

трагедії «Брут II» (пристрасного захисника ідеалу свободи) з героями інших власних трагедій, можна зробити висновок, що Брут максимально наближається до морально-етичного ідеалу, бо в основі його вчинків – піднесене мотивування (прагнення свободи для свого народу). Однак, внаслідок загостреної політичної тенденційності цього твору, з ряду причин, ця драма викликала полеміку, тоді як інші драми Альф'єрі ("Орест", "Мирра", "Саул") стали основою репертуару італійського революційного театру епохи Рісорджименто.

Італійський театральний романтизм мав політичний та національно-патріотичний вектор. Ця мистецька течія об'єднувала опозиціонерів, які канони романтизму часто мали за життєве кредо. Серед творців італійського романтичного театального життя було багато митців, що сиділи у тюрмах, потерпали від нестатків, жили на чужині тривалий час, брали участь у революційних заходах (Г.Модена, С.Пелліко, Т.Сальвіні, Е.Россі, А.Ристорі, П.Феррарі та ін.). Романтичний герой – борець за справедливість не так особистого, як загальнолюдського плану. Головним джерелом, що надихало італійських романтиків, стала історія і міфологія. При цьому сюжети художній драматичних творів мали міцний зв'язок із сучасністю, отже мали гостро політичну спрямованість. Серед найкращих трагедій можна констатувати «Кай Гракх» В.Монті (1800), «Армінія» І.Пиндемонте (1804), «Аякс» У.Фосколо (1811), «Граф Карманьола» (1820) і «Адельгіз» (1822) А.Мандзоні, «Джованні да Прочіда» (1830) й «Арнольд Брешианський» (1843) Д.Б.Ніколліні, «Пія де Толемеї» (1836) К.Маренко, «Франческа да Риміні» С.Пелліко. Ці твори були написані ще під значним впливом класицизму, однак сповнені політичного та патріотичного пафосу.

Важко переоцінити значення для італійської культури постаті А.Мандзоні, що наполегливо працював над формуванням національного театру. Цей відомий ватажок національно-визвольного руху Італії, бунтар і реформатор, ясно усвідомлював значення театру як потужного засобу духовного єднання країни у складний історичний період. З цією метою А.Мандзоні активно декларує появу на сцені героїчної особистості, що своїм прикладом буде надихати народ на справедливу боротьбу. Автор трагедій «Граф Карманьола» та «Адельгіз» чітко виклав принципи італійського романтичного театру, відкидаючи традиції класицизму та орієнтуючись на формально-змістові канони Шекспіра на німецьких драматургів к. XVIII ст.

Принципи романтизму втілював у своїх драматичних творах Д.Б. Ніколліні, продовжувач традицій Мандзоні. Маючи за зразок поезію Байрона і Шеллі, Шекспіра і Шиллера, власні п'єси (Антоніо Фоскаріні" (1827), "Беатріче Ченчі" (1838), Джованні да Прочіда" (1830), "Арнольд Брешианський" (1843)) Д.Б. Ніколліні насичує духом свободи, активного протесту проти насилля чужоземців, несправедливостей феодалізму.

Італійський романтизм є тим напрямком, що тривалий час домінував у загальномистецькому житті країни загалом і театальному зокрема, вплинувши на подальший розвиток реалізму. Це можна пояснити не лише соціально-історичними умовами, але й рисами ментальності нації. Пристрасна гра акторів на сцені була запорукою успіху. Серед найбільш талановитих акторів того часу можна виділити Аделаїду Ристорі, Ернесто Россі, Томмазо Сальвіні. Варто також згадати діяльність революціонера й актора, засновника театальної школи Густаво Модени, який зміг наочно продемонструвати зв'язок національно-визвольного руху з сучасним мистецтвом.

