

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.1\(31\).186387](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.1(31).186387)

УДК 81*42:82.02/09

Ольга Королькова

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ КАК ДИСКУРС: Э. А. ПО

Статья посвящена феномену романтической иронии как составляющей романтического дискурса. Целью является выявление амбивалентности рационального и иррационального в системе романтических представлений и определение особенностей романтического иронического дискурса в художественном произведении с точки зрения двойной кодировки текста. Материалом исследования стало новеллистическое творчество Э. А. По, особое внимание уделено текстуальному анализу новеллы «Низвержение в Мальстрем».

Ключевые слова: романтическая ирония, романтический дискурс, художественная структура, двойное кодирование, Эдгар Аллан По.

Романтическая ирония являет собою одно из ярчайших проявлений романтического дискурса, то есть единства как мировоззренческих смыслов, организованных вокруг концепции двоимирия (противопоставление мира должного, возвышенного и вечного, миру наличному, низменному и бренному), так и способов художественной артикуляции этих смыслов. Представляется интересным рассмотреть творчество Э. А. По, одного из самых «фразованных» и противоречивых художников романтизма, с точки зрения воплощения в нем принципов романтической иронии, что позволит выявить не только некоторые характерные черты его художественного мира, но и проследить особенности романтической иронии как специфического дискурса.

В истории восприятия творчества Э. По традиционным было смешивание его биографии и творчества, что в случае с романтическим писателем не удивительно и весьма симптоматично: романтики сами часто выстраивали свою жизнь как художественное произведение – отсюда столько фатальных любовных историй, болезней и сумасшествий, ранних смертей и самоубийств. В биографии По все это отягчалось сиротством, постоянной нуждой, пристрастием к возбуждающим средствам и, по видимому, сложным характером. Э. По, создатель литературного детектива, закончил свою жизнь в этом жанре, оставив нераскрытой загадку собственной смерти. Если добавить сюда непризнание публикой гения писателя, становится совершенно понятно, почему, с легкой руки Ш. Бодлера и С. Малларме, По стал считаться родоначальником галереи «проклятых поэтов» в мировой литературе. Традиция биографизма в отношении творчества По преобладала и в XX веке [Quinn 1998]. Советское литературоведение, ориентированное на социальные характеристики и

классовость в понимании литературы, акцентировало иррационализм, тягу к мистическому и нездоровому в творчестве По, но объясняло это принципиальным разрывом писателя с бездушным буржуазным обществом Америки, а потому и извиняло его [Ковалев 1984].

С другой стороны, из всего богатого литературного наследия романтизма именно творчество Э. По было выбрано для исследований в структуралистской и постструктуралистской критике, анализу новелл По посвятили свои классические работы Р. Барт [Барт 1989], Ж. Лакан [Лакан], С. Жижек [Жижек]. Для них новеллы По интересны не с точки зрения леденящих душу фантазмов нездорового сознания, а как структурированный текст, как особый дискурс рационального.

И действительно, в истории литературы По – один из самых «страшных» писателей, не случайно его считают не только основоположником детектива, но и создателем жанров психологического триллера и хоррора. Но при всем необузданном буйстве фантазии трудно найти среди романтических творцов писателя с таким поистине математическим складом ума и с такой математической выверенностью и рассчитанностью всяческих ужасов и психологических изломов. Вот он пишет своего знаменитого «Ворона» – и тут же в «Философии творчества» детально, шаг за шагом описывает всю творческую «кухню» его создания, ни разу не употребляя слов вроде «вдохновение», «невыразимое» и тому подобных. Для По в литературе не может быть невыразимого: «Как часто мы слышим, что те или иные мысли невыразимы словами! Но я не верю, чтобы хоть одна мысль, достойная этого названия, была недостижимой для языка слов. Скорее я склонен считать, что тот, у кого возникает трудность в выражении мысли, либо не обдумал ее, либо не умеет привести в порядок. Что касается меня, то у меня никогда еще не являлось мысли, которую я не мог бы выразить словами, и притом с большей ясностью, чем когда она зарождалась, – как я уже заметил, усилие, потребное для (письменного) выражения мысли, придает ей большую логичность <...> такова моя вера в могущество слов, что <...> я верю в возможность словесного воплощения даже <...> неуловимых грез» [По 1984], – пишет он в «Могуществе слов». В этом смысле По ближе не романтику Ф. Тютчеву с его «мысль изреченная есть ложь», а к классицисту Н. Буало, утверждавшему: «Что ясно понято, то четко прозвучит, и слово точное немедля набезжит».

