до знищення двійника, але його загибель символізує втрату Вільсоном своєї істинної свідомості або «особистої тотожності», що можуть стати синонімом сумління – особливого синтезу моралі, свідомості та пам'яті, що становлять власне душу героя.

Убивство душі тягне найстрашнішу кару – обмеження буття Вільсона лише земним існуванням, оскільки відтепер він «мертвий ... для Неба ...» [35], його вбита душа вже не забезпечує позачасового буття свідомості та вічності. Вільсон мертвий і для Землі, оскільки, втративши душу, він втратив можливість і земного життя, і останні його роки – лише руйнування матеріальної форми без жодної надії на вічне життя поза кінцевою матерією. З цієї причини, позбавлений можливості збереження «особистої тотожності», Вільсон «мертвий для Землі, для Неба, для Надії» [35].

Аналізуючи ірраціональну частину свідомості, Е. По «ілюструє» ірраціоналізм Вільсона за посередництвом реконструкції його нестримних вакханалій, однак очевидно, що в цих виявах розум Вільсона продовжує функціонувати, але він відсторонений, і найбільше задоволення герой дістає аж ніяк не від чуттєвих задовольень, а від спостереження за самим собою, від експериментального, холодного занурення в «головну» естетизацію зла. Вільсон насолоджується свідомістю скоєного, але не самим діянням.

Через цю відстороненість розуму, що стає очевидною для читача завдяки способу, в який Вільсон аналізує свої вчинки, можна зрозуміти, що ірраціоналізм героя виявляється не в самих вакханаліях, не в залежності від чуттєвих задовольень, а у свідомому допущенні злочинів, у насолоді розуму, який отримує насолоду свідомістю влади, можливістю допускати заборонене, а потім холодно аналізувати як гру з собою, так і з іншими.

Істинно чуттєві насолоди абсолютно не властиві його героям, і незалежно від тяжіння персонажів до того чи іншого психологічного полюса насолоджується завжди винятково інтелект, навіть якщо панує ірреальне бачення світу (наприклад, у період влади Лігейї в однойменній новелі).

Інтелектуальне щастя з Лігейєю, Мореллою, Елеонорою змушує героїв бажати їхнього повернення (тобто відродження в собі колишньої інтелектуальної гармонії), особлива інтелектуальна насолода керує й іншими героями - новел «Біс суперечності», «Серце-викривач», «Вільям Вільсон», які відчують таку саму, але спотворену гармонію від холодного аналітизму

свого розуму, що вибудовує системи причин і наслідків своїх можливих або здійснюваних діянь.

У «Вільямі Вільсоні» розпад свідомості підкреслено Е. По неодноразово. Крім основного прийому гротескно-фантастичного розпаду двох її сторін (добра і зла або, відповідно, раціонального та ірраціонального начал, а по суті – душі та матерії), Е. По вводить також мотиви розіменування, втрати конкретності, в яких важлива тенденція приховування «істинного імені і породження маски, псевдоніма.

Множинність імен – справжнє, умовне, а також подвоєне ім'я псевдоніма на кшталт «Вільям Вільсон», де один елемент повторює (дублює) себе в іншому, створює немовби вісім частин одного людського «я», вказує на розсіпання людської сутності на безліч протиборчих елементів, які прагнуть самостійності. І якщо один елемент свідомості Вільсона, що розпалася, прагне відновити колишню єдність, то другий уникає цього, бо Вільсон боїться не тільки відновлення втраченої совісті і, як наслідок, контролю над собою, а й пізнання себе, а точніше – спогадів про себе. Причини такого страху, однак, у Е. По залишаються не розкритими.

Що боїться згадати з дородженого стану Вільсон, чим лякає його душа, що переслідує його, автором опущено.