Унікальність італійського Рісорджименто не можна заперечити, оскільки на певному історичному етапі воно змогло збалансувати та синхронізувати діяльність колишніх опонентів (революціонерів і консерваторів, католиків та їх ворогів) під гаслами народження нації нової якості. Небувалий загальномистецький розквіт Італії цього періоду радикально змінив культурну атмосферу країни як за своєю ідейно-змістовою наповненістю, так і за формальними ознаками.

Література

1. Гарен Э. Проблемы итальянского Возрождения: избранные работы / Э. Гарен – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
2. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
3. Полуяхтова И.К. История итальянской литературы XIX века. Эпоха Рисорджименто / И.К. Полуяхтова - М.: Высшая школа, 1970. – 204 с.

УДК: 821.131.1-31.09(043)

Сабадаш Ю.С., доктор культурології, професор

ПАРОДІЯ, ІРОНІЯ, САРКАЗМ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКОМУ ПРОСТОРИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ У.ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»)

Впродовж останніх років автор працює над проблемою сучасних гуманістичних тенденцій в італійській культурі і мистецтві та, зокрема, над творчістю Умберто Еко. На додаток до розглянутого

хотілося б звернути увагу на ще один аспект висвітлених раніше особливостей творчого доробку видатного італійського вченого, письменника та громадського діяча – У. Еко.

В одній з попередніх робіт [1] предметом розгляду були сміх та іронія в романі У.Еко «Ім'я рози», в той час як в інших [2, 3] досліджувались постмодерністські мотиви в його творчості. Метою цієї роботи є співставлення підходів і потрактувань до суті і ролі таких літературно-художніх прийомів і засобів, як пародія, сміх, іронія, сарказм, в постмодерністському історико-філософському просторі.

Варто нагадати, що роман «Ім'я рози» (1980) мав колосальний успіх не лише на батьківщині автора – в Італії, - але й в більшості країн світу. Це можна пояснити винятковою своєчасністю появи книги. Як зауважує Д. Затонський «...щось зсунулося, змістилося, змінилося в навколишньому світі; Еко – усвідомлено чи не усвідомлено – на зсуви, зміщення, зміни відреагував, і ось вам результат...» [4, с. 7]. Можливо так сталося і у наслідок особливої жанрової «поліфонічності» твору – адже «Ім'я рози» роман водночас детективний і історичний, інтелектуальний і мемуарний, роман жахів і комедійних колізій. В автокоментарі до роману сам Еко говорить, що склав «такий детектив, в якому мало що з'ясовується, а слідчий терпить поразку», чого, на його думку, «наївний читач може і не помітити» [5, с. 99].

Справа в тому, що викриття Хорхе нічого не змінило і не поліпшило; ніякої моральної перемоги Вільгельм над супротивником не здобув. Унікальну книгу Арістотеля врятувати не вдалося: сліпець все-таки встиг перекинути лампу і кинути рукопис у спалахнутий вогонь. Врешті-решт згоріла найбільша в християнському світі бібліотека та й увесь стародавній монастир. Що правда, загинув і злочинець. «Проте із смертю чудовиська старий порядок не відновився, - пише, докладно аналізуючи роман, німецький історик Г. Клебер, - навпаки, через нього і разом з його загибеллю порядку цьому приходить кінець насильницький, остаточний, апокаліпсичний... В результаті детектив виявляється не переможцем, а переможеним або, в кращому разі, з пірровою перемогою» [7, с. 45-46]. Адже завдання детектива полягало в тому, щоб відібрати у Хорхе книгу Арістотеля і зробити її надбанням усіх. «Беззастережно програє умілий і досвідчений сищик, - підкреслює Д. Затонський, - виграє не просто безпорадний сліпець, але і негідник, злочинець, породження пекла. Значить, річ не стільки в людях, скільки в обставинах, а, можливо, ще точніше, в світо влаштуванні» [4, с. 11].