И все же такая позиция непримиримой творческой дисциплины и последовательной борьбы с произволом в литературе, которую По демонстрирует и в своих критических эссе и в собственном творчестве, отнюдь не выводит его за рамки романтического дискурса. Фантазия и трезвый расчет вполне уживаются в романтизме, если иметь в виду ту

саму романтическую иронию, о которой ее теоретик Ф. Шлегель писал: «Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловна и необходима» [Шлегель 1980: 53]. В контексте романтической иронии противоречия шутивного и серьезного, истинного и притворного, рационального и нерационального предстают не деструктивным элементом, а обретают свое единство, становясь началом в высшей степени конструктивным.

Показательно в этом смысле размежевание понятий фантазии и воображения, о котором По неоднократно пишет в своих эссе и художественных произведениях («Американские прозаики», «Похищенное письмо», «Убийство на улице Морг»). И то, и другое для него являются источниками творчества, но при этом они существенно разнятся. Для удобства представим это в виде таблицы:

Фантазия	Воображение
Изобретательность, не всегда способная к анализу	Анализ, который всегда изобретателен
Создает то, чего нет	Открывает то, что есть, но скрыто
Фиксированная точка зрения	Множественная точка зрения

Следует отметить, что приоритет По отдает воображению как более продуктивному творческому началу. Обратим внимание на то, что эта концепция По вполне соответствует теории романтической иронии Ф. Шлегеля, особенно в том, что касается множественности точек зрения: «Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение» [Шлегель 1980: 53], – иронизирует Ф. Шлегель.

Романтическая литература выработала довольно большой объем художественных приемов артикуляции иронического дискурса. Для По в его новеллах особенно излюблены такие:

- сюжет строится как лабораторный опыт: герой помещен в ситуацию между жизнью и смертью / разумом и безумием, события развиваются как колебательное движение между двумя началами; сутью интриги является транзитивность границы и ужас этой до предела обнаженной транзитивности («Черный кот», «Бочонок амонтильядо»);

- «вершинная композиция», при которой все внимание сфокусировано на одном центральном событии, а всё предшествующее ему и следующее

за ним максимально нивелировано; тем самым акцентируется неизбежность сиюминутного выбора и невозможность отложенного решения проблемы («Колодец и маятник»);

- двойная наррация, прием рассказа в рассказе: есть нарратор, который описывает ситуацию с внешней точки зрения («внешний нарратор»), и собственно сюжетная наррация («сюжетный нарратор») – прочитанная рукопись («Овальный портрет»), рассказ от лица человека, пережившего сюжетобразующее событие («Низвержение в Мальстрем», «Золотой жук»); одна и та же информация дана в разном освещении, что единственно и делает ее объемной;

- множественная точка зрения, заставляющая и героя новеллы, и читателя этой новеллы постоянно менять коды прочтения («Система доктора Смоля и профессора Перро», «Очки»).

Об этих излюбленных Э. По приемах Р. Барт пишет так: «необходимое свойство рассказа, который достиг уровня текста, состоит в том, что он обрекает нас на неразрешимый выбор между кодами <...> Неразрешимость – это не слабость, а структурное условие повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом – в высказывании присутствуют многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение» [Барт 1989: 468]. По-видимому, такую смену кодов и двойное кодирование «как структурное условие повествования» можно считать сущностными признаками романтической иронии как дискурса.

