

Контрастирует с приведенным бытовым, конкретным значением слова *вещь* его подчеркнуто десемантизированное употребление, при котором, в свою очередь, слово соседствует в узком контексте с лексемами, содержащими грубо «предметные», материальные семантические характеристики: *вещь* в указательной, максимально обобщающей функции (= *это, что-то*) связывается с образом времени, воплощенного в камне. Этот образ относится у И.Бродского к числу часто повторяющихся в разных вариациях:

Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным
планом [...].

Дать эту вещь как груды
скушных подробностей [2, с.25]

...будущее – вещь из камня [2, с.31].

Парадоксальность художнической мысли в создании концептуального поля словесного образа *вещи* является порождением и отражением психологической неустроенности человека, дисгармоничности, внутренней конфликтности его отношений с современным миром, который постоянно подвергается социальным, политическим и экологическим потрясениям и переживает все усиливающуюся дегуманизацию, так остро воспринимаемую поэтом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с франц / Под ред. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – С.413-423.
2. Бродский И. Нейзаж с наводнением. – СПб.: Пушкинский фонд, 2000. – 240 с.
3. Бублейник Л.В. Метаморфичность поэтической «картины мира» у И.Бродского (сб. «Уранія») // Вісник Черкаського ун-ту. Філолог. науки. – 2001. – Вип.24. – С.140-143.
4. Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М.: Сов. писатель. 1989. – 224 с.
5. Словарь русского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1981-1984.
6. Leimdorfer F., Salen A. Cahiers de Sciences Humaines. – 1995. – Vol. 31. – № 1. – P. 134.

Поступило в редакцію 12.03 2002 р

Вечканова Е.

(Симферополь, Україна)

ТВОРЧІСТЬ У. БЛЕЙКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Н. ФРАЯ

Початок літературознавчої діяльності Н. Фрая характеризується певною «повільністю» – його перша книга а «Лякаюча симетрія», вийшла із друку, коли її авторові було уже 35 років, а наступна, яка принесла йому славу – «Анатомія критики», ще через десять років. До цього, правда, він опублікував декілька статей, але тільки деякі з них були літературознавчими. Справа в тому, що молодий Н. Фрай пробував свої сили і як історик культури і релігії. Після чотирьох років навчання на факультеті філософії і англійської філології він з 1933 по 1936 рік вивчав теологію в університеті Торонто. І навіть деякий час працював в провінції. Цим багато в чому пояснюється його повільне

входження в науку про літературу і його відносно слабка дослідницька активність на початку наукової кар'єри. У зв'язку з цим показово, що надалі він міг публікувати і по дві солідні книги в рік, доводячи їх загальну кількість до більш ніж сорока робіт.

Якщо говорити про якість його досліджень, то було б помилкою думати, що перші книги були «пробою пера». Саме дві перші названі вище роботи стали найвищим досягненням його критичної думки. Насамперед це стосується «Анатомії критики» – однієї із найвизначніших робіт у всьому західному літературознавстві ХХ століття.

«Лякаюча симетрія» – також видатне дослідження Н. Фрая, хоча у ньому і нема того широкого і всебічного аналізу світової літератури, який прославив «Анатомію критики». Перша книга молодого вченого була присвячена одному авторові – У. Блейку. Н. Фрай особливо виділяв цю роботу. Справа в тому, що, вивчаючи творчість англійського передромантика, канадський професор почерпнув у нього дуже багато для становлення свого власного дослідницького методу. «Всього, що я знаю, – писав у зв'язку з цим Н. Фрай, – я навчився у Блейка». Мова йде, насамперед, про широке символічне і діалектичне світосприйняття поета і про його біблійний «схематизм», який, зокрема, стане однією із методологічних основ в «Анатомії критики». З У. Блейком, на наш погляд, зближує Н. Фрая і його «космізм», невпинна фантазія, яка поєднується із принциповим «схематизмом», «симетрією» (хоча і не завжди «лякаючою»). «Лякаюча симетрія» була опублікована в 1947 році і відразу ж привернула увагу літературознавців. Н. Фрай проаналізував творчість У. Блейка у новому ключі, з оригінальних методологічних позицій. Книга Н. Фрая стала етаповою у підході до творчості великого передромантика, зруйнувавши попередні стереотипні, домінуючі у літературознавстві багато десятиліть оцінки і визначення.