Класичний детектив завжди був жанром ідеологічним: «Порок покараний, справедливість тріумфує!» - от незмінний його девіз. А це означає, що відновлюється світопорядок: завжди старий і тим самим - «правельний». Що ж до Еко, то він кримінальний жанр деїделогізує, так, що «Ім'я рози», по суті, анти-детектив або пародія на нього. По-перше, це стосується стилю: можна виявити сторінки, які схожі не тільки на роботи Конан Дойля, але і на Райдера Хоггарта («Копи царя Соломона»), або на манеру відповідних новел Едгара По. По-друге, хіба не «пародійні» спонукування і дії Хорхе? Він нагромаджує купу трупів, влаштовує пожежу, жертвує, нарешті, власним життям, і все це тільки заради того, щоб перешкодити прочитанню другого тому арістотелевої «Поетики». Чи не простіше було б її відразу знищити або взагалі не привозити її сюди з Іспанії чи, принаймні, не берегти її після того, як нею зацікавилися ченці і, тим більше, Вільгельм? Але ж тоді не склалася б інтрига, а Еко потребував саме такої інтриги, тобто відвертої її «нетрадиційності». А по-третє, історичний прототип Хорхе - знаменитий аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес. Ось що каже з цього приводу Еко: «Мене усі запитують, чому мій Хорхе і на вигляд і по імені вилитий Борхес і чому Борхес у мене такий поганий. А я сам не знаю. Мені потрібен був сліпець для охорони бібліотеки... Але бібліотека плюс сліпець, як не крути, дорівнюють Борхеса» [5, с. 94]. Той і насправді бул сліпий, і справді очолював Національну бібліотеку своєї країни. Проте й у цій його відповіді переглядає іронія, а ще більше гра та містифікація.

Коли в ході фінальної дискусії в «межах Африки» Вільгельм запитав, «чому інші книги ти хоча і прагнув сховати, але не ціною злочину?... І лише через цю книгу ти погубив побратимів і згубив власну душу», сліпець відповів, що «кожне із слів Філософа... свого часу перевернуло існуючі уявлення про світ. Але уявлення про Бога йому поки не вдалося перевернути... Якщо б ця книга стала предметом вільного тлумачення, це означало б падіння останніх меж» [6, с. 263]. Йдеться про те, що філософи припускали наявність другої частини «Поетики» Арістотеля, в якій йшлося про сміх (комедію), саме її і обіграє У. Еко в сюжеті свого роману. В очах Хорхе «сміх – це слабкість, гнилість, розбещеність нашої плоті». Більш того, йому не страшні еретики, бо «ми знаємо їх всіх і знаємо, що у їхніх гріхів теж саме коріння, що і в нашій святості». Але якби хоч одного разу знайшовся хоча б один, хто посмів сказати: «Сміюся над Пресуществлінням!», ...тоді в нас не знайшлося б зброї проти його богохульства». Між Вільгельмом і Хорхе є щось загальне: вони однаково бачать і, можливо, схожим чином оцінюють цей недосконалий світ; обидва однаковою мірою абсолютизують стихію сміху. Лише знаки розставляють різні: у Хорхе сміх, а, значить, і сумнів згубні; у Вільгельма – благодієльні. Але саме ця крихта робить їх найнепримиреннішими ворогами. Ми звикли вважати, ніби світоглядні розбіжності мало не повністю збігаються з лініями ідеологічних розломів. Автор «Імені рози» пропонує побачити світ по-іншому. Світ згідно з У. Еко більше не поділяється на «правих» і «лівих», «реакційних» і «прогресивних», «релігійних» і «атеїстичних» – всіх фанатиків він поміщає немов би по один бік якоїсь демаркаційної лінії. А хто вбачається йому там на іншому боці – гуманісти, реалісти, прагматики? Вони – носії сміху, іншими словами ті, що сумніваються.