Новелла «Низвержение в Мальстрем» – ярчайший образец новеллистики Э. По. Сюжет построен на балансировании между жизнью и смертью и повествует об удивительном спасении от, казалось бы, неизбежной гибели в бушующем водовороте. В новелле два нарратора – «внешний», путешественник, свершающий экскурсию к водовороту Мальстрем, от лица которого ведется повествование, и «сюжетный», старик рыбак, рассказывающий историю своего спасения. Кульминационная часть композиции, которая занимает собой почти две трети объема повествования, предваряется экспозицией, выполняющей не столько информативную, сколько, по терминологии Р. Барта, аперитивную функцию. «Сюжетный» нарратор говорит о себе, возбуждая интерес у читателя: «Со мной случилось происшествие, какого еще никогда не выпадало на долю смертного, и, уж во всяком случае, я думаю, нет на земле человека, который, пройдя через такое испытание, остался бы жив и мог рассказать о нем» (здесь и далее цит. по: [По 1976]). Всё, что мы узнаем об этом единственном сюжетном герое, сводится только к пережитому им в Мальстреме и никак не связано ни с его предыдущей жизнью, ни с

последующей, о которых ничего и не сообщается. Казалось бы, подробный рассказ о местоположении Мальстрема и сведения о нем, занимающие несколько последующих страниц, противоречат принципу «вершинной композиции», но их истинное значение для художественного целого раскрывается только с учетом двойной иронической кодировки. Остановимся на этом подробнее.

Дискурс повествования построен в новелле на двойном освещении любого заявленного тезиса: тезис дается словно только для того, чтобы быть опровергнутым. «Мы наконец взобрались на вершину самого высокого отрога», – так звучит первая фраза новеллы. Это, безусловно, голос «внешнего» нарратора, которому тут же противоречит «сюжетный» нарратор, называющий эту вершину «маленьким утесом». Но словосочетание немедленно берется «внешним» нарратором в скобки, поскольку он приходит в ужас от этого «маленького утеса», который «поднимался над пропастью, прямой, отвесной глянцеви́то-черной каменной глыбой фугов на полтора́ста выше гряды скал, теснившихся под нами». Однако и этот страх перед разверзшейся внизу бездной еще ничто перед зрелищем чудовищной бездны водоворота, которую «внешний» нарратор вскоре увидит, а нарратор «сюжетный» опишет в рассказе о своем приключении.

Особенно важным оказывается в новелле двойное кодирование рационального и нерационального. Эпиграф говорит о непостижимости деяний Господних, но спасение героя в Мальстре́ме будет затем объяснено вовсе не непостижимым божественным чудом, а как раз рациональным человеческим расчётом. Старик подробно информирует путешественника о местоположении («на шестьдесят восьмом градусе широты, в обширной области Нордланд, в суровом краю Лофодена»), перечисляет названия островов, однако тут же признается, что смысла в этой точности нет: «Вот вам точные названия этих местечек, но зачем их, в сущности, понадобилось как-то называть, этого ни вам, ни мне уразуметь не дано». К рациональному дискурсу постоянно прибегает и путешественник, «внешний» нарратор, вспоминая известные ему описания Мальстре́ма, теории происхождения водоворота, природы течений, данные о его размерах. Но все эти, казалось бы, достоверные выкладки плохо соотносятся с увиденным: ни одна из них «не дает ни малейшего представления ни о величии, ни о грозной красоте этого зрелища, ни о том непостижимо захватывающем ощущении необычности, которое потрясает зрителя». Мало того, рациональный дискурс опровергается как неистинный перед величием природного явления: «как оно (объяснение – *О. К.*) ни убедительно на бумаге, здесь, перед этой реву́щей пучиной, оно кажется невразумительным и даже