Загалом же вибудовується парадоксальна ситуація: свідома, активна душа прагне втілитися в кінцеву матерію, в той час як усі душі в інших новелах тяжіли до звільнення, до виходу з кінцевої форми; матерія ж, що набуває завдяки душі свідомості та певного зв'язку з вічністю, навпаки, відкидає цей синтез, вважаючи за краще обмежене, але самостійне побутування. І незважаючи на те, що запереченням совісті-душі Вільсон заперечує стримувальний фактор, протистоїть пропонованим догмам (стаючи, власне кажучи, богоборцем), ситуація залишається дещо двоїстою з огляду на тяжіння душі до втілення в матеріальне тіло. Якби двійник у Е. По символізував тільки совість, то переслідування його були б закономірними і виправданими закладеною в новелі мораллю, але при ускладненні Е. По

семантики цього образу трактування цього мотиву переслідування позбавляється колишньої традиційної однозначності.

Розглядаючи новелістику Е. По загалом можна припускати, що в космологічній системі Е. По душа не відчуває істинної гармонії поза тілом, як не відчуває її і в ньому. Тому «доля» кожної з душ – здійснювати свій постійний кругообіг, не знаходячи спокою ні на землі, ні на небі.

2.3. Гротескно-фантастичне двійництво «єдиної свідомості»

Новели «Метценгерштейн», «Овальний портрет», «Тінь», а також подані вище новели «Морелла», «Лігейя», «Елеонора», «Вільям Вільсон» та низка інших так чи інакше – з різним рівнем акцентування – художньо реалізують неодноразово окреслену нами концепцію «збереження особистої тотожності».

Концепція самостійного буття душі-свідомості у вічності також безпосередньо пов'язана з аналізованою нами проблемою.

Ідея особистої тотожності призводить до уявлення про особливі властивості свідомості, особливий її зв'язок із сутністю особистості загалом : « ... особистістю ми вважаємо еманацию інтелекту, наділену розумом, а свідомість – незмінний супутник мислення...», і саме це «робить нас тим, що ми називаємо нашим я, відокремлює нас від істот, що також мислять, і надає нам нашої особистої тотожності» [35].

Новелістика Е. По представляє різні художні варіанти реалізації цієї концепції, виокремлюючи цю душу-свідомість у самостійну автономну сутність, надаючи їй гротескно фантастичної самостійності.

Активна свідомо душа, що перебуває в постійному русі, традиційно сприймається як двійник її носія, як його тінь (недарма тінь відкидають лише люди, наділені душею, що припиняється зі смертю, коли душа-тінь покидає землю; мертві тіні вже не мають). В Е. По традиція продовжена, але на підставі його власних уявлень про систему або, точніше, ієрархію Всесвіту, де кожному елементу призначена певна роль.

У новелах «Метценгерштейн», «Морелла», «Овальний портрет» душі, що «переселяються», породжують двійництво особливого типу – двійників «єдиної свідомості».

Переходячи з однієї матеріальної форми в іншу, єдина, неподільна душа примножує двійників - її носіїв, які при цьому можуть бути розділені не тільки простором, а й значним проміжком часу.

Повернення душі в зазначених вище новелах виправдане насамперед мотивами відплати або помсти («Метценгерштейн», «Морелла», певною мірою і лише на рівні зовнішнього сюжету в новелах «Лігейя», «Елеонора»).

Поява доньки-двійника в «Мореллі» близьке до феномена реінкарнації в новелі «Лігейя», оскільки душа повертається у світ у попередньому обличчі.

Новела «Метценгерштейн» («Metzengerstein», 1832) розводить носіїв єдиної свідомості, конструюючи по суті «готичну» ситуацію родової відплати.

Ця новела загалом більш традиційна, ніж представлені вище. Побудовуючи ланцюг фантастичних подій, що призвели до загибелі роду Метценгерштейнів, Е. По редукує реалістичні мотивування, знижує ступінь неприйняття гротескно-фантастичних явищ персонажами новели, збільшуючи міру умовності твору.