Вільгельм вважає, що «жахливо ...вбивати людину, ...аби сказати: «Вірую в єдиного Бога». Така терпимість пов'язана, однак, не стільки з милосердям, скільки з підозрами, що стосуються «безформності» світу, та з впливаючою звідси недосконалістю буття: «Який чудовий був би світ, якби існували правила ходіння лабіринтами». Цілком логічно, що зброєю такої людини може бути тільки сміх, і що людина ця не в змозі – всупереч всім своїм безсумнівним професійним талантам – одержати реальну перемогу над Хорхе, тобто над Світовим Злом (або «органічною інерцією цього світу»).

«Ім'я рози», як стверджує Д. Затонський, це не детектив, а пародія на нього, тому й «висаджує жанроутворюючу ідеологію, чим, слід зауважити, ставить під сумнів ідеологію як таку. І виходить, що сміх – принизливий, пародійний, іронічний – все-таки зброя?» [4, с.14].

Поділ людства на фанатиків і на тих, що сміються і сумніваються, напевно підказаний автору і особистим життєвим досвідом (в 60-і він був активним європейським «лівим»). І тут справа не тільки в методах ведення боротьби за якийсь новий і кращий світ, але і в сумнівах, що стосуються як можливості, так і доцільності побудови такого світу. Еко – як автор «Імені рози» більше не вірить в Прогрес. Існує думка, що «моделлю» У. Еко послужило оповідання Р. Кіплінга «Око Аллаха». В розповіді дія також відбувається в католицькому монастирі, та і ціла низка інших збігів: наприклад, в «Оці Аллаха» фігурує якийсь Іоанн з Бургоса, а тут – Хорхе з Бургоса. Але найістотніше те, що у Кіплінга інтрига крутиться довколо проблем Прогресу. Настоятель монастиря – людина м'яка, гуманна, навіть вільнодумна – проте вщент розбиває успадкований від арабів мікроскоп. І так пояснює свій «варварський» вчинок: «... Це народження нового, діти мої, було б невчасним... Воно послужило б причиною жахливого мору, важких страждань, жорстоких розколів і кромішньої п'їтми в цьому темному сторіччі». Кіплінг вважає за краще «перечекати», подивитися, чим обернеться ХХ ст. А Еко вже навчений досвідом як минулого більш ніж симптоматичного століття, так і всієї людської історії, «вважає за краще уникати будь-якої дії, навіть щонайменшої активності: адже, по суті, нічого всерйоз не можна ні поліпшити, ні зіпсувати, ні прискорювати неіснуючі зміни, ні їм перешкоджати...».

Історичний роман, як і детективний, - вважає Г. Клебер, - найбільш придатний для втілення основних ідей Еко. Адже обидві ці літературні форми відкрито пропагували якийсь «світолад і відповідність між цим світоглядом та порядком в світогляді» [7, с. 56]. Руйнуючи те й друге, автор «Імені рози» заповнював вакуум матерією сміху. І сміх цей, на думку Віланда (Вільгельма), - «означає щось більше, ніж внутрішнє вивільнення з-під гніту обставин, над якими неможливо запанувати ні політично, ні за допомогою аргументів. Сміх – це (зовсім не по-середньовічному) – щось на зразок нового світовідчуження, що ігнорує ту просвітницьку традицію, котра довіряла силі доводів і здатності світопорядку змінюватися на краще». Що правда, сам Віланд по-іншому дивиться на світ: «Світ сміху ... попрощався з ідеями Добра, Істини, Справедливості, ...це світ резиньяції і відмови, втомлений і постарілий... Наївність Відродження залишилася за спиною Вільяма (Вільгельма) і його світу». [6, с. 118] Важко вирішити, що «правильніше»: вірити в неіснуюче чи не вірити в існуюче... Умберто Еко, керуючись сентенцією: «Нове – це просто добре забуте старе», відтворював світ таким, яким той був завжди або, принаймні, до тих пір доки зайве не загордився собою. Такий, на думку автора «Імені рози», світ Середніх віків: «...Всі проблеми сучасної Європи сформовані, в нинішньому своєму вигляді, всім досвідом Середньовіччя... Середні віки – це наше дитинство, до якого треба повертатися постійно» [5, с. 103].