Книга одержала визнання не тільки з боку англо-американського літературознавця. Її помітили і високо оцінили в інших країнах. Так, відомий російський літературознавець О. Зверев у передмові до збірника віршів У. Блейка, озглавленої «Велич Блейка», писав: «Великі заслуги знаменитого канадського літературознавця Н. Фрая, чия дослідження «Лякаюча симетрія» стало справжньою віхою у блейкіані» [1, с.4].

Що ж нового вніс Н. Фрай у розуміння поезії У. Блейка? Головне – він зруйнував цілу низку усталених у науці стереотипів про У. Блейка. Практично всі, хто досліджував творчість загадкового передромантика до Н. Фрая, приходили до висновку, що його поезія вкрай суб'єктивна, важка для розуміння, невпорядкована, оповита містикою, а її автор майже напівбожевільний. Насамперед це стосувалось «пророчих книг» поета. Вони і стали основним об'єктом дослідження Н. Фрая. Головне, що він переконливо показав, це те, що У. Блейк прекрасно вписується у Західну літературну, філософські і релігійну традиції. Застосувавши міфокритичну і архетипичну методологію дослідження, Н. Фрай простежив зв'язок поезії передромантики з творчістю Спенсера, Мільтона і – ширше – із всією англійською поетичною традицією. Одночасно був виявлений і переконливо продемонстрований біблейський архетипізм поета. Загалом його поезія була визначена як індивідуальна міфологія, головним героєм якої є фігура поета, художника.

Н. Фрай погоджується з тим, що У. Блейк був доволі дивною, замкнутою людиною, проте підкреслював, що провинною тому були не стільки уродженні риси, скільки зовнішні життєві обставини. Більше того, як пише дослідник, У. Блейку «не приносила задоволення його самотність, як і у кожного справжнього художника, у нього було

пристрасне бажання бути зрозумілим... він ненавидів обскурантизм і містику і не вважав, що поети часто самі не знають, про що вони пишуть»[2, с. 4].

Уже цією фразою на другій сторінці свого дослідження Н. Фрай відсікає головні із загальноприйнятих негативних суджень про видатного поета.

Н. Фраю було дуже легко спокуситися фрейдистськими теоріями і проаналізувати творчість У. Блейка у психоаналітичному ключі. У своїх більш пізніх роботах учений не уникає цієї спокуси, використовуючи окремі положення З. Фрейда, проте стовідсотковим психоаналітичним критиком він ніколи не був. Тут же він повністю погоджується із антифрейдистською по суті позицією У. Блейка, який вважав, що хвороба, невроз чи божевілья не є неминучими супутниками генія, джерелом його поезії. Джерелом творчості, вважав У. Блейк, є «ентузіазм і натхнення», і якщо суспільство не погоджується з цим, то «божевільним є саме суспільство, а не поет»[2, с. 13]. Інша справа що це суспільство може довести до божевілья і поета. У будь-якому випадку, наслуховавшись висловлювань про свою ненормальність, У. Блейк, як відомо, став цікавитись літературою із психіатрії.

Однією із головних особливостей методології Н. Фрая є його пристрась до асоціацій і аналогій. Цю ж пристрась він відзначає і у У. Блейка. Всі дослідники останнього з особливим ентузіазмом розшукували джерела, які вплинули на його художню манеру, намагаючись за їх допомогою розв'язати загадки його творчості. І вони, дослідники, на думку Н. Фрая, йшли неправильним шляхом, бо навіть такі очевидні джерела, як Біблія і творчість Мільтона, важливі тільки як аналогія, а не прямий вплив. Н. Фрай дуже ретельно розглядає це питання – про багаточисленні аналогії, які можна провести між поезією У. Блейка і творчістю різних авторів. І ця увага до «традиції аналогій» не випадкова. Крім зазначеної вище здатності самого Н. Фрая до «методу аналогій», важливе і інше. Справа у тому, що Н. Фрай пропонує по суті нове вирішення проблеми традицій – однісі із найбільш обговорюваних проблем у англо-американському літературознавстві. Достатньо у зв'язку з цим згадати широко відому статтю Т. Еліота «Традиція та індивідуальний талант» і концепцію «антитетичної критики», розроблену Г. Блумом.

