

УДК 821.111

Философия смеха У. Блейка и романтический эксцесс

Токарева Галина Альбертовна

Доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы и журналистики,
Камчатский государственный университет им. Витуса Беринга;
683032, Россия, г. Петропавловск-Камчатский, ул. Пограничная, д. 4;
e-mail: tga41@yandex.ru

Аннотация

В статье исследуется специфическая философия смехового в поэзии У.Блейка в связи с феноменом романтической диалектики. Указывая на феномен смеха как онтологическую категорию в творчестве У. Блейка, автор представляет образы смеющегося Бога, Сатаны-трикстера и карнавальные мотивы в пророческих эпосах Блейка как необходимый компонент инициационного перехода, лежащего в основе диалектической модели мира Блейка и изоморфически представленного в целом ряде его произведений. Инициационные модели в поэзии Блейка связываются с карнавальностью «перевернутого» мира в момент инициации и исследуются с позиций мифопоэтических. Связь карнавальных образов Блейка с романтическим «бесконечным стремлением» к идеальному позволяет соотнести смех Блейка с романтической иронией и динамической моделью развития мира у романтиков на основе смехового отрицания предшествующей мировоззренческой парадигмы, что выявляет связь философии смехового у Блейка с романтическим эксцессом.

Ключевые слова

Смеховое, романтический эксцесс, божественное и демоническое, трикстер, романтическая ирония, инициационная модель

*Это мудрое веселье! Обезумев-
шая мудрость!
Вздох предсмертный, так
внезапно
превращающийся в хохот.
Г. Гейне*

Комический модус художественности и романтическая диалектика

Комическое не характерно для романтического мироощущения. Это воспринимается как аксиома. Трагический пафос романтизма, порожденный протестом одинокой, исключительной личности против несовершенного мира, не располагает к сатире, порождает трагическую иронию, провоцирует тотальный скепсис и мировую скорбь. Романтизм в своем героическом усилии опровергнуть бездуховность земного мира склонен к возвышенному пафосу, а свою экзатичность реализует в культе духа (гениоцентризм), культе красоты (панэстетизм), культе обожествленной природы (пантеизм). Культурность как таковая исключает насмешку.

Однако чем сильнее возвышенный пафос романтизма теснит комический пафос в поэтике, тем активнее становится мировоззренческая функ-

ция смехового в романтической эстетике, тем сильнее проступают ритуальные корни смеха в романтической онтологии.

Творчество первого английского романтика У.Блейка – показательный пример того, как складывается онтологическая модель романтизма. Романтическое мироощущение воспроизводит диалектическую модель бытия как таковую, отсюда и бесконечная текучесть эстетических принципов в романтизме, по сути, эстетическая беспринципность. Эта черта романтизма была гениально определена в поэтических строчках П.Б. Шелли:

Что постоянно в мире? Кто из-
бавлен
От вечных смен? – Для них сво-
боден путь.
Ни радость, ни печаль не знают
плена.
И день вчерашний завтра не
вернуть.

***Изменчивость – одна лишь
неизменна.***

В этой бесконечной изменчивости на пути движения к идеалу и черпает свою диалектику смехового У. Блейк.

Блейк неоднократно был назван стихийным философом, а его диалек-

тическая концепция бытия, художественно реализованная задолго до появлений работ Г. Гегеля и Ф. Ницше, помогает прояснить диалектику романтического мировоззрения в целом и увидеть вклад Блейка в осмысление сложного феномена, который впоследствии будет назван романтическим типом творчества (термин В.М. Жирмунского).

Блейк, будучи автором мифологически ориентированным, феномен смеха, вероятно, воспринимал, прежде всего, как онтологический. Для него изображенный смех является способом представления некой мифологической (точнее, квазимифологической) реальности, в которой смех демонстрирует свои ритуальные корни. К поэзии Блейка в особенности можно отнести высказывание И.Хёйзинги: «Поэзия выполняет *виртуальную*, социальную и *литургическую* функции»¹ (курсив наш – Г.Т.).

Традиционно различают смех как онтологический феномен и как оценочное средство изображения. Широко известно высказывание Г.Лессинга: «Смеяться и осмеивать – далеко не одно и то же». Для дифференциации

различных типов смеха многочисленные исследователи предлагали разнообразные термины-определения: «жизнерадостный» и «насмешливый» смех (В.Пропп); «направленный» и «ненаправленный» смех (М.Стеблин-Каменский); «смех тела» и «смех ума» (Л.Карасев) и др.

Рассматривая смех как психофизический феномен, большинство авторов справедливо полагают, что смех есть эмоциональная реакция положительного характера, выражающая радость, удовольствие, полноту бытия. Это позволило В.Я. Проппу обозначить такой тип смеха как «жизнерадостный». Ссылаясь на И.Канта, он приводит близкое по смыслу определение подобного смеха немецким философом – «игра жизненных сил»². Однако эта эмоциональная реакция не первична. Нам близка точка зрения А.Дмитриева и А.Сычева, которые утверждают, что «своим происхождением смех обязан в большей степени агрессии, чем удовольствию»³. Удовлетворенный смех победителя есть простейшая форма личностной самореализации древнего человека. Это

1 Хёйзинга И. Homo ludens. Статьи по истории культуры, – М.: Прогресс, 1997. – С. 198.

2 Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 210.

3 Дмитриев А.В., Сычев А.А. Смех. Социофилософский анализ. – М.: Альфа-М, 2005. – С. 8.

мотивированная радость и осознанное удовольствие.

Для нашего исследования важно понимание характера этого источникового смеха. При мифореконструкции автор будет невольно стремиться воспроизвести именно этот тип древнейшего смеха, тесно связанный с ритуалом. А для поэтики поздних блейковских пророчеств это понимание актуально вдвойне: использование автором смеха в его ритуальной функции способствует реставрации принципов мифомышления, что является самым глубинным слоем мифотворчества в произведении. Блейковские боги-победители смеются этим торжествующим, «гомерическим» смехом, и характер отраженной в смехе эмоции имеет принципиальное значение для понимания блейковской диалектики.