Доречно згадати, що професор Ернст Фольмер вважає, що в «Імені рози» зроблена спроба «реконструкції середньовічної ментальності». Але головне все ж таки в іншому: Вільгельм – це немов би «наша людина в Середньовіччі», а таким чином Середньовіччя, зі свого боку, стає ніби «нашим» або, точніше, «загальним» – загальним станом і загальним простором. Фольмера резонно цікавить питання, чому це саме сьогодні так виразно позначився повсюдний інтерес до цього «темного часу», «незначного проміжку» між античністю і Відродженням. «Те, що Еко, а також і деякі учені, так безсоромно продовжують Середньовіччя, що ми відкриваємо в ньому нові, навіть «модерні» риси і навіть тлумачимо його як нашу колективну молодість, - наполягає Фольмер, - залежить від нашої сучасності. Природно, що час, який знову звекає до апокаліпсичних уявлень, час, в якому ідея прогресу, - ця секуляризована версія Спасіння – виглядає більш ніж сумнівною, не сміє вже визначати Середньовіччя як прохідний епізод на шляху до кращого світу» [7, с. 59].

Безумовно, історичний роман завжди створювався на догоду теперішньому часу і навіть майбутньому – він перекидав мости від епохи до епохи. Але робив це для того, щоб простежити і відтворити рух, розвиток, прогрес, але аж ніяк не кружляння або стояння на місці. Сам Еко розрізняє три різновиди історичного роману. Перший – щось міфо-готичне, де минуле не більш ніж антураж. Потім «роман плаща і шпаги» в дусі Дюма, де на тлі квазі-історичних реалій розвивається вигадана інтрига, а герої – вигадані і справжні – діють лише «згідно з загальнонародськими мотивами». І нарешті роман власне-історичний, де герої не обов'язково жили насправді, зате скоювані ними дії могли бути вчинені тільки там і тоді. «В цьому сенсі, - робить висновок Еко, – я безумовно писав історичний роман». І далі говорить «Сто разів із ста, коли критик або читач пишуть або говорять, що мій герой висловлює занадто сучасні думки – в кожному випадку йдеться про буквальні цитати з текстів XIV століття. А на інших сторінках читачі

знаходили «витончено середньовічні пасажі», які я писав усвідомлюючи, що непристойно модернізую» [5, с. 104]. Це свідчить про одне: коли люди, котрих одне від одного відділяють добрі п'ятсот років, мислять схоже, то це не стільки означає, буцім то ті з них, що жили в XIV столітті, не осучаснені, скільки те, що прогрес (принаймні, духовний) – поняття вельми і вельми проблематичне.

Але, слід визнати що історичний роман, який заперечує Прогрес, не меншою мірою пародійний, ніж роман детективний, в якому, наприклад, терпить поразку сищик. Іронія і абсурд зупиняються на прозі малого, простого і незначного, неначебто зрозумілого самого по собі. А межі матерій складніших, багатозначних, мінливих – це, навпаки, домен абсурду, місце, де Бог грає в кості. І в результаті постає світ, який за словами Віланда, «перш за все розпрощався з довірою до понятійної реальності. Немає більше однозначності аргументу, є лише багатозначність різних інтерпретацій; немає більше наукової формули, є лише багатий варіантами виклад; немає більше чіткого поняття, є лише вагітна натяками метафора» [6, с. 118]. Текст «Імені рози» неначе зайнятий простим, але він має на увазі складне (навіть назва роману неймовірно багатозначна). І вибір детективного жанру тут, звичайно ж, не випадковий: засобами денної логіки сищик намагається розплутати «нічні» кошмари, що і зумовлює його поразку.