Звичайно «традиція» розумілась саме в тому значенні, що більш пізніший автор запозичує, творчо розвиває щось із того, що було у його попередників. Н. Фрай же пропонує оригінальне розуміння традиції, концентруючи увагу на аналогії. Це значно розширює межі поняття «традиція». Крім того, акцент робиться не на хронологічно розглядуваних джерелах, а на структурній, змістовній, ідеологічній спільності, характерній для цілої низки авторів. Тільки, мабуть, Т. Еліот близько підійшов до цього фрайєвського розуміння традиції, пов'язуючи «індивідуальний талант» не стільки з «конкретними джерелами», скільки зі всією попередньою художньою творчістю загалом.

Ось це оригінальне вирішення питання про традиції – одне із перших свідчень наукової тонкості і, одночасно, сміливості і самобутності фрайєвського мислення, яке буде яскраво виявлятися і у більш пізніх його роботах.

І ще одна новація у підході до творчості У. Блейка визначена Фраєм при викладанні своїх загальних дослідницьких позицій.

Практично всі дослідники до Н. Фрая протиставляли лірику поета його «пророчим»

поемам, вважаючи, що в останніх він виявив себе не стільки як поет, а як надто туманний, «напівбожевільний» філософ. Такий підхід Н. Фрай начисто відкидає, заявляючи, що «вся поезія У. Блейка – від найменшого ліричного вірша до найдовшого «пророкування» – повинна розглядатись як єдине ціле, що належить аналізувати на основі саме одних і тих же критеріїв»[2, с. 13]. І аналізувати саме як поезію.

Ця вимога Н. Фрая теж є типовою для його методології – протягом всього свого дослідницького шляху він буде розглядати літературу, художню творчість насамперед, як таке, як особливе естетичне і вербальне буття, а не як засіб відображення якихось зовнішніх явищ, хоча, на відміну від «нових критиків», він не відгороджується наглухо від його зовнішніх виявів і впливів.

По суті, вважає Н. Фрай, для У. Блейка поезія була не просто «відображенням дійсності», а вищим, особливим і «самодостатнім» видом вербального вираження. І таке розуміння поезії знову – таки протиставляло поета його оточенню, яке знаходилося у полоні звичайних для його часу механістичних уявлень про поезію. У цій суперечці художника і оригінального мислителя із суспільством симпатії критика на боці поета. Н. Фрай вважає, що У. Блейк міг би бути «прекрасним учителем поетичної мови» для своїх сучасників, «більшість із яких цю мову не розуміло»[2, с. 5], позбавляючи себе цим великої частки поетичної насолоди.

Оригінальне розуміння суті поетичного, яке відрізняється від загальноприйнятого, вплинуло, звичайно, і на художню практику поета, «метафізичну» за змістом і «алегорій» за формою. «Структуру ідей», притаманну творчості У. Блейка, і передбачає, насамперед, досліджувати Н. Фрай. Звертає на себе увагу це не зовсім звичайне формулювання – літературознавець планує досліджувати в поєднанні те, що зазвичай дослідники розділяють, говорячи про два аспекти творів – структурний, формальний та ідейний. У Н. Фрая ці аспекти виступають в єдності. І це також – одне із оригінальних виявів його методології. При цьому, проте, варто зауважити, що Н. Фрай ніколи не прагнув до використання якого б то не було одного методу дослідження. Він принципово багатолікий. Найбільше він симпатизує міфологічному методу (як він про це говорить в «Анатомії критики»). Однак, узнавши, що на нього повісили ярлик «міфологічний кригик», він дав різку відповідь дуже примітивно зрозумівшим його любителям нав'язувати ярлики.

Н. Фрай у своїй фундаментальній праці не міг обійти мовчанням філософські основи творчості У. Блейка. І він справді «вписав» передромантика у філософську традицію Англії на зразок того, як він це зробив із традицією літературною.