Феномен романтической иронии в контексте философии смеха У.Блейка

В связи с осмыслением онтологической функции смеха у Блейка необходимо говорить о феномене романтической иронии. Исследованию иронии посвящены многочисленные работы ученых, как филологов, так

и философов. Междискурсивное понятие «ирония» полифункционально и даже в области устоявшейся терминологии имеет несколько значений. Нет оснований углубляться в доказательство необходимости различения иронии как философской категории и иронии как художественного приема. Здесь исследователи достаточно единодушны. Однако во избежание терминологических недоразумений приведем несколько наиболее известных определений иронии как приема, что позволит нам далее более органично выйти на понятие иронии романтической.

В литературоведческом энциклопедическом словаре ирония определяется следующим образом: «Ирония [греческое *eironia* – притворство] – явно-притворное изображение отрицательного явления в положительном виде, чтобы путем доведения до абсурда самой возможности положительной оценки осмеять и дискредитировать данное явление, обратить внимание на тот его недостаток, который в ироническом изображении заменяется соответствующим достоинством»⁴. «Ирония, – находим

4 Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития [Электронный ресурс]. – Режим досту-

в «Литературной энциклопедии», – вид насмешки, отличительными чертами которой следует признать: спокойствие и сдержанность, нередко даже оттенок холодного презрения, а, главное, личина вполне серьезного утверждения, под которой таится отрицание достоинства того предмета или лица, к которому относится ирония и которая сообщает ей особую, подчас уничтожающую силу»⁵. М.И. Стеблин-Каменский называет иронию одним из изощренных видов смеха, отмечая, что «ирония, т. е. осмеяние под маской одобрения» – «интеллектуальный вид» направленного смеха⁶.

Для иронии как приема характерна некая «двуслойность» высказывания, сведение противоположностей в одну точку, и не менее важна дистанция между слоями высказывания; структура иронического высказывания предполагает наличие подтекста, опровергающего прямой смысл сказанного. Эти характерные черты иро-

нии дают основания для вычленения ее в особый тип оценочного смеха, имеющего не только атрибутивную (доброжелательный, обличительный, горький), но и структурную («двухуровневый») характеристику. Специфика иронического высказывания провоцировала споры о пафосе (модусе художественности), называемом ироническим (Г.Н. Поспелов, В.И. Тюпа, Н.Фрай). «Значение иронической образности, – пишет современная исследовательница, – неустойчиво и в каждом конкретном случае индивидуально. Неизменна лишь функция иронии – соединять несоединимое, делать образ перекрестьем двух или более знаковых систем»⁷. Возникновение иронии, по мнению В.М. Пивоева, свидетельствует о процессе индивидуализации сознания, а для романтиков ирония становится «игровой формой субъективной свободы»⁸. Ирония как художественный прием редко используется Блейком. Поэтому основное внимание уделим феномену

па: <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae8/index.htm>

5 Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 стб.

6 Стеблин-Каменский М.И. Апология смеха // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1978. – Т. 37. – №. 2. – С. 152.

7 Третьякова Е. Ирония в структуре художественного текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles>

8 Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2000. – С. 12.

романтической иронии, несомненно, более актуальному для постижения философии смеха художника.

Термин появился, как это часто бывает, постфактум в литературоведении на основе осмысления идей йенских романтиков, в частности идей Ф.Шлегеля, который дал развернутое истолкование иронии как мировоззренческой категории. В своем определении Шлегель отталкивается от сократовской иронии, справедливо уловив в ней глубинный онтологический смысл. «Сократовская ирония, – пишет немецкий романтик, – есть единственный случай, когда притворство и произвольно, и в то же время совершенно обдуманно. Одинаково невозможно как вызвать ее искусственными ухищрениями, так и отойти от ее тона. Кому она не дана, для того и после самого откровенного признания она останется загадкой. Она не должна никого вводить в заблуждение, кроме тех, кто считает ее иллюзией и либо радуется, видя это *великолепное лукавство, которое посмеивается над всем миром*, либо злится, подозревая, что и для них не делается исключения. В иронии все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным.

Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадает друг с другом и законченная философия природы, и законченная философия искусства. В ней содержится и *она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания*. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как *благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой* (везде курсив наш – Г.Т.), и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима. 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, шутку принимают всерьез, а серьезное принимают за шутку»⁹.

Ф.Шлегель видел в романтической иронии не просто возможность опровержения всякой претензии на идеальность, но и путь к воссозданию целостности мира. «Суть иронии

9 Шлегель Ф. Критические фрагменты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://poeticsite.narod.ru/dnevnik/dn10-01-05.html>

в том, чтобы не было полужизни на одной стороне и полужизни на другой.... Ирония хочет единой жизни, в которой факты в их прозаизме и поэзия, за ними таящаяся, сошлись бы друг с другом. Ирония – устремленность к целокупной истине»¹⁰. При этом совершенно ясно, что Шлегель дает термину «ирония» смысловое наполнение, отличное от современного – диалектически-философское и соответственно более широкое.

Исследователи неоднократно отмечали, что в работах немецких романтиков одно и то же понятие фигурирует под разными именами (например, у К.Зольгера и Ф.Шлегеля – «ирония», у Жана Поля – «юмор»), что свидетельствовало о неустойчивости новой терминологии. Содержание обоих этих терминов не тождественно их наполнению в современном литературоведении и современной философии. Однако мысль теоретиков романтизма ясна: речь идет об определенной мировоззренческой концепции романтиков, связанной с идеей бесконечного стремления к идеальному. Романтическая ирония предполагает постоянную проверку

мира на динамичность его развития. Романтическая ирония обуславливает невозможность фиксации на абсолютном состоянии явления, мира в целом и требует регулярного разрушения абсолюта как предела развития, взывая к постоянному движению от разрушенного абсолюта к новому.