нелепым». В конечном итоге путешественник полностью отказывается от рационального дискурса в пользу потрясенного созерцания. В некоем научном труде заявлено о глубине водоворота в сорок саженей, но, как считает рассказчик, «глубина в середине течения Москестре́ма, конечно, неизмеримо больше. И для этого не требуется никаких доказательств: достаточно бросить хотя бы один беглый взгляд в пучину водоворота с вершины Хельсеггена. Глядя с этого утеса на реву́щий внизу Флегетон, я не мог не улыбнуться тому простодушию, с каким почтенный Ионас Рамус рассказывает» о масштабах природного катаклизма. Рациональный дискурс дискредитирует себя как недостоверный, наивный и даже смешной.

Но история еще не закончена, это была лишь подготовка к решающему сюжетообразующему событию, в рассказе о котором читатель вновь включается в дискурс иронической игры. Очутившиеся в самой сердцевине шторма и захваченные водоворотом рассказчик и два его брата оказываются на краю смерти. Первым гибнет младший брат, который повел себя наиболее разумно – привязал себя к грот-мачте из предосторожности. Но рухнувшая мачта первым увлекает его в бездну. Второй брат полностью теряет волю и способность что-либо понимать, поэтому не принимает варианта спасения, предложенного рассказчиком, и также пропадает в пучине Мальстре́ма. Очевидно, что и здравый смысл (младший брат), и безумие (старший брат) ведут к гибели. «В ту минуту я не был способен думать», – признается и рассказчик. Но, парадоксальным образом, чем ближе оказывается он к неминуемой смерти, тем меньше становится его страх: «Сказав себе, что надеяться не на что, я почти избавился от того страха, который так парализовал меня вначале». Страх уступает место высочайшему эмоциональному подъему, катарсическому упоению собственной гибелью: «мне представлялось, как это должно быть величественно – погнубить такой смертью и как безрассудно перед столь чудесным проявлением всемогущества божьего думать о таком пустяке, как моя собственная жизнь». Транзитивный порог жизни и смерти дает, таким образом, возможность познать истинное величие мира и приобщиться к нему.

Но, находясь в состоянии «благоговейного трепета, ужаса и восторга», герой вдруг замечает в себе и такое: «мною овладело чувство жгучего любопытства. Меня положительно тянуло проникнуть в его (водоворота – *О. К.*) глубину, и мне казалось, что для этого стоит пожертвовать жизнью». Вновь «включившийся» разум позволяет рыбаку сделать «три важных наблюдения». Вращаясь в водовороте, он наблюдает за скоростью погружения в воронку предметов, в изобилии плавающих вокруг их шхуны, и замечает: «Первое: как общее правило, чем больше были предметы, тем

скорее они опускались; второе: если из двух тел одинакового объема одно было сферическим, а другое какой-нибудь иной формы, сферическое опускалось быстрее; третье: если из двух тел одинаковой величины одно было цилиндрическим, а другое любой иной формы, цилиндрическое погружалось медленнее». Но По мало возвращения дискурса рационального, он усугубляет его дискурсом научным, объяснением, данным позже рыбаку старшим школьным учителем, «почему так получалось, что цилиндр, попавший в водоворот, оказывал большее сопротивление его всасывающей силе и втягивался труднее, чем какое-нибудь другое, равное ему по объему тело, обладающее любой иной формой». После восторженных эмоциональных, почти экзотических описаний бездны Мальстрема («ее совершенно гладкие стены можно было бы принять за черное дерево, если бы они не вращались с головокружительной быстротой и не отбрасывали от себя мерцающее, призрачное сияние лунных лучей, которые золотым потоком струились вдоль черных склонов, проникая далеко вглубь, в самые недра пропасти») этот научный дискурс выглядит странно, но истинное чудо кроется как раз в нем, поскольку отсюда, со стороны разума, и приходит спасение. Герой привязывает себя к бочонку воды и бросается с палубы шхуны в буйство водоворота; форма и вес бочонка задерживают падение на дно воронки, рыбак спасается.