Гротескно-фантастичний образ коня, що об'єднує в собі тварину і людське, а до того – на гобелені – живе і мертво, зображення і життя, породжує низку фантастичних ситуацій, мета яких – помста.

Характерний вигляд, якого набуває душа, що прагне відплати, ідеальним засобом звершення страти стає кінь, що колись належав убитому графові Берліфінцингу і був зображений на гобелені в родовому замку ворогів.

Двійником загиблого Берліфінцинга стає, таким чином, кінь, причому не живий, а той, що зійшов із портрета, що пов'язує цю новелу з новелою «Овальний портрет». Душа в цих творах здатна вдихнути життя не тільки в

істоту іншого ряду (тварину, птаха, рослину), а й у предмети матеріального світу. У цьому не тільки всесилля вічних душ, а й сила мотивів, через які душі залишають Небо і втілюються в нові форми.

Перехід душі у твір мистецтва в новелі «Овальний портрет» («The Oval Portrait», 1842) може бути мотивований прямою залежністю життя від любові: життя переходить у той об'єкт, на який спрямована любов, і гине там, звідки вона йде. Любов художника переноситься з живої моделі на її матеріальне вираження на полотні, і душа згасаючої жінки оживляє мертво, але вже дорожчу для художника форму.

Мотив залежності життя героїні від любові героя виявляється в Е. По універсальним: на рівні зовнішнього сюжету із згасанням любові гинуть Лігейя, Морелла, Елеонора, Ровена, Меділейн... Цей зовнішній мотив має і символічне підґрунтя: живе те, що кохане, і через загибель жінок стає можливим показати загибель «нелюбимих», відкинутих у собі тенденцій, боротьбу кількох начал свідомості [101].

Новела «Тінь» («The Shadow. Parable», 1835) пов'язує новели, що використовують прийом двійництва «єдиної свідомості», з «космологічними» новелами, що представляють визволений стан душ у Небі, серед Зірок, у Вічності («Ейрос і Гарміона», «Бесіда Моноса й Уни», «Сила слів»).

Душі померлих у «Тіні» становлять єдине символічне ціле, абстрактну свідомість «багатьох тисяч померлих друзів» [35], що є свідком бенкету серед зачумленого міста. Цей гротескно-фантастичний образ абстракції, що набула умовної, ледь помітної форми конкретної людини, явлений бенкетувальникам як провісник смерті, якої вони не змогли уникнути, незважаючи на виклик, кинутий їй, а отже, і долі, - виклик, зроблений Богові.

Цей мотив протистояння Вищій владі в період тотальної загибелі від мору найяскравіше буде представлений у новелі «Маска Червоної Смерті», в основі якої можна углядіти також особливий для творчості Е. По прийом двійництва ідей.

Таким чином, у новелах цього ряду чітко простежуються взаємозв'язки:

філософських поглядів і романтичного способу мислення Е. По з особливою концепцією свідомості, її структури;

цих уявлень про структуру свідомості – з особливою увагою до проблеми двійництва, її акцентуванням у творчості та, як результат, з домінантною функцією прийому двійництва в художній системі, в поезиці письменника;

двійництва та гротеску як художніх прийомів, що визначають найсуттєвіші риси поетики художньої прози Е. По.

Очевидно, що прийом двійництва, тісно пов'язаний у Е. По з гротескними формами його вираження, має всередині себе певну ієрархію, систему типів і форм, яка розвивається за лінією дедалі більшої об'єктивації двійників.

Відповідно до ускладнення прийому двійництва, а також у зв'язку зі зміною авторської оцінки низки протилежних тенденцій свідомості змінюються і гротескні форми вираження двоїстої свідомості героїв, що розпадається.

Від моделювання нефантастичних гротескних ситуацій Е. По рухається до більш складних форм – створення гротескно-фантастичних образів двійників, що породжують особливі ситуації, також гротескно фантастичні за своєю природою.

Гротеск у сюжеті, у структурі образів і системі персонажів слугує в даному випадку для вираження кількох основних художньо-філософських концепцій Е. По, пов'язаних із проблемою структури свідомості та буття душі у вічності.

Загалом можна бачити, що гротеск у творчості Е. По вирізняється великим різноманіттям форм, прийомів і функцій і відіграє винятково важливу роль у вираженні найглибших ідей письменника, що мають для нього як художника і філософа найважливіше, першорядне значення.

З цієї причини дослідження гротескних форм, пронизаних філософською думкою автора, дає можливість для глибшого, конкретнішого, детальнішого вивчення як художньої філософії, так і поетики символічної прози Едгара По.

Висновки до 2 розділу

У другому розділі роботи було досліджено специфіку структури свідомості персонажів у творчості Едгара Алана По, особливу увагу приділено явищу двійництва та його гротескним формам вираження.

Проблема двійництва і гротескних форм його вираження у творах По має багатозначне значення, яке поєднує психологічний, філософський та символічний аспекти. Двійник, як структурний елемент, не лише виступає віддзеркаленням головного героя, але й символізує його внутрішній конфлікт, боротьбу між добром і злом, свідомим і несвідомим. Прикладом є оповідання «Вільям Вільсон», де гротескна форма двійництва уособлює моральну дилему і духовне роздвоєння героя.

Принцип гротескної організації класичної форми двійництва базується на іронічному та парадоксальному підході до зображення персонажів і ситуацій. У поетиці По гротеск виступає засобом руйнування традиційних уявлень про гармонію та цілісність особистості. Через гротеск автор створює атмосферу напруження і психологічної нестабільності, яка підсилює вплив двійника як символу розламу свідомості.

Гротескно-фантастичне двійництво «єдиної свідомості» у творчості По акцентує на ідеї єдності протилежностей, де герой одночасно є жертвою і агресором, суддею і злочинцем. Фантастичні елементи, зокрема надприродні або алегоричні образи, допомагають розкрити складність внутрішнього світу персонажів. У таких творах, як «Падіння дому Ашерів» або «Чорний кіт», двійництво підкреслює нездатність героїв до гармонійного співіснування зі світом і самим собою.

У цілому, Е. По використовує гротеск як інструмент для поглиблення проблематики двійництва, розкриваючи через нього глибинні психологічні

конфлікти, які лежать в основі його художнього світу. Гротескно-фантастичне двійництво стає універсальним засобом утілення теми розладу свідомості, що дозволяє По досліджувати складні аспекти людської натури, міжособистісних стосунків і самоприйняття.

ВИСНОВКИ

Для становлення американської літератури, її основного жанру малої прози – короткої розповіді, творчість Едгара Аллана По набуває статусу вічної пам'ятки незмінної художньої цінності. На плечі письменника була покладена важка ноша – стати спадкоємцем накопиченого багатьма століттями досвіду попередників і не тільки гідно продовжити традицію, а й трансформувати її з урахуванням вимогою нової епохи та власною новаторською естетичною системою.

Письменник створює унікальні, захоплюючі уяву події або обставини, навколо яких вибудовується послідовність дій у новелі. Ці події стають рушійною силою внутрішніх психологічних змін героїв, які часто відрізняються від нормальних, набувають викривленого характеру та створюють враження зсуву або спотворення координат у системі їхнього сприйняття.

Водночас такі події не стають простими засобами для демонстрації особистісних якостей персонажів, а зберігають свій початковий інтерес, який є надзвичайно важливим для розвитку новели.

Отже, перші спроби пізнання природи та призначення мистецтва, розуміння таємниць свідомості свідомо до виникнення психології як окремої науки, теоретичне обґрунтування «конструкту» новели, а також підтвердження цих положень емпіричним шляхом у багатогранних зразках творчості безсумнівно належать Едгару Аллану По, який стояв біля витоків формування новели як особливого, національного літературного жанру Америки.

Підбиваючи підсумки нашого дослідження проблем гротеску, його форм і функцій у новелістиці Едгара По, можна зробити такі основні висновки.

У науковому опрацюванні питань теорії гротеску ми виокремлюємо чотири основні напрями дослідницької думки.

Перший із них орієнтується на виявлення сутності гротеску як художнього прийому, другий розширює це поняття до масштабів естетичної категорії, третій тяжіє до загального (дещо розпливчастого, неконкретного, як це показано в першому розділі дисертації) опису рис гротескного світу, четвертий зосереджує увагу на психології (або психопатології) суб'єкта, який створює або сприймає гротескний образ, - суб'єкта, який створює або сприймає гротескний образ.

Аналіз основних принципів романтичної естетики і насамперед естетики гротеску, що формується ранніми романтиками і вже багато в чому на базі якої (або на протигагу їй) склалися творчі принципи пізніх романтиків, свідчить, що і в теорії, і в практиці романтичного мистецтва гротеску надали надзвичайно важливе значення, а теоретичне й художнє опрацювання цієї форми піднялося на цілком новий, незрівнянно вищий, ніж на ранніх історичних стадіях розвитку мистецтва, рівень.

Романтики вивели гротеск зі сфери низької коміки, надали йому здатності виражати глибокий психологічний, філософсько-містичний (сакральний) зміст і довели здатність гротеску втілювати не тільки дисгармонійний стан світу, а й, навпаки, ідеальні, досконалі форми буття – вищий космічний порядок, а відтак поширили сферу функціонування гротеску не тільки на сферу комічного та потворного, а й на сферу трагічного та ідеально-прекрасного.

При цьому як європейська, так і американська романтична естетика гротеску була однаковою і уніфікованою; вона формувала різні підходи осмислення цього художнього феномена; у самому ж романтичному художньому творчості гротеск тим паче відрізнявся і багатю палітрою втілюваних їм смислових відтінків, і різноманіттям форм, і різною «ступенем участі» у системі засобів художнього висловлювання.

У літературі американського романтизму, вже багато в чому зорієнтованої на принципи життєподібності, гротеск залишався одним із визначальних елементів поетики лише у творчості Едгара По.

Е. По залишився по суті і єдиним американським теоретиком гротеску, який точно вловив сутнісну рису цього художнього феномена – його здатність втілювати не кількісні, а якісні трансформації предмета зображення.

У філософсько-символічній прозі Е. По гротеск залишається постійним (тобто постійно застосовуваним, незмінно в більшості творів присутнім) елементом, а в загальній системі художніх прийомів однією з визначальних, домінуючих форм образного вираження найбільш глибоких смислових пластів твору – засобом художнього втілення тих смислів, які завжди легко побачити і піддати аналізу, але які становлять фундаментальну філософську базу його творчості.

Сприйнята нами спроба через конкретний аналіз гротескних форм наблизитися до розуміння сутнісних елементів художньої філософії Е. По в їх взаємозв'язку дає підстави зробити висновок про глибоку філософічність його прози, в якій послідовно реалізується цілісна філософська система поглядів, що відображають уявлення художника про сутність та роль людини в світобудові, про його рух у Всесвіті, про принципи ієрархічної організації буття.

Так, аналізуючи сутність людської свідомості в період земного буття людини, Е. По підкреслює її недосконалу, двоїсту природу, позбавлену цілісності та гармонії та тяжку до розпаду. Суперечність між фізичним і духовним, раціональним та ірраціональним, між сутністю образу та його маскою знаходить вираження у різних формах двійництва та пов'язаних з ними специфічних прийомах формування гротескно-фантастичної структури образу, в організації системи взаємодії персонажів, у різних типах сюжетних ситуацій. На цій основі прийоми гротеску та двійництва вишиковуються у певну ієрархічну систему типів і форм, що розвивається по лінії дедалі більшого ступеня розщеплення свідомості, дедалі більшої об'єктивації двійників.

Поряд із центральним мотивом двійництва новели цього типу містять також низку інших мотивів, що залишаються у них на периферії. Такі мотиви збереження особистої totoжності у вічності (або позачасового буття душі-свідомості) та пов'язані з ними мотиви спогаду душею себе, тяжіння її до звільнення (а героя, відповідно, до смерті), а також мотиви повернення душі, втілення (реінкарнації) її у нові матеріальні тіла.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алімова Н. Х. Американська новела: до питання жанру. *Філологія та лінгвістика*. 2019. №1 (10). С. 1–4.
2. Байкель В.Б. Гротеск та німецька поетика другої половини XVIII ст. Від риторичної культури до культури Нового часу. Тернопіль, 1994. 328 с.
3. Банковська Н.П. Типологія романтичного мислення. Дис. ... д. філол. наук. Київ, 1991, 304 с.
4. Бахтін М.М. Питання літератури та естетики. URL : <http://imwerden.de/publ-11035.html>
5. Бахтін М.М. Літературно-критичні статті. URL : <https://academicbooks.com.ua/ua/p1668858528-bahtin-literaturno-kriticheskie.html>
6. Бахтін М.М. Творчість Ф. Рабле та народна культура середньовіччя та Ренесансу. URL : <https://stylus.ua/uk/mihail-bahtin-tvorchestvo-franusa-rable-i-narodnaya-kultura-srednevekovya-i-recessansa-p887236c12515.html>
7. Берковський Н.Я. Романтизм у Німеччині. Д., Худ. літ., 2011, 567 с.
8. Борєв Ю.Б. Естетика. У 2-х томах. Т.1 URL : https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/uchebnye_posobija_uchebniki/borev_eh_stetika/27-1-0-4400
9. Бушмін О.С. До питання про гіперболу та гротеску в сатирі Щедрина. *Питання радянської літератури*. Київ Наукова думка., 1957. С. 34-48
10. Вайнштейн О.Б. Мова романтичної думки. Про філософський стиль Новаліса і Фрідріха Шлегеля. URL : https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istoriya-filosofii-romantizm/vajnshtejn-o-b-yazyk-romanticheskoy-mysli-o-filosofskom-stile-novalisa-i-fridrikha-shlegelya-1994
11. Веллер М. Технологія оповідання. URL: http://www.belousenko.com/books/veller/veller_tekhnologiya_opovidania.pdf

12. Галич О. Б. Мовні засоби відтворення містичного в англійському готичному романі XVIII ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». К., 2011. 21с.
13. Грамзіна Т.А. До проблеми фантастики в романтизмі кінця XVIII-початку XIX століть. Проблеми зарубіжної літератури. Вінниця, ВДУ, 2021, С. 43-58.
14. Дежуров О.С. Полемічне осмислення проблеми гротеску в естетиці кінця XVIII ст. *Філологічні науки*. К, 1995 № 5/6. С. 21-49
15. Дежуров О.С. Про Е.Т.А. Гофмана. URL : <http://etagofman.narod.ua/la-itikadeiurov.html>.
16. Демецька В.В. Міфологізація суспільної свідомості в текстах культури. *Південний архів. Філологічні науки: Зб. наук. пр.* Херсон: Вид-во ХДУ. 2003. Вип. XX. С. 97 – 101.
17. Єзуїтов А. Проблема психологізму в естетиці та літературі: Збірник *Проблеми психологізму в радянській літературі*. Львів: Наука, 1970. С. 43-44.
18. Єсін А. Б. Принципи та прийоми аналізу літературного твору. К: Флінта, 2000. 163 с.
19. Єфименко Т. М. Система персонажів англійських готичних романів XVIII століття. *Матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції. Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник наукових праць*. Ж.: ЖДУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки», 2015. С. 111-118
20. Єфименко Т. М. Розвиток англійського готичного роману у XIX ст. *Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку: Міжнародна науково-практична конференція*, м. Одеса, 29-30 січня 2016 року. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 51-53.
21. Єфименко Т. М. Готичний роман і зародження неготичного напрямку в культурі. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Серія "Філологічна": збірник наукових праць / укладачі: І. В.

- Ковальчук, Л. М. Коцюк. Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2016. Вип. 61. С. 246-249.
22. Жульова Л. П. Едгар По і Німеччина: деякі аспекти взаємовпливу. *Філологічні науки. Питання теорії та практики*. 2021. № 4. С. 29-36
23. Історія всесвітньої літератури. 19 вік. Перша половина. Едгар По. URL <http://19v-euro-lit.niv.uф/19v-euro-lit/ivl-19-vekrpervaya-polovina/edgar-po.htm>.
24. Карельський А.В. Від героя до людини: Два століття західноєвропейської літератури. Х.: Ранок, 1990. 397 с.
25. Ковальов Ю.В. Едгар Аллан По. Л., Худ. літ. 1984. 298 с.
26. Ковальов Ю.В. Едгар По і космогонії ХХ століття. *Вісник Львівського університету*, 1985 №2. Історія, мова, література. Вип. 1. С.67-78
27. Ковальов Ю.В. Література США та Історія всесвітньої літератури в 9 Т. К., 1989, Т.6.
28. Лосєв А.Ф. Шестаков В.П. Гротеск. *Історія естетичних категорій*. Х., 1965. 376 с.
29. Ман Ю. Нотатки про гротеску. *Питання естетики*, Вип. 5, М., 1962. С.65-78
30. Матвієнко О. В. Традиції готики в англійській літературі ХІХ століття: авторефер. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Д., 2000. 32 с.
31. Мелетінський Є.М. Історична поетика новели. К., 1990.275 с.
32. Наливайко Д. С., Шахова К.О., Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2001. 416 с.
33. Наливайко Д. Романтизм як естетична система. *Питання літератури*, JNoll, 1982, С.156-194.
34. Нодье Ш. Про фантастичне в літературі. *Літературні маніфести західноєвропейських романтиків*. К.: Вид-во КНЛУ, 1980. С. 407- 412.
35. По Е.А. Повне зібрання прозових творів/ переклад: Українець О., Дудка К., Доценко Р., Фешовець О.//ілюстрації: Квітка Л./ Іноземні мови. 2022. 667 с.

36. Рубінштейн С.Л. Основи загальної психології М., 1940.
<http://psylib.org.ua/books/rubin01/refer.htm>
37. Федоров Ф.П. Людина в романтичній літературі. Рига, ЛатГУ, 1987. 118 с.
38. Шапошнікова О.В. Гротеск та його різновиди. Даугава, Даугавп. пед. ін-т, 1989. 390 с.
39. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. London: Oxford University Press. Poe, E. A. 1840. 541 p.
40. Bayer-Berenbaum L. The Gothic Imagination London, 1982. 127 p.
41. Bloomed C. Gothic Horror. New York, St Martin's Press. Bunter, D. 1998. 431 p.
42. Bonaparte M. Poe and the function of literature. *Art and psychoanalysis*. Cleveland-New York, 1963. 128 p.
43. Bonaparte M. FragmenteZ/Twentieth century interpretations of the Fall of the House of Usher. A Coll, of critical essays / Ed by Thomas Woodson: Englewood Cliffs (N.Y.); Prentice- Hall, cop. 1969. 76 p.
44. Chunyan Sun Horror from the Soul – Gothic Style in Allan Poe's Horror Fictions. *The Atlantic Monthly*; April, 1896; Volume 78, No. 462; pages 551-554.
46. Clayborough A. The grotesque in English literature. London (a.o.) Oxford, Clarendon press, 1965. 186 p.
47. Clive B. Reading Poe reading Freud: The romantic imagination in crisis. Basingstoke (Hants.); London, 1988. 299 p.
48. Conner H. Mystery and Manners. New York, Farrar, Strauss & Firous. Matthiessen, F.O. 1969. 211 p.
49. Dictionary of World Literary terms. Edited by Joseph T. Shipley. London, 1970. 775 p.
50. E. J. Clery, The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800. Cambridge University Press, 1999. 240 p.
51. Elien Martens. The Representation of Women in the Works of Edgar Allan Poe. 2013. 145 p.

52. Garrett P.K. Gothic reflections: narrative force in nineteenth-century fiction. Ithaca: Cornell University Press, 2003. 97 p.
53. Graham's Magazine. «The Philosophy of Composition». Print. P. 163-167.
54. Guthke K.S. Die modeme Tragikomodie - Theorie und Gestalt. Gbtteingen, 1968. 287 p.
55. Halliburton D. Edgar Allan Poe . A phenomenological view. Princeton (N.Y.), Princeton univ. press, 1973. 120 p.
56. Heidsieck A. Das Grotleske und das Absurde im modemen Drama. Stuttgart, 1969. 234 p.
57. Hoffman D. Poe. Carden City. (N.Y.), 1972. 321 p.
58. Ideology and classic American Literature / Ed. By Sacvan Bercovitcha. Myra Jehlen. - Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1986. 67 p.
59. Kayser W. Das Grotleske in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg, 1957. 541 p.
60. Kayser W. The grotesque in art and Literature. Columbia univ. press, N.Y., 1981. 328 p.
61. Lessing G.E. Werke. Bd. 6. Kunst theoretische und kunst historische Schriften. München, 1974. 157 p.
62. Longman The literature of terror: A history of gothic fictions from 1765 to the present day. London & New York, 1980. 294 p.
63. Mac Elroy B. Fiction of the Modem Grotlesque. New York, 1989. 177 p.
64. Mensching G. Das Grotleske im modernen Drama - dargestellt an ausgewählten Beispielen. Diss, phil., Bonn, 1961. 175 p.
65. Moser J. Anwalt des Vaterland: Wochenschriften. Aufsätze. Fragmente. Leipzig, 1978. 293 p.
66. Oates J. C. Introduction. *American Gothic Tales*. N. Y. : Plume, 1996. P. 3–18.
67. Oates J. C. Bellefleur. N.Y. : Dutton, 1980. 558 p.
68. Oates J. C. Preface. A Special Message to the Members of The [Franklin Library] First Edition Society. Times Literary Supplement. March 20. 1981. P. 303.

69. Poe E. A. Review of Hawthorne's Twice-Told Tales URL: <https://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/reviewof-hawthornes-twice-told-tales/>
70. Poe E. A. The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections from his Critical Writings ; with an introduction and explanatory notes by A. H. Quinn, E. H. O'Neill. Vol. I. New York: Alfred A Knopf, 1946. 73 p.
71. Poe E. A. The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections from his Critical Writings ; with an introduction and explanatory notes by A. H. Quinn, E. H. O'Neill. Vol. II. New York: Alfred A Knopf, 1946. 119 p.
72. Poe E. A. The Philosophy of Composition. URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>
73. Quinn P. F., The French Face of Edgar Poe. 1957. 222 p.
74. Sandig H. Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende. München, 1980. 321 p.
75. Schneegans H. Geschichte der grotesken Satire. Strassburg, 1894. 74 p.
76. Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd.2. Hildesheim, 1964. 177 p.
77. The Complete Works of William Shakespeare. URL: <http://shakespeare.mit.edu>.
78. Torgovnick M. Closure in Novel. Princeton: Princeton University Press, 1981.
79. Thomas D., Jackson D. K. The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809–1849. Boston: G. K. Hall & Co, 1987. 399 p.
80. Wilson, Poe at Home and Abroad. Washington: New Republic, 1926.