Комическое и трагическое сопряжены в точке достижения абсолюта, ибо разрушение очередного предела развития, смена парадигмы – это одновременно трагедия умирания и радость обновления. Таким образом, в романтической иронии уместны как трагический, так и комический тип рефлексии. В известной работе канадского исследователя Н.Фрая «Анатомия критики» представлена оригинальная теория модусов, и иронический модус назван модусом современности. Широкое истолкование Н.Фраем иронии как рефлексии вообще объясняет авторскую мысль. Кризис экзистенции, ярко проявивший себя в эпоху модернизма, действительно определяет доминанту романтической иронии как трагическую. Однако это мироощущение не свойственно литературе раннего романтизма, и потому неприменимо к творчеству Блейка. Показательно, что Фрай,

10 Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – С. 283.

детально изучивший поэзию Блейка и посвятивший его творчеству одну из самых содержательных в блейковедении монографий «Пугающая симметрия», не говорит об ироническом модусе в связи с мироощущением Блейка. И это совершенно справедливо.

Однако есть все основания говорить о романтической иронии, нашедшей отражение в творчестве поэта в связи с ярко выраженным диалектическим началом его творчества. Блейк остро ощущал специфику восприятия мира поэтическим сознанием, и именно поэту-провидцу приписал дар особого ощущения трагического и смешного: «Те, кто наделен даром Образного Видения,.... трепещут при виде того, чего другие совсем не страшатся, и в то же время с презрением смеются над тем, что приводит в трепет других»¹¹. Именно эта художественная прозорливость и побуждает поэта к непрестанному совершенствованию жизни духа. Постоянное преодоление установленных пределов движения духа – суть блейковской концепции энергичного бытия.

11 Блейк У. Видения Страшного суда / Под ред. В. Чухно. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – С. 267.

Смех как маркер онтологического перехода у Блейка

Выраженная перипетийность бытия отражена в стихийной диалектике Блейка, где радость и горе тесно слиты и зависимы друг от друга («Всем нам суждено изведать / В жизни радости и беды» [здесь и далее перевод наш – Г.Т.] – «Изречения Невинности»). Соответственно они предстают то в карнавальном ключе («А Бог, добрый пастырь, доволен лишь будет/ Что весела паства, что счастливы люди / Найдет он подружку, закатит пирушку/ И на брудершафт выпьет с Дьяволом кружку» – «Маленький бродяжка»); то в формах античной трагедии («Тириэль»).

«Жди отравы от стоячей воды» (Expect poison from the standing water); «Энергия – вот вечный восторг» (Energy is Eternal Delight) – эти афоризмы из «Пословиц Ада» выражают сущность романтического мировидения Блейка, идею бесконечного движения мира и человека в нем. Мир в поэзии Блейка представлен совсем по-овидиевски – чередой непрерывных метаморфоз, бесконечных инициаций.

Диалектике развития блейковской модели мира, так называемому

«мономифу инициации» посвящены наши специальные работы. Здесь же обратимся только к тем инициационным ситуациям, в которых ярко проявляется онтологическая функция *смеха*. Прежде всего, это радостно-болезненное преобразование мира или человека, часто сопровождаемое «гомерическим» смехом, одическим пением, экстатическими танцами.

Индивидуальная инициация у Блейка более трагична, она сопряжена с самопожертвованием, самоуничтожением (*selfannihilation*). Героиня одноименного раннего пророчества Тэль «рождена, чтобы лишь улыбнуться миру и умереть» (*born but to smile and fall*). Познавая истину о необходимости добровольного самопожертвования смертного существа, она «улыбается сквозь слезы» (*smil'd in tears*). В поэме прочитывается традиционная христианская идея о смирении и добровольной жертве во имя будущей жизни духа, и светлая трагедия Тэль сопровождается печальной улыбкой – иной образ и не может появиться там, где все прорисовано мягкими мазками, нежными линиями, предстает словно в дымке, в игре полутонов, подчеркивая эфемерность бытия плоти.

Дух вакхического опьянения свободой в ранних поэмах Блейка пе-

редан в образах «радостных сынов» (*sons of joy*) – «Бракосочетание Рая и Ада»; освобождение рабов сопровождается «смехом в сияющем небе» (*laugh in the bright air*) – «Французская революция»; борющиеся за свободу Америки охвачены «огненной радостью» (*the fiery joy*) – «Америка». Масштабные поздние пророчества дают уже развернутую философскую картину в духе языческой вакханалии, передают торжество вечно воспроизводимой плоти, экстатическое ликование мира на пороге преобразования. Здесь звучит торжествующий, «гомерический» смех демиургов.

В истории культуры существует понятие «гомерического смеха», то есть смеха богов над несовершенством смертных и их деяний. А.Ф. Лосев, трактуя труды неоплатоника Прокла (412 – 485 г.г. д. н. э.), обратил внимание на определение гомерического смеха, данное древним философом, – «неугасимый» (*asbestos*) – и его трактовку божественного смеха как «щедрой энергии, направленной на всё». И далее у Прокла: «Смех относится к универсальным и вечно тождественно движущимся полнотам универсальной энергии»¹². Как некую плерому, анало-

12 Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития

гичную первовеществу, с его творческим потенциалом (например, огонь) воспринимал смех, очевидно, и Блейк, знакомый с учениями неоплатоников. Одновременное ощущение радости и скорби, наслаждения и боли, красоты и ужаса концентрируются у Блейка в момент творческого перехода и всегда сопрягаются с плотскими формами выражения идеи перехода рубежа. При этом, в соответствии с мифологической традицией, момент перехода приобретает и когнитивный характер: соитие ассоциируется с познанием и преображением на основе этого нового знания. Смех в этом контексте воспринимается прежде всего как «смех тела», то есть как знак победы или торжество физиологической радости над врагом (смертью как врагом). Смех в этих случаях, как отмечалось выше, выступает как аналог энергии и часто сопрягается с «огненными» образами: Сатаной, Тигром, Валой, Огненной Девой («Странствие»), детьми Лоса, бога солнечного огня (анаграмматическое Sol). Не случайно в огненном танце дочерей и сыновей Лувы все танцующие стремятся коснуться друг друга, то есть передать энергию,

воплощенную материально, телесно. Ритм этого танца – повторение ритмических волн пульсации Вселенной. Точки перехода также обозначены «телесно»: «коснуться», «пересечься (соединиться)»: to touch each other & recede (коснуться другого и пасть); to cross & change & return (соединиться и преобразиться и вернуться) [Milton, 26.6], и Vintage (библейская жатва, языческий сбор винограда) представлен как реализованная библейская метафора: тела смертных режут (срезают серпом), давят в винном прессе, как грозди винограда.