Из столкновения рационального и нерационального дискурсов и их объединения в дискурсе романтической иронии По рождает совершенно романтическую идею величия человека в единстве его разума и духа. Впрочем, финал новеллы отнюдь не бравурен: «Я потом рассказал им всю эту историю, но они не поверили мне. Теперь я рассказал ее вам, но я сильно сомневаюсь, что вы поверите мне больше, чем беспечные лодочные рыбаки». Правда ли то, что рассказал старик? Почему рыбаки не поверили ему? Верит ли рассказчику путешественник? Должен ли верить в правдивость истории читатель? Разве не об относительности всех способов верификации истины и вообще миропонимания он сейчас читал? Вопросы остаются открытыми, но в дискурсе романтической иронии, как говорил Р. Барт в уже упоминавшемся «Текстовом анализе одной новеллы Эдгара По», «неразрешимость – это не слабость, а структурное условие повествования».

Список использованной литературы

Барт, Р. (1989) *Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По*, в: *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, сс. 424–460.

- Жижек, С. *Два способа избежать реального в желании*. Дата звернення: 11.04.19. Режим доступу: detective.gumer.info/txt/zizek.doc
- Ковалев, Ю. В. (1984) *Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт*, Ленинград: Худож. лит., 296 с.
- Лакан, Ж. *Я в теории Фрейда и в технике психоанализа* (1954/55). Дата звернення: 11.04.19. Режим доступа: https://bookap.info/klasik/lakan_ya_v_teorii_freyda_i_v_tehnike_psihoanaliza_195455/load/rtf.shtml
- По, Э. (1976) *Стихотворения. Проза*, Москва: Художественная литература, Дата звернення: 11.04.19. Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/POE/malstrem.txt>
- По, Э. А. (1984) *Эссе*, в: *По Э. А. Избранное*, Москва: Худож. лит. Дата звернення: 11.04.19. Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/POE/essays.txt>.
- Шлегель, Ф. (1980) *Критические (Лицейские) фрагменты*, в: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* [Под ред. А. С. Дмитриева], Москва: Изд-во Московского университета, сс. 51–54.
- Quinn, A. H. (1998). *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Retrieved April 11, 2019, from <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm>

Ольга Королькова

РОМАНТИЧНА ІРОНІЯ ЯК ДИСКУРС: Е. А. ПО

Статтю присвячено феномену романтичної іронії як складової романтичного дискурсу. Метою є виявлення амбівалентності раціонального та нераціонального в системі романтичних уявлень та визначення особливостей романтичного іронічного дискурсу художньому творі з точки зору подвійного кодування тексту. Матеріалом дослідження є новелістична творчість Е. А. По, особливу увагу привернуто до текстуального аналізу новели «У полоні Мальстрему».

Ключові слова: *романтична іронія, романтичний дискурс, художня структура, подвійне кодування, Е. А. По.*

Olga Korolkova

ROMANTIC IRONY AS A DISCOURSE: E. A. POE

The article is devoted to the phenomenon of romantic irony as a component of romantic discourse. The intention is to identify the ambivalence of the rational and the irrational in the system of romantic worldview and to identify the originality of romantic ironic discourse in a literary work. We consider the artistic methods of constructing the plot (transitivity of life and death) and composition (so-called peak composition), double narration as a narrative method in the story, multiple point of view, forcing the reader to constantly

change the reading codes

The example of the research of E. A. Poe's work, namely his novels, reveals the peculiarities of the ironic discourse in the romantic literature as a double encoding of the text. Special attention is paid to the textual analysis of the novel "A Descent into the Maelström".

Keywords: romantic irony, romantic discourse, artistic structure, double coding, Edgar Allan Poe.

References

- Bart, R. (1989) *Tekstovyi analiz odnoy novelly Edgara Po* [Text analysis of one novel by Edgar Poe], in *Bart R. Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika*, Moskva: Progress, pp. 424–460
- Zhizhek, S. *Dva sposoba izbezhat realnogo v zhelanii* [Two ways to avoid the real in desire] Retrieved April 1, 2019, from: detective.gumer.info/txt/zizek.doc
- Kovalev, Y. V. (1984) *Edgar Allan Po. Novellist i poet* [Edgar Allan Poe. Novelist and poet] Leningrad: Hudozh. Lit., 296 p.
- Lakan, J. *Ya v teorii Freyda i v tehnikе psihoanaliza (1954/55)* [Me in the theory of Freud and in the technique of psychoanalysis (1954/55)] Retrieved April 11, 2019, from: https://bookap.info/klasik/lakan_ya_v_teorii_freyda_i_v_tehnikе_psihoanaliza_195455/load/rtf.shtm
- Poe, E. (1976) *Stihotvoreniya. Proza* [Poems. Prose], Moskva: Hudozh. lit. Retrieved April 11, 2019, from: <http://lib.ru/INOFANT/POE/malstrem.txt>
- Poe, E. A. (1984) *Esse* [Essay] in: *Poe E. A. Izbrannoe*, Moskva: Hudozh. lit. Retrieved April 11, 2019, from: <http://lib.ru/INOFANT/POE/essays.txt>
- Shlegel, F. (1980) *Kriticheskie (Likeyskie) fragmenty* [Critical (Lycian) Fragments] in: *Literaturnyye manifestyy zapadnoevropeyskikh romantikov*, Moskva: Izd-vo Moskovskogo universiteta, pp. 51–54.
- Quinn, A. H. (1998) *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, Baltimore: Johns Hopkins University Press. Retrieved April 11, 2019, from: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm>

Стаття надійшла до редакції 01.03.2019.

Стаття прийнята 21.04.2019.

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.1\(31\).186389](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.1(31).186389)

UDC130:2

Orest Semotiuk

UKRAINIAN-RUSSIAN MILITARY CONFLICT IN AMERICAN, GERMAN AND UKRAINIAN POLITICAL CARTOONS: QUANTITATIVE AND QUALITATIVE ANALYSIS

The article is devoted to coverage of Ukrainian-Russian military conflict in American, German and Ukrainian political cartoons. Political cartoon is the subject of many different disciplines. From the linguistic point of view the political cartoon is a "creolized text" ("multimodal text" or "hybrid text"). The perception of creolized text is a double decoding of information: at the visual level (symbols, visual metaphors) and at the verbal level (captions, phrases of cartoon's characters). This double decoding provides the integral perception of the cartoon. Political cartoon combines different cultural codes to implement cognitive and communicative purposes, using a minimum of verbal and non-verbal means. The discursive modus of the conflict was analyzed by using of quantitative and qualitative methods (content analysis, frame analysis, metaphor analysis). This combination of methods provides objective and reliable research results.

Keywords: political cartoon, creolized text, conflict, frame, content analysis, category, metaphor, script.

Introduction

Today, many applied and theoretical studies in linguistics are devoted to various problems of text and discourse. Text and discourse are rather complex phenomena and can be studied in various aspects: formal-structural, semantic, syntactic, pragmatic, functional, semiotic etc. For most of these studies the text is the source of the empirical material. Despite all the diversity of text sorts under study, political cartoon is of increasing interest to researchers. Political cartoon is the subject of many different disciplines: cultural studies, communication and media studies, media linguistics, political science, political linguistics, cognitive linguistics, semiotics. This is due to the following reasons: 1) the political cartoon is a media phenomenon and at the same time an instrument for political communication and criticizing social shortcomings. It is perceived by a mass audience, has an impact on it and shapes its identity, reflects the ĠgagendaĠh of a particular society; 2) the political cartoon is a social and cultural phenomenon and provides precise temporal and local orientation; 3) the political cartoon is a special sort of text. It combines the verbal and