Філософським основам поезії У. Блейка присвячено першій розділ книги, озаглавлений «Справа проти Локка». Як свідчить уже саме цей заголовок, У. Блейк не розділяв надто «натуралістичних» і раціоналістичних, з його точки зору, концепцій Локка. І насамперед як поет не був згоден із його вченням про сприйняття дійсності. У. Блейк звинуватив Локка у недооцінці «творчого» потенціалу сприйняття, яке виявлялось, головним чином, в уяві. Остання взагалі практично не враховувалась Локком і близькими до нього філософами. Вчені, говорив У. Блейк, здатні сприймати, наприклад, сонце як фізичний факт, поети ж – як щось прекрасне. Сухий раціоналізм учених поети замінюють емоцією, одухотворяючи навіть неживі предмети. Правда, це роблять не тільки поети, але і мудреці. Мудрість також протиставляється У. Блейком

сухій науці, науковому світосприйманню. Само собою зрозуміло, що ще в більшій мірі мудрець протиставляється дурній людині. «Дураку, – говорить У. Блейк, – дерево здається зовсім не таким, як мудрій людині» [2, с. 21]. А все тому, що звичайні люди, як і більшість учених, позбавлені художнього уявлення, естетичного сприйняття. Вони шукають і бачать всього лише «факт», у кращому випадку – «істину», але не бачать красу, яка відкривається мудрецам і поетам.

Для філософії Локка, вважає У. Блейк, характерний культ посередності, яка відрізняється низьким «ступенем сприйняття», автоматичним «запам'ятовуванням» явищ, дійсності без активного їх оброблення уявою. «Блейк, – пише Н. Фрай, – протестує проти розуміння людини як пасивного відтворення зовнішньої дійсності, а не як творця (в уяві) цього світу» [2, с. 23]. Якщо Локк вважав, що ідеї приходять до людини зовні, із космосу, то, на думку У. Блейка, сам космос – породження людського розуму, його «стану».

Очевидно, що У. Блейк близький до сучасної йому філософії Берклі, а якщо проводити більш пізні аналогії (від них Н. Фрай утримується), то до філософії Хайдеггера з його визначенням поета як фактичного творця світу, який одухотворює і дає назви всьому сутньому (стаття М. Хайдеггера про Гельдерліне).

Дивно, що Н. Фрай нічого не говорить і про те, що У. Блейк був прямим попередником Вордсворта і Кольриджа, їх широко відомого і впливового на всіх подальших англійських теоретиків поезії учення про два види уявлення. Точніше кажучи, про романтично і в у душі У. Блейка зрозумілому уявленні («fancy») і уяві («imagination»).

Розгляд філософії творчості У. Блейка у зв'язку з цим був би, на наш погляд, більш теоретично корисним, хоча і аналізована «справа проти Локка» також багато дає для уясування естетичних позицій поета.

На зразок С. Кольриджу, У. Блейк розумів уяву як надзвичайно активну силу, але, на відміну від нього, протиставляв уяві не пасивне «уявлення» («fancy»), а пам'ять, яка розуміється також як щось інертне, нетворче. Твори мистецтва створюються виключно уявою, вважає У. Блейк, яка є не простим «відтворенням» дійсності, а зовсім новим, незалежним утворенням. Фактично У. Блейк випередив думку «нових критиків», які стверджують, що «естетичний об'єкт», тобто художній твір, представляє собою нову «реальність», а не «відображає» останню.

Визначаючи загалом суть філософії У. Блейка, Н. Фрай справедливо зазначає, що у нього «мудрість ґрунтується на тому факті, що уява створює справжню реальність, а так як бажання є складовою частиною уяви, то бажаний нами світ є більш реальним, ніж той, який ми пасивно сприймаємо» [2, с. 27].

Зовсім очевидно, що сам Н. Фрай повністю згоден із цією думкою У. Блейка, яка одержала широке розповсюдження не тільки в середовищі романтиків-ідеалістів, але і серед багатьох сучасних теоретиків мистецтва, причому найрізноманітнішої філософської і естетичної орієнтації – від фрейдистів до «нових критиків». У фрейдистів створюваний уявою «бажаний світ» є (особливо для певротиків і близьких до них художників, творчих особливостей) заміною реальності, а «нові» та деякі семантичні критики (Ф. Уїлрайт та інші) говорять про «поетичну реальність», яка

існує паралельно з реальністю «предметною». Наведені вище слова Н. Фрая – одне із перших свідчень його, по-перше, літературознавчої ерудиції, а по-друге, його вміння використовувати багаточисленні та найрізноманітніші, навіть несумісні, теорії («нові критики» у цілому – вороги фрейдистів!) у своїх концепціях. До того ж ці поєднання, навіть несумісного, він робить витончено, ненав'язливо, за «аналогією», практично ніде не говорячи про свої прямі запозичення. Навіть у Блейка, який так багато йому дав у значенні методології, він не запозичує щось прямо, тому ми можемо говорити і світоглядні аналогії. Так, аналогія поглядам одночасно У. Блейка і З. Фрейда легко проглядається у словах Н. Фрая: «Той факт, що в уяві, так само як і в мистецтві, ми знаходимо те, що хотіли би знайти, припускає те, що цей уявний світ є світом задоволеного бажання і повної свободи»[2, с. 26].

Відгуки думок А. Ричардса про поезію як про силу, яка приводить в рівновагу хаотичні емоції людини, розпізнаються у ствердженні Н. Фрая, яке проголошує, що «мистецтво є більш впорядкованим і уніфікованим у порівнянні з чуттєвим досвідом»[2, с. 26]. Проте мова у цих випадках може йти лише про «аналогії». Н. Фрай ніколи не дає ні найменшого приводу для висновку про те, що він чийсь послідовник – З. Фрейд, А. Ричардса чи кого би то не було. Хоча він «позичається» доволі часто, але те, що він бере у інших, органічно, як вже було сказано, витончено влітається у канву його власних, дуже оригінальних і плідних думок.

Н. Фрай розділяв основоположну думку У. Блейка про те, що уява, мистецтво – основа і вінець культури, цивілізації, так і взагалі всього життя людини, визначаючи, зокрема, релігію як «соціальну форму мистецтва». Не погоджуючись із надто натуралістичними, приземленими науковими і філософськими концепціями Бекона і Локка, поет разом із тим не засуджував науку взагалі, зазначаючи лише її обмеженість, маючи на увазі надмірну матеріалістичну її орієнтацію. У. Блейк хотів би бачити в науці більше уяви, навіть фантазії. Саме ці два компоненти вніс Н. Фрай в науку про літературу, що дозволило М. Кригеру із захопленням говорити про «космічні прагнення» горонгського професора, який вирвався на свободу із жорстоких пуг позитивізму і догматизму, характерних для дослідницької методології традиційного західного літературознавства.

Закінчуючи першій розділ свого дослідження, Н. Фрай говорить, що нема ні найменших підстав визначати У. Блейка як містика і обскурантиста, «втікаючого від дійсності» в суб'єктивний поетичний світ, такий же відчужений і дивний, як і він сам. Хоча він і не погоджувався із багатьма естетичними і філософськими концепціями, домінуючими у його епоху, тим не менш він залишався у рамках англійської інтелектуальної і поетичної традиції. Така оцінка У. Блейка при всій її уявній простоті була радикально новою, багато в чім перевернула усталену думку про У. Блейка як про самітника, який зглибився в містику своїх загадкових, важких для розуміння віршів.

На пояснення останніх і спрямовані основні зусилля Н. Фрая в подальших розділах книги. Однією із найважливіших умов для справжнього розуміння сутності поезії У. Блейка, як справедливо вважає Н. Фрай, є правильне тлумачення детально розробленої поетом ідеї Бога. Концепція Бога У. Блейка глибоко гуманістична. Бог для нього не щось далеке, яке контролює і наказує, а саме людина в її найкращих виявах, у вищих

творчих актах. Подібно до того, як теологи говорять про єдність Трійці, так У. Блейк говорить про єдність Бога і людини. Божественне в людині виявляється через уяву і творчість. Всі люди наділені уявою, але не всі її творчо використовують, цим самим «заперечуючи» чи «обмежуючи» в собі Бога.

Очевидно, на відміну, наприклад, від античних мислителів (Гомера, Платона), У. Блейк розуміє творчість не як дар Богів, а як божественний дар природи, яким далеко не всі можуть користуватися. У. Блейк не повністю ідентифікує творчу людину і Бога, вказуючи і на те, що їх відрізняє, але все ж розпочинає своє міркування з дуже несподіваної для свого часу фрази: «Людина є Бог...». Людина є індивідуальним виявом універсального Бога. Ця думка проходить червоною ниткою через всю творчість У. Блейка. Н. Фрай пише про це так: «Універсальне сприймання індивідуального є «божественним образом» у *«Піснях невинності»*, а егоцентричне сприйняття загального – «людською абстракцією» у *«Піснях досвіду»* [2, с.32].

Надзвичайно важливим для розуміння естетичних і філософських поглядів У. Блейка виступає його платонічне за своєю суттю розуміння «форми» і «образу». Останні навіки зберігають те, що у своєму матеріальному та індивідуальному вияві може загинути (яблуко можна, згідно із Платоном, з'їсти, але ідею яблука «з'їсти» неможливо!). «Дуб, – у свою чергу пише У. Блейк, – може загинути, але його вічний образ ніколи не загине» [2, с. 36].

І ще на один важливий аспект філософії У. Блейка вказує Н. Фрай. Поет висловлює відверто антирусоїстську орієнтацію. В *«Іерусалимі»* він прямо і різко атакує французького просвітителя–сентименталіста, до якого, здавалось би, повинен бути багато в чім близький. У. Блейк – відвертий урбаніст, який розглядає місто як вищий вияв людської цивілізації і культури. Нагадуючи Канта, і в піку не тільки Руссо, але і Шеллінгу У. Блейк протиставляє культурне, людське і природне. І в цьому плані його можна розглядати не тільки як джерело багатьох методологічних позицій Н. Фрая, але і неокантианця Г. Кассирера, також одного із «володарів дум» гуманітаріїв Заходу в ХХ ст. І, більше того, можна знайти подібність (про неї Н. Фрай не говорить) між світоглядом У. Блейка і філософією екзистенціалістів, насамперед М. Хайдеггера. Останній визначав людину (особливо поета, який дає «назви всьому сущому») фактично творцем світу, бо людина «одухотворяє» мертву і байдужу природу. По суті це говорить і У. Блейк, ставлячи людину – як творця – поряд із Богом. Про це свідчать такі рядки поета:

Each grain of sand,
Every stone of the hand.
Each rock and each hill.
Each fountain and rill,
Each herb and each tree,
Mountain, hill, earth and sea,
Cloud, meteor and star,
Are men seen afar.

Цілісність і божественна сутність людської природи виявляється в найбільшій мірі до його «падіння». Цьому стану людини і присвячені *«Пісні невинності»*, де ідеалом є дитяче, безпосереднє, «невинне» світосприйняття. Якщо закрити очі на релігійну основу *«Пісень невинності»*, то дуже легко можна провести також аналогію між

філософською основою цих «Пісень» і цілою низкою творів ХІХ – ХХ ст., у яких «невинність», особливо дитяча, протиставляється «досвіду». Це і князь Мишкін Достоєвського, і Холден Колфілд Селінджера тощо. Та і нелюбима У. Блейком тінь Руссо все-таки угадується за його «Піснями невинності», хоча про все це Н. Фрай нічого не говорить, не дивлячись на те, що сам же запропонував дуже продуктивний метод аналогій у підході до творчості У. Блейка. І цих аналогій виявилось навіть більше, ніж передбачав літературознавець. Світові «невинності» У. Блейк протиставляє «занепалий світ», якому присвячені його «Пісні досвіду».

У соціальному плані цей світ найбільш яскраво представлений двома полюсами – тиранами та їхніми жертвами. Це світ «несвободи», у якому тирани такі ж жалюгідні, як і їхні жертви. Їхня свобода зводиться лише до бажання панувати над іншими, їхнє суспільство – це суспільство «природних» людей, не одухотворених божественним світлом, яке виявляється в уяві. Вони позбавлені уяви, творчого імпульсу. А значить, вони пасивні, бездіяльні, «ізолювані», не дивлячись на всю їхню метушню. Справжня діяльність – тільки духовна, творча. У ній і справжнє життя. Ось чому тиранів, їхні жертви і всіх «природних людей» Руссо У. Блейк називає «вмираючими» людьми. Справжнє життя відкривається лише тим, хто живе за законами уяви і творчості (обидва ці терміни розуміються у широкому значенні, яке включає швидше духовну, ніж просто художню творчість). Кращими представниками цієї групи людей є, як вважає У. Блейк, пророки і поети.

З концепцією «природної людини» У. Блейк пов'язує філософію деїзму (Бог лише створює світ, який потім живе за своїми законами), а соціальним результатом цієї філософії називає революції (зокрема, Велику Французьку), які ведуть тільки до удаваної демократії і панування посередностей. У деїзмі У. Блейка обурює не тільки те, що він визнає матеріальний світ єдиною існуючим, але ще, крім того, що дієсти повністю задовольняються цим бездуховним світом.

Хоча Н. Фрай присвячує дослідженню філософських, теологічних і соціально-етнічних поглядів У. Блейка надто багато місця – майже третю частину своєї книги, – його зусилля виправдані: без детального дослідження цих аспектів творчості поета були б незрозумілі його твори. Ще в більший мірі для розуміння останніх необхідне дослідження його естетичних поглядів. Починаючи аналізувати останні, Н. Фрай потрапляє у свою стихію – теорія поезії У. Блейка, як і його поетична практика, відкриває перед літературознавцем широке поле діяльності: він може, накінець, використати свій найулюбленіший і з найбільшим ефектом застосований у багатьох його роботах метод – міфо-архетиповий. Якщо в «Анатомії критики» Н. Фрай робить спробу визначити «центральний міф» всієї літератури, то у аналізованій роботі він виокремлює центральний міф творчості У. Блейка. Базисом цього міфу Н. Фрай називає Біблію. Центральний міф породив і свою складну біблейську за своєю суттю символіку поезії передромантика. Дуже важливо те, вважає Н. Фрай, що У. Блейк розглядав Біблію як «поему», художній твір, який народжений могутньою «божественною» уявою. Говорячи про сутність центрального міфу в У. Блейка, та і не тільки у нього, Н. Фрай пише: «Чим геніальніший твір мистецтва, тим глибше виражено у ньому гігантський міф, який є образом світу, як його бачить Бог; і основним змістом його бачення є творіння, падіння, воскресіння і апокаліпсис»[2, с. 109].

Істинність Біблії, достовірність її історичної подібності У. Блейка мало цікавить. У будь-якому випадку вона, як він говорить, «однаково корисна», бо вона стала «архетипом Західної культури». Найвизначніші твори Данте, Мільтона, Мікельанджело, Рафаеля, Баха створені на основі Біблії.

Н. Фрая, як міфокритика, особливо зачаровує здатність У. Блейка бачити основу Біблії в ідеї циклічності – усе в ній розташовано між двома полюсами – падінням і воскресінням, – які відповідають більш приземленій, менш духовній «сезонній» міфології, яка описана Дж. Фрейзером, – вмиранню і відродженню. І той та інший варіант «циклічності» Н. Фрай буде широко використовувати у своїх роботах.

Біблія надає поетові не стільки факти та істини, скільки «образи істини», подібно до того, як в алегорії використовуються не образи реальних тварин, а тварин уявних і найчастіше ідеальних. Наприклад, лев може бути хворим, слабким і дуже боязким. В алегорії він використовується як ідеальний.

Стосовно Біблії, то вона також дає поетові ідеальні уявні образи. Так, біблейська історія Адама і Єви є «застиглим», як говорить Н. Фрай, міфом про падіння людини. Силою своєї уяви Мільтон «розморожує» цей застиглий міф, цей «образ істини» і дає йому нове поетичне життя. Однак багато поетів, не говорячи вже про звичайних людей, не здатні на таке творче «візюнірне» використання Біблії. Вона їх «поневолює» і не більш того. Вони не розуміють, що сама Біблія є художнім твором, «поемою», створеною вищою уявою. Для її адекватного використання необхідно мати таку ж чи майже таку ж уяву. Остання була у Мільтона, Данте і, як показує Н. Фрай, в У. Блейка.

Будучи за покликанням саме літературознавцем із орієнтацією на вирішення глибоких і загальних проблем творчості, а не легковажним «критиком», Н. Фрай зосередив основну увагу на тому, що є головним і загальним для всіх творів У. Блейка. Як уже зазначалось, він насамперед виокремив «центральный міф» цих творів. Межі цього міфу, який ґрунтується на ідеї сотворіння, падіння, спокутування і апокаліпсиса, включають чотири рівня уяви – Eden, Beulah, Generation and Ulro. Ці «рівні» об'єднують чотири «рівня» протилежностей: уяву і пам'ять (як щось нижче) у мисленні, певність і зрілість у релігії, свободу і тиранію в суспільстві, правду і фальш і мистецтві. У більш широкому плані вони зводяться до антитези життя і смерті. Н. Фрай таким чином «розшифровує» «структуру рівнів» уяви у Блейка: Eden – духовний рівень, енергетичний рівень, Beulah – світ закоханих і кохання, Generation – повсякденний світ, Ulro – ізольований світ індивіда.

До основ поезії У. Блейка Н. Фрай відносить його «міф» про падіння Альбіона. Сім спроб розбудити Альбіона, вжити Богом, поділяють історію на сім періодів. Цей «міф» використовується у циклі, який сам У. Блейк називає «Орк – Урізольським». Орк – втілення «титанічної» могутності, що міститься у людині, яка час від часу виявляється в революціях. Урізон – радник Орка, «бог-громовержець, втілення моральних законів і тиранічної влади» [2].

«Центральний міф» у більшій чи меншій мірі репродукується у всіх творах У. Блейка і насамперед у його «пророчих поемах». Так, у поемі «Чотири Зоас» очевидна така «біблейська» структура: перше – втрата рівності між божественними і людськими силами, яка призвела до падіння і створення людського світу. Друге – боротьба за відновлення цієї рівності і третє – апокаліпсис.

Вся творчість У. Блейка чітко структурована, «центральный міф» розграфлено на більш дрібні, але складаючі єдине ціле підрозділи. Цей «схематизм» став особливо привабливим для Н. Фрая, який, як уже говорилося, зробив його частиною свого дослідницького методу. Він пише з цього приводу наступне: «Блейк був, і це очевидно, так занепокоєний формою свого центрального міфу, що його герої ставали майже діаграмами. Героїзм Орка і жартівливість Ололона не сприймається нами як людські реалії, подібно до Ахілла чи Кассандри, але як чисто інтелектуальні ідеограми»[2, с. 143].

У цьому відношенні Н. Фрай протиставляє У. Блейка Шекспіру і Чосеру, які концентрували увагу на «живих людях і реальних речах», хоча вони не випускали з виду «архетипне бачення всього сутнього»[2, с. 121]. Наприклад, Мільтон бачив «всю націю англичан як один християнський персонаж»[2, с. 125]. В У. Блейка одним із таких «вічних» персонажів, які символізують загальнолюдське, є «падший» Альбіон. Він «втілює все людство у світі часу і простору», хоча і виступає в образі «одинокого Титана чи гіганта»[2, с. 125].

Н. Фрай зробив так багато «відкриттів» в творчості У. Блейка, що його книгу можна назвати не тільки знаковою, як це зробив О. Зверев, але й революційною. Наприклад, він переконливо показав, що вже у ранніх віршах поета, опублікованих в збірці «Поетичні начерки» (1783 р.), присутні основні теми поезії У. Блейка, включаючи його самі складні «пророкові поеми» – «Одруження неба та пекла», «Французька революція», «Америка» та інші. Уже в «Поетичних начерках», пише Н. Фрай, «ми знаходимо у зародку три головні теми поета – циклічність історії, роль художника і суспільстві, вірата Рая...»[2, с. 182].

Адже більшість дослідників прихилилася до протиставлення ранніх та пізніх творів поета. Приведений приклад – лише один із багатьох прикладів оригінального, сміливого і головного – глибоко аргументованого підходу Н. Фрая до проблем творчості видатного поета і мислителя.

Ми не ставили за свою ціль роздивитися все численні аспекти творчості У. Блейка, проаналізовані у фундаментальній праці Н. Фрая. Нашою ціллю було дослідити особливості літературознавчої методології канадського вченого як вони проявилися в книзі про Блейка.

Вочевидь, що Н. Фрай не представ тут в якості вузького міфологічного критика, хоча і використовував «архетипні» підходи до творчості У. Блейка. Його методологічний діапазон дуже широкий. Він включає в собі порівняльно-історичний, культурно-історичний, структурно-текстуальний і ряд інших дослідницьких методів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зверев А. Величие Блейка / Блейк У. Избранные стихи. – М., 1982.
2. Frye N. *Fearful Symmetry*. – Н., 1947.