Улыбка Бога

При всей активности языческих мотивов в метасюжете инициации Блейк достаточно часто обращается к образам библейским. Это смеющиеся (улыбающиеся) Бог или Сатана, однако и здесь мы находим отступления от христианской традиции. Бог-отец в библейских текстах никогда не изображался смеющимся. Однако Бог может улыбаться. Амбивалентность улыбки Бога (и благая кенотическая улыбка Христа, и высокомерная усмешка Иеговы) – результат непреодолимости дистанции между Богом и человеком. Блейковские герои редко стоят «над»,

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae8/index.htm>

но часто оказываются «против». Даже ощущая себя сотворцом Бога, Блейк не забывает упрекнуть создателя в презрительном высокомерии по отношению к человеку. Его человек ждет от Бога-творца милости, но подозревает в нем снобизм и коварство.

Что ж ты молчишь, святой рев-
нитель

Всех добродетелей земных?

И прячешь лик свой, небожи-
тель,

От глаз пытливых чад своих?

И почему твои заветы

Столь гневны, а слова мрачны?

Неужто узнавать секреты

Из уст змеиных мы должны?

В то же время мы видим благого Бога, улыбающегося ребенку, лежащему в колыбели: «*Smiles on thee, on me, on all*» («Cradle song»). Эта благая улыбка адресована «тебе, мне, всем». В стихотворении из того же сборника «Песни Невинности» «О скорби ближнего» строка почти полностью повторена: «*He who smiles on all*» – «Тот, кто шлет улыбку всем».

Загадочной улыбкой наделен у Блейка Бог-творец в знаменитом стихотворении «Тигр»: «*Did he smile his work to see?*» (Улыбнулся ли он [Бог – Г.Т.], увидев свое творение?).

«В пятой строфе творец, вероятно, улыбается злорадной улыбкой циника, порожденной трагизмом бытия человека», – пишет Роберт Глекнер (*The creator's possible smile in fifth stanza is the smile of spite, cynicism, cultivated by repressive experience*)¹³.

Но смысл этого риторического вопроса оказался в блейковедении, пожалуй, самым дебатированным. Поскольку само явление улыбки здесь уже поставлено под сомнение, следует ли центром полемики делать вопрос о том, чему улыбался Создатель? Блейковский отнюдь не риторический вопрос заставляет, прежде всего, поразмышлять над возможными непредвиденными и опасными последствиями творческого акта. Гениальное творение выходит из-под воли творца и обретает творческую самостоятельность, но на что направлена эта мощная энергия освободившегося чудовища? По Блейку, Зло – некое бродило мира, без которого невозможно движение вперед. «Застойный» мир Добра должен быть взбудоражен силами зла, иначе наступит царство Уризена, создающего мертвую гармонию. Невольная привлекательность образа Тигра вполне

13 Gleckner R. F., Greenberg M.L. *Approaches to Teaching Blake's Songs of Innocence and of Experience*. – New York: Modern Language Association, 1989. – P. 109.

объяснима. По мере «проступания» образа во всех его деталях (процесс сотворения Тигра – своеобразная космогония, выстроенная по всем законам мифологического мышления: этап за этапом – день за днем) явление укрупняется и овеществляется в сознании читателя. Тигр Блейка не является однозначным воплощением Зла, а потому вернее всего предположить, что перед нами альтернатива: «улыбнулся» или ужаснулся Господь своему творению? Если считать последние две строки строфы анафорическими, закономерно даже усилить эту мысль: «Неужели он улыбнулся, увидев сотворенное им?» И поскольку риторические вопросы стихотворения не являются чистой риторикой, рискнем ответить на них, приняв во внимание блейковскую философию. Творец имел право на улыбку, но это не злорадная улыбка коварного создателя, не жалкая улыбка несостоявшегося властителя, это мудрая улыбка тайного знания того, что только вечное соперничество добра и зла дает толчок к развитию мира, и огненный Тигр выпущен на волю, чтобы оплодотворить своей буйной энергией пресное и «правильное» Добро.

Смеющегося злорадным или радостным смехом Бога мы не найдем

у Блейка. И хотя гностический Бог Закона, по утверждению многих теологов, смеялся, причина этого смыслового сдвига ясна: изображенный как гностический Бог Закона Иегова у Блейка становится рациональным и жестокосердным Уризенем, чей образ поведенчески порой смыкается с образом Сатаны – отсюда и возможность злорадного смеха в устах Творца. Вероятно, и Роберт Глекнер воспринял Творца в стихотворении «Тигр» как воплощение этой рациональности, как одну из ипостасей Уризена-Сатаны, что вполне обосновано. И в этом случае мы уже говорим об улыбке (усмешке) не Бога, но Сатаны.

Итак, блейковский Бог-творец может улыбаться, но смеющийся торжествующим смехом Иегова – это уже гностический Бог Закона, иначе Сатана. Таким образом, Блейк не столько нарушает традицию, сколько переосмысляет образ Бога-творца в рамках этой традиции. В изображении Сатаны Блейк почти ортодоксален: его Сатана, как и положено, притворяется, лицемерит, ёрничает и соответственно стремится перевернуть мир и превратить его упорядоченность в губительный хаос. Это разрушение сопровождается смехом, который в христианстве, безусловно, считается

еретическим и кощунственным, но, как уже было указано, берет свое начало в творческом смехе языческого трикстера.

