

РЕЦЕПЦІЯ

УДК 82-1/-9

С.В. Безчотнікова

РЕЦЕПЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ У ЖАНРІ ЛІТЕРАТУРНОЇ УТОПІЇ

Розглянуто проблему формування утопічного жанрового канона, що відбувається в умовах становлення художньої літератури як самоцінного феномена за доби Відродження. Цей процес проходить під впливом не тільки античних, а й фольклорних традицій. В утопії на рівні жанрової взаємодії вони розкриваються в наслідуванні меніпеї, пов'язаної з римською сатурою, грецькою діатрибою, сократичним діалогом та казкою, що розвивалися в її орбіті. Доводиться, що антиутопію можна тлумачити як утопію, в якій через пам'ять жанру відроджується та реактуалізується фольклорне начало.

Ключові слова: рецепція, утопія, меніпея, пам'ять жанру.

Рецептивну естетику можна вважати спробою подолати одновекторність традиційного літературознавства, націленого на аналіз літератури, художня цінність якої є визнаною. Ця галузь науки про літературу намагається відмовитись від класичних методик, залучивши до осмислення художнього твору різні суспільні практики. Її провідні теоретики акцентують увагу на необхідності вивчення не тільки „вишуканої словесності”, а й всього розмаїття літературних фактів у їх естетичній та історичній єдності. Тоді розгортання змістовного потенціалу художнього тексту, що відбувається в акті читання, виглядає як взаємодія між минулим та сучасним мистецтва (Х. Яусс), не віддзеркаленням реальності, а „вторгненням в неї”, „відгуком на різноманітні нестатки соціального середовища” (В. Ізер). У цьому контексті відкриваються можливості залучення нових та реактуалізації старих літературознавчих методик при аналізі художніх творів і вельми актуальною постає проблема розгляду впливу фольклорної традиції на класичну художню літературу в рецептивному аспекті. Її можна тлумачити як зустріч у читацькій свідомості двох традицій офіційно-санкціонованої та народної, в якій живе „стихія, що поєднує непристойне, низьке, маргінальне з розважальним та одуховлено-високим. Вельми цікаво ця взаємодія виглядає при дослідженні впливу фольклорної традиції на формування жанру літературної утопії. Її історія починається з „Дуже корисної, а також захопливої, дійсно золотої книжечки про найкращий устрій у державі і про новий острів Утопія чоловіка найвідомішого і найкрасномовнішого Томаса Мора, громадянина і шерифа славетного міста Лондону” (1516 р.).

Рання утопія виявляється, на думку більшості медієвістів

„модифікацією Ренесансу” (О. Лосєв), „наслідком інтелектуальних змін за доби Ренесансу” (А. Тенеті), „породженням та знаком післяренесансної ситуації” (Л. Баткін). Її генезис розглядався в працях Е. Баталова, Л. Баткіна, Ж. Габеля, Ю. Давидова, Д. Кейтеба, М. Ласкі, О. Лосєва, К. Мангайма, Ф. Манюеля, Г. Морсона, Л. Сарджента, А. Тенетні, Є. Шацького, В. Шестакова переважно в соціально-історичному контексті. Вивчення впливу власне художніх чинників на формування утопічного жанрового канону мало другорядний характер по відношенню до ідеологічного змісту утопії. Дослідження ж народної утопії відбувалося в паралельній площині, її вплив на художню літературу розглядався тільки в національних контекстах, як рецепція окремих фольклорних творів у творчості того чи іншого письменника. Проблема рецепції фольклорних традицій у жанрі літературної утопії протягом досить довгого часу залишалася поза увагою сучасного літературознавства. Її аналіз і становить мету нашого дослідження.

Слід підкреслити, що за доби Відродження художня література визначилася як суто естетичний феномен і становлення категорій естетичного, власне-художнього та утопічного відбувалося майже одночасно. В цей період художня література набуває світського характеру, що суттєво змінює її суспільний статус. Поетичне слово стає не тільки способом змалювання загальнолюдських норм, правил, релігійних абсолютів, воно, нарешті, осягає свою чуттєву природу, спроможність бути засобом відтворення внутрішнього світу людини. За слушним зауваженням О. Лосєва, відбувається специфічний для Відродження „перехід від абсолютного буття до естетичної даності” [1, с. 672]. Вперше естетична рефлексія виступає як специфічний погляд на світ, що засвідчує новий статус індивідуального авторства в мистецтві слова. С. Аверінцев, М. Андрєєв, М. Гаспаров, П. Гринцер, О. Михайлов, характеризуючи цей період розвитку традиціоналістської художньої свідомості, акцентують увагу на процесі витіснення в художній літературі цього періоду антично-середньовічної космічності ренесансною соціальністю. На цьому етапі розвитку мистецтва художне набуває цивілізаторського, гуманістичного пафосу, громадського звучання та національного різнобарв'я.

Становлення світської літератури відбувалося через активну рецепцію античної класики та освоєння традицій фольклору. Важливо зазначити, що процеси формування жанру літературної утопії та народної утопії здійснювалися паралельно внаслідок їх станового характеру. Уявлення освіченої еліти та простого народу про загальне людське щастя суттєво різнилися не тільки за змістом, а й за формою свого художнього вираження. Цей факт доводять записи фольклорних текстів, які передують розвитку офіційної світської літератури і припадають на раннє Відродження, що в різних національних літературах охоплює різні історичні періоди.

Італійський дослідник А. Петруччані взагалі вважає, що „Золота книжечка” Т. Мора, що традиційно оцінюється як перший літературний

твір у жанрі утопії, має фольклорний характер. Спробу показати зв'язок платонівської утопії з усною народною творчістю античної доби зробила в своїх працях О. Фрейденберг. Звернемо увагу на той факт, що „Утопія” являє собою переказ, записаний зі слів іншої людини. З перших сторінок Мор зізнається своєму товаришу Жилю, що йому не треба було вигадувати історії та розмірковувати над планом її викладу, а необхідно було тільки передати ту пригоду Рафаїла, яку вони обидва чули. Такий характер художнього викладу, коли розповідач виступає в ролі свідка, а сюжет є емпірично даним, характерний для творів цього жанру. Отже, його можна розглядати як виявлення фольклорного інтертексту в жанрі утопії, коли автор свідомо викривляє реальність із художньою метою, приховуючи свої ідеали за казковою умовністю.

Перші записи фольклорної поеми про країну Кокейн на батьківщині утопії – Великобританії – датуються століттям раніше від написання Т. Мором „Утопії”. Дослідники визначають її утворення дохристиянською добою. Описуючи художній світ поеми, А. Мортон, звертається до картини відомого нідерландського живописця Пітера Брейгеля, на якій змальовано дах із пирогів, смажене порося, що бігає з виделкою в боці, гору кльоцок та людей, що розляглися у зручних позах на відпочинок і чекають на те, коли все це саме буде падати їм до рота. Країна Кокейн дуже схожа на язичницький Острів Яблук (Помону), Рай бідняків, Люберланд, французьку Кокань та російський острів Буян. Її образ віддзеркалює народні прагнення до безтурботного багатого на різні щедроті життя, де *„достаток всього і золотий вік триває вічно. Корови дають стільки молока, що ним заповнюють великі пруди. Там є також скляний палац, що літає у повітрі. У його прозорих стінах поселені душі блаженних”* [2, с. 20]. Але раю далеко до країни Кокейн, там здійснюються і такі потаємні бажання, про які забороняє думати Біблія, і для їх здійснення не треба докладати жодних зусиль. Темою фольклорної поеми про країну Кокейн є зображення землі справджених бажань. У ній представлені найпростіші народні мрії про щедроті та багатства, що даються задарма і ніколи не закінчуються, тобто селянин може почуватися там вільним від важкої злиденної праці. В тексті поеми знайдемо опис численних картин земних благ, коли:

Широкие реки текут молока,

Меда и масла, а то и вина...

або *„А жаворонки, что так вкусны,*

Влетают людям прямо во рты” [2, с. 22-23].

Ця земля народного щастя не тільки багата на щедроті, вона є царством миру, взаємопорозуміння та соціальної справедливості. Її не можна знайти, особливо лордам та багатіям.

В эту страну, чтобы путь найти,

Епитимью сперва надо пройти

Надо сначала целых семь лет

В навозе свинном просидеть,

По шею в него погрузиться -

*Тогда сможешь там очутиться.
Милостивые, добрые лорды,
Если откажетесь гордо
Эту епитимью стерпеть,
Никогда вам тогда не суместь
Из этого света уйти туда
И остаться там навсегда.
Молитесь, чтоб вам помог
Туда попасть милосердный бог!* [2, с. 22-23].

Ці віршовані рядки відповідають народному прислів'ю „Гарно там, де нас немає”. Фольклорний текст мозаїчно змішує іронічний та патетичний модуси утопії. Те, що в класичному тексті Т. Мора пізніше виглядатиме як ретельно вибудувана антитетична композиційна схема, в поемі Кокейн представлено веселою сумішшю гротескових, піднесених та іронічних образів. За свідченням А. Мортонна, образ країни Кокейн зустрічається під назвою „Великої Льодяникової гори”, „Раю бідняків” у фольклорі та художній літературі Норвегії та Сполучених Штатів, зберігаючи протягом шести століть вірність деталей та послідовність подій.

Іншим, не менш цікавим прикладом народної утопії є російські соціально-утопічні легенди про Біловоддя, Кітеж-град, народних героїв – визволителів та старообрядників, проаналізовані в працях І. Клібанова „Народная социальная утопия в России”, В. Чистова „Русская народная утопия”. Перші записи фольклорних текстів, які В. Чистов пов'язує з XVII століттям, також передували розвитку Просвітницьких ідей у Росії, що припадає на другу половину XVIII століття. Тематичне розмаїття фольклорної неказкової прози представлено соціально-утопічними легендами про „золотий вік”, „далекі землі” та „визволителів”, які мають конкретно-історичний характер. Наприклад, у легенді про Біловоддя змальовано землю, що залишилася недосяжною для Антихриста та зберегла свою первородну чистоту. В рукописній традиції тексту зазначені деталі, що свідчать про зв'язок зі східними православними приданнями, діяннями апостола Фоми та реформами Нікона, що відсутні в більш ранніх за часом записах поеми про країну Кокейн, де конкретно-історична образність з'являється тільки в літературних інтертекстах. Ці далекі землі: Біловоддя, Орехове та підводне царство Кітеж-град постійно шукали, вірили в їх існування. Образи російських народних утопій також були реактуалізовані в художній літературі, наприклад у новоселянській поезії М. Ключова, С. Єсеніна та О. Ширяєвця. Легенди про „визволителів” навіть сконцентровані за своєю сюжетикою навколо долі реальних героїв історичних подій: царевича Лжедмитра, Петра Третього, народних повстанців І. Болотнікова, С. Разіна, О. Пугачова. Але події в них розвиваються за канонами бажаного та можливого, наприклад, той же О. Пугачов у своєму маніфесті зазначає: „Дарую вам всем, чем вы желаете во всю жизнь вашу” [3, с. 486].

Соціально-утопічні легенди не завжди були пов'язані з суспільними ідеалами, вони не містили жодних новацій державного рівня, а були здебільшого сконцентровані на мікрокосмі окремої селянської родини. Цікаво те, що зазначені тексти дослідники визначають не через утопічні ідеї, як літературні твори, що завжди підпорядковані авторському задуму та стратегії, а як „міфологізовані, емоційно-насичені, соціально-утопічні комплекси”. Вони містили наївний за своїм характером соціальний оптимізм, сталий комплекс ознак та певний поетичний код метафор, символів та емблематики, вивчення якого становить окрему тему дослідження міждисциплінарного рівня.

Подібні тексти існують у фольклорі різних народів, але не отримали визначення як соціально-утопічні і є недостатньо вивченими в цьому аспекті.

Англійський історик і філолог Чемберс показав зв'язок теми Кокейну з римськими сатурналями та календами, що є пережитками релігійних обрядів селянства. В енциклопедії Брокгауза та Ефрона вони описані як свята, пов'язані із закінченням жнив, що відзначаються звільненням учнів від занять, злодіїв – від покарання, рабів – від повсякденної важкої праці. Під час святкування господарі зустрічалися зі своїми рабами за єдиним столом, одягали дорогий наряд, мінялися з ними своїм правами та обов'язками. Світ перевертався навпаки. Після жертвопринесень у храмі Сатурна організовувалося релігійне обрядове дійство за участю сенаторів. Вершники, одягнені у спеціальні костюми, виконували ритуальне дійство, святкування продовжувалося в сім'ях, друзі та родичі обмінювалися подарунками. Протягом трьох днів вулиці були наповнені натовпами народу, який під час гуляння славив Сатурна. Головною ідеєю свята було право загальної рівності всіх перед усіма як згадка про існування порядків, що панували за часів Сатурна і були освячені передбаченнями Сивілиних книг. М. Бахтін розглядав сатурналії як найбільш повне втілення карнавалу, що знаменував вихід за межі земного життя і характеризував їх як „реальный и полный (но временный) возврат на землю сатурнова золотого века” [4, с. 12]. Сатурналії являли собою втілену в життя утопію, яка насамперед була грою у здійсненні бажання. Фактично, карнавальне як багатоманітне, народне, утопічне втілювало в собі живу стихію народного життя.

Для визначення жанру утопії важливо встановити, на якому підґрунті відбувалося формування утопічного жанрового канону: в умовах рецепції античних зразків художньою літературою доби Відродження в її художню тканину через наслідування прототексту платонівської „Держави” вторгається сократичний діалог, закони declamacio (риторики) та меніпейна, за своєю суттю карнавальна, фольклорна традиція, пов'язана з народними святами, що становлять „жанрову сутність” цього канона.

Риторичність виявляється в класичній утопії на рівні позиції автора та героїв, композиції твору, використання фігурального дискурсу. Утопічний наратив – це розповідь про свої або чужі враження

від побаченого, що тяжіють до метаобразності, тобто передачі історії про історію викладу інформації. В утопії створюється аукторіальна оповідна ситуація, в якій позиція автора має дидактичний характер і цілеспрямовано відокремлена від героя. За аналогією із формулюванням С. Бройтмана таке співвідношення в суб'єктній сфері ейдетичної поетики можна назвати „утаємниченим автором та всезнаючим героєм”. Даність героя як цілого зумовлена його функціональним призначенням, тому змальована тільки ескізно. Він виступає в ролі медіатора між новим та старим світом, виконуючи „рекламну” функцію, і часто позбавлений не тільки психологічних характеристик, а й історії життя та повного імені. Посилання на героя як джерело інформації та авторитет традиції, яким в утопії Т. Мора постає Рафаїл Гітлодей, у „Місті Сонця” Т. Кампанелли – мореплавець із Генуї, в „Новій Атлантиді” Ф. Бекона – важлива персона, в „Новому світі, або Державах та імперіях Луни” Сірано де Бержерака – демон Сократа, в „Історії севарамбів” Дені Вераса – капітан Сіден, у „Пригодах в Ікарію” Е. Кабе – лорд У. Керісдолл, у „Робінзоні Крузо” Д. Дефо – П'ятниця, приводять до активізації метаоповідного плану розповіді.

У ранніх утопіях дистанція між розповідачем та героєм утворює площину для діалогічної форми сюжету, формування в процесі дискусії єдино правильна, системно доведеної точки зору, що можна вважати залишковою формою структури сократичного діалогу. М. Бахтін вказує, що естетична подія може відбутися тільки у площині, де існують дві відмінні одна від одної свідомості. Коли ж автор і герой, як в утопічному художньому світі, „залишаються разом перед спільною цінністю”, подія естетична стає подією етичною. Мовленнєва настанова учасників діалогу класичної утопії має підкреслено риторичний характер. Так, в „Утопії” Томаса Мора оповідач вказує на одну із софістичних позицій свого опонента-юриста, зауважуючи, що той використовує спосіб міркувань, коли повторюють доводи протилежної сторони з більшим старанням, ніж відповідають на них. Він відверто називає своє висловлювання промовою. Відкриття техніки ведення дискусії, постійне утворення мовленнєвих ситуацій питання – відповідь та використання високого стилю – створюють перевагу зображального начала над виражальним і щодо форми своєї організації визначаються риторичною традицією. Тобто не тільки поєднання наукового з художнім у структурі утопічного тексту, а й сам характер утопічної художності формували ставлення до неї як філософського трактату або художньо ілюстрованого опису соціальних норм, законів та порядків. В утопії автор свідомо заявляє про себе і джерело повідомлення, створюючи ілюзію правдоподібності. Її підсилюють детальні описи речей, соціального порядку, громадського та особистого життя ідеальної спільноти. На композиційному рівні риторичність виявляється в побудові за принципом контрасту, антитези, яка дозволяє протиставити світ старий, недосконалий – світу новому, гармонійному, впорядкованому. Внутрішня точка зору, завдяки якій утопічне художнє ціле відкривається

в усій своїй повноті та цілісності, формується одноголосним словом (М. Бахтін), яке, як ми вже зазначали, має сакральний статус. Воно прилучає всі інші позиції до авторського погляду, формуючи гомогенний аксіологічний простір, в якому решта позицій інтегруються для формування єдиного змісту або підпорядковуються йому. Тому значення частин композиційного цілого сформовано за принципом гіпостезування. Воно відповідає типовій для нього настанові едейтичної свідомості, що, як алегорія, зосереджується на висловленій думці, ілюстрацією якої виступає конкретно-чуттєвий образ.

Підкорення законам риторики, вживання риторичного дискурсу виступає засобом запевнення читача у правдивості, істинності „священного писання”. Тому Петра Егідія у Томаса Мора схарактеризовано як людину, якій можна довіряти. Оповідач схвально описує читачеві свого товариша, в якого оселився під час поїздки в державних справах. Це людина високо освічена, прекрасна, мила до усіх, сором'язлива. Він – гарний сім'янин, інтелектуал, з яким можна вести „солодкі бесіди”, тому оцінюючи чесноти персонажа, оповідач не став би „освещать солнце лампой” [5, с. 45].

Отже, риторичні прийоми, прикрашання зображуваного об'єкта фігурами компліментарного дискурсу, серед яких найбільш вживаною слід вважати гіперболу, зумовлюють привабливість утопічної картини світу.

Визначення впливу традицій серйозно-сміхового, до яких належить меніпея та сократичний діалог, на формування жанрового канона літературної утопії дискусійне і потребує додаткових пояснень. Проблема полягає в тому, що в сучасному літературознавстві не існує єдиної позиції щодо їх генезису та дефініції. Навіть авторитетні дослідники в їх тлумаченні допускають серйозні різночитання. Так, у „Литературной энциклопедии терминов и понятий” під редакцією А. Ніколюкіна (2003 р.) ґрунтовно проаналізовано історію виникнення, функціонування та реактуалізації понять у сучасній естетичній свідомості й визначено з посиланням на праці М. Бахтіна, що меніпея утворюється в епоху еллінізму в процесі розпаду жанру сократичного діалогу і його розмежування зі своїми фольклорними витоками. У своїй доповіді „Історія літератури як творчість і дослідження: випадок М. Бахтіна ” на міжнародній науковій конференції в МДУ у 2004 році М. Гаспаров робить прямо протилежний висновок із посиланням на ті ж праці М. Бахтіна, а саме „как Бахтин выводил из мениппеи (*ante litteram*) сократический диалог, так Райх выводил из мима всю перипатетическую характерологию” [6, с. 2], тобто сократичний діалог виступає вже продуктом розпаду меніпеї. Причину слід шукати як у самих працях М. Бахтіна, так і в історії грецької літератури. Зауважимо, що М. Бахтін, при всій детальній окресленості рис меніпеї в своїх працях, присвячених творчості Ф. Рабле та М. Достоевського, відштовхується від достатньо вільної для наукових тверджень тези: „Термин „мениппова сатира” так же условен и случаен, так же несёт на себе случайную печать одного из

второстепенных моментов в своей истории, как и термин „роман” для романа” [7, с. 82] і в його працях можна знайти підтвердження як першої, так і другої точок зору. Махлін у вище згаданій статті „Меніпея” вказує на певні труднощі при використанні поняття в науковому обігу: воно розкривається „на межах” поезики та філософської естетики та використовується в працях вченого то як визначення одного жанру, то декількох близьких йому жанрів, зауважимо, того ж сократичного діалогу. Для дослідника утопії є очевидне використання класиками утопічного жанру елементів сократичного діалогу, який виявляється в утопії як в образах „ідеологів”, що шукають істину, так і у формі побудови структури тексту. Меніпея, на перший погляд, протистоїть літературній утопії як народне – світському, живе та вільне – офіційному і являє зовсім інший естетичний модус. Але в працях М. Бахтіна зустрічаються епізодичні посилання на те, що: елементи меніпеї можна знайти в античному утопічному романі або й зовсім – „Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны; иногда мениппея прямо перерастает в утопический роман («Абарис» Гераклида Понтика). Утопический элемент органически сочетается со всеми другими элементами этого жанра” [8, с. 199]. Як приклади утопічних текстів, що віддзеркалюють карнавальну традицію, Бахтін називає твори Рабле, Сервантеса, Достоевського, що в сучасній утопіології здебільшого розглядаються як антиутопічні. А узагальнююча теза про Відродження як вершину карнавального життя, не може бути аксіоматичною для кожного окремо взятого тексту. „Утопія” Т. Мора настільки далека від карнавальної традиції, наскільки близькою до неї є твір Сірано де Бержерака „Інший світ, або Держави та імперії Луни”.

Наукову цінність та концептуальну значущість терміна „меніпея” для літературознавчої науки обґрунтовано в працях М. Буккера, Ю. Борєва, П. Вайля та О. Геніса, Т. Приходько, Х. Ріконена. Дослідники єдині в тому, що він означає меніппову сатиру (меніппова сатура), названу на ім'я грецького філософа-кініка Меніппа із Гадари (друга половина 3 ст. до н.е.). В сатирах Меніппа проза поєднувалась із віршами, високе – з низьким, в їх фантастичному світі все було можливим. Але в тій же енциклопедії під редакцією Ніколюкіна „Меніппея” та „Меніппова сатира” – це дві різні статті, їх розрізняти закликає і О. Бойченко, автор відповідного матеріалу в „Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” (2001). Поняття „меніппова сатира” пов'язується з ім'ям римського вченого Варона, який у своїй творчості наслідував сатири Меніппа. В контексті цього дослідження принципово важливою є відповідь на питання про зв'язок римських сатурналій та подібних свят із меніпповою сатирою (сатурою), яку історики римської літератури називають характерним та самостійним жанроутворенням культури Риму. Важливо також визначити її вплив на формування літературної утопії, бо фольклорна

карнавальна традиція втілювала ілюзію повного достатку, соціальної справедливості, здійснення бажань, тобто народну утопію.

Походження прикметника *satur* в лінгвістиці теж до кінця не з'ясоване, він єдиний із таким закінченням у латині. Слово *сатура* із самого початку мало значення „повний”, а пізніше – „змішаний”. Французький письменник та дослідник Паскаль Кіньяр, посилаючись на тексти Цестія та Сенеки, пов'язує семантику цієї лексеми з римським посудом для салату, на якому разом подавалися змішані овочі та фрукти. Прикрашені плодами *сатури* вважалися прикметою весняних свят Лібералій, коли богам, що були покровителями землеробства та збирання врожаю, присвячували велике блюдо, наповнене різноманітними дарами землі. Учасники свят співали глузливі та непристойні пісні-посвячення богам. Слово „*сатура*” також вживалось у римській літературі для назви особливого жанру літератури. Він суттєво відрізнявся від „*Declamatio*”, що керувалося правилами та умовностями, які створювали ритори та софісти. „*Satura*” являла собою втілення творчої свободи, суміш поетичних уривків, мілетських казок та поем. Квінтіліан вважав цей жанр єдиним утвореним у римській літературі незалежно від грецького впливу, хоча „*Satura*” нагадує грецькі проповіді-діатриби народних філософів, представлені у високій літературі ямбами Каллімаха, у низькій – творами Меніппа. Римська *сатура* із суміші з часом перетворилась на популярно-етичні роздуми, що поєднувались із критикою сучасного побуту і звичаїв і дійсно нагадували своїм дидактизмом грецькі діатриби. М. Гаспаров вважає, що *сатура*, трансформувалась у самостійний жанр, зовсім несправедливо пізніше отримала назву «сатира» [9, с. 436]. Отже, коли й можна встановити прямий зв'язок літературної утопії з меніпесю, то він полягає у символізмі римської *сатури*, що втілювала достаток та щедроти карнавальної утопії, її пізніший дидактизм, зосереджений на етичній проблематиці, та критичний пафос щодо існуючої реальності. Через неї утопія підтримує глибокий зв'язок із карнавальним фольклором, його своєрідним світовідчуттям та життєдайною перетворюючою силою. Нагадаймо, що жанри „сократичного діалогу”, діатриби та *сатури* генетично пов'язані з меніпейною традицією. Отже, детально аналізуючи тексти ранніх утопій, можна вважати, що меніпея існує в літературній утопії у своєму зародковому стані, її сміхове начало редуцироване до мінімуму. Діалогічна форма в тексті утопії переростає в монологічну, поглинається риторичним словом, руйнуючи меніпейну основу „сократичного діалогу”. Винятком можна вважати тільки вище названий роман Сірано де Бержерака, де сміх проривається в „гучний регістр”, а „сократичний діалог” зберігає свій вільно-творчий характер. Серйозне офіційно-церковне і феодально-державне ще подавляє в ранніх утопіях карнавальне, живе, народне, яке виплеснеться в антиутопічному жанрі, розкриваючи свою генетичну пам'ять про минуле.

Ці твердження утворюють підґрунтя для оригінальної концепції авторитетного російського дослідника антиутопії Б. Ланіна, який

розглядає псевдокарнавал і меніпейні традиції в жанрі антиутопії. Виходячи з вище наведених нами тверджень та літературних фактів, псевдокарнавал (несправжній карнавал), за визначенням Б. Ланіна, можна розглядати як антикарнавал, в якому змінено оціночні модуси. Це дозволяє по-іншому поглянути на вирішення цілої низки питань, пов'язаних із характером жанрової взаємодії утопії та антиутопії, уточненням дефініції останньої. Карнавал як гра, як свято здійснених бажань являє народно-утопічну картину світу, що завжди оптимістична і підриває існуючий порядок речей. В антиутопії аксіологічні полюси змінюються, бо карнавальне виступає в її художньому світі позбавленим своєї визначальної суті. В антиутопічному карнавалі не тільки страх замінює сміх, він перестає бути „вивільненням із повсякденного життя”, царством сміху і свободи. Можна стверджувати, що в художньому світі антиутопії офіційно-державна утопія зустрічається з народною. При цьому перша перетворюється на ідеологію, стає частиною соціального міфу та послуговується утриманню існуючого порядку і його символічних атрибутів, подавляючи фольклорну, народну стихію. Тому карнавальний дух свободи належить „золотому віку” минулого, „світам за Зеленою Брамою”, які намагається до кінця розчавити „механістичний” устрій Єдиних держав. Псевдокарнавальність акцентує увагу на профанації карнавального дійства ідеологічною системою, антикарнавальність констатує втрату їм своєї суті, смерть утопії як життєдайної сили і перетворення її на соціальний міф. Більш точному тлумаченню антиутопії як антикарнавалу, а не псевдокарнавалу допомагають і зауваження М. Бахтіна, який в тій же праці „Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренессансу” протиставляє обрядово-видовищні форми, організовані на началах сміху, серйозним офіційно-церковним і феодально-державним культовим формам та церемоніалам.

Меніпейна традиція багато в чому прояснює і зв'язок класичних текстів літературних утопій із народною казкою, починаючи від сатури, що в початковому варіанті включала до свого складу мілетські казки і поетичні уривки. До сьогодні при посиланнях на казковість своїх текстів авторами класичних утопій залишається не з'ясованою роль казки у формуванні жанру утопії. Томас Мор у своєму листі Петру Егідію 1517 року пише: *„Я не отрицаю, однако, что раз я решил писать о государстве и мне пришла на ум эта сказка, то, возможно, я не хотел отказаться от такого вымысла, который вводит в души людей правду легче всего, словно она смазана мёдом”* [10, с. 297]. Виправдовуючись перед своїм другом, він підтверджує, що не хотів би використати неосвіченість простого народу і завбачливо не вжив деякі прикмети, які вказали б більш вченим людям на його творчий задум. *«Если бы не вынуждала меня верность истории, то я ведь не настолько глуп, чтобы по собственному своему желанию давать такие варварские, ничего не обозначающие названия, как «Утопия», «Анидр», «Амаурот», «Адем».* [10, с. 297]. Враховуючи те, наскільки важливе у фольклористиці для

розмежування жанрів функціональне призначення тексту, ставлення Томаса Мора до своєї „Золотої книжечки” заслуговує більш детального аналізу.

За соціальним призначенням народна проза поділяється на дві великі частини: оповідання, в які не вірять, приймаючи настанову на вигаданість, – це казки, і оповідання, в які вірять або вірили, – до них належить неказкова проза. О. Лосєв навіть вважає, що невіра авторів класичних утопій у можливість створення ідеальної людини через системні заходи була характерною рисою самозаперечення естетики Відродження. Інший письменник – утопіст Семюель Гартліб у „Макарії” не менш відверто зізнається, що виклав свої ідеї у вигляді казки, *„полагая, что это наиболее изящная манера высказываться”* [2, с. 14]. А. Мортон визначає утопію як „уявну країну, зображену у творі, що має форму казки, з метою критики існуючого суспільства” [2, с. 14]. Отже, наскільки утопія є казкою? Відповідь на це питання, перш за все, пов’язана з тим, що розуміється під казкою, і в чому на неї схожа утопія? Насамперед, треба врахувати, що слово казка для визначення особливого типу народної прози існує тільки в російській, українській та німецькій мовах. У російській в XVII столітті її також вживали у значенні „сказане слово”, „документ”, а також проста вигадка. В українській мові навіть використовувалися два слова: „байка” та „казка”, обидва вказували на інформацію, не варту довіри. В англійській літературі, де з’являється перша утопія, цей жанр має назву „fairy tale”, що буквально можна перекласти як „розповідь про чарівне”. Отже, казкове могло означати вигадане, уявне, чарівне, утворене засобами художності. В. Пропп зазначає, що саме в XVII столітті світська оповідна література реалістичного характеру виростає на ґрунті казкового фольклору, який впливає на її формування не стільки сюжетикою, скільки стильовою манерою.

З іншого боку, згадавши коментар у листі Т. Мора, зауважимо, що розуміння апеляції до казкового і вигаданого полягає у площині формування в цей соціально-історичний період поняття художньої правди мистецтва. Вона виражається в здатності письменника втілювати у своєму творі духовний досвід нації та епохи, правлячої в той чи інший час істини буття, яка повинна мати естетичну цінність, тобто не тільки вмщувати розуміння прекрасного, а й володіти внутрішньою силою для її відтворення. Художність дозволяє утопії долати межу можливого і неможливого, отримувати трансцендентний вимір, приховуючи наявну в художній правді літературну умовність. Життєподібне та умовне зустрічаються в її образному світі не як антагоністичні, а як сумісні авторські стратегії, причому казкова вигадка набуває життєподібного характеру світської літератури. В „Утопії” Томаса Мора з самого початку твору символічні назви власних імен утворюють площину різночитання з конкретними деталями або „псевдодоказами правдивості”. Вже в листах, що передують тексту, автор присягається, що в книзі не буде жодного обману. *„Если же возникнет какое-нибудь*

сомнение, то я скорее солгу из-за того, что обманулся, чем из-за того, что желал обмануть, ибо предпочитаю быть лучше человеком порядочным, чем хитрым” [10, с. 110]. При цьому йому навіть не спало на думку поспитати Гітлодея, де знаходиться Утопія. „Мор ведет настоящую шуточную „битву за обман” [11, с. 104], вимагаючи довіри. Дені Верас в „Історії севарамбів” з цією метою відмежовується від традиції, називаючи утопії Платона та Мора „плодами багатой фантазії”. Він прямо запевняє читача у правдивості своєї розповіді і від початку твору намагається стерти межу між реальним та уявним, стверджуючи, що багато байок із часом перетворилися на істини. Цей ефект посилюється коментарями на зразок готових оцінок правдивості, наприклад, ця історія „має всі ознаки подій, що реально відбулися”, „тисячею відомих прикладів підтверджується”, „ніхто не сумнівається в тому, що існує такий материк” і т.п.

Дослідженню проблеми „правдивості утопії”, яка сама по собі є парадоксальною ніби „правдивість вигадки”, приділяли увагу А. Тілгер, А. Рей, М. Бубер, Д. Сювен, Р. Рюер. Їх висновки збігаються в головному – утопія усвідомлює свою нездійсненність, але утопіст, на відміну від християнина, що вірить у реалізацію своїх прагнень, має право лише плекати надію, бо уповає на можливості людини. Р. Рюер вважає, що треба відокремлювати ілюзію утопічну від ілюзії оповідної. Але визначений вченим характер утопічної ілюзії „нигде” означає, что описываемое может произойти „везде” [11, с. 110], підкреслимо, що це і становить сутність казкової умовності.

Класичні утопічні тексти зовні мають всі її ознаки: невизначеність простору та часу, розподіл персонажів на позитивних та негативних, кумулятивні ланцюги повторів та градацій, щасливе завершення подій та ін. Казкові формули зачинів „Де інде невідомо де”, „В тридев’ятому царстві”, „В деякому царстві, далекому господарстві”, „В далеких землях”, „В заморському королівстві” та назв „Піди туди не знаю куди, принеси те, не знаю що”, „Закам’яніле царство”, „Кришталева гора”, „Три царства – мідне, срібне та золоте” виступають семантично когерентними утопічній „НИГДЕЇ”. Казкова умовність завжди відмежовує реальні історичні події від чудесного світу казки, утворює замкнений простір, який живе за своїми законами. Є. Неслов слушно зауважує, що немає сенсу в цьому випадку питати, що відбувалося до початку магічно-казкових подій і що відбудеться після їх закінчення. Центром казкового іносвіту, до якого прагне потрапити герой, виступає віддалене царство (тридев’яте, тридесяте, тваринне або просто таємничий палац чи замок). Воно завжди змальоване як втілення народних уявлень про щасливе життя, красу та достаток. Ця схожість дозволила Н. Лисюк стверджувати, що казковий образ тридесятого царства втілює первісні соціальні ідеали і може розглядатися „як перша соціальна утопія, яку створила людина” [12, с. 180]. Слід одразу ж зауважити, що зовні казковий світ літературної утопії утворений не за допомогою магічного та чарівного. І блага тут забезпечуються не

чарівними торбинками, скатертинами-самобранками або мечами-саморубами, добробут утопічного художнього світу, на відміну від світу казкового, просто існує як даність або представлений через змалювання розумного шляху його упорядкування та конструювання. Тобто ми маємо можливість бачити не „міфологію та психологію здійснення бажань”, а шлях їх розумного, раціонального досягнення.

Із цього приводу в монографії Є. Неєлова, присвяченій фольклорному інтертексту наукової фантастики, знайдемо певне протиріччя. З одного боку, вчений зазначає, що з точки зору казкової поетики абсолютність „здійснення бажань” позбавлена зображення механізму дії; з іншого – констатує, що у фольклорі намічено процес раціоналізації магічного, його машинізації (наприклад, використовується як ілюстрація образ Змія, що літає на паперових крилах, в білині про Альошу та Тугарина). Зняти це протиріччя можна, пославшись на думку Дж.Р.Р. Толкієна, який звернув увагу на діалектичну єдність у початковому варіанті раціонального і фантастичного, що розділяються умовно, коли відбувається акцентуація однієї зі сторін. „Человеческий ум способен создавать мысленные образы вещей, налично не существующих. Способность эту обычно называют (или называли раньше) воображением. Но в последнее время – в специальном, а не в обыденном словоупотреблении – под воображением часто подразумевали нечто более высокое, чем просто сотворение образов; последнее приписывается фантазии, фантазированию ... Тем самым делается попытка (я бы сказал неправомерная) толковать «воображение» ограничительно – как «способность придавать идеальным образованиям ту внутреннюю связность, которая присуща реальности» [13, с. 277].

Казкова умовність дає право утопії виконувати одну з найважливіших її функцій – компенсаторну, яку ми виокремили раніше. Вона не тільки дозволяє їй стати естетичною даністю, здатною дарувати насолоду від проникнення в таємниці краси, осягнення ідеального, гармонійного та досконалого, а й несе світле відчуття радості, що може викликати казка. Її оптимізм, втаємничений за щасливим завершенням подій, ствердженням пріоритету добра над недосконалістю світу, пафосом піднесеного, і що є особливо важливим для високого мистецтва – сьйвом „тієї реальності або істини, що приховується за фантазією” [13, с. 292].

Полемізуючи з В. Анікіним та О. Нікіфоровим, В. Пропп визначає основні риси казки, які дозволяють краще зрозуміти початкову різницю між казкою та утопією. Перш за все, соціальне призначення жанру казки виділяється як виховне (В. Анікін) або розважальне (В. Пропп), на відміну від моралізаторсько-дидактичного в утопії. Її семантичне ядро становить зображення незвичайної події (фантастичного, чудесного або житейського), утопія ж має за мету зображення ідеального. При різному соціальному призначенні та змістовому наповненні, утопія збігається з казкою в одному – засобах вираження, тобто вона використовує для утворення свого художнього світу поетику казково-фантастичної образності. Але навіть вона, на думку більшості філологів, не дозволяє

подолати схематичності утопії, породженої її комбінаторною природою. Ще Т. Мор назвав свою книжечку „вельми корисною, стільки ж цікавою”, немовби натякаючи на поєднання наукового з художнім. Отже, формування жанрового канона літературної утопії з погляду історичної поетики відбувається під впливом риторичної та меніпейної традицій, утворюючи стале сполучення діатріби, сатури, сократичного діалогу та казкової умовності. Ця жанрова єдність набуває в новому соціокультурному контексті своєї неповторності та унікальності, що завершує період остаточної традиціоналізації структурних ознак утопічного жанру. Саме вони наповнюють горизонт очікування читача, коли він відкриває художній текст із жанровим визначенням – утопія.

1. *Лосев А. В.* Эстетика Возрождения . – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
2. *Мортон А.Л.* Английская утопия. – М.: Иностран. лит., 1956. – 278 с.
3. *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды – М., 1967. – 340 с.
4. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
5. *Мор Т.* Утопия // Утопический роман XVI – XVII веков. – М.: Худож. лит. – 1971. – С. 41-143.
6. *Гаспаров М.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // <http://vestnik.rsuh.ru/78/st78.htm>
7. *Бахтин М.М.* Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М.М. Собр соч: В 7 т. / Ин-т мир. лит. им. М. Горького РАН – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5: Работы 1940-1960. – 731 с.
8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
9. *Гаспаров М.* Становление жанров в римской литературе // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. М. Горького – М.: Наука, 1983. Т.1: Римская литература III - II вв. до н. э. – С. 432-437.
10. *Мор Т.* Утопия. – М.: Наука, 1978. – 414 с.
11. *Петруччани А.* Вымысел и поучение // Утопия и утопическое мышление: антология заруб. лит. – М.: Прогресс, 1991. – С. 98-113.
12. *Лисюк Н.А.* Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів „Міфологія”, „Міфологія слов'янська і світова”. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
13. *Толкиен Дж.* О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление: антология заруб. лит. – М.: Прогресс, 1991. – С. 277 – 300.

Summary

This article deals with the problem of folklore reception in the genre of classical utopia. It reveals itself in the traditions of menippeya, connected with Rome satire, Greek diatribes and Socratic dialogue, fairy tale witch developed in her orbit. In this content antiutopia may be interpreted as utopia in witch folklore influence is increased.

Key words: reception, utopia, menippeya, genre memory.

Стаття надійшла до редколегії 26.09.2006 р.