Отже, поверхня оманлива. Вчинки й реакції людей непередбачувані й незбагненні. Д. Затонський наводить переконливий приклад з роману Г. Броха «Смерть Вергілія», де важко хворий творець «Енеїди» дивиться в ночі у вікно і бачить сценку без початку і кінця, вирвану з ланцюга причинності. Трос. Худий чоловік, товстий чоловік і жінка. Вони п'яні і непристойні. Худий збив з ніг товстого. І чути загальний сміх, хрипкий, невпинний, диявольський. Раптом видіння зникає з свідомості поета, але залишається сміх, взагалі сміх, «сміх, що руйнує реальність». Навіть під час бесіди з імператором Октавіаном Августом поету все ще вчувався сміх – щось сміялось, беззвучно і зневажливо... Для Броха ситуація майже шокова: світ, такий звичний і зрозумілий, раптом виразно захитався.

І символічно, що у Броха, сміх (тобто метафора, що уособлює погляд на світ, такий недосконалий і зрадливий, що не заслуговує навіть на серйозне до себе ставлення) вже відділився від конкретних носіїв. А У. Еко пішов ще далі і, вишукано замінив гротеск іронією, заховав сміх у підтекст. Отже малодосвідчений читач може і не помітити, що «Ім'я рози», - звичайно ж, наскрізь суцільна пародія: на детектив, на історичний роман, на роман жахів, на мемуари, та взагалі на все на світі. У той же час пародіювання тут – щось більше, ніж прийом; в певному плані це і філософія життя, і філософія ставлення до життя – філософія, ім'я якої – «постмодернізм». Постмодернізм, - як пояснює У. Еко, – не хронологічне явище, а певний духовний стан. В цьому сенсі слушною є думка, що у кожній епохи є власний постмодернізм...» [5, с. 101-102].

Література

1. Сабадаш Ю. С. Іронізм як елемент світогляду (роман У. Еко «Ім'я троянди») / Ю. С. Сабадаш // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 10. – С. 215–221.
2. Сабадаш Ю. С. Постмодерністське прочитання життя Умберто Еко (романи «Маятник Фуко» та «Острів напередодні») / Ю. С. Сабадаш // Вісник Донецького державного університету економіки і торгівлі ім. М. Турган-Барановського. (Серія «Гуманітарні науки») : наук. журнал. – Донецьк, 2004. – № 2. – С. 48–56.
3. Сабадаш Ю. С. Сакральне осмислення життя та постмодернізм Умберто Еко / Ю. С. Сабадаш // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – 2005. – Вип. VII. – С. 63–71.
4. Затонський Д. В. Модернізм и постмодернізм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Х. ; М. : Фолио : Аст, 2000. – 256 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – № 10. – С. 88–104.
6. Эко У. Имя розы : роман / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Кн. палата, 1986. – 496 с.
7. Kleber H. Der Autor und sein Roman. Hinführung zu Umberto Ecos 'Der Name der Rose' /H. Kleber, // Haverkamp. – A. & Heit, A., eds., 1987. – P. 19–59.

УДК 811.131.1'24 (043)

L.Tsymporenko, prof.ssa d'italiano

I FATTORI CHE INFLUENZANO LA COMUNICAZIONE VERBALE

Il linguaggio verbale non è un blocco rigido, compatto e immutabile, da adoperare sempre allo stesso modo, in qualunque situazione. Al contrario, è uno strumento flessibile, che muta in relazione ai tempi, al canale, agli interlocutori, all'argomento, alle situazioni, alle intenzioni dell'emittente ecc. Noi, insomma, non usiamo sempre la stessa lingua, ma scegliamo di volta in volta i modi di esprimerci che meglio si adattano alle diverse circostanze. Si tratta di un'operazione che chi usa la lingua compie, il più delle volte, in modo istintivo e spontaneo, ma sulla quale è bene riflettere per acquisire maggiore consapevolezza e competenza comunicativa.