Герой-трикстер в мифопоэтической системе Блейка

Мы не увидим у Блейка Сатану-шутника, но у шутников Блейка мы найдем демонические черты. Куид, главный резонер в сатирической прозе Блейка «Острове на Луне», – персонаж с явными признаками шута-трикстера. Куид – провокатор и «вопрошатель», задающий героям каверзные вопросы. Имя Куида исследователи связывают с латинским «что?» (quod?), таким образом, Куид оказывается классическим простецом-испытателем, в «вопрошательстве» которого просматривается сократовский принцип «майевтики» – выявления истины путем искусной формулировки вопросов.

Куид постоянно *изображает* простеца, посмеиваясь, и порой довольно зло, над участниками беседы. Его прозвище – Киник. Название философской школы кинизма, безусловно, используется в пародийном ключе, но Блейк не так далек от реальности, когда рисует своего героя ниспровер-

гателем авторитетов, нарушителем спокойствия и общественных норм поведения. Не случайно мисс Джитипин говорит о нем: «Этот Куид всегда испортит хорошую компанию своими дурными манерами. Безобразие!» Философия кинизма отдает предпочтение поступку и отрицает рационалистические мудрствования, и это тоже близко Блейку и его философам. Кинизм эпатажен в своей основе, это вызов общепринятым нормам поведения.

Образ шута, смыкаясь с образом лицедействующего мудреца, у Блейка соотносится с одиозной для поэта фигурой греческого философа-простеца Сократа. Для Блейка Сократ – культовая фигура, хотя и неоднозначная. Есть сведения о том, что он ассоциирует себя с Сократом, в котором литературная традиция, у истоков которой стоит Аристофан, усматривает черты древнего трикстера. Блейк, по свидетельству современников, был в беседе непредсказуем и часто задавал неожиданные вопросы, ставя собеседника в тупик своей абсурдной, как казалось окружающим, логикой. Исследователь творчества Блейка Ник Роулинсон отсылает к показательному высказыванию Блейка: «The Man ... must be a Fool and Knave. Having

по Con-Science» – «Человек должен быть дураком или плутом. Должен быть безумцем»¹⁴. А.Л. Мортон пишет о «причудливости внешнего вида и юмора Блейка в его совершенно специфических проявлениях. Он любил озадачивать окружающих, приводить их в недоумение, излагая подчас самые глубокие свои мысли и убеждения в полушутливой манере»¹⁵. Исследователи отмечают любовь Блейка к «застольным байкам» и «эксцентрическим спичам»¹⁶.

Внешний вид Блейка вызывал у его современников ассоциации с образом Сократа, Блейк был мал ростом и слегка курнос. Он и сам сравнивал себя с греческим мудрецом в свойственной ему манере говорить о великих как о своих соседях по общей вселенной. Крабб Робинсон вспоминает: «Отвечая на мой вопрос в тот первый день, он сказал: «Духи говорили со мной». Это заставило меня заметить: «Сократ пользовался совершенно таким же языком. Он разговаривал со

своим Гением. Теперь скажите, что родственного или сходного, как Вы полагаете, между Гением, вдохновлявшим Сократа, и вашими Духами?» Он улыбнулся, словно испытывая чувство удовлетворённого тщеславия. «Это одно и то же, как и наши лица». Он помолчал и сказал: «Я был Сократом, – а затем, словно поняв, что зашёл слишком далеко, добавил, – или кем-то вроде его брата. Я, должно быть, разговаривал с ним»¹⁷.

Сократ в платоновских диалогах – действительно серьезно-смеховая фигура, трикстерские черты образа Сократа можно обнаружить уже в «Облаках» Аристофана. Почему эта двойственная природа образа Сократа так важна при его соотнесении с образом биографического Блейка? Блейковский Сократ – простец, как и положено простецу, он являет детское простодушие и одновременно скрывает за маской простеца хитрость. Неоднозначность детскости, непредсказуемость поведения детей, неопределенность этического начала в ребенке не раз становились предметом особого рассмотрения Блейка. В «Острове» мы найдем волнующие

14 Rawlinson N. William Blake's Comic Vision. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003. – P. 57.

15 Мортон А. От Мэлори до Элиота. – М.: Прогресс, 1970. – С. 161.

16 Rawlinson N. William Blake's Comic Vision. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003. – P. 53.

17 24. Robinson C. H. // Nineteen's-Century Accounts of W.Blake. – Gainesville, 1970. – P. 254.

Блейка в этот период вопросы, но не все ответы на них. «Остров на Луне» создавался одновременно с «Песнями Невинности», в связи с этим в одиннадцатую главу сатиры вошло несколько песен из сборника: «Святой четверг», «Песня няни», «Заблудившийся мальчик». Разные по своему символическому подтексту, структуре и типу образности, они объединены общим «невинным» мироощущением, которое, впрочем, в блейковской художественной интерпретации не без основания многие англоязычные критики расценивают как самопародию (Д.Эрдман, Г.Блум, Н.Фрай, Н.Роулинсон). Этот пародийный элемент ощущается скорее на уровне интуиции, и особенно трудно улавливаем в переводном тексте. Только зная блейковскую «Колыбельную»¹⁸ из сборника «Песни и баллады», можно усмотреть в «Песне няни» пародийную отсылку, например, к сентиментальной лирике Анны Барбаулд (Д.Эрдман называет это стихотворение Блейка «мягкой пародией»¹⁹ на пасторальные гимны А.Барбаулд).

К травестированию и шутовству Блейка провоцирует абсурдность социально-политической ситуации в Англии. В 1809 году он напишет: «Монархи кажутся мне шутами; шутами же кажется палата общин и палата лордов»²⁰. Тотальное шутовство дает право поэту тоже объявить себя шутком, но в отличие от правящей знати, которая *выглядит* шутовски со стороны, сама того не сознавая, Блейк сознательно ёрничает и смешит публику непристойностями, выступая

К травестированию и шутовству Блейка провоцирует абсурдность социально-политической ситуации в Англии. В 1809 году он напишет: «Монархи кажутся мне шутами; шутами же кажется палата общин и палата лордов»²⁰. Тотальное шутовство дает право поэту тоже объявить себя шутком, но в отличие от правящей знати, которая *выглядит* шутовски со стороны, сама того не сознавая, Блейк сознательно ёрничает и смешит публику непристойностями, выступая

18 Спи, дитя, сладким сном
Тихий свет в лице твоём.
Отблеск тайных детских грез
И обманных, легких слез,
Тайный груз в сердечке том,
Спит лукавство тихим сном,
Пробудиться не спеши,
Страшен сон твоей души,
Грозен блеск открытых глаз.
Близок страшной жатвы час!
Ах, коварен детский сон,
Небеса обманет он.
(перевод наш – Г.Т.)

19 Erdman D. Textual Notes // Blake W.

The Complete Poetry & Prose of William Blake. – N.Y: Anchor books, 1988. – P. 123.

20 Цит. по: Мортон А. От Мэлори до Элиота. – М.: Прогресс, 1970. – С. 126.

В «Острове на Луне» находим сатирически изображенную английскую знать:

Мы армию чиновников по всей стране
вскормили
Законы создавать для нас в Парламент
усадили
Толсты и краснолицы, пьют крепкий
эль они.

О, доброй старой Англии радушие храни!
В расшитых алых мантиях и в черных
башмаках

Усердно эль мешают с беконом в животах.
И до седьмого пота так трудятся они.

О доброй старой Англии радушие храни!
(перевод наш – Г.Т.)

в роли возмутителя спокойствия и в своих политических сатирах:

Пусть откроют парижские бор-
дели,
Пусть весь город беснуется в
танце,
Разбудите всех лекарей в ок-
руге –
Так велела королева Франции
И тогда Ничей отец, старый
пер...н,
Возгласил, громко рыгнув:
«Не меньше, чем войны, лю-
блю казнить,
Вешать, четвертовать, потро-
шить!».

«Драма вместе с балаганом» (Д.Китс)

В романтическую эпоху господства субъективизма шутовство актуализируется как обнажение души и часто приобретает трагический характер. Для Блейка всякое обнажение, понятое прямо или фигуральное, – прежде всего, знак истинности явления, и с этой точки зрения он симпатизирует шуту и отождествляет себя с ним. Есть и горько-саркастические ноты в его лирике («Ангел», «Заблудший сын» – «Песни Невинности и Опыта»), но они не сливаются

с эпатажной образностью «Острова». «Остров на Луне» – особый, театрализованный мир карнавального смеха, в котором персонаж-шут является центральной фигурой. Учитывая то, что он выступает в роли резонера, мы вправе проецировать черты трикстера – возмутителя спокойствия – и на самого Блейка.

Широко известен тот факт, что во время революционных событий во Франции в 1789 году молодой Блейк ходил по улицам Лондона в колпаке санкюлота, что было не просто эпатажно, но и элементарно опасно. Блейк вообще любил «дразнить гусей», что он, по сути, и делал в своих многочисленных эпиграммах и своеобразных сатирических стихах. Достояния упоминания и история с английским драгуном в Фэлхеме, который принял Блейка за шпиона и чуть не посадил его в тюрьму, поскольку задиристый поэт не преминул немедленно бросить вызов представителю королевской армии в самой что ни на есть эпатажной форме. Поведение Блейка частенько носило провокационный характер и выглядело шокирующим. В стихотворении «Блейк в защиту своего каталога» поэт признается, что он «very contrary fellow» – «весьма задиристый малый».

Показательны высказывания Блейка и в частных беседах («Разум – это единственный грех; беззаботные и беспутные люди лучше тех, кто постоянно размышляет»²¹; и на полях читаемых им книг: «Ненавижу скупые улыбки, обожаю громко смеяться»²²).

Традиция изображения сатаны как насмешника-провокаatora была весьма распространенной в эпоху Блейка. Один из показателей этого – характер изображения Мефистофеля в гётевском «Фаусте». Однако Блейк упорно оставляет за Сатаной сферу возвышенного: у романтизированного Христа должен быть равновеликий соперник. Пожалуй, только однажды Блейк изменяет себе, изобразив Сатану в комически непристойном виде. Однако и здесь Дьявол обретает трикстерские черты только в своей аллегорической ипостаси. В «Бракосочетании Рая и Ада» появляется образ обезьяны как воплощения сатанинских сил. Дж.Фергюссон пишет: «В христианском искусстве обезьяна является символом греха, злобы, коварства и вожделения..... Иногда в

облике обезьяны изображают сатану, а образ обезьяны, закованной в цепи, передает идею победы веры и добродетели над грехом»²³. Говоря об обезьяне как о трансформированном образе трикстера, культуролог и философ Т.Адорно назвал триаду «обезьяна – глупец – клоун» «синтетическим архетипом»²⁴.

Романтическая ирония в философской традиции эпохи выступает как форма человекобожия: романтик, дистанцируясь от низкого мира с помощью презрительной усмешки, отчасти принимает на себя функцию Бога, смеющегося гомерическим смехом. Романтическим героем Блейка, становящимся ироником, может быть сочтен и Лос, и Орк, и другие мифологические персонажи-богоборцы. Но в смехе блейковских героев, участников огненной инициации, всегда есть трагический надрыв, не позволяющий отождествить смех свободного божества со смехом поднявшегося над тварным миром романтического героя. Блейковские герои знаменуют смехом свою победу над конечным существованием человека и духовно

21 Rawlinson N. William Blake's Comic Vision. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003. – P. 270.

22 Блейк У. Видения Страшного суда / Под ред. В. Чухно. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – С. 176.

23 Фергюссон Дж. Христианский символизм. – Кн. VIII. – М.: Золотой век, 1998. – С. 21.

24 Адорно Т.В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 176.

побеждают Смерть как главного врага телесно воплощенного человека.

Орк обращается к Сатане: «Твоя цель и цель твоих священников и церквей / Поставить клеймо «смертный» на человеке и приучить его / Дрожать от страха и ужаса, сжиматься в клубок и замыкаться в своем себялюбии / Я же хочу научить человека презирать смерть, идти вперед / В бесстрашном величии жертвуя собой, презрительно смеясь / Над всеми твоими запретами и угрозами» [«Мильтон», 38; 37-42].

В романтизированных про-роческих книгах Блейка, как того и требует модус художественности, комическое вытесняется трагическим, но сохраняется мифологическая телесность образов, компенсирующая карнавальный витализм и подразумевающая тотальное (и в духе, и в плоти) обновление мира. Тело мифологического Альбиона в поэме «Мильтон» состоит из множества живых существ, материализуется в образе города-лабиринта, чьи коридоры ассоциируются с полостями человеческого тела, органами пищеварения, детородными органами, что сохраняет образный мир карнавала при утрате идеи *весе-лого* обновления.

Ритуальное оформление смеха в его онтологической функции

особенно явственно представлено в мифологизированной ранней поэме Блейка «Тириэль», где дряхлого старца Тириэля осмеивают и забрасывают грязью родной брат и его сыновья. Эта сцена чрезвычайно близка к ритуальному осмеянию, забрасыванию нечистотами с целью обновления и возрождения.

И вышли к ним навстречу из пещеры сам старейший Зазель и его сыны.

И угадав в слепце царя-тирана, увидев дочь его, стенающую горько,

Они смеяться начали над ними, дразнить и их забрасывать камнями, швырять кусками грязи в проходивших.

.....

«Облезлый деспот, сморщенный злодей! Послушай звон оков, что носит Зазель.

Ты в цепи заковал родного брата, и где же ныне твой всевластный взор?

Плачь, Гела! Вопли дочери злодея мне сладких звуков музыки приятней.

Куда идешь ты? Заходи, отдай моих кореньев и воды напейся.

Твоя корона – плешь твоя, и скоро солнце дотла сожжет твои последние мозги.

И станешь ты глупцом, каким ты сделал родного брата своего когда-то».

Слепец все слышал, и себя ударил он в грудь, и задрожал, и дальше поспешил.

И вслед ему они бросали грязью, пока он не вошел под своды леса²⁵.

Возникающий дисбаланс смехового (забвение ритуальной, возрождающей функции смеха) приводит к тому, что в романтизме в большей степени становится востребованным трагикомическое – сложная форма выражения экзистенциального кризиса эпохи.

Карнавальная стихия и романтический эксцесс

Когда грозные инвективы и дидактические увещевания перестают быть действенными, вступает в силу уравнивающая и спасительная традиция карнавала: площадной смех свергает с пьедестала, разрушает авторитеты, что вполне в духе эпохи, которая формируется под знаком Французской буржуазной революции.

Карнавал – праздник, эксцесс, революция, романтическое преобразование. Такое рядоположение возмож-

25 Blake W. *The Complete Poetry & Prose of William Blake* / Ed. by D. Erdman. – N.Y.: Anchor books, 1988. – P. 284.

но при условии понимания романтизма как сакрального, в отличие от профанного, периода времени. Романтизм в этом случае трактуется как вневременной феномен, особого типа сознание, которое активизируется именно в переходные, эксцессуальные периоды развития культуры. Н.Фрай, например, размышляет в связи с романтизмом об «ощутимом течении всей культуры и кратких вспышках значимых ее моментов»²⁶. Исследователь пишет о том, что «жизнь воображения на земле демонстрирует ритм чередования фаз покоя и усилий.... Это не противоположные качества, но различные фазы одного имагинативного ритма»²⁷. Эпохи «вспышки» – это моменты «творящей распушенности»²⁸, «проигрывания» возможного, хотя и временного, воплощения утопии в реальность. Как и романтическое, карнавальное мироощущение может быть охарактеризовано как «враждебное всему готовому и завершеному, всяким претензиям на незыблемость

26 Фрай Н. *Анатомия критики* // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX века. Трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С. 258.

27 Frye N. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. – Princeton, 1990. – P. 230.

28 Кайуа Р. *Миф и человек. Человек и сакральное*. – М.: ОГИ, 2003. – С. 231.

и вечность»²⁹. Именно здесь расположена точка соприкосновения понятий «карнавал» и «романтическая ирония». Романтическая ирония указывает не только на несовершенство реального мира, но и на общий онтологический закон: совершенство не может быть застывшим, статика убивает гармонию, грозит стагнацией и самоуничтожением. Карнавал так же, как и романтическая ирония, использует смех как онтологический инструмент. Активизация онтологических смыслов блейковского смеха, как мы показали выше, спровоцирована, прежде всего, кризисным характером эпохи, временем резкого перелома в истории народов и их культур.

Библиография

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
3. Блейк У. Видения Страшного суда / Под ред. В. Чухно. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – 384 с.
- 29 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 16.
4. Дмитриев А.В., Сычев А.А. Смех. Социофилософский анализ. – М.: Альфа-М, 2005. – 590 с.
5. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.
6. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 стб.
7. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
8. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/lofef/iae8/index.htm>
9. Мортон А. От Мэлори до Элиота. – М.: Прогресс, 1970. – 254 с.
10. Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2000. – 106 с.
11. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб.: Алетейя, 1997. – 287 с.
12. Стеблин-Каменский М.И. Апология смеха // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1978. – Т. 37. – №. 2. – С. 149-156.
13. Третьякова Е. Ирония в структуре художественного текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/>

- WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles
14. Фергюсон Дж. Христианский символизм. – Кн. VIII. – М.: Золотой век, 1998. – 332 с.
 15. Фрай Н. Анатомия критики // За рубежом эстетика и теория литературы XIX-XX века. Тракаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С. 232-264.
 16. Хёйзинга И. Homo ludens. Статьи по истории культуры, – М.: Прогресс, 1997. – 362 с.
 17. Шлегель Ф. Критические фрагменты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://poeticsite.narod.ru/dnevnik/dn10-01-05.html>
 18. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
 19. Blake W. The Complete Poetry & Prose of William Blake / Ed. by D.Erdman. – N.Y: Anchor books, 1988. – 990 p.
 20. Erdman D. Textual Notes // Blake W. The Complete Poetry & Prose of William Blake. – N.Y: Anchor books, 1988.
 21. Frye N. Fearful Symmetry. A Study of William Blake. – Princeton, 1990. – 472 p.
 22. Gleckner R. F., Greenberg M.L. Approaches to Teaching Blake's Songs of Innocence and of Experience. – New York: Modern Language Association, 1989. – 162 p.
 23. Rawlinson N. William Blake's Comic Vision. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003. – 292 p.
 24. Robinson C. H. // Nineteen's-Century Accounts of W.Blake. – Gainesville, 1970.

William Blake's philosophy of laughter and the romantic excess

Tokareva Galina Al'bertovna

Full Doctor of Philology,

Professor of Literature and Journalism Department,

Vitus Bering Kamchatka State University,

P.O. Box 683032, Pogranichnaya st., № 4, Petropavlovsk-Kamchatsky, Russia;

e-mail: tga41@yandex.ru

Abstract

The article studies the specific philosophy of laughter in William Blake's poetry in relation to the phenomenon of romantic dialectic. Pointing out the phenomenon of laughter as ontological category in William Blake's works the author presents the images of the Laughing God, Satan-trickster and carnival motives in Blake's prophetic epics as a necessary component of the initiation transition, laying in the basis of Blake's dialectical world model isomorphically presented in a number of his works. The initiatory model in the Blake's poetry is associated with the carnival "flipped" world as the time of initiation and examined from the standpoint of mythopoetic. The connection between carnival images of Blake and romantic "endless aspiration" to perfection allows to correlate Blake's laughter with romantic irony, and with the dynamic model of the world in romanticism based on the denial by laughter of preceding ideological paradigm that reveals the link between philosophy of laughter in Blake's works and romantic excess.

Keywords

Laugh, romantic excess, divine and demonic, trickster, romantic irony, initiation pattern.

References

1. Adorno, T. (2001), *Aesthetic Theory* [*Esteticheskaya teoriya*], Moscow, Respublika, 527 p.
2. Bakhtin, M.M. (1990), *Francois Rabelais' Creativity and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance* [*Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 543 p.
3. Blake, W. (1998), *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. by D.Erdman, N.Y, Anchor books, 990 p.
4. Blake, W. (2002) *Vision of Judgment* [*Videniya Strashnogo suda*], ed. V.Chukhno, Moscow, Eksmo-press, 384 p.
5. Caillois, R. (2003), *Myth and the man. The man and the sacred* [*Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe*], Moscow, OGI, 296 p.
6. Dmitriev, A.V., Sychev, A.A. (2005), *Laugh. Social philosophical analysis* [*Smekh. Sotsiofilosofskii analiz*], Moscow, Al'fa-M, 590 p.

7. Erdman, D. (1988), "Textual Notes", in Blake W. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, N.Y, Anchor books.
8. Ferguson, J. (1998), *Christian symbolism [Khristianskii simvolizm]*, book. VIII, Moscow, Zolotoi vek, 332 p.
9. Frye, N. (1987), "Anatomy of criticism" ["Anatomiya kritiki"], *Foreign aesthetics and literary theory in XIX-XX centuries. Treatises, articles, essays [Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX-XX veka. Traktaty, stat'i, esse]*, Moscow: Moscow State University, pp. 232-264.
10. Frye, N. (1990), *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, 472 p.
11. Gleckner, R.F., Greenberg, M.L. (1989), *Approaches to Teaching Blake's Songs of Innocence and of Experience*, New York, Modern Language Association, 162 p.
12. Huizinga, J. (1997) *Homo ludens. Articles on the history of culture [Homo ludens. Stat'i po istorii kul'tury]*, Moscow, Progress, 362 p.
13. *Literary Encyclopedia* (1987) [*Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'*]. – Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 752 p.
14. *Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms* (1925) [*Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov*], in 2 vol., Moscow, Leningrad, L.D. Frenkel', vol. 1, 576 col.
15. Losev, A.F. *The history of ancient aesthetics. Results of the millennium development [Istoriya antichnoi estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya]*, available at: <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae8/index.htm>
16. Morton, A. (1970), *From Malory to Eliot [Ot Melori do Eliota]*, Moscow, Progress, 254 p.
17. Pivoev, V.M. (2000), *Irony as a cultural phenomenon [Ironiya kak fenomen kul'tury]*, Petrozavodsk, PSU, 106 p.
18. Propp, V.Ya. (1997), *Problems of comicalness and laugh [Problemy komizma i smekha]*, Saint-Petersburg, Aleteiya, 287 p.
19. Rawlinson, N. (2003), *William Blake's Comic Vision*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 292 p.
20. Robinson, C.H. (1970), "Blake", *Nineteen's-Century Accounts of W.Blake*, Gainesville.
21. Schlegel, F. (1983), *Aesthetics. Philosophy. Criticism [Estetika. Filosofiya. Kritika]*, in 2 vols, Moscow, Iskusstvo, vol.1, 479 p.

22. Schlegel, F. "Critical fragments" ["Kriticheskie fragmenty"], available at: <http://poeticsite.narod.ru/dnevnik/dn10-01-05.html>
23. Steblin-Kamensky, M.I. (1978), "Apology of laugh" ["Apologiya smekha"], *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, vol. 37, No 2, pp. 149-156.
24. Tret'yakova, E. "Irony in the structure of a literary text" ["Ironiya v strukture khudozhestvennogo teksta"], available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles>