Мировая литература в контексте культуры № 6(12) 2017

2017. Выпуск 6(12) Основан в 2006 году Выходит 1 раз в год

Учредитель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Пермский государственный национальный исследовательский университет

Редакционная коллегия

Авраменко И. А., к. филол. н. Бочкарева Н. С., д. филол. н., проф. Братухин А. Ю., к. филол. н., доцент Братухина Л. В., к. филол. н. Бячкова В. А., к. филол. н. — главный редактор Новокрещенных И. А., к. филол. н. Петрусева Н. А., д. искусств., проф. Поршнева А. С., д. филол. н., доцент Проскурнин Б. М., д. филол. н., проф. Суслова И. В., к. филол. н.

Адрес редакции: 614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.

E-mail: worldlit@mail.ru

Founder: Perm State University

Editorial Board

Ivan Avramenko
Nina Bochkareva
Alexandr Bratukhin
Liudmila Bratukhina
Varvara Byachkova
Irina Novokreshchennykh
Nadezhda Petruseva
Alisa Porshneva
Boris Proskurnin
Inga Suslova

СОДЕРЖАНИЕ

Братухин А. Ю. Климент Александрийский и Египет	7
Рогова А. Г. «Благодарственная ода» Уильяма Вордсворта как попытка преодоления травматического опыта	17
Тарасова Н. С. Образ Торнфилд-холла в «Джейн Эйр» Ш. Бронте	27
Фирстова М. Ю. Идейно-художественное своеобразие исторического романа Элизабет Гаскелл «Поклонники Сильвии»	35
Бячкова В. А. «Роза и кольцо» У. М. Теккерея и «Не покидай» Г. И. Полонского: традиции сказки для взрослых и детей	41
Цветков Ю. Л. «Музыка стиха» Гуго фон Гофмансталя	50
Новокрещенных И. А., Шестакова А. С. Образ павлина в рассказе Д. Г. Лоуренса «Павлин зимой»	58
Антонова К. Н. Реализация интермедиального метатекста в новеллистике Д. Г. Лоренса	72
Бочкарева Н. С. Fin de Siècle и «Век Джаза»: интермедиальные параллели (графический лист «Похороны Саломеи» О. Бердсли и сон Ника Каррауэя в романе «Великий Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда)	78
Абрамова В. С. Образ иностранца в прозе А. П. Чехова: переосмысление этностереотипов	84
Подобрий А. В. Категория «время» как составляющая национальной специфики текста (на материале произведений Л. Леонова, Вс. Иванова и И. Бабеля)	91
Дасько А. А. Сборник «Vita» Язэпа Пущи: эволюция художественно-эстетических взглядов	104
Конышева Н. Ю. Основополагающие смыслы концепта «страх» в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»	111
Шевченко А. А. Поэтика романа «Оксенфуртский мужской квартет» в контексте «Вюрцбургской трилогии» Леонгарда Франка	117
Поршнева А. С. О роли времени в хронотопе немецкого эмигрантского романа	126
Котлярова В. В. Драматургия Эдварда Олби и французский «театр абсурда»: проблема конвергенции	134

Андрушко Ю. П. Художественный мир рассказа 1. Уильямса «Мисс Койнт из Грина»: онтологический подход	147
Любимская О. М. Невербальные эквиваленты внутренней речи героев в романе «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера	153
Ловцова О. В. Феномен детства в британской драме второй половины XX в. (60–80-е гг.)	161
Мельников Е. Ю. Система мотивов в пьесе Л. Хюбнера «Сбой»	167
Шешунова С. В. Образ военного противника в рассказе И. С. Шмелева «Солдат Кузьма» и в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи»	173
Сафронова Е. С. Жанровое своеобразие романа Э. Елинек «Любовницы»	179
Манжула О. В. Новые тенденции в современном романе об античности. Аннабель Лайон. «Золотая середина»	185
Суслова И. В., Мазунина М. С. Философская сказка Мишеля Турнье: жанровые варианты	193
Братухина Л. В. Диалог культур в романе Салмана Рушди «Клоун Шалимар»: религиозный аспект	202
Чагина А. П. Поэтика кино в романе Мануэля Пуига «Поцелуй женщины-паука»	216
Богдевич Е. Ч. Топос «книга» в литературе XX–XXI вв.: поэтико-семантический комплекс	225
Proskurnin B. M., Filipieva M. I. Victorian Social Problem Novel Tradition in the XXI Century: <i>A Week in December</i> by Sebastian Faulks and <i>Capital</i> by John Lanchester	234

TABLE OF CONTENTS

Bratukhin A. Yu. Clement of Alexandria and Egypt
Rogova A. G. William Wordsworth's <i>Thanksgiving Ode</i>
as an Endeavour to Overcome Trauma
Tarasova N. S. The Image of Thornfield Hall in "Jane Eyre" by Ch. Brontë
Firstova M. Yu. The Ideological and Artistic Originality of "Sylvia's Lovers" by Elizabeth Gaskell
Byachkova V. A. <i>The Rose and The Ring</i> by W.M. Thackeray and <i>Don't Leave Me</i> by G.I. Polonskiy: traditions of fantasies for children and adults
Tsvetkov Y. L. Hugo Von Hofmannsthal's "Music of Verse"
Novokreshchennykh I. A., Shestakova A. S. The Image of Peacock D. H. Lawrence 's Short Story <i>Wintry Peacock</i>
Antonova K. N. Implementation of Intermedia Metatext in D. H. Lawrence's Short Stories
Bochkareva N. S. Fin de Siècle and «The Jazz Age»: Intermedia Parallels (A. Beardsley's Tallpiece <i>Salome's Funeral</i> and Nick Carraway's Dream in <i>Great Gatsby</i> by F.S. Fitzgerald
Abramova V. S. The Image of the Foreigner in A. P. Chekhov Prose: Deconstruction of Ethnic Stereotypes
Podobriy A. V. The Category of "Time" as a Component of the National Specifics of the Text (on the examples of L. Leonov, Vs. Ivanov and Isaac Babel)
Dasko A. A. Literary Collection "Vita" of Jazep Puscsha: the Evolution of Artistic-Aesthetic Views
Konysheva N. Yu. Fundamental Meanings of the Concept "Fear" in R. Musil's Novel «The Confusion of Young Torless»
Shevchenko A. A. The Poetics of the Novel "Das Ochsenfurter Männerquartet" in the Context of the "Würzburg Trilogy" by Leongard Frank
Porshneva A. S. The Role of Artistic Time in German Exile Novel Chronotope

Kotlyarova V. V. Edward Albee's Drama and French «Theater of Absurd»: The Problems of Convergence	134
Andrushko Yu. P. Ontological Approach to Analysis of a Short Story «Miss Coynte of Greene» by T. Williams	147
Lubimskaya O. M. Nonverbal Equivalents of Characters' Inner Speech in J.D. Salinger's «The Catcher in the Rye»	153
Lovtsova O. V. Phenomenon of Childhood in British Drama of the Second Half of the XX Century (60–80s)	161
Melnikov E. Y. System of Motives in the Play "Aussetzer" by L. Hubner	167
Sheshunova S. V. The Image of Enemy in the Short Story "Kuzma, a Soldier" by I.S. Shmelev and the Novel "Master Georgie" by B. Bainbridge	173
Safronova E. S. Genre's Distinction of the Novel «Women as Lovers» by E. Jelinek	179
Manzhula O. V. New Tendencies in the Modern Novel about Ancient Times. Annabel Lion. "The Golden Mine"	185
Suslova I. V., Mazunina M. S. Michel Tournier's Philosophical Tales: the Variety of Genre	193
Bratukhina L. V. The Dialogue of Cultures in <i>Shalimar the Clown</i> by S.Rushdi: Religious Traditions	202
Chagina A. P. Poetics of Cinema in the Novel of Manuel Puig "The Kiss of the Spider Woman"	216
Bogdevich E. Ch. Topos «Books» in the Literatures of the XX–XXI Centuries: Poetic–Semantic Complex	225
Proskurnin B. M., Filipieva M. I. Victorian Social Problem Novel Tradition in the XXI Century: <i>A Week in December</i> by Sebastian Faulks and <i>Capital</i> by John Lanchester	234

УДК 821.14

КЛИМЕНТ АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ И ЕГИПЕТ

Александр Юрьевич Братухин

к. филол. н., доцент Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Bratucho@yandex.ru

В статье рассматривается вопрос об отношении Климента Александрийского к египетской культуре (религиозным культам, памятникам). Подвергается литературным распространённая точка зрения на Климента как на уроженца Афин. Анализируется зависимость прозвания христианского автора по местности от того, являлся ли он просто церковным писателем, монахом (преподобным) или епископом (святителем). Разбирается пассаж Clem. Alex. Strom. I, 1, 11, 2, в котором описывается странствие Климента из Афин в Египет. Показывается отличие в описании Климентом египетских реалий от описания их другими авторами, у которых они представляют собой locicommunes, и от описания самим Климентом реалий, не связанных с Египтом. Указывается на влияние, оказанное Климентом на египетское монашество. Делается вывод об исключительной погружённости Климента в александрийскую и, шире, в египетскую среду, сделавшей его первым представителем христианской александрийской школы, труды которого сохранились ло наших лней.

Ключевые слова: Климент Александрийский, патрология, раннее христианство, египетская культура, александрийская богословская школа.

Тит Флавий Климент Александрийский родился ок. 150 и умер ок. 215 г. Биографические сведения о нем присутствуют в сочинениях более поздних церковных авторов (Евсевия Памфила, свт. Епифания Кипрского, свт. Кирилла Александрийского, блаж. Иеронима, свт. Фотия и др.). Во времена Епифания (IV в.) одни называли Климента александрийцем, другие афинянином (*Epiph*. Panar. 12/32, 6 = Vol. I, P. 445). Свт. Никифор Константинопольский говорит о Клименте как о святом из Александрии (ὁ ἰερὸς ὁ Ἁλεξανδρείαθεν) (Refut. etevers. def. syn. an. 815, 63). В. Бычков полагает, что тот родился в аристокра-

[©] Братухин А. Ю., 2017

тической семье в Афинах [Бычков 1995: 56]. Э. Иттер замечает: «Климент, возможно, был по происхождению афинянином (was probably born an Athenian), но вполне мог быть уроженцем Александрии (but he may well have been native to Alexandria) [Itter 2009: 7]. По мнению К. Морескини, Климент был «с большой долей вероятности уроженцем Афин» [Морескини 2011: 123]. Список исследователей, считающих Климента афинянином, значительно длиннее списка тех, кто признаёт его александрийцем. Не претендуя на окончательное решение вопроса о его происхождении, попытаемся показать, что утверждение свт. Никифора может иметь под собою некоторое основание.

Прежде всего, обращает на себя внимание тот факт, что за Климентом прочно закрепилось прозвание «Александрийский». Рассмотрим, какие эпитеты получали церковные писатели и Отцы Церкви. Как правило, по названию города, где они служили, получали имена епископы: Климент Римский, Игнатий Антиохийский, Поликарп Смирнский, Феофил Антиохийский, Ириней Лионский, Ипполит Римский, Дионисий Александрийский, Мефодий Патарский, Киприан Карфагенский, Кирилл Иерусалимский, Афанасий Александрийский, Иларий Пиктавийский, Василий Кессарийский, Григорий Нисский, Амвросий Медиоланский, Августин Иппонский, Кирилл Александрийский, Феодорит Киррский, Григорий Турский, Софроний Иерусалимский, Герман и Никифор Константинопольские, Андрей Критский, Косма Маюмский, Фотий Константинопольский, Марк Эфесский и др. Монахи нарекались либо по монастырю, где подвизались: Нил Синайский, Исидор Пелусиот, Викентий Леринский, Венедикт Нурсийский, Анастасий Синаит, Феодор Студит, Григорий Синаит; либо, реже, по месту рождения: Евагрий Понтийский, Иероним Стридонский, Исихий Иерусалимский, Леонтий Византийский (из Константинополя [Шукин 2009: 648]), Иоанн Дамаскин. Не известен ни один более или менее крупный церковный автор, прозванный по городу, в котором он служил, не имевший сана епископа, кроме, пожалуй, Петра Дамаскина (XII), о месте рождения которого, впрочем, мы ничего не знаем. Учитывая эту закономерность, предположить, что и Климент Александрийский происходил из Александрии.

Учёные, утверждающие, что Климент назван Александрийцем по городу, в котором приобрёл известность, обращают внимание на то, что «при упоминании об учителях, с которыми он встречался в странствиях, 1-м пунктом этих странствий называет Грецию, а последним — Египет (*Clem. Alex.* Strom. I 1. 11. 2), т. е. Александрию; такая геогра-

фия была бы странной, если бы он был уроженцем Александрии» [Смирнов 2014: 563]. Приведём перевод пассажа Clem. Alex. Strom. I, 1, 11, 1-2): «Этот трактат – не записи, искусно сделанные для торжественного произнесения, но сберегаемые у меня на старость воспоминания, лекарство от забвения, незамысловатый образ и контурный рисунок ясных и живых слов и мужей, которых я удостоился слушать, блаженных и воистину достойных упоминания. Из них один в Греции (ἐπὶ τῆς Ἑλλάδος) – иониец, другие в Великой Греции: один – из дольной Сирии, второй – из Египта (ἀπ' Αἰγύπτου), иные – на Востоке (ἀνὰ τὴν άνατολήν): один – из Ассирии, а второй в Палестине (έν Παλαιστίνη) – еврей по рождению. Натолкнувшись (περιτυχών) напоследнего (по силе он был первым), я обрёл покой, поймав его укрывшегося в Египте (ἐν Αἰγύπτω θηράσας λεληθότα)». Случайная встреча с человеком, с которым он познакомился на Востоке, могла произойти в Египте только в том случае, если Климент там жил после своего возвращения из странствий. Сложно допустить, что Климент преследовал убегавшего от него Пантена, с которым он невзначай познакомился в Палестине, и так добрался до Александрии. Обращает на себя внимание тот факт, что среди учителей Климента нет ни одного представителя материковой Греции, но есть египтянин, с которым его свела судьба в южной Италии.

В «Увещевании к язычникам» Климент пишет: «Поэтому мне кажется, что, так как Сам Логос спустился к нам с неба, не должно более ходить на обучение к людям, стремясь в Афины и в остальную Элладу, а также в Ионию. Ведь если Учитель у нас Тот, Кто наполнил всё святыми силами: творением, спасением, благодеянием, законодательством, пророчеством, учением, — то нет науки, которой не обучал бы Он, и вся вселенная стала у Него уже Афинами и Элладой» (Clem. Alex. Protr. 11, 112, 1). Эти слова, которые иногда истолковываются в пользу афинского происхождения Климента, на наш взгляд, проливают свет на то, как он оказался на родине Платона: ещё не приняв христианства, он поехал туда получать образование. За образованием туда ездили многие великие «иностранцы», начиная с Горация и кончая Василием Кессарийским и Григорием Назианзином.

Климент неоднократно описывает мистерии, в том числе, называемые им «Элевсинскими» (*Clem. Alex.* Protr. 2, 21, 2). Однако в рассказе о поисках Деметрой Коры Климент заменяет Ямбу, которая развеселила богиню непристойными шутками, Баубо [Nilsson 1967: 657]. Последняя, когда скорбная Деметра отказалась выпить *кикеон*, задрала подол: «Деметра же радуется зрелищу и отведывает напиток, насладившись увиденным. Это и есть мистерии афинян» (*Clem. Alex*.

Protr. 2, 20, 3). Климент, разоблачая прославленные мистерии, помещает в них связанную с орфическим таинствами Баубо [Nilsson 1967: 657-658. Anm. 2]. Он вносит изменения не только в состав мифологических участников обрядов, но и в формулу, которую произносили мисты. По словам христианского богослова, посвящаемый говорил: «<...> я постился, пил кикеон, взял из корзины (ёк кіотпу), потрудившись, отложил в лукошко (είς κάλαθον), и из лукошка в корзину» (Clem. Alex. Protr. 2, 21, 2). М. П. Нильссон, комментируя эти слова, замечает, что кіоти часто встречалась в элевсинских мистериях, кάλαθος же, использовавшийся в зависящем от элевсинского культа александрийском, - никогда, так что приводимая Климентом сакраментальная фраза была заимствована из элевсинских таинств, но приспособлена к александрийским [Nilsson 1967: 659]. Поскольку Евсевий Кессарийский, говоря об описываемых Климентом таинствах, называет его «изведавшим всё» (Eus. Praep. II, 2, 64), легко предположить, что он был посвящён в элевсинские таинства именно александрийского извода ещё до поездки в Афины, где, очевидно, и принял христианство.

В трудах Климента изобилуют отсылки к египетским реалиям. Эти экскурсы в историю культуры Египта заметно отличаются от «общих мест», встречающихся на страницах сочинений других авторов. Приведём пример. Лукиан, критикуя женщин, не заботящихся о внутренней красоте, писал: «Я без труда мог бы указать тебе много женщин, обладающих счастливою наружностью; но в остальном они оскорбляют свою красоту: стоит таким женщинам произнести одно слово, и красота блекнет и увядает, опозоренная, обезображенная, не по заслугам связанная с негодною госпожою – душой. И такие вот женщины похожими кажутся мне на святилища египтян: и у них ведь самый храм прекрасен и величествен, камнями драгоценными разубран, золотом и росписью расцвечен, но внутри, если будешь стремиться увидеть само божество, предстанет обезьяна, ибис, козел или кошка» (Lucian. Imagines, 11, пер. Н. П. Баранова). Кельс, пытаясь скомпрометировать христиан, приравнивал их веру к верованиям египтян: «Когда ты только что приступаешь к ним, то тебе бросаются в глаза прекрасные рощи и сады, дорогие и пышные одежды, дивные вычурные круглые часовни, торжественные, таинственности религиозные церемонии. Когда же войдёшь дальше, то твоим взорам представляется, что там обожают или кошку, или крокодила, или козла, или собаку» или обезьяну, (Origen. Contra Celsum III, 17, пер. Л. Писарева). Палладий Еленопольский в «Диалоге о жизни Иоанна Златоуста» замечал: «Епископ. Теперь и я ясно узнал, что ты опытный меняла, не верящий кожаной скинии, но

взыскующий внутри живущего знания. Ибо и египетские храмы, будучи огромными и выделяющимися красотой камней, имели внутри вместо богов обезьян, ибисов и собак. Наш же Господь и Бог, давая ответ Самуилу о назначении вождя Израиля, приказывает не смотреть на состояние и форму глиняного тела, говоря: Я смотрю не так, как смотрит человек; ибо человек смотрит на лицо, а Господь смотрит на сердце» (Pallad. Dial. 4, пер. А. С. Балаховской)

Климент пишет об этом же гораздо подробнее, со знанием дела: «Стало быть, не вид внешнего человека, но душа должна быть украшаемой нарядом порядочности; пожалуй, можно сказать, что и плоть – украшением воздержания. Женщины же, украшая наружность и иссушая глубины <души>, не замечают, что украшаются как храмы египтян. У них украшены пропилеи и преддверья, и священные рощи, и <посвящённые богам> участки, и дворы окружены многочисленными колоннами, стены же блещут чужеземными камнями, и не имеет никакого недостатка в искусных изображениях: храмы сияют золотом, серебром и электром и, испещрённые камешками из Индии и Эфиопии, сверкают; святилища же осеняются вышитыми золотом покровами. Но если проникнешь вглубь за ограду, стремясь к созерцанию лучшего, и будешь искать статую, обретающуюся в храме, – носитель святыни или кто-либо другой из священнодействующих, оглядев величественно храм, распевая на египетском языке пеан, немного приподняв завесу, чтобы показать бога, являет нам предмет поклонения, достойный великого смеха: ведь внутри обнаруживается не искомый бог, к которому мы стремились, а кошка или крокодил, или туземная змея, или некое подобное животное, недостойное храма, достойное же норы, звериного логовища или болота: бог египтян оказывается животным, свернувшимся в клубок на пурпурном ложе» (Clem. Alex. Paedagog. III, 2, 4, 1–3, перевод наш. – А. Б). А.-И. Марру полагает, что «это сравнение, так хорошо помещённое в работу, представляет собою общее место, характерное для диатриб» [Clémentd'Alexandrie 1970: 20, note 1]. Отметим, однако, что, Климент обогатил его подробностями, превращающими его в самоценную зарисовку, своеобразный архитектурный экфрасис.

Как рассказы Климента о египетских реалиях отличны от рассказов о них других авторов, так различаются между собой его описания египетских и неегипетских артефактов. Кратко упомянув в 48-й главе «Увещевания» множество статуй и изваявших их скульпторов («Для каждого очевидно, что Зевса в Олимпии и Афину Полиаду, Хранительницу города, Фидий сделал из золота и слоновой кости. Ксоан же Геры на Самосе, как рассказывает Олимпих в "Самосских

историях", сделан Смилидом, сыном Евклида.<...>» (Clem. Alex. Protr.4, 47, 2-8)), Климент далее очень подробно излагает историю создания египетского истукана: «Но зачем я трачу время на это, если можно показать вам, каковым был сам великий демон, который, как мы слышим, больше других почитается всеми, про которого дерзнули сказать, что он нерукотворный, — египетский Сарапис? <...> Сесострис, египетский царь, покорив многочисленные греческие племена и вернувшись в Египет, привёл с собой хороших мастеров. Он приказал им изготовить, не жалея средств, своего пращура Осириса. За это дело взялся Бриаксид <...>. Он воспользовался для работы разнообразным материалом. Были у него золотые, серебряные, медные, железные и свинцовые опилки, а также оловянные. Он не испытывал недостатка и в египетских камнях: имелись осколки сапфира, гематита, смарагда и топаза. Итак, размельчив все это и перемешав, подкрасил синей глазурью, из-за чего цвет статуи стал более черным. Добавив к этому средство, оставшееся от погребения Осириса и Аписа, вылепил Сараписа, имя которого намекает на связь с похоронами и на изготовление из того, что имеет отношение к могиле, — составленное из "Осириса" и "Аписа" и ставшее "Осираписом"» (Clem. Alex. Protr. 4, 48, 1–6).

Климент часто обращается к египетской теме. Рассказывая в «Строматах» о трёх типах египетских знаков (Clem. Alex. Strom. V, 4, 20-21), он, по словам Э. А. У. Баджа, правильно определяет три вида египетского письма [Бадж 2001: 106], использует местную поговорку о тмуитском козле (*Clem. Alex.* Protr. 2, 32, 4), в деталях описывает и египетское ритуальное шествие (Clem. Alex. Strom. VI, 4, 35–37), прекрасно ориентируется в локальных культах: «Египтяне, о которых я упомянул, разделились по своим культам: жители Сиены поклоняются лещу, населяющие Элефантину – меоте (это другая рыба), оксиринхиты рыбе, давшей название их краю – осетру; кроме того, гераклеополиты – ихневмону, жители Саиса и Фив – барану, ликополиты – волку, кинополиты – собаке, <священному быку> Апису - жители Мемфиса, мендесцы - козлу» (Clem. Alex. Protr. 2, 39, 5). Примеров привлечения Климентом египетских примеров очень много, они берутся из самых разных сфер жизни – лингвистической, религиозной, бытовой – что говорит в пользу его изначального знакомства с этой культурой.

Примечательно, что, разделяя язычников на эллинов, египтян и философов (*Clem. Alex.* Protr. 5, 65, 2), Климент оказывается более снисходительным к воззрениям египтян: «И насколько лучше египтяне, которые по деревням и городам воздали божественные

почести бессловесным животным, чем эллины, поклоняющиеся таким вот богам?! Боги египтян, пусть звери, но не развратны, не похотливы. Ни один из них не стремится к наслаждениям, противным природе. О том, каковы боги эллинов, зачем ещё говорить, когда уже сказано достаточно?» (Clem. Alex. Protr. 2, 39, 4). Странным выглядело бы попустительство афинянина в отношении чуждых ему культов зооморфных богов. Отметим, что карфагенянин Тертуллиан, страстный борец с идолопоклонством, о карфагенских мифологических персонажах (Дидоне) пишет с уважением (Admart. 4, 5; Ad nat. II, 9, 19; Apol. 50, 5; Tert. Deexh. cast. 13, 3; De an. 33, 9), в то время как римских богов безжалостно критикует.

Прославление египетской мудрости можно обнаружить, например, в сопоставлении мудрейших из египетских жрецов и евреев (Clem. Alex. Strom. V, 5, 28, 6) и в указании на то, что заимствованное Платоном учение Пифагора о бессмертии души последний взял у египтян (Clem. Alex. Strom.VI, 2, 27, 2). Египетские корни Климента видны в том влиянии, которое оказал на него Филон Александрийский и которое заслуживает целого исследования. В свою очередь, Климент повлиял на египетских монахов. Его ученик Ориген является связующим звеном между ним и Евагрием Понтийским, а Евагрия и Макария (или Псевдо-Макария) Иоанн Мейендорф считает стоящими у истоков монашеского мышления [Мейендорф 2001: 123-126]. Для демонстрации зависимости Макария от Климента ограничимся сопоставлением употребления ими слов, производных от глагола διυλίζειν «отцеживать» и однокоренных с ним. Обычно они за редкими исключениями – по одному разу они встречаются у Платона (Тіт. 69аb) и Плутарха (Quaest. conv. 692d) – используются врачами (Аэцием Амиденом, Галеном, Диоскоридом Педанием, Орибасием). Внимание к себе привлекает появление у Климента заимствованной у гностиков «"алхимической" метафоры» [Рокитянский, Шуфрин 2009: 59-60] διυλισμός «отцеживание» (Clem. Alex. Paed.I, 6, 32, 1), которой он православное значение. Глагол διυλίζειν появляется у придаёт Климента в контексте критики учений Василида и Валентина для обозначения очищения золотой руды (Clem. Alex. Strom. II, 20, 116, 2). В другом месте Климент пишет: «Знаком того, что и невидимое наше освящается, <является> то, что и духи нечистые, сплетённые с душою, отцеживаются (διυλίζεσθαι) с нового духовного рождения» (Cl.~Al.~Ecl.~proph. 7, 3). В беседах Макария Великого (Sermones 64 [collection B]) глагол διυλίζειν и его инфинитные формы встречаются восемь раз. Процитируем один фрагмент. «Как золото было смешано с землёю, затем, очищаемое (διυλιζόμενος) водою, становится зримым без земли,

после же в плавильню бросается, пока совершенно не очистится, и тогда принимает образ царя и поступает в сферу торговли и откладывается в царские сокровищницы; прежде же очищения (πρὸ δ' τοῦ διυλισθῆναι) бывает попираемо зверями. Так и душа, находящаяся в земле, смешанная с грехом, попиралась зверями — нечистыми духами, затем Духом, небесной водою, очищается (διυλίζεται) и сначала оказывается получившей благодать и познаёт себя отделённой от порока; затем бросается в плавильню испытания, чтобы совершенно очиститься от всякой грязи, и таким образом получает образ Небесного Царя и принимает в себе форму Христа, и тогда, став чистой, делается пригодной для Владыки и откладывается в царские сокровищницы в Царствии Небесном (*Macarius*. Sermo. 14, 18, 1). Сходство пассажа из беседы Псевдо-Макария с отрывком из «Пророческих эклог» бросается в глаза, поскольку основная тема в них — отцеживание нечистоты.

Достаточно сложно, на наш взгляд, случайной встречей с Пантеном странствующего афинского любомудра объяснить тот факт, что именно он, не укоренённый в египетской среде путешественник, оказался первым представителем христианской александрийской школы. Гораздо более вероятно, что родоначальником её стал человек, усвоивший все особенности александрийского мышления (аллегоризм, созерцательность, «платонизм» и т.п.) юношей, сформировавшимся на афинской почве философом: Э. Осборн считает, что Климент жил в Александрии с 175 г. до 202 г. [Osborn 1957: 3]; согласно другому мнению, он прибыл туда около 180 г. [Douglass 2007: 125]. Александрийское происхождение Климента позволит нам объяснить практически полное отсутствие в его трудах афинских мотивов. Во время гонений Септимия Севера он не вернулся на свою предполагаемую родину - в Афины, где у него, принадлежащего, как считается, к знатному аристократическому роду [ср. Бычков 1995: 56], не могли не остаться родственники и друзья, а предпочёл удалиться к своему ученику епископу Александру и, по мнению М. Эрреро де Хауреги, прибыл в Иерусалим [Herrerode Jáuregui 2008: 13]. Впрочем, епископом иерусалимским Александр стал в 212 г., до этого он возглавлял каппадокийскую церковь.

Таким образом, исходя из того, как Климент описывает египетские реалии, насколько глубоко он укоренён в египетской традиции, какое влияние он оказал на александрийскую школу и египетское монашество, можно заключить, что египетское происхождение Климента более вероятно, чем афинское.

Список литературы

Бадж Э. А. У. Мумия. Материалы археологических исследований египетских гробниц / пер. с англ. С. В. Архиповой. М.: Алетейя, 2001. 528 с.

Бычков В. В. Aesthetica patrum. Эстетика Отцов Церкви. І. Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. 593 с.

Мейендорф И. Византийское богословие: Исторические направления и вероучение. М.: Когелет, 2001. 432 с.

Морескини К. История патристической философии / перевод с итальянского Л. П. Горбуновой, редакция перевода, богословская редакция, примечания иерея Михаила Асмуса, редакция перевода, философская редакция, унификация терминологии, сверка и перевод латинских и греческих текстов монаха Диодора Ларионова. М.: Издательство «Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина», 2011, 864 с.

Рокимянский В. Р. Шуфрин А. М. Климент Александрийский и гностики // Антология восточно-христианской богословской мысли. Ортодоксия и гетеродоксия: В 2-ч т. Т. 1 / под науч. ред. Г. И. Беневича и Д. С. Бирюкова; сост. Г. И. Беневич. М., СПб: Никея-РХГА, 2009.

Смирнов Д. В. Климент Александрийский // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2014. Т. XXXV. С. 562–611, 615–624, 649–658, в соавторстве с Д. С. Бирюковым: 611–615, 624–649, 658–663.

Clément d'Alexandrie. Le Pédagogue. Livre III / Trad.de C. Mondésert, Ch. Matray. Notes de H.-I. Marrou Paris: Les editions du Cerf, 1970. 241 p.

Douglass J. R. "This Flesh Will Rse Again": Retrieving Early Christian Faith in Bodily Resurrection. A Dissertation submitted to the McAnulty Graduate School of Liberal Arts. Duquesne University, 2007.X, 216 p.

Herrero de Jáuregui M. The *Protreptic* of Clement of Alexandria: A Commentary. Bologna, 2008. 280 p.

Itter A. C. Esoteric teaching in the Stromateis of Clement of Alexandria // Supplements to Vigiliae Christianae. Texts and Studies of Early Christian Life and Language. Leiden, Boston: Brill, 2009. Vol. 97. XX, 233 p.

Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion. 2. Aufl. München: Beck, 1967. Bd. 1. XXIV, 892 S., 27 Ill.

Osborn E. F. The Philosophy of Clement of Alexandria. Cambridge: At the University Press, 1957. XI, 206 p.

CLEMENT OF ALEXANDRIAAND EGYPT

Aleksandr Yu. Bratukhin

Candidate of Philology, Associate Professor Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Bratucho@yandex.ru

The article discusses the question of the relation of Clement of Alexandria to Egyptian culture (religious cults, customs and literary monuments). The common point of view on Clement as a native of Athens is questioned. The dependence of names, given to the Christian authors according to place, upon their dignity or order is analysed. The passage *Clem. Alex.* Strom. I, 1, 11, 2, which describes the Clement's journey from Athens to Egypt, is interpreted. The difference between the description of the Egyptian realities by Clement and the descriptions of them by other authors as well as the difference between the description of the Egyptian and not Egyptian realities by Clement is shown. The influence of Clement on Egyptian monasticism is pointed out. The conclusion about an exceptional immersion of Clement of Alexandria in the Alexandrian and, more broadly, in the Egyptian environment, immersion which made him the first representative of the Christian Alexandrian school, is made.

Key words: Clement of Alexandria, patrology, the early Christianity, Egyptian culture, the Alexandrian theological school.

УДК 821.111+82-142/145::[159.9+616.89]

«БЛАГОДАРСТВЕННАЯ ОДА» УИЛЬЯМА ВОРДСВОРТА КАК ПОПЫТКА ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Ася Георгиевна Рогова

к. филол. н, доцент кафедры английского языка, Санкт-Петербургский государственный университет 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 11. assiar2004@mail.ru

«Благодарственную оду» (1816) Уильяма Вордсворта анализировали с разных точек зрения, но всегда находили неоднозначной, отражающей колебания автора между триумфом победы и травмой. В статье эти колебания рассматриваются как отражение травматического опыта автора и его современников; прослеживаются его основные симптомы, попытки преодолеть его, и решения, предлагаемые национальным бардом в предвосхищении достижений психологической науки XX века.

Ключевые слова: Память, ода, воспоминания, национальный нарратив травматический опыт, «Благодарственная ода», Битва при Ватерлоо, Уильям Вордсворт.

Интерес к травме, рост которого в предшествовавшие столетия наблюдался в периоды после завершения войн, на стыке эпох, в наше время вновь обрел актуальность в связи с многочисленными глобальными катаклизмами.

Начало этим исканиям было положено романтиками, чей век был насыщен потрясениями в условиях утраты опоры в религии и существовавшей системе ценностей. Их искусство и литература (поэзия, проза, дневники) отразили страдания и одновременно поиски путей преодоления критического состояния, которое они сами описывали как гиперболизированную чувствительность и которое лишь в середине XX в. после окончания войны во Вьетнаме было официально признано болезнью и получило название посттравматического синдрома. Склонные к самоанализу романтики признавали свое состояние в той или иной степени болезненным, а некоторые даже демонстрировали осознанное использование механизмов его преодоления, которые позднее были описаны в литературе по психологии и предвосхитили достижения Фрейда и науки XX-го века

[©] Рогова А. Г., 2017

Особенно интересен в этом контексте случай Уильяма Вордсворта — и оригинальный, и типичный для его поколения. Ведь именно травматический опыт, индивидуальный и коллективный, сделал из него настоящего поэта; постоянные поиски ответов на сложные вопросы современности, ответственность не только за собственное исцеление, но и нации — национального барда. Его творчество в целом это увековеченная память эпохи, реконструируемая сознанием Поэта — того, кто со времен античности считался единственным способным представить прошлое, видеть и понимать настоящее и благодаря этому прозревать будущее.

Рассмотрим с точки зрения травматического опыта главное произведение одноименного собрания («Thanksgiving Ode»), впервые опубликованного в начале 1816 г., «Благодарственную оду» (*Ode – The Morning of the Day appointed for a General Thanksgiving. January 18, 1816* [Wordsworth 1816: 3–21. Далее в статье ссылки на строки поэмы в круглых скобках]), посвященную величайшему событию и всей эпохе, которую оно завершило, битве при Ватерлоо.

В последние годы с ростом интереса к переходному периоду творчества поэта, совпавшему с переходным периодом в жизни его страны, это ранее не очень широко известное произведение обрело новую жизнь. Раскритикованное современниками поэта (как триумфальнопретенциозное, лишенное сострадания к участникам войны, упускающее из виду истинное значение Ватерлоо [Shaw 2002: 144]), и вслед за ними исследователями (как безжизненное, полное аллегории, позерства [Woodring 1989: 140], свидетельствующее о спаде в его творчестве [Garrett 81]), оно было прочитано некоторыми учеными как представляющее собой зенит его карьеры барда [Gravil 2003: 236-237], выразительное и важное для понимания позднего Вордсворта [Gill 1989: 316]. Разделяя это мнение, хотелось бы подчеркнуть важность поэмы как национального нарратива, объемно отразившего процессы индивидуальной и коллективной памяти, и тем самым позволившего поэту внести вклад в формирование национальной идентичности и европейской истории.

Обращение к оценке результатов четверти века войн и финальной битвы, события величайшего и долгожданного, было насущным для понимания недавнего прошлого, кризисного послевоенного настоящего, завершения эпохи, требовавшего сохранения памяти, осмысления результатов и преодоления груза травматического опыта. Тяжесть этого груза и масштабность события заставляли поэта еще четверть века постоянно возвращаться к этой теме. Моральному долгу радоваться – воспевать знаменательную победу, воздавать должное героям, хвалы Богу,

государю и военным лидерам в соответствии с традицией церковного и национального благодарения и жанра оды, тем самым способствуя объединению нации. - противостоит моральная невозможность его исполнения перед лицом безмерных, не поддающихся осознанию страданий и потерь, моральная невозможность примирения с ними. («While glory seemed betrayal, while patriot zeal // Sank in our hearts, we felt as Men should feel // With such vast hoards of hidden carnage near». After Visiting the Field of Waterloo, 1820). Этим объясняются неоднозначность и противоречивость поэмы, отразившей сложный путь поэта и его современников в поисках ответов на жизненно важные и неразрешимые вопросы, выделяющие ее среди созданных в это время многочисленных победных од. Этим объясняется и первостепенное значение именно первой раскритикованной версии поэмы, запечатлевшей не только чувства поэта и настроение нации в связи с великими событиями, но их травматический опыт и поиски путей его преодоления, борьбу за собственное исцеление и за создание эпитафии великой эпохе.

Объемы настоящей статьи не позволяют рассмотреть их подробно на всех уровнях произведения, поэтому назовем наиболее общие и очевидные. Присущая травматическому состоянию раздвоенность наблюдается во всем: в характере оды (совмещающей личную и общественную сферы, медитацию и внешние события), в абстракции, отступлениях, возвышении, в стилевых вариациях, в выражении сомнения и поправках.

Произведение можно описать как совмещающую различные элементы одическую медитацию, подчиненную эмоциональным потребностям автора. Тема поэмы и повод к ее созданию – победа и особый день благодарения за нее – определили выбор жанра. Следуя ему, поэт превозносит победу, Бога, героизм соплеменников. Осознавая необходимость объединения нации перед лицом существующих проблем, как ранее перед лицом врага, он повествует историю победы – торжества зла (92—124) и его подавления (149—162), которая должна возбуждать гордость и способствовать единению британцев, для которых было крайне важно быть победителями Наполеона и спасителями других народов.

Однако, именно утрата общего врага после многих лет сплочения в борьбе оставила нацию в состоянии кризиса, лишив поддерживавших ее, связываемых с победой иллюзий. Завершившая эпоху Французской революции и наполеоновских войн, битва при Ватерлоо знаменовала не только и не столько конец периода великих страданий (в отличие от первого искреннего празднования победы 1814 г. не было веры в то, что события не повторяться [Wordsworth 1907: 60–61; Southey 2013; Gaunt 2016: 32]), но воображения, надежды, свободы. Она задавила

сознание современников демонстрацией нестабильности всего сущего. Это было тяжелое испытание и Ватерлоо воспринималось многими как трагическое поражение [Shaw 2002: 1]. «Have we not conquered?» (57) – воспевая триумф вдруг с сомнением вопрошает поэт.

Рассматриваемая в этом контексте ода лишь на первый взгляд представляет, учитывая размытость границ жанра в это время, хвалебное произведение (относительно церемонное, содержащее классический вариант обращения к природе, описание роли поэта, эпическую повесть о событиях и героизме нации, хвалы Всевышнему), в котором автор фокусируется на радости победы, необходимой для дальнейшей жизнедеятельности индивидов и нации.

На фоне изначальной одической интенции прослеживатся напряжение, борьба, недосказанность, подавление, попытки успокоить себя и свою аудиторию. Они и используемые Вордсвортом способы постижения восхищавшего и пугавшего своей глобальностью и непознаваемостью события свидетельствуют о травматизме описываемого. В частности, упрощение ситуации через уменьшение ошеломляющего воздействия глобального (соотносится с более поздней практикой психоанализа). Оно направлено на снижение психического напряжения и формирование ощущения причастности происходившему посредством фокусирования на осязаемом, доступном пониманию (соотносимы с общественной практикой посещения поля битвы и приобретения его материальных реликвий) – на перечислении деталей (например, где и кому будет известно о результатах битвы (179–204)), на личностях военных лидеров (упоминание деяний Веллингтона (67–71, 77–79) и Наполеона (92-97), имена которых затем замалчиваются), на описании происходящего через индивидуальное впечатление автора; а также на сравнении с уникальным (с солнцем, нивелирующим масштаб любого события).

Противоположный способ познания масштабного события, практиковавшийся поэтом и очень популярный у его современников (обозрение поля битвы, посещение специальных панорам) и коллег (панорамное представление материала в литературе, живописи), – перспектива и панорама, помогающие отстранению для осознания сути и результатов события с точки зрения общего хода истории, снижению эмоционального напряжения и острой боли от их восприятия.

В оде, начатой лишь более полугода спустя после события (замалчивание, невозможность говорить – одно из проявлений травматизма воспоминаний), бард обозревает доступную лишь ему эпическую перспективу зла и победы над ним откуда-то сверху, вероятнее всего со своего поэтического Олимпа (на котором его позднее изобразит (William

Wordsworth, 1842) очень тонко чувствовавший происходящее Б.Р. Хейдон и особенности созерцания с которого Вордсворт лучше всего опишет в наиболее часто цитируемом сонете сборника (Occasioned by the Same Battle (36)).

Постижение произошедшего происходит через медитацию, мифологизацию, видения и сны (средства, имеющие, как было установлено позднее, выраженный терапевтический успокаивающий эффект). Они создают ситуацию полета фантазии, позволяют, отрешившись от уз реальности, объять события (163–204); а также попытаться увидеть их в ином свете и хотя бы отчасти преодолеть трагизм ситуации и обрести единство, утраченное через травму Французской революции и последующие события. Видение празднования представлено в другой оде сборника (Ode. Composed in January 1816 [Wordsworth 1816: 22–32. Далее в абзаце в круглых скобках обозначаются строки]). В ней автор видит во сне (1–8) замечательную панораму всей страны (9–14), которая по велению своего покровителя, спустившегося на землю св. Георгия, забыла о печалях (15–24, 32–39). Она празднует победу и чествует воинов (45-60), пирует, а божественная музыка вызывает радужные воспоминания, слёзы, которые приводят к успокоению (61–77). Но даже во сне празднование заканчивается: гирлянды вянут, видение исчезает (78-81). В страхе от того, что со временем сотрутся и воспоминания, в завершение оды поэт призывает искусство увековечить подвиги (82–98), а давно изгнанных муз вернуться (99–112) и воспеть патриотов, как воспевали ранее деяния британцев, вдохновить его или другого барда (99-136) запечатлеть их песни (113-117). Чтобы слава героев восхищала потомков и вдохновляла на подобные подвиги (118-136). Ведь увековечивание, памятники, а также изложение событий как индивидами, так и историками, способствуют освобождению от трагических мыслей, превращению неконтролируемых тяжелых воспоминаний в контролируемое прошлое, возвращению динамики жизни, которую тормозит постоянная оглядка на травмирующие обстоятельства [Herman 1992: 27].

Медитации, мифологизация, видения и сны также подчеркивают контраст между эпическим восприятием событий и их приземленной действительностью, делая ее еще боле ошеломляющей. Сглаженный в оде, он шокирует в сонете After Visiting the Waterlo: вместо героизма и славы — печаль, пустота, холод, неизбежность стирания временем любой памяти (строки 6–10). Такие отстраненность и возвышение, передающие эпическую масштабность, подчеркиваемые стилем изложения, исключали совершенно возможность радости, но не боль. Триумф отступает как видение богини, остается огромное мемориальное кладбище. Эту боль поэт все же пытался уменьшить, апеллируя к моральному долгу и

порождаемой им жертвенности. Мораль, долг, неколебимый дух (70–71) честь («dint of Magnanimity») считал залогом благоденствия и победы нации (58–66) («Along a track of most unnatural years;// In execution of heroic deeds// Whose memory, spotless as the crystal beads// Of morning dew upon the untrodden meads,// Shall live enrolled above the starry spheres.»)

Противостоящая порокам моральная дисциплина стала важна в этот травматический век, когда внутренний Универсум каждого жестоко страдал от общественного кризиса. Местом борьбы с ним, с вызванными им травматическими эмоциями и, с уходом из жизни общества телесных наказаний [Фуко 2015: 23-26], местом возмездия становится душа. Соответственно каждый ощущал причастность, у каждого было свое Ватерлоо [Bainbridge 1995: 6], свои счеты с избранным Богом инструментом – «отпущенной из Ада Душой зла» (92–124). Поэтому именно моральная дисциплина и духовное единение рассматриваются как основной фактор побед европейских народов над ним. Поэтому на протяжении всей жизни на вопрос о мере добра и зла, о моральной возможности простить даже минимальное зло во имя добра Вордсворт отвечает отрицательно. Ошибки героев, утрату чести, пятна на репутации он не прощает ни за какие последующие заслуги ни героям рядовым, ни выдающимся. Это проявляется в исключении имен героев, короля, правительства (равно как и Наполеона) – в наказании через отказ в имени, а значит - славе, увековечивании. Этим, а не только обобщением и эпическим возвеличиванием нации, обусловлены неоднократные случаи обмана ожидания в тексте, когда поэт создает v читателя впечатление, что речь идет о герое, фельдмаршале, короле, а затем постоянно упускает их имена, заполняет появляющиеся значимые паузы (срабатывает защитный механизм – жестокость порождает амнезию, пустоту) упоминаниями нации, страны, Бога. Это исключение, замалчивание - проявление травматичности обсуждаемого предмета, боли от его упоминания. Подтверждением чему служит длительная практика использование поэтом этого приема [Walker 1990: 223-240]. Особенно в отношении Веллингтона, которому за все его победы и Ватерлоо Вордсворт не смог простить Цинтрскую конвенцию, поскольку столкновение с предательством особенно тяжелая провокация для травмированного сознания [Herman 1992: 401.

Неназывание самой битвы (исключая описательное «closing deed magnificent» (166)), подчеркивающее ее вселенский масштаб, уникальность, центральность (акцентируется и местом упоминания в самой середине поэмы (строки 177–178 из 353), и динамикой, выделяющей среди воспоминаний и медитаций «—The shock is given—the Adversaries bleed —// Lo, Justice triumphs! Earth is freed!»), лишний раз подтверждает ее

травматизм для автора, ведь упоминание травмирующего события — самый сильный триггер. Так о Французской революции поэт избегал писать. Поэтому создание оды и всего сборника свидетельствует о значительном продвижении по пути преодоления травмы. Молчание сменяется желанием говорить (этот способ самовыражения наиболее эффективен для преодоления травмы по сравнению с письменным и живописным, а поэзия барда — наилучшая терапия), вдохновлять других (идеальный вариант поддерживающей практики — обсуждение опыта и достижений [Ibid:107], исполнение роли наставника-психолога.

Как демонстрируют строки в начале и в конце поэмы (36–56, 330), лишенный необходимой для борьбы с травмой умиротворяющей терапии церкви поэт, как и в юности, нашел ее в более надежном источнике – в природе. Встречающий восход солнца индивид достаточно спокоен, обрел безопасную нишу, лучшую чем «A solid refuge for distress, // The towers of righteousness» церкви (49–50). Соотнеся глобальные события недавнего прошлого с Вечным, Универсальным, он смог уменьшить их масштаб до того, что обрел ощущение искомой стабильности (1–35), гармоничное состояние для выражения мыслей и возможность их выразить (36–46). И, казалось, не воспринимал провокации дня благодарения, был готов воспеть знаменательные события.

Однако после описания разрушений он довольно резко прерывает повествование о событиях войны, призывая к естественному после осмысления произошедшего забвению и вступлению в будущее.

No more – the guilt is banished,

And with the Guilt the Shame is fled;

And with the Guilt and Shame the Woe hath vanished,

Shaking the dust and ashes from her head!

– No more, these lingerings of distress

Sully the limpid stream of thankfulness. (125–130)

Используемая лексика, повторы и акцентирование слов «вина», «стыд», «хватит, довольно» («по тоге»), ритм, параллельные конструкции убеждают, запрещают возвращаться к прошлому. Запрет, адресованный автором в первую очередь самому себе, отражает вполне предсказуемую реакцию травмированного сознания на тяжелые воспоминания и на попытку себя обманывать. Следующие далее строки о благодарности (131–136) и патриотическое воспевание любимой с детства земли отцов («Land of our fathers!//...//О England! —dearer far than life is dear») призваны поддержать, отвлечь от тяжелых мыслей, как, впрочем, и объединяющие воспоминания о победе, исключительной роли среди других восставших наций («То Thee the exterminating sword is given. // Dread mark of approbation, justly gained! Exalted office, worthi-

ly sustained!» (160–162)). При внимательном прочтении поэма в целом воспринимается как попытка увещевания и себя, и других. Но с самого начала прорывается (57) и постоянно нарастает ирония автора, ощущается борьба. Вина, о которой он говорит, это и его вина замалчивания, конформизма.

В благодарственной оде, где благодарение это и специальное условие, и цель, к восхвалению Бога поэт обращается не только и не столько из благочестия, сколько в попытке отрешиться от неизбывной боли, успокоить свое сознание. Он призывает тех, кто может, идти для этого в церковь. Но в его призыв прочитывается также ирония. («For to a few collected in his name// Their heavenly Father will incline his ear //...// Go—and with foreheads meekly bowed// Present your prayers—go—and rejoice aloud – // The Holy One will hear!» (334–335, 338–340). Для него самого, несмотря на отмеченные Р. Грэвилом [Gravil 2015: 14] многие совпадения текста оды с текстом проповедей разных отцов церкви и очередную попытку примирения с Богом, участие в официальном благодарении невозможно («Us, humbler ceremonies now await» (330)). Слишком трудно радоваться и считать, что такие испытания специально посланы Богом для проверки. Мысль об этой несправедливости не позволяет расстаться с прошлым. Таким образом, травма отделяет его, как и любого индивида, от общества, не позволяя участвовать ни в празднестве, ни в церковной службе. Более остро в этих условиях ощущается их официальный, инициированный государством характер. А для поэта не приемлема несвобода, действия по приказу. Поэтому созревшее к моменту создания оды в борьбе с собственным травматическим опытом стремление, созидая единство, привлекать внимание к торжеству и отвлекать от переживаний, отмеченное в предисловии к сборнику, вызывает все большие опасения, в связи с тем, что триумф оставляет в неведении относительно жестокости в основе своего государства [Shaw 2002: 145]. И тогда неизбежно повторение ошибки допущенной в случае Наполеона, этой «болезни характерной для людей всех веков, классов, и занятий со времен Нимрода» - «идеализации власти как силы». [Wordsworth 1851: 59].

Влияние множественных триггеров (включая собственное повествование об истории породившего войны зла) в условиях невозможности действия и изменения случившегося усиливается молитвой, в которой поэт искренне пытается благодарить Бога (205–258), и вызывает травматическую реакцию, реализующуюся в описании истинного образа Бога (259–288), враждебного людям, которому Резня приходится дочерью (281). Поскольку травматические воспоминания «не имеют словесного повествования и контекста», фрагментарны, «закодированы в форме ярких ощущений и образов», они обретают повышенную

реальность, кристаллизуются в «конечный ужас», «отпечаток смерти». [Негтап 1992: 27]. Именно такое шокирующее впечатление на травмированное сознание современников, породив возмущение и обвинения в отсутствии сочувствия и внимания к последствиям битвы, произвел образ, созданный травмированным сознанием поэта, максимально заостренный его воображением еще до личного посещения места сражения. Так автор через борьбу приходит сам и ведет читателей к важному психологическому решению, без которого невозможно избавиться от травмы [Ibid: 105] — необходимости правды.

Список литературы

 Φ уко M. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 416 с.

Bainbridge S. Napoleon and English Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 260 p.

Garrett J. M. Wordsworth and the Writing of the Nation. Aldershot: Ashgate, 2008. 214 p.

Gaunt R. A. Nottinghamshire and the Great Peace: Reflections on the End of the Napoleonic Wars, 1814–1815// Midland History 2016. Vol. 41. N 1. P. 20–36.

Gill S. William Wordsworth: A Life. Oxford: Clarendon Press, 1989. 544 p. *Gravil R.* Wordsworth's Thanksgiving Ode in Context. A Bicentennial Reading. Penrith: Humanities-Ebooks, 2015. 26 p.

Herman J. Trauma and Recover. New York: Basic Books, 1992. 178 p.

 $\it Shaw\ P.$ Waterloo and the Romantic Imagination. Palgrave Macmillan, 2002. 260 p.

Southey R. The Collected Letters. Part 4: 1810–1815/ ed. L. Pratt, I. Parker, L. Mandell. A Romantic Circles Electronic Edition, 2013. URL: http://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Four/HTML/letterEEd. 26.2409. html# (дата обращения 18.06.2017).

Walker E. C. Wordsworth, Warriors, and Naming// Studies in Romanticism. 1990. Vol. 29. N 2. P. 223–240.

Woodring C. R. Politics in English Romantic Poetry. Cambridge: Harvard University Press, 1970. 385 p.

Wordsworth W. Memoirs of William Wordsworth./ ed. Ch. Wordsworth: In 2 Vols. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1851. Vol. 2. 526 p.

Wordsworth W. Leetters of the Wordsworth Family from 1787 to 1855 / ed. W. Knight: In 3 Vols. Boston and London: Ginn and Company, 1907. Vol 2. 552 p.

Wordsworth W. Thanksgiving Ode, January 18 1816. With Other Short Pieces, chiefly referring to recent public events. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816.

WILLIAM WORDSWORTH'S THANKSGIVING ODE AS AN ENDEAVOUR TO OVERCOME TRAUMA

Asya G. Rogova

Candidate of Philology, Associate Professor of the English Department Saint-Petersburg State University 199034, Russia, Saint-Petersburg, Universitetskaja nab. 11. assiar2004@mail.ru

William Wordsworth's *Thanksgiving Ode* (1816) has been treated variously but always thought to be ambivalent, the author vacillates between celebration and trauma. Present article considers this ambivalence as a reflection of the traumatic experience of the author and his contemporaries, tracing main symptoms, efforts to overcome it, and solutions to take suggested by the national bard in anticipation of the attainments of psychological science of the XX-th century.

Key words: Memory, ode, recollection, national narrative, trauma, *Thanksgiving Ode*, Waterloo, William Wordsworth.

ОБРАЗ ТОРНФИЛД-ХОЛЛА В «ДЖЕЙН ЭЙР» Ш. БРОНТЕ

Наталья Сергеевна Тарасова

аспирант I курса факультета современных иностранных языков и литератур Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. snowy_villette@mail.ru

В статье анализируется образ «готического» поместья Торнфилдхолл в «Джейн Эйр» английской писательницы Ш. Бронте в контексте традиции английского готического романа. Образ является одним из центральных в романе, а готические традиции – важнейшими характеристиками творчества Ш. Бронте, что послужило основанием для анализа данного образа, помогающего раскрыть, помимо всего прочего, особенности создания автором образов персонажей. Готические традиции, представленные в романе, переосмысляются и преодолеваются автором, обнаруживая рациональную подоплеку «мистических» событий, происходящих в произведении.

Ключевые слова: готический роман, реалистический роман, образ, поэтика, интерьер, экстерьер.

Творчество Шарлотты Бронте (1816—1855) часто определяют как стоящее на стыке нескольких традиций: романтической, реалистической, а также готической. В частности, о готических тенденциях уже в раннем творчестве Бронте (повести об Ангрии) говорит В.В. Ивашева. К миру Ангрии, по словам исследовательницы, во многом возвращается Бронте и при написании своего первого опубликованного романа «Джейн Эйр»: «Вся «мизансцена» в Торнфильде <...> явно продиктована романами Анны Радклифф» [Ивашева 1974: 286].

Роман III. Бронте «Джейн Эйр» включает в свой художественный мир, среди прочего, элементы готического романа. Иррациональное, фантастическое, страшное, а также обращение к легендам и преданиям – неотъемлемые характеристики этого жанра [Напцок 2008; Михальская 2007: 132]. Они в большой степени присущи и «Джейн Эйр», хотя в романе, как и во всем творчестве III. Бронте, они переосмысляются и во многом преодолеваются. Г. Блум отмечает такие готические элементы, присутствующие в «Джейн Эйр», как поместье Торнфилд-холл,

[©] Тарасова Н. С., 2017

персонаж Берты Мейсон, таинственный голос, зовущий Джейн к Рочестеру и другие [Bloom 2007].

Одна из важнейших составляющих в «Джейн Эйр», образ Торнфилд-холла, богатого средневекового поместья, явно заимствована из поэтики готического романа, часто помещающего своих героев в старинные темные замки, полные тайн. Миссис Фэрфакс, одна из персонажей романа, ключница, описывает Торнфилд-холл как «старинный», Джейн же слышатся непонятные звуки (смех, звук шагов), а на его чердаке живет сумасшедшая женщина, что долгое время остается тайной. Значительную роль в создании образа поместья играют архитектурные описания как интерьера, так и экстерьера Торнфилда.

Первые эпитеты, посвященные Торнфилд-холлу, мы слышим от миссис Фэрфакс: «Тернфилд – чудесный старинный дом, хотя, пожалуй, в последние годы о нем недостаточно заботились» [Бронте 2005: 94]. Так, с самого начала он характеризуется совсем не как жуткое место, в котором неприятно находиться, хотя перед нами сразу предстает как старый дом, несколько заброшенный.

Следующее описание поместья дает сама Джейн. Первым мы видим описание экстерьера Торнфилда — героиня приехала поздно вечером и не смогла разглядеть ничего, кроме фасада «длинного дома, погруженного в полную темноту, если не считать свечи за шторкой в эркере» [Там же]. Это краткое описание вновь не рисует перед нами устрашающего зрелища, возбуждающего суеверный страх.

Гораздо лучше, пусть и все еще лишь частично, в первый свой вечер пребывания в Торнфилде Джейн удается разглядеть интерьер дома:

«Ступеньки и перила были дубовыми, окна — высокими с частым переплетом. И лестница, и длинная галерея, на которую выходили двери спален, казалось, были более уместны в соборе, чем в жилом доме. Воздух там был знобким, точно в склепе, и навевал грустные мысли о пустоте и одиночестве. Я почувствовала большое облегчение, когда, войдя в мою новую комнату, увидела, что она невелика и обставлена в обычном современном стиле. Миссис Фэрфакс ласково пожелала мне доброй ночи, я заперла за ней дверь, и уютный веселый вид моей комнатки почти избавил меня от жути, навеянной широкой передней, темной грандиозной лестницей и длинной холодной галереей» [Там же: 95].

Дубовые перила, высокие окна, длинные лестницы, галереи — все это напоминает нам о готическом стиле. Кладбищенский холод выступает синонимом одиночества, темнота также добавляют ярких штрихов к готическому образу интерьера. Однако обстановка вновь не вызывает в героине ужаса. Наоборот, чувства пустоты и одиночества быстро забываются, как только перед Джейн предстает приятная обста-

новка ее комнаты: «В эту ночь я спала на ложе без шипов, моя комнатка не таила никаких страхов» [Там же: 95]. Ш. Бронте, используя мотивы готических романов, во многом и преодолевает традиции готической литературы: ее героиня во многих ситуациях действует как рационалистка, поэтому нелегко подвергается чувству необоснованного страха, спровоцированному одним лишь видом большого, темного, старинного здания. Затхлая атмосфера старого поместья не влияет на ее внутреннее состояние: она рада смене обстановки и перемене в жизни («Теперь (наутро), когда лучи солнца лились сквозь веселенькие голубые занавески... она (спальня) показалась мне настолько не похожей на ловудскую... что у меня взыграло сердце» [Там же: 95]).

Важно отметить: несмотря на то, что повествование ведется от лица уже зрелой Джейн, вспоминающей события своей молодости попрошествии десяти лет, мы не видим в ней «всезнающего» рассказчика. Детали интерьера в этих первых отрывках раскрываются перед нами ровно настолько, насколько они раскрылись в тот момент перед героиней. Повествователь стремится отразить события ее глазами так, как они видела их в момент, когда они происходили, эта повествовательная особенность прослеживается, в том числе, и в описаниях архитектуры Торнфилда.

Продолжая описание интерьера, Джейн показывает нам Торнфилд утром: это то же готическое сооружение, только восприятие героини теперь гораздо ярче, она снабжает описания все новыми и новыми деталями, а также передает собственные ощущения от увиденного.

«Пройдя по устланной ковром галерее, я спустилась по скользким дубовым ступенькам, но в передней ненадолго задержалась. Поглядела на портреты по сторонам... на подвешенную к потолку бронзовую люстру, на напольные часы, дубовый футляр которых, покрытый замысловатой резьбой, совсем почернел от времени и усердной полировки. Все казалось мне очень внушительным и величественным, а ведь я же понятия не имела о роскоши» [Там же: 96].

Данный отрывок вновь актуализирует значение старины («замысловатая резьба», «почернел от времени» и др.), однако теперь героиня воспринимает интерьер как великолепный, величественный, каких ей до этого момента не приходилось видеть. Эти ощущения она испытывает и дальше, по мере того, как открывает все новые и новые помещения в огромном доме:

«Она (миссис Фэрфакс) указала на широкую арку, точно повторявшую форму окна, с портьерой того же темно-синего цвета, что и гардины. Портьера была откинута, и, поднявшись по двум ступенькам, я, как мне почудилось, увидела волшебный чертог, столь непривычным для моих неискушенных глаз было открывшееся мне зрелище. На самом же деле это была всего лишь прелестная гостиная, к которой примыкал будуар. И там, и там пол устилался белым ковром, на котором, казалось, лежали яркие цветочные гирлянды; и там, и там потолок обрамляли белоснежные лепные виноградные гроздья и листья, а внизу, контрастируя с ними, стояли маленькие кушетки и оттоманки; каминную полку белейшего паросского мрамора украшали сверкающие рубиново-алые изделия из богемского хрусталя, и высокие зеркала в простенках между окнами отражали это сочетание света и огня» [Там же: 101].

Вновь Джейн обращает внимание на великолепие внутреннего убранства Торнфилда. Отголоски приема очуждения (мы, как представляется, можем наблюдать их при описании ковра) подтверждают, что героине впервые встречается такое величественное сооружение. Характеристика, которую героиня дает гостиной (см. предыдущий отрывок), соотносится с характеристикой самой героини, которая была дана в начале произведения. Так, мы видим маленькую Джейн увлеченной сказками и книгами об экзотических животных и странах, распаляющими и развивающими ее воображение. Именно поэтому, думается, в момент восприятия интерьера поместья Джейн на ум приходят ассоциации с волшебными чертогами, которые возникали в ее воображении, но которые сложно было помыслить как реальные.

Кроме того, приведенный отрывок рисует богатую обстановку, атмосферу роскоши, в которой жил Рочестер, привыкший к богатству. Богемский хрусталь, паросский мрамор — материалы высшего качества, а также дорогие, и они присутствуют в интерьере дома Рочестера. Однако, как мы видим, Рочестер нечасто бывает в своем поместье, несмотря на его роскошь, — деньги принесли ему немало бед (любовные разочарования, необходимость воспитывать чужого ребенка), включая самое большое несчастье в его жизни (женитьба на безумной женщине).

Величие дома гармонично сочетается с благородством материалов и пропорций, что, в свою очередь, говорит о благородстве его владельца. Это можно было наблюдать в предыдущем отрывке, а также в следующем, описывающем столовую, примыкающую к гостиной: «Я... очутилась в комнате благородных пропорций с сиреневыми креслами и сиреневыми занавесами, турецким ковром, панелями орехового дерева на стенах, одним огромным окном с цветными стеклами и высоким лепным потолком» [Там же: 101]. Здесь вновь появляется мотив экзотики (как в отрывке с волшебным чертогом) – упоминается турецкий ковер, который, видимо, призван характеризовать Рочестера как путешественника, что, принимая во внимание контекст, историю

Рочестера, с одной стороны говорит о несравненно большем, чем у Джейн, жизненном опыте (на что по понятным причинам рассказчица будет обращать большое внимание позже в романе), а с другой — о его отчаянных метаниях до женитьбы на Берте Мейсон, а также после нее. Но дом заброшен, а хозяин бывает в нём наездами — Рочестер не сосредоточен на вещественном мире, доставившем ему только неприятности (алчность его дядюшки, женившего Рочестера на Берте, предательство матери Адель).

Помимо этого, в приведенном отрывке Джейн говорит об интерьере Торнфилда в положительном ключе, что можно наблюдать и в последующих ее описаниях:

«Когда мы покинули столовую, миссис Фэрфакс предложила показать мне дом, и следом за ней я поднималась и спускалась по лестницам, то и дело восхищаясь, как все было отлично устроено и выглядело великолепно. Особенно роскошными мне показались парадные апартаменты, а некоторые комнаты на третьем этаже, хотя и темные и с низкими потолками, вызывали интерес царившим в них духом старины. В нижних комнатах мебель по велению моды заменялась, и прежнюю водворяли сюда. В смутном свете, пробивавшемся сквозь узкие окна с частым переплетом, виднелись кровати вековой давности...» [Там же: 102].

Старина, мотив которой вновь появляется в этом отрывке, снова не является неприятной или устрашающей для героини, а наоборот, создает чувство уюта, она выказывает интерес ко всем старым вещам, которые видит. «Все эти реликвии превращали третий этаж Тернфилдхолла в хранилище былого, в святилище памяти». «Святилище», «благородный», «роскошный», «отлично устроено» — таковы слова с явно положительной коннотацией, которыми Джейн и повествователь характеризуют внутреннюю обстановку поместья. Как и во многих других моментах повествования, мы замечаем здесь некое предчувствие, которое испытывает Джейн — ведь дальше она встретит любовь своей жизни, а этот дом пропитан духом Рочестера, который она не может не почувствовать (как чувствует потом во сне приближающееся несчастье).

Однако атмосфера готического быстро возвращается: комната, которая описывается в приведённом отрывке, находится на третьем этаже, последнем, значит, именно над этими комнатами взаперти сидит сумасшедшая жена Рочестера, и вновь, как кажется, предчувствия одолевают Джейн:

«Глубокая тишина, сумрак, удаленность этих приютов прошлого очень понравились мне при свете дня. Но у меня не возникло ни малейшего желания провести ночь на одной из этих широких массивных

кроватей... затененных старинными английскими пологами с выпуклой вышивкой, изображающей странные цветы и еще более странных птиц и уж совсем странные человеческие фигуры. Так какими же странными показались бы они все в бледном лунном свете!» [Там же: 103].

Так, думается, что неслучайно все на верхнем этаже Торнфилдхолла говорит о прошлом, да еще и в таких причудливых формах, ведь присутствие Берты – не что иное, как самое зловещее напоминание о прошлом Рочестера, отравляющее его настоящее и будущее. Странные птицы будто напоминают о Берте в момент ее падения с крыши пылающего Торнфилда – очевидцы, рассказавшие позже о произошедшем пожаре Джейн, сравнивали ее как раз с птицей. А странные человеческие фигуры, представляется, могут служить предвозвестниками встречи героини с сумасшествием Берты Мейсон. Именно при «бледном лунном свете», ночью, будет действовать Берта – и поджигать кровать Рочестера, и распарывать свадебную фату Джейн, и устраивать смертельный для себя пожар. На чердак Джейн также поднимается, чтобы осмотреть крышу: «Чердак казался темным, точно склеп, после голубого свода, на который я только что смотрела». Не впервые появляется образ склепа – холодного, темного места, как сам Торнфилд, окутанного смертью, которая вскоре настигнет и Торнфилд.

О том же напоминает нам и следующее описание: «... я ощупью нашла выход с чердака и начала спускаться по узкой лестнице. Затем немного постояла у начала длинного коридора... — узкого, низкого и полутемного... Два ряда черных плотно закрытых дверей придавали ему сходство с потайным ходом в замке Синей Бороды» [Там же: 104]. Эта аллюзия, несомненно, также предвещает встречу с тайной, скрывающейся в этом доме. Рочестер предстанет как раз в образе Синей Бороды, хотя и не убивающем жен, но держащим ее взаперти, а также собирающимся стать многоженцем. Кроме того, надо полагать, здесь вновь прослеживается начитанность героини — ей знакома французская сказка о Синей Бороде достаточно хорошо, чтобы Джейн могла выстроить такой ассоциативный ряд.

Как видим, интерьеру поместья Торнфилд-холл в романе уделяется гораздо больше внимания, чем его внешнему облику, однако и внешний вид важен для выстраивания образа поместья: «Он был трехэтажным, не чересчур огромным, но все-таки обширным – помещичий дом, а не замок вельможи. Крышу опоясывал зубчатый парапет, придавая живописный вид серому зданию» [Там же: 96]. Характеристика вновь положительная: дом не изобилует ненужными деталями как внутри, так и снаружи, его размер полностью соответствует потребностям жильца. Несмотря на серость, дом даже выглядит живописным.

Приведенный отрывок - один из двух, описывающих экстерьер Торнфилд-холла. Во второй раз мы встречаемся с ним уже после того, как от Торнфилда почти ничего не оставил пожар: «Фасад был таким, каким я однажды увидела его во сне, - всего лишь стеной, высокой, разрушающейся, с дырами окон. Ни крыши, ни парапета, ни труб – все обрушилось». [Там же: 418]. Этому описанию предшествует рассуждение Джейн по поводу собственных чувств, охвативших ее, когда она увидела развалины поместья. Она сравнивает себя с молодым человеком, неожиданно обнаружившим свою возлюбленную мертвой на лугу посреди солнечного дня. Джейн полюбила Торнфилд, кажется, с первых дней, как полюбила Рочестера, но поместье служило слишком прочной связью с прошлым, а с ним необходимо было порвать для будущей счастливой жизни. Два экстерьерных описания контрастируют друг с другом, как контрастируют состояния героини, радостное, приподнятое настроение при первом виде Торнфилда и подавленность, отчаяние и горе, которые, впрочем, вскоре испаряются.

Итак, на наш взгляд, образ Торнфилд-холла занимает чрезвычайно важное место в «Джейн Эйр». Он помогает охарактеризовать внутреннее состояние героини, судьбу Рочестера, обнажает особенности повествовательных приемов, используемых Ш. Бронте, а также отдает дань готическим традициям, которые во многом легли в основу романа, хотя и были в большой степени преодолены.

Список литературы

Бронте Ш. Джейн Эйр. М.: ACT, 2005. 444 с.

Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М.: Художественная литература, 1974. 464 с.

Михальская Н. П. История английской литературы: учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 480 с.

Напцок Б. Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанр // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Майкоп: Издательство Адыгейского государственного университета, 2008. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-goticheskiy-roman-k-vo-prosu-ob-istorii-i-poetike-zhanra (дата обращения: 02.02.2017 г.)

Modern Critical Interpretations: Charlotte Brontë's Jane Eyre / ed. by H. Bloom. New York: Infobase Publishing, 2007. 235 p.

THE IMAGE OF THORNFIELD HALL IN "JANE EYRE" BY CH. BRONTË

Natalya S. Tarasova

Postgraduate Stident of Faculty of Modern Languages and Literatures Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. snowy_villette@mail.ru

The paper presents the analysis of the image of the Gothic mansion Thornfield Hall in "Jane Eyre" by Ch. Brontë in the context of the English Gothic novel. The image of Thornfield is one of the most significant in the novel, while Gothic tradition is central for Ch. Brontë's literary work. This stipulated the closer analysis of the image helping to determine its role in the building of the characters in the novel. Gothic tradition is reinterpreted revealing the rational reasoning behind the seemingly mystical events in "Jane Eyre".

Key words: Gothic novel, the novel of realism, image, poetics, interior, exterior.

УДК 811.111.-311.6

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА ЭЛИЗАБЕТ ГАСКЕЛЛ «ПОКЛОННИКИ СИЛЬВИИ»

Мария Юрьевна Фирстова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка и межкультурной коммуникации Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. legkikh 76@mail.ru

В статье рассматривается исторический роман Э. Гаскелл «Поклонники Сильвии» (1863). Особое внимание уделяется художественным средствам психологизации повествования, таким как внутренний монолог и несобственно-прямая речь. Исследуется влияние принципов христианской этики на формирование нравственной структуры героя. Проводится анализ переплетения исторического и социального конфликтов в романе. Также в статье рассматриваются причины обращения писательницы, получившей признание главным образом за вклад в развитие английского социального романа в XIX в., к историческому жанру.

Ключевые слова: Э. Гаскелл, исторический роман, психологизм, внутренний монолог, христианство, Наполеоновские войны.

В последнее время творчество Элизабет Гаскелл становится все более популярным как на родине писательницы — Великобритании, так и в России. Свидетельством возросшего интереса к произведениям Гаскелл в нашей стране является переиздание романа «Мэри Бартон» (*Mary Barton*, 1848); новый перевод произведения «Крэнфорд» (*Cranford*, 1853), опубликованный в 2016 г.; первое издание на русском языке романов: «Жены и дочери» (*Wives and Daughters*, 1866) в 2017 г., «Руфь» (*Ruth*, 1853) в 2014 г., «Север и юг» (*North and South*, 1855) в 2012 г.

Таким образом, из произведений крупной формы, вышедших изпод пера Гаскелл, на сегодняшний день остается непереведенным на русский язык лишь роман «Поклонники Сильвии» (Sylvia'sLovers, 1863). Этот факт вызывает большое сожаление, поскольку, на наш взгляд, это весьма важное произведение для целостного восприятия творчества Гаскелл, способствующее как глубокому пониманию его идейно-

[©] Фирстова М. Ю., 2017

содержательной стороны, так и оценке писательского мастерства, отличительными чертами которого являются углубленный психологизм, многомерность создаваемых образов, привлечение фольклорного материала, продуманная речевая характеристика персонажей.

Произведение, о котором идет речь, достаточно уникальное явление для творчества Гаскелл, работавшей в основном в жанре социального романа и его различных модификациях: чартистский роман, социально-психологический, социально-нравственный, социально-бытовой. Роман «Поклонники Сильвии» написан в жанре историческом. Поводом для обращения писательницы к другому виду романа, с одной стороны, стал интерес к истории города Уитби (в романе это Монксхейвен), где Гаскелл отдыхала осенью 1859 г. По мнению биографа писательницы Дж. Аглоу, интерес Гаскелл вызвал вспыхнувший в городе в 1793 г. бунт против вербовщиков, незаконно забиравших на службу в королевском флоте моряков-китобоев, составлявших основное население г. Уитби в конце XVIII в. [Uglow 1993: 482]. А с другой стороны, обращение к жанру исторического романа, на наш взгляд, было закономерным следствием включенности Гаскелл в литературный процесс Англии в середине XIX в. На этот период, по мнению британского литературоведа М. Шо, приходится «расцвет серьезного исторического романа», что было вызвано отношением викторианцев к истории как «источнику знаний и необходимому условию для движения вперед» [Shaw 2007: 76].

Возникший интерес повлек за собой тщательное изучение материала: Гаскелл читала газеты того периода, опрашивала жителей, которые могли быть свидетелями тех событий, знакомых, служивших на флоте, изучала различия между йоркширским и ланкаширским диалектами и т. д. [Uglow 1993: 485]. Все это позволило писательнице фактологически достоверно изобразить исторический период, на фоне которого разворачиваются основные события в романе, — это Наполеоновские войны, и воссоздать местный колорит портового города на северовостоке Англии в конце XVIII в. Читатель узнает о быте, традициях, суевериях, представлениях о добре и зле, о справедливости и чести, религиозных взглядах и нравах простого народа: моряков, фермеров, хозяев таверн, батраков, торговцев, предпринимателей, священников и их жен.

Внимание автора в основном сосредоточено на представителях низшего сословия. Этот вполне традиционный для творчества Гаскелл выбор главных героев согласуется в анализируемом историческом романе с представлениями о задачах исторической науки, распространившимися в Британии в XIX в. Как пишет М. Шо, изучение истории

становится «все более сосредоточенным на исследовании жизни простого народа» [Shaw 2007: 75].

Описывая жизнь китобоев, их труд, сопряженный с постоянной угрозой гибели в ледяных водах Арктики от айсбергов, китов, штормов и различных случайностей, Гаскелл невольно восхищается их смелостью, бережным отношением к родным и друзьям, способностью безудержно радоваться и в то же время сдерживать нахлынувшие чувства, если этого требуют обстоятельства.

Таким предстает перед главной героиней романа Сильвией Робсон ее возлюбленный — лучший в Монксхейвене моряк-китобой Чарли Кинрейд. Его образ, овеянный героическим ореолом, покоряет воображение Сильвии еще до их первой встречи. Кинрейд получает известность в городе благодаря своим решительным действиям в столкновении с вербовщиками.

Основной исторический конфликт в романе — это война между монархией и республикой (Великобританией и Францией), однако, на наш взгляд, за этим противостоянием скрывается более важный для автора конфликт — между властью и народом. И здесь нельзя не согласиться с утверждением А. А Бельского о том, что «конфликты в историческом романе носят в большинстве случаев не только исторический, но и социальный характер, объективно отражающий своеобразие классовых противоречий и классовой борьбы» [Бельский 1968: 137]. Уже в первой главе романа автор описывает причины нарастающей напряженности между двумя социальными силами в Британии в конце XVIII в.: аристократами-землевладельцами и формирующимся классом предпринимателей.

Социальная активность предпринимателей, в чьих руках постепенно сосредотачивались значительные материальные и финансовые средства, болезненно воспринималась сословной знатью, которая уже начала терять свою главенствующую роль в обществе. И, как саркастически пишет Гаскелл, сквайры считали, что, отправляя китобоев на службу в королевский флот, они тем самым ограждали их от «неправедного» быстрого обогащения, а вербовщики, по их мнению, были посланы для этого «высшими силами» [Gaskell 1999: 8].

Осмысление социальных противоречий прошлого было важно для Гаскелл, на наш взгляд, еще и потому, что, обращаясь к предшествующей исторической эпохе, писательница пыталась понять причины столкновений в современном ей обществе, т.е. причины противостояния класса предпринимателей-собственников и наемных рабочих и найти возможность их разрешения. В подтверждение этой мысли, можно привести рассуждения Б. М. Проскурнина о том, что «всякий

исторический романист, как бы глубоко он ни уходил в прошлое, на самом деле стремится сказать что-то важное о современности» [Проскурнин 2013: 216].

Вернемся к анализу романа. Нежелание простых людей воевать за чуждые им экономические интересы элиты, вынуждает власти создавать команды вербовщиков. Гаскелл подробно описывает их деятельность, называя все это тиранией, несмотря на формальную законность происходящего. Автор изображает поддержку и восхищение народа теми, кто осмеливается им противостоять. Одним из таких героев является отец Сильвии — Дэниэль Робсон, возглавивший бунт против вербовщиков.

Гаскелл подробно анализирует побудительные мотивы его действий. Дэниэль занимается фермерством, но в молодости он был китобоем, его также принудительно отправили воевать в североамериканские колонии (война США за независимость от Великобритании в 1770-х гг.). Он смог избежать участия в этом вооруженном конфликте, лишь намеренно покалечив руку, что навсегда закрыло ему дорогу в любимую профессию. Поэтому он более расположен к Чарли Кинрейду, чем к Филипу Хепберну, второму поклоннику Сильвии, который занимается торговлей.

Образы молодых людей в романе создаются автором на основе принципа контраста. Чарли – физическая сила, отвага, решительность, свобода. Филип – интеллект, осторожность, рассудительность, законопослушность. Отметим, что прием противопоставления достаточно часто встречается и в других произведениях Гаскелл.

Примечательно, что автор не дает пояснений по поводу поступка Дэниэля, он лишь описывает жизнь персонажа, его любовь к свободе, правде и глубокую привязанность к жене и дочери, чье подавленное душевное состояние после исчезновения Чарли (его выкрали вербовщики) он тяжело переживает. Читатель сам неизбежно приходит к выводу о том, что организация нападения на штаб-квартиру вербовщиков Дэниэлем, — это не спонтанная реакция на их очередную вылазку, а осознанное, пусть и молниеносно принятое, решение, в основе которого сложный комплекс чувств и переживаний, владеющих персонажем на протяжении длительного времени. Постоянное попирание его свобод человека и гражданина, невозможность самореализации, страдания дочери — вот побудительные мотивы его действий, вскрываемые автором. Таким образом, поступок героя является глубоко психологически оправданным. Но в суде герой будет осужден и приговорен к виселице.

Подавленная смертью отца и исчезновением Чарли (все считают, что он угонул) Сильвия выходит замуж за Филипа. Под влиянием внешних обстоятельств характер героини меняется. Из своенравной, жизнерадостной девушки она превращается в послушную, равнодушную к окружающему миру женщину. Героиню Гаскелл в тексте романа все чаще сопровождает слово «obedience», отражающее ее внутреннее смирение с судьбой.

Эгоистичная любовь Филипа заставляет героя скрыть от Сильвии правду о судьбе Чарли. Большое внимание автор уделяет описанию внутренней борьбы в душе персонажа, гордившегося когда-то своей честностью, используя для этого такие художественные средства как внутренний монолог и несобственно-прямую речь. В этом романе Гаскелл уже привычно использует сон как средство проникновения в психологию персонажа, выявления его страхов. Так, Филипу часто снится, что Чарли Кинрейд жив и здоров.

Спустя три года, будучи уже лейтенантом королевского флота, Чарли действительно вернется за Сильвией, но она не сможет уйти с любимым, так как по законам того времени ей пришлось бы оставить ребенка с мужем. Филип сам уйдет из дома, запишется на флот в надежде стать офицером, как Чарли, и заслужить таким образом любовь Сильвии. Но этому не суждено случиться: герой вернется в Англию искалеченным и больным. Описание физического состояния Филипа и других солдат, вернувшихся на родину, обнажает страшную и уродливую, в прямом смысле слова, сторону побед, одерживаемых Великобританией в этих войнах, что позволяет согласиться с высказыванием Б. Б. Ремизова о «несомненной ценности антивоенной направленности» романа [Ремизов 1974:135].

Любовь Филипа к Сильвии сродни страсти. Гаскелл не анализирует природу этого явления, но демонстрирует разрушительные последствия такой привязанности, обращаясь для этого к христианской этике. Герой нарушает одну из десяти заповедей: «Не сотвори себе кумира!». Сделав Сильвию своим идолом, он забывает Бога и пусть и ненамеренно, но творит зло: лжет и тем самым разрушает свою жизнь и жизнь Сильвии, делает несчастными ее, а после ухода из дома и их ребенка.

Пройдя ряд всевозможных испытаний, потерь и разочарований, главные герои — муж и жена — становятся нравственно сильнее, что позволяет им простить друг друга. Роман заканчивается эпилогом, который переносит читателя в современный автору Монксхейвен. Это уже не центр китобойного промысла, а морской курорт. История Филипа и Сильвии также изменилась: обретя новые подробности, она стала легендой, которую любят послушать отдыхающие. Только волны, слышав-

шие прощание Филипа с Сильвией и миром, неизменно продолжают свое движение. Набегающие на берег волны – метафора бесконечной истории человечества, в которой истории отдельных людей растворяются как капли воды в океане, но имено эти капли и образуют его.

Список литературы

Бельский А.А. Английский роман 1800–1810-х годов. Пермь, 1968. 333 с.

Проскурнин Б.М. «После постмодернизма»: о динамике жанра исторического романа. Заметки на полях книги Джерома де Гроота // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3 (23). С. 214–221.

Ремизов Б. Б. Элизабет Гаскелл: Очерк жизни и творчества. Киев: Вищашк., 1974. 171 с.

Gaskell E. Sylvia's Lovers. Oxford: Oxford University Press, 1999. 533 p.

Shaw M. Sylvia's Lovers and other historical fiction. // Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 75–89.

Uglow J. Elizabeth Gaskell: A Habbit of Stories. Faber and Faber. London and Boston, 1993.690 p.

THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC ORIGINALITY OF "SYLVIA'S LOVERS" BY ELIZABETH GASKELL

Maria Yu. Firstova

Candidate of Philology, Associate Professor of English Language and Intercultural Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. legkikh76@mail.ru

The article analyses Gaskell's historical novel "Sylvia's Lovers" (1863). The stress is done on the artistic means of psychological analysis of the narration such as internal monologue and free indirect discourse. The article deals with the impact of Christian ethics on the formation of the moral structure of the character. The paper discusses how historical and social conflicts are intertwined in the novel. Also, the article provides reasoning for Gaskell's interest to the genre of historical novel.

Key words: E. Gaskell, historical novel, psychological analysis, internal monologue, Christianity, the Napoleonic Wars.

«РОЗА И КОЛЬЦО» У. М. ТЕККЕРЕЯ И «НЕ ПОКИДАЙ» Г. И. ПОЛОНСКОГО: ТРАДИЦИИ СКАЗКИ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ

Варвара Андреевна Бячкова

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bvarvara@yandex.ru

Статья посвящена анализу произведения «Роза и кольцо» У. М. Теккерея и написанной на ее основе сказки «Не покидай» Г. И. Полонского. Существуют многочисленные различия между произведениями, вследствие которых можно считать сказку Полонского не «вольным переложение» сказки Теккерея, а самостоятельным произведением на основе сказки «Роза и кольцо». В статье делается акцент на связях между двумя сказками, их жанровых особенностях, таких как аллюзии Полонского на Теккерея, игра с читательскими ожиданиями, дидактическая и аллегорическая составляющей.

Ключевые слова: сказка для взрослых и детей, У. М. Теккерей, Г. И. Полонский. «Роза и кольцо», «Не покидай».

Сказка «Роза и кольцо» У. М. Теккерея ("The Rose and the Ring", W. M. Thakeray) вышла в свет в 1855 г. В «Прологе» к ней автор утверждает, что, сказка родилась из представления кукольного театра, придуманного и разыгранного Теккереем для детей на Рождество во время путешествия писателя с семьей по Италии [Thakeray 1972: 7]. Черты драматической постановки сохранились и в литературной версии сказки: главы «Розы и кольца» – это, скорее, «картины», они имеют названия, а также «краткое содержание» в стихотворной форме. Кроме того, Теккерей создал целую серию иллюстраций к сказке, что позволяет читателям не только представить, но и (как в театре) увидеть персонажей (см. об этом подробнее [Смирнова, Братухина 2014]). Несмотря на то, что Теккерей создал произведение в новом для себя жанре детской сказки, в этой «пантомиме у камина» (дословный перевод подзаголовка сказки:«Fireside Pantomime») присутствуют все характерные для творчество писателя приемы: говорящие имена, игра слов, элементы пародии (в данном случае – на жанр сказки и наиболее характерных для него персонажей), ирония и сатира. Сказку отличают

_

[©] Бячкова В. А., 2017

«элемент игры, подчеркнутая театральность и двуплановость», которые роднят это произведение с творениями «Гоции и Шварца» [Шейман 1980: 399]. Приглашая зрителей «пошутить, поплясать и подурачиться» [Там же], Теккерей смешивает сказочный и современный мир так, что его творение становится не просто веселым, но и поучительным не только для детей, но и для взрослых.

На русский язык сказка Теккерея была переведена Р. Померанцевой под названием «Кольцо и роза, или история принца Обалду и принца Перекориля» (Домашний спектакль, разыгранный М. А. Титмаршем). Ав 1980-егг., на основе «Розы и кольца», писателем, поэтом и сценаристом Г. И. Полонским (1939–2001), была написана сказка «Не покидай». Широкую известность сказка Полонского получила, став сценарием одноименного фильма, снятого режиссером Л. А. Нечаевым (1939–2010). Двухсерийный художественный фильм вышел на экраны в 1989 г., сценарий Г. И. Полонского был дополнен песнями на стихи Е. П. Крылатова и музыку Л. П. Дербенева, в фильме снимались В. Невинный, Л. Федосеева-Шукшина, А. Филознов, В. Владимирова, И. Красавин и др. В 1998 г. была опубликована литературная версия сказки («киноповесть-сказка»), и именно на этот текст мы, в основном, будем опираться впоследствии.

Г. И. Полонский, поэт, драматург, писатель и сценарист, прославился как автор «школьной» тематики. Например, его герой Илья Семенович Мельников, талантливый, думающий, принципиальный школьный учитель истории из пьесы и фильма (а также созданной чуть позже киноповести) «Доживем до понедельника» (фильм снят в 1967 г.) характеризуется как «одна из самых светлых фигур в сонме литературных героев периода 70-х» [Лейдерман, Липовецкая 2006: 32]. Другие произведения автора: «Ключ без права передач», «Репетитор», «Перевод с английского» и др. Но что касается жанра «старой сказки на новый лад», то в творчестве Г. И. Полонского и он нашел свое место. «Не покидай» не была первым опытом подобной работы (как, кстати, и для режиссера Л. А. Нечаева). Как отмечают биографы Г. И. Полонского: «В период с 1979 по 1988 год он пишет сказки, адресованные, по его словам, "взрослым, ещё не забывшим своего детства": "Медовый месяц Золушки", "Рыжий, честный, влюбленный" – ремейк детской сказки шведского автора Я. Экхольма...» [О Георгии Полонском: эл. ресурс].

Узнать сказку Теккерея в сказке Полонского довольно сложно. От оригинального варианта остался сказочный зачин и система основных персонажей (король, королева, принцесса, лишенный трона принцплемянник, влюбленная в него служанка, принц-гость из соседнего

королевства), ряд сцен (например, сцена завтрака королевской семьи в самом начале). Однако количество волшебный предметов сокращено до одного (кольца нет, есть только роза), и он наделен совсем другой функцией, если в сказке Теккерея речь идет о двух выдуманных королевствах (Пафлагонии и Понтии (CrimTartary в оригинале), то у Полонского акцент делается только на одном — Абидонии (Пенагония — родина принца-гостя — лишь упоминается), сказка Полонского имеет отчасти детективный сюжет, и т. д. «Не покидай» можно назвать «вольным переложением» сказки «Роза и кольцо», но правильнее будет сказать, что это совсем другая, новая сказка, написанная с опорой на сказку Теккерея, а также — на все его творчество в целом. Именно поэтому мы не станем подробно разбирать различия между двумя произведениями, а обратим внимание на то, в чем в сказке Полонского угадывается произведение Теккерея, сделав акцент, прежде всего, на жанровых характеристиках обеих сказок (подробнее о жанре литературной или писательской сказки Теккерея см. [Садовская 2007]).

Прежде всего, как известно, для творчества У. М. Теккерея (особенно раннего) характерна ярко выраженная пародийная, ироничная и сатирическая компонента, «пародийный слог» [Ивашева 1974: 216]. «Роза и кольцо» также является сатирой на проблемы, противоречия и несуразности, наблюдаемой писателем в современной ему викторианской Англии. Это не может укрыться от глаз читателя хотя бы потому, что в выдуманных Теккереем сказочных государствах нередко встречаются реалии, характерные для обычной, современной жизни: булочки на завтрак и баранья котлетка на обед, курсы ораторского искусства при университете, название одного из государств CrimTartary недвусмысленно намекает на события Крымской войны (1853–1856) и т. д. В сказке Полонского действие также происходит в местах, где, при всей их «сказочности», героям знакомо понятие «педикюр», принцгость Пенапью напевает ариозо из оперы «Богема», про одну из героинь сказано, что «по гороскопу была, кажется, Рыбой, но в большинстве случаев вела себя, как скорпион» [Полонский: эл. ресурс]. Поклонники сказки, обратив внимание, что главные герой Патрик появился на свет в марте месяце, предположили точную дату его рождения -

17 марта, День Св. Патрика [http://nepokiny.narod.ru].
Объектом сатиры У. М. Теккерея в сказке «Роза и кольцо» становятся разные пороки и несовершенства человеческой натуры: глупость, лицемерие, заносчивость, злоба, неблагодарность и т.д. Значительное внимание в сказке уделено проблеме истины и иллюзий. Ложную, иллюзорную любовь призваны внушать волшебные предметы: роза и кольцо, их обладатели в глазах окружающих кажутся верхом

совершенств, в них невозможно не влюбиться. Такая мнимая влюбленность далеко не всегда приносит счастье как обладателю волшебного предмета, так и тому, кто попал под чего чары. Например, принцесса Розальба (добрая, умная и красивая без всякого волшебства) в финале сказки с готовностью расстается с кольцом, потому что «оттого, что все сходили по Розальбе с ума, на нее только сыпались несчастья» [Thackeray 1972: 132], а принц Джилио (в переводе Р. Померанцевой – Перекориль) под влиянием кольца дает опрометчивое обещание жениться графине Спускунет, что едва не лишает сказку счастливого финала.

Из многочисленных проблем, поднятых У. М. Теккереем, Г. И. Полонский для своей сказки выбирает одну, более чем созвучную времени ее создания (конец 1980-х гг.). «Не покидай» — это «сказка о правде». «И хотя действие происходит в некотором царстве, некотором государстве, думаю, зрители сразу узнают место действия. Их ожидает встреча с фильмом остросюжетным и на злобу дня», — говорил в интервью режиссер Л. Нечаев [цит. по: Сайт «Не покидай». Наши истоки: эл. ресурс]. Трагедия сказочного государства Абидонии — отсутствие правды и свободы, что, вероятно, является намеком на внутриполитическую обстановку в СССР на момент создания сказки и на ожидания, связанные с официально объявленными принципами перестройки, гласности и свободы.

«Роза и кольцо» Теккерея – это пародия на авантюрный роман, «Не покидай» Полонского» имеет ярко выраженные элементы детектива. Если принц Перекориль/Джилио у Теккерея – это принц Артур из «Короля Джона» У. Шекспира (см. [Thakeray 1972: 39]), то Патрик, наследник престола Абидонии из сказки Полонского – Гамлет (Неслучайно автор дарит своему герою стихотворение Б. Брехта с аллюзией на шекспировского «Принца Датского» [Полонский: эл. ресурс]). Первоначально он представлен читателю как «немой поэт, воспитанник королевы», лишь потом выясняется, что юноша – сын короля Анри, вероломного убитого вместе с супругой своими свояками полковником Крадусом (ныне – королем Абидонии) и графом Давилем (ныне – канцлером, фактическим правителем государства). Вся жизнь королевства строится на нераскрытом преступлении, на лжи, страхе и неустанной борьбе с правдой. Главными врагами становятся те, кто просто не может без правды: дети (присутствие в королевском дворце детей – под строжайшим запретом) и творческие личности (поэты, музыканты, актеры). Немота Патрика – это не просто следствие детской психологической травмы, но и реакция мальчика на тяжелую, давящую атмосферу, установившуюся в замке после смерти его родителей, а также –

средство его спасения, поскольку, будучи на момент гибели королевской четы и поэтом, и ребенком, он представлял для своих дядей двойную опасность. Принц-поэт представляется идеальным правителем, об этом говорит эпиграф сказки, стихотворение Александра Аронова: ... Тиран, гнетущий треть планеты, / Однажды не прошел в поэты, -/ С того и мучает людей. [Полонский: эл. ресурс]. Голос и титул возвращаются к герою благодаря волшебному предмету – Голубой Розе, а ее появление в королевском замке происходит благодаря следованию еще одной известной особенности творчества У. М. Теккерея и сказки «Роза и кольцо».

Уже было сказано, что сказка «Роза и кольцо», родилась из спектакля кукольного театра. Образы кукольного театра, кукол-марионеток, Кукольника возникают и в других произведениях У. М. Тек-керея, самый яркий и известный пример – роман «Ярмарка тщеславия», «кукольная комедия», в которой автор-повествователь – «всего лишь кукольник, направляющий игру своих марионеток» [Ивашева 1974: 222]. Образ кукольного театра возникает в сказке Г. И. Полонского и можно предположить, что в «Не покидай» куклы – самая главная аллюзия на «источник» – сказку «Роза и кольцо». Кукольный театр как средство демонстрации оригинальной сказки Теккерея, словно «врывается» на страницы сказки Полонского, спешит на помощь ее героям. В самом начале сказки кукольник Желтоплющ Веснушка (в фильме Л. А. Нечаева герой назван Жаком, но в литературной версии его имя, несомненно, выступает как аллюзия на «Записки Желтоплюща» Теккерея) и его жена Марта находят ящик с куклами, принадлежавший когда-то отцу Желтоплюща (Жан-Жак Всенушка, придворный кукольник короля Анри II, погиб в результате репрессий канцлера). Вместе с четой артистов, ящик попадает в Абидонию, в королевский дворец. Именно там, среди кукол, обнаруживается волшебная голубая роза. Однако важно еще и то, что куклы из ящика изображают многих обитателей замка (или какими они были двадцать лет назад). Интересна реакция героев на изображающих их кукол. У канцлера, «его» кукла на реакции герось на изооражающих их кукол. 3 канцлера, «стол кукла вызывает раздражение, у короля Крадуса – смесь страха и интереса. Самое любопытное происходит, когда ящик с куклами попадает к Патрику и юноша находит куколку Поэта, изображающую его самого в детстве. Герой испытывает непонятную тревогу, как потом поймет читатель это просыпаются забытые детские воспоминания, а затем горничная Марселла вслух читает стихи, написанные на подкладке кукольного плаща («Эта Роза моя – откровенности муза / Лишь втяни в себя тонкий ее аромат / Цепи лжи упадут с тебя ржавой обузой / Вдохновением правды ты будешь объят...» [Полонский: эл. ресурс]). Проходящий мимо лысый лакей-шпион, не видя Марселлу, думает, что стихотворение прочел Патрик. Хотя это пока не соответствует действительности (Патрик еще не излечился от немоты), получается, что обнаружение куколки Поэта становится для Патрика первым шагом навстречу своему голосу, титулу, одним словом — своему истинному «я». Так, куклы в сказке «Не покидай», как и в творчестве У. М. Теккерея, становятся средством выражения самой сути человеческой душы, правды о ней.

Создавая образы персонажей своей сказки, У. М. Теккерей использует приемы, также характерные для всего его творчества в целом. Прежде всего, это развенчание стереотипов и клише, и неразрывно с ними связанная игра с читательскими ожиданиями. Короли и принцы в сказке «Роза и кольцо» далеко не всегда благородны, а внешняя красота принцесс не соответствует красоте внутренней. О принцессе Анжелике, например, автор пишет так: «А теперь я расскажу вам о занятиях принцессы и о ее прославленных талантах. Умом ее бог не обидел, а вот прилежания не дал. По правде говоря, играть с листа она совсем не умела; просто разучила две-три пиески и всякий раз притворялась, будто видит их впервые. Она отвечала на полдюжины вопросов из книги мисс Менелл, только надо было заранее договориться, о чем спрашивать. А что до языков, то учили ее многим, но, боюсь, она знала по две-три фразы на каждом и лишь пускала пыль в глаза» [Thakeray 1972: 18]. В сказке также используется и другой излюбленный прием Теккерея: говорящие имена, которые либо прямо указывают на черты характера персонажа (Gruffanuff, Kutasoff Hedzoff) , либо «запутывают» читателя, когда имя персонажа и его характер не совпадают (например, король Valoroso (в переводе Р. Померанцевой «Храбрус») на самом деле ни доблестью, ни храбростью не отличается).

«Работа» Г. И. Полонского с персонажами Теккерея заслуживает особого внимания. Говорящие имена в его сказке также присутствуют, хотя их намного меньше (граф Давиль, Крадус, Удиллак). Сюжетные линии сказки Теккерея, как мы уже говорили, претерпевают существенные изменения, но иногда их след, так или иначе, остается и в новой сказке, а игра с традиционными сюжетными ходами и образами продолжается. Так, например, если в сказке «Роза и кольцо» Бетсинда, воплощение доброты, ума, красоты и благородства, оказывается принцессой Розальбой, то ее «аналог» в сказке «Не покидай» навсегда остается служанкой Марселлой, никакого узнавания или перевоплощения героини не происходит. Сюжетная линия Марселлы напоминает читателям, как и принцу Пенапью, другую сказку: «...вы напоминаете мне Золушку... вам суждено быть принцессой» [Полонский: эл. ре-

сурс]. В то же время, сюжетная линия Патрика, при всем ее сходстве с линией Перекориля/Джилио имеет сходство и с сюжетной линией Розальбы. Во-первых, как и Розальба, Патрик – однозначно положительный персонаж (в отличие от Перекориля), во-вторых, именно с ним связан мотив тайны (как мы помним, королевское происхождение Перекориля тайной не является). Наконец, при похожих обстоятельствах происходит утрата героями их титула, имени, идентичности. Покинутая подданными после смерти родителей, маленькая Розальба забрела в лес, где ее взяла под свою опеку львица. Родители Патрика также погибают в лесу, во время охоты, а мальчика выносит к замку конь, то есть вновь возникает образ животного-спасителя.

Что касается игры с читательскими ожиданиями, то она, несомненно присутствует в сказке Полонского, но, по сравнению с У. М. Теккереем, Г. И. Полонский идет дальше. Если Теккерей ставит целью развенчание персонажей, которые, согласно читательским ожиданиям, должны быть положительными, то Полонский делает следующий шаг: он возвращает положительное начало в сказку и ее героев. Как уже было отмечено, в сказке «Не покидай» есть однозначно положительные персонажи и их больше, чем у Теккерея (например, оба принца: Патрик и Пенапью, и совсем неудивительно, что они быстро становятся друзьями). Но и образы других персонажей становятся сложнее и противоречивее. Говоря под влиянием Волшебной Розы правду или узнавая ее, герои раскрываются по-разному, в том числе – и с хорошей стороны. Король Крадус, например, отрекается от престола. Он понимает, как устал от бремени королевской власти, как мечтает больше времени проводить с дорогими его сердцу лошадями. Кроме того, жена и дочь в ужасе отшатываются от него, узнав о цене, которую он заплатил за королевский титул, а «потерять семейство» из-за короны Крадус не готов. Еще более интересный пример – принцесса Альбина. Как и принцесса Анжелика в сказке Теккерея, Альбина отличается «типичными» для сказочных принцесс недостатками: заносчивость, эгоизм, избалованность и даже жесткость (например, по отношению к Патрику). Однако, в отличие от Анжелики, Альбина изначально более сложный, противоречивый персонаж. Она не лишена природной доброты и ума, в частности, как совершенно справедливо замечает королева Флора, к Патрику Альбина относится гораздо лучше, чем пытается показать, ценит в нем преданного друга детства и юности, а также отдает дань его талантам (принцесса, например, тайком наблюдает за уроками фехтования «воспитанника королевы», знает многие его стихи наизусть). Когда Альбина узнает страшную правду о преступлении отца и дяди она, по выражению автора «начинает

думать». Можно даже сказать, что Альбина переживает более чем свойственную литературе эпохе Теккерея драму конфликта типа и характера. Как мы уже сказали, все ее недостатки обусловлены ее титулом принцессы, как только девушка осознает, что таковой не является, она начинает исправляться. Этот процесс, хотя и далеко не завершенный, чувствует Марселла, в финале сказки завещая Патрика Альбине: «Поэты, Альбиночка, они... их, в общем, надо беречь. — Если он простит... если я еще нужна ему... Разве не поздно?» [Полонский: эл. ресурс].

Так, заимствуя у У. М. Теккерея характерные для его творчества образы, приемы смешения сказочного и реального, игру с читательскими ожиданиями, Г. И. Полонский на основе произведения «Роза и кольцо» создает свою собственную литературную сказку для взрослых и детей, «на злобу дня». Создавая финал сказки «Не покидай», Г. И. Полонский также следует традициям У. М. Теккерея, продолжая игру с читательскими ожиданиями. У Теккерея финал сказки «Роза и кольцо» выглядит достаточно традиционным: Перекориль и Розальба возвращают себе свои королевства и женятся. Игрой с читательскими ожиданиями становится появление графина Спускунет, пытающейся женить Перекориля на себе и спасает героев только «deux ex maquina», фея Черная Палочка. Финал сказки «Не покидай» более реалистичен и более далек от традиционного счастливого конца. Положительным героям не нужно побеждать врагов в сражениях: король отрекается от престола, канцлер кончает жизнь самоубийством, осознав свое поражение, а «злая фея», тетя Оттилия, в одиночку не может быть серьезным противником. Но с другой стороны, спасая от канцлера Волшебную Розу, погибает Марселла, Золушка не становится Принцессой и финал сказки остается, в какой-то мере, открытым. Останутся ли Альбина и Патрик только двоюродными братом и сестрой или станут друг для друга чем-то большим? Как переживут герои непоправимую беду, смерть Марселлы? Что ждет дальше Абидонию, где наконец-то воцарится Правда? На первые два вопроса читатель должен ответить сам. Ответом же на третий вопрос становится песня Патрика о надежде и куколка поэта без ниточки «способной ее заземлить», плывущая на воздушных шариках над городом в предрассветный час навстречу новому дню и новой жизни.

Список литературы

Ивашева В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М.: Художественнаялитература. 1974. 464 с.

Лейдерман Н. Л., Липовецкая М. Н. Современная русская литература. Т. 2. М.: Изд. Центр «Академия», 2006. 688 с.

Полонский Г. И. Не покидай. URL: http://www.ruthenia.ru/polonsky/text/prose/skazki/ne pokidaj.html (дата обращения: 01.04.2017)

Полонский Д. О Георгии Полонском. URL: http://www.ruthenia.ru/polonsky/author.html (дата обращения: 08.04.2017)

He покидай. URL: http://nepokiny.narod.ru/ (дата обращения: 20.03.2017)

Садовская Н. Д. Концепт «прекрасное» в сказке Уильяма Теккерея «Кольцо и роза» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2007. № 2–2. С. 47–54.

Смирнова А. С. Братухина Л. В. Синтез искусств в литературной сказке У. М. Теккерея «Роза и кольцо» // Вестник молодых ученых ПГНИУ. Сборник научных трудов. Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2014. С. 51–57.

Шейман Г. Кольцо и Роза. Комментарии // У. Теккерей. Собр. Соч. в 12 т. Т. 12. М.: Худож. литература, 1980. С. 398–399.

Thakeray W. M. The Roseand the Ring. Bungay: PenguinBooks, 1972. 162 p.

THE ROSE AND THE RING BY W.M.THAKERAY AND DON'T LEAVE ME BY G.I. POLONSKIY: TRADITIONS OF FANTASIES FOR CHILDREN AND ADULTS

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor of World Literature and Culture Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bvarvara@yandex.ru

The article compares two fairy tales: "The Rose and the Ring" by W. M. Thakeray and "Don't Leave Me" by G. I. Polonskiy, based on Thakeray's fairy tale. The fairy tales are very different from each other, so that "Don't leave me" can be called a loose version of "The Rose and the Ring" but also can be considered an independent fairy tale only partly based on Thakeray's story. The article, however, focuses on similarities between the fairy tales: their allegoric and didactic character, author's play with readers' expectations and Polonskiy's allusions to Thakeray's works.

Key words: fairy tales for children and adults, W. M. Thareray, G. I. Polonskiy, *The Rose and the Ring, Don't Leave Me.*

«МУЗЫКА СТИХА» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Юрий Леонидович Цветков

д. филол. н., профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Ивановский государственный университет 153025, Россия, Иваново, ул. Ермака, д. 39. jzvetkow@mail.ru

Символистская лирика Гуго фон Гофмансталя использовала богатый опыт французских символистов и любимого им поэта Поля Верлена. Гофмансталь продолжил интермедиальные поиски своего предшественника на немецком языке в стихотворении «Предвесеннее». «Музыка стиха» создается Гофмансталем в казалось бы природной зарисовке с четким ритмом и полной рифмой. При этом объектом изображения стал загадочный весенний ветер, существующий лишь в музыкальном наполнении с человеческим обликом и волшебными признаками, создавая символистское «мерцание смыслов».

Ключевые слова: символизм, импрессионизм, интермедиальность, синестезия, синтаксическая симметрия, поэтика, рецепция.

Магический дар «наивного поэта» французских символистов мог смешивать визуальные, акустические и обонятельные признаки вещей и явлений, что получило название синестезии. Вопросы утончения поэтических средств выражения, перенесение внимания на нюансы, на переходные моменты настроения, на оттенки звуков, цветов и запахов живо интересовали австрийского поэта Гуго фон Гофмансталя (1874-1929). Он предполагал опубликовать в «Листках искусства» Стефана Георге статью «К учению о цвете слов» [Erken 1962: 247]. свойственное Явление синестезии. некоторым произведениям романтической литературы немецкой И наглядно описанное Э. Т. А. Гофманом в «Крейслериане» (1810), было вновь воскрешено Ш. Бодлером в статье «О цвете» Салона 1846 года» [Baudelaire 1961: 880-885]. Этот своеобразный прием был для символистов одним из способов приближения к разгадке смысла стихотворения. В его музыкальности и цветовой окрашенности ярко проявилась тонкая и чувствительная индивидуальность поэта, который стал инструментом, фиксирующим мельчайшие нюансы настроения, тонов и звуков. Поэт превратился в некий «сейсмограф», шкалу ощущений или «медиум». Как известно, музыка оказывает значительное воздействие на словес-

[©] Цветков Ю. Л., 2017

ную организацию произведения, она «...способствует «лиризации» литературы и ослаблению сюжетного начала, а также насыщению поэзии музыкальностью ритмов и интонаций» [Пикулева 2007: 84]. Некоторые известные стихотворения Гофмансталя создают определенное настроение своим музыкальным звучанием: «Дождь в сумерках» (1892), «Предвесеннее» (1892), «Твое лицо» (1896), во многом напоминая лирику Поля Верлена (1844—1896). Стихотворения Гофмансталя действительно возникли под влиянием конкретных стихотворений Верлена "Il pleure dans mon coeur" (1873), "Chanson d'automne" (1864), "Clair de lune" (1869). Гофмансталь заимствует сходную интонационную основу, особенности ритма и рифмы, вкладывая в ритмическую форму более или менее близкое к первооснове содержание. В результате иноязычного подражания появились удивительные и необычные по мелодике стихотворения на немецком языке.

Ритмическую отчетливость стихотворениям Верлена придавали повторы и внутренние созвучия, которые явились основой разного рода синтаксической симметрии. В наиболее представительном сборнике импрессионистической лирики Верлена «Романсы без слов» (1872) души» и созвучия, которые создается «пейзаж удивительной музыкальностью. Сиюминутные впечатления возникают одновременно с природными зарисовками и изменчивым настроением Кроме того, природа способна передавать лирического героя. человеческие чувства. Взаимопроникновение субъективного и объективного начал вызывает ощущение неопределенности и размытости. Например, эпиграфом стихотворения "Il pleure dans mon cœur..." (1874) является строка из Артюра Рембо – краткая природная зарисовка "Il pleut doucement sur la ville". Стихотворение передает сходное с состоянием природы настроение монотонного однообразия, сердечной грусти и одиночества. Тоска и печаль лирического «я» и равномерный напев дождя существуют не только в сравнении, но и во взаимопроникновении. Чувство печали передается особым ритмом стихотворения, похожего на мерный напев дождя, и он проливается из душы лирического героя. Верлен развертывает метафору, для которой характерно взаимопроникновение «я» и мира. У Гофмансталя повторы так же создавали определенный ритм и могли выступать на первый план по отношению к содержанию. Интонационное богатство поэтической речи Верлена и Гофмансталя явилось источником «музыки стиха». В этом приеме проявилось родство поэзии и музыки, к синтезу которых стремились французский и австрийский поэты.

Одно из известных стихотворений Верлена "Le piano que baise une main frêle..." (1874) послужило основой для написания "Vorfrühling"

(1892). Гофмансталь создал четкий музыкальный ритм, а также заимствовал некоторые поэтические образы: «отзвук бродит по гостиной», «звук — незваный гость», «сумрак городской», «сумерки сада». Строку верленовской песни Гофмансталь сужает за счет её укорачивания и добавляет дополнительные строфы. Неопределенное время сменилось на переходное, «предвесеннее». У Верлена в центре стихотворения находится «лирическое «я», страдающее от разлуки, тоски и олиночества:

"Son joyeux, importun, d'un clavecin sonore" (Pétrus Borel)

"Le piano que baise une main frêle Luit dans le soir rose et gris vaguement, Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile Un air bien vieux, bien faible et bien charmant Rôde discret, épeuré quasiment, Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain Qui lentement dorlote mon pauvre être? Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin? Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre Ouverte un peu sur le petit jardin?" [Verlaine 1977: 98].

Целуемые хрупкою рукой,
Мерцают переливы клавесина,
Расцвечивая сумрак городской,
И слабый отзвук, милый и старинный,
Так оробело бродит по гостиной,
Где всё сквозит разлукой и тоской.
Откуда эта странная отрада
Повеяла, печали утолив?
Незваный гость, чего тебе здесь надо?
О чем грустил ты, глупенький мотив,
И отчего затих, недогрустив,
В луче окна над сумерками сада [Верлен 1998: 96].

Сохраняя чёткость ритма, стихотворение Гофмансталя передает элегическую монотонность, не связанную, однако, с лирическим «я». Меланхолический напев обезличился и отъединился от лирического субъекта. Центральным образом стихотворения «Предвесеннее» стал объект изображения — весенний ветер. Он существует вне связи с лирическим «я» и ассоциативно соединяет в своем движении предметы, к которым прикоснулся: "kahle Alleen", "zerrüttetes Haar", "Akazienblüten", "Lippen im Lachen", "Die weichen und wachen Fluren".

Дважды, в начале и в конце стихотворения, указываются «странные свойства в его дуновении»: "Seltsame Dinge sind in seinem When". Заключительные строки поясняют необычную природу ветра: он гонит сквозь голые аллеи «бледные тени» ("Treibt sein Wehn Blasse Schatten"), и он же приносит «аромат вчерашней ночи» ("Und den Duft, Den er gebracht, Von wo er gekommen Seit gestern Nacht"). Два последних слова — «бледные тени» и «аромат» — выступают в роли ключевых слов, указывающих на скрытый смысл стихотворения и на столь же неопределенный его заголовок «Предвесеннее»: «бледные тени» и «аромат» выявляют, видимо, едва заметный мистически окрашенный переход от зимы к весне: ещё не весеннее состояние природы, но уже и не зимнее. Они — едва уловимые признаки загадочного обнаружения в природе весенних примет:

Vorfrühling

"Es läuft der Frühlingswind Durch kahle Alleen, Seltsame Dinge sind In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt, Wo Weinen war, Und hat sich geschmiegt In zerrüttetes Haar.

Er schüttelte nieder Akazienblüten Und kühlte die Glieder, Die atmend glühten.

Lippen im Lachen Hat er berührt, Die weichen und wachen Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte Als schluchzender Schrei, An dämmernder Röte Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen Durch flüsternde Zimmer Und löschte im Neigen Der Ampel Schimmer.

Предвесеннее

«В аллеях мчит Ветер весенний. Вздохом звучит Его дуновенье.

В себя он слёз Капли впитал, Сбитых волос Пряди взметал.

Цветом бросался Акаций белых, Кротко касался Жаркого тела.

Слышал смятенный Смех на губах, В смурых и сонных Веял лугах.

Всхлипнув негромко, Во флейту скользнул, В рдяных потемках Мимо мелькнул.

Лёгок и ласков, Прокрался в спальню, Задул с опаской Ночник печальный. Es läuft der Frühlingswind Durch kahle Alleen, Seltsame Dinge sind In seinem Wehn.

Durch die glatten Kahlen Alleen Treibt sein Wehn Blasse Schatten.

Und den Duft, Den er gebracht, Von wo er gekommen Seit gestern Nacht".

[Hofmannsthal 1986: 17-18]

В аллеях мчит Ветер весенний. Вздохом звучит Его дуновенье.

С зяблых аллей Его дуновенье Гонит скопленье Бледных теней,

Неся с собой Дыханье страны, Откуда плывет Аромат весны».

[Гофмансталь 1995:749-750]

Несмотря на четкость ритмической структуры и последовательность изображения внешних природных черт, стихотворение оставляет загадочное впечатление, так как ключевые слова и название не раскрывают до конца необычности весеннего ветра. Предметный мир и некоторые приметы человеческих отношений составляют основу стихотворения. Однако нельзя видеть в нем природную зарисовку или «пейзаж души», как в произведении Верлена. Отдельные признаки предметного мира и состояний человека отчуждаются от своей сущности и передаются как отдельно существующие. Причинные связи явлений и их признаки теряются, поэтому для стихотворения в целом характерна подчеркнутая в названии неопределенность: "flüsternde Zimmer", "zerrüttetes Haar", "Weinen", "Lippen im Lachen". Все эти неясные приметы, о причинах которых можно только гадать, сцепляются непрерывным движением ветра, что создает впечатление естественности природного явления.

В стихотворении Верлена музыка служит выражением лирической экспрессии. У Гофмансталя музыка относится не к поэту, а к объекту изображения — загадочному ветру. Он существует в своем музыкальном наполнении, вне его нет всеобщего целого, он — организующее начало всего стихотворения. Ветер звучит «сквозь флейту как стонущий крик»: "Er glitt durch die Flöte als schluchzender Schrei", он может также молчать: "Er flog mit Schweigen". Поэтический объект изображения у Гофмансталя приобрел как человеческие, так и волшебные признаки. Необычность лексического сочетания позволяет воспринимать его как одушевленное существо: er "hat sich gewiegt", "hat sich geschmiegt", "berührt", "durchspürt", "glitt", "löschte im Neigen Der Ampel Schimmer", "gekommen". Ветер со всем соприкасается, со всем себя идентифи-

цирует и выступает в роли «поэта-субъекта». Языковыми средствами Гофмансталь добился видимости "отсутствия" лирического «я». Жизнь предстала всесвязной загадочной целостностью. Идея единства и бесконечного многообразия мира выразилась в «Предвесеннем» в "соответствиях", как у Бодлера: «Так запах, цвет и звук между собой согласны» [Бодлер 1993: 48]. В результате появляется своеобразная «цветовая мелодия» и «контрапункт пейзажа». Ветер стал загадочным, странным, одушевленным явлением, TO есть таинственной видимостью. В этом случае влияние символистской поэзии и поэтических принципов Малларме и его ученика – Георге несомненно. Превращение поэтического объекта в видимость, «иллюзию, «мираж» объяснялось Малларме таким приемом символизации как «извлечение из объекта его собственного душевного состояния» [Цит. по: Орагвелидзе 1973: 121]. В стихотворении происходит абстрагирование конкретного, что указывает на появление качественно нового свойства по сравнению с импрессионистическими стихотворениями Верлена. Загадочный «весенний ветер» в постоянном движении приносит таинственное то, что уже едва проявилось, но ещё не стало явным.

Швейцарский исследователь Б. Бёшенштайн, изучая влияние поэзии Верлена на лирику Гофмансталя, пришел к следующему выводу: «Верлен по сравнению с Гофмансталем значительно более риторичен, он наполняет все стихи достаточным словесным материалом, в то время как Гофмансталь едва ли не готов отказаться от языка, выстраивая несложные композиции и упрощая их почти до безмолвия. Гофмансталь отнюдь не зависит от меняющихся оттенков страсти в отношениях между объектами лирического повествования, сужающих угол зрения стихотворения и низводящих его до исповеди. Всеохватность Гофмансталя нацелена как раз на то, чтобы убрать барьеры сентиментальной любви, которые столь дороги для Верлена» [Бёшенштайн 1999: 149—150].

В отличие от лирики Бодлера, Верлена или Рембо стихотворения Гофмансталя не обнаруживают прямого контакта ни с личностью автора, ни с читателем. «Тройственный союз» объекта, поэта и читателя не характерен для Гофмансталя. При всей близости поэта к французским символистам его стихотворения следует рассматривать как своеобразное продолжение их поэтических поисков. Попытки толкования символистской лирики Гофмансталя многочисленны в зарубежном литературоведении [Schneider 1990]. В каждом отдельном случае исследователи занимались пословным комментированием, затем производилось обобщение на уровне строк и строф. Убедительным примером такого анализа является книга Р. Экснера,

посвященная четырехстрофному стихотворению Гофмансталя «Песня жизни» (1896) [Exner 1964]. Однако материал этой книги не является полным, так как текст символистского стихотворения отличается множественностью семантических связей, своеобразным «мерцанием смыслов».

Список литературы

Бёшенитайн Б. Гофмансталь, Георге и французские символисты / пер. Ю. Л. Цветкова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX—XX веков. Проблемы литературных связей. Иваново: ИвГУ, 1999. С. 146–163.

Бодлер Ш. Соответствия / пер. В. Микушевича // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. 512 с.

Верлен П. Целуемые хрупкою рукой... / пер. А. Гелескула // Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения, проза. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. 736 с.

Гофмансталь Г. фон. Предвесеннее / пер. Ю. Корнеева // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. 846 с.

Орагвелидзе Г. Стих и поэтическое видение. Тбилиси: ТГУ, 1973. 196 с.

Пикулева И. А. Проблема синтеза в эстетике и литературоведении // Вестник Пермского университета. Сер. Иностранные языки и литературы. Вып. 2 (7). 2007. С. 79–91.

* * *

Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961. 1033 p.

Erken G. Hofmannsthal-Chronik // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Berlin, 1962. Bd. 3. S. 239–313.

Exner R. Hugo von Hofmannsthals "Lebenslied". Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1964. 151 S.

Hofmannsthal H. von. Vorfrühling // Hofmannsthal H. von. Gedichte. Dramen I. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. 652 S.

Verlaine P. Poésies. M.: Прогресс, 1977. 316 с.

Schneider J. Alte und neue Sprechweisen. Untersuchungen zur Sprachthematik in den Gedichten Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1990. 413 S.

Sondrup S. P. Hofmannsthal and the French symbolist tradition. Bern u.a,: Lang, 1976. 147 pp.

HUGO VON HOFMANNSTHAL'S "MUSIC OF VERSE"

Yuri L. Tsvetkov

Doctor of Philology, Professor, Head of Foreign Literature Department Ivanovo State University 153025, Russia, Ivanovo, Ermak str., 39, jzvetkow@mail.ru

In his symbolist lyrics Hugo von Hofmannsthal drew on the rich experience of the French symbolists and of Paul Verlaine, whose poetry he loved and whose intermedial search he continued in German in his poem "Vorfrühling". The "Music of Verse" is created by Hofmannsthal in what is ostensibly a natural sketch with a clear rhythm and full rhyme, its object of depiction being a mysterious spring wind existing only as music possessed of human appearance and magical features, which creates a "scintillation of senses" typical of symbolism.

Key words: symbolism, impressionism, intermediality, synesthesia, syntactic symmetry, poetics, reception.

УДК 821.111 (09)

ОБРАЗ ПАВЛИНА В РАССКАЗЕ Д. Г. ЛОУРЕНСА «ПАВЛИН ЗИМОЙ»

Ирина Александровна Новокрещенных

к. филол. наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

Анна Сергеевна Шестакова

студентка I курса магистратуры факультета современных иностранных языков и литератур

Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. honey-honey23@yandex.ru

Анализ образа павлина в рассказе Д. Г. Лоуренса демонстрирует его тесную связь с образами героев, в том числе с повествователем, с сюжетом и конфликтом произведения. Образ павлина создан Лоуренсом в двух идейно-содержательных аспектах: непосредственное изображение птицы, которое присутствует в рассказе практически на всём его протяжении, и акцентирование внимания на атрибутах павлина для создания образа героини. В описании павлинов подчеркивается женское начало. Сама миссис Гойт отождествляется с павлином, а ее любимый павлин Джоуи является отчасти воплощением её самой. Вместе с тем любимый павлин миссис Гойт носит мужское имя (Джоуи), а муж Альфред ненавидит птицу словно соперника.

Ключевые слова: павлин, Лоуренс, образ, повествователь, «Павлин зимой»

Исследователи творчества Д. Г. Лоуренса сходятся во мнении, что в поэтике писателя «решающую роль играет символ, неотделимый от мира природы» [Антонова 2011: 113]. Среди природных символов выделяют образы птиц. Они имеют глубокую мифопоэтическую традицию, связанную с первопредками, тотемами племени [Иванов, Торопов 1982: 347]. У Лоуренса через символы птиц часто передан «дух свободы»: такое символическое значение художественного образа выражено в новелле «Сбежавший петух», в романе «Радуга» и др. [Рогаческая 2013: 114].

В нескольких своих романах писатель обращается к образу павлина: «Радуга» (*The Rainbow*, 1915), «Влюблённые женщины» (*Women in*

_

[©] Новокрещенных И. А., Шестакова А. С., 2017

Love, 1920), «Пропавшая девушка» (The Lost Girl, 1920), «Флейта Аарона» (Aaron's Rod, 1922), «Кенгуру» (Kangaroo, 1923) и «Пернатый змей» (The Plumed Serpent, 1926), а в заглавии первого романа писателя есть слово «павлин» — «Белый павлин» (The White Peacock, 1911), акцентирующее внимание на значимости образа. Название птицы присутствует и в рассказе «Павлин зимой» (Wintry Peacock), который входит в сборник «Англия, моя Англия» (England, My England), опубликованный в Америке в 1922 г., в Англии в 1924 г. и состоящий из 10 рассказов: England, My England, Tickets, Please, The Blind Man, Monkey Nuts, Wintry Peacock, You Touched Me, Samson and Delilah, The Primrose Path, The Horse Dealer's Daughter и Fanny and Anny.

Зарубежные ученые исследуют разные редакции текста рассказа «Павлина зимой» [Наггізоп 1999: 8–22; Reeve 2007], упоминают о рассказе в рецензиях на сборники произведений Лоуренса [Kalnins 2010], пишут о нем как части сборника «Англия, моя Англия» [Poplawski P. etc. 2001: 897], не анализируя произведение в выбранном нами аспекте. Проводя лингвистический анализ текста романа «Белый павлин», С. Г. Тикунова изучает семантику заглавия [Тикунова 2005: 15–18]. Поэтику заглавия «Павлин зимой», взаимосвязь заглавия и содержания рассказа анализирует Н. М. Булашова [Булашова 2013: 45–50].

Выход за «пределы образности художественного произведения», открытие «инородной перспективы», «бесконечного ряда всевозможных <...> перевоплощений» связаны с символическим значением художественного образа (то, что А. Ф. Лосев назвал символом второй степени) [Лосев 1976: 145]. Опираясь на это положение, мы проводим литературоведческий анализ образа павлина, который открывает чрезвычайно важную для Лоуренса концепцию человеческих отношений, взаимоотношений мужчины и женщины. Отношения между мужчиной и женщиной, созданные в произведениях Лоуренса, Джудит Сондерс называет «битвой, в которой ни один пол не может однозначно одержать верх» [Saunders 2012: 69].

В Англии начала XX в. павлины были распространены в качестве домашней птицы. В искусстве павлин издавна наделялся символическим значением. Так, уже в Древней Греции павлин был связан с богиней Герой, был её птицей, а рассыпанные по его роскошному хвосту «звёзды» считались «очами Аргоса», следившими за лунной коровой Ио. В целом символическое значение образа павлина весьма разнообразно и обширно, а также довольно противоречиво. Солярная символика павлина характерна для мифологии Древнего Египта, где эта птица считалась символом Гелиополиса — города, в котором находился храм солнца; а также мифологии Индии и юго-восточной Азии. В ико-

нографии западноевропейского христианства распространены изображения павлина у райского древа жизни, а также двух павлинов по сторонам мирового древа. С образом павлина часто связываются мотивы созерцания, любования, взгляда (в средневековых «Бестиариях» павлин называется «стооким»). Последнее толкование связано с поверьями, встречающимися, в основном, в Европе, о «глазках» на хвосте павлина как о «дурном глазе» [Мейлах 1980: 273–274].

В рассказе «Павлин зимой» птицы присутствуют на протяжении всего повествования: впервые павлины упоминаются в четвёртом предложении первого же абзаца, в последний раз – в предпоследнем предложении всего рассказа. Как справедливо отмечает Н. М. Булашова, «образ павлина в этом рассказе присутствует постоянно и достаточно активно влияет на сюжет, к тому же является ключевой фигурой для выявления смысла всего произведения» [Булашова 2013: 45–46].

Образ павлина и образ рассказчика. Повествование в рассказе ведется от первого лица. О герое рассказа известно лишь то, что он является соседом семейства Гойтов, с которыми связан конфликт рассказа, и то, что он знает французский язык (на это указывает на полученное образование). Тем не менее, повествование от первого лица «я» рассказчика и «я» автора сливаются, и невозможно определить, кому из них принадлежат точные наблюдения и меткие эпитеты, которые мог бы «схватить» своим цепким взглядом художник.

В заглавии рассказа слово «павлин» употребляется в единственном числе, обозначая, с одной стороны, конкретного павлина Джоуи, который является непосредственным участником сюжетного действия. С другой стороны, павлин у Лоренса выступает в качестве символического образа. В первом абзаце рассказа говорится о трех павлинах. После трёх предложений, рисующих английский зимний пейзаж, рассказчик увидел птиц: «И тогда я увидел павлинов» (And then I saw the peacocks). Создавая образ птиц, рассказчик подчёркивает их непритязательный внешний вид и скромную цветовую палитру: птицы бесхвостые (tailless), пёстро-коричневые (brown, speckled) с тёмно-голубыми шеями (dark-blue necks) и лохматыми гребешками (ragged crests). Лоуренс использует контраст цветов: павлины «игриво ступают по ажурному снегу» (They stepped archly over the filigree snow). Сочетание пестро-коричневых птиц и белого снега – живописный приём, раскрывающий метафору павлина зимой. Павлины, чья родина – тёплые страны, находятся в заснеженной Англии под холодным зимним ветром; они не приспособлены к климату этой страны, уязвимы и вызывают жалость. Позднее эту мысль выскажет рассказчик в диалоге со старым мистером Гойтом: в ответ на его замечание о том, что павлины

нежные (nesh — букв. «хрупкие»), рассказчик подтвердит: «Эта страна не для них».

Рассказчик называет павлинов лодками-плоскодонками (flatbottomed boats) и хрупкими судёнышками (frail boats), а оперение птиц сравнивает с рваными парусами (ragged sails). В английском языке для называния корабля, будь то маленькая лодка или внушительное судно, используется слово женского рода: те, кто несёт службу на море, называют свой корабль «she». Применяя в описании павлинов названия морских судов, Лоуренс наделяет этих птиц «женскими» чертами. Акцентирует внимание на женском начале птицы дважды повторяющийся эпитет «arch» (игривый). Рассказчик любуется птицами и находит их любопытными (I admired them, they were curious). Однако эта иллюзия разрушается, когда «подхваченные» (caught) порывом ветра птицы подскакивают и подпрыгивают (hopped and skipped), пытаясь освободиться от его власти: порыв ветра застал их врасплох. Когда же им это удаётся, птицы называются автором безразличными (indifferent; they were indifferent to my presence) настолько, что он мог бы дотронуться ло них.

На следующий день после встречи с миссис Гойт рассказчик находит Джоуи барахтающимся в снегу. Лоуренс использует параллелизм, описывая отношение рассказчика к конфликту в семье Гойтов, и его встречу с павлином, подключая к созданию пространства описание пейзажа, позволяющего выразить чувства героя не прямо, а через картину окружающей его природы. Главной чертой в пейзажной картине, которая предшествовала встрече рассказчика с птицей, был контраст чёрного и белого цветов: чёрные деревья на белом снегу, «чёрно-белая долина», «заснеженный Тайбл и смуглая, похожая на ведьму миссис Гойт». Цветовая гамма создаёт у рассказчика впечатление отсутствия жизни: в этой «долине мёртвых», где ничто не движется, он чувствует себя засыпанным снегом, узником в заточении, на которого давит чтото тяжёлое, как «слишком тяжёлое» небо давит на землю. В таком унылом настроении проходит день, а около четырёх часов вечера рассказчик замечает на снегу какое-то движение – это птица. Перебирая в уме различных птиц, рассказчик понимает, что птица, которую он видит, слишком велика для ястреба, сокола, гуся, грифа. Наконец, становится ясно, что это павлин, и рассказчик узнаёт Джоуи, «мокрого от снега и истощённого» (snow-wet and spent).

Птица вдалеке от своего дома и явно в беде: павлин выглядел жалким, он изо всех сил барахтался в снегу. Слишком уставший, чтобы выбраться, он то вытягивал свою синюю шею, то опускал её на снег, быстро моргал, его хохолок совсем растрепался (He looked so pathetic,

rowing and struggling in the snow, too spent to rise, his blue neck stretching out and lying sometimes on the snow, his eye closing and opening quickly, his crest all battered). Рассказчик, вспомнив, что эта птица особенная для миссис Гойт, ласково зовёт Джоуи по имени, выговаривая «г» так же раскатисто, как миссис Гойт, подражая ей и поглаживая птицу. Именно это помогает птице успокоиться и даться в руки рассказчику, пришедшему Джоуи на помощь.

Рассказчик уносит павлина домой и оставляет у себя на ночь. Испытываемое к Джоуи искреннее сострадание, выражено в описании птицы: «жалкая хохлатая головка» (poor crested head), «склонял ослабевающую голову, будто мог внезапно умереть» (seemed to droop, to wilt, as if he might suddenly die), «беспомощно избегая нас» (avoiding us helplessly) и т.д. Возможно, именно своей жалостью к павлину и готовностью спасти птицу, которая так много значит для миссис Гойт, рассказчик и показывает своё истинное отношение к обрушившемуся на его соседку несчастью. Он готов помочь, заступиться, защитить, если не поддержав миссис Гойт при личной встрече, то хотя бы совершив такой благородный поступок.

Обнаружив Джоуи и приютив его на ночь, на следующее угро рассказчик возвращает птицу хозяйке. Путь до дома миссис Гойт кажется рассказчику тяжёлым, когда он несёт с собой Джоуи, чья «растрёпанная голова выглядывала из сумки с диким любопытством» (his battered head peeping out with wild uneasiness). Павлин «наблюдал за всем своим тревожным невидящим взглядом, его глаза загадочно сияли» (seemed to watch all the time with wide anxious, unseeing eye, brilliant and inscrutable). Образ павлина Лоуренс олицетворяет, придавая птице черты поведения человека. Чем ближе рассказчик подходил к дому миссис Гойт, тем беспокойнее вёл себя павлин: Джоуи «яростно возился в сумке» (stirred violently in the bag), «резко вертел головой в разные стороны и сильно вытягивал шею» (looked sharply from side to side, and stretched his neck out long) и «издал громкий неистовый крик, раскрыв свой зловещий клюв» (gave a loud, vehement yell, opening his sinister beak). Такое поведение павлина пугает и самого рассказчика.

Интересно, что в природе крик павлина связан с половым поведением. В литературе мотив павлиньего крика появляется в упомянутом Н. М. Булашовой [Булашова 2013: 45] рассказе Д. Голсуорси «Крик павлина» (*Cry of Peacock*, 1883) из сборника рассказов «На форсайтской бирже» (*On Forsyte 'Change*). С криком «протяжным, не пронзительным, не резким, но таким горьким», «страстным, щемящим, утренним криком павлина» для Сомса Форсайта связано видение недосягаемой для него Ирэн, которое «опалило его сладостной болью» (пер.

Д. Жукова) [Голсуорси 1962: lib.ru]. В произведениях конца XIX—начала XX в., таких как: стихотворение «Концерт на вокзале» (1921) О. Мандельштама, стихотворение «Размышления во время гражданской войны» (1921) и рассказ «Rosa Alchemica» (1897) У. Б. Йейтса, стихотворение «Доминация черных тонов» (1923) Уоллеса Стивенса, — открываются разнообразные смыслы павлиньего крика [см. Кружков 2001].

Образ павлина и образ миссис Гойт. Героиню рассказа повествователь называет «миссис Гойт», «жена» или просто «она» (Mrs. Goyte, the wife или she) до тех пор, пока не оказывается приглашённым в дом Гойтов и не узнаёт имя миссис Гойт, когда свёкор зовёт её по имени – Мэгги (Maggie), уменьшительно-ласкательное от Маргарет (Margaret). В доверительной беседе с рассказчиком миссис Гойт делится с ним историей своей жизни. Сама она родом из Оксфордшира, где у её семьи большие, больше, чем в тысячу акров, угодья. Она замужем за Альфредом Гойтом уже шесть лет, но это «не привязывает его к дому: Альфред ушёл на фронт ещё в первый день войны» [Булашова 2013: 49]. Миссис Гойт живёт с родителями мужа и очень тепло о них отзывается: свёкор со свекровью очень добры к ней и «думают о ней больше, чем о своих собственных дочерях» (they think more of me than of their own daughters). «Но всё-таки это не то же, что быть у себя дома, так?» (But it's not like being in a place of your own, is it?) – миссис Гойт задает риторический вопрос рассказчику. Вопрос высвечивает состояние одиночества миссис Гойт, которая находится вдали от своего истинного дома, как павлины – от тёплых стран, откуда они родом. В гостиной Гойтов «слишком уютно, слишком тепло, душно и слишком много народу» (the rather stuffy, overcrowded living-room, that was too cosy, and too warm). Слово «слишком» (too) лишь подчеркивает чуждость героини и отдаленность ее от атмосферы дома.

Всё это рассказчик узнаёт из беседы с миссис Гойт и после визита к ней, но в их первую встречу впечатление о героине складывается совсем иное. До первой продолжительной встречи герои виделись мельком. Рассказчик разговаривал с миссис Гойт прошлым летом, а та «сразу же узнала его и помахала ему рукой» (She recognized me at once, and waved to me). Но это не простая вежливость по отношению к встреченному соседу, проходящему мимо. Миссис Гойт взглянула на рассказчика «торопливо, исподтишка » (swift, furtive), улыбнулась «лёгкой странной улыбкой» (slight odd smile). Давая портрет миссис Гойт, рассказчик описывает её «вытянутое, болезненное лицо» (her face was long and sallow) и «мрачные чёрные глаза, которые на мгновение нежно смягчились, когда она поглядела на меня с той редкой по-

корностью, которая заставляет мужчину почувствовать себя властелином мира» (her gloomy black eyes softened caressively to me for a moment, with that momentary humility which makes a man lord of the earth). Непривлекательная внешне, миссис Гойт, тем не менее, отлично осознаёт свою власть над мужчиной, которую приобретает с помощью одного только взгляда. Власть эта точно колдовская, что Лоуренс подчёркивает эпитетом «ведьмовский» (witch-like), который использует по отношению к героине 6 раз.

Миссис Гойт сама похожа на птицу. Чтобы передать привычку героини во время разговора наклонять голову, автор трижды использует глагол to duck <one's head> (от существительного duck — утка). У героини есть особенная связь с павлином по имени Джоуи, которого Н. М. Булашова называет ее «альтер-эго» [Булашова 2013: 48]. Впервые Джоуи появляется во время разговора миссис Гойт с рассказчиком о письме, после того как героиня закончила делиться с рассказчиком своей историей и стала говорить о своём муже Альфреде и его жизни до войны.

Миссис Гойт, разговаривающая с рассказчиком, замечает павлинов, показавшихся из-за угла, и, приветствуя, зовёт одного из них по имени: «здравствуй, Джоуи!» (hello Joey!). Джоуи — сокращённое от Джозеф. Этот павлин отличается от остальных: он, будто бы откликаясь на имя, подошёл к своей хозяйке. У него тонкие, хрупкие (delicate) ноги; его такая же пёстрая (speckled), как и у остальных павлинов, спина, тем не менее, «очень элегантна» (very elegant); подходя к хозяйке, павлин «выгибает шею насыщенного тёмно-синего цвета» (rolled its full, darkblue neck). И хозяйка отвечает ему взаимностью: присев на корточки, очевидно, чтобы оказаться на одном уровне с птицей, миссис Гойт разговаривает с павлином «странным, мрачным и ласкающим голосом» (odd, saturnine caressive voice), словно разговаривают с любимым человеком. По её словам, Джоуи «обязательно найдёт её» (bound to find; bound — букв. «связан», существует также значение «обречён»).

После этой фразы миссис Гойт наклоняется к павлину, который, вновь выгнув шею, тянется к ней и почти прикасается клювом к её лицу (She put her face forward, and the bird rolled its neck, almost touching her face with his beak). Примечательно, что в этом предложении по отношению к павлину употреблены разные местоимения: bird — птица — как и другие животные в повседневной речи, может заменяться местоимением it, которое используется в основном для неодушевлённых предметов, что автор и делает в части предложения «the bird rolled its neck». Однако птица ведёт себя по отношению к хозяйке как человек, как мужчина, и к концу предложения местоимение it сменяется на he,

употребляемое по отношению к человеку, если он относится к мужскому полу: «touching her face with his beak». Это сцена напоминает поцелуй: после её описания рассказчик отмечает, что павлин «будто целует» свою хозяйку и говорит: «он любит вас» (he loves you), вновь используя местоимение *he* по отношению к Джоуи. С точки зрения нормативной грамматики, это ошибка в употреблении местоимений, но в контексте рассказа это становится приёмом, олицетворяющим, или, точнее, «очеловечивающим» павлина и указывающим на его принадлежность к мужскому полу. Миссис Гойт в ответ на утверждение рассказчика смеётся, отвечает, что тоже любит Джоуи, и разглаживает его – вновь his – перья (she smoothed his feathers for a moment). Характеризуя павлина как «нежную птицу» («он – нежная (букв. «любящая») птица» (he's an affectionate bird)), героиня произносит раскатистое «r-r-r» в слове bird, что вызывает улыбку у рассказчика. Для передачи этого звука Лоуренс использует то же слово «roll», что и для описания того, как павлин выгибал (rolled) шею.

Странная привязанность миссис Гойт к Джоуи объясняется тем, что Джоуи – её птица, этот павлин «приехал вместе с ней из дома семь лет назад» (He came with me from my home seven years ago). Параллелизм павлинов, не похожих на Джоуи, и положения миссис Гойт в доме мужа выражен с помощью грамматической структуры «it's not like». О других павлинах миссис Гойт говорит: «Те, остальные, его потомство, но они совсем не похожи на Джоуи» (Those others are his descendants – but they're not like Joey). О своём положении в доме родителей мужа героиня сообщает: but it's not like being in a place of your own. В ее сознании павлин – этот конкретный павлин по имени Джоуи – связан с родительским домом и с настоящей любовью.

Однако после такой трогательной и практически откровенной для рассказчика сцены миссис Гойт «совершенно забыла о птицах <...> и вновь перешла к делу» (Then she forgot the birds <...> and turned to business again). Джоуи, напоминающий ей о доме, искренне любящий её и которому она так же искренне отвечает взаимностью, забыт, так как миссис Гойт предстоит заняться делом, которое касается любви — но не той светлой и искренней любви, которую она принимает от птицы и отдаёт ей, а любви в её собственном браке, её любви к Альфреду. До этой сцены с павлинами она подозвала рассказчика, чтобы тот прочитал письмо, адресованное её мужу. Письмо было написано на французском, которого миссис Гойт не знает: она «должна была изучать французский в школе, но не знает ни слова» (I was supposed to learn it at school <...> but I don't know a word).

Рассказчик прочитал это письмо, содержание которого его не удивило: это было любовное письмо от бельгийской девушки по имени Элиза, которая сообщала Альфреду, что у неё неделю назад родился сын, которого назвали Альфредом. Читатель догадывается, что отцом этого ребёнка и был Альфред, который изменил жене. В письме Элиза умоляла Альфреда вернуться, но прекрасно понимала, что это невозможно, и потому собралась ехать с ребёнком в Англию, к Альфреду, чтобы быть представленной его родителям и жить одной семьёй. К тому моменту, как рассказчик прочитал письмо, поговорил с миссис Гойт о её муже и познакомился с Джоуи, содержание письма оставалось для миссис Гойт тайной, однако она и без переводчика поняла, что это любовное письмо. Она хотела знать конкретное содержание письма, но рассказчик колебался: читать чужие личные письма – безнравственно, но жена должна была узнать правду, которую муж от неё скрывал. После просьб миссис Гойт перевести для неё письмо, рассказчик «почувствовал явное нежелание сделать так, как она сказала» (felt a distinct reluctance to do as she bid), ему не хочется делать это «за спиной» Альфреда (It's rather behind his back).

В итоге рассказчик всё же переводит письмо для миссис Гойт, умышленно называя ребенка Элизы ее братом (A dear baby was born here a week ago. Ah, can I tell you my feelings when I take my darling little brother into my arms). Миссис Гойт, однако, понимает обман, несмотря на неоднократные уверения рассказчика, что маленький Альфред — брат Элизы. Во время чтения письма миссис Гойт демонстрирует свою обиду, боль и злость на мужа, параллельно то и дело окликая по имени Джоуи, будто она ищет у птицы защиты и утешения в этом предательстве. Миссис Гойт унижена: она-то была верной и любящей женой, писала мужу, ушедшему на войну, трогательные письма, а вот Альфред обошёлся с ней ужасно. Такие новости, пришедшие с письмом на французском языке, наверняка разрушат семью Гойтов, в которой и до тех пор не было настоящей любви, только доброта родителей Альфреда к миссис Гойт — искренняя, но всё равно не дававшая ей ощущения, что она у себя дома.

Интересно, что, в отличие от миссис Гойт, чья реакция на произошедшие события очевидна, рассказчик, оказавшийся втянутым в эту весьма неприятную историю (он прочитал чужое письмо и перевёл его для миссис Гойт, пусть и исказив его содержание, что не помешало ей понять правду), не показывает никакого явного отношения к проблеме. Он не оправдывает Альфреда, хотя его упорные попытки скрыть от миссис Гойт правду могут создать ощущение некоей «мужской солидарности», но и не выказывает никакого сочувствия обманутой и преданной женщине. Он склонен скорее обвинять в произошедшем девушку-бельгийку: «Вы знаете, как женщинам не терпится влюбиться, есть жена или нет жены. Что он мог поделать, если она преисполнилась решимости влюбиться в него?» (You know how anxious women are to fall in love, wife or no wife. How could he help it, if she was determined to fall in love with him?). В этом отношении можно отчасти согласиться с Н. М. Булашовой, которая делает вывод о том, что «главное, что объединяет героев – равнодушие (мужа к жене, жены к мужу, мужа и его отца к любовнице, рассказчика ко всем им)» [Булашова 2013: 49]. Следует, однако, принять во внимание, что в отношении миссис Гойт и рассказчика говорить о равнодушии было бы преждевременно: будь миссис Гойт абсолютно равнодушна к своему мужу, её настолько не уязвила бы открывшаяся правда о его измене; рассказчик же показывает своё истинное отношение к случившемуся с миссис Гойт не словами, но поступками, спасая попавшего в беду павлина Джоуи, который так дорог миссис Гойт.

Джоуи очень дорог миссис Гойт, и его пропажа приносит ей страдания, что вполне объяснимо, если понимать потерю птицы символически – как потерю любви. Павлина не было больше суток, но рассказчик возвращает миссис Гойт её любимую птицу. Возвращение павлина миссис Гойт воспринимает взволнованно. Будто услышав этот крик павлина о помощи, миссис Гойт стремительно появилась перед рассказчиком, «подалась вперёд с пристальным вниманием» (head sticking forward in sharp scrutiny) и спросила рассказчика о том, у него ли Джоуи, «резко, будто я вор» (cried sharply, as if I were a thief). Встреча павлина и хозяйки больше походит на трепетное молчаливое воссоединение влюблённых. Миссис Гойт словно целует птицу, а присутствие посторонних, возможно, вызывает у нее смущение в проявлении чувств к птице. Она «взяла его на руки и прижалась губами к его клюву, она покраснела от смущения и была красива, у неё были ясные глаза < ... >, но она никогда ещё не была так похожа на колдунью» (She was flushed and handsome, her eyes bright, < ... > but more witch-like than ever). Прилив чувств вызывает краску на лице миссис Гойт. Рассказчик отмечает её «раскрасневшиеся щёки, когда она опустилась на корточки перед павлином, чья шея лежала, вытянувшись на её коленях» (she crouched, flushed and dark, before the peacock, which would lay its long blue neck for a moment along her lap). Такая нежность может сравниться только с встречей любящей пары после долгой разлуки. Отогревшись, павлин «подошёл к своей хозяйке и опустился рядом с ней, выгнув свою синюю шею» (went near to her and crouched down, coiling his blue neck). Оба, и хозяйка, и птица, молчат, они похожи друг на друга в

этом спокойствии. Контрастным к идиллической картине становится звук тяжелых шагов (*a heavy step*), с которым в дом входит Альфред.

Образ павлина и образ Альфреда. Портрет Альфреда, как и портрет миссис Гойт, даётся Лоуренсом через призму восприятия рассказчика. В этом портрете, хотя и не отталкивающем в целом, ключевой чертой является высокомерие. Альфред выглядит мужественно, рассказчик отмечает его самоуверенную позу, с которой Альфред смотрит на жену, притихшую рядом с павлином: «В дверном проёме стоял крупный мужчина, засунув руки в карманы» (He stood large in the doorway, his hands stuck in front of him, in his breeches pockets). Но на эту картину Альфреду смотреть неприятно. Ранее, ещё до непосредственного появления Альфреда, его отец предполагает, что именно Альфред прогнал павлина со двора. Альфред молчалив и в родительском доме ничего не говорит, более того, стремится поскорее исчезнуть оттуда, но после чая он нагоняет уходящего рассказчика, который вновь замечает его засунутые в карманы руки и квадратные плечи. Когда рассказчику удаётся вблизи увидеть лицо Альфреда, он внимательно изучает его глаза: у Альфреда «угрюмые голубые глаза» (sullen blue eves), «странное высокомерие во взгляде» (odd haughtiness), он смотрит «дерзко» (insolently). Альфред говорит с рассказчиком о письме и продолжает держаться высокомерно и нагло, он явно раздражён тем, что в его тайну посвящён чужак. Рассказчик понимает: «без сомнения, ему хотелось бы выместить всю невысказанную злость на моей неудачливой персоне» (no doubt, he would like to wreak untold vengeance on my unfortunate person).

Причина этого недружелюбия в унижении. Мэгти, миссис Гойт, сказала мужу, что сожгла письмо, поэтому Альфред вынужден обратиться к единственному человеку, которому известно содержание этого письма, – к постороннему человеку, что заставляет его чувствовать себя униженным – униженным женщиной, своей собственной женой. Миссис Гойт, узнав об измене мужа и догадавшись о рождении ребёнка, бурно реагирует на это известие, так как её любовь к Альфреду была искренней. Альфред же явно не испытывает к своей жене подобных чувств. Он обманывал её, он допустил измену, но и к этой девушке из Бельгии он относится – по крайней мере, теперь, – без всякого сострадания. Альфред называет обеих женщин местоимением «she» (она), ни разу не назвав ни одну из них по имени. Альфред ясно даёт понять, что не собирается возвращаться к Элизе: «Ну что же, <...> В любом случае, я так никогда и не получил этого письма» (Oh, well, <...> I've never got that letter, anyhow).

Узнав от рассказчика о том, что он солгал и представил миссис Гойт содержание письма таким образом, будто ребёнок — брат Элизы, Альфред меняется: рассказчик видит его «усмешку», «ехидство», «гримасу» (grinning; malice; grimace). Альфред воспринимает отношения с женщиной как состязание: он смеётся, «безусловно чувствуя, будто он оказался на шаг впереди в состязании со своей женой» (evidently feeling he had won a big move in contest with his wife). Перспектива объяснения с женой (ему «придётся объясниться» (I shall have it out with her) повергает Альфреда в ярость.

Павлин помещен в любовный треугольник, образуемый Альфредом и его женой. Называя миссис Гойт «маленьким дьяволом» (she's a little devil), Альфред признаётся, что ненавидит павлина Джоуи: «Почему вы не свернули этому ... павлину шею, этому... Джоуи? Я ненавижу эту скотину» (Why didn't you wring that b... peacock's neck – that b... Joey? I hate the brute). Такое отношение Альфреда к павлину рассказчик заметил ещё в доме, но теперь, освободившись от присутствия жены и родителей, Альфред не стесняется в выражениях, а потом и вовсе обещает убить павлина: «но я прикончу этого проклятого Джочи» (But I'll do that blasted Joey in).

Образ павлина в рассказе «Павлин зимой» связан с образом миссис Гойт, образом Альфреда и образом рассказчика. Образ павлина в рассказе сложен и противоречив. Так, павлина нельзя отнести однозначно к женскому или мужскому началу, так как с одной стороны он отождествляется с героиней, миссис Гойт, в описании которой присутствуют птичьи черты, а с другой — выступает в качестве объекта нереализованной любви героини, которая, привезя его из родительского дома, выделяет его из всех остальных птиц, называет мужским именем, ласкает, целует, переживает, когда её муж прогоняет птицу, и радуется воссоединению с Джоуи, а Альфред испытывает к птице явную ненависть, которую мог бы испытывать к сопернику-мужчине: несмотря на то, что Альфред не любит свою жену, ему не нравится, что миссис Гойт так ласкова с павлином, и Альфред прогоняет птицу со двора и желает ему смерти.

Список литературы

Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедиальный аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. 174 с.

Булашова Н. М. Поэтика рассказов Д. Г. Лоуренса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 190 с.

Голсуорси Д. Собрание сочинений: в 16 т. М.: Правда, 1962. Т. 3. (Б-ка «Огонек»). URL: http://lib.ru/INPROZ/GOLSUORSI/ golsworthy3_1.txt with-big-pictures.html (дата обращения: 22.07.2017).

Иванов В. В., Торопов В. Н. Птицы // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 2. С. 346–349.

Кружсков Г. М. Крик павлина и конец эстетической эпохи. Эссе. Из новых переводов У. Б. Йейтса // Иностранная литература. 2001. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2001/1/kruzhkov.html (дата обращения: 22.07.2017).

Лосев А. Φ . Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

Mейлах M. Б. Павлин // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 2. С. 273–274.

Рогачевская М. С. Психоанализ в художественной прозе: Дэвид Герберт Лоуренс. Минск: МГЛУ, 2013. 156 с.

Тикунова С. Г. Взаимодействие структурных и содержательных характеристик художественного текста и его заглавия (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. $26 \, \mathrm{c}$.

Lawrence D. H. England, My England. URL: https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/l41en/chapter5.html (дата обращения 14.10.2016). В тексте статьи цитируется без указания номера страницы.

Harrison A. Reading the 'Restored' Text of 'Wintry Peacock' // The Journal of the D. H. Lawrence Society. 1999. P. 8–22.

Kalnins M. The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence: The Vicar's Garden and Other Stories. ed. N. H. Reeve. Pp. xxxvii+265. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Cloth J75 // Notes and Queries. 2010. Corpus Christi College, Cambridgeio doi:10.1093/notesj/gjp249

Poplawski P. etc. XIV Modern Literature // The Year's Work in English Studies. 2001. Vol. 80, issue 1. P. 891–898.

Reeve N. H. Editing "Wintry Peacock" // Paper Abstracts Friday Session C. D.H. Lawrence Conference 2007. D.H. Lawrence Research Centre. URL: http://www.nottingham.ac.uk/research/groups/dhlawrence/news-andevents/events/2007conference/paper-abstracts/paper-abstracts-friday-session-c.aspx (дата обращения: 11.09.2017)

Saunders J.P. Female Mate-Guarding in Lawrence's Wintry Peacock: An Evolutionary Perspective // College Literature. 2012. Volume 39, Number 4. P. 69–83. doi 10.1353/lit.2012.0042

THE IMAGE OF PEACOCK IN D. H. LAWRENCE'S SHORT STORY WINTRY PEACOCK

Irina A. Novokreshchennykh

Candidate of Philology, Associate Professor of World Literature and Culture Department

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

Anna S. Shestakova

First year Master's Degree student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. honey-honey23@yandex.ru

The analysis of the image of peacock in D. H. Lawrence's *Wintry Peacock* demonstrates its close correlation to other characters' images, the narrator included, as well as to the plot and the conflict of the short story. The image of peacock is created in two aspects, both as the actual bird mentioned all over the short story and its elements contributing to female character's image. Feminine side prevails in peacock's image. Mrs. Goyte is identified with this bird, and her favourite peacock Joey can be considered as her personification. However, Joey is a man's name and Mrs. Goyte's husband, Alfred, hates the bird as if it were a rival of his.

Key words: peacock, Lawrence, image, narrator, *Wintry Peacock*.

УДК 821.111

РЕАЛИЗАЦИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО МЕТАТЕКСТА В НОВЕЛЛИСТИКЕ Д.Г.,ЛОРЕНСА

Ксения Николаевна Антонова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка № 2 Санкт-Петербургский государственный экономический университет 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, д. 21. ksana-a@mail.ru

В статье представлен анализ реализации интермедиального метатекста в произведениях малой прозы Д. Г. Лоренса. Рассматривается новеллистика писателя раннего, переходного и позднего периодов с точки зрения привлечения средств других видов искусства для реализации авторского замысла. Делается акцент на дуалистическом характере творческой личности Лоренса писателя и художника. Выдвигается гипотеза об их взаимовлиянии и взаимозависимости.

Ключевые слова: интермедиальность, малая проза, образопостроение, словесные картины, символ.

Как неоднократно отмечалось отечественными и зарубежными литературоведами, одной из важнейших тенденций в развитии английского новеллистического жанра является его тесное взаимодействие с жанром романным, активно заявившим о себе в конце XIX века [Лебедева 2016: 19]. Движение от новеллы к роману характерно и для творчества английского писателя-модерниста Дэвида Герберта Лоренса. Именно в новеллистике отрабатывались отдельные аспекты интермедиального взаимодействия разных видов искусства, которые легли в основу концепции романного творчества писателя, соединявшего в одном лице литератора и художника.

Принципы интермедиальности, которых придерживался Лоренс, заключались в следующем: один и тот же замысел должен быть осуществлен одновременно во всех видах искусства; живопись и литература имеют общую творческую основу; взаимодействие их средств художественной выразительности является необходимым условием истины и мастерства, благодаря которому начинает быть востребована организация произведения одного вида искусства средствами другого, и возникает по-новому плодотворный синтетический жанр [Антонова 2011: 15].

[©] Антонова К. Н., 2017

Интермедиальность в художественной прозе Лоренса имеет многообразные проявления. Взаимодействие живописи и литературы реализуется:

- на уровне заимствования и внедрения образов одного вида искусства в текст, относящийся к другому виду искусства;
- на уровне создания словесных картин за счет поэтических средств языка (метафор, эпитетов, художественных сравнений, авторских цветообозначений);
 - на уровне поэтических символов и аллегорий (флора и фауна);
- на тематическом уровне: героями практически всех ранних произведений писателя являются художники или художественно одаренные личности, обладающие соответствующим видением мира [Антонова 2011: 15].

Мы подразделяем малую прозу Лоренса на три периода: ранний (сборник «Прусский офицер» (1914)), переходный (сборник «Англия, моя Англия» (1922)), поздний (сборники «Сент-Мор» (1925) и «Победитель на деревянной лошадке» (1926)).

В малой прозе Д. Г. Лоренса раннего периода преобладает заимствование материальной базы, а именно имитация принципов образопостроения и создание словесных картин, выполняющих разнообразные функции в произведении.

Так, в рассказе «Тень в розовом саду» обращаясь к средствам жанровой живописи, Лоренс передает эмоциональную насыщенность мгновенья, запечатлевая трагедию влюбленных, которым никогда не суждено быть вместе [Тень в розовом саду 2006: 202].

Аналогично, в рассказе «Больной шахтер» фиксация в словесной картине каждой детали внешности героя подчеркивает глубину его чувства.

Атмосфера тягостного и тревожного ожидания в рассказе «Запах хризантем» за счет подчеркнутого внимания к деталям приобретает дополнительную эмоциональную насыщенность. [Тень в розовом саду 2006: 168]

Помимо жанровой живописи интермедиальное взаимодействие реализуется и в жанре пейзажа. Красочные описания родных мест. Символика «природных» образов наряду с символикой цветообозначений способствовала более полному и всестороннему раскрытию характеров персонажей, и способствовала более полной реализации замысла писателя.

Описания природы на страницах его малой прозы закономерно отражают особенности пейзажной живописи художников первой трети XX века: погода и время суток выдвигаются на первый план, а само

предметное заполнение пейзажа начинает играть, казалось бы, второстепенную роль. Из атмосферных явлений выбираются прежде всего мгла, туман, пасмурное небо, ветер, дождь, метель, а из временных показателей – сумерки (чаще всего вечерние), ночь, осень, зима. С одной стороны, эти явления призваны выразить безрадостность и холод земного бытия, его быстротечность, с другой стороны – непостижимость и непознаваемость бытия духовного.

В природном мире Лоренса доминирует признак «извилистости», трепетности, прозрачности, текучести, наиболее заметный в описании цветов, растений, деревьев, птиц и насекомых. Роза, шиповник, чертополох, репейник, мак, ирис, астра, хризантемы, плакучие ивы, березы, павлины, лебеди, бабочки, стрекозы и т.д. объединяются некоторым общим для них рисунком — непрерывной, но четко выраженной линией с глубокими узкими врезами и длинными узкими и острыми выступами. Этот же рисунок присутствует в описании волнистого тумана, очертаний облаков, полос дождя при монотонном пасмурном небе, порывов ветра, пляски осенних листьев, вихрей снега и т.д.

В живописи «извилистость» и «текучесть» изображаемых объектов позволяют создать особое соотношение между фигурой и фоном: глубоко уходящие вовнутрь фигуры участки фона благодаря своей узости и извилистости сами превращаются в фигуру, а фигура становится для них фоном. При этом фон и фигура как бы отражены друг в друге. Для создания таких пейзажей меньше всего пригодны масляные краски и размытый контур фигуры (как, например, у импрессионистов). На первое место выдвигается именно рисунок по правилам графики — с четкой контурной линией. Наряду с четким, графическим рисунком широкое распространение получает противоположный ему рисунок — совершенно свободный; создается эффект скользящего глаза, неустойчивости или зыбкости границ между фигурой и фоном, эффект непрерывного блуждания по горизонтали и по вертикали и непрекращающегося варьирования восприятия изображаемого.

Использование перечисленных выше находок современной живописи на страницах своей малой прозы позволило Лоренсу добиться, с одной стороны, эффекта постоянного движения, текучести, изменения, а, с другой стороны, вневременности.

Большое значение для Лоренса имеет цветовая лексика. Разнообразие ее использования проявляется в изображении стремительной изменчивости мира; обилие называемых Лоренсом цветов фиксирует сиюминутные впечатления; тончайшая цветовая дифференциация достигается обозначением промежуточных оттенков цвета, их яркости и насыщенности, выраженной в свойственных Лоренсу непривычных словосочетаниях (thick, golden light, golden-green glittering; grey-purple shafts), метафорах, сравнениях (eyes like blue stones), эпитетах (blue-black hair, blood-red leaves, green blood that runs in the veins of plants); все эти и подобные им словосочетания отражают особенности авторского видения.

Для стилистики Лоренса характерны резкие, внезапные контрасты, явно субъективная окраска слова и цветового штриха. Богатство цветовой палитры помогает Лоренсу выразить свои представления о человеке и мире как о противоборствующем единстве.

Лоренс, протестуя против фиксации только непосредственных зрительных впечатлений, ищет в природе отзвук переживаний человека, его миросозерцания, его размышлений, как бы предшествующих зрительному восприятию. Подобные тенденции приводят к тому, что зримые образы передаются уже опосредованными, переработанными в сознании.

В поэтике малой прозы Лоренса переходного периода знаковым явлением становится символ из мира природы. В его прозаических описаниях особое значение приобретает дерево, традиционно являющееся естественным символом жизненного процесса. Образ дерева используется Лоренсом для характеристики персонажей, но, вопреки принятому представлению, подчиняет его изображению беспринципности, изворотливости, легкомыслия своего героя Эгберта (рассказ «Англия, моя Англия»). Прямое указание на сходство своего героя с деревом и яркий контраст между общепринятой и авторской трактовками этого образа позволяют Лоренсу выразить свое ироническое к нему отношение [Тень в розовом саду 2006: 247].

В своем позднем словесном творчестве периода 1922–1930 годов Лоренс переживает кризис поиска средств художественной выразительности. В этот период он возвращается к идее «естественного» человека, изображенного в идеализированном романтическом виде в романе «Любовник леди Чаттерли», а также возобновляет свои занятия живописью. В новеллистике акцент явно смещается с имитации техник и приемов живописи на воспроизведение техники композиции, типовых форм другого вида искусства. Лоренс обращается к музыкальному произведению. На музыкальных воспоминаниях построен рассказ «Современный любовник», в котором Лоренс совмещает живопись словом с присутствием в тексте имен композиторов, названий музыкальных произведений, наряду с аллюзивным использованием образов, мотивов и сюжетов музыкальных произведений. Основным элементом художественного мира Лоренса становится перенос акцента с изобразительности ранней прозы на композиционный рисунок и форму как произведения в целом, так и отдельных его составляющих.

Объясняя в одном из писем 1929 года, почему в возрасте 40 лет он опять взялся за краски, Лоренс писал, что живопись доставляет ему ту особенную форму радости, которую слова не приносят ему никогда – радость сознательного творчества, тогда как радость, доставляемая искусством слова, хотя и глубже, менее четко оформлена и возникает на бессознательном уровне [Lawrence 1958: 24].

Лоренс пытался следовать импульсам бессознательного в живописи и на время отошел от них в литературе. Быть может, ему представилось, что с помощью живописи ему удастся найти выход из кризиса и непринужденностью своих рисунков способствовать воскресению своего инстинктивного поэтического вдохновения.

В живописи Лоренса привлекала сосредоточенность художника на точности изображения. Возникает впечатление, что он наслаждается картинами, созданными разумным видением мира. В живописцах-предшественниках он ищет опору для создания «до-словесного» изображения внешнего мира. В то же время эти устремления Лоренсахудожника и Лоренса-прозаика, как было отмечено выше, отличаются противоречивостью: он отдает дань творению, порожденному началом разумным, но не в состоянии воспрепятствовать бессознательному инстинкту, определяющая роль которого особенно ощутима в форме его произведений как литературных, так и живописных.

Художественный мир Лоренса-писателя обогащается за счет впечатлений и образов Лоренса-художника и существенным образом влияет на организацию его текстов. Когда же Лоренс обращается к живописи и создает красочные миры на полотне, мы наблюдаем, казалось бы, невероятное явление: композиционные приемы Лоренса-писателя, воплощенные им во многих романах и рассказах, незавершенность их рисунка прямо переносятся в композицию его картин. Когда Лоренс одновременно посвящает себя литературе и живописи, происходит отток живописной образности из его прозы, и она возвращается вновь, когда он оставляет занятия изобразительным искусством. Ни раннее, ни зрелое творчество Лоренса не могут быть поняты без внимания к его толкованию взаимодействия литературы с другими видами искусства: именно проявление этого взаимодействия в его произведениях составляет одну из основных особенностей его творчества.

Список литературы

Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедиальный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / К. Н. Антонова. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.

Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я. С. Коврижина. Иваново, 2016. 21 с.

Лебедева О. В. «От новеллы к роману» как одна из тенденций развития английского новеллистического жанра первой трети XX столетия // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 5–2(29). С. 19–22.

Лоренс Д. Г. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. Тень в розовом саду. М.: Вагриус, 2006. 574 с.

Лоуренс Д. Г. Счастливые привидения: Рассказы. М.: Б. С. Г.– ПРЕСС, 2006. 492 с.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. URL: http://anthropology.rinet.ru (дата обращения: 10.09.2017).

Чудаков Л. П. Проблема целостного анализа художественной системы (о двух моделях мира писателя). // Славянские литературы. VII международный съезд славистов. М., 1973. С. 79–98.

Lawrence D. H. England, my England. L.: Cambridge University Press, 2005. 237 p.

Lawrence D. H. Exhibition of First Editions, Manuscripts, Paintings, Letters. L.: Heron Books, 1958. 124 p.

Lawrence D.H. Short Stories. Vol. 1. L.: Heron books, 1984. 224 p.

IMPLEMENTATION OF INTERMEDIA METATEXT IN D. H. LAWRENCE'S SHORT STORIES

Ksenia N. Antonova

Candidate of Philology, Associate Professor of English Language Department № 2 Saint-Petersburg State University of Economics

191023, Russia, St.-Petersburg, Sadovaya str., 21. ksana-a@mail.ru

The article presents analysis of the implementation of intermedia metatext in the works of short fiction by D. H. Lawrence. It discusses the writer's short stories of the early, transitional and late periods from the point of view of attraction of means of other art forms to implement the author's intention. The emphasis on the dualistic nature of the creative personality of Lawrence, writer and painter. The hypothesis of their mutual influence and interdependence.

Key words: intermediality, small prose, image making, verbal pattern, symbol.

FIN DE SIÈCLE И «ВЕК ДЖАЗА»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ (ГРАФИЧЕСКИЙ ЛИСТ «ПОХОРОНЫ САЛОМЕИ» О. БЕРДСЛИ И СОН НИКА КАРРАУЭЯ В РОМАНЕ «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ» Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА)

Нина Станиславна Бочкарева

д. филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье рассматривается связь декаданса и «стиля модерн» с «веком джаза» на примере рецепции графики Обри Бердсли в творчестве Ф. С. Фицджеральда. Исследуется скрытая реминисценция в романе «Великий Гэтсби» к рисунку Бердсли «Похороны Саломеи». Отмечается специфика гротескной образности в интермедиальных взаимодействиях пьесы Уайльда, рисунка Бердсли и романа Фицджеральда.

Ключевые слова: стиль модерн, декаданс, век джаза, Фицджеральд, Бердсли, Уайльд.

В статье «Отзвуки века джаза» (ноябрь 1931 г.), подводя итог 20-ым гг. ХХ в., Ф. С. Фицджеральд сравнивает их с концом XIX столетия: «Век джаза так же мертв, как мертвы были к 1902 году "лихорадочные 90-е"» [Фицджеральд 1984: 39]. Десятилетие, которое «предпочло эффектную смерть» в октябре 1929 г. (экономический кризис), началось в дни майских демонстраций 1919 г. «Но события 1919 года внушили нам скорее цинизм, чем революционные настроения» [Фицджеральд 1984: 39–40].

С европейским декадансом и «стилем модерн» охвативший США после первой мировой войны «век джаза» сближает, во-первых, сама ориентация на стиль в одежде и поведении: «... в Америку проникло нечто утонченное, определенный стиль человека» («наряд джентльмена» как «знак "могущества..."») [Фицджеральд 1984: 40]. Во-вторых, отказ от христианства («Бог умер» Ф. Ницше) и актуализация языческого мировосприятия требовали новых развлечений: «Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями», прежде всего, сексуальными: «Слово 'джаз', которое теперь никто не считает

[©] Бочкарева Н. С., 2017

неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку» [Фицджеральд 1984: 41]. В-третьих, и декаданс, и «век джаза» отличает общая атмосфера разочарования в идеалах, часто приводящая к сумасшествию («Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинчености...»), насилию и самоубийству («То было время, когда мои сверстники начали один за другим исчезать в темной пасти насилия...») [Фицджеральд 1984: 45–46].

Яркий представитель английского декаданса, создатель стиля модерн в графике Обри Бердсли (Aubrey Beardsley, 1872–1898) оказал влияние не только на изобразительное искусство, но и на литературу ХХ столетия [Бочкарева, Табункина 2010; Табункина 2013 и др.]. Не избежал его влияния и Фрэнсис Скотт Фицджеральд (Francis Scott Fitzgerald, 1896–1940) уже в первом своем романе «По ту сторону рая» («This Side of Paradise», 1919). Размышляя над обложкой своего романа в письме М. Перкинсу (Сент-Пол. Миннесота 18 сентября 1919 г.). Фицджеральд первым из художников называет имя Бердсли: «Да, а кто решает, какой будет обложка? Мне бы хотелось что-нибудь солидное – не мрачное, но добротное <...> Иллюстраций, наверное, не нужно, так ведь? Был у меня приятель по колледжу, который для моих книг явился бы просто находкой, потому что он рисовал, как Обри Бердсли, Хогарт и Джеймс Монтгомери Флэгг, вместе взятые. Жаль, его убили на войне» [Фицджеральд 1984: 161–162]. Дж. М. Флэгг (1877–1960) – американский художник, книжный иллюстратор, последователь Бердсли [Там же: 323]. Примечательно, что перевод романа Фицджеральда «По ту сторону рая» на русский язык вышел в 1991 г. с автопортретом Бердсли на обложке [Фицджеральд 1991].

Особое внимание обложке Фицджеральд уделяет и в романе «Великий Гэтсби» («The Great Gatsby», 1925). Известно, что изображение художником Фрэнсисом Кугатом (Cugat) больших глаз Дейзи повлияло на появление в романе рекламы окулиста доктора Эклберга [Бочкарева, Майшева 2016]. Имя Бердсли в тексте романа не упоминается, однако возможна скрытая реминисценция одного из его рисунков в сцене сна Ника Каррауэя после похорон Джея Гэтсби.

Гротескный пейзаж Уэст-Эгга прямо ассоциируется у Ника с ночным пейзажем Эль Греко: "West Egg especially still figures in my more fantastic dreams. I see it as a night scene by El Greco: a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lustreless moon" («Уэст-Эгг я до сих пор часто вижу во сне. Это скорей не сон, а фантастическое видение, напоминающее ночные пейзажи Эль Греко: сотни домов банальной и в то же время причудливой архитектуры, сгорбившихся под хмурым, низко нависшим небом,

в котором плывет тусклая луна;...» [Фицджеральд 1990: 136]). Известный испанский художник неоднократно изображал на своих полотнах вид Толедо в грозу (1604–1610), поэтому однозначно идентифицировать пейзаж не представляется возможным: реминисценция может относиться к полотну «Лаокоон» (1610) и косвенно к картине «Похороны графа Оргаса» (1586–1588) [Бочкарева, Майшева 2017].

Сцена на переднем плане усиливает эти ассоциации и вызывает новые: "In the foreground four solemn men in dress suits are walking along the sidewalk with a stretcher on which lies a drunken woman in a white evening dress. Her hand, which dangles over the side, sparkles cold with jewels. Gravely the men turn in at a house – the wrong house. But no one knows the woman's name, and no one cares" («а на переднем плане четверо мрачных мужчин во фраках несут носилки, на которых лежит женщина в белом вечернем платье. Она пьяна, ее рука свесилась с носилок, а на пальцах холодным огнем сверкают бриллианты. В сосредоточенном безмолвии мужчины сворачивают к дому – это не тот, что им нужен. Но никто не знает имени женщины, и никто не стремится узнать» [Фицджеральд 1990: 136]) (здесь и далее выделено мной. – Н. Б.). Возникает странное впечатление: как будто за четко и ясно прописанной картиной проступает совсем другая, притянутая свесившейся рукой неизвестной женщины.



Рисунок Бердсли «Похороны Саломеи» (1894) обнаруживает скрытый, еще более гротескный, подтекст мрачной и торжественной сцены, символизирующей в романе бесславные похороны «века джаза». Контраст (четверо мрачных мужчин во фраках — две фигуры в масках и облике Пьеро и сатира; носилки — пудреница; женщина в белом вечернем платье со сверкающими бриллиантами на руке — совершенно обнаженная женщина) подчеркивает притяжение, подмену, сходство.

Так же провокационно отличается этот рисунок-иллюстрация от финальной сцены трагедии Оскара Уайльда «Саломея» («Salome», 1894), для которой он был создан:

HEROD: Hide the moon! Hide the stars!

A great cloud crosses the moon and conceals it completely.

THE VOICE OF SALOME: Ah! I have kissed thy mouth. Iokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood?.. Nay; but perchance it was the taste of love... They say that love hath a bitter taste... But what matter? What matter? I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth

A ray of moonlight falls on Salome and illumines her.

HEROD: Kill that woman.

The soldiers rush forward and crush beneath their shields Salome, Daughter of Herodias, Princess of Judoea.

[Wilde 1996: 64].

Ирод:

Сокройте луну! Уберите звезды!

Огромное черное облако наползает на <u>луну</u> и полностью закрывает ее.

Голос Саломеи:

А! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста. На твоих губах был горький вкус. Они были солены от крови?.. Но, быть может, это вкус любви. Говорят, что у любви горький вкус. Но какое это имеет значение? Какое значение! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста.

Лунный луч падает на Саломею, освещая ее.

Ирод (оборачиваясь и глядя на Саломею)

Убейте эту женщину!

Солдаты бросаются и своими щитами сокрушают Саломею, дочь Иродиады, принцессу Иудеи.

[Уайльд 1993: 335].

На рисунке Бердсли смерть Саломеи еще больше похожа на сон, чем состояние пьяной женщины в описании Фицджеральда. Солдаты подменяются театральными масками. Трагическое и комическое гротескно соединяются. Мотив лунного света в романе Фицджеральда, в котором обычно усматривают романтическую традицию [Иткина 2002], тоже, на наш взгляд, отсылает к декадансу с его символикой.

Таким образом, очень актуальный сегодня роман «Великий Гэтсби» может повернуться к читателю неожиданной стороной, обнаружить новые культурные контексты. В частности, подтвердить связь fin de siècle с «веком джаза». Две исследуемые эпохи «встречаются», например, и в Национальном музее джаза (The National Jazz Museum) в Гарлеме в виде двух фортепиано. Первое (the player piano) к концу 1890-х гг. принесло регтайм афро-американского композитора Скотта Джоплина в американские дома. Второе (the white baby grand piano) принадлежало Дюку Эллингтону, который использовал его, чтобы написать множество знаменитых композиций 1920-х гг. [Maloney 2016: 19].

Список литературы

Бочкарева Н. С., Майшева К. А. Функции фотографии в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2017. № 48. DOI: 10.17223/19986645/48/10. С. 143-157.

Бочкарева Н. С., Майшева К. А. Экфрасис рекламного плаката в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах. Курган, 2016. С. 146–151.

Бочкарева Н. С., Табункина И. А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь, 2010. 254 с.

Иткина Н. Л. Роман *Ф. С.* Фицджеральда «Великий Гэтсби»: композиция, герой, образный строй // Иткина Н. Л. Эстетические проблемы американской литературы XIX—XX веков: пособие по аналитическому чтению. М.: РГГУ, 2002. С. 88–133. URL: http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/itkina-gatsby.html (дата обращения 20.02.16).

 Φ ицджеральд Φ . С. Великий Гэтсби / пер. с англ. Е. Калашниковой // Фицджеральд Φ . С. Великий Гэтсби. Последний магнат. Рассказы. М.: Худож. лит., 1990. С. 3–140.

 Φ иц ϕ жераль ϕ Φ . C. Портрет в документах: Художественная публицистика / пер с англ.; предисл. и коммент. А. Зверева. М.: Прогресс, 1984. 344 с.

 Φ ицджеральд Φ .C. По ту сторону рая / пер. с англ. М. Лорие. М.: СП «ТАКТ», 1991. 256 с.

Табункина И. А. Стихотворение М. Кузмина «Fides Apostolica» (1921) в контексте литературного и графического наследия Обри Бердсли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 120–129.

Уайльд О. Саломея / пер. с англ. М. Кореневой // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т.1. С. 312–335.

Fitzgerald F.S. The Great Gatsby. URL: https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f_scott/gatsby (дата обращения: 15.10.2016). В тексте статьи цитируется этот источник без указания страниц.

Maloney R. Harlem in the Jazz Age // Design Journal, Number Five, Winter 2016. N.Y.: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. P. 18–21. Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. 123 p.

FIN DE SIÈCLE AND "THE JAZZ AGE": INTERMEDIA PARALLELS (A. BEARDSLEY'S TAILPIECE SALOME'S FUNERAL AND NICK CARRAWAY'S DREAM IN GREAT GATSBY BY F.S. FITZGERALD)

Nina S. Bochkareva

Doctor of Philology, Professor of World Literature and Culture Department Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str. 15. nsbochk@mail.ru

The article is devoted to the connections of the decadence in Europe and the jazz age in America. The reception of A. Beardsley's graphic work in F. S. Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* is investigated. Much attention is given to grotesque in intermedia relationships of Oscar Wilde's *Salome*, Aubrey Beardsley's illustration and Nick Carraway's fantastic dream.

Key words: Art Nouveau style, decadence, jazz age, Fitzgerald, Beardsley, Wilde.

ОБРАЗ ИНОСТРАНЦА В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЭТНОСТЕРЕОТИПОВ

Виктория Сергеевна Абрамова

к. филол. н, старший преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. abramovavictoria@yandex.ru

В статье представлен анализ образа иностранца и раскрываются особенности отражения национальных стереотипов в сознании воспринимающего героя и автора в рассказах и повестях А. П. Чехова 1883–1902 гг. Сделан вывод о том, что этностереотипы не являются самоцелью для Чехова и характеризуют сознание персонажей. В центре внимания автора — этическая и ценностная позиция представителя любой культуры.

Ключевые слова: проза А.П. Чехова, образ иностранца, этностереотип, хронотоп, диалог культур.

Во многих произведениях русских писателей появляется образ представителя другой культуры (француза, англичанина, немца и др.). Сравнение с другим, *чужим* помогает понять особенности собственного национального характера.

А. П. Чехов часто прибегает к использованию образов «иной» культуры в своих произведениях. Рассуждая об особенностях представления иностранных персонажей в творчестве Чехова, можно отметить, что, с одной стороны, писатель продолжает традицию Д. И. Фонвизина, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова в создании образа иностранца: персонажа характеризует речь, «говорящая» фамилия (Вральман, Штольц и др.), а также то, как называют нерусских те или иные персонажи («нехристь», «ферфлюхтер» и т. д.). С другой стороны, в отличие от многих своих предшественников художник создает образы иноземцев без национального колорита, который бы выражался через детали, и за основу характеристики персонажа часто берет стереотипное описание представителя той или иной культуры. Например, француз — маленький, патриот и душится («На чужбине» (1885)); немец — честный и сентиментальный («Учитель» (1886)). В.Б. Катаев одним из первых в чеховедении обратил внимание на использование

[©] Абрамова В. С., 2017

стереотипов художником: «Неизменны в чеховском мире относительность, обусловленность идей и мнений, стереотипов мышления и жизненного поведения, отказ от абсолютизации любого индиивидуального решения, неосновательность разнообразных претензий на обладание "настоящей правдой"» [Катаев 1979: 207–208]. Интересно наблюдение В. В. Ерофеева, который отмечает, что в творчестве Чехова «само определение национальности становится более доминирующим, нежели характер любого героя, который связан с этой национальностью» [Ерофеев 1992].

которых исследуется национальное восприятие Работ, В «чужого» в творчестве Чехова, немало, но в большинстве своем они сводятся к обзору, ограничивающемуся краткой характеристикой персонажей-иностранцев и свойственных им стереотипов. Через многие труды проходит мысль о том, что русские персонажи идентифицируют себя через противопоставление герояминоземцам: «Чехов <...> играет национальными стереотипами, демонстрируя через взаимодействие двух культур не только французский, но и русский национальный характер» [Буглак 2014: Кроме того, подчеркивается, что Чехов 4001. использует распространенные представления о представителях другой культуры «преимущественно в юмористических целях» [Крюкова 2009: 89]. Таким образом, факт обращения Чехова к этностереотипам, представляющим собой «упрощенный, схематизированный, эмоционально окрашенный и чрезвычайно устойчивый образ какой-либо этнической группы, распространяемый на всех ее представителей» [Садохин 2004: 202], не нуждается в доказательстве. Однако проблематика использования национальных стереотипов писателем требует детального рассмотрения. Анализ произведений, в которых присутствует образ иностранца в лице персонажей и сопутствующих им жизненных подробностей, также наличествует антитеза «русское a иностранное», позволил нам сделать следующие выводы.

Первое, что обращает на себя внимание в произведениях писателя, – это то, что образ иностранца подан в восприятии русского персонажа. Из рассказов и повестей Чехова мы мало узнаем о социальном статусе иностранца, его образе жизни. Русский герой видит представителя другой культуры упрощенно, воспринимает его как «чужого» и приписывает ему негативные характеристики. В рассказе «Тина» (1886) поручик Сокольский приезжает на завод, желая получить деньги по векселю, который был выдан его двоюродному брату владельцем завода Моисеем Ротштейном. Там он встречает обрусевшую еврейку Сусанну Моисеевну, во владении

которой и находится завод: «Она не понравилась ему, хотя и не показалась некрасивой. Вообще к нерусским лицам он питал предубеждение, а тут к тому же нашел, что к черным кудряшкам и густым бровям хозяйки очень не шло белое лицо, своею белизною напоминавшее ему почему-то приторный жасминный запах, что уши и на поразительно бледны, как мертвые или вылитые из прозрачного воска» (т. 5, с. 366; выделено мной. – B. A.). В рассказе «Глупый француз» (1886) гастрономические пристрастия характеризуют двух персонажей - француза Генри Пуркуа и русского, «полного благообразного господина». За столом происходит своеобразное столкновение разных ценностных систем. Огромное количество еды на столе у русского: балык, сёмга, икра, блины, селянка – говорят о необузданности и неумеренности. Консоме и потребляет гренки, которые француз, свидетельствуют умеренности, экономности, разумности. *Французское* вовсе не высмеиваются автором и не кажется ему глупым. Напротив, «глупым» в рассказе оказывается не француз, с ужасом наблюдающий за русским, который с жадностью поглощает большую гору еды, но этот «полный благообразный господин», которого больше ничего не интересует в жизни, а только много и вкусно поесть. Думается, стереотипный образ представителя другой культуры не является для Чехова самоцелью так же, как самоцелью не является изображение типично русского поведения. В центре внимания писателя – сознание героя и его этическая и ценностная позиция.

В отличие от ранних рассказов, где образы иностранцев предельно обобщены, как и образы русских персонажей, в более поздних произведениях образы иноземцев отличаются динамичностью. Так, в повести «Дуэль» (1891) антагонистом Лаевского, мягкого, легкомысленного, ведущего разгульный образ русского человека, выступает немец Фон Корен, «натура твёрдая, сильная, деспотическая» (т. 7, с. 397). Будучи зоологом, немец предлагает отвечать на вечные вопросы жизни, обращаясь к логике и точным наукам. С нашей точки зрения, в произведении на первый план выходит внутренний конфликткаждого из персонажей, представляющих разные системы ориентирования в жизни. Фон Корен презирает Лаевского за его поведение и жёстко проводит свою позицию: «У каждого из нас женщина есть мать, сестра, жена, друг, у Лаевского же она – всё, и притом только любовница. Она, то есть сожительство с ней – счастье и цель его жизни; он весел, грустен, скучен, разочарован - от женщины; жизнь опостылела - женщина виновата...». Отличаясь излишней категоричностью и жесткостью в начале повествования, фон Корен становится более мягким, терпимым и понимающим к концу, и система его оценок также претерпевает изменения вместе с его внутренним «я».

Вторая отличительная черта использования Чеховым этностереотипов связана с хронотопическими особенностями представ-«чужого» в прозе. Сюжет чеховских произвелений разворачивается в основном провинциальных уездных, губернских городах; в столичных городах Москве и в Петербурге, где мы и встречаем «живых» героев-иностранцев. В произведениях Чехова создаютсятакжеобразы европейских государств – Франции, Германии, Италии. В рассказе «Патриот своего отечества» (1883) действие происходит в «маленьком немецком городке», и инокультурное пространство дано штрихами: «имя этого городка носит одна из целебных вод», «больше отелей, чем домов», «хорошее пиво», «хорошенькие служанки». Нередко образ заграницы возникает лишь в сознании персонажей на основе прочитанных книг, рассказов других людей об этой стране, каких-то общих мнений, витающих в воздухе. характеристике народов» Рассказ «К (1884)построен энциклопедия, в которой дана характеристика представителей разных стран. Член Русского географического общества характеризует каждый народ, его обычаи поверхностно, стереотипно, невольно открывая читателю своё собственное некультурное сознание. Реалии «иной» культуры, представленные в искажённом виде, смешиваются у «географа», с трудом представляющего себе географическое положение страны, о которой он говорит, с реалиями русской культуры. Так, французы, по его мнению, – легкомысленны и безнравственны, потому что «читают нескромные романы, женятся без позволения родителей, не слушаются дворников, не уважают старших и даже не читают "Московских ведомостей"» (т. 3, с. 113). «Испанцы дни и ночи играют на гитарах, дерутся под окнами на дуэлях» (там же). Не «иная» культура, а «географ», уничижительно представляя «иную» культуру, высмеивается автором, обнажающим ложную систему ценностей героя.

В поздних произведениях писателя с образом заграницы связан мотив бегства, сопряжённый с другими мотивами — одиночества, скуки, недовольства жизнью. Герой, стремясь заполнить экзистенциальный вакуум, бежит в другую страну мысленно или в реальности, но, попав в новое культурное пространство, он снова не находит себе места, и прежнее ощущение недовольства возвращается. В «Рассказе неизвестного человека» (1893) рассказчик, названный Неизвестным, бежит с Зинаидой Фёдоровной за границу от окружавшей героев пошлости. Но и там герой не находит покоя, скука и

раздражение преследуют его. В «Архиерее» (1902) преосвященному Петру «захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось» (т. 10, с. 199). Но мы знаем, что, когда герой был за границей, то «тосковал по родине».

И, наконец, третья отмеченная нами особенность заключается в отсутствии в сознании автора оппозиции «свое / чужое», которая может постоянно присутствовать в сознании героя, что в свою очередь приводит к насмешке автора над его позицией. В рассказах «Дочь Альбиона» (1883), «На чужбине» (1885), «Обыватели» (1887) звучит тема превосходства своего над чужим. В рассказе «Дочь Альбиона» (1883) невозмутимая, тонкая и презрительно глядящая англичанка мисс Тфайс спокойно удит рыбу и не обращает внимания на хозяина, который голый лезет в воду, чтобы отцепить крючок. Помещик Грябов с пренебрежением отзывается о гувернантке-англичанке, живущей в его доме, и ставит её как представителя иной культуры ниже себя по образованию, воспитанию, поведению: «Живет дурища в России десять лет, и хоть бы одно слово по-русски! <...> Она не женщина, а девица... О женихах, небось, мечтает, чёртова кукла. И пахнет от нее какою-то гнилью. Возненавидел, брат, ее! Видеть равнодушно не могу! ... А знаешь, как ее зовут? Уилька Чарльзовна Тфайс! Тьфу!.. и не выговоришь!» (т. 2, с. 196; выделено мной. – B.A.). Мисс Тфайс не столько воплощает «английскость», сколько служит некоторой точкой отсчёта для оценки поступков других персонажей. Такие черты национального характера, невозмутимость, английского как беспристрастность не противопоставляются русским национальным чертам характера, и автор дискредитирует стереотипы в той или иной мере с помощью иронии. На фоне англичанки, которая на протяжении рассказа не произносит ни слова, помещик Грябов и предводитель дворянства Отцов показывают всю свою грубость и невоспитанность, охотно противопоставляют себя англичанке. Анализ произведений показывает, что образы иноземцев не соотносятся с представлением об иностранце как о «чужом», которого нужного противопоставлять «своему», и через противопоставление рассуждать о чертах русского национального характера. Думается, негативную оценку у автора вызывает человек с ложной системой ценностей (а таким человеком может быть представитель любой национальности).

Подведем итоги. С одной стороны, проза Чехова дает богатый материал для размышления над проблемой национального. Писатель рисует реалии национального быта, изображает культурные традиции. С другой стороны, упоминание «иного» в художественных произведениях отсылает читателя к стереотипу. Этностереотипный образ

иностранца, так хорошо знакомый читателю, не является самоцелью для Чехова, но необходим писателю для характеристики сознания воспринимающего персонажа. Поэтому в рассказах и повестях мы видим взаимодействие разных ценностных позиций, а не противопоставление культур. На первый план у художника выходит не то, что разделяет и, следовательно, создает национальный колорит, а, напротив, то, что сближает разные культуры.

Примечания

¹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974—1983. Далее цит. это издание с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

Список литературы

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.

Ерофеев В. В. Миф Чехова о Франции // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 19–24. URL: http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/41-chekhovetfrance/ 186-erofeev (дата обращения: 15.05.2016).

Буглак Т. О. Французы и Франция в творчестве А. П. Чехова: основные лейтмотивы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 400-403.

Крюкова О. С. Немцы и «немецкое» в раннем творчестве А. П. Чехова //А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. материалов Международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 1—4 октября 2009 года. Ростов-н/Д: НМЦ «ЛОГОС», 2009. С. 89-94.

Садохин А. П. Теория и практика межкультурной коммуникации: учеб. пособие для вузов. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. 271 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974—1983. 30 т.

IMAGE OF THE FOREIGNER IN A.P. CHEKHOV PROSE: DECONSTRUCTION OF ETHNIC STEREOTYPES

Viktorija S. Abramova

PhD, Senior Instructor of the English Language and Intercultural Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. abramovavictoria@yandex.ru

This paper analyzes image of the foreigner and reveals features of ethnic stereotypes reflection in the consciousness of the perceiving character and the author in A. P. Chekhov's prose of the 1880s and 1900s. The conclusion is drawn that ethnic stereotypes aren't ends in themselves for Chekhov and characterize the characters' consciousness. The author is interested in human ethics and values of any nationality.

Key words: A. P. Chekhov's prose, image of the foreigner, ethnic stereotype, chronotope, dialogue of cultures.

УДК 821.161.1 (09) "1917/1991"

КАТЕГОРИЯ «ВРЕМЯ» КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. ЛЕОНОВА, ВС. ИВАНОВА И И. БАБЕЛЯ)

Анна Витальевна Подобрий

д. филол. н., профессор кафедры русского языка, литературы и методики обучения русскому языку и литературе

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69. podobrij@yandex.ru

Проблема национально-культурной идентификации литературного произведения сегодня одна из сложнейших в современном литературоведении. Определение «маркеров», указывающих на присутствие «чужой» культуры в художественном тексте, — задача сложная и до сих пор не нашедшая своего окончательного решения. В представленной статье предпринята попытка рассмотреть на примере литературных произведений ведущих писателей 1920-х годов, какими способами маркируется категория «время» и какое национально-культурное значение она несет для создания образа «чужого» мира на страницах русскоязычного текста.

Ключевые слова: хронотоп, время, скорость, пространство, обрачужого мира, билингволитература.

Исследователи хронотопа литературного произведения давно заметили, что эта категория явно несет в себе национально-культурный подтекст. Причем, если категория «пространство» в этом аспекте активно исследовалась, то категория «время» почти не подвергалась анализу с этой стороны (за исключением, пожалуй, только работ Найденовой Н. С., Савельевой В. В. и Зубко Г. В. [Найденова 2014], [Зубко 2011], [Савельева 2000]).

Однако, как нам кажется, именно *время* в своей неразрывной связи с *пространством* становится одним из наиболее важных маркеров культурного пространства текста и активно включается в диалоговые отношения между автором и читателем, языком произведения и образом «иного» мира (неким «шаблоном», сложившимся в сознании читателя в отношении «чужой» культуры), воссоздаваемым автором. К примеру, *время* в сознании человека Запада и Востока или кочевника

[©] Подобрий А. В., 2017

и представителя оседлых народов (в широком смысле понятия) имеет разную направленность. А вместе с этим создается совсем иное отношение к пространству и скорости. Кочевник живет дорогой, он всегда в движении, он не спешит к какой-то определенной цели, концу своей дороги, поэтому категория времени теряет у него какое-либо значение, она не существенна, как и категория скорости, зато «пространство» приобретает архиважное значение. Для оседлых народов, наоборот, эти категории меняются местами. Оседлый человек воспринимает дорогу и перемещение в пространстве как явление временное, важно преодолеть это неудобство за максимально короткий срок, следовательно «скорость» становится понятием основополагающим.

В соответствии с этим выстраивается и образный ряд, маркирующий понятия *пути*, *дома*, *жизни*. Например, в рассказе Л. Леонова «Туатамур» мотив *Дороги* непосредственно связан с мотивом боякровопролития и является в повествовании едва ли не центральным. Вокруг этих понятий концентрируется комплекс эпизодов, символика и тропика текста. На протяжении всего повествования Туатамур использует образ арбы как символа судьбы, образ, характерный для восточного фольклора. Начинается рассказ именно с него. «Арба, имеющая две оглобли, идет прямо и хорошо. Арба моего счастья имела только одну» [Леонов 1986: 58].

В четвертой части арба воспринимается в прямом значении как средство для перевозки грузов и в переносном – как начало конца Туатамура. Он не хотел идти в поход, ибо видел все беды его: «Я стал думать. Когда бывает третье полнолуние осени, тогда надо ждать первого полнолунья зимы. Когда бывает зимний ветер – коням трудно рыть снег, людям скрывать следы, стреле лететь далеко. Пятигодовалый верблюд сломает ногу, если попадет в мышиную нору. Я сказал про это кану» [Леонов 1986: 61]. Но Ытмарь заставила двух великих воинов – отца и Туатамура – принять решение в пользу похода. Не случайно Туатамур в момент отправления войска слышал лишь скрип арбы и кибиток, а не победную песнь. С этого момента судьба рассказчика «заскрипела» и покатилась под откос. В этой же четвертой части новеллы Туатамур вновь возвращается к образу арбы как символу своей жизни: «Когда родился я, – никто не сказал: "Вот родился, который счастлив, - у него голубое лицо!" Когда я родился, Худа переломил первую оглоблю арбы, в которой мое счастье» [Леонов 1986: 64]. В двенадцатой части новеллы, когда Туатамур понял, что Ытмарь любит другого, он опять возвращается к привычной метафоре: «Я взглянул в небо. И вот теперь я почуял, что сломана вторая оглобля моей арбы. Я дрогнул» [Леонов 1986: 78].

Именно в этот момент судьба Туатамура как воина и человека была сломана окончательно. Характерно, что сочетание «арба — путь — судьба» — чисто восточный элемент. Но, например, согласно учению кармы (а Туатамур сторонник его, ибо постоянно обращается к Будде), судьба — это творение самого человека. Туатамур творил свою судьбу сам, лишь один раз не послушал он голос разума, а решил сердцем: согласился идти в поход против кипчаков, надеясь на благосклонность Ытмари, а в итоге — остался ни с чем. Два пути — реальный, географический и путь жизненный — слились в новелле в один образ, потому что без *движения* кочевник не мыслит себе жизни. Не случайно несколько раз на протяжении своего повествования Туатамур повторяет: «Мин улымь!» — «я мертв!»,— хотя физически он еще существует.

Если рассматривать другую параллель, то для Европейской (Западной) культуры характерно движение вперед, перемещение в физическом пространстве с максимальной скоростью. Для Азиатской (Восточной) культуры — это путь познания, душевного и духовного просветления, познание Движения и его сути. То есть, для Запада время протекает в горизонтальной плоскости, а для Востока — в вертикальной. Интересно, что и пространство в этих культурах также разнонаправлено. Для познания Себя и Мира не надо физически перемещать свое тело. Восточный человек поэтому нетороплив, путь его мысли направлен вверх, к небу, или внутрь себя, т.е. вниз. Постижение истины никак не связано с экспериментом над материей, следовательно, душевное состояние и комфорт становится главным для азиата. Важно украсить все вокруг себя, ибо место твоего пребывания есть центр твоих раздумий. Отсюда и множество подушек, мягких и красивых тканей, посуда, еда и... огромное количество красивых словес, которые азиат буквально «вываливает» на собеседника.

Иное дело человек Западной культуры. Для него нахождение в одном месте невозможно, потому что поиск истины происходит вне его физической оболочки. Исследование, эксперимент, постоянный диалог с коллегами и собой, изменение пространства вокруг себя — вот путь познания европейца. Отсюда определенный аскетизм в окружающей обстановке и словах, скорость речи, точность в определении времени встречи, беседы и пр. Чем быстрее произойдет то или иное событие, тем больше возможности проанализировать и классифицировать происшедшее, следовательно, продвинуться вперед в постижении истины. Несомненно, этот сложившийся стереотип в восприятии разных

Несомненно, этот сложившийся стереотип в восприятии разных культурных традиций стал одним из маркеров вхождения «чужой»

культуры в русскоязычный текст. В последние годы четко обозначился интерес к литературе первых послереволюционных лет. Это связано с необходимостью осмысления принципов построения нового литературного пространства, новых форм и методов подачи материала, а в конечном итоге, с осознанием художественной ценности произведений писателей, сформировавших советскую литературу. С другой стороны, политические, социальные и культурные реалии нового времени заставляют обратиться к проблеме, связанной с взаимопроникновением и взаимовлиянием различных культурных традиций в границах единого государства. В этом смысле постреволюционная литература представляется нам своеобразным «полигоном», на котором писатели «обкатывали» возможности поликультурного текста.

На примере произведений И. Бабеля и Вс. Иванова рассмотрим, как и чем маркируются национальные особенности восприятия категории *времени* и связанных с ним категорий *скорости* и *пространства* в русскоязычном тексте.

Вс. Иванов стремился не только запечатлеть эпоху «смены времен», но и показать «тайное тайных» человека, живущего в эту эпоху. Изображение внутренней жизни человека, стихийного приятия/неприятия нового мира невозможно без обращения к истокам его мировоззрения, вобравшим в себя национальное мировосприятие, выраженное в застывших и веками складывавшихся фольклорных формах и языке. Писатель в повести «Возвращение Будды» создал свой новый «Монгольский миф». Сафронов хотел дойти до понимания истинности бытия. Он повторяет тот путь, который до него прошли азиатские мыслители. Смерть Сафронова — это следствие его инициации, обретения нового статуса, близкого к статусу Будды.

Иванов четко обозначает разное понимание Пути, Дороги, Движения в культурах Востока и Запада («профессор Сафронов – европеец. Он знает: чтобы не думать, нужно занимать тело и разум движением. Двигаясь все время, не размышляя о смысле движения, Европа пришла в тьму. Восток неподвижен. И недаром символ его – лотосоподобный Будда» [Иванов 1968: 218]). Заставляя Сафронова совершить путешествие, гыген и сам вынужден передвигаться в пространстве, отвлекаясь от созерцательности, лишь молитва остается для него частичкой связи с прошлым. К концу пути Дава-Дорчжи отказывается от основ своей национальной философии: плотское, физиологическое берет вверх над душевным, и статуя Будды теряет для него какую-либо ценность. С Сафроновым же происходит обратный процесс: постигая значение Дороги, понимая ее суть, профессор приходит к душевному просветлению.

В восприятии героев повести действительность теряет свои физические качества, *время* и *пространство* изменяются до неузнаваемости: «локомотивы, сгибая шеи, рвутся в туман, и туман рвется в них». Западному строю жизни противопоставляется в повести восточное мировоззрение покоя и самоуглубления. Именно на Востоке профессор надеется спасти культуру человечества и самого себя: «Укрепление же — там, подле стад и кумирен, — укрепление одной моей души будет самая великая победа, совершенная над тьмой и грохотом, что несется мимо нас... Спокойствие, которое я ощущаю, все больше и больше,... чтоб сердце опускалось в теплые и пахучие воды духа...» [Там же].

Мудрость Востока вступает в противоречие с разрушительной скоростью Запада, и Сафронов вынужден выбирать, что ему ближе: культура Монголии, которую он познавал много лет, или новая революционная действительность, олицетворявшая собой злую разрушительную силу прогресса. И этот выбор он невольно совершает в самом начале повести, даже не догадываясь об этом.

Иванов достаточно четко маркирует скорость мышления и передвижения представителей разных культур даже на уровне слова. Например, так создается аура быстробегущего времени вокруг Сафронова в начале повествования: «Говорите короче [обращается профессор к Дава-Дорчжи], а если хотите погреться, то в молчании греться более удобно», «сообщайте причину вашего пребывания поскорее...», «профессор *торопливо* поднимает крюк двери», «...действительно, куда спешить, если ожидает Будда. *Нет*, их ждет закон революции», «...он [профессор] не может ездить осматривать все дворцы,... - ему надо немедленно ехать домой» и пр. Тот же образ торопливого движения и вокруг других революционеров: «Человек в валенках сразу начинает кричать...», «наконец Анисимов кидает портфель и подбегает к телефону», «заместитель наркома... говорит быстро и с какой-то насмешливой увлеченностью...», «Цвиладзе с внезапным кавказским акцентом восклицает быстро, проходя мимо профессора...» и пр. Иное дело Дава-Дорчжи и его соплеменники. Их слова и действия неторопливы: «Дава-Дорчжи отходит от кресла... Лицо его неподвижно, глаза сияют», «толпа черноволосых и широкоскулых людей... *осто*рожно стоит на рогожах... Взгляд толпы рассеянный, сонный, но как бы вековой», «иногда... Дава-Дорчжи ложится на спину и медленно, точно вдевая в иголку нитку, переводит профессору разговоры солдат» и пр.

Иногда Иванов сталкивает в диалоге эти две скорости, два разных взгляда на мироустройство: «Профессор тяжело дышит...Теперь вот

кажется, что здесь, на вокзале, произойдет необычайное важное событие... если задержаться. *Надо спешить*.

- Когда поезд отходит? Анисимов пришел?
- Не беспокойтесь, до отхода поезда *бесконечное количество времени*, и товарищ Анисимов не опоздает.
 - Но у него все мандаты и документы.

Дава-Дорчжи возмутительно бесстрастен» и т.д.

Но, начиная с шестой главы, в которой и начинается перерождение героев, «скоростной режим» вокруг них меняется: «Дава-Дорчжи прервал нетерпеливо...», «...от женщины гыген возвращается быстро», «...он [гыген] вскакивает и порывается бежать», «...движения его становятся быстрее, спина выпрямляется» и пр. Сафронов же, наоборот, меняет вектор своего пути с горизонтального на вертикальный, отсюда и замедление скорости времени вокруг него: «...в песочных струях сонны люди, и так же, как во сне, сразу забывает профессор виденные лица.... Так и должно быть: у порога иной культуры, опыненные сном, бродят иные, чужие этой культуре люди. Они сонны, неподвижны...».

В начале поездки Сафронов задумывается над своей ролью и ролью Дава-Дорчжи в этой истории и приходит к парадоксальному выводу. «По его мнению, Дава-Дорчжи должен был подчиняться течению событий так же, как подчиняется им профессор. Иначе что же это такое? Русский профессор оказывается большим буддистом, чем буддийский перевоплощенец?» [Иванов 1968: 197]. Характерно, что это утверждение полностью реализуется в конце повести: Дава-Дорчжи сбежит, отказавшись от инициации в Будду, а профессор, пройдя эту инициацию, погибнет, выполняя свое предназначение.

Образ другого «восточного мира» в столкновении с революцией и образ носителей чуждой этому миру культуры создает И. Бабель в «Конармии»: это мир ветхозаветного еврейства и казачества. Связывает эти два мира не только образ рассказчика, но и доминирующий мотив Дороги. Правда, способы и направления пути у казаков и евреев разные. Казаки, как самый мобильный род войск (конница), постоянно в движении, перемещении: от дома и обратно к дому. Как профессиональные военные, они были готовы сняться с места в любой момент. Оставляя хозяйство на стариков, жен и детей, казаки нисколько не жалели ни чужого имущества, ни чужую жизнь. Таким образом, Дорога один из символов казачества (непосредственно связанная с другим — Конем). Дорога была и своеобразным символом воли, простора, движения без ограничений. Это качество пути находило особый отклик в

душе казака. А воля порождала и вольность в отношении друг к другу и к местным жителям.

В еврейской культурной традиции Дорога — это Дорога к Богу. Причем, дорога не в физическом/пространственном смысле слова: речь идет не о перемещении тела, а о религиозно-этическом пути души к Богу. Не случайно самоназвание евреев — «Ам-ха-сэфер» (= «Народ книги»). Тора — от Бога, Тора — путь к нему, уйти с этого пути, уйти от Книги — гибель веры и культуры. Оказавшись вне *пространства* и вне *времени* (= в Книге), евреи идут вглубь души, вглубь веры. «Еврейство по быту оторвано от земли, природы, не знает простора: дали, выси...— оно загнано в глубину, в центр, в сердце...», — отметил Г. Гачев [Гачев 1998: 235]. Дорога к сердцу, дорога к Богу — вот одна из доминант еврейской культуры.

Бабель последовательно создает топос еврейского местечка, почти «убитого» новым временем, но еще цепляющегося за свою жизнь. Практически в каждой новелле, где речь идет о хасидах, присутствуют маркеры смерти и упадка (мертвый еврей в первой же новелле «Переход через Збруч», «смятый город», «скрюченные развалины» («Пан Аполек»); «обгорелый город», «сырая плесень развалин» («Солнце Италии»); «базар и смерть базара», «легкий запах тления» («Гедали»); «вышибленные окна и двери» хасидизма («Рабби»); «смертельный холод глазниц» Брод («Путь в Броды»); «безжизненные еврейские местечки» («Учение о тачанке»); «вдова, пропахшая вдовьим горем» («Берестечко»); смерть Ильи Брацлавского («Сын рабби») и пр.), доходя до своеобразного финала в «Замостье»: «Жид всему виноват... Их после войны самое малое количество останется» [Бабель 1990: 111]. Лютов – еврей, но он тщательно скрывает от окружающих свое еврейство. Цель этой маскировки не только не оказаться парией среди казаков, имеющих многовековой опыт резни евреев, но и слиться, ассимилироваться с казачьей массой, в которой кипит жизнь.

В истории все повторяется (Бабель даже в «Дневнике» отметил:
«...несчастное еврейское население, все повторяется, теперь эта история – поляки – казаки – евреи – с поразительной точностью повторяется, новое – коммунизм» (Новоселки-Мал. Дорогостай. 18.7.20)). Эта «повторяемость» напрямую связана с одним из исходных положений Ветхого Завета: мир сотворен Богом, изменить его нельзя, надо соблюдать Закон. Еще Екклезиаст сказал: «И нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1; 9). Мир не развивается, происходят лишь колебания. Опять еврей оторван от земли, опять он вынужден скитаться, чтобы обрести родину. Путь Лютова – это поиск новой родины, духовной и душевной. Поэтому, видя умирание старого еврейского мира, Лютов стремится «прибиться» к миру новому, славившемуся своей легендар-

ной ксенофобией. Но водораздел между новым и старым миром проходит по линии жизнь/смерть. Следовательно, выбор нового мира Лютовым также в традициях еврейства.

Уже в первой новелле цикла Бабель, выстраивая целый ряд семантических аллюзий, возвращающих нас к событиям двухтысячелетней давности, зафиксированным в Талмуде и Торе, тем самым показывая, что все в мире возвращается на круги своя, что время циклично. В этих религиозных трактатах есть множество историй, где детей убивают на глазах родителей, а родителей — на глазах детей. Например, вспомним историю Седекии и его сыновей. В этот ряд включаются также истории Иова и матери семерых детей. Интересно, что предшествует монологу еврейки сон Лютова, где центральным является мотив лишения глаз: «Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь». Мотив лишения глаз тоже в традициях Агады. Эта история запечатлена в Трактате Бава-батра, 3—4; Трактате Таанид, 23.

И у Бабеля, и в еврейской религиозной литературе лишение глаз — наказание, месть: Навуходоносор лишил глаз Седекию, так же, как Ирод Бава бен Буту потому, что они враги; Савицкий в «Конармии» калечит комбрига потому, что тот «поворотил бригаду» от врага, струсил, стал врагом, то есть мотивы практически одинаковые. Библейские мотивы нужны, чтобы включить «Конармию» в библейский контекст, а вместе с тем в бытийный, космический контекст, чтобы продемонстрировать «повторяемость» истории и незыблемость Книги и ее философии. Душа человека — целый мир, учит Книга: «...Тот, кто губит хоть одну человеческую душу, разрушает целый мир, и кто спасает одну душу, спасает целый мир...» (Трактат Сангедрин, 37). Бабель считает так же.

Например, широко используется в «Конармии» мотив греховности людей, растления земли («Иваны», «Переход через Збруч»), который явно соответствует библейской картине: «И воззрел Бог на землю, – и вот она растлена: ибо всякая плоть извратила свой путь на земле» (Бытие, 6; 12). Отсюда и мотивы, сродни апокалипсическим: дождь, заливающий все живое, как начало великого наказания человечества – потопа («Аргамак», «Замостье»); непонимание конармейцами друг друга (ср. с Вавилонским столпотворением; «Их было девять», «История одной лошади» и др.); непонимание мирными людьми друг друга («Сын рабби», «Солнце Италии», «Пан Аполек» и пр.).

Отчетливо выделяется мотив святых мучеников (отец в новелле «Переход через Збруч», Сашка Христос в одноименной новелле, дьякон Агеев в «Иванах» и т.д.). Другие библейские мотивы не столь отчетливо выписаны Бабелем, но заметить их все же можно. Кормление

взрослого мужчины молоком женщины («Замостье»), осквернение трупов врагов («Иваны»), мотив загаженной земли («Иваны»), почтение к мертвым («Кладбище в Козине»), искупление греха смертью («Эскадронный Трунов»), возжелание чужой вещи, чужой собственности («История одной лошади»).

Характерно, что в «чисто» хасидских новеллах («Гедали», «Рабби», Кладбище в Козине» и «Сын рабби») время будто останавливается, рассказчик попадает в «патоку» еврейской жизни и философии. См., например, начало «Гедали»: «В субботние кануны меня томит густая печаль воспоминаний»; начало «Рабби»: «...Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание...»; начало «Кладбища...»: «Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волынских полях»; начало «Сына рабби»: «...Помнишь ли ты эту ночь, Василий? Помнишь,... когда суббота кралась вдоль заката, придавливая звезды красным каблучком?... Пустыня войны зевала за окном...». Иное дело начала «казачьих» новел, сразу исполненные движения, резкого, порывистого. См., например: «Начдив шесть донес, что Новоград-Волынск взят сегодня на рассвете. Штаб выступил на Крапивно...» («Переход через Збруч»), «На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей» («Начальник конзапаса»), «Завесы боя продвигались к городу. В полдень пролетел мимо нас Корочаев...» («Смерть Долгушова»), «Крошили мы шляхту поза Белой Церковью. Крошили вдосталь, аж деревья гнулись» («Конкин»), «Мы дрались под Лешнювом. Стена неприятельской кавалерии появлялась всюду» и т.д. и т.п.

Противопоставление *покоя и движения* у носителей разных культурных и философских начал заметен и в образе Песни. Логос русского народа, как заметил Г. Гачев, это не только Дорога, но и «песня, поэзия, мат, блатной язык – и безмолвие» [Гачев 1998: 222]. Характерно, что во многом у евреев и казаков эти понятия противопоставлены. Мат в основном связан с опошлением процесса зачатия и рождения, следовательно, самой «уязвимой» в матерщине становится мать. Для еврейской культуры, обожествлявшей Мать как символ продолжения рода, символ жизни, подобный цинизм по отношению к дающей жизнь невозможен. Как невозможна и громкая раздольная Песня. Еврейская манера исполнения, скорее, камерная. Например, в «Афоньке Биде» представлены две повествовательных манеры – Лютова и Биды, которые не только контрастируют в стилистическом плане, но и создают разный образ *скорости движения*. Неторопливость передвижения характерна для манеры рассказчика, резкость, «неплавность» – для Биды.

Даже на этом контрасте заметна несхожесть мировосприятия представителями разных культурно-национальных традиций: познание неизменности мира, его волнообразного движения, пути к Богу еврея и резкость, «галоп» движения казака на просторе, удалая песня и сквернословие как радость от ощущения этого простора. Поэтому и звучит в устах Биды песня «О соловом жеребчике». Но пел не только о нем, он пел Песню смерти в храме Берестечка: «...Их было множество – Афонькиных песен. Каждый звук был песня, и все звуки были оторваны друг от друга. Песня – ее густой напев – длилась мгновение и переходила в другую...».

В новелле «Переход через Збруч» возникает образ песни-победы, громкой и резкой: «Река усеяна темными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям». Песни Сашки Христа тоже стали гимном дорогам войны: «...один Сашка устилал звоном и слезой утомительные наши пути. Кровавый след шел по этому пути. Песня летела над нашим следом». И даже в котомке Ильи Брацлавского, порвавшего со старой верой, страницы «Песни песней» соседствовали с револьверными патронами. Тем самым создавался мотив разрушения, мотив Хаоса. Этот мотив заметен и в новелле «Костел в Новограде», где «рядом с домом в костеле ревели колокола, заведенные обезумевшим звонарем», и в «Пане Аполеке»: «звуки гейдельбергских песен огласили стены еврейского шинка».

Евреи в «Конармии» не поют (даже у Гедали отобрали единственный источник музыки – граммофон), они стонут, плачут, и этот плач «выплакивается» на страницы цикла с глубокой экспрессией (в том числе и высоким библейским стилем), начиная с первой новеллы «Переход через Збруч» («И теперь я хочу знать, – сказала вдруг женщина с ужасной силой, – я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как миой отец...», заканчивая последней «Их было девять»: «Мириады пчел отбивали победителей и умирали у ульев... Я ужаснулся множеству панихид, предстоявших мне». Опьяненная свободой, разгулом страстей казачья вольница разрушает все на своем пути, готовя площадку под строительство нового мира. Все прежние чувства забыты, мораль и нравственность видоизменились, и только самые глубинное чувство – любовь казака к Коню – осталось неизменным.

Образ Коня для казацкой культуры едва ли не центральный. Он — символ движения, но он же и символ жизни («Конь — он отец, бесчисленно раз жизню спасает» («Афонька Бида»)). Лютов старательно фиксирует сам факт необычного отношения казака к этому животному. Действительно, в сознании казака конь не средство передвижения, а, скорее, часть самого воина. Понятна поэтому обида Хлебникова на

Савицкого, забравшего коня («История одной лошади»; «Продолжение истории одной лошади»); понятна ненависть Тихомолова к рассказчику, практически загубившему аргамака («Аргамак»). Однако Бабель пошел дальше. Он четко обозначил, насколько казак отождествляет себя с конем, насколько в казачьем сознании эти образы едины. Например, в «Чесниках» Сашка, скрестив свою кобылу с командирским Ураганом, замечает: «Вот мы и с начинкой, девочка». В «Аргамаке» рассказчик слышит историю о выборе коня отцом Тихомолова, сильно напоминающую былинный мотив выбора богатырского коня: «В табун придет – ему сейчас коня выбирать... Чего тебе надо?... А ему вот чего надо: махнет кулачищем, даст раз промежду глаз – коня нету. Ты зачем, Калистрат, животную решил?... По моей, говорит, страшенной охоте мне на этом коне не ездить... Меня этом конь не заохотил...». В «Истории одной лошади» в один смысловой ряд включаются конь и женщина: «Облитый духами и похожий на Петра Великого, он [Савицкий] жил в опале с казачкой Павлой, отбитой им у евреяинтенданта, и с двадцатью кровными лошадьми, которых мы считали его собственностью».

В «Учении о тачанке», как бы забыв о своей национальности, Лютов напрямую отождествляет себя с казаками: « \mathbf{X} – обладатель тачанки и кучера в ней. Тачанка! Это слово сделалось основой треугольника, на котором зиждется наш обычай: рубить – тачанка – кровь...». Поэтому сказ о тачанке – это сказ казака. Нет ни одного слова, ни одного жеста, позволивших бы в этом усомниться. Но последний абзац новеллы перечеркивает все старания рассказчика казаться казаком. И, конечно, введение этого абзаца в текст новеллы позволяет говорить о «диалоге» двух национальных и языковых традиций.

Большая часть повествования — патетический гимн тачанке. Как заметил В. Скобелев: «Возникает некий эквивалент водевилю с переодеванием, где все вывернуто наизнанку, — эквивалент, исполненный, однако, драматизма, ибо смешное оборачивается смертельно опасным: «Возы с сеном, построившись в боевом порядке, овладевают городами. Свадебный кортеж, подъезжая к волостному исполкому, открывает сосредоточенный огонь, и чахлый попик, развеяв над собой черное знамя анархии, требует от властей выдачи буржуев, выдачи пролетариев, вина и музыки» [Скобелев 1975: 43]. Резкость и быстрота движения создаются в этом монологе, но вдруг ритм повествования резко затормаживается: вместо галопа тачанки и простора бешеной скачки —статичность и безжизненность еврейского местечка, где «прикрытая раскидистыми хибарками, присела к нищей земле синагога, безглазая, щербатая, круглая, как хасидская шляпа», где «узкоплечие евреи гру-

стно торчат на перекрестках». Не только темп, но и пафос повествования резко изменился: вместо «восторга первого обладания» рассказчик испытывает иное чувство: «...я понял жгучую историю этой окраины, повествование о талмудистах, державших на откуп кабаки, о раввинах, занимавшихся ростовщичеством, о девушках, которых насиловали польские жолнеры и из-за которых стрелялись польские магнаты». И это понимание вновь возвращает Лютова в свой мир, мир еврейства, пусть даже только на уровне поверхностного видения и чувствования.

Объединенные в один цикл новеллы «Конармии», рассказанные от имени нескольких повествователей, стали своеобразным полем соположения различных, во многом даже взаимоисключающих друг друга культур — еврейской и казацкой. Это и создало особый эффект восприятия стиля «Конармии» как разорванного [Эйдинова 1995], совместившего несовместимое, запечатлевшего фрагментарность, «лоскутность» строящегося мира. Доминирующие архетипические символы двух культур приходят в столкновение друг с другом, не могут найти точек взаимоопоры. И одним из маркеров «разности» культур становится образ ВРЕМЕНИ и связанные с ним *образы пространства и скоростии*.

Список литературы

Бабель И. Замостье // Сочинения: в 2 т. Т. 2: Конармия; рассказы 1925-1938 г. М.: Худож. лит., 1990.478 с.

Гачев Г. Национальные образы мира (Курс лекций). М.: Academia, 1998. 430 с.

Иванов Вс. Возвращение Будды // Избранныфе произведения: в 2 томах. Т. 1. М.: Худож. литература, 1958. 488 с.

Леонов Л. Повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1986. 538 с.

 $\it Caseльева~B.~B.$ От художественного текста к художественному миру. Теория. Методика. Практика. Алматы: Фонд XXI век, 2000. 252 с.

 $3убко\ \Gamma$. В. Фульбе — гранды африканской саванны: опыт реконструкции этнокультурного кода. Москва: Логос, 2011. 398 с.

Найденова Н. С. Лингвостилистический анализ этноспецифического художественного текста: сопоставительное исследование. Монография. М.: ФЛИНТА, Наука, 2014. 344 с.

Скобелев В.П. Масса и личность в русской советской прозе 20-х гг. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1975. 344 с.

Эйдинова В. В. О стиле Исаака Бабеля («Конармия») // Литературное обозрение. 1995. №1. С. 66–69.

THE CATEGORY OF "TIME" AS A COMPONENT OF THE NATIONAL SPECIFICS OF THE TEXT (ON THE EXAMPLES OF L. LEONOV, VS. IVANOV AND ISAAC BABEL)

Anna V. Podobrii

Doctor of Philology, Professor South Ural State Humanitarian-Pedagogical University 454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin Avenue, 89. podobrij@yandex.ru

The problem of national-cultural identity of a literary work today is one of the most complicated in modern literature. The definition of "markers" that indicate the presence of "alien" culture in a literary text, is a complex task which still have not found its final solution. The article attempts to examine the example of literary works of the leading writers of 1920s. The authors investigates in what ways the category "time" is marked in the text and what national-cultural significance it carries to create the image of an "alien" world on the pages of Russian text.

Key words: time-space, time, speed, space, image of an alien world, bilingual literature.

УДК 821.161.3

СБОРНИК «VITA» ЯЗЭПА ПУЩИ: ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ

Анна Анатольевна Дасько

к. филол. н., доцент кафедры лингвистики Государственный университет «Дубна» 141980, Россия, Московская обл., Дубна, ул. Университетская 19. dasko.anna@gmail.com

Статья посвящена изучению поэтических мотивов и композиционых особенностей сборника Язэпа Пущи «Vita». Проанализирована эволюция художественно-эстетических взглядов поэта середины 20-х голов XX столетия.

Ключевые слова: звуковой колорит, символика, христианские мотивы, идеальное и реальное.

Первый поэтический сборник «Раніца рыкае» белорусского поэта Язэпы Пущи исследован нами в статье «Ранний период творчества Язэпа Пущи. Истоки мировоззрения» [Дасько 2016]. Через год после этого сборника стихов в 1926 году создан второй сборник Язэпа Пущи «Vita», изучению которого посвящена данная статья. В предисловии к сборнику автор теоретически обозначил направление своего пути в поэзии — «очередное задание» — синтез, стройное созвучие романтизма жизни с её реализмом, и это мы хотели назвать словом «Vita» — жизнь «вітаізм» [Пушча 1926: 3]. Поэт стремится к более тонкому и глубокому пониманию жизни, следуя романтическим традициям, стремится к объединению в поэзии духовно-идеального и реалистически-действительного.

В 1927 году в журнале «Узвышша» («Возвышие») была опубликована статья Язэпа Пущи «Кніга лірыкі як мастацкае цэлае» («Книга лирики как художественное целое»). Название этой работы свидетельствует, что автор считает целостной, логически выстроенной поэтической системой. «Вот почему у поэтов и появляются стихотворения, хоть хронологически, временами и далёкие, но органично связанные между собой. Отсюда нужно группировать стихотворения в циклы, разделы и как раз не по хронологическому принципу, а по принципу единства лирического родства стихотворений, а уже после этого циклы, разделы и снова же определённой композиционной последовательно сгруппируются в отдельные сборники, книги. Вот почему книга

[©] Дасько А. А., 2017

лирики должна являться не простым, не случайным сборником стихотворений в котором есть некоторый порядок, но, как само стихотворение, чем-то органичным, целостным, законченным» [Плашчынскі 1927: 117–118]. Создание целостной поэтической книги связывает творческие поиски Я. Пущи с опытами мировой и русской литературы начала XX века при этом в его творчестве звучат романтические мотивы, характерные для русской поэзии XIX века.

Идея создания поэтического сборника как художественного целого, вероятно, возникла у Язэпа Пушчи в результает осмысления опыта русской поэзии и не без влияния книг В. Брюсова «Urbi et orbi» (1903) и «Stephanos» (1904–1905), А. Блока «Земля в снегу» (1908), А. Белого «Урна» (1909), И. Анненского «Кипарисовый ларец» (1910), А. Ахматовой «Вечер» (1912), «Чётки» (1914), «Белая стая» (1917). Романнтические мотивы стихов белорусского поэта восходят к книге Е. Баратынского «Сумерки» (1842), являющей собой цикл философских стихов, образующих единое смысловое и художественное целое.

Язэп Пуща, как и другие авторы поэтических сборников, особое внимание уделял выбору названий разделов поэтической книги. «В составлении книги выявляется творчески-созидательная воля поэта. Каждый поэт, который хочет придать своей книге архитектоническую стройность, должен подумать над циклизацией своих стихотворений и над заголовками этих циклов, а также над заголовками самой книги. Потому как эти заголовки должны являться точной характеристикой цикла, или целой книги» [Плашчынскі 1927: 117–118].

Первый раздел в сборнике «Vita» Называется «Жыцьцё» – «Жизнь» – слово, которое соответствует по смыслу названию сборника. Язэп Пуща вкладывает в слово «vita» более широкий смысл, чем в слово «жизнь» – «vita» становится всеобъемлющим образом-обобщением. Поэт воспринимал жизнь не только как проявления окружающего мира, но и задумывался над глубинной сущностью явлений и событий в мире и в человеческой жизни:

Жыццё! суровасьць і закон, з табой ніяк я не паладжу. Дуща ня хоча быць званком твайго і рогату, і плачу.

Жизнь! суровость и закон, с тобой никак я не полажу. Душа не хочет быть звонком Твоего хохота и плача.

[Пушча 1926: 7]

Язэп Пуща наделяет стихотворения богатым звуковым колоритом. Тут и «октавы радости» и «раненый смех», и в «моторно-автобусной читке вечер распущенно мямлит», и звучит «песня, болезненная песня». Дисгармония, выявленная в звуках, прежде всего, отражает со-

стояние души самого поэта, который живёт сердцем, находится в постоянном духовном движении, в светлом, творческом горении – стремлении и желании радости и свободы. Наяву же жизнь рождает не счастье, радость, а холод, гнев, оголённость в душе.

У сэрцы холад, гнеў, В сердце холод, гнев, У сэрцы смутак стыне, — Не прагнаць яму слаты. В сердце печаль стынет, — Не прогнать ему слякоти. [Пушча 1926: 16]

В Национальной библиотеке Беларуси сохранился экземпляр сборника «Vita», на котором рукой Язэпа Пущи сделана надпись: «М. М. Шкапскай Усё ахутвае твань Я. Пушча 26/І 26 Менск» (Всё окутывает болото, (топкость) [Пушча 1926: 5]. Процитированные выше строки стихотворения «Капли воды» ещё раз недвусмысленно подтверждают, что поэт чувствовал опасность и зловещие веяния своего времени, что грустно-тоскливое настроение не было мимолётным у поэта, а отражало состояние его души.

В стихотворениях прослеживается противопоставление двух состояний души поэта – стремление к гармонии, красоте и глубокие, тяжёлые, грустные переживания. Существуют эти два состояния одновременно, вызывая боль и мучения сердца. Для творца практическое постижение жизни является той призмой, сквозь которую отражается действительность. И неслучайно «вода» в разных образах появляется в каждом стихотворении раздела «Жыцьцё». Вода как стихия, которой свойственно одновременно проникать во всё, и вбирать в себя всё, символизирует проникновение, глубину познания. Какой безгранично разнообразной является жизнь, так многообразные художественные формы принимает вода: «Пякаюць каплі вады, - У сребрамёце іх сьмех». (Шлёпают капли воды, – В серебре их смех); «Нікне ўсё пакрысе, і ўсё ахутвае твань» (Исчезает всё понемногу, и всё окутывает болотная топь); «Яны-ж моўчкі крышталяць кругі, – іх у гэтым уцеха ўся» (Они молча искрятся кругами, – в этом утеха их вся) [Пушча 1926: 9]; «Перламутны дождж плямаў ня змыў» (Перламутровый дрождь пятен не смыл) [Пушча 1926: 10]; «Стаяў ён нагім на дарозе і зоры ў роспач акунаў» (Стоял он нагим на дороге и звёзды в отчаяние окунал)) [Пушча 1926: 11]; «Бягучы ў крыніцу па ваду, Росы майскія збірала...» (Бежав к роднику за водой, Росы майские собирала) [Пушча 1926: 13].

Язэп Пушча отражает в стихотворениях раздела «Жыцьцё» многообразие, сложность, противоречивость внутренней жизни, чувств. В стихотворениях этого раздела поэт выразил переживания из-за ощущения несоответствия между желанно-идеальным и действительносуществующим.

Второй раздел сборника «Vita» назван «Мэлёдыі» (Мелодии). Словами Янки Купалы, которые послужили эпиграфом к разделу, Язэп Пушча задаёт тон «Мэлёдый» «шапацяць, шалясьцяць залацістыя» (шепчут, шелестят золотістые) [Пушча 1926: 19] – тон приглушённый, мягкий, интимный, чистый в своём золотом сияниии. Жизнь для поэта звучит осенними звуками красками. теперь И жизнерадостным, звучным песням – стихам сборника «Раніца рыкае» - теперь появляются стихи, наполненные глубокой задумчивостью, исчезает юношеская уверенность в безоблачности жизни, вступает в силу поэтическая интуиция, которая подсказывает, что будушее, вероятно, не будет радостным. Усиливаются мотивы надломленности, неустроенности души, неуверенности автора в своих чувствах и переживаниях. Разумом поэт ящеё стремится заставить свою песню быть солнечной, весенней, но душа уже живёт в осени. Слова «сердце», «солнце» часто встречаются в стихотворениях. Эти слова являются символами светлого духовного начала во внешнем мире и в человеке. Стихотворения раздела «Мэлёдыі» наполнены светом солнца, звёзд – символических источников духовного начала мира: «Зоры мітусяцца, свецяць...» (Звёзды мечутся, светят) [Пушча 1926: 21]; «... на ніве ў ядраным аўсе / сонца промені галодныя пасе» (на ниве в ядрёном овсе / солнце лучи голодные пасёт) [Пушча 1926: 23]; «... сонца ж змрокі бье на раны / і зьмятае колер сіні / памялом пунсовай рані» (солнце сумрак разбівае / і сметает сіневу /помелом пунцового рассвета) [Пушча 1926: 24]; «...сонца палае агнём» (солнце пылает огнём) [Пушча 1926: 30]. Лучі – стремительный, чистый, непреломлённый свет, который исходит от светоча к тому, кто способен его воспринять. Так, свет неба, достигая сердца поэта, рождает мелодии, звуки, тоны, песни. Выразительность художественных образов «Мэлёдый» весьма разнообразна: от шума ветра, шума жёлтых листьев к высоким тонам возносится дух поэта. Чем выше, тоньше воспринимает душа поэта красоту и радость духовного мира, тем острее чувствуется разлаженность его души с миром реальным, тем больнее сердцу, тем тяжелее удерживаться на границе духовной сферы и существования в дисгармоничном человеческом мире. Для поэта существуют два вектора мира: горизонтальный – внешний; и вертикальный – духовный, наполненный светом, энергией высших сфер.

Как предчувствие будущей трагической судьбы звучит стихотворение «Вечар асеньні, вечар маўклівы» (Вечер осенний, вечер молчаливый). Язэп Пуща обращается к христианским мотивам, к библейской символике. Терни – символ страданий, мучений, – из них вяжут венок на голову поэта. В стихотворения «Вечар асеньні, вечар

маўклівы» звучит суетливая, тревожная, неприкаянная музыка: «песьня зблудзіла» (песня заблудилась) — и один ориентир — «зоры ў высі, зоры мігаюць» (звёзды в высоте, звёзды мигают) [Пушча 1926: 31]. Стремление души к этому ориентиру и есть стремление к гармонии, созвучию, согласованности внешнего и внутреннего. Художественные особенности поэзии Язэпа Пущи, в частности стихотворения «Вечар асеньні, вечар маўклівы», отметил Л. М. Клейнборт: Пуща «...борется против выдохшегося слова путём изобразительных средств, которых отпущено ему немало. Ритм, напевность —душа поэта. И он весь звенит в своих аллитерациях... Основной приём поэта — соединение полунамёка с чисто натуралистической вещностю, метод сопоставления того, что есть, и того, что снится поэту, ведущий начало от символизма» [Клейнборт 1928: 417—418].

«Сугучнасьць» (Созвучие) — название третьего раздела сборника «Vita». Скоротечность и одновременно бесконечность жизни, бесконечность движения мира — мотивы стихотворении «Лятуць у прасторы метэоры» (Летят в просторе метеоры). В стихотворении впервые появляется предчувствие близких кардинальных изменений. Появляется состояние неприкаянности, блужданий души:

Сяджу ў самотрнасьці адзін, навокал, музыка, паўторы: лятуць ў прасторы метэоры, дванаццаць блізка ўжо гадзін.

Сижу в раздумиях один, — кругом музыка, повторы: летят в просторе метеоры, двенадцать близится часов.

[Пушча 1926: 33]

Язэп Пуща стремился выявить то, что создаёт созвучие жизни, что даёт человеку радость и свободу. В ранние годы молодости для поэта это были любовь, юность как время наибольших творческих возможностей и незапятнанной жизнью чистоты души, искренности, а значит лёгкости души человека. Песней красоте и любви звучат повящённые будущей супруге, Станиславе Эдуардовне Шпаковской, стихотворения «Палка-чарнявыя вочы» (Пылкие чёрные глаза) «З табой я сустрэўся ўчора» (С тобой я встретился вчера). Но обретя любовь и человека, женщину, жену, супругу, с которой поэт проживёт до конца своих дней, перенесёт все тяготы ареста, изгнания и возвращения, Язэп Пуща не перестаёт чувствовать одиночество творческое, одиночество в мире, среди людей. Недоброжелательно принимали творчество поэта не только представители вульгаризаторской критики: «літаратурнымі прысмакам»; «вершыкі, пазбаўленяі глыбіні»; «хаос вобразаў і рыфм» (литературными сластями; стишки, лишённые глубины; хаос образов и рифм), - называны стихи поэта в одной из рецензий, напечатанной в журнале «Маладняк» [Дубовик 1926:126].

Поэт остаётся верен себе, не хочет подчиняться неустроенности жизни, болезненно переживает всё более сгущающийся сумрак гражданских и политических перемен. Не только интимные переживания вызывают беспокойство души поэта, он стремится осознать судьбу родины, народа, страны. Стихотворения «Я для Беларусі мілай» з цыклу «Заходняя Беларусь», «Пад хатай» посвящены родному краю, кровной родине белорусов. В творчесте Язэпа Пущи нет стихотворений, непосредственно посвящённых коллективизации и другим изменениям жизни общества, но, не акцентируя внимание на политическом аспекте проблем, поэт не обходит стороной их гуманистическую сторону. Слова «душа», «сэрца», «туга», «боль», «плач» часто встречаются в стихотворениях как свидетельство глубокого личного переживания политических изменений. Судьба деревни не оставляет поэта равнодушным: «...собственно-человеческий, субъективно-гуманистический аспект коллективизации тоже был одним из главных жизненных источников трагедино-обострённых мотивов в лирике поэта...» [ГБСЛ 1981: 43].

Язэп Пуща стремился соединить в романтических мотивах стихотворений сборника «Vita» реальное и идеальное, но не смог найти объединения внешнего и внутреннего в своей душе. Это стало причиной внутреннего разлада, породило состояние внутреннего одиночества поэта, нашедшего отражение в мотивах стихотворений. Концепция построения сборника как художественного целого даёт возможность проследить эволюцию настроений поэта от «октав радости» первого раздела «Жыцце», через «осенние звуки и краски» «Мэлёдый», к грусти, боли и плачу души, обострённым трагедийным мотивам «Сугучнасці».

Список литературы

ГБСЛ — Гісторыя беларускай савецкай літаратуры: У 2 ч. / С. А. Андраюк, М. М. Барсток, Д. Я. Бугаёў і інш.; Пад рэд. І. Я. Навуменкі. Мінск: Выш. Школа, 1981. Ч.1. 382 с.

Дубовік А. [Я. Пушча. «Vita»: Поэзіі] // Маладняк. 1926. № 4. С. 124–127.

Клейнборт Л. М. Молодая Белоруссия: Очерк современной белорусской литературы, (1905-1928). Минск: Белгосиздат. 1928.509 с.

Плашчынскі Я. Кійга лірыкі як мастацкае цэлае: «Вянок» М. Багдановіча. // Узвышша. 1927. № 1. С. 117–127.

Пушча Я. «Vita»: Поэзіі. Менск: Выд-ва Цэнтр. Бюро Маладняка, 1926. 60 с.

LITERARY COLLECTION "VITA" OF JAZEP PUSCSHA: THE EVOLUTION OF ARTISTIC-AESTHETIK VIEWS

Anna A. Dasko

Candidat of Philology, Associate Professor of Linguistics Dubna State University 141980, Russia, Moscow reg., Dubna, University str., 19. dasko.anna @ gmail.com

The article is devoted to the study of poetic motives and compositional peculiarities of Yazep Pusch's literary collection "Vita". The evolution of artistic-aesthetic views of the poet of the 20-s of the XX century has been analyzed.

Key words: phonic colouring, symbolism, Christian motives, ideal and realistic.

УДК 821.112-3

ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ СМЫСЛЫ КОНЦЕПТА «СТРАХ» В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»

Наталья Юрьевна Конышева

магистрант

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет 454080, Россия, Челябинск, пр-т Ленина, 69. natashakonysheva@mail.ru

В немецкоязычных культурах концепт «страх» является базовым понятием, отражающим особенности менталитета и культурноисторического опыта нации. В статье анализируются традиционные и новые смыслы концепта на материале романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»: страх непонимания, одиночества, позора, страх перед незнакомым. В каждом из героев романа чувство страха обнаруживает новые, скрытые от глаз качества: слабость, трусость, особую чувственность, жестокость и желание власти. В концептосфере произведения понятие занимает знаковое положение.

Ключевые слова: концепт, чувство, экзистенциальный страх, стыд, метафизический страх.

Концепт — вербально выраженная смысловая единица, в которой запечатлён культурный, национальный, индивидуальный опыт. Как литературоведческие единицы концепты отражают помимо национального опыта индивидуально-авторскую картину мира. Одним из ключевых концептов немецкоязычных культур является «страх». Это понятие интересовало многих ведущих немецкоязычных философов, психологов (Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, З. Фрейд, М. Хайдеггер, К. Ясперс и др.). Всеобъемлющего определения «страха» не существует, поскольку данный концепт способен проявлять себя в разных формах и даже служить причиной противоположных желаний. В рассказах Ф. Кафки страх обусловлен чувством неоправданной вины, беспомощности, жизненного беспорядка и беззакония, а прощение достигается путем доказательства свей вины. Словарь К. Дудена предлагает следующие толкования понятия страх:

Angst (Substantiv, feminin)

1. состояние, чувство, сопровождающееся подавленностью, *притеснением*, возбуждением ввиду опасности [Duden 2016]. Древневерх-

[©] Конышева Н. Ю., 2017

ненемецкое «angust» происходит от латинского angustia (*теснота*, *стеснение*), что отражено даже на фонетическом уровне: как отмечает австрийский языковед М. Вандрушка, «никакой другой звук, кроме гуттурального [ng] не смог бы так точно передать чувство тесноты» [Цит. по Чеснокова 2015: 33–34]. В романе Р. Музиля это значение активно реализуется: «тесные закоулки чувственности» [Музиль 1999: 111], которые пугают Тёрлеса; «теснота училища» [Музиль 1999: 11], «тесные повороты лестниц» [Музиль 1999: 22], теснота каморки, в которой проходят наказания Базини и т. д.

2. неясное *чувство угрозы бытия*. М. Вандрушка утверждает, что существительное «Angst» обозначает экзистенциальный страх, источник которого однозначно сложно определить.

Особый статус концепта «страх» в культуре Германии и Австрии связан с социальными, историческими, политическими вопросами: стремление максимально упорядочить все сферы жизни обусловлено повышенным страхом перед хаосом. Неуверенность в будущем, неопределенность, крушение устоявшихся ценностей — проблемы, которые поднимались в австрийской литературе с XVIII века. Исследователи указывают на активное функционирование концепта в австрийской и немецкой литературе XX века, особенно в межвоенный период [Сейбель 2006: 141].

Концепт «страх» в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» реализуется в соответствии с темой воспитания и взросления в
значениях: 1) чувство, которое вызвано расставанием с родителями и,
шире, покинутостью взрослыми; 2) страх перед запретным и незнакомым, вызывающий желание узнать неведомое; 3) страх разоблачения и
публичного позора; 4) страх непонимания. Индекс частотности концепта велик, что говорит о его значимости в тексте — 119 лексем, из которых наиболее продуктивны — страх и его производные (Angst) (34),
испуг, ужас (Schreck), пугаться (schrecken) (45). Реже употреблены обороты «опасение», «приводить в тревожное состояние» (Bedenken, versetzen in Unruhe). Проявление сильного страха как эмоционального состояния героев оправдано психологизмом романа Музиля.
Концепт «страх» в тексте соотносится в большинстве случаев с

Концепт «страх» в тексте соотносится в большинстве случаев с двумя героями — Тёрлесом и Базини. Несколько этапов, которые можно выделить за все время пребывания главного героя в интернате, актуализируют на каждом из них новые смысловые аспекты концепта. Во-первых, это смена атмосферы. Тёрлес боится выделится среди

Во-первых, это смена атмосферы. Тёрлес боится выделится среди товарищей, показаться менее мужественным, взрослым и самостоятельным, быть чересчур сентиментальным при встрече с родителями. Однако в то же время маленького Тёрлеса не покидает страх незащищённости: «Я почувствовал себя покинутым взрослыми, отданным на произвол неживых созданий» [Музиль 1999: 21]. Защита преимущест-

венно связана с домом, с родителями Тёрлеса. Концепт «страх» в немецкой и австрийской ментальности часто реализуется черезситуацию бездомности, брошенности, что не исключает «одинокости» человека. В концептосфере романа Музиля смежными являются понятия «Angst» и «Einsamkeit» (одиночество, «одинокость»).

Концепт «страх» имеет прямое отношение к философии экзистенциализма. Одиночество, безысходность, тоска, скука одолевают Тёрлеса в интернате: «Уже сейчас стоял у него в ушах звук звонка. Ничего он так не боялся, как этого звонка, который непреложно определял конец дня, — как жестокий удар ножом. ...Жизнь его была сплошным прозябанием, но этот звонок прибавлял ко всему еще и глумление, повергая его в дрожь от бессильной злости на самого себя, на загубленный день» [Музиль 1999: 13]. Семантика концепта приобретает максимально трагический пафос. Конец дня равносилен для героя концу жизни, бессмысленное существование в интернате — страху смерти. Так, в романе реализуются онтологические смыслы умирания, бренности и бессмысленности существования. Страх обнаруживает конечность бытия.

Во-вторых, главным этапом пребывания Тёрлеса в интернате становится история кражи и внутренняя борьба героя. Развитие предполагает столкновение с неизвестным, потому сопровождается тревогой, опасениями, характерными для человека при переходе на новый этап. В философии Гегеля страх — это «имманентное свойство любого нечто, выступающего как аспект его развития» [Цит. по: Чесноковой 2015: 43]. Таких аспектов в романе воспитания Музиля два: 1) «дела пола» и 2) наблюдение за психологическим состоянием человека в кризисный момент. Последний для Тёрлеса имеет два объекта — он сам и Базини.

У Тёрлеса «дела пола» (запретные связи с Боженой, неоднозначные отношения с Базини) вызываютпротиворечивые чувства: радость, желание новых эмоций, ужас, стыд, отвращение к своим затеям, интерес, непонимание. Чувство страха, которое Тёрлес намеренно вызывает в себе, чтобы определиться со своим отношением к новым для него ситуациям, является, во-первых, способом борьбы с однообразием, вовторых, предметом отдельного интереса Тёрлеса-учёного. По 3. Фрейду, в страхе преступить запрет и влечении к запретному выявляется основная антропологическая структура. Сознание Тёрлеса представляет систему запретов по отношению к сексуальным влечениям, порождая болезненные душевные состояния героя, в том числе и страх. Тяжесть однообразных дней поглощала непорочную чувственность Тёрлеса и рождала фантазии, смелость которых его пугала. Из воспоминаний о посещениях Божены формировался особенный соблазн. Восприятие её Тёрлесом как низкого существа делало ночные походы к ней «жестоким культом самопожертвования» [Музиль 1999: 27].

В работе «Begriff Angst» (1844) С. Кьеркегор называет метафизический страх «пропастью совести», «бесконечно ужасным страхом возможности греха», перед которым «Furcht» (боязнь какой-то конкретной угрозы) становится незначительным. Страх героя не всегда обоснован, «ибо ум Тёрлеса был очень подвижен». Осмысление, домысливание — то, чем его разум постоянно занят. У героя возникает ощущение близости греха, но он не знает его конкретных проявлений. Возникающее чувство стыда становится своеобразным сигналом, показателем опасности.

Поэтому его страх часто не имеет конкретного прямого объекта: «er fürchtete diese Phantasie¹» [Musil 1992: 26], «nur seine Phantasie war in eine ungesunde Richtung gebracht²» [Musil 1992:31], «er wußte ja selbst nicht mehr, war es nur seine Phantasie, die sich wie ein riesiges Zerrglas über die Dinge legte, oder war es wahr, war alles so, wie es unheimlich vor ihm aufdämmerte³» [Musil 1992:52], «er war selbst über seinen Einfall verwundert und ein wenig erschrocken⁴» [Musil 1992:22]. Очевидно, испут Тёрлеса не всегда мотивирован, нередко он надуман и является продуктом мысли.

Контекстный синоним страха – стыд: «Он [Тёрлес] был полностью запутан; его действие в первый раз дошло до его сознания, и он не знал, что теперь он дальше должен делать. Он страшно стыдился. Было слышно, как стучало его сердце» [Musil 1992: 103]. Физиологически в данном отрывке очевидно проявление страха («стучало сердце»). Стыд является следствием поступка, совершённого Тёрлесом вопреки его моральным убеждениям. Особая чувственность не позволяет ему быть поглощённым этим страхом.

Страх становится предметом интереса Тёрлеса и причиной внутренней борьбы героя. Чувство мотивировано, с одной стороны, непониманием себя, событий, людей, а с другой, ощущением необъяснимого родства и ясности: «Пока же тяжесть этих борений сказывалась только в частой внезапной усталости и словно бы уже издали пугала Тёрлеса» [Музиль 1999: 23]. Еще один синоним страха – радость, трепетное волнение. Такой страх в романе соотносится с темнотой: время суток – ночь, пространство – лестницы, заброшенный сад, тёмные комнаты и углы, о которых никто не знает, – и «одинокостью» Тёрлеса: «Стаей черных врагов напала она на землю и убила людей, <...> чтобы от них и следа не осталось. И Тёрлесу показалось, что он этому рад. В эту минуту он не любил людей, больших и взрослых. Он никогда не любил их, когда было темно. Мир представлялся ему после этого пустым, темным домом, и в груди у него все трепетало...» [Музиль 1999: 21–22]. Состояние одинокости, ранее незнакомое Тёрлесу, с одной стороны, привлекает его, но в то же время он не понимает её природы и боится. Для Тёрлеса ночь – созерцательное время и самое плодотворное. Уже в дневниках Р. Музиль писал: «Ночью жизнь нервов отдыхает от дневного беспамятства и раскрывается вовнутрь, и человек по-новому ощущает самого себя» [Музиль 1999].

Совершенно иным по своей природе является страх Базини. Он всегда очевиден и внешне физиологически проявлен в искажении лица, взгляде: «Базини сделал большие, почти испуганные глаза» [Музиль 1999: 71]; «ненависть, страх и мольба боролись в глазах Базини» [Музиль 1999: 97]; «Базини, как подкошенный, упал на колени и широко раскрытыми от страха глазами глядел на револьвер» [Музиль 1999: 117]; «боязливо искажённое выражение лица Базини»; [Там же]; «Базини, голый, с разинутым от страха ртом летает по залу <...> с нечеловеческими, остекленевшими глазами» [Музиль 1999: 176]. Страх Базини является тем фундаментальным чувством, которое раскрывает его характер, показывает, что он есть в целостности. Страх вытесняет в нем всякие человеческие признаки, его тело вдруг само собой, непроизвольно начинает повиноваться.

Последний этап – объяснение Тёрлеса перед комиссией учителей. Желание героя остаться самим собой очевидно (его так и «соблазняло испытать свои мысли на этих умах» [Музиль 1999: 182]), но боязнь, примет ли общество его таким, изматывает его окончательно.

Разного рода страхи характерны для сознания Тёрлеса и Базини и абсолютно не свойственны Райтингу и Байнебергу. Можно назвать из текста лишь единичные случаи соотношения концепта с образами последних. И в этих эпизодах актуализируются вопросы власти и авторитета: «Райтинг боялся, что Базини воспользуется случаем, чтобы поискать защиты у кого-нибудь из учителей...» [Музиль 1999: 91]; Райтинг: «Я уже и впрямь испугался, что поступил с ним несправедливо... Но все же мне было невмоготу так сразу и спасовать» [Музиль 1999: 41].

Концепт «страх» – базовая единица картины мира Австрии, обладающая экзистенциальной значимостью как для отдельной личности, так и для общества в целом. В романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» чувство страха обнаруживает истинные мотивы поведения каждого героя, выявляют скрытые черты характера: у Базини – слабость и малодушие, у Тёрлеса – чувственность и интерес, у Райтинга и Байнеберга – авторитарность и безграничную жестокость.

Примечания

¹ он боялся этой фантазии;

² его фантазия была приведена в нездоровое направление; ³ он больше не знал сам, было ли это только его фантазией, которая ложилась как огромное стекло над вещами, или это была правда, было ли все так, как зловеще это зародилось перед ним;

⁴ он сам был удивлен своей идеей и немного напуган.

Список литературы

Музиль Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса // Р. Музиль. Малая проза: в 2 т.; пер. А. Карельского. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 1999. Т. 1. С. 5-186.

Музиль Р. Из дневников [Текст] / Р. Музиль // А. В. Карельский. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1999. Вып. 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/MUZIL/musil2 5.txt (дата обращения: 11.02. 2017)

Сейбель Н. Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit: Монография / Н. Э. Сейбель. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. 414 с.

Чеснокова Л. В. Метафизический страх и тоска в немецкой и русской культурах: дис. ... канд. филос. наук / Л. В. Чеснокова. Омск, 2015. 153 с.

Duden K. Das Wörterbuchdersprachlichen Zweifelsfälle/ K. Duden [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: http://www.duden.de/rechtschreibung/Angst (дата обращения: 12.02.2017).

Musil R. Die Verwirrungen des Zöglings Törless / R. Musil. Hamburg: Rowohlt, 1992. 159 S.

FUNDAMENTAL MEANINGS OF THE CONCEPT "FEAR" IN R. MUSIL'S NOVEL "THE CONFUSIONS OF YOUNG TORLESS"

Natalya Yu. Konysheva

Master of Philology South Ural State Humanitarian Pedagogical University 454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin str., 69. natashakonysheva@mail.ru

In German-speaking cultures the concept "fear" is a basic notion, which reflects features of mentality and cultural and historical experience of the nation. In the article traditional and new meanings of the concept on material of the R. Musil's novel «The Confusions of Young Torless» are analyzed: fear of misunderstanding, loneliness, shame, fear of the unfamiliar. In each of heroes of the novel sensation of fear finds new qualities which are hidden from eyes: weakness, cowardice, special sensuality, cruelty and desire of the power. In sphere of concepts of the work the notion holds sign position.

Key words: concept, feeling, existential fear, shame, metaphysical fear.

ПОЭТИКА РОМАНА «ОКСЕНФУРТСКИЙ МУЖСКОЙ КВАРТЕТ» В КОНТЕКСТЕ «ВЮРЦБУРГСКОЙ ТРИЛОГИИ» ЛЕОНГАРДА ФРАНКА

Аркадий Анатольевич Шевченко

старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. arc.box@mail.ru

Статья посвящена экспериментам Леонгарда Франка с художественной спецификой романа «Оксенфуртский мужской квартет» (1927). Роман строится на художественном единстве реалистической и экспрессионистской эстетики, взаимосвязи системы образов и проекции времени, базируется на жанровом многообразии романной формы. В контексте «Вюрцбургской трилогии» Леонгарда Франка роман «Оксенфуртский мужской квартет» развивает основные авторские идеи и художественные установки, но демонстрирует эволюцию творческого метода Л.Франка и усложнение авторской картины мира.

Ключевые слова: Леонгард Франк, роман «Оксенфуртский мужской квартет», «Вюрцбургская трилогия», поэтика, реалистическая и экспрессионистская эстетика, проекция времени, межпоколенческая проблематика.

Роман Леонгарда Франка (Leonhard Frank, 1882–1961) «Оксенфуртский мужской квартет» ("Das Ochsenfurter Männerquartet"), написанный автором и опубликованный лейпцигским издательством «Инзель» в 1927 г., продолжает линию повествования, намеченную в романе «Шайка разбойников» ("Die Räuberbande", 1914) и является второй частью «Вюрцбургской трилогии» немецкого писателя.

На художественную преемственность двух романов указывают общий топонимический контекст (место действия в обоих романах – провинциальный городок Вюрцбург, малая родина Леонгарда Франка), идентичные художественные образы, фигурирующие в первой и второй частях трилогии (образы повзрослевших мальчишек из разбойничьей шайки), а также сходные принципы построения художественного мира произведений, реализованные не только на проблемнотематическом (образы детей и детские мотивы, образ богемы, внедре-

[©] Шевченко А. А., 2017

ние «американской темы», проблематика взаимоотношения поколений и др.), но и на уровне повествовательной организации (ирония и юмор как средства осмысления и репрезентации изображаемой действительности).

Примечательно, что «близость» двух романов обнаруживается и на структурно-композиционном уровне: оба начинаются с описания Вюрцбурга и продолжаются повествованием об истории жизни главных героев, причём, одних и тех же. Правда, на этом сходства заканчиваются: в «Оксенфуртском мужском квартете» и город, и герои представлены уже в ином ракурсе. Вюрцбург, «... где Майн, протекая через город, описывает великолепную дугу, где тридцать позеленевших от времени церковных башен, господствуя над городом, возносятся в небеса и ничего не меняется из поколения в поколение...» [Франк, 1970: 229], теряет во втором романе трилогии как устойчивые признаки персонифицированного образа, так и своё «особое положение» антагониста по отношению к главным действующим лицам. Вюрцбург больше не является «рассадником зла и тирании», «источником бед» для незадачливых героев Леонгарда Франка, является не просто олицетворением социума и социального устройства, а всецело подчинён кризисной ситуации конца 1920-х гг. и изображён автором как её порождение. Оппозиция «город (топос) – герои» упраздняется Л. Франком и по той причине, что повзрослевшие главные герои, утратившие юношеский бунт и авантюру духа, выступают теперь элементами бюргерской среды, вставшими на путь конформизма. Подобная обрисовка образов героев отсылает нас к роману «Шайка разбойников», в котором намеченная повествовательная тональность и содержательные регистры плавно перетекают в третью, небольшую по объёму, часть романа, полностью сосредоточенную на превращении разбойников в статусных представителей вюрцбургского социума: герои становятся теми, кого всячески презирали и ненавидели в детстве.

В романе «Оксенфуртский мужской квартет» Леонгард Франк «воспроизводит атмосферу» [Сейбель 2010: 67], изображает события 1927 г., предшествующие периоду Великой Депрессии (1929–1930-е гг.), поэтому главные герои романа, с которыми ассоциируется старшее поколение — Оскар Беномен, Ганс Люкс, Ганс Видершейн, Теобальд Клеттерер и Георг Мангер² — показаны автором безработными, на пороге нищеты, не живущими, а, скорее, существующими: «... война и инфляция превратили текущие счета и сберегательные книжки в клочок бумаги» [Франк, 1970: 229]. Герои разорились, стали банкротами, лишились заработка и имущества, а вместе с этим — и надежды на возвращение к прежней жизни: «В промозглое мартовское угро

1927 года у стен старой крепости, возвышавшейся над Вюрцбургом встречаются <...> бывший Бледный Капитан, бывший владелец булочной и трактира «У Аскалонского чёрного кита», а ныне просто Оскар Беномен <...> Ганс Видершейн, бывший Писарь, дослужившийся до письмоводителя в адвокатской конторе, но уже полтора года безработный <...> Знаменитый Соколиный Глаз, Георг Мангер, пытался торговать фруктами и садовой мебелью, но окончательно разорился <...> Ганс Люкс, бывший Король Воздуха, долгие годы работал машинистом, стал безработным» [Стеженский, 1983: 75]. Исключение составляет лишь Теобальд Клеттерер, который остаётся «на плаву» благодаря своему «востребованному бизнесу»: «Цветы, кустарники и всё прочее он выращивал сам, а похоронные венки и в нынешние тяжёлые времена находили себе сбыт» [Франк, 1970: 232]. Вместе с работой, источниками дохода герои теряют нечто большее – привычный уклад жизни, увлечения, желание действовать и менять сложившуюся ситуацию. По мнению Н. Э. Сейбель, в этом выражается «едва ли не центральный принцип построения текста – возврат в начальную точку, отсутствие развития» [Сейбель 2010: 67]. Апатия героев сменяется активными действиями после предложения Оскара Беномена организовать вокальный квартет. Замысел позаимствован у местного варьете, где Оскар Беномен «подглядел» выступление «квартета художественного свиста». При этом сам Оскар хотел бы выступить в роли импрессарио коллектива. Идея вокальных концертов, первоначально воспринятая друзьями Оскара насмешливо и скептически (Письмоводитель восклицает: «Тоже мне развлечение – слушать, как мы поём!» [Франк, 1970: 234]), постепенно, по ходу действия романа, обретает реальные очертания: герои находят средства на покупку одежды и реквизита, составляют программу и репертуар, и даже дебютируют с миниконцертом в Вюрцбурге. Авторская ирония заключается в том, что первая гастроль вокального квартета в соседний от Вюрцбурга город – Оксенфурт станет одновременно и последней: к финалу произведения герои по-разному, но всё же возвращают себе источники дохода и вновь обретают уверенность в жизни, отказываясь от творческой затеи, давшей им 36 марок, а роману – название. Доминирующее значение в этой сюжетной линии приобретает тема дружбы: как и в «Шайке разбойников» герои сплачиваются, объединяются для решения житейских трудностей (абстрактных – в «Шайке разбойников», конкретных – во втором романе), поиска выхода из кризисной ситуации. Однако, по сравнению с первым романом, в «Оксенфуртском мужском квартете» дружба героев изображается автором дистанцированного и фрагментарно, и художественный мир романа обогащается семейной проблематикой: каждый из участников вокального квартета оказывается вовлечённым в параллельные сюжетные линии. Таким образом, оксенфуртский мужской квартет выступает своеобразным собирательным образом, «временным срезом» Германии эпохи экономического упадка, с которым связана авторская реализация таких тематических составляющих, как борьба и противостояние несправедливым социальным механизмам.

С особой симпатией и надеждой Леонгард Франк изображает в романе представителей молодого поколения — детей главных героев — Ханну Люкс и Томаса Клеттерера, хотя их характеры во многом экспериментальны [см. Затонский, 1962: 192] Их взаимоотношения формируют отдельную сюжетную канву романа («роман в романе» [см. Знаменская, 1970; 15]) и представляют читателю яркую историю любви. В образах Ханны и Томаса писатель подчёркивает собственную веру в «непрерывность духовного прогресса человечества» [Затонский, 1962: 191], а также «присутствие» иной, более благоприятной для становления и развития характера эпохи, среды, которой чужды нужда, деспотизм и издевательства, присущие юношеским годам «поколения отцов».

Чувственность образа Ханны (созданного, по мнению Л.Франка «из ничего», но воплотившего идеал женщины), её «детское любопытство» [Сейбель 2010: 67] автор сочетает с темой роковой красоты: «Ханна и выглядела, и чувствовала, и держалась так, словно все человеческие и житейские тяготы расступаются перед ней, не смеют её коснуться, – случайно заброшенная в этот городок экзотическая принцесса, чья строгая прелесть радовала взгляд и трогала душу каждого» [Франк, 1970: 250]. Томас, опьянённый красотой возлюбленной, испытывает к Ханне весь спектр чувств: от нежности и благоговения до ревности и злобы после появления соперника в борьбе за её сердце. Вне зависимости от того, в каком состоянии пребывают Ханна, Томас и их чувства, тема любви раскрывается Л. Франком со свойственными его повествованию душевностью и искренностью. Трепетные отношения между героями никогда не переходят границы вседозволенности: флирт и пошлость несовместимы с их пылкими натурами. Образ Томаса («19-летний мудрец» [см. Знаменская, 1970; 15]) с его убеждениями, активной жизненной позицией является в этом романе для Леонгарда Франка ключевым. Социальный типаж Томаса, базирующийся на вере в социалистические идеи, изучении марксистской философии и политэкономии, ангажированности в социальный контекст, позиционируется автором как эталон молодого героя: «Томас был человеком иного склада, он принадлежал к другому поколению, лучшие представители которого на опыте сокрушительных событий последнего десятилетия усвоили себе более трезвый и реалистический взгляд на вещи» [Франк, 1970: 323].

Для наиболее полного раскрытия характера Томаса, Л. Франк вводит в повествование образы нескольких его антагонистов. Первый доктор Гуф, становится соперником Томаса в борьбе за чувства Ханны: так в романе образуется классический любовный треугольник. Образ Гуфа выражается автором как образ одинокого, странствующего путника-интеллектуала, рефлексирующего о жизни и о своём месте в ней. Доктор Гуф и Ханна сближаются на почве разговоров «обо всём и ни о чём»: «пустые разговоры» Гуфа кажутся Ханне насыщенными и содержательными, а сам доктор – воплощением жизненного опыта (чего, как казалось Ханне, недоставало Томасу); чувства Гуфа к Ханне - ни что иное как мимолётное увлечение и «эгоистическое желание самоутверждения» [см. Стеженский, 1983: 78]. Постоянная авторефлексия Гуфа, его склонность к алкоголю и безвольному космополитизму раскрыты автором романа как последствия его оторванности, бегства (мотив эскапизма) от реальной действительности, как попытка оправдания собственной «моральной ущербности» [см. Стеженский, 1983: 78]. Выбор одиночества в качестве спутника жизни маскирует в образе Гуфа истинный смысл – индифферентное отношение ко всему окружающему: «... он [Гуф] не любил детей, был равнодушен к миру и к людям» [Франк, 1970: 273]. Гуф не способен любить, его чувства атрофированы³. Автор подтверждает это внедрением сюжетного параллелизма: однажды, в Лугано, доктор уже сбежал от девушки, которая питала к нему искренние чувства. Такой же финал ожидает и Ханну. Слова, за которыми скрываются лишь потребность в покорном слушателе и тяга к телесным наслаждениям – это всё, что он может предложить девушке. Используя контраст в создании образов, Л. Франк достигает максимального эффекта в изображении человека слова (доктор Гуф) и человека дела (Томас), готового ради любви на любые свершения. Проведя свою героиню «окольным путём» через «испытание сладостными речами», через собственное раскаяние, автор восстанавливает статус кво, вновь объединяя сердца Ханны и Томаса в финале романа.

На второй план оттеснена в романе любовная линия Георга Мангера (Соколиный Глаз) и вдовы оружейника Юлии. В этой сюжетной ситуации концепция любви выстроена Леонгардом Франком иначе: уже зрелые по годам герои постигают любовь как некое вдохновение, духовное перерождение, как шанс прожить жизнь заново. Чувства Георга и Юлии испытываются то судебным следствием, то постоянными

видениями мужчины и муками его совести (Георг часто видит галлюцинации, в которых ему является образ его покойной жены). Но на пути к настоящей (пусть и запоздалой) любви и истинному счастью нет никаких преград.

Интересной авторской задумкой можно считать включение в сюжет романа детективного начала, связанного с расследованием убийства местного богача Молитора. Смерть, вызванная случайным стечением обстоятельств, оборачивается масштабным разбирательством с допросами, очными ставками, заключением под стражу (последней участи не избежали Соколиный Глаз и, особенно, Оскар Беномен, имевший реальные мотивы для убийства). Однако благодаря «умелой» работе следователя Тэкстэкса (очевидная авторская ирония: в разговоре следователь часто употребляет «тэкс-тэкс», отчего и получает своё прозвище) и бдительности пожилой служанки Молитора, обнаружившей, в отличие от полицейских экспертов, доказательства случайной смерти своего зажиточного хозяина. В контексте расследования в романе появляется образ анархиста (швейцарский оружейник) – ещё одного антагониста Томаса. Анархист, проживающий в Вюрцбурге под вымышленным именем и соблюдающий конспирацию, характеризуется Л. Франком двойственно: с одной стороны высмеиваются его «ультрареволюционность» и безапелляционность утверждений, не имеющих под собой ни реальных оснований, ни возможности реализации («Пока в СССР не будут упразднены деньги, нельзя считать, что там про-изошла революция» [Франк, 1970: 321]), с другой – автор с опасением рассказывает о подрывной деятельности швейцарца и о его призывах к террористическим действиям. Умеренный во взглядах и более рассудительный, Томас Клеттерер подмечает все изъяны в облике анархиста, предвидит и разрушает все его планы и защитные установки. Иронический подтекст романа, «встревоженный» расследованием

Иронический подтекст романа, «встревоженный» расследованием мнимого «убийства», вырывается наружу и в сюжетной ситуации с «американской тётушкой», в которой семейства Люкс и Штрихмюллер борются за её наследство и с нетерпением ждут кончины «американской гостьи». Комизм заключается в том, что никакого наследства, собственно говоря, и нет: в мощном дубовом сундуке, который привезла с собой тётушка, вместо ожидаемых миллионов – хлам и тряпьё, среди которых «затесалась» небольшая сумма денег. Здесь, как и в предыдущем романе – «Шайке разбойников», – Л. Франк вскрывает несостоятельность размышлений о богатстве и лучшей жизни в странах Нового Света, лишает «американскую мечту» романтического ореола и даже самого существования.

Трагическое звучание приобретает в «Оксенфуртском мужском квартете» история семьи портного Фирнекеза, сшившего парадные фраки для вокального квартета. Жена портного родила позднего ребёнка, и родители оказались не в состоянии (ни в физическом, ни в моральном) ухаживать за ним и воспитывать: Карльхен, отличавшийся чрезмерной болезненностью, трагически погибает по материнской неосторожности.

Трагизм последней сюжетной линии усиливается также и большой любовью автора к созданию образов детей и художественной реализацией детских мотивов. В «Оксенфуртском мужском квартете» — это третье поколение «вюрцбургских разбойников» (образы детей семейств Беномен, Люкс и Клеттерер), «которые совершают набеги на окрестные сады и огороды, ловят майских жуков и головастиков <...> поджигают заброшенные строения или скирды» [Стеженский, 1983: 78]. В этом отношении связи анализируемого романа с «Шайкой разбойников» выглядят наиболее очевидными, поскольку первая часть «Шайки» всецело посвящена описанию детских «шалостей».

Роман «Оксенфуртский мужской квартет», соединяющий различные сюжетные траектории, характеризуется широким охватом действительности и её цельным, целостным художественным воплощением. В.И.Стеженский справедливо полагает: «Как и в прежних своих произведениях, Франк стремится к широкому охвату жизни, вводит в повествование побочные ответвления от основного сюжета. Но если прежде переплетения человеческих судеб нередко были лишены причинной взаимосвязи, то в романе «Оксенфуртский мужской квартет» писатель умело объединяет сюжетные линии в единое и естественное целое» [Стеженский, 1983: 76].

Жанровая специфика «Оксенфуртского мужского квартета» определяется доминантой социального романа⁴, содержащего, вкрапления любовно-психологического романа. И это, исходя из авторских художественных установок, свидетельствует об обращении Л. Франка к реалистической традиции. С другой стороны, обобщённость и аллегоричность образов, а также фиксация временнОй проекции, эксплицированной в соотнесённости образов (три поколения героев в романе) с прошлым, настоящим и будущим представляются компонентами, которые роман заимствовал из экспрессионистской эстетики. Так или иначе, живой слог, юмор и ирония, контраст, существующий на разных уровнях художественной системы романа, элементы психологизации пейзажа подчёркивают «присутствие» автора в романе, наделяют его особой силой, противопоставляя «Оксенфуртский мужской квартет» безликой и монотонной литературе «новой вещественности».

Примечания

¹В 1933 г. переработанный и сокращённый сюжет романа «Оксенфуртский мужской квартет» был инсценирован Л. Франком в формате одноимённой драмы «Мужской квартет».

² Автор сохраняет прозвища главных героев, заявленные в романе «Шайка разбойников»: Оскар Беномен – Бледный Капитан, Ганс Люкс – Король Воздуха, Ганс Видершейн – Письмоводитель, Теобальд Клеттерер – Красное Облако, Георг Мангер – Соколиный Глаз; частотность упоминания прозвищ варьируется автором: прозвища полностью вытесняют реальные имена только в случае с Письмоводителем и Соколиным Глазом.

³В романе фигурирует образ Нины – сестры доктора Гуфа; будучи актрисой бродячего театра, героиня ведёт богемный образ жизни, который, по мнению Л. Франка, не совместим с реалиями действительности и способствует формированию у неё некой «амнезии эмоций» и появлению в художественном контексте романа мотива «искусственности жизни»; Нина обладает «театральной улыбкой за которой скрывалась неспособность жить».

⁴В заключительной части «Вюрцбургской трилогии» – романе «Из трёх миллионов трое» ("Von drei Millionen drei", 1932) социальная проблематика станет центральным компонентом мира художественного произведения и предметом пристальной авторской рефлексии.

Список литературы

Затонский Д. В. Сила любви и ненависти (заметки о творчестве Леонгарда Франка) // Иностранная литература. № 10. 1962. С. 187—194.

Знаменская Γ . Предисловие / Франк Л. Шайка разбойников. Оксенфуртский мужской квартет. Из трёх миллионов трое / пер. с нем. М.: Худож. лит., 1970. 496 с.

Сейбель Н. Э. Мотив времени в романе Л.Франка «Оксенфуртский мужской квартет» // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В. В. Вейдле (23 апреля 2010 г.) / общ. ред. и сост. Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина; Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. С. 67–69;

Стеженский В. И. Леонгард Франк: Очерк жизни и творчества. М.: Худож. лит., 1983. 149 с.

 Φ ранк Л. Шайка разбойников. Оксенфуртский мужской квартет. Из трёх миллионов трое. М.: Худож. лит., 1970. 496 с.

THE POETICS OF THE NOVEL "DAS OCHSENFURTER MÄNNERQUARTET" IN THE CONTEXT OF THE "WÜRZBURG TRILOGY" BY LEONGARD FRANK

Arkadiy A. Shevchenko

Senior Lecturer of World Literature and Culture Department Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. arc.box@mail.ru

The article is devoted to the experiments of Leonhard Frank with the artistic specificity of the novel "Das Ochsenfurter Männerquartet" (1927). The novel is based on the artistic unity of realistic and expressionistic aesthetics, the correlation between the system of images and the projection of time, is determined by the genre variety of the novel form. In the context of the "Würzburg Trilogy" by Leonhard Frank, the novel "Das Ochsenfurter Männerquartet" develops the main author's ideas and artistic techniques, but demonstrates the evolution of the creative method of L. Frank and the complication of the author's picture of the world.

Key words: Leonhard Frank; the novel "Das Ochsenfurter Männerquartet", the "Würzburg Trilogy", the poetics, realistic and expressionistic aesthetics, the projection of time, the intergenerational problematics.

О РОЛИ ВРЕМЕНИ В ХРОНОТОПЕ НЕМЕЦКОГО ЭМИГРАНТСКОГО РОМАНА

Алиса Сергеевна Поршнева

д. филол. н., доцент кафедры иностранных языков Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19. alice-porshneva@yandex.ru

Статья посвящена вопросам временной организации произведений в жанре немецкого эмигрантского романа 1930–1970-х годов. На материале романов Э. М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна раскрывается взаимосвязь пространственных и временных параметров в художественном мире образцов изучаемого жанра. Анализируется пространственная обусловленность временных оппозиций, доказывается определяющая роль пространственного компонента по отношению к художественному времени. Рассматривается мифологический подтекст временных моделей, обнаруженных в эмигрантских романах.

Ключевые слова: эмиграция, эмигрантский роман, Э. М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн, время, пространство, топохрон.

Немецкий эмигрантский роман — жанровый феномен, теоретическое осмысление которого [см.: Поршнева 2017, Поршнева 2013] основано на идее особой «пространственности» этого жанра.

Материал исследования составляют произведения, созданные немецкими писателями-эмигрантами, посвященные эмиграции и демонстрирующие общность структурных характеристик, – романы Э. М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна, А. Зегерс.

В теоретическом плане одним из ключевых для нашего исследования является понятие «пространство эмиграции». Оно обнаруживается во всех произведениях, принадлежащих к жанру эмигрантского романа, и строится на основании ценностно маркированного противопоставления центра и периферии. Пространство эмиграции — это модель мира, существующая в сознании героя-эмигранта. В немецком эмигрантском романе основные субъекты сознания — герой-эмигрант, рассказчик, повествователь и, наконец, автор — это носители эмигрантского мироощущения. Для них характерно не только единство пространственной картины мира, которая организует художественное целое

[©] Поршнева А. С., 2017

романа; время в произведениях этого жанра — это перцептуальное время героя-эмигранта. Перцептуальное время субъекта [см.: Зобов, Мостепаненко 1974: 18–19] в большинстве случаев основывается на противопоставлении прошлого, настоящего и будущего; в немецком эмигрантском романе эти фазы времени героя соответствуют фазам пространства. Темной (центральной) зоне соответствует прошлое, периферийным кольцам — настоящее, окраине — будущее. Действие эмигрантского романа отнесено чаще всего к периоду пребывания героя в периферийной зоне (не-немецкая Европа), когда Германия уже осталась в прошлом, но передвижение в пространстве еще не завершено и перемещение в одну из окраинных стран герою только предстоит.

Проиллюстрировать взаимосвязь пространственных и временных единиц можно, например, на материале Анны Траутвайн, героини романа Лиона Фейхтвангера «Изгнание». Она принадлежит к числу тех героев, которые, оказавшись в эмиграции и совершая акт аксиологического самоопределения, не могут привести свою систему ценностей в соответствие с центробежной ориентированной аксиологией пространства [см.: Поршнева 2012]. У Анны эмиграция приводит к депрессии и ностальгии по Мюнхену: «Она снова вынуждена была болезненно ощутить разницу между ее настоящим и ее прошлым. <...> Как серьезно и в то же время с каким комфортом могла бы она организовать такой вечер в своем ...монхенском доме. Но здесь, в Париже, нет никакого дома. <...> Здесь все расплывалось в смутной безличности» [Feuchtwanger 1976: 366; здесь и далее перевод наш. $-A.\Pi$.].

Еще один показательный факт — сон Анны, который она видит незадолго до смерти. В этом сне «она была в Германии. Она шла к своей матери, с Зеппом. Мать терпеть не могла Зеппа, да и она уже давно была мертва» [Feuchtwanger 1976: 528]. Сон отражает желание Анны вернуться к матери и в материнское пространство Мюнхена [подробнее см.: Поршнева 2012]; а поскольку мать мертва, то и возвращение к ней — это путь в прошлое. Для Анны возвращение в Мюнхен и возвращение в прошлое — одно и то же; прошлому как участку временной шкалы соответствует центральная зона пространства эмиграции. Это соответствие проговаривается и у Клауса Манна в его романе

Это соответствие проговаривается и у Клауса Манна в его романе «Вулкан» применительно к одному из его героев – Мартину Корелла. Живя в Париже в эмиграции, он, подобно Анне Траутвайн, начинает испытывать тоску по родному городу – в его случае это Берлин. Размышляя об этом, герой конкретизирует свои ощущения так: «Нет, в Берлине я жить не хочу. <...> Там отвратительно. Я тоскую по своему собственному детству. Я хочу снова играть в бабки или крокет с Марион в саду, и выслушивать брань отца по поводу того, что я опоздал

домой к ужину. Какие это были хорошие времена! По ним я и тоскую...» [Mann 1999: 92].

Из этих размышлений Мартина видно, что его тоска «по дому, по берлинским улицам» [Мапп 1999: 92] — это в то же время и тоска по «хорошим временам», «по своему собственному детству». Покинутый Берлин вызывает у героя двойственные чувства: Берлин настоящего — отвращение, а Берлин прошлого — ностальгию.

Что же касается будущего, то оно, напротив, связывается с образами окраины пространства эмиграции. В этом плане очень показательны следующие фрагменты романов Э. М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная», посвященные «футуристичному» городу Нью-Йорку:

- «Это был город из камней и стали, и он производил впечатление того, чем он и был: он не появился постепенно и не вырос органично, не был покрыт патиной веков, а был решительно и быстро построен решительными людьми, которые не были отягощены традициями и высшим законом для которых была не красота, а целесообразность а тем самым и новая, дерзкая, антиромантическая, антиклассическая, современная красота» [Remarque 1998: 269].
- «...чужой город, в котором не было ничего от воспоминаний и традиций. Никаких воспоминаний. Он был новый и полный кипучего будущего» [Remarque 1971: 261].
- «Передо мной лежал Нью-Йорк, город без прошлого, город, который не вырос, а был очень быстро построен людьми, город из камня, цемента и бетона. Мне было видно все до Уоллстрит. Людей видно не было; только автоматические дорожные знаки и ряды автомобилей. Это был футуристичный город» [Remarque 1998: 301].

Самая важная черта Нью-Йорка в восприятии ремарковских героевэмигрантов — то, что этот город свободен от прошлого, так как прошлое для них — это Германия и связанные с ней травмы. Причем отсутствие прошлого присуще не только Нью-Йорку, но и всей Америке: в романе «Тени в раю» она прямо названа «молодым континентом» [Remarque 1971: 373] — в противоположность «старому континенту» Европе.

Аналогичным образом противопоставление окраины центральной и периферийным территориям выглядит в прямой речи героев романа «Изгнание», которые актуализируют одну из предлагаемых мифом временных моделей – модель, связанную со сменой поколений.

Приближающийся переезд эмигранта Ганса Траутвайна в СССР – одну из окраинных стран – в сочетании с тем фактом, что его отец остается в Париже, подталкивает его французского друга папашу Меркле

к следующим умозаключениям: «Поколение, которое участвовало в империалистической войне, — они больше не могут представить себе жизнь без лжи» [Feuchtwanger 1976: 145]; «Это люди, полные предрассудков, у них распыленные идеи, им не дано думать точно и до конца» [Feuchtwanger 1976: 146].

Похожие мысли в отношении матери, Анны Траутвайн, посещают и самого Ганса: «Мать принадлежала к злополучному поколению, поколению, которое было предопределено к гибели, поколению, которое сотворило бесцеремонную, глупую, империалистическую войну и которое сейчас идет ко дну в страшных искривлениях и судорогах.<...> Сам Ганс не понимает, как можно капитулировать без борьбы. Но принадлежащих к предыдущему поколению, как мать, сложно упрекать, если они дезертируют» [Feuchtwanger 1976: 550]. Родительский мир в глазах героя – это «злополучное поколение» [Feuchtwanger 1976: 550], «прогнивший старый мир» [Feuchtwanger 1976: 550], «потерянное поколение» [Feuchtwanger 1976: 551], не способное ни противостоять национал-социализму, ни заниматься полноценной созидательной деятельностью. А противопоставлен этому «старому миру» новый – динамичный и молодой, «первые люди третьего тысячелетия» [Feuchtwanger 1976: 641]. Герой Фейхтвангера называет такими словами жителей Советского Союза – одной из стран, составляющих окраинное «кольцо» пространства эмиграции.

Структура времени в сознании Ганса соответствует пространственным оппозициям. Старшее поколение, представителями которого являются его родители и которое связано с Германией (центром) и Европой (периферией), он воспринимает как отжившее и утратившее силу. Сам он намерен присоединиться к новому, которое проживает на окраине мира и представители которого занимаются преобразованием хаоса в порядок, строя свое государство на разумных основаниях. Ганс хочет переехать в Советский Союз именно для того, чтобы «делать то, к чему предназначен, — естественное, разумное.<...> Если только мы за это возьмемся, мы устроим все лучше. Это будет мир, в котором никому не устраивают ненужных испытаний...» [Feuchtwanger 1976: 550–551].

Эксплицированная в размышлениях и речи героев Фейхтвангера оппозиция поколений позволяет наложить на их модель мира не только пространственную, но и временную мифологическую модель. В античной мифологии есть два сюжета смены поколений. Один из них изложен Гесиодом в поэме «Труды и дни» и представляет собой историю постепенного ухудшения человеческого рода, который проходит стадии золотого, серебряного, медного века, века героев и железного века [Гесиод 2001]. Другой сюжет – именно он актуален для

романа «Изгнание» - смена поколений богов: поколения гигантов и титанов, персонифицирующих стихийные силы природы, сменяются младшим поколением богов-олимпийцев, воплощающих космический порядок и гармонию. Как отмечает Е. М. Мелетинский, «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т.е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии» [Мелетинский 2000: 205]. В категориях хаоса и порядка осмысливают противопоставление поколений и герои Фейхтвангера. Уравнять старшее с силами хаоса Гансу и Меркле позволяет в первую очередь факт его участия в «глупой, империалистической войне» [Feuchtwanger 1976: 550], которая и ввергла Европу в состояние неупорядоченности. Себя же самого и советских людей Ганс тем самым уравнивает с богами-олимпийцами, создающими упорядоченный, космичный мир, «естественное, разумное» [Feuchtwanger 1976: 550]. Остаточный же хаос, который в мифе вытеснен на периферию мира, в мире Ганса помещен в его центр; строительство разумного мира осуществляется на окраине. Для осмысления и временных, и пространственных отношений герои Фейхтвангера используют модели, предлагаемые классическими формами мифа, причем временная модель (смена поколений богов) «подстраивается» под особенности функционирования пространственных оппозиций.

Помимо античного мифа о смене поколений богов, немецкий эмигрантский роман пользуется и другими мифологическими включениями, в частности, библейскими, а также образами германо-скандинавской мифологии. Герои-эмигранты сравнивают себя с таким персонажем Библии, как Агасфер. Госпожа Фрислендер, героиня романа «Тени в раю», во время празднования по случаю получения семьей американского гражданства говорит: «Время Агасфера закончилось» [Remarque 1971: 442]. Обращение к «сильной» временной точке библейского сюжета (завершение странствия Агасфера) вызвано событиями пространственного порядка, а именно – прибытием героев-эмигрантов в одну из окраинных стран.

Помимо этого, Ремарк обращается и к сюжету всемирного потопа, а корабли, идущие из европейских портов в Америку, сравнивает с Ноевым ковчегом [Remarque 2005: 13] (то же самое делает и Анна Зегерс в «Транзите» [Зегерс 1974: 143]). Происходит это в связи с началом Второй мировой войны в сентябре 1939 года и последовавшей за этим оккупацией Франции, которая воспринимается эмигрантами как расширение темного мира. Эти же события — приближение и затем

начало войны — в романе «Триумфальная арка» описываются словами «Закат цивилизации. Усталые, бесформенные сумерки богов» [Remarque 2000: 104]. Расширение темного мира, экспансия Третьего рейха — эти пространственные метаморфозы «включают» соответствующий ассоциативный ряд и побуждают героев-эмигрантов проводить параллели между современностью и знаменитыми мифологическими катастрофами — ветхозаветным потопом и германо-скандинавским Рагнареком. Эти эсхатологические катастрофы образуют особые точки временной шкалы, где история человечества совершает радикальный поворот.

На этом основании можно констатировать, что взаимосвязь пространственных и временных компонентов в эмигрантской картине мира специфична: первично в этой связке не время, а пространство. Определяющую роль играют тот факт, что герой переместился в качественно отличное от периферийных окраинное «кольцо», и то, что центральная часть пространственной модели расширила свои границы и подчинила себе часть периферийных территорий. А установление параллелей между «своим» временем и мифологическим, соответственно, вторично.

Достаточно долго принято было считать, что в литературном произведении в связке «пространство – время» ведущую роль играет время. Г. Э. Лессинг, в частности, объявил литературу «искусством, образы которого обладают временной протяженностью» [цит. по: Хализев 2000: 212]. Современный теоретик В. Е. Хализев также отмечает, что «временные начала словесной образности имеют большую конкретность, нежели пространственные» [Хализев 2000: 213]. Это свойство литературного произведения зафиксировано в термине «хронотоп». Однако в немецком эмигрантском романе мы наблюдаем обратную закономерность: «ведет» здесь пространство, а время оказывается во многом производным от него.

Соответственно, можно констатировать, что наш материал наглядно иллюстрирует концепцию топохрона. М. Н. Эпштейн определяет этот термин, разработанный в дополнение к предложенному «хронотоп», «пространственно-М. М. Бахтиным оиткноп как временной континуум, культурно-историческая среда, в которой пространству принадлежит более важная роль, чем времени» [Эпштейн: URL]. Его появление в гуманитарных науках вызвано тем, что значимость пространственных категорий в литературе XX века очень возросла. Понятие «топохрон», работает, согласно Эпштейну, в тех случаях, когда «хронос ...вытесняется и поглощается топосом» [Эпштейн: URL]. Именно это и наблюдается на материале немецкого эмигрантского романа – одной из новых модификаций романного жанра, возникшей как результат осмысления масштабных исторических катастроф XX столетия.

Список литературы

Гесиод. Полное собрание текстов: Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. Фрагменты. М.: Лабиринт, 2001. 256 с.

Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. М., 1974. С. 92–331.

Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственновременных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 11–25.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. 408 с.

Поршнева А. С. Динамика пространства эмиграции в романе Клауса Манна «Вулкан» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3 (23). С. 145–151.

Поршнева А. С. Жанр эмигрантского романа в немецкой литературе 1930–1970-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2017. 37 с.

Поршнева А. С. Мюнхен в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» // Мировая литература в контексте культуры. 2012. Вып. 1 (7). С. 95–103.

Хализев В. Е. Теория литературы. Изд. 2-е. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.

Эпитейн М. Н. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 7 // Топос. 2004. 2 сентября. URL: http://www.topos.ru/ articles/0402/04_04.shtml (дата обращения: 18.11.2016).

* * *

Feuchtwanger L. Exil. Berlin: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. 794 S.

Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. 572 S.

Remarque E.M. Arc de Triomphe. СПб.: КОРОНАпринт: КАРО, 2000. 480 с.

Remarque E. M. Das gelobte Land. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. 442 S.

Remarque E. M. Die Nacht von Lissabon. СПб.: КАРО, 2005. 384 с.

Remarque E. M. Schatten im Paradies. Stuttgart; Hamburg; München: Deutscher Bücherbund Stuttgart, 1971. 480 S.

THE ROLE OF ARTISTIC TIME IN GERMAN EXILE NOVEL CHRONOTOPE

Alice S. Porshneva

Doctor of Philology, Assistant Professor of Foreign Language Department Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin 620002, Russia, Yekaterinburg, Mira str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The paper analyzes how artistic time functions in German exile novel of the 1930–1970s. The research is based on the novels by E. M. Remarque, L. Feuchtwanger, K. Mann. The author shows the correlation of space and time organization in these novels and the artistic space's influence on time oppositions. She also proves space organization to have determined artistic time, contrary to the commonly held view that time, not space plays the leading role in literary works. Moreover, the author considers mythological implications of time models found in exile novels.

Key words: exile, exile novel, E. M. Remarque, L. Feuchtwanger, K. Mann, artistic time, artistic space, topochron.

ДРАМАТУРГИЯ ЭДВАРДА ОЛБИ И ФРАНЦУЗСКИЙ «ТЕАТР АБСУРДА»: ПРОБЛЕМЫ КОНВЕРГЕНЦИИ

Валентина Викторовна Котлярова

к. филол. н., доцент, ветеран труда Челябинский государственный педагогический университет 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69. vadim_lebedinskii@mail.ru

В данной статье, используя метод сравнительно-сопоставительного анализа, исследуются проблемы конвергенции французского «театра абсурда» и драматургии американского писателя Эдварда Олби. На конкретном художественном материале пьес Э. Олби представлено творческое восприятие драматургом философско-эстетической концепции французского авангардистского «антитеатра». В процессе анализа наиболее значительных произведений Эдварда Олби выявляется их новаторская сущность, основанная на использовании художественно-изобразительных средств «театра абсурда» в реалистических целях.

Ключевые слова: Олби, Беккет, Ионеско, конвергенция, типология, театр, драма, пьеса, абсурд, философия, эстетика, поэтика, новаторство, эксперимент, реализм, авангардизм.

В современном мировом культурном пространстве особую значимость приобретают международные, интернациональные связи, контакты, заимствования. При этом важно отметить, что «культура человечества, включая ее художественную сторону, не унитарна, не однокачественно-космополитична, не «унисонна». Она имеет симфонический характер: каждой национальной культуре с ее самобытными чертами принадлежит роль определенного инструмента, необходимого для полноценного звучания оркестра» [Хализев 2000: 366]. Этот «симфонизм» как явление широких международных связей культур и литератур был блестяще обоснован еще в книге И. В. Гёте «Западновосточный диван», стимулирующей гуманитарное исследование проблем конвергенции в науке последующих времен. В России это работы таких выдающихся ученых-филологов, историков, культурологов, как А. Н. Веселовский, С. С. Аверинцев, В. М. Жирмунский, Б. Г. Реизов, Г. Д. Гачев, Н. С. Арсеньев, Н. С. Трубецкой, М. М. Бахтин, Е. М. Мелетинский, Ю. М. Лотман. В данном научном контексте великолепна

[©] Котлярова В. В., 2017

статья В. Н. Топорова - «Пространство культуры и встречи в нем», где, акцентируя внимание на проблеме взаимодействия национальносамобытного и многолико-интернационального, автор создает концепцию развития мирового литературного процесса на основе диалектики «тождества и различия». «Главный урок библейской истории Вавилонской башни, - размышляет он, - нужно видеть в выборе культурноязыкового плюрализма как нового пути человека, в выдвижении идеи создания нового единства (уже не природно-эмпирического) в многообразии, нового братства людей. И на этом пути самым важным стало, помня о «своем», зная его и продолжая усугублять эти знания и творить новые духовные ценности, понять «другого», оценить его, научиться жить вместе, обмениваться «своим» и «чужим», связывать то и другое органически и естественно» [Топоров 1989: 10]. Справедливость данного суждения подтверждает вся история культурнохудожественного развития человечества. Начиная с эпохи античности, духовные сокровища которой пропитывают все сферы мировой культурной жизни, через Средневековье и Ренессанс, классицизм и романтизм, реализм и натурализм, символизм, модернизм, авангардизм и постмодернизм обнаруживается главная интеллектуально-эстетическая парадигма, сущность которой состоит в динамичной плодотворности национальных взаимосвязей и взаимовлияний. В начале XX века Т. С. Элиот, подводя своеобразный итог развития мирового литературного процесса, констатировал: «...Вся европейская литература, начиная с Гомера и включая всю национальную литературу, существует как бы одновременно и составляет один временной ряд» [Элиот 1986: 477]. Так Т. С. Элиот пророчески предсказал один из главных феноменов взаимодействия национального и интернационального в мировой литературе XX века - стремление к синтезу, «слиянию художественных энергий». На «мечту о синтетическом всенародном искусстве»; мечту Вагнера, Маллармэ, Рескина, В. Соловьева, В. Иванова, – указывал и Н. А. Бердяев, связывая ее «с мечтой о культуре символической, по истокам своей мистической» [Бердяев 1989: 248]. Таким образом, символизм стал первой попыткой синтетического творчества в мировой литературе рубежа XIX-XX веков, пролагая новые художественные пути ее дальнейшего развития к «концептуальному синтезу» реализма и модернизма, среди выдающихся представителей которого – Т. Манн и Г. Гессе, Г. Брох и Б. Брехт, Ж.-П. Сартр и А. Камю, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй и Д. Дос Пассос, Ф. Кафка и Д. Джойс. На основе этого «универсального синтеза» в искусстве XX-XXI веков возникает такое новаторское явление, как «интертекстуальность», впервые сформулированное как понятие, как «вариант бахтинского

диалогизма» Юлией Кристевой в статье «Бахтин: слово, диалог и роман». Эта оригинальная система идей обусловила возникновение постструктуралистской философии и эстетики, получившей обоснование и развитие в работах Ролана Барта, Жака Деррида, Жиля Делёза. Они теоретически определили главный вектор движения европейской художественной мысли XX века от модернизма к постмодернизму, в процессе которого возникли такие философско-эстетические феномены, как «новый роман» и «театр абсурда» или «антидрама». Как верно заметил Л. Г. Андреев, «предельная концентрация абсурдистской идеи и стимулировала такое движение. При этом «антидрама» в немалой степени повторила опыт авангардистского театра эпохи мировой войны, уже тогда попытавшегося воплотить идею абсурда не изображением, как у Кафки, экзистенциалистов, а прямым выражением в абсурдном тексте, в «антитеатре», в «пародии на театр»» [Андреев 2001: 310]. Создатели «театра абсурда» во Франции – Сэмюэль Беккет, Эжен Ионеско, Жан Жене, Александр Адамов – восстали против классической традиционной драмы, театра «идеологического и реалистического», что соответствовало духу эпохи 1950-х – 1960-х годов – времени нарастающего в западном социуме антиконформизма и молодежного бунтарства (битники в США, движение «сердитых молодых людей» в Англии, университетская «молодежная революция» 1968 года во Франции). Свой оригинальный «антитеатр» они мыслили как явление новой авангардистской эстетики. Эжен Ионеско в своем сборнике литературно-критических статей и эссе 1962 года «авангардом называет такое искусство, которое сопрягает в себе конкретно-историческое и универсальное, которое в актуальном видит некую неизменную общую основу, которую можно раскрыть непосредственно в самом себе...» Он не отрицает, что такой театр — «это театр для элиты, ибо это театр поисков, театр лаборатория» [Зарубежные писатели 1997: 334]. Такой театр возник как бунт против ангажированности искусства, как явление духовного аристократизма с его неизменным стремлением к свободе. Отвергая традиционный театр с его стремлением к жизнеподобным эффектам, где, как считал Э. Ионеско, – «он не был ни театром, ни литературой», творцы «театра абсурда» сознательно и целенаправленно разрушали каноны этого древнейшего из искусств. В их новаторской эстетической программе среди главных приоритетных концептов было – «дойти до предела гротеска, карикатуры, превзойти бледную иронию одухотворенных салонных комедий». Вместо нее -«фарс, пародия, самый настоящий шарж; юмор, но средствами бурлеска. Жесткая чрезмерная комедийность, без всякой утонченности. Больше никаких трагикомедий. Вернуться к непереносимому. Довести

всё до пароксизма, где коренится трагическое. Создать театр жестокости: жестокая комедийность, жестокая драма... Избегать психологичности или, скорее, придать ей метафизическое измерение» [Ионеско 1992: 47]. Исходя из этого, называя свои пьесы «антидрамами», абсурдисты разрушили основы драматургического искусства. В их произведениях отсутствуют конфликт, диалог и действие, характеры и речь как средство миропознания и коммуникации. Новаторская поэтика «антитеатра» опирается на бездействие, разрыв причинно-следственных связей, символику, парадокс и гротеск, фантастику и «черный юмор», эксцентрику и буффонаду, абсурдные ситуации, жестокие игры и языковую бессмысленность. С точки зрения философской, «антидрама» исходила из экзистенциалистской концепции трагического бытия человека и человечества в «безумном мире» «безобразия и зла», она своими специфическими художественными средствами развивала знаменитую формулу Альбера Камю – «Мир – человек = Абсурд». «Не какое-то определенное общество кажется мне смехотворным, а человек вообще», - вызывающе заявлял Ионеско [Проскурникова 1968: 24]. Так, в основополагающей для «антитеатра» пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» (1950) «звучит голос отчаяния и ужаса перед лицом бытия, понятого как вселенский хаос, в котором, словно песчинка, затерян жалкий, беспомощный и в своих страданиях и в своих надеждах человек» [Луков 1997: 62]. Этой мыслью пропитаны и другие произведения С. Беккета – «Конец игры» (1957), «Последняя лента Крэппа» (1959), «О! Прекрасные дни» (1962), «Комедия» (1966), в которых в абстрактно-метафорической форме усиливается и углубляется абсурдистское трагическое мироощущение автора, удостоенного в 1969 году Нобелевской премии. Другой лидер «театра абсурда» – Эжен Ионеско, воплощая в своих пьесах подобные экзистенциалистские идеи, бессмысленность человеческого бытия изображал через нелепость языковых клише, превращение языка из средства общения в набор абсурдных реплик. В своей первой фундаментально-эстетической для всего «антитеатра» пьесе «Лысая певица» (1950) примитивный язык персонажей постепенно становится всё более нечленораздельным, а в финале герои-марионетки произносят не слова, а отдельные слоги и междометия. У них нет ни мыслей, ни чувств, ни своей воли, ни своего языка. Его жестокие языковые эксперименты продолжит пьеса «Урок» (1951); взаимопроникновение трагического и комического, нелепость и призрачность человеческого существования воплощает трагифарс «Стулья» (1954). Эстетика «театра парадокса» ярко представлена в таких произведениях Э. Ионеско, как «Жертвы долга» (1953), «Амедей, или Как от него избавиться» (1954), «Убийца по призванию»

(1958). Нонконформистский бунт героя-одиночки против озверевшего социума талантливо выявлен в пьесе «Носороги» (1959). Пессимистические мотивы неизбежности смерти и разрушения варьируются в пьесах – «Воздушный пешеход» (1963), «Король умирает» (1963), «Жажда и голод» (1965), «Игры в резню» (1970). Таким образом, «театр абсурда» как авангардистский феномен французской драматургии середины XX века с опорой на свою оригинальную эстетику отчетливо выявил две основные тенденции мирового театрального искусства – универсально-метафизическую и социально-критическую, которые будут развиваться в творчестве писателей разных стран – Г. Пинтера и Т. Стоппарда (Англия), М. МакДонаха (Ирландия), М. Павича (Сербия), С. Мрожека (Польша), В. Гавела (Чехия). В США философия и эстетика «театра абсурда» в наибольшей степени была творчески воспринята таким выдающимся драматургом, как Эдвард Олби. Ему импонировало стремление французских абсурдистов к своеобразному «космовидению», игре со временем и пространством, абстрактноуниверсальному «бунту против правил», вызывающе едкий социальный критицизм. В поэтике своих произведений Э. Олби стал свободно и оригинально использовать весь вышеуказанный арсенал художественно-изобразительных средств данного авангардистского искусства. Тенденциозное влияние «театра абсурда» на его художественное мышление и уверенность в том, что появление этого феномена изменило исторический ход развития драмы, подобно тому, как импрессионисты в своё время произвели переворот в живописи, обусловили творческий девиз Эдварда Олби – «Необычное. Невероятное. Неожиданное – вот природа театра». Сближению драматургии Э. Олби с творчеством французских абсурдистов способствовала нью-йоркская премьера его дебютной пьесы – «История в зоопарке» (1958), которая состоялась на сцене одного из внебродвейских театров и шла в один вечер с «Последней лентой Крэппа» Сэмюэля Беккета, что подчеркивало стремление продюссеров и некоторых театральных критиков доказать эстетическое родство данных пьес и объявить появление в наицональном искусстве «американского варианта» европейского «театра абсурда». Так, Мартин Эсслин в своем обширном исследовании «театра абсурда» безоговорочно представил Эдварда Олби апологетом и последователем С. Беккета и Э. Ионеско. По нашему мнению, с этим суждением невозможно согласиться, исходя из того, что, оригинально используя в поэтике своих пьес художественные открытия абсурдистов, драматург цель своего творчества и основную функцию литературы сформулировал как стремление «превращать факты в правду. Художник, обладающий чувством ответственности, так интерпретиру-

ет и преобразует факт, что делает его более конкретным и организованным» [Олби 1969: 13]. Отсюда – тяготение Э. Олби к реалистической традиции – Г. Ибсена, А. П. Чехова, Б. Шоу, Ю. О'Нила; отсутствие однозначного определения его творческого метода, в котором причудливо переплетаются разностилевые тенденции, свойственные символизму и натурализму, импрессионизму и сюрреализму, модернизму и постмодернизму, что создало острый дискуссионный характер научного осмысления его творчества как в американском (М. Рутенберг, Х. Бигсби, К. Хьюгс, Г. Клермен, Д. Хейес, Р. Эмэчер, М. Эсслин, Р. Кон, Р. Скичнер, Р. Зимбардо), так и отечественном (Г. П. Злобин, Т. Голенпольский, Н. Анастасьев, З. Воинова, Ю. Лидский, В. М. Паверман, М. М. Коренева, В. В. Котлярова) литературоведении. По нашему мнении, творчество Эдварда Олби – явление реализма нового качества, что подтверждает его ответ критику Джозефу Хейесу – «Обязанность писателя заниматься реальными жизненными проблемами, а не бежать от них», но при этом следует учитывать, что в их художественной разработке драматург талантливо и оригинально использует приемы и средства других философско-эстетических систем, французской «антидрамы» в частности. Природа абсурдистского мировосприятии у С. Беккета, Э. Ионеско, Ж. Жене, А. Адамова и Эдварда Олби различна и неоднородна. Если для французских драматургов абсурд – основа мироздания, он тотален и необъясним; то для Э. Олби абсурд – социально детерминирован, это явление – порождение жестокой антигуманной реальности, в недрах которой происходят драматические и трагические события, морально и физически страдает и гибнет человек. Э. Олби понимает абсурд иначе, нежели его французские создатели, он у него социально-исторически обусловлен. «Мы развили возможность самоуничтожения... – заявлял он. – Идеалы, тотемы, панацеи больше не имеют смысла, и концепция всеобщего абсурда сейчас гораздо менее абсурдна, чем она была, например, до 1945 года» [Albee 1963: 72]. Через весь «театр абсурда» и творчество Эдварда Олби проходит тема горестного одиночества, отчуждения личности и социума, невозможности достижения достойного счастливого существования. Однако как различны ее философско-эстетические интерпретации в произведениях французских авторов и американского драматурга. Если в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», герои – Владимир и Эстрагон – цепенеют в необъяснимом ужасе «перед хаосом Вселенной», их ожидание некоего господина Годо, который должен спасти и вывести человечество из тупика бесполезности и отчаяния, напрасно и бесплодно, то в «Истории в зоопарке» Э. Олби главный персонаж – бродяга Джерри – «человек бунтующий», восставший против бесчеловечного социума - «зоопарка». В этом ракурсе его характер типологически сближается с Беранже – героем-«нонконформистом» из пьесы Э. Ионеско «Носороги» (1959). Подобно Джерри, Беранже страдает, созерцая безотрадную картину превращения людей в «носорогов», теряющих разум и готовых поддержать любой тоталитарный режим. Данная аллегория Э. Ионеско и зрителями, и критикой сразу стала восприниматься как антинацистское произведение, сопоставимое с «Чумой» А. Камю. На это указывал и сам автор: «Носороги – несомненно, антинацистское произведение, но прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьезными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии» [Зарубежные писатели 1997: 334]. «История в зоопарке» Эдварда Олби не столь масштабное – камерное произведение, но не менее острокритическое. Как и «неудачник и идеалист» Беранже, мужественно стремящийся остаться человеком в обществе «носорогов», так и Джерри борется с антигуманным миром – «зоопарком», пытаясь обрести в нем «душу живу». При этом в эстетической сфере данной пьесы, как и в других произведениях Э. Олби, ярко используются художественноизобразительные средства французской «антидрамы» - нарочитая нелепость ситуаций, минимум внешнего действия, абсурдная спонтанность поведения и поступков персонажей, алогичность их реплик, отсутствие традиционной композиции, открытый безотрадный финал, когда герой совершает экзистенциалистский «трагический жест», своей гибелью нарушая сытое спокойствие обывателей в лице Питера и протестуя против бездушия зоомира.

Оригинальность художественного мышления Эдварда Олби как творца национальной американской драмы нового типа, в которой «Неожиданное. Невероятное» не отвлекает от «проклятых вопросов» современности, а заостряет их, позволяет увидеть в необычном парадоксальном аспекте, талантливо проявилась в пьесах — «Американская мечта» (1960) и «Кто боится Вирджинии Вулф» (1962). Если Мартин Эсслин воспринял пьесу «Американская мечта» как «блестящий образец американского вклада в «театр абсурда»» [Esslin 1968: 37], то сам автор резко опровергнул данное определение. В предисловии к ней он писал: «Пьеса является анализом американской действительности... Она является опровержением выдумки о том, что дела в стране нашей идут как по маслу... Это картина нашего времени так, как я ее вижу» [Albee 1960: 5]. У Э. Олби — это картина, в которой нет благополучия, а есть резкое изображение подлинной сущности внешне процветающего, но бездуховного жестокого мира. Используя абсурд как главный

инструмент художественного изображения, драматург безжалостно разрушил самый большой национальный миф об «Американской мечте», олицетворением которого здесь выступает Молодой человек, прекрасный внешне и страшный в своей пустоте внутренне. При этом он, используя такие приемы «театра абсурда», как «черный юмор», гротеск, пародийный схематизм, речевые клише, бессмысленность ситуаций, сатирически осудил обывательскую Америку, персонифицированную в заурядных типах Папочки, Мамочки, «деловой женщины» – миссис Баркер. Жестокая бездуховность социума, наглядно воплощенная в них, достигает своей кульминации в равнодушном отношении к гибели «ближнего своего» — Бабушки, заваленной горой пустых коробок, символизирующих эгоистическую своекорыстную природу как персонажей, так и породившей их системы. Таким образом, вполне очевидна реалистическая социально-критическая тенденция развития художественной мысли автора, который с великолепным мастерством новаторски использует в своем театре абсурдистскую манеру письма.

По нашему мнению, наиболее полно и художественно самобытно суровое социально-критическое мышление Эдварда Олби обнаружилось в его первой многоактной драме – «Кто боится Вирджинии Вулф» (1962). В ней драматург вывел на сценические подмостки многозначный квартет действующих лиц, воплощающих в конкретнореалистическом плане пьесы порочную сущность интеллектуальной университетской элиты и предстающих как «Мистер» и «Миссис» Америка в ее символико-философской сфере. В отличие от эстетики «театра абсурда», где статичность преобладает, а внешнее действие практически отсутствует, Э. Олби насыщает свое произведение «движениями» разного рода. Однако он вновь в поэтике данного произведения использует абсурд не как самоцель, а как средство реалистического обличения и разоблачения как персонажей, так и всего социума. Так, начатые Мартой по-садистски изощренные психологически жестокие игры – «Унижение хозяина», «Громи гостей», «Хочу хозяйку» – представляют не только неприглядный внутренний мир пожилой и молодой четы героев, но и срывают покровы с видимого благолепия всего американского образа жизни. При этом автор творчески обращается к одному из основных абсурдистских приемов – монологическому параллелизму. Если у С. Беккета и Э. Ионеско он призван подчеркнуть алогизм и хаос бытия, то у Э. Олби – это средство реалистического изображения психологического облика героя – Джорджа, страдающего от неблагополучия как своей частной, так и общей социальной жизни. Стремясь заглушить беспощадные реплики Марты, он напевает легкомысленную университетскую песенку - «Не боюсь Вирджинии

Вулф». Введение в пьесу этого абсурдистского мотива призвано у Э. Олби не отвлечь и развлечь, а усилить глубинный смысл жизненной драмы героев. В их мире нет правды. Здесь суровая жизненная реальность подменяется иллюзорным великолепием мифа «Американской мечты», синтезом фальшивых надуманных ценностей, что подчеркивает введение темы вымышленного ребенка Джорджа и Марты. Их многолетняя игра – «Растить ребенка» напоминает сюрреалистические сновидения и картины работы подсознания во французском «театре абсурда». Но, если в антидраме, по мысли Э. Ионеско, в сновидении и фрейдистском подсознании может проявиться сущность бытия, то в театре Эдварда Олби проблема иллюзии и действительности, многогранно разработанная в мировом искусстве его великими предшественниками – Г. Ибсеном, А. П. Чеховым, Б. Шоу, Ю. О'Нилом, Т. Уильямсом, подобно им, осмысляется и решается с реалистических позиций. По свидетельству самого драматурга, «Кто боится Вирджинии Вулф» – означает: «Кто боится настоящей живой жизни», «кто боится трезво и бесстрашно смотреть ей в глаза и принимать ее во всем уродливом, отталкивающем обличье». Отсюда появление вымышленного ребенка – сына бесплодной пожилой четы Джорджа и Марты. Конец этой иллюзорной игры в развязке пьесы выполнен Э. Олби не в модернистско-абсурдистском духе, а в жестко реалистической манере, когда, пройдя через муки катарсиса, герои, духовно сближаясь вновь, обречены жить в суровом очищенном от ложных представлений мире. В символико-философском плане пьесы бездетность как пожилых, так и молодых супругов – Ника и Хани – является апогеем социально-критического мышления драматурга, который отказывает этому внутренне ущербному миру в Будущем, подчеркивает его духовную бесперспективность.

Откровенная дань французскому «театру абсурда» в творчестве Э. Олби, на наш взгляд, — это такие «загадочные», «темные» пьесы 1960-х годов, как «Крошка Алиса» (1965) и две одноактные пьесы — «Ящик», «Цитаты из председателя Мао Цзэдуна» (1969). «Сложная аллегория» данных пьес не поддается определенной «расшифровке» ни с модернистских, ни с реалистических позиций. Это — «экспериментальные» произведения, которые можно воспринимать как зарождение в художественном сознании драматурга игровой культуры постмодернизма рубежа XX—XXI веков.

Подобно французскому «театру абсурда», в творчестве Э. Олби на первый план выходит предстающая в разностилевых вариантах трагическая тема смерти. Это пьесы – «Смерть Бесси Смит» (1960), «Всё кончено» (1970), «Дама из Дюбюка» (1980), «Три высокие женщины»

(1992). В данных произведениях обнаруживается как сближение с «антитеатром», так и отталкивание от него. Трагедию человеческого существования как неизбежного пути к смерти абсурдисты трактовали с пессимистических абстрактно-метафизических позиций, и Э. Олби как философ увлекается развитием экзистенциалистских идей, но как художник, социальный критик и психолог он более свободно и широко интерпретирует одну из «вечных» тем мировой литературы и искусства. Его трактовка данной темы опирается на традиции реалистической эстетики, в русле которой он выражает свою боль и сожаление по поводу утраты современным человеком и человечеством гуманитарных ценностей бытия – чести, достоинства, искренней дружбы и любви, социальной справедливости, милосердия и миролюбия... Если абсурдистов не интересовал поиск причинно-следственных связей в трагическом существовании человека и социума, то Э. Олби присуще открытие и исследование их. В пьесе «Смерть Бесси Смит» трагическая гибель известной негритянской джазовой певицы на пороге больницы для белых – следствие расовых предрассудков южноамериканских штатов; драма «Всё кончено», несмотря на символический характер персонажей, с реалистических позиций выясняет роль каждого из них в угасающей жизни главного героя; трагедия Джо, главной героини пьесы «Дама из Дюбюка», выявляет двуплановость развития художественной мысли автора: натуралистическая картина постепенного исчезновения жизни сочетается с введением мистического образа – Смерти-утешительницы – элегантной дамы – в стиле сюрреалистических видений абсурдистов, что позволяет писателю создать гротесковый универсальный космос «бытия и небытия». Особое место в творчестве Эдварда Олби занимает пьеса – «Три высокие женщины» (1992) - новаторское произведение, достигшее наивысшей степени абстрагирования даже по сравнению с «театром абсурда». У героинь данной пьесы отсутствуют имена, они обозначены как А, В, С. Воплощая свой творческий девиз – о представлении в театре «невероятного, необычного и неожиданного», Э. Олби превращает трех женщин в три ипоумирающей эпохи жизни одной _ В полифоническом звучании монологов и диалогов пьесы возникает многосложная и многогранная диалектика взаимосвязей внешнего (молодость, зрелость, старость) и внутреннего, духовного бытия героини. При этом присутствие на сцене у постели умирающей статичного безмолвного молодого человека – вновь вторжение эстетики «театра абсурда» в художественное мышление драматурга. Неподвижные, цепенеющие в отчаянии и ужасе беспомощные символические фигуры С. Беккета и Э. Ионеско призваны напомнить зрителю о тщетности

позитивных надежд и ожиданий. Однако у Э. Олби, в отличие от них, отсутствует тотальное безверие в возможность светлых перемен. Появление молодого героя в финале данной пьесы контрастирует с картиной постепенного угасания и смерти, наполняет сценическое пространство надеждой на оптимистические жизненные перспективы Будущего.

Таким образом, Эдвард Олби в своем новаторском драматургическом творчестве талантливо и оригинально использовал художественные открытия французского «театра абсурда», экспериментально обращаясь и к другим стилевым потокам. При этом в своих многочисленных интервью он заявлял, что «эксперимент ради эксперимента бесплоден». В интервью для «Saturdayreview» (от 18 января 1964 года) драматург сказал: «Я не пишу успокоительных пьес... Я не интересуюсь такой разновидностью проблем, которые бы благополучно разрешались в конце финала третьего акта».

Его творческое обращение к философско-эстетическим достижениям французского «театра абсурда» и яркая экспериментальная полистилистика имеют конкретно-историческую и национальную основу, разрабатывают актуальные проблемы американской действительности с реалистических позиций, усиливая социально-критическую направленность развития художественной мысли. Великолепие драматургического мастерства Эдварда Олби доказывает безграничные возможности театрального искусства на путях творческого усвоения классического художественного опыта и неустанного экспериментального поиска новизны.

Список литературы

Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 292–334.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: Правда, 1989. 608 с.

Гёте И. В. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. 795 с.

Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1995. № 5. С. 97–124.

3асурский Я. Н. Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 февраля. С. 13.

Зарубежные писатели. Библиографический словарь. Ч. І. М.: Просвещение, 1997. 476 с.

Злобин Γ . Π . Пограничье Эдварда Олби // Олби Э. Смерть Бесси Смит и другие пьесы. М., 1976. С. 270–307.

Ионеско Э. Носорог: Пьесы и рассказы. М.: Текст, 1991. 271 с.

Ионеско Э. Противоядия. М.: Прогресс, 1992. 480 с.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1995. № 1. С. 97–124.

Луков В. Беккет // Зарубежные писатели. Ч. І. М., 1997. С. 62.

Олби Э. Смерть Бесси Смит и другие пьесы. М.: Прогресс, 1976. $308~\mathrm{c}.$

Олби Э. Морской пейзаж. Три высокие женщины. Коза, или Кто такая Сильвия? М.: Астрель, 2012. 320 с.

Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50-60-е годы). М.: Высшая школа, 1968. 104 с.

Театр парадокса. М.: Искусство, 1991. 300 с.

Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М.: Наука, 1989. С. 6–15.

Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 405 с.

Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 476–482.

Albee E. Threeplays. N.Y.: COWARD MCCANN, 1960. 272 p.

Albee E. A Collection of critical essays. Englewood Cliff. N. Y.: Prentice Hall, 1976.192 p.

Albee E. An Interview and Essays. Houston: Syracuse Un. Pr., 1983. 158 p.

Esslin M. The Theatre of Absurd. L.: Eyre and Spottiswoode, 1968. 344 p.

Rutenberg M. Edward Albee: Playwright in Protest. N.Y.: DBS Publications, 1969. 280 p.

The Transatlantic Review. 1963. № 13. Summer. P. 57–72.

EDWARD ALBEE'S DRAMA AND FRENCH "THEATRE OF ABSURD": THE PROBLEMS OF CONVERGENCE

Valentina V. Kotlyarova

Doctor of Philology, Associate Professor Chelyabinsk State Pedagogical University 454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin avenue, 69. vadim lebedinskii@mail.ru

In this paper, using the method of comparative-contrastive analysis, we investigate problems of the convergence of the French "theatre of the absurd" and plays of the American writer Edward Albee.

In particular art pieces material E. Albee we study writer's creative perception of philosophical-aesthetic concept of the French avant-garde "anti-theater". In the process of analysis of the most significant works of Edward Albee their true innovative nature was revealed, based on the use of graphic means of artistic "theatre of the absurd" with realistic purposes.

Key words: Albee, Beckett, Ionesco, convergence, typology, theatre, drama, play, absurd, philosophy, aesthetics, poetics, innovation, experiment, realism, avant-garde.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА Т. УИЛЬЯМСА «МИСС КОЙНТ ИЗ ГРИНА»: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Юлия Петровна Андрушко

аспирант

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, д. 69. uliandr@yandex.ru

В статье представлен анализ рассказа Т. Уильямса «Мисс Койнт из Грина» с точки зрения онтологического подхода. Применяя методику исследования, разработанную Л. В. Карасевым, автор статьи рассматривает основные составляющие художественного мира рассказа посредством анализа ключевых эпизодов («онтологических порогов») и центральных оппозиций (Жизнь-Смерть, Мужское-Женское, Американское-Афроамериканское) произведения.

Ключевые слова: онтологическая поэтика (онтологический подход), онтологический порог, художественный мир рассказа, вещество литературы.

Онтологическая поэтика как специфический метод анализа текста возникла в 90-е годы XX века. Подготовленная трудами Р. Барта, Г. Башляра, Э. Гуссерля, Д. С. Лихачева, М. Ю. Лотмана, М. Мерло-Понти, М. Хайдеггера и др. онтология текста принимает форму целостной концепции в работах философов, лингвистов, литературоведов: Л. В. Карасева, Н. Р. Саенко, Н. А. Шогенцуковой и др. Рассматривая произведение как своеобразный инвариант бытия, как некое «живое существо», обладающее жизненной энергией, динамикой и «телесностью», онтологическая поэтика имеет дело с «пространственновещественными текстурами и схемами действия» [Карасев 2009: 15]: уплотнениями, пустотами, подъемами, спусками, фактурами, цветами и т. п. Выявляя «вещественный» и «энергетический» план текста, онтологический подход в тоже время дает возможность широкого исследования авторской философии, эстетических предпочтений писателя. Как следствие, онтологический подход, напрямую связанный с исследованием художественного мира произведения, можно считать одним из наиболее универсальных и перспективных направлений литературоведческого анализа.

[©] Андрушко Ю. П., 2017

Данная статья посвящена онтологическому анализу рассказа Т. Уильямса «Мисс Койнт из Грина». В тексте соединяются несколько ключевых для художественного мира писателя параметров (противопоставление Жизни и Смерти, Мужского и Женского, Американского и Афроамериканского и т. п.). Кроме того, в нем представлено движение к идеальной, по Уильямсу, социальной модели мира, прослеживается развитие значимых для автора философско-эстетических традиций: фрейдизма, эстетики Д. Г. Лоуренса, христианства. Несмотря на то, что произведение упоминается в ряде монографий и статей, посвященных творчеству Т. Уильямса (G. Heintzelman, A. Smith Critical-Сотрапіоп to Tennessee Williams, D. Spoto The Kindness of Strangers), целостный анализ текста на сегодняшний день отсутствует, за исключением работ, в которых рассматривается проблематика и система образов произведения (Андрушко 2008, Dennis 1988).

В центре рассказа история Валери Койнт, долгое время безропотно прислуживавшей пожилой родственнице. События, последовавшие за внезапным протестом героини, открывают для нее возможность познать себя и дать выход той мощной энергии, которой она обладает. Применяя методику Л. В. Карасева, в тексте можно выделить четыре центральных эпизода — «онтологических порога», — анализ которых позволяет выявить основные составляющие художественного мира рассказа. Согласно Л. В. Карасеву, онтологический порог — напряженная точка повествования, «миг неверного равновесия, смыслового колебания, из которого возможно движение в прямо противоположные стороны» [Карасев 2009: 26–27]. В анализируемом рассказе подобными «поворотными» моментами, на наш взгляд, являются эпизод смерти Мèге, сексуальная инициация мисс Койнт, явление ангела, принесшего ей весть о ребенке, и смерть героини.

Уже в первом из эпизодов пристальное внимание уделяется дихотомии Жизни и Смерти. Тема смерти или безумия (отделение головы от тела) косвенно звучит в диалоге мисс Валери и доктора: « — Должно быть, я оставил ее [шляпу] в кабинете. // — Похоже, вместе с головой» [Уильямс 2001: 538]. Далее ее продолжает рассказ Мère, злорадствующей по поводу нелепой кончины Дотти Риган, затем — смерть самой Мère. Тема смерти сопровождается физиологическими деталями: мотив еды, мотив отделения головы от тела, грязные пеленки Мère, прозвище, данное ей главной героиней рассказа (merde — «дерьмо»), эротические фантазии мисс Валери.

Смерть Мère снижена, телесна. Ее синонимом становится неподвижность («старухе просто лень двигаться» [Уильямс 2001: 537]) и затворничество (мисс Койнт в течение 10 лет не отходила от родствен-

ницы). С темой смерти напрямую связан мотив падения (упоминание о Дотти Риган, скончавшейся от падения на асфальт). Не менее значимы и аудиальные образы. Так, телефонные разговоры и обсуждение сплетен замещают Мère тепло человеческого общения. Заметим, что с внучкой она общается при помощи «невероятно звонкого колокольчика» [Уильямс 2001: 540], обращаясь с мисс Валери как с прислугой. Смерть старухи вызвана внезапным протестом внучки и сопровождается «истошным» воплем и «ужасным» хрипом Мère. Аудиальные образы в данном эпизоде подчеркивают опустошенность, фальшь, отсутствие диалога между ближайшими родственниками — бабушкой и внучкой. В этом смысле французское слово mère («мать»), которым мисс Койнт называет бабушку, звучит саркастично.

Следующий онтологический порог связан с сексуальной инициацией Валери. Тема смерти косвенно звучит в пословице про цыпленка, в рассказе о жене сенатора, пытавшейся покончить с собой, в упоминаниях о смерти Мère. Мотивы смерти и телесности дополняют друг друга: «упругие ягодицы» [Уильямс 2001: 542] мистера Джонса, собственно описание сексуального акта. В то же время эпизод связан с самоидентификацией героини. Впервые в рассказе появляется мотив красоты человека и природы («Его лицо, глаза, скулы — все как у великого танцовщика Варцлава Нижинского» [Уильямс 2001: 544]; «Уже почти расцвело... и в нее [дверь] льется молочно-белый свет фонарей и летят сорванные ветром багровые листья» [Уильямс 2001: 549]).

Ощущение чувственной красоты мира усиливается цветописью: бледные цвета и оттенки постепенно сменяются яркими цветами и контрастами (молочно-белый – свет фонарей; багровый – цвет листьев; желтый – цвет «паккарда» мисс Койнт и т. п.), отражая эволюцию Валери, ее приобщение к жизнерадостной афроамериканской культуре. Сцена, в которой мисс Койнт исполняет афроамериканский танец в компании любовников-близнецов, становится апофеозом ее свободы и отражением ее витальной энергии. Кругообразные движения танцующей фигуры соотносятся автором с движением планет (героиня выписывает «такие причудливые орбиты, что не под силу воспроизвести никаким небесным телам» [Уильямс 2001: 553]). В то же время их можно считать олицетворением циклического движения времени – мотив, часто звучащий в произведениях Т. Уильямса («Мелодия карусели», «Матрац у помидорных грядок» и др.).

Впервые в анализируемом тексте возникает и противостояние двух рас, двух миров: « – Мисс Койнт, никто в Грине, кроме вас, не называл меня негром» [Уильямс 2001: 547]. Позже оно оформится в развернутую метафору городского пространства, разделенного по расовому,

сексуальному и цветовому признаку. Так, название города («Greene») созвучно с прилагательным «green» — «зеленый». В рассказе это единственное цветовое определение, кроме обозначения цвета кожи, связанное с пространством белых американцев. Афроамериканский поселок носит название «Tiger Town» («тигровый город»), в котором подчеркивается не только жизненная и сексуальная сила жителей поселения, но также решительность персонажей (одно из значений английского слова «tiger» — «сильный, решительный человек»). В небольшом эпизоде, где рассказывается о посещении Валери Тайгер-тауна, сконцентрированы основные яркие цветовые образы (желтый, красный, «арбузно-розовый»). Таким образом возникает противопоставление теряющего жизненную энергию американского города и жизнерадостного пространства афроамериканцев. Разделенные рекой (своеобразная граница между мирами), они практически не взаимодействуют, пока бунтующая мисс Валери не осмеливается нарушить традиции. Третий эпизод — своеобразная интерпретация евангельского сюже-

Третий эпизод — своеобразная интерпретация евангельского сюжета о Благовещении: ангел приносит мисс Валери весть о ребенке. Автор вновь актуализирует темы жизни и смерти: беременная героиня спит в той же кровати, в которой скончалась Мèге. Жизнь торжествует над смертью так же, как идея расового слияния торжествует над разобщенностью двух миров. Эпизод приобретает характер утопии, в которой витальное, телесное наделяется религиозно-сакральным смыслом, а героиня становится воплощением новой Марии, призванной спасти современный мир: « — Когда-нибудь в будущем <...> в Америке появится новая великая раса — результат полного смешения черной и белой крови...» [Уильямс 2001: 555]. Резкий поворот в развитии центральной темы усиливается изменением «вещества литературы» (термин Л. В. Карасева): акцент со звука переносится на визуальный ряд, мир вокруг героини начинает играть красками, отражая внутреннее изменение Валери, ее стремление «жить полной жизнью».

Кровь как субстанция жизни, красный цвет как воплощение витальной энергии, черный как цвет кожи народа, для которого характерны жизненная сила и сексуальность. Уильямс обыгрывает культурные мифы, на основе которых создает собственную мифологию, в которой торжествуют равноправие и терпимость.

Последний эпизод — это сцена на кладбище, куда постаревшая героиня приходит, чтобы отдать долг памяти возлюбленным. Тема жизни и смерти развивается в финале как на уровне сюжета (смерть героини, ее беременная дочь), так и в рассуждениях автора: «Родившись, мы спешим к смерти, и на этом пути не встречаем препятствий, если только сами их не создаем» [Уильямс 2001: 556]. Жизнь и смерть сме-

няют друг друга; это движение по кругу, с точки зрения смены поколений, и в то же время это движение в одном направлении, если говорить о судьбе конкретного человека. И то и другое неизбежно. Мудрость главной героини рассказа в способности принять данный факт, в стремлении продолжать жить и наслаждаться жизнью вопреки ее неизбежной конечности. Мисс Валери — хищник, но ее позиция оказывается естественным способом самозащиты от омертвелого белого мира. Результат ее усилий — это процесс продолжения жизни, воплощенный в образе ее беременной дочери.

В финале рассказа актуализируется и тема витальности и красоты природы: буйство природных красок, шелест цветов на ветру, нежные розы, принесенные мисс Койнт на могилы любовников. Образ Валери гармонично вписан в контекст природы, страстный темперамент героини становится выражением бессмертной энергии матери-земли, носительницей которой является Валери. Замкнутое пространство дома, показанное в начале рассказа, сменяется широтой пейзажа, а затем - выходом за рамки земного существования. Меняется и характер вертикального движения: мотив падения, заданный первым онтологическим порогом рассказа, сменяется вознесением героини на небеса. Таким образом, в контексте рассказа значимыми оказываются образ круга (круговое движение планет, кружение танца, образ беременной женщины) и сочетание двух типов движений: движения по кругу, отражающего цикличность времени и смену поколений, и движения вниз-вверх, связанного с идеей побед и поражений, из которых, по Уильямсу, и состоит жизнь. Циклическое, мифологическое время и время линейное, христианское сочетаются в единый комплекс, отражая многомерность жизненных законов.

Актуализировано в рассказе и взаимоотношение мужского и женского начал. Мужское и женское меняются местами, подчеркивая условность традиционных социальных ролей: любовники выполняют функцию слуг, отцовское начало остается на заднем плане, продолжателем рода является девочка.

Таким образом, в художественном мире рассказа смещаются традиционные для американской культуры 1950-х – 1960-х гг. модели: женское представлено сильным, доминирующим, мужское – податливым, подчиненным; мир афроамериканцев показан ярким и жизнерадостным, тогда как мир белых выглядит лишенным красок и омертвелым. Центральным противопоставлением в рассказе является противопоставление жизни и смерти; витальное напрямую связано с природным, естественным, сексуальным. Несмотря на идею конечности человеческого существования, жизнь, реализованная в образах движения, сексуальности, продолжения рода, торжествует над смертью (произведение заканчивается фразой «Полный вперед!» [Уильямс 2001: 559]). Также в произведении предлагается утопическая модель будущего США, где проблема расовых различий будет решена посредством слияния рас.

Список литературы

Андрушко Ю. П. К вопросу о проблеме расового конфликта в носвеллистике Т. Уильямса (на материале рассказа «Мисс Койнт из Грина») // Проблемы изучения литературы: исторические, культурологические и теоретические подходы: сб. науч. тр. Вып. X / под ред. Л. И. Миночкиной. Челябинск; Цицеро, 2008. С. 69–72.

Карасев Л. В. Флейта Гамлета: очерк онтологической поэтики. М.: Знак, 2009. 208 с.

Уильямс Т. Лицо сестры в сиянии стекла. М.: Б. С. Г. – Пресс, НФ «Пушкинская библиотека», 2001. 576 с.

Dennis V. Tennessee Williams: A study of The Short Fiction. Boston: University of Arkansas at Little Rock, 1988. 142 p.

Williams T. Collected Stories. New York: New Directions Books, 1985. 574 p.

ONTOLOGICAL APPROACH TO ANALYSIS OF A SHORT STORY "MISS COYNTE OF GREENE" BY T. WILLIAMS

Yulia P. Andrushko

Postgraduate Student South Ural State Humanitarian Pedagogical University 454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin av., 69. uliandr@yandex.ru

The analysis of the world of a short story "Miss Coynte of Greene" by T. Williams is presented in the article. We use L. V. Karasev's methodology ("ontological approach") which is related to the analysis of key extracts and central oppositions such as Life–Death, Masculine–Feminine, American–Afroamerican and etc.

Key words: ontological approach, ontological threshold, world of short story, substance of literature.

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ» ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА

Ольга Михайловна Любимская

аспирант кафедры зарубежной литературы Тюменский государственный университет 625003, Россия, Тюмень, ул. Володарского, 6. lubimskaya89@list.ru

В статье рассматривается проблема невербальных средств коммуникации сэлинджеровских героев как важнейших элементов поэтики молчания романа «Над пропастью во ржи». Особое внимание уделяется такому художественному приему Сэлинджера как замена слова, внутренней речи героев жестом. Материалом исследования является роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

Ключевые слова: Дж. Д. Сэлинджер, жест, молчание, невербальные средства коммуникации, поэтика.

Настоящее исследование находится в русле изучения поэтики молчания в творчестве Дж. Д. Сэлинджера. Проблема жеста как элемента невербальной экспрессии сэлинджеровских героев недостаточно изучена. Ее значимость определил А. А. Аствацатуров (Феноменология текста: игра и репрессия, 2007) [Аствацатуров: эл. ресурс]. Однако, проблему жеста Аствацатуров исследует в основном в сэлинджеровских рассказах. Между тем, *«феномен молчания играет значительную роль*<...> в том числе в романе "Над пропастью во ржи"» [Любимская 2016: 175]. Молчание как ведущий лейтмотив романа «Над пропастью во ржи» рассмотрено Н. Л. Иткиной (Поэтика Сэлинджера, 2002) [Иткина 2002]. Тем не менее, роль жеста в этой связи не была детально исследована, в то время как жест является важнейшим элементом поэтики молчания романа, и выявление его функций может отобразить особенности художественного метода писателя и идейного содержания романа.

Необходимость подробного анализа жестов для раскрытия идейного содержания романа, а также для выявления своеобразных черт поэтики молчания обусловили актуальность исследования. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые проведен деталь-

[©] Любимская О. М., 2017

ный анализ невербальных средств коммуникации сэлинджеровских героев в романе «Над пропастью во ржи», что позволяет подойти к решению ключевых вопросов авторского мироощущения.

Изучая детали сэлинджеровских диалогов, И. И. Данилова и А. О. Тимошевская солидарны с Аствацатуровым в том, что «Слово в текстах Сэлинджера не способствует коммуникации людей, а напротив, препятствует ей» [Данилова, Тимошевская 2015: 1342], однако продолжая идею о второстепенной роли слова в художественном мире Сэлинджера, исследователи отмечают его обязательное присутствие: «Настоящее общение между персонажами происходит «по ту сторону слов», хотя и при их обязательном участии» [Данилова, Тимошевская 2015: 1342]. Мы же считаем, что применительно к роману «Над пропастью во ржи», где центральной проблемой является уход героев в себя, сохранение героями своей личности от внешнего унифицирующего мира во внутреннем молчаливом затворничестве, можно говорить о словесно-жестовых отношениях, когда жест замещает слово. Не облекая внутренние переживания героев в словесную форму, Сэлинджер выводит их наружу через жест.

Жест принято рассматривать в широком и узком смысле слова. Так, в широком смысле, под жестом понимается любое бессловесное действие, физическое движение, несущее определенную смысловую нагрузку; а в узком — движение рук и частей тела, сопровождающее и заменяющее речь [Финансовый словарь «Финам»: эл. ресурс]. В рамках статьи в понятие жест мы будем вкладывать обобщающий смысл, использовать термин в широком смысле — «...как способ вневербальной передачи информации и общения, тип изобразительновыразительного поведения, мини-поступок и элемент поступания» [Энциклопедия РГХА: эл. ресурс].

Замена слова жестом и другими невербальными средствами коммуникации отражает центральную проблему творчества писателя — проблему отчуждения и самоотчуждения человека. Проблема отчуждения определила построение образной системы романа «Над пропастью во ржи»: ведущее место в ней отведено героям-одиночкам, бунтарям. Протест сэлинджеровских героев безгласен. Тем не менее, ему есть место в художественном пространстве романа. Жажду правды и справедливости герои утоляют через поступок, жест, часто не сопровождаемый ни одним словом. Свое несогласие с суровой действительностью, общественными установками они выражают невербально.

Сэлинджер стремился изобразить не столько индивидуальные, сколько общечеловеческие черты личности. В связи с этим он нередко наделяет разных героев одними и теми же жестовыми характеристи-

ками. Главная задача различных на первых взгляд жестов - выразить протест против господствующих в обществе фальши и равнодушия. Так, второстепенный персонаж Эдди Марсалла, упомянутый в романе лишь однократно, предваряет череду бунтующих жестов в романе. В третьей главе Холден знакомит читателя с одним из спонсоров Пэнси, средней школы, откуда его «вытурили». Речь мецената Оссенбергера «на десять часов» о благотворительности и вере, полная неприкрытого самолюбования, необычным образом прерывает Марсалла: «Он как раз дошел до середины, рассказывал про себя, какой он замечательный парень, какой ловкач, и вдруг Эдди Марсалла – он сидел как раз передо мной – пукнул на всю капеллу. Конечно, это ужасно, очень невежливо, в церкви, при всех, но очень уж смешно вышло. Молодец Марсалла!» [Сэлинджер 2015: 21–22] (Здесь и далее выделено мной – О. Л.). Нелепый поступок Марсаллы, противоречащий общепринятым нормам и условностям, как бы с криком срывает маску лицемерия и фальши с речи мецената.

Часто повторяющийся зевок Холдена проходит лейтмотивом через весь роман и имеет под собой то же основание – протест, желание прервать надоевший диалог. Во время разговоров со сверстниками и учителями Холдену едва удается не зевнуть. Холден не говорит собеседнику прямо о том, что предмет разговора ему скучен, он героически старается выдержать ненавистные ему проповеди от учителей, однако его неприятие навязанных мнений, норм морали выдает простой зевок. Так, во время назидательной со стороны мистера Антолини беседы Холден не может сдержаться: «Я изо всех сил старался не зевнуть. И не то чтобы мне было скучно слушать, вовсе нет, но на меня вдруг напала жуткая сонливость»; «И тут вдруг я зевнул во весь рот. Грубая скотина, знаю, но что я мог сделать?» [Сэлинджер 2015: 198–199]. В отличие от Эдди Марсаллы, чей жест явно преднамеренный, за свою несдержанность Холден испытывает угрызения совести. Он бы рад молча выслушать вразумительную речь учителя, но не может пойти против своей природы. Стоит отметить, что мистер Антолини не может быть идеалом для Холдена, непререкаемым авторитетом, уже только по той причине, что между ним и женой Холден чувствует холодок отчуждения и замечает он это своим чутким ухом: «...повернулся и заорал в кухню: – Лилиан! Как там кофе? – Его жену зовут Лилиан»; «У них дома всегда приходится орать, потому что они постоянно торчат в разных комнатах. Странно, конечно» [Сэлинджер 2015: 189–190]. Для Холдена это несомненный знак того, что в доме Антолини нет понимания, молчаливой идиллии.

Ту же реакцию Холден выдает, когда его школьный товарищ Экли вторгается в его комнату, беспардонно начинает ходить по ней, трогать вещи и, что самое главное, отвлекать Холдена от чтения книжки дурацкими вопросами. После нескольких тщетных попыток намекнуть Экли об его бестактности словами, Холдену ничего не остается, кроме как выразить свой протест беспомощным зевком: «...А твои родные знают, что тебя вытурили? — Нет. — Где же твой Стрэдлейтер? — На матче. У него там свидание. — Я опять зевнул. Зевота одолела» [Сэлинджер 2015: 27].

Зевок как «жест» имеет отрицательную коннотацию в отношении Стрэдлейтера, второго товарища Холдена. Прося Холдена написать за него сочинение по литературе, Стрэдлейтер не испытывает никакой неловкости, напротив он ведет себя вызывающе развязно: «Опиши комнату. Или дом. Или какое-нибудь место, где ты жил. Что угодно, понимаешь? Лишь бы вышло живописно, черт его дери. — Тут он зевнул во весь рот. Вот от такого отношения у меня все кишки переворачивает! Понимаете — просит тебя сделать одолжение, а сам зевает вовсю!» [Сэлинджер 2015: 33].

Нескончаемые удары, броски, выхватывания, разрывания и т. п. Холдена во время разговоров с другими персонажами – знаки безгласного одиночного бунта против фальши, притворства и несправедливости. Так, внезапный порыв Холдена к агрессивному действию вызван его безнадежностью донести до Стрэдлейтера словами то, как подло последний говорит о своей бывшей девушке. Холден выражает свой протест бессловесно, в форме жеста: «А с кем у тебя свидание? с Фитиджеральд? – Какого черта! Я с этой свиньей давно не вожусь. – Ну? Так уступи ее мне, друг! Серьезно. Она в моем вкусе. – Бери, пожалуйста! Только она для тебя старовата. И вдруг просто так, без всякой причины, мне захотелось соскочить с умывальника и сделать дураку Стрэдлейтеру двойной нельсон. <...> Я и прыгнул. Прыгнул на него, как пантера!» [Сэлинджер 2015: 35]. Его поступок - знак полного отчаяния достучаться до Стрэдлейтера словами. Ему предшествует в диалоге ирония «Я с этой свиньей давно не вожусь. — *Ну? Так уступи ее мне, друг! Серьезно. Она в моем вкусе*» [Сэлинджер 2015: 35]. Ирония здесь выполняет функцию умолчания. Холден вынужден перейти от прямого доверительного диалога к иронии, поскольку понимает, что совесть Стрэдлейтера не пробить никакими словами. За иронией Холден скрывает свое возмущение, негодование, более того, при помощи столь провокационного предложения он надеется задеть в Срэдлейтере лучшие струны души, но услышав в ответ равнодушное и вполне серьезное: «Бери, пожалуйста! Только она для

тебя старовата», – Холден решает восстановить справедливость физически.

Подобный поступок не единичен, выражение своих подлинных чувств при помощи жеста характерно для Холдена на протяжении всего романа. После того, как Стрэдлейтер вернулся со свидания с Джейн Галлахер (девушкой, к которой Холден питает особые чувства), он пытается узнать в разговоре со Стрэдлейтером, были ли те близки интимно. Стрэдлейтер его всячески игнорирует. Холден вынужден задать прямой вопрос («Было дело?») и поняв, что ответа он не услышит («Это профессиональная тайна, братец мой!»), что диалог не возможен, бросается на него с кулаками: «Дальше я что-то не очень помню. Знаю только, что я вскочил с постели, как будто мне понадобилось кое-куда, и вдруг ударил его со всей силы, прямо по зубной щетке, чтобы она разодрала его подлую глотку. Только не попал. Промахнулся. Стукнул его по голове, и все» [Сэлинджер 2015: 48]. То, что Холден не может сказать словами, потому что осознает их беспомощность перед очерствелым собеседником, он выражает при помощи агрессивного жеста.

Когда дело касается индивидуальных переживаний, слово в художественном пространстве романа становится невозможным, ненужным. Сокровенному, личностному нет места в обществе с потребительскими ценностями. Диалоги сэлинджеровских персонажей либо поверхностны, либо, если задевают глубокие темы, обречены на провал: *«типичный колфилдовский разговор»* [Сэлинджер 2015: 152] встречается раздражительным непониманием собеседника. Поэтому часто Холден не высказывает свои переживания прямо, и выйти наружу им помогает жест. Когда Холден выполняет просьбу Стрэдлейтера написать за него сочинение, для темы он берет описание своих впечатлений от личной вещи своего брата (бейсбольной перчатке, полностью исписанной стихами). Такая тема не сильно противоречила заданию: «О чем писать? – спрашиваю. – О чем хочешь. Любое описание. Опи-ши комнату. Или дом. Или какое-нибудь место, где ты жил. Что угодно, понимаешь? Лишь бы вышло живописно, черт его дери» [Сэлинджер 2015: 33], однако Стрэдлейтер пришел в ярость, увидев написанное. Он ожидал прочитать описание безличного интерьера, и размышления Холдена показались ему неуместно интимными. Холден понимает, что объяснения с его стороны того, сколько мыслей и души он вложил в это сочинение, будут напрасны. Он не утруждает себя даже попробовать поспорить со Стрэдлейтером. Его реакция в произведении неизменна – он протестует молча через поступок: «Ладно, ладно, отдай листок! – говорю. Подошел, выхватил у него этот треклятый листок, взял и разорвал» [Сэлинджер 2015: 46]. При этом жест не обрамляет речь героя, не выполняет второстепенную функцию эмоционального усилителя речи, Холден вообще ничего не говорит, без объяснений он разрывает сочинение и выбрасывает в урну: «Что за черт? – говорит. — Зачем ты разорвал? Я ему даже не ответил. Бросил клочки в корзину, и все. Потом лег на кровать, и мы оба долго молчали» [Сэлинджер 2015: 46]. Ряд действий «выхватил-разорвалвыбросил» служит единственным проявлением чувств Холдена во внешнем мире. Жест в данном случае замещает слово.

Доверительные отношения, чувства любви и дружбы герои романа

«Над пропастью во ржи» также не стремятся выразить словами. Как заметила Н. Л. Иткина, героя Сэлинджера отличает «Едва ли не суеверная боязнь слова, наносящего урон жизни» [Иткина 2002: 101]. Для выражения чувств на помощь им приходят опять же невербальные средства коммуникации. Глубокую, трепетную привязанность друг к другу Холден и Джейн Галлахер высказывают молча, а точнее, бессловесно: «А Джейн была совсем другая. Придем с ней в какое-нибудь кино и сразу возьмемся за руки и не разнимаем рук, пока картина не кончится. И даже не думаем ни о чем, не шелохнемся» [Сэлинджер 2015: 85]. Жест соединенных рук, при котором герои не чувствуют потребности в словах, по Сэлинджеру, знак подлинного общения и полного доверия героев. О своих нежных чувствах Джейн сообщает Холдену бессловесно: «И еще я вспомнил одну штуку. Один раз в кино Джейн сделала мне такое, что я просто обалдел. Шла кинохроника или еще что-то, и вдруг я почувствовал, что меня кто-то гладит по голове, оказалось – Джейн. Удивительно странно все-таки. Ведь она была еще маленькая, а обычно женщины гладят кого-нибудь по голове, когда им уже лет тридцать <...>» [Сэлинджер 2015: 85]. Такой жест по Сэлинджеру красноречивее любых слов признания в любви. Чувства, высказанные в слух, напротив, носят легкомысленный, сомнительный характер. Так, Салли Хейс не раздумывая отвечает Холдену, что тоже любит его, однако по отсутствию даже малейшего молчания после ее признания, читатель догадывается о мнимости ее слов: «Ах, милый, я тебя тоже люблю! – говорит она и тут же одним духом добавляет: – Только обещай, что ты отпустишь волосы. Теперь ежики уже выходят из моды...» [Сэлинджер 2015: 131–132]. Пропуск паузы, молчания как внутреннего переживания в данной ситуации демонстрирует несоответствие слов их смыслу.

На первый взгляд, икание Фиби сестренки Холдена кажется жес-

На первый взгляд, икание Фиби сестренки Холдена кажется жестом, не несущим смысловой нагрузки, а выполняющим роль лишь дополнительной характеристики к ее портрету как героя, указывающий

на ее детскость и непосредственность. Однако, задача этого жеста крайне важная, он показывает, что Фиби полностью простила брата и перестала злиться на него за то, что его вновь выгнали из школы. После ее словесной тирады в духе «папа тебя убьет» и т.д., Фиби не говорит вслух о том, что она его уже простила, словесное высказывание в данном случае замещает игривый жест икоты: «Я подошел к двери, но туп она меня окликнула: — Холден! — И я обернулся. Она сидела на кровати, хорошенькая, просто прелесть. — Одна девочка, Филлис Маргулис, научила меня икать! — говорит она. — Вот послушай!» [Сэлинджер 2015: 182]. В конце романа, когда совершенно неожиданно для Холдена, Фиби идет к нему на встречу с чемоданом и с твердым желанием уехать из Нью-Йорка и попытаться найти счастье на Западе, мы понимаем, что жест икоты был единственным знаком, указывающим читателю на то, что в тот момент Фиби перестала сердиться на Холдена и даже, напротив, разделила его переживания.

Таким образом, системное рассмотрение невербальных форм коммуникации в романе «Над пропастью во ржи» позволяет нам говорить о поэтике молчания на уровне поведения героя (поступок, жест). Самые глубокие переживания героев романа раскрываются в тексте через краткое, но эмоционально-насыщенное действие: пукание в капелле во время речи мецената, нескончаемые удары, броски, выхватывания, разрывания и т. п., наконец, неоднократно повторяющийся зевок Холдена во время разговоров с другими персонажами – знаки безгласного одиночного бунта против фальши, притворства и несправедливости. Не показывая внутренние переживания героев в словесной форме, Сэлинджер выводит их наружу через жест. Жест в художественной системе Сэлинджера – один из важных способов характеристики отношений участников диалога, личности с миром, по-своему проясняющий поэтику молчания в произведениях американского писателя. Безгласные жесты формируют общее символическое поле «молчания» в романе и служат единственным средством выражения мыслей и переживаний героев, иллюстрируют их внутреннюю душевную жизнь, и тем самым выполняют заместительную функцию слова.

Список литературы

 $Aстивацатуров \ A.\ A.\$ Феноменология текста: игра и репрессия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 288 с.

Аствацатуров А. А. «Нехватка бытия: загадка Джерома Сэлинджера и американской литературы» / Беседу вел И. Мин URL: http://theoryandpractice.ru/posts/8609-nad_selindjerom (дата обращения: 01.03.17).

Данилова И. И., Тимошевская А. О. Перевод коллоквиальных эллиптических конструкций с английского языка на русский (на примере прозы Дж. Д. Сэлинджера) // Фундаментальные исследования, 2015. № 2–6. С. 1340–1344.

Иткина Н. Л. Поэтика Сэлинджера. М.: РГГУ, 2002. 225 с.

Любимская О. М. Поэтика «высокого безмолвия»: «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера в контексте творчества Ф. М. Достоевского // Мировая литература в контексте культуры. 2016. Выпуск 5(11), С. 174–182.

Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи / Дж. Д. Сэлинджер; пер. с англ. Р. Я. Райт-Ковалевой. М.: Эксмо, 2015. 336 с.

Финансовый словарь «Финам». URL: https://www.finam.ru/dictionary/wordf01270/?page=1 (дата обращения: 10.02.2017).

Энциклопедия Русской христианской гуманитарной академии. URL: http://summa.rhga.ru/vseob/cat/detail.php?rraz=1&ELEMENT_ID=4781 (дата обращения: 10.02.2017).

NONVERBAL EQUIVALENTS OF CHARACTERS' INNER SPEECH IN J. D. SALINGER'S NOVEL "THE CATCHER IN THE RYE"

Olga M. Lubimskaya

Postgraduate Stident of The Department of Foreign Literature Tyumen State University 625003, Russia, Tyumen, Volodarskogo str., 6. lubimskaya89@list.ru

The article deals with nonverbal means of communication of Salinger's characters as important elements of poetics of silence in the novel "The Catcher in the Rye". The author of the paper pays attention to such aspect of artistic method as replacement a word, inner speech for a gesture. The material under investigation is the novel "The Catcher in the Rye" by J. D. Salinger.

Key words: J. D. Salinger, gesture, silence, nonverbal means of communication, poetics.

УДК 821.111-2

ФЕНОМЕН ДЕТСТВА В БРИТАНСКОЙ ДРАМЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

(60-80-е гг.)

Ольга Валерьевна Ловцова

аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральский государственный педагогический университет 620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26. o lovtsova@mail.ru

В статье рассматривается «детская» проблематика и образы детей в британской социальной драме 1960–80-х гг. Драма Э. Бонда «Спасенные» стала первой и ключевой работой, в которой обозначена и закреплена тесная связь между образом ребенка-жертвы и традициями театра жестокости. Драматурги 1970–80-х гг. в пьесах, созданных под влиянием правозащитных программ по защите детей от насилия, развивают традиции театра жестокости Э. Бонда и исследуют истоки и последствия жестокости, направленной на детей.

Ключевые слова: Э. Бонд, С. Дэниэлс, современная британская драма, театр жестокости, образ ребенка, феномен детства.

Разработка детской и юношеской тем в британской драме XX века связана с приходом в литературное и театральное пространство Англии «рассерженных молодых людей» во главе с Дж. Осборном в 1950-е гг. Поколение драматургов, получившее в журналистской среде определение «сердитые молодые люди», благодаря радикальному характеру своих литературных экспериментов, вывело на сцену молодежь, широко представленную в возрастном, субкультурном, интеллектуальном и классовом разнообразии. Молодежная проблематика, заявленная в творчестве «сердитых молодых людей» и герой, созданный, в первую очередь, в драме «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1956) Дж. Осборна, который «запечатлел черты нового социального типа, став выражением умонастроений английской молодёжи 50-х гг., неприятия социальной регламентации» [Коренева 2005: 320], прочно вошли в британскую драматургию и последующих десятилетий, оказавшись плодотворной почвой, на которой зародился и сформировался устойчивый интерес авторов последующих «волн» к представителям и более юных генераций – детям и подросткам.

[©] Ловцова О. В., 2017

Знаковое обращение к образу ребенка в британской драме XX в. связано с драматургией Э. Бонда, крупнейшего автора «второй волны», сменившей творчество поколения «сердитых молодых людей». В пьесе Э. Бонда «Спасенные» (Saved, 1965), ключевой работе 60-х, посвященной нищете и маргинальному положению молодежи и их детей, вынужденных нести «бремя страданий за все человечество» [Соловьева 1982: 5], драматург «выбирает шоковые методы разговора об актуальных проблемах» [Доценко 2005: 301], тем самым обозначивая и закрепляя тесную связь между образом ребенка, политической проблематикой и традициями театра жестокости.

Эстетика жестокости является отличительной особенностью драматургии Э. Бонда, причем понимание жестокости Бондом – не сугубо философское, согласно которому, по А. Арто, она «означает суровость, неумолимую решимость действия, абсолютный необратимый детерминизм» [Арто 2000: 192–193]. Жестокость и агрессия присутствуют в драме Э. Бонда в буквальном смысле и понимаются им как неотъемлемая черта устройства общества. В эссе «О насилии» драматург отмечает, что «жестокость не является инстинктом, который мы должны все время подавлять как угрожающий цивилизованным социальным отношениям; мы жестоки, потому что не способны на цивилизованные отношения» [Вопо 1988: 12].

Герои пьесы «Спасенные» — группировка юных бандитов, существующих на «обочине» жизни. На протяжении всего действия молодые действующие лица демонстрируют неспособность к «цивилизованным отношениям» как внутри своей генерации, так и с представителями иных поколений. Негуманное отношение героев к ребенку, отрицание его способности к ощущению боли, можно интерпретировать как «зеркало» социального незамечания маргинальных групп представителями благополучных слоев британского общества, как символ равнодушия взрослого мира к миру детства: «скандально запоминающуюся сцену избиения младенца в «Спасенных», впрочем, толковали по степени условности самым противоположным образом — от сверхнатуралистического воспроизведения жизни рабочего класса до аллегории.<...> Детские проблемы являются чрезвычайной стадией проблем общества» [Доценко 2005: 301].

Премьера спектакля, состоявшаяся в Royal Court Theatre в 1965 г., произвела шокирующее впечатление на публику сценой забрасывания ребенка камнями, однако вопросы у критиков вызвали и особенности присутствия младенца в драме и его театральной реализации. Так, театральный критик Ж. В. Ламберт высказывал недоумение по поводу молчания ребенка в сцене пыток: «почему ребенок, который до этого

ныл на протяжении четверти часа, так и не издал ни звука?» [Elsom 1981: 176]. Помимо рациональных объяснений беззвучного поведения младенца, допустима и мысль, что его молчание оказывается «поводом для насилия над ним» [Buchler 2008: 16], неслучайно гибель младенца некоторые критики оценивают и как освобождение: «ребенок спасен. Он спасен от невыносимого существования» [Costa]. Детоубийство в «Спасенных» и озлобленность молодых героев вызывали у театральных обозревателей и парадоксальные ассоциации: «молодые преступники из южной части Лондона, в диком исступлении забрасывающие камнями ребенка до смерти, напоминают делинкветных детей, кидающих камни в щенка или котенка» [Elsom 1981: 179]. Подобные отклики о жестокости, таящейся, по мнению рецензентов, в глубине даже детского сердца, вновь провоцируют вопросы о природе агрессии – социальной или биологической, и ставят под сомнение теорию самого автора драмы, считавшего жестокость социальным конструктом.

1970-е и 1980-е гг. ХХ в. характеризуются некоторым творческим

затишьем, однако, начиная с последних лет восьмидесятых происходит очередное повышение интереса к теме детства и фигуре ребенка в драме. Внимание авторов конца 80-х гг. сфокусировано по-прежнему на образе ребенка-жертвы, а детство интерпретируется как болезненный и травмирующий период жизни человека. Утверждение подобного взгляда на детство связано с приданием огласке общественных проблем, о которых ранее было не принято говорить открыто. Наиболее болезненными среди всех социальных бед оказались домашнее насилие и преступления, совершенные на сексуальной почве, против не только женщин, но и детей. Э. Эстон отмечает, что именно с 1970-х гг. проблемы «сексуальных изнасилований детей, как и бытовой жестокости и насилия, были вынесены на всеобщее обозрение благодаря женским группам, которые боролись за повышение уровня осознанности и информированности» [Aston 2000: 38]. В 80-е годы в Великобритании широко развернулись социальные проекты, направленные на предотвращение надругательств над детьми. Литература, будучи формой общественного сознания, художественно осваивает социальную реальность, и «следующим этапом трансформации архетипа ребенка в английской литературе становится эпоха тэтчеризма, которая сопровождалась реформами в области системы образования, протестными движениями молодежи. Не случайно кризисное состояние английского общества 1980-х годов рассматривается сквозь призму детских образов» [Шанина 2014: 76], широко представленных в художественных произведениях разных жанров: «образы чудаковатых героев, героевподростков, тинейджеров в разных вариациях, связанных с проблема-

ми молодежи, образы детей страдающих <...> мы находим в произведениях наиболее значимых прозаиков XX века. <...> Литература 60-70-х годов отразила взлет молодежных движений. <...> В 80-90-е гг. в молодежной прозе проявляются психологические мотивы» [Федотова 2003: 3]. Схожие процессы протекали и в драме: авторы 80-х регулярно обращаются к исследованию психологии жестокости, направленной на детей. Но если в прозе 60-70-80-х гг. XX в. значительно расширяется палитра типажей детей-героев, что подтверждено в исследованиях Э. Пайфер «Демон или кукла: образы детей в современной письменности и культуре», А. Г. Ненилина «Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции», Л. В. Федотовой «Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе (вторая половина XX века)», в драме дети редко выступают в качестве действующих лиц, что связано, со структурой драматического текста, выстраивающегося как ретроспекция и фокусирующегося на воспоминаниях и актах самоанализа взрослых героев, обнаруживающих источник конфликта в болезненном детском опыте.

Наиболее репрезентативно тема загубленного детства заявлена в пьесах 80-х гг. С. Дэниэлс, выступавшей не только против мужского доминирования в семье, но и против порнографии и проституции как самых очевидных сфер угнетения представительниц женского пола. Протест Дэниэлс против торговли подростками, насилия над девочками и женщинами обрел свое выражение в пьесе «Шедевры» (Masterpieces, 1983) и в драме «Врата дьявола» (The Devil's Gateway, 1983). В своей более поздней работе «Вне себя» (Beside Herself, 1990) С. Дэниэлс анализирует взаимосвязь между сексуальным насилием, пережитым девочкой в семье, и ее душевным нездоровьем во взрослом возрасте, «мало того, что Дэниэлс выдвигает на первый план историю женщины с опытом инцеста, стоящую на пути к исцелению, она включает дополнительный сюжет об изнасиловании девочки отчимом и отчуждении от нее матери, <...> еще один откровенный рассказ о жестоком обращении с детьми. <...> Из этих нарративов образуются три различных перспективы – историческая, социальная и личная» [Bakker 1996: 143]. В последнюю декаду XX в. С. Дэниэлс продолжила разрабатывать тему жестокого обращения с детьми в пьесе «Безумие Эсме и Шаз» (The Madness of Esme and Shaz, 1994). Драматургом насилие над ребенком рассматривается как одно из проявлений давления доминантной группы наугнетенную, куда традиционно входят женщины и дети. Другим образцом попыток драматургов вложить в уста герояребенка исповедальное слово о себе стала монодрама К. Доуви (Dowie, Claire) «Взрослый ребенок / мертвый ребенок» (Adult Child / Dead Child, 1987), в которой взрослый герой, испытавший на себе завышенные требования родителей, боровшийся с собственными проявлениями детскости и выросший психически нездоровым, представляет историю своего взросления.

Авторы социальной драмы о детях 1960-80х гг., так или иначе, приходят к выводу, что неприятие взрослым героем другого герояребенка или себя-ребенка – это вариации на тему тоски по искалеченному собственному детству, поскольку «согласно классической психоаналитической теории <...> депрессия, как и траур, скрывает агрессивность по отношению к потерянному объекту» [Кристева 2010: 17]. Обращение к детским образам или упоминание детей позволяет драматургам исследовать причины и следствия системной социальной жестокости, выявить зависимость отклоняющегося поведения взрослого героя и его ментальных болезней от пережитого им в детстве травмирующего опыта, и тем самым обозначить «тесную связь между развитием "натуралистического" или "реалистического" театра <...> и развитием психоанализа» [Dingwall-Jones 2014: 75], что станет одной из отличительных черт при изображении и театрализации эпатажного поведения молодых героев, героев-детей и героев-подростков в британской драме рубежа тысячелетий и драме XXI в.

Список литературы

Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.

Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме / Урал. гос. пед ун-т. Екатеринбург, 2005. 391 с.

Коренева М. Джон Осборн // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2005. С. 320-322.

Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М.: «Когито-Центр», 2010. 276 с. (Библиотека психоанализа)

Соловьева Н. А. Английская драма за четверть века (1950–1975 гг.). Выпуск II (семидесятые годы). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 84 с.

Федотова Л. В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе (вторая половина XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2003. 22 с.

Шанина Ю. А. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века // Культура и текст. 2014. №1 (16). С. 68–87.

Aston E. Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights 1990–2000. New York: Cambridge University Press, 2003. 250 p.

Bakker P. A Critical Analysis of the Plays of Sarah Daniels: a thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Ph. D in English Literature Sheffield: University of Sheffield, 1996, 250 p.

Bond E. Author's Note: On Violence / Plays 1. London: Bloomsbury Methuen Drama (Contemporary Dramatists), 1988. P. 9–17.

Buchler L. A. In–Yer-Face: The Shocking Sarah Kane: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Drama and Performance studies in the School of Literature Studies, Media and Creative Arts, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, 2008. 108 p.

Costa M. Edward Bond's Saved: «We didn't set out to shock» // The Guardian, October 25, 2011. URL: http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast (дата обращения 01.03.2017)

Dingwall-Jones C. "Antic Dispositions?": The Representation of Madness in Modern British Theatre: a thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Kent: School of Arts, University of Kent, 2014. 234 p.

Elsom J. Post-war British Theatre criticism. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. 270 p.

PHENOMENON OF CHILDHOOD IN BRITISH DRAMA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY (60-80s)

Olga V. Lovtsova

Postgraduate Student of Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University.

620017, Russia, Yekaterinburg, Kosmonavtov av., 26. o lovtsova@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the "children's" problems and images of the children in British social drama of 1960–80th. E. Bond's drama "Saved" was the first and key work, which marked and secured a close relationship between the image of the "child-sacrifice" and the traditions of the theatre of cruelty. Playwrights of 1970–80th develop the tradition of the E. Bond's theater of cruelty. In addition, authors investigate the sources and consequences of violence, aimed at children, in the plays that were written under the influence of human rights programs for the protection of children from violence.

Key words: E. Bond, S. Daniels, contemporary British drama, theatre of cruelty, image of the child, phenomenon of childhood.

УДК 821.112-2

СИСТЕМА МОТИВОВ В ПЬЕСЕ Л. ХЮБНЕРА «СБОЙ»

Евгений Юрьевич Мельников

аспирант кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69. melnikovx@mail.ru

В данной статье представлен анализ мотивной системы пьесы Лутца Хюбнера «Сбой» в контексте творчества драматурга и современной немецкой драмы в целом. В процессе исследования выделяются центральные мотивы, выполняющие сюжетообразующую функцию на композиционном и семантическом уровнях (мотивы столкновения поколений, утраты коммуникации, ученика-учителя и др.), и вспомогательные мотивы, раскрывающие образы героев (мотивы прощения, страха и вины, и др.).

Ключевые слова: современная немецкая драматургия, Лутц Хюбнер, «Сбой», мотив, система мотивов.

Лутц Хюбнер (1964 г. р.) – современный немецкий драматург. За двадцать лет творческой деятельности им было написано 46 драматических произведений, большую часть из которых регулярно ставят в Германии, Великобритании, России, США. Популярность спектаклей по пьесам Хюбнера обусловлена точностью в осмыслении проблем, актуальных для человека XXI века, честностью и бесстрашием в изображении «болевых точек» сегодняшнего общества. «Близость тематического наполнения пьес опыту молодых людей» [Schumm 2006: 2], отказ от «упрощенного указания на виновных» [Бриглеб 2008: 10], а также «тенденция отхода от постдраматической эстетики и обращение к действующим персонажам» [Haas 2007: 203], наделенным «обострен-ЧУВСТВОМ реальности» [Шевченко 2013: созлают неповторимый облик его пьес.

Наряду с текстами современных немецких драматургов (Й. Розельт «Трюфели», Д. Доббро «Леголэнд», Т. Вальзер «Бродячие шлюхи», Д. Штоккер «Куриная слепота» и т. д.) в своих пьесах Л. Хюбнер исследует взаимоотношения подрастающего поколения и рассуждает о проблемах «отсутствия общего языка, неспособности выразить чувства, разрыва с поколением родителей» [Сейбель 2014: 271].

[©] Мельников Е. Ю., 2017

Данная тема рассматривается в таких драмах как «Сердце боксёра» (Das Herz eines Boxers, 1996), «С Днем рождения!» (Alles Gute, 1998), «Стеерs» (2000), «Winner & Loser» (2002), «Nellie Goodbye» (2003), «Делочести» (Ehrensache, 2005), «Сбой» (Aussetzer, 2007).

Пьеса «Сбой» написана при участии немецкой писательницы и актрисы Сары Немитц в 2007 году, премьерный спектакль по пьесе состоялся в Ганновере в «Юнгес Штаатстеатер» в том же году. История, рассказанная Хюбнером, знакомит нас с двумя действующими лицами: тридцатилетней учительницей-идеалисткой Юликой Штёр и Кристофером Нойманном, учеником-хулиганом из выпускного класса.

Заглавие пьесы наделено полифоничным звучанием. «Aussetzer» в переводе с немецкого означает «сбой, осечка». Действительно, сбой происходит в жизнях обоих персонажей. Для Юлики причиной подобного состояния становится профессиональное «выгорание». Для Криса — угроза «вылететь» из школы за неуспеваемость. Интереснее переносное значение заглавия. В метафоричном значении термин «der Aussetzer» может означать временную потерю памяти, утрату контроля над собой. В данном случае заглавие пьесы отсылает нас к сцене, выполняющей роль завязки в композиционной структуре текста, когда Крис бросается на учительницу и применяет к ней физическую силу, унижая чувство её собственного достоинства и демонстрируя неоправданную и неудержимую агрессию в духе берджесского «Заводного апельсина». Позже школьник утверждает, что не смог справиться с нахлынувшими эмоциями, что случился какой-то «сбой».

Неизученность драматургии Хюбнера в целом и данного текста в частности в зарубежном и отечественном литературоведении может служить основанием для данного исследования. Основным путем изучения пьесы выбран анализ мотивной системы, поскольку такой подход позволяет отследить не только сознательно заложенные автором смыслы, но и «отсутствовавшие в первоначальном замысле, <...> быть может, вообще не осознанные автором» [Гаспаров 1994: 32]. В соответствии с существующими концепциями (А. Н. Веселовский, А. Л. Бем, Б. Н. Путилов, Б. В. Томашевский, Р. Фаулер, В. Е. Хализев) мотив понимается как повторяющийся и развивающийся сюжетообразующий или сюжетонаполняющий компонент, обладающий повышенной семантической насыщенностью и выявляющий идею и ценностную систему художественного произведения.

Мотив, который воспринимается как часть более общего целого, является залогом продуктивности при анализе текста. Б. Н. Путилов отмечает: «Мотив есть не только элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и

обусловливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие» [Путилов 1975: 149]. Н. Э. Сейбель развивает эту мысль: «В совокупности элементов мотив синтезирует логический, образный и эмоциональный смыслы, представляя их в нерасторжимом единстве. При этом динамичность внутренней структуры мотива может способствовать "перетеканию" одного мотива в другой, взаимодействию и синтезированию их смыслов как внутри текста, так и вне его» [Сейбель 2006: 36]. При таком подходе любой текст воспринимается как система мотивов, т. е. комплекс сюжетообразующих или сюжетонаполняющих мотивов, отражающий темы и проблемы, заявленные автором в художественном произведении или характерные его творчеству в целом.

Центральным в пьесе «Сбой» становится мотив столкновения поколений. Данный мотив занимает одну из ключевых ролей в мотивной структуре драматического творчества Л. Хюбнера и берет своё начало ещё в античной литературе (комедии Аристофана «Облака», «Осы»; «Орестея» Эсхила). Архетипическая трактовка предполагает бескомпромиссный конфликт прямых родственников, где неправым в итоге может оказаться представить любого из поколений. Мотив в изначальном варианте сопряжен с дидактизмом, а победивший герой представляет собой глашатая авторских мыслей и воззрений касательно той или иной проблемы. В современной немецкой литературе мотив взаимоотношения поколений может трактоваться поразному: от представления о «злых детях» до оптимистического пафоса восстановления гармоничных отношений между поколениями. Хюбнер принадлежит в этом спектре, скорее, к позитивному крылу. К примеру, в пьесах «Сердце боксера» и «С Днем рождения!» Хюбнер подчеркивает важность преемственности поколений, связи между взрослыми и детьми, как основы культурного общества. Пьеса «Стеерs» демонстрирует иной вариант реализации мотива – здесь родители не понимают, не слышат и не принимают своих детей, что толкает молодое поколение на опасную дорогу отрицания собственной натуры и ненависти к привычной жизни. Не менее выражена в творчестве автора и другая причина конфликта «отцов» и «детей». Образ подростка в его пьесах зачастую связан девиантным поведением молодежи. Наблюдается разрушение морали личности, на смену детям, как образцам чего-либо идеального и совершенного, приходят дети, которых боятся даже взрослые. В подобном ключе мотив столкновения поколений трактуется, к примеру, в «Деле чести». В пьесе «Сбой» мотив столкновения поколений реализуется посредством конфликта семнадцатилетнего школьника, чьи нравственные идеалы и стремление

к саморазвитию оставляют желать лучшего, и тридцатилетней учительницы английского языка и искусства. Хюбнер остается верен собственной позиции, а потому показывает, что взаимодействуя между собой, представители разных поколений могут добиться того, чего не в силах достичь самостоятельно или среди ровесников. Дополнительные занятия, организованные фрау Штёр, помогли молодому человеку социализироваться и научиться сопереживать другим людям, а учительнице — снова поверить в свои силы, убедиться в правильности выбранного жизненного пути. Сопряженным с мотивом столкновения поколений является мотив ученик-учитель. Отойдя от архетипического варианта, где молодой персонаж учится мудростям жизни у более взрослого персонажа, Хюбнер ближе к фаустовской реализации мотива, где Вагнер вполне самостоятелен и в спорах с учителем бескомпромиссно отстаивает свою точку зрения. Однако Хюбнер идет дальше и утверждает идею взаимного обучения. В этом ключе особую значимость приобретает сцена, где Крис учит фрау Штёр делать бумажные самолетики. Пока Крис постигает азы английского языка и мировой культуры, Юлика становится менее принципиальной и более живой, учится радоваться мелочам и вновь ощущает вкус молодости. На структурно-композиционном уровне данные мотивы выполняют сюжетообразующую функцию, конструируя событийную цепь пьесы. Библейский мотив прощения имеет особую значимость при анализе образа фрау Штёр. Избитая старшеклассником учительница

Библейский мотив прощения имеет особую значимость при анализе образа фрау Штёр. Избитая старшеклассником учительница первоначально называет себя «жертвой насилия» и жаждет наказать вероломного юношу, однако в последний момент меняет мнение, делая удивительный для нее самый вывод: «Я ему помогу. <...> Я не знаю, как он мыслит. А знаю ли я вообще что-то о своих учениках? Этому никто не учит. <...> Я должна это узнать». Фрау Штёр прощает Криса за побои, потому что понимает собственную значимость в его жизненном пути. Парным при таком развитии сюжета становится мотив страха и вины. Крис не доверяет своей учительнице, остерегаясь, что она предаст его и расскажет о случившемся директору школы, Кристофер пытается придумать план, чтобы раскусить фрау Штёр, подозревая её в злом умысле, однако со временем убеждается в искренности её намерений и рассуждая наедине с собой говорит: «Фрау Штёр, она же мне не противник. Как и я ей». Следующая стадия душевных терзаний героя — осознание вины: «Я не хотел. Это полное дерьмо. Я знаю. Мне жаль. Честно». Однако первоначально образ героя и его поведение связано с мотивом вседозволенности, являющимся отражением социально-культурного облика современной молодежи, утратившей нравственные ориентиры и без зазрения

совести преступающей моральные нормы. Таким образом, внутренняя борьба Криса отражает, с одной стороны, постепенное перерождение и очеловечивание героя, с другой — его нежелание и неумение осознать собственную неправоту.

Мотив оклеветанной героини, имеющий фольклорные корни, выполняет роль кульминации на сюжетно-композиционном уровне и тесно связан с осовремененным и адаптированным под нынешние реалии мотивом сражения за честь дамы. Фрау Штёр получает письмо от одноклассниц Криса, где обвиняют учительницу в интимной связи с учеником. Испуганная и оскорбленная ложными обвинениями Юлика совершает роковую ошибку, соглашаясь на предложение Криса решить проблему. В итоге старшеклассник избивает собственных одноклассниц, решившихся на шантаж. Герой, проделавший долгий путь к нравственному перерождению, отказывается от светлого будущего, чтобы восстановить справедливость и защитить честь учительницы. Открытый финал, характерный для большинства пьес Хюбнера, ставит читателя в тупик. Последние реплики Криса, обращенные к фрау Штёр, пронизаны трагичным пафосом: «Вы же этого хотели, чтобы я решил проблему, да? Я это сделал. <...> Все в порядке, фрау Штёр?». Жизнь молодого человека оказывается разрушенной, усилия Юлики – напрасными. Причиной случившегося, по мнению автора, служит неумение людей решать конфликты и проблемы мирным путём. Цинизм, жестокость и дикость современного мира порождают еще большие трудности, преодолеть которые герои не в силах. Таким образом, финал пьесы раздвигает границы мотива столкновения поколений, преобразовывая его в мотив раскоммуникации люлей вообще.

Таким образом, мотивная система пьесы «Сбой» представлена на композиционно-структурном уровне мотивом столкновения поколений (который в рамках творчества Хюбнера представлен здесь в наиболее пессимистичной и глобальной реализации, плавно приобретая звучание мотива всеобщей утраты коммуникации) и мотивом ученика-учителя, составляющими сюжетный каркас пьесы, а также осовремененными и адаптированными под реалии XXI века мотивами оклеветанной героини и сражения за честь дамы, оформляющими кульминационный этап композиции произведения. Сюжетонаполняющую функцию в «Сбое» выполняют мотивы прощения, страха и вины, вседозволенности, раскрывающие характеры персонажей и играющие ключевую роль в анализе системы образов изучаемой пьесы.

Список литературы

Бриглеб Т. Власть насилия // ШАГ-3. М., 2008. С. 2–8.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. 303 с.

Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141–155.

Сейбель Н. Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit. Монография. Челябинск: Изд-во Челябинского государственного педагогического университета, 2006. 414 с.

Сейбель Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой прозы // Политическая лингвистика. 2014, № 4. С. 270–273.

Шевченко Е. Н. Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии // Литература и театр: модели взаимодействия. Ч., 2013. С.178–201.

* * *

Haas B. Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien, 2007. 261 p. Schumm F. Creeps – Ein Jugendtheaterstück nach Lutz Hübner: Wie kann jugendlichen Rezipienten der Zugang zum Stück und zur Kultur allgemein ermöglicht werden? / Franziska Schumm. GRIN, 2006.36 p.

SYSTEM OF MOTIVES IN THE PLAY "AUSSETZER" BY L. HUBNER

Evgeny Y. Melnikov

Postgraduate Stident of Literature and Teaching Methods Department South Ural State Humanitarian Pedagogical University 454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin av., 69. melnikovx@mail.ru

The article is devoted to the analysis of system of motives in the play "Aussetzer" by L. Hubner in the contexts of his theatre and contemporary German drama. Analyzing the play "Aussetzer" we find key motives which construct a plot and important for structure and the whole meaning of the play (motive of conflict of generations, lost of communication, teacher – student relations). We also discuss additional motives which enable to uncover characters (motive of forgiveness, fear and guilt, etc.).

Key words:modern german drama, Lutz Hübner, "Aussetzer", motif, system of motives.

УДК 821.161.1:821.111

ОБРАЗ ВОЕННОГО ПРОТИВНИКА В РАССКАЗЕ И.С. ШМЕЛЕВА «СОЛДАТ КУЗЬМА» И В РОМАНЕ Б. БЕЙНБРИДЖ «МАСТЕР ДЖОРДЖИ»

Светлана Всеволодовна Шешунова

д. филол. н., профессор кафедры лингвистики Государственный университет «Дубна» 141980, Россия, Моск. обл., Дубна, ул. Университетская, д. 19. bog15k254@dubna.net.ru

В статье сопоставляются образы врага в двух произведениях, посвященных Крымской войне. В рассказе И.С. Шмелева «Солдат Кузьма» (1915) русский и английский солдаты, являясь военными противниками, тем не менее, вступают в теплые дружеские отношения. В романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» (1998) британцы и русские предстают как зеркальное отражение друг друга, но обречены на вза-имное уничтожение.

Ключевые слова: образ врага в литературе, Крымская война, И. С. Шмелев, Б. Бейнбридж.

Изображение Крымской войны в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» (Master Georgie, 1998) не раз становилось предметом исследований [Волчек 2011; Сидорова 2012; Сидорова 2014]; в частности, отмечалась близость позиций британской писательницы и Л. Н. Толстого [Волчек 2011: 255; Сидорова 2012: 191]. При этом выражалось мнение, что Бейнбридж «почти не вводит в свое произведение образ врага — русские лишь упоминаются, но не описываются» [Сидорова 2014: 111]. Как будет показано ниже, это не вполне верно: изображение русского противника, несмотря на свою лаконичность, имеет в «Мастере Джорджи» концептуальное значение.

Персонажи Бейнбридж познают этого противника сначала через звуки. В тумане до британского лагеря доносится колокольный звон: «Те колокола поутру звонили, чтоб вдохновить русские батальоны при выступлении из Севастополя. У неприятеля, говорили, сила несметная» [Бейнбридж 2001: 181]. Для сравнения, о численном превосходстве русских войск над британцами говорилось и в стихотворении А. Теннисона «Атака тяжелой бригады» (The Charge of the Heavy Brigade, 1882), посвященном одному из эпизодов битвы при Балакла-

[©] Шешунова С. В., 2017

ве: «dark-muffled Russian crowd <...> like acloud», «Russianhordes»; этой безликой многотысячной силе («thousands of Russians») противостоят всего триста всадников бригадного генерала Дж.Й. Скарлетта [Чернин 2009: 35]. Но если Теннисон создает мрачный образ окутанных тьмой «русских орд», то в «Мастере Джорджи» упоминание о многочисленности войск противника лишено подобных негативных коннотаций и предстает нейтральным.

Повествуя о сражении под Севастополем от лица Помпи Джонса, Бейнбридж подчеркивает психологическое сходство противостоящих друг другу солдат: и те, и другие в равной степени предстают жертвами войны как противоестественной стихии, пробуждающей в людях звериное начало. «Русские ждать себя не заставили, наскочили, вынырнули из тумана, точь-в-точь — мы, как в зеркале, глаза выпучены от страха» [Бейнбридж 2001: 186]. Мысль о зеркальном сходстве противников выражается и далее: «...сошлись один на один наш офицер из Двадцать первого и тоже офицер, русский. Дрались на саблях, кружили друг против друга раскорякой, как обезьяны. А солдаты, те и другие, стали в кружок, науськивали, подбадривали, крепко ругались. <...> Когда оба рухнули, пронзенные насмерть, кружок сразу рассыпался под зверский крик» [Бейнбридж 2001: 186].

В изображении Бейнбридж русские и британцы едины в животном страхе перед смертью и в отвратительном ремесле убийства. Восприятие противника как личности мешает этому ремеслу; инстинкт самосохранения подсказывает Помпи, что во время боя не надо смотреть врагу в глаза — так легче видеть в нем бездушную мишень: «Только от первого тычка в мясо и мышцы меня чуть не вырвало, а потом <...> выпускать кишки показалось самым обычным делом. На лица я не смотрел, в перепуганные глаза, я пониже смотрел, на одежку, прикрывавшую беззащитные внутренности от моих смертельных уколов» [Бейнбридж 2009: 186].

Попытка диалога с противником предстает при этом безнадежной. Война диктует людям свои бесчеловечные законы, принуждая их истреблять друг друга: «Я занялся мальцом с болячкой на губе. Он весь одеревенел от ужаса, только махал на меня штыком, как пчелу отгонял. Что-то пролопотал по-своему, я ответил: прошу прощенья, не понял. Пожалел его было, да он сам хлыстнул меня по лбу, тут уж я вскипел и проткнул ему глотку. Он упал, хрипя свои упреки. Я не знал, какое такое дело отстаиваю и почему так нужно убивать...» [Бейнбридж 2001: 186].

Сравним приведенные фрагменты «Мастера Джорджи» с изображением встречи русского и британского солдат, воюющих друг с дру-

гом, в рассказе И. С. Шмелева «Солдат Кузьма» (1915). Основным повествователем в этом рассказе выступает мальчик, которому знакомый отставной солдат при каждой новой встрече повторяет рассказ об одном из эпизодов Крымской войны. В бою под Севастополем Кузьма был ранен и ночью очнулся в опустевшей неприятельской траншее рядом с таким же раненым англичанином: «Ну, разговорились. Какие уж мы тут враги-неприятели! Чуть двигаться можем» [Шмелев 2000: 224].

Как видно, в глазах Кузьмы ранение является естественным основанием для вполне мирного общения с оказавшимся поблизости врагом. В «Мастере Джорджи» это совершенно не так: когда русские «отошли за холмы, побросав неубранных убитых и раненых» [Бейнбридж 2001: 187], такой же, как Кузьма, раненый русский солдат, приподнявшись, убивает главного героя романа — Джорджа Харди. Этот поступок венчает характерное для Бейнбридж изображение войны как бессмысленной бойни: ведь русский расправляется именно с тем англичанином, который мог бы оказать ему помощь и даже спасти жизнь — с военным врачом.

Шмелев, напротив, рисует общение врагов по Крымской войне с мягким юмором: «Ничего, разговорились. Он по-своему, я ему посвоему. Всё понимает. "Что ж это ты, говорю, со мной сделал? Куда я теперь гожусь?" <...>Ах ты, говорю, такой-сякой! Маленько его поругал. А он мне на плечо показывает – тоже, мол, и ему влепили, в это место. <...> "Каля-маля, - говорит, - гав-гав-дую-не вздую". Посвоему. И не вздуешь, говорю, шалишь» [Шмелев 2000: 224-225]. Очевидно, что в этом эпизоде, как и в диалоге Помпи Джонса с русским «мальцом», противники обращаются друг к другу на разных языках, и произнесенные собеседником слова им непонятны (Кузьма неспособен распознать в услышанных звуках фразу «How do you do»). Однако Шмелев, в отличие от Бейнбридж, не изображает эту ситуацию как коммуникативный тупик. Напротив, его герой убежден, что они с англичанином понимают друг друга. «Всё понимает», - несколько раз утверждает рассказчик [Шмелев 2000: 225, 226]. Хотя Кузьма превратно толкует значение иностранных слов, по сути дела он прав: в общении двух изображенных солдат актуализировалось иное значение глагола «понимать» – «сочувствовать, одобрять».

При этом противники, по контрасту с романом Бейнбридж, отнюдь не являются зеркальным отражением друг друга. Напротив, Кузьма отмечает в облике англичанина непривычные, не свойственные русским солдатам черты: «на щеках у него как кошачьи лапки приклеены, все они так себе бородку оставляли, по-матросски» [Шмелев 2000:

224]; «Англицкая трубка, серебряная... Найди-ка поди такую трубку!» [Шмелев 2000: 222]. Однако чужое, непривычное не воспринимается рассказчиком как чуждое и враждебное. Русский солдат описывает своего британского противника с большой симпатией: «Парень здоровущий, прямо... красивый!

- И хороший он, да? спрашиваю я, уже давно зная, что англичан окажется хорошим.
- Ничего, хороший... прямо душевный парень оказался» [Шмелев 2000: 224].

В русском военном рассказе XIX века также наблюдался отказ от изображения противника как исключительно «плохого чужака» [Лапунов 2003: 95]. Однако Шмелев идет дальше — его персонаж воспринимает солдата вражеской армии не просто как хорошего человека, но как своего друга: «...прямо — душевный молодчик оказался. Прямо жалко мне от него уходить. Говорю ему: "очень ты для меня хороший, даром что неприятель, а как чистый друг"...» [Шмелев 2000: 226].

Увидев, что пролитая из раны кровь лишила Кузьму запаса табака, англичанин протягивает ему свой, «заграничный, деликатный», а затем предлагает обменяться на память трубками: «До слез удивил» [Шмелев 2000: 226]. Этот обмен, возможно, содержит аллюзию на эпизод «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого, где во время перемирия воюющие стороны также угощают друг друга табаком, а французский офицер предлагает русскому взять на память портсигар. Однако у Толстого отношения собеседников не выходят за рамки любопытства, у Шмелева же они рисуются как подлинно сердечные. Тем самым в рассказе создается атмосфера особой теплоты и умиротворенности. Неосознанно наслаждаясь ею, маленький слушатель Кузьмы испытывает от истории такое же удовольствие, как и сам рассказчик; давно зная ее наизусть, он каждый раз заново радуется, когда «начинается солдатова дружба с англичаном» [Шмелев 2000: 225].

На первый взгляд, эта краткая дружба врагов напоминает эпизоды «Войны и мира», в которых рисуются добрые отношения русских солдат с вышедшими к их костру Рамбалем и Морелем или партизан отряда Денисова с юным барабанщиком Винсентом. Однако в данных эпизодах очевидно, что ни Рамбаль, ни Морель, ни Винсент больше не станут участвовать в боевых действиях против русской армии – плен навсегда лишил их такой возможности. Эти французы находятся в положении побежденных, к которым по законам этики положено проявлять милосердие. По контрасту, Кузьма называет «чистым другом» противника, с которым у него и в будущем не исключена встреча в бою: англичанин отказывается сдаться в плен, и раненые солдаты двух

неприятельских армий расползаются в разные стороны, к своим, готовые вновь исполнять воинский долг..

Таким образом, в рассказе Шмелева перед нами любовь к врагу в прямом смысле слова. Торжество этой христианской добродетели над законами войны согревает сердца. Именно поэтому добрые отношения с англичанином так запоминаются Кузьме и так ценны для его маленького друга: «...и мне хочется, чтобы он всё рассказывал и рассказывал про англичана. И так всё ясно передо мной: я вижу и ту канаву, и их трубки, и их лица. И сладко так у меня внутри, и хочется с чего-то заплакать, и уже колет в носу. <...> И думается, бывало, — а что, если бы пришел сюда, в нашу баньку, и тот англичан. Так бы и сидели мы трое. Они бы держались за руки, курили бы из своих трубок, а я бы смотрел на них» [Шмелев 2000: 227].

Поле битвы под Севастополем, показанное глазами Кузьмы, оставляет ощущение душевного мира и покоя: «Тут ихние лежат, а тут наши. Спят сном беспробудным, вечным, царство небесное... Отслужили верой и правдой, а кто виноват — там Господь рассудит» [Шмелев 2000: 226]. Этот душевный покой порожден традиционным восприятием войны как испытания, которое можно и нужно пройти честно, «верой и правдой». В изображении Шмелева на эту честную службу в равной степени способны и русские, и англичане.

Рассказ «Солдат Кузьма» написан в ходе Первой Мировой войны, когда Россия и Великобритания были союзниками. Переживание современности, опрокинутое в историческое прошлое, породило в этом рассказе парадоксальный образ англичанина времен Крымской войны как врага-друга. Как следствие, изображение военного противника и взаимоотношений с ним является здесь идиллическим.

По контрасту, созданный в конце XX столетия роман «Мастер Джорджи» впитал знание о чудовищной разрушительности двух мировых войн, оставивших после себя «потерянное поколение» и сомнения в осмысленности бытия. Под бременем этого знания автор изображает Крымскую войну как взаимное уничтожение, в котором не остается места ни чести, ни правде, ни человечности в отношении к противнику.

Список литературы

Бейнбридж Б. Мастер Джорджи: Роман / пер. с англ. Е. Суриц. М.: Иностранка: БСГПресс, 2001. 189 с.

Волчек Д. В. Крымская война «глазами» Л. Н. Толстого и Б. Бейнбридж (на материале «Севастопольских рассказов» и романа «Мастер Джорджи» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 4 (16). С. 249–257.

Лапунов С. В. Образ противника в русском военном рассказе XIX века // Веснік Віцебскага дзяржаўнага універсітэта ім. П. М. Машэрава. 2003. №2 (28). С. 89 - 96.

Сидорова О. Г. Исторический роман в творчестве Б. Бейнбридж // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 2 (18). С. 186–193.

Сидорова О. Г. Крымская война в английской литературе // Известия Уральского Федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2014. Т. 130. № 3. С. 106–113.

Чернин В. К. Альфред Теннисон и Россия: из истории международных литературных связей. М.: Флинта: Наука, 2009. 540 с.

Шмелев И. С. Солдат Кузьма // Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 8 (доп.): Рваный барин: Рассказы. Очерки. Сказки. М.: Русская книга, 2000. С. 220–239.

THE IMAGE OF ENEMY IN THE SHORT STORY "KUZMA, A SOLDGER" BY I. S. SHMELEV AND THE NOVEL "MASTER GEORGIE" BY B. BAINBRIDGE

Svetlana V. Sheshunova

Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics Dubna State University 141980 Russia, Moscow region, Dubna, Universitetskaya str., 19 bog15k254@dubna.net.ru

The article presents a comparative analysis of the images of the enemy in two works of literature dedicated to the Crimean war. In the short story "Kuzma, a Soldier" by I. S. Shmelev (1915) Russian and British soldiers, as military opponents, however, enter into a cordial relationship. In the novel "Master Georgie" (1998) by B. Bainbridge the British and Russians appear as mirror images of each other, but are doomed to mutual destruction.

Key words: the image of the enemy in literature, Crimean War, I. S. Shmelev, B. Bainbridge.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Э. ЕЛИНЕК «ЛЮБОВНИЦЫ»

Елена Сергеевна Сафронова

к. филол. н., доцент кафедры языкового и литературного образования Челябинский институт переподготовки и повышения квалификации работников образования 454091, Россия, Челябинск, ул. Красноармейская, д. 88. lenayarina@yandex.ru

В статье представлен анализ жанрового своеобразия романа Э. Елинек «Любовницы». Содержательные и формальные черты любовного романа принципиально переосмысляются писательницей в соответствии со своим уникальным видением мира. На содержательном уровне это происходит благодаря оригинальной реализации любовной темы: любовь оборачивается страданием, ненавистью, отвращением и даже смертью. Сюжетный схематизм, повторяемость ситуаций, композиционное кольцо в романе писательницы отменяют значимость любовной интриги, акцентируя образ мира, константами которого являются однообразие и повторяемость.

Ключевые слова: Э. Елинек, поэтика, тема любви, композиция, жанр.

Художественное своеобразие произведений Э. Елинек – объект пристального внимания исследователей австрийской литературы второй половины XX века. Казалось бы, сказано уже достаточно много: о влиянии на творчество писательницы работ Р. Барта, связанных с повседневной мифологией (Э. Шпанланг, Т. Акашева); об авторской позиции Э. Елинек (Р. Шмидт); об особой повествовательной стратегии (У. Шестаг); о преодолении Э. Елинек «гиноцентрического принципа» [Воротникова 2006: 21]; о взаимодействии её произведений с феминистской прозой (Э. Фиддлер), о принципах построения образов героев («...схематизм, отсутствие индивидуальности как в портрете, так и во внутренних характеристиках, статичность...» [Ярина 2010: 119]). Однако вопрос об уникальной природе поэтической системы австрийской писательницы по-прежнему остается открытым и, безусловно, актуальным. Для понимания специфики самобытного стиля Э. Елинек роман «Любовницы» («DieLiebhaberinnen», 1975) представляется особенно интересным. Именно в этом произведении складыва-

[©] Сафронова Е. С., 2017

ется индивидуальный стиль романистки, заключающийся «...в разоблачении идеологического содержания устойчивых оборотов речи ...» [Schmidt 1988: 463].

На наш взгляд, весьма продуктивным может стать осмысление поэтической системы Э. Елинек сквозь призму жанрового своеобразия ее произведений. Дело в том, что исследование жанра предполагает обращение к содержательным и формальным особенностям текста в их нерасторжимом единстве, ведь по словам М.М. Бахтина, жанр характеризуется особым «тематическим содержанием», «стилем» и «композиционным построением» [Бахтин 1986: 428]. Для Э. Елинек единство и взаимная обусловленность формы и содержания представляются принципиально важными. Не случайно своего «идеального читателя» писательница охарактеризовала так: «...он должен понять не только то, о чем я пишу, но и почему я пишу так, а не иначе» [Елинек 2010а: 387].

Ответ на этот вопрос, как нам кажется, следует искать в творческих установках писательницы. Воспринимая себя критиком языка, писательница разоблачает мифы массового сознания и называет свою стратегию «буквалистской практикой»: «...цитаты изымаются из старого контекста и прописываются в новый, таким образом, ... в них так сказать, вписывается новый смысл» [Елинек 2010б: 408]. Подобная техника порождает принципиальную смысловую двойственность, напряженность поэтической системы Э. Елинек.

Рассмотрим, как это свойство реализуется на тематическом уровне романа «Любовницы». Одной из главных его тем, заданных уже заглавием, является тема любви, получающая разнообразное воплощение в тексте. Наиболее пристальное внимание автор уделяет пониманию любви как романтического чувства. Исследование данного концептуального понятия предполагает выход на авторское мировоззрение, ведь «художественный концепт ... заключает в себе индивидуальноавторское понимание сущности предметов или явлений» [Соловьева 2009: 7].

Главные героини романа — Бригитта и Паула — молодые женщины, которые стремятся к любви, надеясь, что с приходом этого «настоящего чувства» их жизнь кардинально измениться. Для Бригитты все складывается благополучно, она выходит замуж за Хайнца, становится обладательницей собственного дома и магазина электротоваров. Паулу ожидает крушение семейной жизни.

Первое, что обращает на себя внимание при чтении романа, это подчеркнутая семантическая антитетичность лексики, варьирующей любовную тему. С одной стороны, любовь в сознании героинь пред-

стает как радость, отдых, счастье. Предельным усилением этих положительных характеристик любви становится ее тесное сопряжение с жизнью: «Нам жизнь дает одна любовь!» («nur die liebe lässt uns leben!») [Елинек «Любовницы» 1996: 72; Jelinek 2007: 48]¹. С другой стороны, тема любви сопрягается с мотивами боли, страдания, отвращения, ненависти, получая таким образом резко отрицательную оценку: «любовь причиняет Бригитте боль» («die liebe tut Brigitte weh») (с. 34; S. 24); «Бригитта пылает ненавистью к Хайнцу» («Brigitte hasst Heinz sehr glühend») (с. 82; S. 55); «И Бригитту тошнит от Хайнца!» («auch ekelt sich Brigitte vor Heinz!») (с. 47; S. 32).

Однако нарочитая противоречивость в раскрытии темы любви оказывается мнимой, ее границы легко преодолимы. Дело в том, что между положительными и отрицательными характеристиками любви невозможно провести четкую границу. Повествование строится таким образом, чтобы создать двойственную семантическую перспективу за счет соединения разнородных, подчас противоречивых смыслов. Так, любовь в романе подменяется разнородными понятиями: например, болью («Я люблю тебя так сильно, что мне от этого больно», (с. 31)), тяжелой работой («...Хайнц превратился из любви в серьезную обязанность. Из удовольствия в тяжкий труд», (с. 54)), стремлением к материальным ценностям и собственности («...есть ведь еще много других вещей, которые можно приобрести с его помощью и любить себе на здоровье заместо Эриха», (с. 173)).

Метаморфозы любовной темы поддерживаются и заостряются идентичными эпитетами, которые относятся к противоположным понятиям. Например, отождествляя любовь и жизнь, автор определяет их эпитетами «подлинная», «настоящая» и противопоставляет жизни «ненастоящей», в которой есть только работа: «...здравствуй, жизнь, самая настоящая, подлинней не бывает... Смерть придет не скоро, если живешь настоящей и правильной жизнью. А вот если жизнь ненастоящая и неправильная..., то тогда ты и умираешь настоящей и окончательной смертью» (с. 72–73). Как видно, в данном фрагменте контраст между настоящей и ненастоящей жизнью нивелируется, опровергается идентичными для жизни и смерти эпитетами. Возникает ощущение не просто столкновения, а опровержение одного понятия другим. Более того, сами понятия «жизнь» и «смерть» замещают друг друга на протяжении романного повествования. Так, жизнь характеризуется как медленное умирание, схватка со смертью. Умиранием, уходом из жизни обозначается и замужество: «...дочь ждет не дождется, пока и ей будет позволено умирать, и родители запасаются, готовясь к ее смерти...» (с. 24).

Мотив смерти при жизни позволяет по-новому взглянуть на любовь. В начале романа, как мы уже отмечали, любовь отождествлялась с подлинной жизнью, по мере развития действия происходит смысловая модификация темы любви. Как и жизнь, любовь оборачивается смертью, отсутствием жизни: «В Пауле угасают последние чувства. Её тело совершенно мертво» (с. 146). Как видно, в романном повествовании не просто сталкиваются противоположные понятия, они подменяют друг друга, в результате чего создается семантическая обратимость. Любовь не противопоставляется смерти (как и ненависти, страданию, боли), а замещается ею. Смыслы не поляризуются, а превращаются один в другой до полного взаимного опровержения. Вполне закономерной поэтому оказывается реализация любовной темы как постоянное её отрицание, а настоящей же (не мнимой) оппозицией романа становится антитеза «любовь – отсутствие любви».

Одновременно с развенчанием любовного мифа произведение Э. Елинек опрокидывает и читательские ожидания, связанные с жанром любовного романа. И делает это максимально демонстративно. Подтверждением чему может служить, например, авторский комментарий: «Тут вам и не любовный роман...» (с. 194). Э. Фиддлер определяет «Любовниц» как «анти-любовный роман» [Fiddler 1994: 72]. Опровержение традиций указанного жанра происходит в том числе и на сюжетно-композиционном уровне текста. Дело в том, что автор постоянно переключает читательское внимание с происходящих событий на процесс создания романа, выставляя напоказ принципы и приемы его композиции. Так, автор неоднократно подчеркивает контрастность двух сюжетных линий романа, одна из которых связана с историей Бригитты, а другая – с историей Паулы. Указание на это содержится в самом построении текста. До определенного момента истории двух героинь не пересекаются, а описываются в разных главах. Однако противопоставление это нивелируется тем, что обе истории предельно схематичны, внутренний мир героинь представлен стереотипами массового сознания, они не испытывают любви, замужество же рассматривают как залог материального благополучия.

Еще более зримым сходство судеб Бригитты и Паулы становится благодаря своеобразному контрапункту в главе «Свадьба». Здесь принцип повтора не просто получает свое предельное воплощение, но нарочито выставляется напоказ: свадебные церемонии героинь воссоздаются однотипными синтаксическими конструкциями и практически идентичными лексическими оборотами, например: «В руках у Бригитты букет белых роз. В руках у Паулы букет белых роз. На Хайнце чер-

ный костюм с отделкой под смокинг. На Эрихе новый черный костюм и очень красивый галстук» (с. 204).

Истории Бригитты и Паулы, несмотря на разницу в финале (счастливая развязка истории Бригитты и крушение семейных отношений Паулы), варьируют сходные сценарии женских судеб. Как видно, построение романа по принципу повтора во многом соотносится с основной чертой авторской картины мира, основанного на бесконечном возобновлении ситуаций и характеров. Предельным выражением этого однообразного хода времени становится перекличка между «Предисловием» и «Послесловием» романа: «Увы, как часто жизнь уносится прочь в автомобиле, и на велосипеде за ней не угнаться. До свидания!» (с. 10); «Паула попалась. И если жизнь как-нибудь будет проходить неподалеку, Паула не попытается с нею заговорить... До свидания, Паула, и доброго тебе пути» (с. 237).

Таким образом, жанровая специфика романа Э. Елинек заключается в создании такой формы любовного романа, которая соответствует авторской картине современного мира, где вместо любви есть лишь миф о любви и жесткая экономическая обусловленность взаимоотношений. Этот миропорядок не допускает никаких исключений, однообразно повторяя характеры, события и ситуации.

Примечания

¹В дальнейшем ссылки на эти издания будут даваться в круглых скобках с указанием страниц.

Список литературы

Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986.543 с.

Воротникова А. Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70-80-х годов XX века: монография. Воронеж: ВГПУ, 2006. 274 с.

Елинек Э. «Высказать невысказываемое, произнести непроизносимое...» // Елинек Э. Смысл безразличен. Тело бесцельно. Эссе и речи о литературе, искусстве, театре, моде и о себе / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2010а. С. 384—402.

Елинек Э. Любовницы: роман / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Фантакт, 1996. 238 с.

Елинек Э. «Я ловлю язык на слове...» Интервью (февраль 2005) // Елинек Э. Смысл безразличен. Тело бесцельно. Эссе и речи о литературе, искусстве, театре, моде и о себе / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2010б. С. 403–423.

Соловьева Т. В. Концепт «Любовь» и его лингвистическая репрезентация в лингвокультурологическом аспекте (на материале лирических и драматургических произведений К. Скворцова): автореферат

дис. на соискание уч. степ.к. филол.н. по спец. 10.02.01 – Русский язык. Челябинск, 2009. 23 с.

Ярина Е. С. «Половая принадлежность, возможно, и есть сама природа человека...»: проблема самоидентификации личности в романе Э. Елинек «Похоть» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Выпуск 3(9). С. 116–121.

Fiddler A. RewritingReality.An Introduction to Elfriede Jelinek. USA: Berg. Oxford / Providence, 1994. 184 p.

Jelinek E. Die Liebhaberinnen: Roman. Rowohlt RORORO, 2007. 160 s.

Schmidt R. Arbeit an weiblicher Subjektivität. Erzählende Prosa der siebziger und achtziger Jahre // Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band 19. und 20. Jahrhundert / Hrgb von Gisela Brinker-Gabler. München: Beck, 1988. S. 469.

GENRE'S DISTINCTION OF THE NOVEL "WOMEN AS LOVERS" BY E. JELINEK

Elena S. Safronova

Candidate of Philology, Senior Lecturer of Language and Literature Education Department

Chelyabinsk Institute of Retraining and Improvement of Professional Skill of Educators

454091, Russia, Chelyabinsk, Krasnoarmeiskaya str., 88. lenayarina@yandex.ru

The article deals with E. Jelinek's novel "Women as Lovers" in aspects of genre's distinction. The author reinterprets the form's and content's features of the traditional love story according with own world view. Love theme turns into the concepts of suffering, disgust, hate and even death. The plot's schematism and repetition, circle composition of the novel cancel love relationship's importance, create such features of the Jelinek's world view as monotony and repetition.

Key words: E. Jelinek, poetics, the love theme, composition, genre.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ ОБ АНТИЧНОСТИ. АННАБЕЛЬ ЛАЙОН. «ЗОЛОТАЯ СЕРЕДИНА»

Оксана Владимировна Манжула

к. филол. н., доцент кафедры английского языка профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. achilleon@mail.ru

В статье предпринята попытка раскрыть своеобразие изображения античности и детства Александра Македонского в романе «Золотая середина» канадской писательница Аннабель Лайон. Автор статьи выделяет особенности изображения известных эпизодов истории и исторических деятелей.

Ключевые слова: Аннабель Лайон, исторический роман, античность, Аристотель, Александр Македонский, канадская литература.

Канадская писательница Аннабель Лайон (Lion Annabelle, род. 1971) – автор сборника коротких рассказов «Кислород», (Oxygen, 2000) и сборника новелл «Лучшее для тебя» (The best thing for you, 2004) живёт в Британской Колумбии, в Канаде. Она изучала музыку, философию и юриспруденцию. Сейчас писательница ведет курс творческого письма в университете Торонто.

Роман Аннабель Лайон «Золотая Середина» (*The Golden Mean*, 2009) — относительная новинка в серии романов о Древней Греции. Про детство Александра Македонского написано уже много произведений, но Аннабель Лайон в своём первом историческом романе показывает исторические события под другим углом, с точки зрения воспитателя будущего царя — Аристотеля. Сюжет произведения захватывающий и интересный. Роман представляет собой «раде-turner: в нем сочетаются состояние тревожного ожидания, беспокойства с чередующимися эпизодами разных сюжетных линий, энергичные диалоги и очень динамичный сюжет» [Willson 2011: 15]. Небольшое по объему произведение вмещает в себя огромный спектр событий из жизни великого учителя и великого ученика.

Повествование ведётся от лица Аристотеля. В целом, в романе описывается шестилетний период пребывания Аристотеля в Миезе, где

[©] Манжула О. В., 2017

находилась непосредственно школа, в которой учился Александр, его товарищи, и Пелле, столице Древней Македонии, но, с помощью отступлений в виде воспоминаний и ретроспектив, мы узнаём о детстве самого Аристотеля, разрушении его родного города Стагиры, о его учёбе в Афинах и жизни при дворе тирана Гермия.

Главный герой романа – Аристотель. Ранее он являлся главным героем только в серии античных детективов Маргарет Дуди (Doody Margaret Anne, 1939). В романе «Небесное пламя» (Fire from Heaven, 1969) Мэри Рено (*Renault Mary*, 1905 – 1983) Аристотель – второстепенный герой. При том, что протагонистом является знаменитый философ, роман не перегружен философией. Размышления Аристотеля всегда уместны, отражают действительность, связаны с событиями романа, конкретны. Благодаря рассуждениям Аристотеля, его манере выражать мысли, мы узнаём этого человека, пораженного странной болезнью, выражающейся во внезапных приступах острой восприимчивости, доводящей его до слёз; перепадами настроения от апатии до эйфории, с помощью которой можно свернуть горы. Умный и наблюдательный, он не идеализированный рассказчик – одно из достижений Аннабель Лайон. Ирландский писатель и критик Джон Бойн (Воупе John, род. 1971) считает: «Лайон блестяще представляет одни из самых интригующих отношений между учителем и учеником, их войну между мыслью и действием как способ познать мир» [Boyn: эл. ресурс].

Александр в романе предстает ужасным подростком. В изданных ранее романах о жизни Александра («Небесное пламя» М. Рено, «Сын Зевса» Л. Воронковой, «Александр Великий или роман о боге» М. Дрюона) будущий великий полководец описан как ранимый и мечтательный ребенок. У А. Лайон совершенно другой Александр, это «мелкий неудовлетворённый детёныш монстра» [Lyon 2009: 23]. Такой образ Александра выписан очень интересно. Некоторые вещи могут возмугить читателя, но образ может являться предметом дальнейшей дискуссии. Писательница утверждает, что все гении немного сумасшедшие. В соответствии с этим, можно провести параллель с образом Одиссея у Генри Лайона Олди. Единственная сюжетная линия, где наблюдается влияние Рено — это линия дружбы Александра и Гефестиона, будущего хилиарха его армии. В послесловии к роману Лайон ссылается на роман «Небесное пламя».

В романе Аннабель Лайон выведено множество образов, и все они очень интересны. Прежде всего, мы будем подразделять их на женские и мужские.

Значимую роль в романе играют женские образы: мать Александра царица Олимпиада, жена Александра Роксана, сестра Аристотеля и

служанка родом из северных земель. Каждая из них совершенно индивидуальна. Читая роман, начинаешь сочувствовать Пифии, жене Аристотеля. Олимпиада вызывает восхищение, служанка Атея – искренний смех. Мужские образы в романе: Александр, отец Александра, Филипп, а также его сводный брат Арридей.

Мастерски выписаны размышления великого философа о трагедии и комедии, о порядке вещей. Образы в романе также можно разделить на трагические и комические. К Филиппу, Арридею и учителю Аристотеля, которые являются трагическими фигурами, невольно проникаешься симпатией и состраданием. Комичен иногда сам главный герой, его жена, служанка Атея.

Роман написан женщиной от лица мужчины, известного в определенной степени своим женоненавистничеством. Стиль повествования – сухой, выверенный до буквы. Это проза, больше похожая на мужскую. В плане стилизации Аннабель Лайон достойна всяческих похвал. «Золотая середина» – это удачное смешение романов Мэри Рено и Стивена Прессфилда (*Pressfield Steven*, род. 1943), американского писателя, который мастерски и очень жестко описывает реалии античности в своих романах; роман стилизован под мужскую прозу, насколько это возможно. Текст романа наполнен натуралистическими деталями: хватает и кишок, и мочи, и грязи, но, при этом, натурализм и соответствующая лексика не перехлёстывают через край, всегда уместны и связаны с реалиями. Однако, повествование абсолютно лишено романтики. Она не проскальзывает ни в основной линии, ни в побочных. Скупые метафоры редки и невычурны. Любовь есть, но она подвергается рациональному анализу рассказчика.

Если рассматривать роман со стороны исторической достоверности, то очевидно, что автор хорошо знает материал, на основе которого создан роман. Историки в отзывах о романе не находят ошибок ни в сюжете, ни в описании историко-бытовых реалий. Можно заметить мелкие вольности вроде «бумаги» и «пятницы». В то же время, читатель должен быть готов увидеть совершенно другую Пеллу — столицу Македонии, а не ту, к которой он привык при прочтении других произведений об Александре Македонском. Аристотелю там далеко не всегда нравится. Конечно, художественный вымысел имеет место быть — в трактовке персонажей, в сюжетных поворотах — но это вполне соответствует назначению данного художественного произведения. Описание быта и персонажей автором соответствует исторической действительности.

А. Лайон признаётся: «Аристотель давно интересовал меня, ещё с тех пор, как я получала образование бакалавра философских наук. Мне

казалось, что Аристотель писал об очень важных, фундаментальных вещах, к которым я сама постоянно возвращалась: как быть хорошим человеком? Как быть хорошим гражданином? Что такое счастье?» [Lyon: эл. ресурс]. После событий 9 сентября 2001 года, когда каждый задумался о своей роли в этой жизни, Аннабель Лайон временно отошла от написания художественной прозы и вернулась к Аристотелю. Её поразило: «как мало известно о его жизни: всего-то полстраницы» [Lyon: эл. ресурс]. Роман «Золотая середина» начат в 2001 году и закончен в 2008. Он написан затем, чтобы Аристотель – великий мыслитель, рассуждавших о важном и для нас – не был забыт вне университетских стен.

Аннабель Лайон хотела сделать роман понятным для простых читателей. Это повлияло на выбор сюжета и языка. Книга фокусируется на шести годах, когда Аристотель много путешествовал – из Афин в Атарней, оттуда на Лесбос, затем в Пеллу. Желание сделать книгу доступной также повлияло на стиль и выбор языка. Македонцы разговаривают в североамериканской манере, а афиняне – в британской. Македонцы воспринимались греками как новая, чуть ли не варварская культура, свежая кровь, а афиняне, напротив, консервативны, гордятся своей древней культурой. Автор посчитала, что если сериал «Рим» и мини-сериал «Я, Клавдий» по роману Роберта Грейвза озвучиваются британскими актерами, то она имеет полное право сделать то же самое в своей книге и наделить афинян британской манерой речи, а македонцев – американской.

Весьма интересным приемом в романе является использование психологических особенностей в воссоздании внутреннего мира античных людей. А. Лайон уверена, что древние люди испытывали те же психологические проблемы, что и наши современники. Аристотель в романе страдает биполярным расстройством и меланхолией («чёрной желчью», если дословно переводить с древнегреческого), потому что в его трактате «Проблемы» она нашла подробное описание крайностей – холодной чёрной желчи, горячей чёрной желчи — а также «середины». Аристотель описывает страдания и вместе с тем великие возможности меланхолика так, словно сам был знаком с этим недугом. Его жена Пифия в романе тоже страдает чем-то похожим, и поэтому так хорошо понимает Аристотеля.

Характер Александра получился самым сложным. Лайон хотела показать его надоедливым заносчивым подростком-нарциссом, какими часто бывают самые талантливые ученики. Задача Аристотеля – адаптировать его к будущей жизни, а так же обучить всем наукам, необходимым для управления государством. Выписать такого упрямого и

заносчивого Александра у неё получилось, но у ее героя отсутствовали задатки будущего великого полководца. Тогда Аннабель Лайон прочла статью Вильяма Финнигана «The Last Tour» о так называемом посттравматическом синдроме и поняла, что описание этого синдрома вполне вписывается в ее концепцию образа Александра. Посттравматический синдром, в книге названный «a soldier's heart» [Lyon 2009: 29] - «посттравматическое стрессовое расстройство (ПТСР, «вьетнамский синдром», «афганский синдром» и т. п.) — тяжёлое психическое состояние, которое возникает в результате единичной или повторяющихся психотравмирующих ситуаций, как, например, участие в военных действиях, тяжёлая физическая травма, сексуальное насилие, либо угроза смерти» [American Psychiatric Association 2013: 71]. Это психологическое расстройство, вызванное сильными негативными переживаниями (такими, какие испытывают солдаты на войне), после которого начинаются периоды неадекватного поведения, неоправданной жестокости, за которой следует ломающая дух депрессия; алкоголизм, перепады настроения и периоды забвения. Аристотель говорит: «Психологическая травма Александра была достаточно рано в детстве: особенно этому способствовало то, что его родители ненавидели друг друга» [Lyon 2009: 51].

Интересны и другие персонажи. Арридей написан отчасти с натуры: в семье писательницы есть родственник с нарушением развития, и сцены equestrian therapy (лечение лошадьми) позаимствованы оттуда. Поэтому мальчик на лошади на обложке – не Александр, а Арридей.

Для того, чтобы изобразить исторические события и исторических деятелей с максимальной точностью, автор проделала большую исследовательскую работу: прочитала много исторических источников об этом периоде, книги по современной психологии, работы Аристотеля, часть корпуса работ Гиппократа и др.

Аннабель Лайон спрашивали, насколько она ассоциирует себя с Аристотелем, ведь он тоже — писатель. Она ответила, что «было бы крайне заносчиво с её стороны сравнивать себя с великим мыслителем, и поэтому от её характера в Аристотеле ничего нет» [Lyon: эл. ресурс].

По словам писательницы, «других романов про Александра я не читала (чтобы не растерять решимость) и нашумевший фильм «Оливера Стоуна» не смотрела (чтобы не представлять своих героев такими, какие они на экране) прежде, чем закончила свою. А когда закончила, стала читать «Божественное Пламя» и пришла сразу в восторг и в ужас. Изначально в «Золотой середине» Олимпиада играла в «Вакханках» Агаву. Пришлось переписать эту сцену, потому что это уже есть у Рено» [Lyon: эл. ресурс].

Аннабель Лайон написала продолжение романа «Золотая середина» от лица маленькой Пифии (дочки Аристотеля), Роман «Милая девочка» (*The Sweat Girl*, 2012) начинается со смерти Александра.

Итак, первый роман Аннабель Лайон рассказывает о внутреннем мире Аристотеля и его ученика Александра. При этом писательница выдвигает на первый план тяжелое положение одинокого мыслителя в мире, где ценятся солдаты.

Аристотель много писал о счастье, но, если верить Аннабель Лайон, собственные уроки не пошли ему впрок. В своем дебютном романе, «Золотая середина» автор показывает жизнь глазами великого философа: «Проклятый с капризным умом и остроумием, столь же сухим, как мышиный помет, это человек, для которого удовлетворенность только абстрактное понятие» [Lyon 2009: 300].

«Я – мусор», – жалуется он. «Это мое знание ситуации, мои личные выдумки» [Lyon 2009: 124]. Он бросает вызов обществу.

В начале романа Аристотель завершил двадцатилетнее пребывание в Академии Платона и был назначен воспитателем сыновей-подростков своего друга детства, царя Македонии Филиппа. Один – тихий юноша с серьезными когнитивными нарушениями, другой – «неистовый, противный» мальчик, который также был гениален и со временем стал не менее известным чем Александр Великий.

Вот редкое столкновение умов: философ с замерзшим сердцем и будущий военачальник, чья начинающаяся депрессия вызвана не недостатком страсти, но неумеренностью. Аристотель не может помочь себе самому стать счастливым, но он дает совет Александру: Золотая Середина, определяемая как достижение середины между двумя чувственными крайностями. К сожалению, молодой человек не готов принять эту идею. «Ты ценишь посредственность», – насмехается он [Lyon 2009: 22].

Ему нечем возразить, поскольку Аристотель эмоционально вял, если не совсем мертв. Это человек, который потрошит живых хамелеонов, не моргнув глазом. Александр, наоборот, глубоко чувствующий мальчик, который любит мать, лучшего друга и своего коня. Его периодические приступы неконтролируемого гнева кажутся почти пародийными, пощечинами миру, который требует их от него – уродование лиц убитых врагов, обезглавливание трупов – пожалуйста, если так нужно. Его состояние только ухудшается после ухода Аристотеля; развивается страшный случай «солдатского сердца» – посттравматического стрессового расстройства.

Однако Александр в конечном итоге выигрывает этот поединок длиною в роман со своим наставником, так как он – человек, который

не только чувствует, но и действует. Однажды он прерывает напыщенного Аристотеля, когда тот описывает метод подслащивания воды, он спрашивает: «Ты пробовал это?». «Я читал об этом», – дрожащим голосом отвечает Аристотель [Lyon 2009: 44]. Этот обмен колкостями подчеркивает одиночество Аристотеля. Большая ирония книги, однако, в том, что Аристотель кажется неизмеримо более подходящим для ужасов боя, чем Александр.

Однако, это роман об Аристотеле, и его постоянная «черная желчь или меланхолия» не может не вредить пониманию прочитанного. Его постоянные громкие слова — не лучший способ нравиться. Показательный пример: его мнение относительно оратора Демосфена. Аристотель говорит об ораторе: «Тошнотворный, раздражительный» [Lyon 2009: 144]. Философ часто дает советы: «Меньше вина, больше молока и сыра. Избегайте напряженных ситуаций. Избегайте жары» [Lyon 2009: 202].

Справедливости ради, следует заметить, что в романе есть множество моментов, когда каменное сердце Аристотеля смягчается; в обществе его юной дочери Пифиады или его неотесанного смешного раба Атея; когда он занимается музыкой с братом Александра, «слабоумным царевичем», или оплакивает смерть ветреного Филиппа. Он приписывает свою боль некоему призраку вне себя, говоря: «Мое существо вспоминает непомерно, щедро, сложно, сверкая слишком насыщенными красками... Филипп с обоими глазами, смеющийся в море» [Lyon 2009: 244].

Тоска такого рода делает великого человека несколько менее холодным, хотя он и остается в целом слишком далек от горячности чувств. Он предостерегает Александра: «Ты хочешь наполнить жизнь острыми ощущениями» [Lyon 2009: 49]. Хотя отвращение Аристотеля к бессмысленным удовольствиям заслуживает одобрения, его склонность к их противоположности гораздо меньше.

Необходимо отметить, что хотя такой Аристотель является неприятным человеком, он вполне правдоподобен. Роман «Золотая середина» — кропотливое исследование, попытка реконструировать внутренний мир великого философа. Он не является прорывом в литературе, большим достижением. Это просто добротная работа, немного затянутая, неприукрашенная, в ней слишком мало юмора. Но она, вероятно, точно такая, как хотелось бы Аристотелю.

Примечания

 1 Перевод здесь и далее мой.— O. M.

Список литературы

Boyn John. Сайт Fantasticfiction. [Электронный ресурс]. Дата обновления: 26.06.2017. URL: https://www.fantasticfiction.com/l/annabel-lyon/golden-mean.htm. (дата обращения: 26.06.2017).

Lyon A. Сайт annabellyon.blogspot [Электронный ресурс]. Дата обновления 27.06.2017. URL: http://annabellyon.blogspot.ru. (дата обращения: 26.06.2017).

Lyon A. The Golden Mean. Canada: Random House? 2009. 304 p...

 $Lyon\ A$.[Электронный ресурс]. Дата обновления 28.06.2017. URL: http://annabellyon.blogspot.ru/ (дата обращения: 28.06.2017).

Wilson E. Review. The New Republic. N 12. 2011 r. USA: Hamilton Fish V. P. 15 – 17.

American Psychiatric Association. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Fifth. Arlington, VA: American Psychiatric Publishing, 2013. P. 271–280.

NEW TENDENCIES IN THE MODERN NOVEL ABOUT ANCIENT TIMES. ANNABEL LION. "THE GOLDEN MINE"

Oksana V. Manzhula

Candidate of Philology, Assistant Professor of English Professional Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. achilleon@mail.ru

In the article the author has made an attempt to show the individuality of describing the antiquity and the childhood of Alexander th Great in the novel "The Golden Mine" by the Canadian author Annabel Lion. The author of the article analyses the description of the famous episodes of history and the historical persons.

Key words: Annabel Lion, historical novel, antiquity, Aristotel, Alexander the Great, British literature.

ФИЛОСОФСКАЯ СКАЗКА МИШЕЛЯ ТУРНЬЕ: ЖАНРОВЫЕ ВАРИАНТЫ

Инга Валерьевна Суслова

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. inga_sus@mail.ru

Мария Сергеевна Мазунина

студентка III курса факультета современных иностранных языков и литератур Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. mazuninamariasergeevna@gmail.com

В статье анализируются особенности жанра философской сказки в творчестве М. Турнье, описываются и комментируются его основные формы. Основное внимание уделяется жанрам рождественской сказки и сказки-инициации. Делается вывод о том, что рождественская сказка Турнье ориентирована на традицию Ч.Диккенса, реализует характерный комплекс христианских мотивов. Сказка «Амандина или Два сада» соответствует основным структурно-содержательным параметрам сюжета инициации.

Ключевые слова: Мишель Турнье, философская сказка, рождественская сказка, архетип, инициация.

Мишель Турнье (*Michel Tournier*, 1924–2016) — блестящий романист, глубокий интерпретатор философских тем и мифологических сюжетов. К творчеству писателя сегодня применяют самые разные аналитические подходы: мифологический, феноменологический, психоаналитический, структуралистский и др. Однако, вне зависимости от способа прочтения, исследователи сходятся в том, что Турнье «прежде всего и по преимуществу — писатель-философ, берущийся за перо ради демонстрации определённой идеи. Именно этому подчинён и творимый им мир» [Ржевская 1995: 666].

Определяя собственные творческие установки М. Турнье особое внимание обращает на рационализм, который даёт возможность художнику «в традиционную, сохранившуюся, надёжную форму облечь содержание не обладающее ни одним из этих качеств» [Цит. по: Ржевская 1995: 668]. Одной из таких «надёжных форм» основательно про-

[©] Суслова И. В., Мазунина М. С., 2017

веренных традицией национальной литературы явился для него жанр философской сказки («conte philosophique»).

Французское «conte» можно перевести на русский язык и как «сказка», и как «повесть», в научной литературе оба варианта часто используются в одном значении. Жанр складывается и получает мощный толчок к развитию в эпоху Просвещения, в творчестве Вольтера. Посредством поэтики ироничных иносказаний мыслитель выражал свои представления о добре и зле, ставил сложные метафизические вопросы. Литературоведы указывают на разнообразие форм и проблематики сказок Вольтера, их ориентированность на богатейшие традиции европейской литературы. По словам А.Д. Михайлова, в них можно найти традиции «плутовского романа, сказки-аллегории в восточном духе и гривуазной новеллы рококо с ее поверхностным эротизмом и откровенно гедонистической направленностью, романа-путешествия, воспитательного романа, философского диалога и политического памфлета» [Михайлов 1985]. Героями этого типа произведений «оказываются не привычные нам персонажи, с индивидуальными характерами, собственными судьбами, неповторимыми портретами и т.д., а та или иная политическая система, философская доктрина, кардинальный вопрос человеческого бытия» [там же]. Для просветительской философской сказки персонаж – условная, экспериментальная фигура, демонстрация интеллектуально-этического тезиса.

В настоящее время определение «философская сказка» применяется по отношению к очень широкому кругу произведений и авторов (А. де Сент-Экзюпери, К. Г. Паустовский, А. Милн, Ж. М. Г. Леклезио, Ф. Искандер, Г. Остер и др.), что свидетельствует об актуальности и перспективности этой жанровой формы для выражения философскоэтических и эстетических исканий XX-XXI вв. А. В. Тихомирова в своём диссертационном исследовании посвящённомсовременной философской сказке заявляет как жанрообразующие следующие параметры: приоритет бытийных категорий (любовь, дружба, красота, жизнь, смерть); отсутствие внешнего конфликта, основанного на поступках (обман, борьба с силами или человеческими пороками, столкновение интересов, предательство и т.д.), демонстрация авторами различных взглядов на одни и те же реалии, иной по отношению к обыденному сознанию образ мыслей и восприятия; условность и абстрактность художественного пространства и времени стремление к олицетворению природы и персонификацию отдельных ее объектов [Тихомирова 2011:17].

Сказки М. Турнье в полной мере иллюстрируют эти положения. Важным является такое уточнение писателя: «Я философ, позднее об-

ратившийся в романиста. Мои романы — это своего рода контрабанда философии: истории о любви, деньгах, войне, охоте, путешествиях и т.д., под которыми скрыты чисто философские построения. В первую очередь это относится к моим сказкам» [Турнье 2001: 202].

Для реализации сказочного начала он использует самые разные жанровые модели и повествовательные структуры — сказ, притчу, сказку о животных, психологическую новеллу и т.д. Особого внимания заслуживает работа писателя с интертекстом. Он неоднократно признавался: «Я люблю обращаться к историям, которые всем хорошо известны. Но в этом заключается своего рода игра, которая состоит в том, чтобы, с одной стороны, сохранить букву этой истории, не переворачивая ничего с ног на голову, но с другой стороны, рассказать нечто совсем другое. В определённом смысле это труднее, чем писать, не заботясь о том, что уже было написано до тебя» [Цит. по: Ржевская 1995: 667].

Один из наиболее известных сборников малой прозы Турнье - «Le Coqdebruyère» (1978). Его составляют пятнадцать произведений, три из которых имеют подзаголовок «conte de noël» («рождественская сказка»), одно – «conte initiatique» («сказка-инициация»). Рождественские сказки Турнье развивают архетипический со времён Диккенса комплекс тем: христианские (рождественские) принципы любви и сострадания, спасение или возрождение души, духовное совершенствование, в каждом произведении реализуется мотив чуда. Герой сказки «Que ma ioie demeure» – талантливый пианист Рафаил Фрикадель. Его имя имеет очевидную Библейскую коннотацию: архангел Рафаил — исцеляющий ангел, наказывающий демонов и падших ангелов, а также присматривающий за людьми. «<...> супруги Фрикадель, быть может сами того не ведая, бросили вызов судьбе – они назвали своего сына Рафаилом, тем самым призвав в покровители самого вдохновенного и музыкального из архангелов» [Турнье 1998: 7]. Нелепая фамилия «Фрикадель» (Bidoche) вступает в конфликт с поэзией имени. Художник Рафаил борется с обратной стороной самого себя – обывателем и паяцем Фрикаделем. Сюжет сказки определён этапами этого поединка. Творчество требует от музыканта тяжёлого труда и аскезы. Вершина его исполнительского искусства – «волшебный» хорал Иоганна Себастьяна Баха «Que ma joie demeure» («Да радость Моя в вас пребудет»). Рафаил исполнял его «пьянея от восторга и благоговения. То была не только дань уважения величайшему композитору всех времён, но и страстная молитва обращённая к Богу <...> И в звуках, которые рождались под его пальцами, звенел божественный смех, переливалась вышняя радость Творца, благословлявшего Своё творение» [там же].

Однако будучи стеснённым в средствах, Рафаил соглашается подработать в кабаре аккомпаниатором комика Сарделя (Bodruche): «гонорар за один только вечер покрывал дюжину частных уроков» [там же: 10]. Большие и лёгкие деньги, сулили комфортную и сытую жизнь. Но в первый же вечер Рафаилу открылась демоническая природа смеха: «Le sadisme, la méchanceté et le goût del'abjections'y étalaient cyniquement. <...> Raphaël reconnut, dans les rafales qui battaient les murs de la petite salle, le rire même du Diable, c'est-à-dire le rugissement triomphal dans lequel s'épanouissent la haine, la lâcheté, la bêtise» [Tournier 1978: 38]. Концертный зал и кабаре последовательно развиваются как два полярных топоса – Рай и Ад. Рафаил разрывается между божественным и демоническим, и, в конце концов, покоряется цирку, становится «célèbre clown musicien Bidoche» с коронным номером «piano diabolique». Публика была уверена, что он талантливо «играл роль пианиста-неудачника, претенциозного невежественного простачка», но для Рафаила выступления были подобны крестным мукам: «Своды цирка то и дело сотрясал гомерический хохот, распиная Фрикаделя на кресте его собственно буффонады <...> Спасала его только близорукость <...> Пусть сотни палачей казнят его своим животным смехом, слава богу, он их не видит» [Турнье 1998: 19].

В этой сказке Турнье вступает в своеобразный диалог с традицией романтического мистицизма, прежде всего с традицией Э. Т. А. Гофмана: в центре внимания образ музыканта, присутствует тема договора с дьяволом, очевиден мотив двойничества и т.д. Рафаил – не устоял перед искушением, допустил демоническое в свою жизнь и едва не погиб под личиной Фрикаделя, однако добро восторжествовало, под сводами цирка Урбино случилось чудо, в номере с дьявольским пианино произошла осечка. «Avec une douceur recueillie, méditative, fervente, il jouait Que ma joie demeure, le choral de Jean-Sébastien Bach <...> Après l'enfer des ricanements, c'était l'hilarité du ciel, tendre et spirituelle, qui planait sur une foule en communion» [Tournier 1978: 42]. («Самозабвенно, страстно, нежно играл он хорал Иоганна Себастьяна Баха "Да радость Моя в вас пребудет" <...> После адского хохота толпа причастилась к таинству, к ней пришла радость, святая, всепрощающая, возвышенная» [Турнье 1998: 19]). Вместе с Рафаилом от демонического плена освободилось и пианино: «Alors dans les nuées moirées de sa myopie, le clown musicien vit le couvercle du piano se soulever. Il n'explosa pas. Il ne cracha pas des vomissures de charcuterie. Ils'épanouit lentement comme une grande et sombre fleur, et il laissa fuir un bel archange aux ailes de lumière, l'archange Raphaël Raphaël, celui qui depuis toujours veillait sur lui et le gardait de devenir tout à fait Bidoche» [ibid].(«И тут сквозь муаровую

дымку клоун увидел своими близорукими глазами, как приподнялась крышка пианино. Но оно не взорвалось. И не выплюнуло из себя колбасы. Оно медленно раскрылось, как большой темный цветок, и из него вылетел прекрасный архангел со светящимися крыльями, архангел Рафаил, который никогда не покидал музыканта и не давал ему окончательно превратиться в Фрикаделя» [там же]).

Названием сказки (и хорала Баха) является строка из Евангелия от Иоанна: «Да радость Моя в вас пребудет и радость ваша будет совершенна» (Ин. 15:11). Иисус обращается к своим ученикам с утешительной речью, говорит им о «радости Христовой», которая с Ним всегда, даже в предсмертный час. Эта радость от того, что Он сознает Свое единство с Богом. И ученики будут иметь «совершенную» радость, когда пребудут в общении с Христом. А. И. Осипов даёт такое толкование этому стиху: «В том и состоит одна из уникальных особенностей правильной христианской жизни, что она, чем более открывает человеку падшесть его природы, его греховность и духовную беспомощность, тем сильнее являет ему близость Бога исцеляющего, очищающего, дающего мир душе, радость и многоразличные духовные утешения» [Осипов: эл. ресурс]. Аллюзии к трагическому и страшному романтическому контексту, подчёркиваю светлый, христианский смысл произведения: Турнье представляет историю чудесного спасения души, торжества любви и милосердия.

«Amandine ou les deux jardins» – «сказка-инициация». Мирча Элиаде даёт такое определение понятию «инициация»: «комплекс ритуалов и устных наставлений, направленных на радикальное преобразование религиозного и социального статуса иницианта. С философской точки зрения, инициация эквивалентна изменению экзистенциальных условий. После своих испытаний новиций восстает как новое существо: он становится "иным"» [Элиаде: эл. ресурс]. Мотив инициации и его роль в структуре сказки основательно рассмотрены В.Я. Проппом в книге «Исторические корни волшебной сказки» (1928): «Сказка сохранила не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости (initiation, rites de passage, Pubertatsweihe, Reifezeremonien) <...> цикл инициации — древнейшая основа сказки» [Пропп 1998: 148, 428]. Исследователь, на основании анализа большого массива сказок, устанавливает ключевые условия и атрибуты инициации: «герой или героиня все же непременно попадают в лес. <...> Этот лес никогда ближе не описывается. Он дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный. Обряд посвящения производился всегда именно в лесу. Это – постоянная, непременная черта его по всему миру. Там, где нет леса, детей уводят хотя бы в кустарник». Переправа может осуществляется посредством вспомогательного предмета (дерево, лестница, ремни и т.д.), после обряда у иницианта на теле остаётся какая-либо отметка, как знак пройденного посвящения [там же: 287].

Героиня сказки Турнье – Амандина, девочка десяти лет. Повествование представляет собой её дневник. Читателю открывается простодушный и наивный мир: Dimanche. J'ai des veux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux blonds ondulés. Je m'appelle Amandine. Quand je me regarde dans une glace, je trouve que j'ai l'air d'une petite fille de dix ans. Ce n'est pas étonnant. Je suis une petite fille et j'ai dix ans. J'ai un papa, une maman, une poupée qui s'appelle Amanda, et aussi un chat» [Tournier 1978: 14].Имя девочки, «Amandine» производно от имени её куклы – «Amanda», которое в переводе с латинского означает «достойна любви», «та, которую любят», «любимая». Простодушие детского сознания соответствует рациональному образу домашнего (родительского) мира: «J'aime bien la maison de maman et le jardin de papa. Dans la maison, la température est toujours la même, été comme hiver. En toute saison les gazons du jardin sont aussi verts et bien rasés. On dirait que maman dans sa maison et papa dans son jardin font un vrai concours de propreté. Dans la maison on doit marcher sur des patins de feutre pour ne pas salir les parquets. Dans le jardin papa a disposé des cendriers pour les promeneurs-fumeurs. Je trouve qu'ils ont raison. C'est plus rassurant comme ça <...>Le jardin de papa est si soigné et peigné qu'on croirait qu'il ne peut rien s'y passer» [ibid: 14, 16]. Этот абсолютный порядок сада детства надёжно защищён/ограничен высокой стеной. Инициатическое путешествие героини начинается с наблюдения за кошкой Клод и её котёнком Камико, которые могут преодолевать границы сада Амандины и жить какой-то таинственной жизнью по ту сторону стены.

Архетипы «сад» и «кошка» глубоко укоренены в мифологическом и художественном сознании. «Кошка — священное животное многих традиций, зачастую выступающее как воплощение божеств высшего уровня» [Топоров 1992: 11]. В Древнем Египте кошка считалась священным животным богини Изиды, в кельтских легендах выступала посредницей между добром и злом, сверхъестественными силами природы и человеком, обладала пророческой мудростью [Франц: эл. ресурс]. В фольклорных, а затем и в литературных сказках кошка (кот) не теряя своей независимости, опекает человека, сопровождает его в испытаниях и на пути познания. Символика сада этимологически связана с представлениями о Рае. По определению Д.С. Лихачёва, «сад —

это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [Лихачёв 1998: 18]. В поэтическом сознании образ и состояние сада эквивалентны образу и состоянию мира и человека (сад цветущий – сад погибший и т.д.). Героиня сказки Турнье решается «совершить экскурсию – побывать за стеной». Стена, отделяющаясадывысокаяинеобычная: «Maisalors, се qui est extraordinaire: pas deporte, pas degrille, rien! Un mur sans aucune ouverture» [Tournier 1978: 17]. Путь был нелёгким и содержал разнообразные препятствия: страх быть замеченной родителями, отсутствие калитки и лестницы, пугающая высота, колючие ветки и т.д. Сад за стеной – дикий и запущенный, наполненный терпкими ароматами, он пугает и волнует Амандину: «Я увидела сплошные заросли, настоящую лесную чащу: поваленные деревья, терновник, кусты ежевики, высоченные папоротники и еще множество растений, совершенно мне не знакомых. Полная противоположность папиному саду, такому чистенькому и причесанному. Боюсь, у меня не хватит духу спуститься в эти джунгли, где наверняка полно жаб и змей» [Турнье 1998: 54]. Но девочка доверяется кошке и следует за ней. Вот в непролазной чаще сада обнаруживается статуя: «совсем голый мальчик с крылышками на спине. Его кудрявая головка чуть наклонена, от грустной улыбки на щеках ямочки, пальчик прижат к губам. На пьедестале лежат маленький лук, колчан и стрелы — наверное, мальчик выронил их из рук» [там же: 56]. Как определил сам МишельТурнье, сказка «Амандина, или Два сада» – «это метафора метафизики <...> Так Платон и Спиноза входят в детские сады» [Турнье 2001: 202].

Дикий сад, кошка Камико в своей природной женской сущности («она безмятежна», «она мне кажется крупнее и сильней, чем в папином саду», «её бока сильно округлились, и день ото дня становятся всё круглее»), статуя Амура являются олицетворением чувственной стихии, такой пугающей и влекущей. Мотив перехода имеет большое значение для сказок цикла инициации, он означает изменение онтологического статуса героя, его взросление. Амандина, приобщившись к тайнам сада Камико, становится девушкой.

Произведения М. Турнье отличаются философской сложностью, масштабностью и удивительной глубиной, он поднимает экзистенциальные и этические вопросы, размышляет о мировоззренческих поисках XX-XXI веков. Жанр философской сказки оказался чрезвычайно созвучен интеллектуальным и эстетическим поискам писателя. Жанровые формы — рождественская сказка и сказка-инициация — актуализируют соответствующие мифологические и философские контексты.

Список литературы

Боголепова T. Γ . Аксиологические проблемы в рождественских рассказах Чарльза Диккенса 1860-х годов // http://19v-euro-lit. niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/bogolepova-aksiologicheskie-problemy.htm (дата обращения 15.05.17).

Лихачёв Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие: ОАО «Тип. "Новости"», 1998. 471 с.

Михайлов А. Д. Вольтер и его проза // Вольтер. Философские повести. М.: Правда, 1985. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.liim. ru/comments/3_foreign_18/3_foreign_18-01-3.html (дата обращения 10.09.2017).

Ocunos A. И. Сердце милующее. О плодах духовных. URL:http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=245 (дата обращения 15.05.17).

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

Ржевская Н. Ф. Мишель Турнье // Французская литература 1945—1990. М.: Наследие, 1995. С.666–677.

Тихомирова А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX начала XXI в.: дис. ...канд. филол. наук. Ярославль, 2011. 181 с.

Топоров В.Н. Кот // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2, М., 1992, с. 11.

Турнье М. Несколько вопросов «ИЛ» к Мишелю Турнье. Беседует Е. Моттирони // Иностранная литература, 2001. №4. С.201–203.

Турнье М. Философская сказка / Составление Т.Ворсановой. Пер. с франц. М. Архангельской. М.: NotaBene – Энигма, 1998. 192 с.

Франц М.-Л. фон Кошка. Сказка об освобождении фемининности // URL: /http://litresp.ru/chitat/ru/%D1%84/fon-franc-mariya-luiza/koshka-skazka-ob-osvobozhdenii-femininnosti/5(дата обращения 10.05.17).

Чаплыгина О. В. Структура рождественского текста Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2011. 24с.

Элиаде M. Инициация: общий обзор / пер. с англ. и прим. И. С. Анофриев. URL: http://religious.life/2012/11/eliade-initiation-obshhiy-obzor/(дата обращения 15.05.17).

Tournier M. Amandine et les deux jardins / Tournier M. Le Coq de bruyère, Éditions Gallimard, 1978. P. 14–19.

Tournier M. Que ma joie demeure/ Tournier M. Le Coq de bruyère, Éditions Gallimard, 1978. P. 36–42.

MICHEL TOURNIER'S PHILOSOPHICAL TALES: THE VARIETY OF GENRE

Inga V. Suslova

Associate Professor of World Literature and Culture Department Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. inga sus@mail.ru

Mariya S. Mazunina

III year Student of Faculty of Modern Languages and Literatures Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. mazuninamariasergeevna@gmail.com

The article analyses the peculiarities of such genre as philosophical tale among the works by M. Tournier, the basic forms of the genre are being described and commented on. The main attention is given to the genres of Christmas tale and Initiation tale. The conclusion is made that Tournier's Chistmas tale follows the tradition of Ch. Dickens and developes a set of Christian motives. The initiation plot is being used in the tale "Amandine or Two Gardens".

Key words: Michel Tournier, philosophical tale, Christmas tale, archetype, initiation.

УДК 821.111:21

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В РОМАНЕ САЛМАНА РУШДИ «КЛОУН ШАЛИМАР»: РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент

Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Loli28@yandex.ru

Статья посвящена исследованию художественной репрезентации религиозных традиций Кашмира в романе британского автора С. Рушди «Клоун Шалимар». Анализируется интертекстуальный аспект проблемы (отсылки к священным текстам и положениям учений индуизма, ислама, сикхизма, к сочинениям представителей движения бхакти), а также роль религиозной составляющей в построении образов ключевых персонажей (Шалимара, Бунньи, Индии-Кашмиры) и в целостной системе художественного мира произведения. Особенностью интертекста в романе становится сочетание разнокультурных источников, позволяющее в некоторых случаях характеризовать его как полигенетический. В статье отмечается связь религиозного интертекста с мистическим измерением художественного пространства произведения. Делается вывод о последовательной реализации в тексте романа идеи мульткультурного синтеза религиозных традиций, противопосталяемой идеологии терроризма, основанной на ненависти и нетерпимости.

Ключевые слова: Рушди, Кашмир, диалог культур, мультикультурализм, индуизм, сикхизм, ислам, бхакти, терроризм, межрелигиозный синтез.

С. Рушди, представитель постколониальной британской литературы, в романе «Клоун Шалимар» (Shalimar the Clown, 2005) раскрывает одну из актуальнейших проблем современности — «становление террориста» на фоне превращения терроризма в явление глобального масштаба [Tiwari 2014: 81]. По мнению С. К. Сингха, произведение представляет собой попытку образного преодоления «шока после событий 11 сентября 2001 и последовавшей за этим войны» [Singh 2012].

В своем романе Рушди показывает разных персонажей, занимающихся террористической деятельностью, но ключевой становится история кашмирца Номана Шер Номана, бывшего актера со сценическим

[©] Братухина Л. В., 2017

именем Клоун Шалимар. Герой сначала становится участником движения «Фронта национального освобождения Кашмира», затем сражается под руководством Стального Муллы, Булбула Факха, после включается в деятельность исламских группировок, разбросанных по всему миру. Все это ради личной цели: отомстить бывшему американскому послу в Индии – Максу Офалсу, отнявшему некогда жену у Шалимара. Американский дипломат также оказывается причастным к теневому миру незаконных военных формирований: он негласно руководит террористическими движениями, решающими судьбу планеты в интересах США. Террор в романе изображается на уровне действий официальных (индийские войска в Кашмире, германские оккупационные войска в Европе) и неофициальных правительственных сил (американская система управления террористическими группировками), на уровне незаконных формирований и даже в действиях неуправляемого одиночки. Повествуя о захвате Эльзаса гитлеровцами, автор романа показывает, сколь трагично столкновение жителей региона, следующих правилу «Цивилизация не признает границ» [Рушди 2009: 191], с новым немецким порядком, при котором запрещены проявления иной культуры: французский язык, эльзасский говор и даже береты. Символом насилия нового варварства становится в романе судьба родителей Макса Офалса: евреи-ашкенази, не верившие в возможность репрессий по этнокультурным основаниям, они закончили свои дни в концентрационном лагере, где их использовали как биологический материал для медицинских опытов. Иной персонаж романа – террорист-филиппинец - объясняет свое участие в деятельности нелегальных исламких группировок притеснениями мусульман со стороны христианского меньшинства, поддерживаемого США: «...Americans oldiershad historically backed the settlement of Catholics in Mindanao against the wishes of the local Muslims. The majority Muslim population of seven million people had been pushed into increasingly cramped and crowded living conditions to make room. Basilan, the small island to the southwest of the main Mindanao island, was a place of grinding poverty where gun law had begun to rule. The Christians controlled the economy and the Muslims were kept poor» [Rushdie 2008: 269]. Таким образом, Рушди показывает, как религиозная и шире культурная нетерпимость становится основой террористического насилия во всех его проявлениях.

Идеологии террора, основанной на нетерпимости и ненависти, в романе противопоставляется мультикультурное сообщество, представленное в разнообразных вариантах: Кашмир с его непростой культурной и политической историей, объединяющей мусульман, индуистов, сикхов; Эльзас с его франко-немецкой культурной идентичностью;

Лос-Анджелес, в котором пересекаются пути эмигрантов из Центральной и Восточной Европы, из Советского Союза из Кореи и Индии.

Постколониальная литература, отражая пограничные культурные феномены, оказывается тесно связанной с понятием «гибридности». К. Л. Иннес в монографии «The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English» определяет данное понятие как отражающее «процессы и последствия контактов между различными народами и культурами», а также используемое «в разработке модели личности, которая не является фиксированной и стабильной» [Innes 2007: 236]. С. П. Толкачев характеризует героя постколониальной литературы как «обладающего переходной, двойственной, гибридизированной идентичностью», что «отражает диалектику бинарной оппозиции "общности – необщности", "принадлежности – непринадлежности" к той или иной нации» [Толкачев 2013]. В характерном для постоколониального романа ключе Рушди изображает персонажей, принадлежащих к разным культурным мирам, воплощающих идею «гибридной ментальности». М. Шарма отмечает, что все главные герои произведения становятся «космополитичными», и это, в свою очередь связано с глобализацией, генерирующей «сложную и многогранную личность» [Sharma 2015: 67]. «Квинтэссенцией» можно назвать героиню, сначала называемую Индией, а затем обретающую свое подлинное имя Кашмира. Девушка является дочерью европейца, еврея по происхождению, ставшего американским гражданином, и жительницы Кашмира, кроме того, воспитывает ее мачеха англичанка. Так в образе героини Индии-Кашмиры представлена эта «гибридизированная идентичность» «расположенная «где-то между»» [Толкачев 2013], отражающая взаимоотношения культуры метрополии, ассоциированной с образом западного мира², и колонизированных народов, в свою очередь ассоциированных с восточными странами. Однако в произведении Рушди гибридная идентичность имеет и иное наполнение, отражая мультикультурную основу социума таких регионов, как Эльзас и Кашмир.

В изображении мультикультурной гармонии Кашмира С. Рушди уделяет особое внимание религиозным традициям региона. Излагая историю кашмирского конфликта (вылившуюся в длительное противостояние Исламской Республики Пакистана и Республики Индии, в которой большинство населения составляют индуисты), автор романа на примере селения Пачхигам показывает альтернативу ожесточенного противостояния мусульман и индуистов, приводящего к ужасающим актам насилия. В Пачхигаме индусы и мусульмане не только мирно уживаются друг с другом, но и осознают свою особую идентичность как жители Кашмира. Эта идентичность основана в том числе на по-

нимании необходимости терпимого отношения к представителям иной религии, готовности в определенной степени принять их традиции, не зацикливаясь на собственной исключительности: «The pandits of Kashmir, unlike Brahmins anywhere else in India, happily ate meat. Kashmiri Muslims, perhaps envying the pandits their choice of gods, blurred their faith's austere monotheism by worshipping at the shrines of the valley's many local saints, its pirs. To be a Kashmiri, to have received so incomparable a divine gift, was to value what was shared far more highly than what divided» [Rushdie 2008: 83]. Религиозные воззрения героев романа представляют собой очень своеобразный синтез разных традиций. Жена главы селения Абдуллы Шер Номана – Фирдуос Номан, будучи мусульманкой, верит в могущество древних гигантских змеев, якобы обитающих в недрах гор, окружающих кашмирскую долину. Эти представления близки к почитанию змееподобных Манасы, Васуки, Шеши, входящих в пантеон многочисленных индуистских божеств и связанных с космогонией, а также с культом плодородия [Альбедиль 2012: 159]. Сам же Абдулла высказывает еще более нетривиальные взгляды: «the probability or improbability of there being prophets and holy books on other planets, and consequently about whether or not it was blasphemous to hypothesize the theoretical existence of little green-skinned bug-eved prophets receiving holy writ in the incomprehensible languages of Mars or of the creatures who lived on the unseen farside of the moon» [Rushdie 2008: 54].

Апофеозом толерантности жителей Пачхигама становится история местных Ромео и Джульетты – девушки из семьи индусов, Бунньи, и юноши из семьи мусульман, Номана Шер Номана, Шалимара. Их рождение, почти одновременное, в историческом месте, в великолепном саду Великих Моголов Шалимар, происходит в момент Дурга-пуджи (индусского культового действа), которое должно было объединить индусов и мусульман. Вот как описывает замысел празднества один из персонажей, индус Пьярелал Каул: «Today our Muslim village, in the service of our Hindu maharaja, will cook and act in a Mughal-that is to say Muslim-garden, to celebrate the anniversary of the day on which Ram marched against Ravan to rescue Sita. What is more, two plays are to be performed: our traditional Ram Leela, and also Budshah, the tale of a Muslim sultan. Who tonight are the Hindus? Who are the Muslims?...We will joyfully celebrate the reign of the good king Zain-ul-abidin, and as for our Muslim brothers and sisters, no problem! They all like to see Sita rescued from the demon-king, and besides, there will be fireworks... Abdullah Noman as Lord Ram-a Muslim actor playing the part of a Hindu god-would shoot an arrow at Ravan» [Rushdie 2008: 71]. Однако такому символическому синтезу не суждено было состояться, катастрофическое завершение праздника (когда и гости и актеры поспешно разбегаются, напуганные слухами о кровавых деяниях пропакистанских террористических отрядов) перекликается с мотивом изгнания человека из рая³. Отметим, что в тексте романа сад напрямую сравнивается с образом рая: «Paradise too was a garden-Gulistan, Jannat, Eden – and here before him was its mirror on earth» [Rushdie 2008: 78]. Такой «райский» топос неслучаен, ибо «могольский сад создавался соответственно кораническим описаниям рая» [Суворова 2009: 32]. Мотив утраты рая в «Клоуне Шалимаре» Л. Ф. Феррейра Са связывает с таким прототекстом, как поэма Дж. Мильтона «Потерянный рай». Сопоставление романа Рушди и поэмы Дж. Мильтона проводится на уровне отдельных образов (например, сближаются образы мильтоновского Сатаны и «железного муллы», пропагандирующего идеи фундаментализма и террора), также выявляется общая сюжетная схема: существование Добра и зла, неизбежность трансляции зла в терминах Добра после падения/исхода, возможность «существования в мире как дома» [FerreiraSa 2013: 102-103]. Отметим, что упоминая в своей работе такой прототекст мотива утраченного рая, как поэма Мильтона и в конечном итоге библейская книга «Бытие», Л. Ф. Феррейра Са не обращает внимания на аналогичный источник – Коран. В романе очевидно присутствует деталь, ассоциирующая сад Шалимар с исламским образом рая, - это дерево тооба (tooba), которое обещал показать всем собравшимся на празднестве фокусник Саркар Седьмой. Это название туба (блаженство) звучит в 13-й суре Корана: «Тем, которые уверовали и совершали праведные деяния, уготованы блаженство и прекрасное место возвращения» («Ар-Раад», аят 29; курсив наш – Л. Б.). По сути же эта деталь относит нас к эсхатологическому образу рая, того, который предстояло обрести праведникам. То есть, обнаружение райского древа тообы должно было соответствовать завершению истории человечества и обретению вечного райского блаженства, а вернуло к моменту начала временного пребывания человека на земле – изгнанию из рая. Завершается глава, посвященная несостоявшемуся празднеству, обращением к персонажам индуистского культового текста «Рамаяны»: «Ravan, Kumbhakaran and Meghnath glowered across the trembling valley, not caring whether they were Hindusor Muslims. The time of demons had begun» [Rushdie 2008: 89]. Таким образом, в пределах одного эпизода автор соединяет священные тексты двух религиозных традиций: индуизма и ислама.

Несмотря на столь неблагоприятное предзнаменование при рождении Бунньи и Номана, их любовь кажется осуществлением когда-то не

состоявшегося соединения индусов и мусульман. Жители деревни сделали все для осуществления этого брака, и даже спорные вопросы, касающиеся проведения брачных обрядов и церемоний, различающихся у представителей двух религий, были решены ко всеобщему удовольствию: «There is no Hindu-Muslimissue. Two Kashmiri – two Pachigami-youngsters wish to marry, that's all. A love match is acceptable to both families and so a marriage there will be; both Hindu and Muslim customs will be observed» [Rushdie 2008: 110]. Однако впоследствии Бунньи оставляет мужа и становится любовницей американского посла Макса Офалса. После этого пачхигамская идиллия завершается полным крахом: обманутый муж не просто отказывается от возлюбленной, но выбирает путь боевика-убийцы и в конечном итоге примыкает к исламской группировке, одной из многих терроризировавших жителей Кашмира. Это происходит на фоне поддержки Пакистана Соединенными Штатами, что раздувает кашмирский конфликт. Индусы покидают Кашмир или подвергаются насилию со стороны исламистов, индийская армия, введенная в регион для противодействия Пакистану, терроризирует исламское население. О былом единстве кашмирцев больше нет и речи.

Шалимар, вступив в ряды исламистов, руководимых Стальным Муллой, Булбулом Факхом, не разделяет до конца радикальных фундаменталистских воззрений, а всего лишь искусно изображает фанатика веры: «Shalimar the clown rose to his feet and tore off his garments. "Take me!" he cried. "Truth, I am ready for you!" He was a trained performer, a leading actor in the leading bhand pather troupe in the valley, and so of course he could make his gestures more convincing, and imbue his journey toward nakedness with more meaning, than any eighteen-year-old youth... When he was fully clothed again Shalimar the clown prostrated himself at the feet of Bulbul Fakh, and almost believed his own performance, almost believed that he was no longer what he was and could indeed leave the past behind» [Rushdie 2008: 268]. Однако в идеологии терроризма героя искренне привлекает философия ненависти; мистическим образом мысленно сообщаясь с Бунньи из рейдовсвоей группировки, Шалимар так сообщает ей о своих мыслях: «I will learn the subtle arts of deception and deceit of which you are already a mistress and I will perfect the art of death. The time for love is past» [Rushdie 2008: 319].

А вот Бунньи по-другому преодолевает ситуацию крушения их брака. Вернувшись в родную деревню опозоренной и презираемой изза своего бегства к американцу, Бунньи узнает, что ее отец, семья мужа да и все жители Пачхигама считают ее умершей. Более того, о ее смерти заявлено властям официально, она оказывается в весьма неза-

видном положении живого мертвеца. Горячо любящий свою дочь пандит Пьярелал Каул подсказывает ей, как следует дальше жить: уйти от людей, поселиться в лесной хижине, где некогда жила безумная прорицательница; но самое главное — пройти до конца путь мритака, живого мертвеца, о котором писал в свое время религиозный поэт Кабир, представитель религиозно-реформаторского движения бхакти.

Отметим, что творчество этого автора отражает значимый феномен индийской культурной истории XV–XVI вв.: индо-мусульманский религиозный синтез. Ведущая идея концепции «бхакти» Кабира — достижение слияния с Божеством, возможность созерцания Бога, основанные на искренней любви к Богу — «приближается к учению суфиев и бхактов-вишнуитов» [Гафурова, Сазанова 1992: 32]. Кабир проповедует путь к единению с Богом в достижении духовной чистоты и отказе от мирских страстей, вместо соблюдения формальных обрядов как индусов, так и мусульман. Понимая Бога как некую абстракцию, Кабир свободно сочетает в именовании Божества термины разных школ и религиозно-философских учений: «...синонимами имени Бога у него служат обращения к Вишну... Богу как Высшей действительности он дает имена, заимствованные из ислама, например: Аллах, Кхуда (Кувва), Рахим, Эмир, Пир» [Гафурова, Сазанова 1992: 31].

Пандит, убеждая дочь принять путь мритака, опирается на «Океанлюбви» Кабира: «Let us speak of the Ocean of Love... only the m-m-mmritak, the Living Dead One, can rid himself of Kal's pain⁴. What does this mean? Some say it should be read thus: only the brave can achieve the Beloved⁵. But another reading is, only the living dead are f-f-f-free of Time... The Living Dead One serves the S-S-S-Satguru. The Living Dead One manifests love within her; and by receiving love her life spirit is set free⁶» [Rushdie 2008: 224]. Каул вслед за Кабиром приводит в пример Землю: «The earth hurts noone. Be like that. The earth hates no one. Be like that as well »⁷[Rushdie 2008: 225]. Так символически обыгрывается истинное имя Бунньи – Бхуми – земля. Ранее героиня требовала называть себя Бунньи – чинара, не принимая смысла своего подлинного имени, но теперь это имя становится символическим отражением ее судьбы. И хотя Бунньи-Бхуми ставит перед собой цель не достичь мистического единения с Богом, а воссоедиться с мужем, для героини путь мритакаоказывается единственно возможным: «It was not the love of God she sought, but the love of a particular man; however, by adopting the abnegatory posture of the disciple before the Divine, by erasing herself, she might also erase her crime and make herself what her husband could once again love» [Rushdie 2008: 226]. Сочетание любви к Божеству с любовью к близкому человеку также следует в русле идей бхати Кабира:

«Идея любви к Богу, являющаяся стержнем мистических мотивов в поэзии Кабира,— это любовь отца к сыну, матери к ребенку, супруги к своему возлюбленному» [Гафурова, Сазанова 1992: 32].

Еще одним источником религиозно-мистического опыта бхакти, укорененного непосредственно в кашмирской культурной традиции, в романе Рушди становится легендарный образ и творчество кашмирской поэтессы Лал-дэд, известной также под именами Лаллешвари и Биби Лалла⁸. Рушди несколько раз упоминает её в тексте романа безотносительно к истории Бунньи, но в поведении героини можно усмотреть почти буквальное воспроизведение поэтических образов кашмирской представительницы «шиваистского бхакти». Так, наблюдаемые Шалимаром из укрытия ночные танцы Бунныи – принявшей статус мритака – в обнаженном виде (во время которых ей видится еще один оживший мертвец – давно умершая мать) перекликаются со строками кашмирской поэтессы: «Наставленье дал мне гуру, лишь одно — на времена. //«Внутрь души войди, — сказал он, — и познаешь все сполна». // Это слово душу Лаллы пробудило ото сна, // С той поры она танцует, круглый год обнажена!» [Лал-дэд 1977: 140]. Б. Н. Пандит, комментируя эти строки, поясняет их философский смысл и приводит сведения из легендарных преданий о жизни Лал-дэд, распростаренных в Кашмире: «...речь может идти об анаврите – особом йогическом переживании "беспокровности" открыто и беспрепятственно сияющей природы Шивы...Ведь и в буквальном Лалла тоже "сбросила покровы" и ходила обнаженной...» [Пандит 2010: 273]. Отметим также строки Лал-дэд, созвучные идеям Кабира о мритаке: «...Становится бессмертным дух, лишь отказавшись от желанья. // Живешь, плоть как бы мертва: вот в этом – истинность Познанья» [Лал-дэд 1977: 138].

Отметим, что Рушди также упоминает имя поэтессы, разъясняя скрытый смысл имени главаря исламистской группы, к которой примкнул Шалимар — Булбула Шаха 10: «Bulbul Shah...was afabled saint who had come to Kashmirin the fourteenth century (the time of Bibi Lalla). He was a Sufi of the Suhrawardy order... known as Bilal after the Prophet's muezzin-an honorific title that got corrupted to Bulbul, or "nightingale." ... He did, however, succeed in converting to Islam the Ladakhi usurper Rinchin or Renchan or Rencana, who had seized the throne of Kashmir in 1320, and began the process of conversions by which Kashmir became a Muslim state. At any rate, he had been dead for six hundred years...» [Rushdie 2008: 116]. Таким образом, Булбул Шах и Биби Лалла, представляющие гармоничное мультикультурное и дисгармоничное радикализированное состояние Кашмира, в еще большей мере углубляют

противопоставление образов Шалимара и Бунньи. Исламский проповедник и его исторический прототип, как и Шалимар несут ненависть и смерть, пропагандируя исламский фундаментализм, а Лал-дэд и Бунньи, олицетворяют идеи любви как богопознания и межконфессионального диалога как особого культурного пути Кашмира.

В тексте романа присутствует упоминание еще одной религии, играющей особую роль в истории Кашмира иявляющейся «результатом взаимовлияния различных религиозных традиций» [Козловский 1973]11. В своем путешествии на родину матери главная героиня, дочь Бунньи, Индия-Кашмира знакомится с молодым человеком из семьи сикхов, Ювараджем, которому суждено стать ее возлюбленным, человеком, в отношениях с которым девушка обретает счастье. Отец Ювараджа перед смертью размышляет о недолгом периоде правления сикхов в Кашмире: «On that last evening Sardar Harbans Singh had been speaking with nostalgia about the glories of the so-called Khalsa Rai, the twenty-seven-year-long period of the nine Sikh governors of Kashmir that followed the conquest of the valley by Maharaja Ranjit Singh in 1819, during which, as he told his son, "all agriculture blossomed, all crafts flowered, all gurdwaras, temples and mosques were cared for, and everything in the garden was lovely» [Rushdie 2008: 357]. Юварадж сопровождает Кашмиру в путешествии к родному селению ее матери Бунньи, знакомит героиню с культурой региона, рассказывает ей о сложной политической ситуации, сложившейся в Кашмире, избирая позицию максимальной объективности, не утаивая преступлений индийских войск и исламских группировок. Именно этот представитель религии сикхов произносит, обращаясь к героине, определяя значение ее путешествия в этот край: «You have come in to our story attheend» [Rushdie 2008: 358]. По сути, новый знакомый помогает героине не только узнать о родине и судьбе матери, получив некоторую информацию, но и воспринять неосознаваемое до того культурное и личное наследие: посетив Пачхигам, побывав на могиле Бунньи, девушка ощущает мистическое соединение с чем-то, что не имеет названия, но связано с ее матерью и становится значимой частью личности Кашмиры: «She knelt at her mother's graveside and felt the thing enter her, rapidly, decisively, as if it had been waiting below ground for her, knowing she would come. The thing had no name but it had a force and it made her capable of anything» [Rushdie 2008: 366]. Дочь выходцев из «мультикультурных» регионов эльзасца Офалса и жительницы Кашмира Бунньи, побывав на родине матери, с помощью сикха Ювараджа «вошла, включилась» в историю региона, а также почти физически «вобрала» в себя нечто, переданное от матери, прошедшей путь мритака, по-своему воспринявшей учение

бхакти Кабира. После этого она с полной уверенностью заявляет своему врагу: «I am my mother and my father I am Maximilian Ophuls and Boonyi Kaul. You achieved nothing. They are not dead not gone not forgotten. They live on in me... you are nothing, less than nothing. Icrushyoubeneathmyheel» [Rushdie 2008: 379]. Сикхизм и бхакти, объединяющие исламские и индуистские корни, является еще одной культурной традицией Кашмира, которая становится значимым фактором и в личной судьбе героини романа, принимающей знаковое имя Кашмира.

В завершающей сцене романа Кашмира, застывшая с луком наизготовку в ожидании Шалимара, пришедшего убить ее, является словно бы земным воплощением индуистской богини Дурги (одним из атрибутов которой является лук), уничтожающей демона Махиши 12. Этот сюжет присутствует в индуистском памятнике VI–VII в., входящем в пураны, — «Дэви-Махатмья». В состав священной книги сикхов «Ади Грантх» также входит версия этого сюжета под названием «Чанди-ди вар» гуру Гобинд Сингха [Котин 2017: 47]. Эти источники раскрывают содержание полигенетического интертекста, соединяющего две религиозные традиции и отражающего мультикультурную проблематику произведения. Террорист-одиночка Шалимар, ведомый идеей ненависти и жаждой мести, приобретающий демонический облик, может быть остановлен не просто «инкарнацией» грозной индуистской богини, но героиней, осознавшей и принявшей свою гибридную идентичность во всей ее полноте, именно в ней находящей силы для противостояния злу реальному и мистическому.

Изображая межкультурный диалог на уровне взаимодействия различных религий, С. Рушди в романе «Клоун Шалимар» затрагивает сложную проблему противостояния террористической идеологии. Мультикультурный синтез религиозных традиций индуистов, мусульман, сикхов представлен в интертекстуальных отсылах (к Корану, «Рамаяне», «Океану любви» Кабира, поэзии Лал-Дэд, «Дэви Махатмья», «Ади Грантх»), в размышлениях персонажей об исторических корнях особой культурной идентичности Кашмира, в изображении судеб отдельных персонажей. Учение бхакти становится одним из источников мистического модуса художественной реальности произведения. Гибридный, синтетический характер сикхизма, наряду с подобной традицией движения бхакти, символизирует ту основу, которая издавна органична для мультикультурного Кашмира и на которой возможно построить будущее, которое может быть единственной альтернативой нетерпимости и ненависти, питающих терроризм, одно из величайших зол XXI века.

Примечания

- ¹ Вот как Рушди пишет о семье эльзасцев Офалсов: «He was a Frenchman with a German name... Max Ophuls's parents were wealthy, cultured, conservative, cosmopolitan; Max was raised speaking High German as easily as French, and believing that the great writers and thinkers of Germany belonged to him as naturally as the poets and philosophers of France. "In civilization there are no borderlines," Max senior taught him» [Rushdie 2008: 141].
- ² Отношения между метрополией и колонией в романе «Клоун Шалимар» предстают как универсальная модель взаимодействия Запада и Востока, являющихся «иными» друг для друга. Как показывает выбор Макса Офалса, покидающего Лондон в преддверии Бреттон-Вудской конференции, роль лидера западного мира переходит к США: «The future was going to be built in NewHampshire over three weeks in July at a place called BrettonWoods... The future was being born and he was being asked to be its midwife. Instead of the weakness of Paris, the effete house of cards of old Europe, he would build the ironand-steel skyscraper of the next big thing» [Rushdie 2008: 173]. Образ Лос-Анджелеса, в котором происходят события начинающие и завершающие фабулу романа, пусть формально и не столица метрополии, но соответствует ей по смыслу, заменяя собою образ Лондона, представляющего в прозе постколониальных британских авторов «хронотоп мегаполиса как символа мультикультурного пространства» [Толкачев 2013].
- ³ В романе утрата рая изображается символично: «For the rest of his life the Seventh Sarkar would curse history for cheating him of the credit for the unprecedented feat of "hiding from view" an entire Mughal garden, but most people in the garden that night thought he'd pulled it off, because on the seventh beat of his drum the power station at Mohra was blown to bits by the Pakistani irregular forces and the whole city and region of Srinagar was plunged into complete darkness. In the night-cloaked Shalimar Bagh the earthly version of the tooba tree of heaven remained secret, unrevealed. Abdullah Noman experienced the bizarre sensation of living through a metaphor made real. The world he knew was disappearing; this blind, inky night was the incontestable sign of the times» [Rushdie 2008: 89].
- ⁴ Ср. «Обрети прибежище в Сатгуру и, развивая Мритак (Mritak), избавь себя от боли, причиняемой Калем» [Кабир 2014].
- ⁵ Ср. «Только храбрец, который поступает так, может достичь Возлюбленного» [Кабир 2014].
- ⁶ Ср. «Узнай и другие признаки Мритака: Мритак служит Сатгуру. Мритак проявляет любовь внутри себя, и, получая эту любовь, джива обретает освобождение» [Кабир 2014].
- ⁷ Ср.: «Земля никому не причиняет боль будь таким. Некоторые кладут сандал на неё, другие бросают на неё грязь всё же она не питает ни к кому ненависти. Мритак также ни к кому не испытывает ненависти он очень счастлив даже когда отвергнут» [Кабир 2014].

⁸ Предположительно, Лал-Дэд жила в XIV в. Известны легендарные предания о ее встречах с современными ей мусульманскими проповедниками. Так же как и Кабир проповедуя идею соединения с Божеством, как с возлюбленным, в своих текстах поэтесса сочетает «элементы йоги и тантризма» с «влиянием суффийских идей» [Серебряный 1977: 827].

⁹ «At night, when the day's work was done, when it was time for the mind to take over from the body, her thoughts ran wild...On those nights she deliberately went outdoors and took off all her clothes, challenging him to love her or kill her. She could do this because everybody knew she was mad. Her mother Pamposh came out with her and they danced naked in the moon like wolves» [Rushdie 2008: 241].

¹⁰ Данное имя персонаж сам себе присваивает, изначально в произведении его имя звучит как Булбул Факх.

11 Исследователи сходятся во мнении, что сикхизм представляет собой самостоятельное учение, безусловно связанное с индуизмом и исламом: «Он (сикхизм – прим. наше Л.Б.) возник в Пенджабе на фоне глубокой социальной и духовной дезорганизации индуистского общества, - порожденной мусульманским владычеством, как учение о едином Боге, противостоящее и исламу, и индуизму и раскрывающее истинную сущность и того и другого...» [Бельский, Фурман 1992: 21]. «Сикхизм провозглашал свое полное равнодушие к распрям между индусами и мусульманами, утверждал полный разрыв с их вероучениями и готов был принять в свои объятия верующих обеих религий» [Козловский 1973]. Сикхизм является подлинно «гибридным» религиозным течением, вбирая в себя разнообразные традиции. Например, в состав религиозных текстов сикхов, кроме сочинений их собственных гуру, входят «избранные стихи индийских бхактов... и поэтов-мистиков, как индусов, так и мусульман» [Котин 2017: 43]. Так, среди этих тестов встречаются некоторые строки, приписываемые Кабиру («несомненно, что между сикхизмом первого гуру и той формой бхакти, которая нашла отражение в стихах Кабира, очень много общего» [Козловский 1973]).

¹²В интерпретации финала важно учитывать семантику мифологического образа грозной богини: Дурга не просто карает носителей зла, она дает им возможность перерождения и избавления от страданий. В романе Рушди этот образ защитницы мировой гармонии и божественного порядка, позволяющей преодолеть зло, а не просто его уничтожить, должен помочь разорвать «магический круг насилия» [Рушди 2009: 232]. Это безуспешно пытаются сделать Макс Офалс, по западному рационально выстраивающий систему мирового порядка, а затем управляемого хаоса, и клоун Шалимар, по восточному фанатично совершая отмщение за разрушение любви, идентифицирующий себя со смертью как с абсолютным уничтожением, единственным доступным ему способом существования после измены жены. Кашмира же, благодаря своим новым магическим способностям способна стать объединяющей силой, потому финал романа остается открытым: Кашмира готова покарать убийцу родителей тем восстановить справедливость, но кровь Шалимара еще не пролилась.

Список литературы

Альбедиль М.Ф. Змея в индийской традиционной культуре: совпадение противоположностей // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени / Отв. ред. М.А. Родионов; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: МАЭ РАН, 2012. С. 152–164.

Бельский А. Г., Фурман Д. Е. Сикхи и индусы: религия, политика, терроризм. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. Т 1. 128 с.

Гафурова Н.Б., Сазанова Н. М. Введение // Кабир Грантхавали: (Собрание) / Пер. с браджа и комментарий Н. Б. Гафуровой. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. С. 9–37.

Кабир. Океан Любви, 2014. URL: http://http://nauka.x-pdf.ru/17istoriya/564915-1-okean-lyubvi-anurag-sagar-kabira-dannaya-kniga-yav-lyaetsya-perevodom-2014-goda-russkiy-yazik-angliyskogo-angloyazich-noe.php (дата обращения 10.11.2016).

Козловский В. Д. Религиозно-философское учение сикхизма // Религии и атеизм в Индии. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1973. URL: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/ rel_v_indii/~rel_v_indii.htm (датаобращения: 10.09.2016).

Котин И. Ю. «Ади Грантх» и культурная память сикхов в Индии и в диаспоре // Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2016 г. СПб: МАЭ РАН, 2017. С. 41–52.

 \mathcal{J} ал-дэд. Поэзия (1–15) /пер. Липкина, (16–32)/ Пер. Н. Мальцевой // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М.: «Художественная литература», 1977. С. 136–141.

*Пандит Б. Н.*Кашмирский шиваизм / Пер. Дмитриева В. М.: Ганга, 2010. 352 с.

 $Pyuu\partial u$ C. Клоун Шалимар/ пер. с англ. Е. Бросалиной. СПб: Амфора, 2009. 510 с.

Серебряный С. Поэзия на новоиндийских языках // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М.: «Художественная литература», 1977. С. 825–832.

Суворова А. А. Могольские сады: образ рая, символ власти // ВОСТОК (ORIENS). 2009. № 6. С. 28–38.

Толкачев С. П. Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 1 (январь — февраль). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/ Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature/ (дата обращения: 23.05. 2015).

Innes C. L. The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English, NewYork: Cambridge University Press, 2007. 295 p.

Ferreira Sa, L. F. Shalimar, the Ex-centric: Rushdie Reads Milton through Derrida // Itinerários, Araraquara, n. 37, Jul. / dez. 2013, P. 97–109.

Rushdie S. Shalimar the Clown: a novel. London: Vintage Books, 2008. 409 p.

Sharma M. Reconstructing Transnational Identities in Salman Rushdie's Shalimar the Clown // International Journal of English Language, Literature in Humanities. 2015. Volume 3. Issue X. P. 62–75.

Singh S. K. Salman Rushdie's Shalimar The Clown: Tragic Tale of a Smashed World // Lapis Lazuli –An International Literary Journal. Vol. II. Issue I. 2012.URL: http://www.pintersociety.com (дата обращения: 11.04.2016).

Tiwari J. K. The Novels of Salman Rushdie: a Postcolonial Impression // New Man International Journal of Multidisciplinary Studies. Vol. 1.Issue 6, June 2014. P. 78–83.

THE DIALOGUE OF CULTURES INSHALIMAR THE CLOWN BY S. RUSHDI: RELIGIOUS TRADITIONS

Liudmila V. Bratukhina

Candidate of Philology, Associate Professor Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Loli28@yandex.ru

The article presents a study of the representation of Kashmir's religious traditions in the novel by British author S. Rushdie *Shalimar The Clown*. Special attention is paid to the intertextual aspect of the problem: references to the sacred texts and the doctrinal statements of Hinduism, Islam, Sikhism, to the writings of representatives of the Bhakti movement. The role of the religious component in the construction of the images of the key characters (Shalimar, Boonyi, India-Kashmira) and in the whole system of the novel's art world are analyzed also. Specific feature of intertext in the novel becomes the combination of multicultural sources, so that it is possible to characterize it as a polygenetic in certain instances. The relationship between the religious intertext and the mystical elements in the novel's text is noted in the article. In conclusion it is inferred, that in the text of this novel the idea of multicultural synthesis of religious traditions is embodied consistently. And it is opposed to the ideology of terrorism based on hate and intolerance.

Key words: Rushdie, Kashmir, the dialogue of cultures, multiculturalism, Hinduism, Islam, Sikhism, Bhakti, terrorism, inter-religious synthesis.

ПОЭТИКА КИНО В РОМАНЕ МАНУЭЛЯ ПУИГА «ПОПЕЛУЙ ЖЕНШИНЫ-ПАУКА»

Анастасия Петровна Чагина

преподаватель кафедры лингвистики и перевода Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. liolio@list.ru

Статья посвящена актуальной теме синтеза кинематографа и литературы. Анализируются средства и приёмы достижения эффекта кинематографичности в литературе на материале романа аргентинского писателя-постмодерниста Мануэля Пуига «Поцелуй женщины-паука». О кинематографичности романа позволяют судить особенности его построения и повествовательное внедрение сюжетов фильмов в ткань романа, а также факты из биографии автора, свидетельствующие о его глубоком увлечении кинематографом. Выводы о средствах достижения кинематографичности в романе сделаны на основании анализа взаимодействия литературной поэтики и поэтики кино.

Ключевые слова: Мануэль Пуиг, роман, синтез искусств, поэтика кино, приёмы кино, монтаж.

В современном мире синтез искусств получил широкое распространение и вызывает исследовательский интерес среди многих искусствоведов и литературоведов. Очевидно, что явление это совершенно не новое. Тем не менее, появление кинематографа, являющегося синтетическим искусством в своей основе, не могло пройти незамеченным для искусства в целом, и литературы в частности [Абашев 2013; Дронова 2015 и др.]. Л. Маркус полагает, что появление кино обусловило развитие литературы модернизма [Marcus 2015: 142]. Вместе с тем можно утверждать, что кинематограф оказал влияние также и на писателей-постмодернистов. В нашей работе мы хотели бы обратиться к одному из романов аргентинского писателя Мануэля Пуига (Manuel Puig, 1932-1990), поскольку многие критики и исследователи отмечают, что его романы, в том числе и «Поцелуй женщины-паука» («El beso de la mujer araña», 1976), очень кинематографичны и легко могут быть преобразованы в сценарий. В этой работе мы хотели бы рассмотреть, как и какими средствами достигается кинемато-

[©] Чагина А. П., 2017

графичность, которую мы понимаем как использование поэтики кино и приёмов кинематографа в романе для создания эффекта «просмотра» фильма.

Пуиг ещё с юношеских лет увлекался кинематографом и полкультурой, мечтал писать сценарии. Это увлечение нашло отражение в литературном творчестве писателя. Так, его первый роман, «Предательство Риты Хейворт» («La traición de Rita Hayworth», 1968), задумывался как сценарий, но ещё на начальном этапе сам автор понял, что получается роман. Влияние кинематографа и поп-культуры отчётливо прослеживается и в других его работах (см. об этом: [Ливайн 2003]).

Роман «Поцелуй женщины-паука» был опубликован 1976 г., когда Пуиг уже эмигрировал в Мексику, спасаясь от военной диктатуры и жёсткой цензуры аргентинского правительства. Примечательно, что когда роман был экранизирован в 1985 г., писатель сам принимал участие в работе над фильмом. Действие романа разворачивается в аргентинской тюрьме, где отбывают свой срок два главных героя — Молина и Валентин. Каждый из героев имеет свое мировоззрение, свою судьбу, свою историю. Молина, гомосексуалист, был арестован за совращение несовершеннолетних. Валентин — политический заключённый, состоящий в оппозиционной правительству организации. Роман почти целиком построен на диалоге двух действующих лиц, а «привычный» повествователь появляется перед читателем лишь тогда, когда Молина, чтобы как-то развлечь себя и Валентина, пересказывает сюжеты фильмов, которые он видел на свободе.

В ходе анализа романа можно увидеть ряд особенностей, характерных для кинематографа, которые автор реализует в романе различными способами. В первую очередь к таким особенностям относятся своеобразие хронотопа и использование монтажа.

С точки зрения хронотопа кино всегда реализуется в плане настоящего времени. Ю.М. Лотман писал: «Кино, по природе своего материала, знает лишь настоящее время» [Лотман 1973: 16]. Кино не знает прошедшего времени как такового, т.е. когда бы ни происходило событие на экране, для зрителя оно всегда происходит здесь и сейчас. Такое восприятие в романе Пуига создают диалоги, на которых он построен. Важно, что диалоги больше напоминают сценарий, поскольку мы видим лишь реплики героев без какой-либо характеристики или вводных слов нарратора. Например:

- Perdoná...¿hay agua en la garrafa?
- Sí, la llené yo cuando me abrieron para ir al baño.
- Ah, está bien, entonces.
- ¿Quiere un poco?, está linda, fresquita [Puig 2001: 9].

Перед читателем предстаёт диалог персонажей без указания на время или место происходящего. Чем занимаются герои, как они ведут себя — всё это мы узнаём лишь из диалога. Читатель воспринимает диалог как происходящий прямо перед ним, словно он слышит его прямо сейчас: «У нас есть вода?» — «Да, я набрал, когда ходил в ванную», — «Тогда хорошо», — «Будешь? Холодненькая». Так читатель оказывается в тюремной камере вместе с главными героями и присутствует при их диалоге, воспринимает его здесь и сейчас.

Как мы уже писали, в романе наличествует пересказ нескольких фильмов, которые Молина видел в прошлом, когда был на свободе. Эти истории являются основным развлечением главных героев в их тюремной камере. Таких пересказанных фильмов в романе пять. Все фильмы разной направленности, и часто пересказ фильма растягивается на несколько глав. Когда Молина начинает пересказывать увиденные в прошлом фильмы, в романе появляется своего рода нарратор. Но его рассказ постоянно прерывается вопросами Валентина. Автор словно напоминает нам, что всё это живой диалог двух героев, а не монолог, не повествование, и происходит он прямо сейчас перед читателем.

Так, роман начинается с пересказа фильма о женщине-пантере, в основе которого лежит фильм ужасов режиссёра Жака Турнёра «Люди-кошки», вышедшей в свет 1942 г. в США. Действие фильма начинается в зоопарке, где главная героиня сидит перед клеткой большой чёрной пантеры и рисует её. Молина описывает девушку, а Валентин постоянно перебивает его, требуя детали или подробности, которые упустил рассказчик, высказывает своё мнение: «Одна ли она в зоопарке? Не холодно ли ей?». Уже в самом начале романа мы можем заметить, что герои хотят уйти из тюремного мира в иной, фантастический мир, противопоставленный их нынешнему положению:

- -<...> Y la pantera la mira, es una pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comerla, o se la mira por otro instinto más feo todavía.
 - ¿No hay gente en el zoológico ese día?
- No, casi nadie. Hace frío, es invierno. Los árboles del parque están pelados. Corre un aire frío. La chica es casi la única, alli sentada en el banquito pegadizo que se trae ella misma, y el atril para apoyar la hoja del dibujo. Un poco más lejos, cerca de la jaula de las girafas hay unos chicos con la maestra, pero se van rápido, no aguantan el frío.
 - ¿Y ella no tiene frío? [Puig 2001: 6].

Примечательно, что рассказ фильмов преимущественно ведётся в настоящем времени: «И пантера смотрит на неё, это самец, и не понятно, то ли он хочет разорвать её на части и съесть, то ли им движет

иное, более ужасное, желание», «Холодно, зима. Деревья в парке без листьев. Дует холодный ветер». Молина как рассказчик описывает картину настоящего, стараясь перенести в сюжет и атмосферу фильма не только Валентина, но и читателя, а также создать иллюзию «просмотра» фильма.

-<...> Y la pantera la mira, es una pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comerla, o se la mira por otro instinto más feo todavía. <...> Hace frío, es invierno. Los árboles del parque están pelados. Corre un aire frío [Puig 2001: 6].

Стоит отметить, что постепенно фрагменты повествования удлиняются, но Валентин всё так же перебивает Молину и прерывает рассказ, хотя и реже. Это может быть связано, с одной стороны, с тем, что читатель уже познакомился с диалогичной структурой романа, и прерывать рассказ так часто не представляется более необходимым. С другой стороны, это обусловлено тем, что каждый вопрос, каждое подобное прерывания рассказа не случайно, поскольку соотносится с мировоззрением и взглядами главных героев.

Судьбы героев раскрываются перед читателем по ходу их разговоров, органично вплетаясь в диалог героев, и выстраиваются в полноценную картину на протяжении всего романа. Это позволяет автору говорить о прошлом героев ненавязчиво, сохраняя при этом условно настоящее время. Так, когда Молина вспоминает о человеке, в которого влюблён безответно, и которому сейчас тоже тяжело, хоть он и на свободе, Валентин начинает задавать о нём вопросы, а Молина на них отвечает: «Он женат?» – «Да, он нормальный мужчина <...>» – «Как это началось?» – «Однажды я пришёл в ресторан и увидел его <...>». Из диалога читатель узнаёт об отношениях Молины и его возлюбленного, об их знакомстве и т.д., но поскольку всё повествование разворачивается в виде естественного диалога с уточнениями, реакциями героев на слова друг друга, читатель по-прежнему находится здесь и сейчас вместе с действующими лицами.

- − ¿Es casado?
- Sé, él es un hombre normal. Fui yo quién empezó todo, él no tuvo la culpa de nada. Yo me le metí en la vida, pero lo que quería era ayudarlo.
 - − ¿Cómo fue que empezó?
- Yo un día fue al restaurant, y lo vi. Y me quedé loco. Pero es muy largo, otra vez te lo cuento, o mejor no, no te cuento nada, quien saba con qué me vas a salir [Puig 2001: 44].

Очевидно, что время в романе условно, как и время в кинематографе. Как писал Ю.Н. Тынянов, «время в кино текуче; оно отвлечено от

определенного места; это текучее время заполняет полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов» [Тынянов 1977: 320].

Вслед за этим стоит отметить другую особенность пространственно-временной организации романа, которая заключается в том, что условно не только время, но и пространство, что также характерно и для кинематографа. В романе может быть так: только что мы были в грязной тюремной камере, а мгновение спустя уже estamos en París – мы находимся в Париже. Важно, что это не просто рассказ о прошлом, как уже отмечалось ранее, повествование ведётся в настоящем времени, т.е. мы переносимся туда, и хотя время остаётся условно настоящим, мы оказываемся в совершенно ином пространстве, из которого нас то и дело перемещают обратно в тюремную камеру. Обратимся опять же к описанию второго фильма, с которого начинается III глава. Молина рассказывает: «Мы находимся в Париже спустя несколько месяцев после немецкой оккупации. Немецкие войска маршируют под Триумфальной аркой. Повсюду, в саду Тюильри и подобных ему местах, развиваются флаги со свастикой <...>», – и вслед за его словами читатель переносится в оккупированную Францию. Но вскоре Валентин добавляет свой комментарий: «Как у раввина», – и вновь читатель оказывается в грязной тюремной камере:

- Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes ya tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien por el medio del Arco del Triunfo. En todas partes, como en las Tuellerías y esas cosas, está flameando la bandera con la cruz esvástica <...>.
 - Como un rabino [Puig 2001: 37].

Сказанное выше приводит к выводу о том, что, как и в классическом кино, действие романа происходит в условном пространстве и условно настоящем времени. Это достигается благодаря диалогам без вводных слов нарратора, которые сохраняются на протяжении всего романа. Этому способствует также использование настоящего времени в ходе пересказа фильмов.

Другим важным моментом взаимодействия кинематографической и романной поэтик, как мы уже отмечали ранее, является монтаж, который к середине XX в. стал не просто необходимым средством создания кинофильма, но и полноценным средством художественной выразительности кинематографа. Монтаж нам интересен прежде всего как основное средство работы с кадром. Согласно Я. Мукаржовскому, кинематографическое пространство не может существовать без кадра [Мукаржовский 1994: 401]. Необходимо отметить, что кинокадр отличается от кадра фотографического и представляет собой отрезок от одной монтажной склейки до другой, т.е. кинокадр — это не одна ста-

тичная фотография, а целый отрезок плёнки, в котором разворачивается действие. Также в теории кино мизанкадр, который С. М. Эйзенштейн определял как новое художественное целое, появляющееся в результате объединения всех выразительных средств кадра [Эйзенштейн 1964: 339–340]. Важно помнить, что монтаж подчиняется авторской идее и направлен на раскрытие авторского замысла. Если обратиться к роману «Поцелуй женщины-паука», то можно заметить, что роман предстаёт перед читателем как своего рода набор сменяющих друг друга кадров. Прежде всего, это проявляется в диалогах, из которых состоит роман. Реплики персонажей сменяют друг друга, и перед нами предстаёт то одно действующее лицо, то другое. Но в диалогах нет слов нарратора, поэтому реплики героев не плавно следуют друг за другом и герои не находятся в «кадре» одновременно, а сменяют друг друга.

Важно отметить, что в ходе диалога сменяют друг друга и совершенно разные жизни. Главные герои сильно отличаются друг от друга, за каждым из них стоит своё мировоззрение, своя картина мира, своя история. И каждый раз, когда Молина и Валентин разговаривают, мы «видим» в кадре не только персонажа, но и его мироощущение, слово смотрим на мир его глазами. И здесь, на стыке разных взглядов и убеждений, тоже происходит монтаж. Так, если мы вернёмся к фильму о нацистах, который вызвал множество разногласий между главными героями, то заметим это противостояние: Валентин, ярый противник нацизма, видел в этом фильме только пропаганду и ничего более, в то время как Молина, будучи человеком чувственным и даже женственным, совсем не интересовался политикой, и для него этот фильм был, прежде всего, произведением искусства. Он восхищается игрой актёров, мастерством режиссёра и оператора. С самого начала романа взгляды героев разнятся, часто они практически противоположны, и это приводит к постоянным спорам и дискуссиям, что существенно драматизирует повествование. Тем не менее, постепенно в ходе этих разговоров герои приходят к взаимопониманию, стараются посмотреть на мир с точки зрения друг друга.

Подобная смена кадров сохраняется во всём романе. Более того, эта смена сохраняется даже тогда, когда у героя нет реплики, что передаётся с помощью троеточия. Например, в конце XI главы Молина очень сильно переживает и хочет расплакаться, но у него не получается. От избытка эмоций в горле героя застрял комок, и теперь оно болит, а Молина едва ли может произнести хоть слово. Молина, жалуясь Валентину, говорит, что не может расплакаться, что это гораздо хуже. Но Валентин не знает, что ответить, он молчит, и мы видим первое троеточие, которое показывает, что в кадре появляется Валентин. В ответ Молина тоже молчит, но появляется в кадре вместе со следующим троеточием. Затем мы снова смотрим на Валентина, который, наконец, находит, что сказать. Но Молина продолжает молчать; тем не менее, «кадр» с ним сохраняется следующим троеточием. И ситуация повторяется. Можно предположить, что троеточие обозначает лишь молчание героев и не предполагает смены кадров, однако троеточие, обозначающее обычную паузу в речи, сохраняется внутри реплики героя, а троеточие, подразумевающее не просто молчание, но смену кадра, выносится как отдельная самостоятельная реплика, что как раз и вводит в кадр второго собеседника:

 Y ahora vos... me cortaste la gana, de llorar. No puedo seguir, llorando. Y es peor, el nudo en la garganta, como me está apretando, es algo terrible.

```
...
Es cierto, Molina, ahí es donde se siente más la tristeza.
...
¿Sentís muy fuerte... te aprierta muy fuerte, ese nudo?
Sí
...
...
¿Es acá que te duele? [Puig 2001: 150]
```

Другим интересным примером использования монтажа в романе является шестой фильм, который отличается от остальных пяти, рассказанных Молиной, т.к. не включён в диалог героев, но дан как воспоминание. Молина обращается к нему время от времени на протяжении всего романа. При этом описание этого фильма выделено курсивом и иногда занимает несколько страниц. Впервые этот фильм появляется в V главе, когда Валентин решает почитать книги о политике и поучиться. Молина остаётся наедине с собой и начинает прокручивать в голове воспоминания об очередном фильме. Можно заметить, что преимущественно пересказ этого фильма состоит из существительных и выглядит как перечисление: «Лес, красивые домики, <...> прибытие гостей в удобных автомобилях». А глагольные формы, как и прежде, имеют настоящее время: «чьи фары освещают дорогу». Также интересно, что нарратор постоянно переспрашивает себя, словно не уверен в своих воспоминаниях: «<...> из камня. И крыши соломенные? Нет, черепичные», «<...> зимний туман, если нет снега, то это осень, только туман <...> если окна открыты, то это лето». Постепенно на глазах

читателя по крупицам создаются мизанкадр за мизанкадром, которые в дальнейшем соединяются в единую монтажную систему.

– un bosque, casitas hermosas, de piedras, ¿y techos de paja? De tejas, neblina en invierno, si no hay nieve es otoño, sólo neblina, la llegada de los invitados en cómodos automóviles cuyos faroles iluminan el camino de pedregullo. La elegante tranquera, si están abiertas las ventanas es verano, uno de los más coquetos chalets de la zona, aire embalsamado en perfume de pinos. <...> [Puig 2001: 70]

Наконец, в предпоследней главе, когда Молина, покидает тюремную камеру и возвращается домой, постоянный диалог между героями становится невозможен. Директор тюрьмы решает освободить его, в надежде, что он, сблизившись с Валентином и выйдя на свободу, постарается связаться с его сообщниками, что приведёт полицию к их поимке. Перед читателем открывается целая глава, которая наполнена детальными сообщениями о ежедневных действиях Молины. В них его жизнь расписана почти по минутам, представляя собой своеобразный сценарий, состоящий из набора кадров: «День 9. Среда. Подсудимый был выпущен на свободу в 8.30 и прибыл домой в 9.05 утра, на такси, один» — и так день за днём:

Día 9. Miércoles. El procesado fue puesto en libertad a las 8.30 y llegó a su casa a las 9.05 de la mañana, en taxímetro, solo. No salió en todo el día de su domicilio, calle juramento 5020, se asomó a la ventana varias veces, mirando en direcciones varias, pero quedando varios minutos mirando fijo hacia la dirección noroeste. El departamento está situado en un tercer piso y no tiene casas altas enfrente [Puig 2001: 184]

Подводя итог, стоит отметить, что основным приёмом создания эффекта кинематографичности в романе является использование диалогов без вводных слов повествователя — именно в диалогах раскрываются взгляды героев, их мировоззрение, их прошлое, характеры, отношения с другими людьми. Условность пространства, в котором происходит действие, и условность времени также поддерживаются благодаря пересказу фильмов, который органично вплетается в сюжет романа и диалоги главных героев. Монтажность романа и постоянная смена кадров, которая также реализуется в диалогах, присутствует во всём романе и является основным композиционным средством.

Список литературы

Абашев В. В. Девушка с коробкой в сумерках Тифлиса: о роли киноцитаты в стихотворении Пастернака // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 1(21). С. 120–129.

Дронова О. А. Романы «новой деловитости» в контексте литературной кинематографичности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 88–94.

Ливайн С. Д. Читая Мануэля Пуига: взгляд биографа / пер. с анг. А. Ильинского // Иностранная литература. 2003. №10. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/livain.html#_ftn10 (дата обращения: 10.04.2017).

Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.

Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства/сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича М.: Искусство, 1994. С. 396–410.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 320–322.

Эйзенштейн С. М. Монтаж. // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 329–485.

Marcus L. Film and Modernist Literature // Gabriele Rippl (Eds.) Handbook of Intermediality: literature – image – sound – music. 2015. P. 240–248.

Puig M. El Beso de la Mujer Araña. Libros Tauros, 2001. 196 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (дата обращения: 7.10.2016).

POETICS OF CINEMA IN THE NOVEL OF MANUEL PUIG "KISS OF THE SPIDER WOMAN"

Anastasia P. Chagina

Lecturer of Linguistics and Translation Department Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. liolio@list.ru

The article is devoted to the urgent topic of the synthesis of such arts as cinematography and literature. The main content of the present study is an analysis of the means and techniques used to achieve film-looking effect in literature based on the novel "Kiss of the Spider Woman" by the Argentine postmodernist writer Manuel Puig. Film-looking effect of this novel can be taken into account due to its construction and the description of several movie plots in it as well as some facts of the author's biography that proves his deep interest in cinematography. Conclusion is made on the basis of analysis of the cinema poetics.

Key words: Manuel Puig, novel, synthesis of arts, cinema poetics, cinema techniques, montage.

ТОПОС «КНИГА» В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВВ.: ПОЭТИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

Елена Чеславовна Богдевич

аспирант филологического факультета Гродненский государственный университет им. Янки Купалы 230023, Беларусь, Гродно, ул. Ожешко, 22. helen-bogdevich@yandex.by

В статье анализируется поэтико-семантический комплекс топоса «книга», реализующийся в литературе XX–XXI вв. Определены основные значения топоса «книга» в истории культуры. Выявлены семантические модификации данного топоса, представленные в сюжетах, связанных с виртуализацией книги, ее уничтожением, а также архивизацией книжного знания. Теоретические положения подтверждены анализом художественных произведений XX–XXI вв.

Ключевые слова: топос «книга», генетическая поэтика, виртуализация, уничтожение книги, компрессия знания.

Одним из основных вопросов, интересующих современное литературоведение, является вопрос культурной памяти. Исследования, посвященные данной проблематике, направлены на выявление конкретных реализаций концепта «память» в художественном тексте на различных уровнях, а также на теоретическое осмысление проблемы. Последние представлены работами, отражающими идеи так называемой «генетической поэтики», концентрирующей внимание «на внугренней организации произведения, на наличии в нем того "генетического материала", который, с одной стороны, роднит его с конкретными предыдущими произведениями, а, с другой стороны, имеет определяющее значение в формировании его внешних особенностей» [Сабо 2015: 20]. По мнению С. Г. Бочарова, в истории литературы нередко встречаются явно перекликающиеся произведения, этот феномен «невозможно или трудно объяснить прямым влиянием текста на текст и сознательной целью писателя» [Бочаров]. Исследователь для описания подобных влияний использует термин «припоминание», а в качестве иллюстрирующего материала приводит наиболее характерные для русской литературы мотивы. А. М. Панченко обращает внимание на потенциал топики в русле эволюционной теории развития литературы: «топика (как факт искусства и как предмет изучения), подобно всему на свете,

[©] Богдевич Е. Ч., 2017

эволюционирует. Поэтому один и тот же сюжет в разных эстетических системах обретает специфический смысл» [Панченко 1986: 240]. Топос эволюционирует в процессе развития культуры; универсалией становятся лишь те топосы, семантическое ядро которых соотносится с вечными ценностями, передающимися из поколения в поколение.

В начале XXI в. Ричард Докинз выдвинул концепцию, согласно которой всей человеческой культурой управляет единица-репликатор – мем (ученый-биолог применил к культуре принципы развития биологических видов): «Передача культурного наследия аналогична генетической передаче: будучи в своей основе консервативной, она может породить некоторую форму эволюции <...> Мемы распространяются <...> переходя из одного мозга в другой с помощью процесса, который в широком смысле можно назвать имитацией (по Р. Докинзу – аналогом естественного отбора. – Е. Б.). Если идею подхватывают, она распространяется, передаваясь от одного мозга к другому» [Докинз 2013: 291, 295].

На наш взгляд, изучение топоса как генома памяти (элемента, который передается из одной культурной эпохи в другую, сохраняя семантическое ядро, при этом «обрастая» новыми компонентами смысла) может стать одним из направлений развития генетической поэтики. Топика концентрирует в себе вечные ценности культуры, следовательно, художник сознательно или бессознательно вводит в свои произведения топосы, общие места, универсалии, что позволяет соотносить новое творение с уже существующими, находить, с одной стороны, смысловое единство образов, с другой стороны, отмечать индивидуальность авторских интерпретаций данных констант.

Носителем культурной памяти на протяжении столетий выступает Слово (Логос), это, в свою очередь, находит отражение в постоянном присутствии в культуретопоса «книга». Данный топос несет гармонизирующее начало, однако, изменяясь под влиянием эпохи, становится носителем качественно новых идей. Топос «книга» является структурно неоднородным, внимание к тому или иному аспекту понимания книги обусловлено, прежде всего, основными ценностями, характерными для эпохи и нации. Представление о мире как книге — основополагающая метафора культуры человечества в целом.

Утвердившаяся в античности дихотомия «вещь – слово» преобразуется в модель мир-книга: мир является означаемым, книга – означающим. Модель мир-книга предполагает видение мира, природы как текста, который нужно прочесть, или шифра, который необходимо разгадать. В архаической концепции книга воспринимается как нечто закрытое, таинственное, имеющее иррациональную природу. В созда-

нии книги жизни человек не участвует. Образ мир-книга в эпоху становления христианства соотносится с представлением о природе как книге (в основе такого сравнения – закрытость и сакральность природы, противостоящая языческой модели открытого космоса). «Природа стала для средневековых людей книгой, "написанной десницей Божьей"» [Воскобойников]. Христианское понимание мира как книги связано прежде всего с идеей Библии как Слова Божьего, сотворившего мир. В эпоху Возрождения книга соотносится с изобразительным искусством, отсюда возникает и специфическое понимание мира как творения человека (ср. христианское понимание авторства Бога). Антропоцентризм эпохи Возрождения подразумевает веру в безграничный творческий потенциал человека, в его разум, поэтому природа воспринимается как открытая книга, которую человек способен дописать. В этом контексте правомерно восприятие создателя художественного текста как творца Вселенной. «Для просветителей XVII века метафора книга – врачебница, аптека, располагающая исцеляющими лекарствами на "хворобы душ людских", книга – "врач премудрый", избавляющий от всякого недуга душевного и телесного, является уже общим местом в многочисленных предисловиях и послесловиях» [Сазонова 1981: 149]. Эпоха романтизма, утверждавшая невозможность постижения природы человеческой жизни посредством разума, также обращается к метафоре мир-книга. Обращаясь к Библии как модели мира, писатели-романтики актуализируют трансцендентную природу Библии. Переход от Просвещения к Романтизму (рубеж XVIII–XIX вв.) был, безусловно, кризисным периодом, поэтому обращение к модели мир-Библия вполне закономерно. Мастера слова часто обращались к Библии в поисках вечных истин, при этом Книга книг подвергалась переосмыслению и адаптации.

Христианскую эпоху – вплоть до середины XX в. можно назвать эпохой логоцентризма. Вера в безграничную силу Слова, всевозможные приемы работы с его семантикой и формой выражения были своеобразным знаком времени. Мир, помещенный в книгу, и человек, существующий в этой книге, стали предметом рефлексии многих как русских, так и западноевропейских писателей.

Образ книги в литературе XX – начале XXI вв. выступает как сюжетообразующий фактор. Ядро топоса «книга» остается неизменным, отсылает к поэтико-семантическому комплексу, в основе которого лежит представление о книге как источнике знаний. Это, с одной стороны, соответствует античным представлениям, с другой стороны, отсылает к христианской символике. В то же время вокруг топоса «книга» в зависимости от аксиологических установок образуется ва-

риативное поле сюжетов: виртуализация, исчезновение книги, компрессия книжного знания.

В первой половине XX в. появляются тексты, отражающие кризис книжности. Так, в произведениях С. Д. Кржижановского зачастую Слово выступает в качестве героя, следовательно, мир его существования – книга. В повести «Клуб убийц букв» (1929) писатель акцентирует внимание на образе книги как метафоре уходящего мира, исчезающих ценностей. Пустые книжные полки являются носителями истинного знания, только убитые замыслы не лгут – так считают герои повести С.Д. Кржижановского.

Содержание повести Кржижановского исследователи часто соотносят с сюжетом антиутопии, обращая внимание на отражение «карнавализованной» реальности (члены клуба собираются в наполненной пустотой комнате, где делятся собственными замыслами; руководитель клуба ставит ненаписанные книги на пустые полки). Председатель Клуба убийц букв вынужден продать свою библиотеку. В опустевшей без книг квартире герой мысленно читает отсутствующие тома: «Удалось. Я мысленно перевернул страницу-другую» [Кржижановский 2001: 10]. Виртуализация книжного знания, по Кржижановскому, единственно возможный способ существования художника слова в современности. Печатное слово больше не является носителем истины, только замыслы, существующие в полной изоляции, представляют собой образец истинного знания.

Подобный сюжет представлен в повести Э. Канетти «Ослепление» (1935). Главный герой – ученый-синолог Кин, для которого нет ничего дороже собственной библиотеки, поэтому, оказавшись разлученным с книгами, профессор восстанавливает их дословно в памяти. И хотя ученый-синолог обладает немалой суммой денег, он предпочитает «носить» отсутствующие книги в памяти, причем, останавливаясь в гостиницах на ночь, выбирает номер побольше, чтобы «выгрузить» книги (для этого он и выстилает пол номера чистыми листами бумаги). Зафиксированные в голове книги – единственный способ сохранения истинного знания в эпоху социальных катаклизмов. Книги явно обесцениваются, на первый план в общественном сознании выходят экономические проблемы, социальный статус. В произведениях С. Д. Кржижановского и Э. Канетти книга является символом целостного мира, гармоничного состояния уходящей в прошлое эпохи. Смена ценностных полюсов проявляется в отрицании книжного знания, что характерно для социокультурной ситуации, сложившейся как в России, так и в странах Западной Европы.

Актуализация аналогичной семантики топоса «книга» характерна и для следующих периодов развития истории литературы. В 1950-е гг. тема виртуализации книжного знания была разработана Р. Бредбери в романе «451 градус по Фаренгейту». В современной литературе традиции американского фантаста развивает В. Моэрс. В романе «Город мечтающих книг» (2007) представлены фантастические персонажи (циклопы), отождествляющие себя с конкретными писателями; цель персонажей – сохранить в памяти книги избранного автора. Под влиянием постмодернистской поэтики идеи Р. Брэдбери трансформировались: в романе на первый план выходит игровое начало. Имена представителей классической литературы зашифрованы, представлены в виде своеобразного ребуса, который читатель должен разгадать (подсказками становятся цитаты из произведений, а также их названия): «Кипьярд Глендинг был одним из моих любимых писателей. Он написал "Мальчик из джунглей", чем уже, на мой взгляд, завоевал себе бес-смертие» [Моэрс]. Очевидно, что речь идет о «Книге джунглей» Редьярда Киплинга. Помимо «зашифрованных» реальных писателей в произведении представлены и вымышленные, например, Данцелот Слоготокарь. В контексте избранной нами темы важно, что именно циклопы-книги помогают главному герою, спасая его от смерти. Таким образом, несмотря на существенные трансформации, традиционный поэтико-семантический комплекс топоса «книга» (идеи гармонии, спасения, т.е. ядро топоса) представлен и в данном тексте.

Кризис гуманистического взгляда на мир реализуется в семантике исчезновения, уничтожения книги. Подобная сюжетная ситуация представлена в названном произведении Р. Бредбери: книги подвергаются уничтожению, запрещаются. Однако потребность в сохранении книжного знания остается, именно с ним связана идея спасения человечества. В начале XXI века отказ от книги осмысливается писателями не как принуждение, а как добровольный выбор людей. В повести Вс. Бенигсена «ГенАцид» (2008) книга представлена как часть умирающей гуманистической культуры, в руках необразованного человека становящийся инструментом убийства. Финал произведения вполне объясним: библиотека, храм книги, сожжена вместе с библиотекарем, хранителем книжного знания.

Характерная для современного искусства идея компрессии знания находит отражение в семантических модификациях сюжета, в центре которого находится топос «книга»: традиционный образ библиотеки как хранилища знаний уступает место субтопосам «каталог» и «архив». В повести Ж. Сарамаго «Книга имен» (1998) пространством развития действия является архив, что, во-первых, реализует метафору

человек – книга (главный герой коллекционирует биографии знаменитостей); во-вторых, отражает такую тенденцию современного искусства, как стирание границ между собственно произведением искусства (книгой) и жизнью; в-третьих, подтверждает тезис о компрессии знания (жизнь человека подменяется записью в личном деле). Формируя «Книгу имен», главный герой пытается сохранить память о человеке, однако когда возникает необходимость восстановить события жизни по записям в личном деле, это оказывается невозможным: поиски приводят героя на кладбище, где некий человек меняет таблички на свежих могилах, а значит, поиски бессмысленны.

В повести Т. Хюрлимана «Фройляйн Штарк» (2004) реализован субтопос «каталог», функционирующий в системе субтопоса «библиотека», семантика последнего соотносима с музеем, в котором собраны некие символические ценности, объекты, потерявшие свою актуальность. Книги предстают в виде каталожных карточек, число которых множится с каждым годом, в то время как сами книги утрачивают интерес для читателя и фигурируют скорее как раритетные издания, в которых привлекателен не смысл, а внешний вид, что отражает специфику современной социокультурной ситуации: уходит в прошлое (умирает) культура, то, что было наполнено жизнью – телесными радостями, духовными поисками, оказывается мертвым, превращаясь в карточки.

Несмотря на то что идея компрессии знания является типичной для современной социокультурной ситуации, подобные мотивы можно отыскать и в более ранних произведениях. Так, одним из первых художественных текстов, предрекающих процесс архивизации культуры, достигшей пика на рубеже веков, стал рассказ С. Цвейга «Мендельбукинист» (1929), главный герой которого — человек-картотека, способный моментально дать сведения о любом книжном издании.

Таким образом, аксиологическая составляющая топоса «книга» подвергается пересмотру в каждый из переломных моментов развития истории: книга, которая была культурным символом «эпохи Гуттенберга», постепенно исчезает, сдавая свои позиции новым носителям информации. Изменяется и отношение к накопленным культурным ценностям: если писателями первой половины XX века исчезновение книги осмысливается как катастрофа, преодоление которой возможно лишь при сохранении книги в сознании человека, то антиавторитарность взглядов писателей-постмодернистов проявляется в акценте на невостребованности книги.

Актуализация топоса «книга» происходит в ситуациях переходности, исторического кризиса. Это обусловлено специфической функци-

ей книги как явления культуры: на протяжении столетий она ассоциируется с представлением об идеальном знании, которое помогает человечеству находить пути к гармоничному существованию. Естественно, что интерес к образу книги, а также собственно к книге как культурному объекту характерен не только для литературы, но и для других областей искусства.

Так, немецкий художник Квинт Бухгольц (род. в 1959) написал серию философских картин, посвященных книге, в которых затрагиваются проблемы взаимоотношения ее с человеком («Баланс книги», «Однажды утром в ноябре», «Конец истории»). Основная идея Бухгольца – невозможность будущего без памяти о прошлом, бережно хранимом книгой. В архитектуре последних десятилетий также можно отметить внимание к книге, которая выступает в качестве прообраза здания, отсюда – интересные архитектурные решения. Необходимость сохранения памяти культуры посредством топоса «книга» отчетливо прослеживается в идеях современной скульптуры. Интересным явлением современного искусства, широко представленным в творчестве Ансельма Кифера (род. в 1945), стали специфические инсталляции библиотек из оловянных книг (1985–1990), которые можно достать с полки и открыть: на листах – фотографии вод и камней, а также следы глины, соломы и земли. «Современность Кифер готов "закатать" в бескрайнее мифическое прошлое и залить металлом тяжелой памяти» [Андреева 2007: 251]. Кроме того, топос «книга» активно используется современным кинематографом: зачастую спасение книги означает возможность предотвращения апокалипсиса.

Таким образом, поэтико-семантический комплекс топоса «книга» в литературе XX векареализуется в мотивах, связанных с:

- 1) ментальной формой существования книги;
- 2) уничтожением гуманитарного знания;
- 3) архивизацией книги.

Данные элементы семантики топоса «книга» проявляются в произведениях по-разному, оставаясь при этом тесно взаимосвязанными. Поэтому при анализе текстов достаточно трудно использовать хронологический принцип: один и тот же компонент смысла присутствует в произведениях разных эпох, эстетические установки которых, безусловно, оказывают влияние на непосредственную реализацию образа в тексте, однако ядро семантического комплекса остается неизменным. Ю. М. Лотман отмечал: «Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и др. семиотические образования из одного ее пласта в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере

берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты» [Лотман 1996: 148]. Фактически топос «книга» соотносится с понятием символа, о котором рассуждает Ю. М. Лотман. В диахроническом срезе литературы XX–XXI веков прослеживается способность данного топоса к «единению» разрозненных литературных произведений.

Ядром поэтико-семантического комплекса топоса «книга» является сема «знание». В литературе первой половины XX века дополнительным семантическим компонентом, как правило, является «спасение» (реализуется в сюжетах виртуализации книги), во второй половине столетия типичным становится антонимичное значение — «уничтожение». Однако элементы данной дихотомии обусловливают друг друга, динамика значений подобна движению маятника. В литературе начала XXI века появляется качественно новый семантический уровень — архивизация книжного знания.

Список литературы

Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI веков. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488с.

Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. URL: http://www.libros.am/book/read/id/347738/slug/filologicheskie-syuzhety (дата обращения: 21.06.2017).

Bоскобойников О. Мир как книга. URL: https://books.google.by/books?id=GxB2BwAAQBAJ&pg=PT6 (дата обращения: 13.04.2016).

Докинз Р. Эгоистичный ген. ACT, Corpus, 2013. 320 с.

Кржижановский С. Д. Клуб убийц букв // Собрание сочинений в 5 т. М.: Simposium, 2001. Т. 2. С. 6–82.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.

Moэрс В. Город мечтающих книг URL: http://royallib.com/book/moers_valter/gorod_mechtayushchih_knig.html (дата обращения: 14.05.2017).

Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 236–250.

Сабо Т. Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой. Shombathely, 2015. 190 с.

Сазонова Л. И. Украинские старопечатные предисловия конца XVI – первой половины XVII ст. (борьба за национальное единство) / Л. И. Сазонова // Русская старопечатная литература XVI – 1-я чет-

верть XVIII в. Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М.: Наука, 1981. С. 145–156.

Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: избранные труды. М.: «Аграф», 2002. 496 с.

TOPOS "BOOK" IN THE LITERATURE OF THE XX-XXI CENTURIES: POETIC-SEMANTIC COMPLEX

Elena Ch. Bogdevich

Postgraduate Student of the Philological Faculty Grodno State University named Yanka Kupala 230023, Belarus, Grodno, Ozheshko str., 22. helen-bogdevich@yandex.by

The article is devoted the poetic-semantic complex topos "book", realized in the literature of the XX–XXI centuries. Defined the main values of a topos "book" in the history of culture. Identified semantic modifications of this topos, represented in the plots of virtualization-related books, its destruction and archiving of book knowledge. The theoretical principles are confirmed by the analysis of works of art of the XX–XXI centuries.

Key words: topos of the "book", genetic poetics, virtualization, the destruction of the book, compression knowledge.

УДК 821.111

VICTORIAN SOCIAL PROBLEM NOVEL TRADITION IN THE XXI CENTURY: A WEEK IN DECEMBER BY SEBASTIAN FAULKSAND CAPITAL BY JOHN LANCHESTER

Boris M. Proskurnin

Doctor of Philology, Professor, Head of World Literature and Culture Department Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bproskurnin@yandex.ru

Maria I. Filipieva

Master of Philology, Senior Teacher Department of English for Professional Communication Perm State University 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. maria_filipieva@mail.ru

The article is focused on the two contemporary novels "A Week In December" by Sebastian Faulks and "Capital" by John Lanchecter and their connections with British social problem novel of the XVIII –XIX centuries. The novels under study continue the classical tradition of social novel genre and enrich the classical formula of the genre. The article analyses the traditional genre elements and poetics of social problem novel in the national literature and attributes the novels under study as a new stage in the genre development.

Key words: English literature, Sebastian Faulks, John Lanchester, social novel, Victorian tradition.

The history of every national literature is the matter of dialectics of traditions and innovations. This is more than obvious when we think about the place and role of the Victorian period in the history of English literature. This period, substantially linked with the previous stages, especially with that of Enlightment, plays a serious role in the forming and establishing of the visage and lines of the literature of the XX century in the ways of neglecting, repulsion, debating, acceptance, reflecting, copying, parodying, playing, apprenticeship and what not. This fact is determined by the place which the Victorian Age occupies in the history of the country being an epoch when contemporary Britain in majority of its characteristics was formed. There are lots of interesting and convincing speculations on that matter.

[©] Proskurnin B. M., Filipieva M. I., 2017

Michael Wheeler in his very much fundamental book on the Victorian literature supposes that during the Victorian Age which is characterized by permanently increasing speed of the society's development, quite 'shifting relationship between the individual and society' got its genre implementation – social problem novel with its specific themes, motifs, and symbols [Wheeler 1986: 5]). This thematic and problematic centre – a human being's existence in the time of transition, in a progressive direction, though not without dramas and even tragedies, the Victorians ardently believed, – determined the unity of two approaches to the depicting contemporary life: that of social analysis and that of psychological analysis; the format of a novel was an exact place for the two to meet.

That is why these two words 'Victorian novel' since the Victorian Age has been a construct of some constant content and form. Deidre David in Introduction to The Cambridge Companion of the Victorian Novel writes: 'Victoria's coronation in 1837 signals the official inception of the literary form that we now designate the Victorian novel, just as her death in 1901 marks its official demise' [The Cambridge Companion 2001:1]. The critic rightly asserts: 'By the time of the Great Exhibition in 1851, the novel was firmly established as the literary form of the age, and as the epigraph to this introductory chapter suggests, by 1870 that form had gained such a hegemonic hold over British reading public that it was to be found virtually everywhere' [The Cambridge Companion 2001: 6-7]. The epigraph is as follows: 'Novels are in the hands of us all; from the Prime Minister down to the last-appointed scullery maid. We have them in our library, our drawing rooms, our bed-rooms, our kitchens – and in our nurseries' [The Cambridge Companion 2001:1]. This is a phrase from Anthony Trollope's lecture with quite a remarkable and a very Victorian – in terms of understanding the role of literature – title 'On English Prose Fiction as a Rational Amusement'.

The genre of social problem novel in its various modifications was in great demand at that time, and it was not only because, as Wheeler asserts, 'the Condition of England Question came to a head in the debates' [Wheeler 1986: 32] and 'the reformist drive' pulsated [Wheeler 1986: 33] but because of the idea of a society as a social body profoundly established, the body where everything that happens are derivative of the process of social life and influences each part (element) of this 'body' through the activity of human beings as a sort of 'blood and flesh' of this body. So, the idea of sociality (социальность) became permanent in the novel. It is so not only with the novel of the 1840s, when, by A. O. J. Cockshut, a prominent Victorianist of the middle of the XX century, 'the entrance of industrial England, with its smoke, grime, misery and oppression into serious literature' happened [The Victorians 1970: 13], but with the novel of the Victorian era on

the whole, for, as Cockshut stresses, the Victorians cultivated social feelings [The Victorians 1970: 14] and their social feelings stretched out up 'to the unknown man at the bottom of the social pyramid' [The Victorians 1970: 14]. This 'man at the bottom of the social pyramid' entered the novel of the XIX century not as an exotic element, or as an element of the backdrop and no more but as a separate and essential part of the social structure which is vital for the social organism and its existence. The novel life of this 'man at the bottom', as well as of any other human beings, began to be depicted not only in the comic and grotesque ways (as some 'common men' in Sir Walter Scott's novels, for example) but psychologically funded, supplied by deep feelings, dramas and tragedies, as it happened in *Adam Bede* or in *Silas Marner* by George Eliot. In other words it is in the Victorian epoch when the whole spectrum of the social life began to be reflected in the social problem novel.

Cherishing traditions is often admitted to be the distinguishing feature of British contemporary literature. It is more than true with regard to the Victorian literature. Deidre David calls us to 'consider the enduring cultural capital of Victorian fiction at the beginning of the twenty-first century' [The Cambridge Companion 2001: 10]. She writes on; "The Victorian novel's participation in intellectual debates anticipates the twentieth-century's preoccupations with battles between the sexes, the ravages of war, struggles for social justice, alterations in traditional family structures, and the unpredictability of future technological advancement proceeding at a furious rate' [The Cambridge Companion 2001: 11].

We may observe this appeal to Victorian literary traditions in three ways. One is known as Neo-Victorian novel, i.e. direct much as though gaming reconstruction of the Victorian Age as it is seen, understood and interpreted by the 're-constructors and de-constructors'. The most early well-known example of such a type appeal to the Victorian Age is John Fowles's French Lieutenant's Woman; among the most attractive ones – Arthur and George by Julian Barnes or Fingersmith by Sarah Waters should be mentioned. Probably so called 'sequels' to some great XIX century novels, for example, two 'continuations of 'Austen's Pride and Prejudice written by Emma Tenant in 1993 and 1994, should be included in this group (Pemberley, or Pride and Prejudice Continued and An Unequal Marriage: Or PrideandPrejudice Twenty Years Later accordingly). We think that Possesion by Antonia Susan Byatt and Graham Swift's Ever After should be mentioned here as bright samples of overlapping and simultaneous plot existence of the two epochs under 'one genre roof'. The third way which is in the centre of our talk today is the use of the traditions of the social problem novel of the XIX century established and developed by the Victorian masters. We often see that contemporary writers productively refer to classical literature forms and methods when creating their own pictures of current life. This phenomenon can be vividly traced when comparing two masterfully written social novels *A Week in December* (2010) by Sebastian Faulks and *Capital* (2013) by John Lanchester with the classical form of the genre. Karen Hewitt in the Commentaries on both novels stresses the inter-textual relations of the Faulks' and Lanchester's novels with the XIX century novels:

A Week in December 'has much to say about contemporary Britain. <...> in the nineteenth century such novels were known as 'Condition of England' novels. Dickens wrote several (for example, Bleak House) as did other novelists like Trollope (The Way We Live Now)' [A Week in December 2012: 5]. And we read about Lanchester's novel: 'Capital is partly inspired by the popular ''Condition of England' novels of the nineteenth century, although in this case it is definitely a 'Condition of London' novel' [Capital 2016: 6].

Both writers are bright representatives of the literary process in Britain of the turn of the centuries. Significant events of the historical, social and spiritual processes of the late XX and early XXI centuries in the UK contributed to the interest of the writers to the rapidly changing social structure of the country, the issue of defining a new national identity, to the acute cultural and moral issues of the society. And they think that to use the narrative forms and artistic elaborations of the genre developed by the predecessors would be useful very much.

Sebastian Faulks started his literature career as an editor and a journalist. His personal interest, by his own assertion, lies within the question "How we got into this terrible mess and who we are" [interview to the newspaper lenta.ru]. The author himself gives two reasons which prompted him to create a social panorama novel of the modern Britain: his own interest in the present as a complex cultural phenomenon and the desire to apply to the tradition of social problem novel. "I wanted to write a novel with the plot that is taking place now, at the moment. It is very disappointing that in Britain there are no writers such as John Updike, to write about the real time. I also like Dickens very much, the way he wrote about London. The idea of this book was to make a bridge between Dickens and Updike" [interview to the newspaper lenta.ru]. John Updike is an American writer who is called 'the bard and the anatomist of American middle class'; he is the creator of the most known image of a XX century petit bourgeois – Harry Angstrom, the Rabbit. John Updike's artistic world is built on the synthesis of subtle psychological analysis, irony and virtuoso drawing of social nuances.

Coming back to Faulks's novel, we have to say that in the centre of the analytically sharpened narrative there are the lives of the representatives of different British (more exact – London) social strata. They are interconnected, as it should be in a novel, by 'accidental' meetings and common social problems they face, for example, power of money and ideology of consumerism, degradation of education system, of literature and art, crisis of family values, dominance of virtual reality as a way for an individual to escape from life, cruelty of mass- media and its imposed dominance in forming public opinion, etc.

John Lanchester, as well as Sebastian Faulks, is a well-known journalist and writer in Britain, the author of memoirs, art and journalistic works. The impulse to use the form of social novel for Lanchester was mainly the changes brought to the country by the financial crisis of 2008. Capital represents the life of a central London street during a year (December 2007 – December 2008), including the time of the financial crisis. The author develops the plot-lines of the houses' owners and focuses the reader's interest at the most urgent issues of the modern capital, the place which much more vividly reflects the national life: social, cultural, racial changes in the life of London, social injustice, the ruining power of money, the widening gap between the rich and the poor, the loss of moral values, fear towards radical Islam, complex feelings and attitudes to migrants, etc.

Here we are coming back to one of the crucial genre characteristics of a social problem novel of the XIX century – a panoramic principle of the plot constructing, the use of a principle which we call 'vertical (simultaneous) social cut' when a plot is made of the simultaneous action of personages which represent various and even different 'slices' of a social organism. In the novel by Faulks this simultaneity is based on the idea of a week through which all personages live through; in Lanchester's novel - one street and its inhabitants who all are involved into this mysterious case called 'We Want What You Have'. By M.Bakhtin's term both writers use differently centered chronotops to achieve the same effect: to give a panoramic, multisided picture of the social processes at some definite moment. These chronotops and the panoramic principles used by the writers determine the epic character of narrative. Here we may refer to famous Northrop Fry's statement: 'The novel tends to be extroverted and personal; its chief interest is in human character as it manifests itself in society' [The Novel. Modern Essays in criticism 1969: 35]. And we would add: as society manifests itself in/trough a character. In other words, the epic essence of the novels, which is obvious and undoubted, emerged when a big world is lived through, transmitted through the mind and psyche of a character, when a character and society are narratively congruent. The devices which enhance the epic

side of both narratives are 'Prologue' in Lanchester's novel and the list of guests (further – the characters of the novel) whom Sophie Topping (isn't it an emblematic surname?) intends to invite for her dinner.

So, we may definitely say, that some similar intentions and issues raised can be attributed to the both novels. The authors, worried with the present state of the British society, chose the form of the social problem novel to address first of all to the morals of the readers, to appeal to their social experience, sense and feelings. Closer we look at the literature works, more similarities with the classical form of a social problem novel we see. Both authors when reproducing the modem society use the methods and approaches the Victorian masters developed.

In a move to portray a wide panorama of the society, the authors, following mostly the classical mode of the social novel of the XIX century, achieve this through the depicting diversity of typical characters by means of the unity of which the feature of a modern multicultural society is composed. This is fully applied to the novels analyzed in the work. Continuity of the tradition of holistic reproduction of society in the modern English realistic novel is confirmed by the preservation of these basic principles, techniques and tools developed to its best by Victorian authors.

One of the features of the social novel poetics in these works is the introduction of a mystery element, which their predecessors used more than once, Dickens, for example. This element plays a plot-forming role and helps both to connect numerous plot lines of novels and to present the moral and ethical issues of modern British society more sharply. Here we may again address to the 'Commentary' on *Capital* written by Karen Hewitt [see: Hewitt 2016].

A well-known known artistic feature of the social novel of the Victorian time is Benjamin Disraeli's finding of the two nations in which early Victorian England, as her saw it, was divided. Since the 'hungry 1840s' the conflict of the poor and the rich had been an integral part of the social life picture (despite the growth of the number of prosperous people through the XIX century). The submission of the sharp social conflict of the poor and the rich by means of realistic detailing of people's everyday life can be traced in both novels we are speaking about. The reader sees cheap rented tiny flats, plain food, modest if not wretched dwellings of the people who earn their own bread by hard work (Jenny, a train driver, Gabriel, a barrister – in *A Week in December*; Quentina, a Zimbabweian refugee, illegally working as a traffic warden, the Kamals' family, the corner shop owners who are far from prosperity, Matya, a Hungarian nunny, Zbignev, a Polish builder who both perform their work much better than English people because they have just to survive in a foreign country, – in *Capital*). At the

same time this down-to-earth life is opposed to the luxurious life of the upper-middle class in rich mansions, their endless guest dinners and celebrations with delicious food and constantly changed expensive clothes, the world of business, stock exchange market and politics (the Toppings' family, the Al-Rashids, the Veals' – in Faulks's work; the Younts' family, Mike, Rodger's bank investors – in Lanchester's book). This two-world contrast not only quotes the classic pattern, but moreover outlines still existing huge gap between the rich and the poor at the present time.

The tiny details presented to the reader by the authors help to give the bright and deep picture of the modern capital society complicated structure. It includes not only the rich and the poor, it is much more complex. There are native Londoners and assimilated migrants, newcomers and refugees, the ones who come to work and the ones who waste their life, people of different origins, believes and faith.

In Faulks's novel we read:

'The GCSE class came in, as it willed: Aaron, Adir, Alex, Arusha, Ben, Darryl, David, Ezra, Ian, Jasmin, Jordan, Ladan, Laila, Marcus, Mehreen, Michael, Nathan, Nawshad, Nooshin, Ocado, Paul, Pratap, Rubina, Ryan, Sangita, Sherin, Simon, Zainun' [Faulks 2009: 139].

Socio-cultural and psychological diversity of characters helps the writers identify current problems of social reality, which in many respects resonate with the problems of novels raised in the XIX century literature: the decline of morality, social injustice, depressing correlation of moral, ethical and material values, the crisis of the family institution on the one hand and on the other – an acute awareness of the importance of the family and its values in the spiritual regeneration of society. In the novel of Sebastian Faulks there are carefully worked out substantively and psychologically verified political storyline (John Veals), what is also a good English tradition, if you recall Trollope, George Eliot, George Meredith.

As both novels reflect the city at the time of the financial crisis it is natural that the authors include 'financial' characters into the plot. They are John Veals (*A Week in December*) and Roger Yount (*Capital*). The characters that devote their lives to the instant profit chase, the City people who have no any interests outside work and making money.

We read in the novel by Sebastian Faulks:

'John had no power boats or polo ponies; no collections of Sumerian stone tablets or early Picassos; no mortgage, no hobbies and no interests outside work' [Faulks 2010: 11].

Somewhere in the passageways of John Veals's mind, beyond the thoughts of wife, children, daily living, carnal urges, beyond the scar tissue of experience and loss, there was a creature whose heart beat only to market movements. He couldn't be happy as a man if his positions weren't making money. For John Veals, the analysis of a potential position was therefore more than a business or a mathematical problem; it involved something painfully close to self-knowledge. His life depended on it [Faulks 2010: 14].

John Lanchester ironically writes about Roger Yount:

'He had been to a good school (Harrow) and a good university (Durham) and got a good job (in the City of London) and been perfect in his timing (just after the big Bang, just before the City became infatuated by the mathematically gifted and/or barrow boys)' [Lanchester 2012: 15].

The word 'good' is very much characteristic: good means here respectable, adopted by the establishment, by those who succeeds in this life.

One more classical tradition can be traced in connection with these two representatives of the financial world. Both authors turn to the XIX century social satire tradition when types (emblems) are gained to sharp social issues, when depth and subtlety of images are sacrificed for satirical (and thus didactic) purposes, remember Dickens, but more – Thackeray, and perhaps even more – 'The Way We Live Now' by Anthony Trollope. Undoubtedly, these two characters, those of John Veal and – to a certain extent and with some reservations – Roger Yount, are the satirical types, what is obvious through satirical remarks and descriptions of their actions and reflections when the ironical and satirical attitude to the personage which the author tends to form in a reader emerged from the subtext.

- '- Christ , John," said Godley. "Talk about working the blind side. All those pensioners. You'll be attacked by an army of zimmer frames. Savaged by..."
 - By a toothless army,' said Veals' [Faulks 2010: 36].

'And these deals, he pointed out, did generate real revenue, which in turn generated tax (some tax anyway, depending on how efficient your tax-avoidance department was) for hospitals, roads, all that' [Faulks 2010: 11].

Irony and satire sharpen the authors' approaches to the issues that seem to them the most burning. For Sebastian Faulks these are the classes con-

trast, the media obsession of the young generation, religious conflicts and radical Islam. John Lanchester is deeply worried with the inner family relationships decline and the refugees and migrants questions, especially – with the latter:

'The people who worked with immigrants always ran a risk of coming to believe that they worked for the immigrants. That was a mistake Peter never made. He remembered who paid his salary' [Lanchester 2012: 486].

As we see, the novels under the analysis reflect the issues topical for the XXI century society: the consequences of the information technologies development and the swift onset of the post-industrial era; commercialization of art, literature, sports, leisure; the problems of inter- and cross-cultural relations, difficulties of human beings' communication, problems of mutual understanding, etc. Turning back to the principles and methods proposed by writers of the XIX century, modern writers rethink the role of society in the formation of the personality and the role of the individual in the life of society.

It is also obvious, as we see, that contemporary social problem novel authors when composing their samples of the genre widely appeal to the aesthetic of the Victorian novel. One of the most striking moments of the use of Victorian inheritance in contemporary prose is character-making, when social, psychological, and moral aspects interweave and form a very tight unity, when social component is not placard but dissolves in psychological, moral, domestic, private slices of the narrative. In this respect the art of George Eliot is in demand. We mean here not only introduction of new social strata made by her in Adam Bede, Silas Marner or Daniel Deronda. We even do not mean here her masterpiece Middlemarch where she created a peculiar model of English provincial society (in this respect both Lanchester and Faulks create their models of the British society of the early XXI century). We mean here George Eliot's deep analysis of the characters in dramatic socio-cultural and moral situations given through the mind of the personages. Here we suggest to remember Virginia Woolf and her high appraisal of George Eliot's art of constructing characters which are given, as Woolf asserts, in the 'flow of memory and humor' [Woolf 1942: 211], we should remember that Woolf permanently uses the word 'mind' when writing on George Eliot's art, on her mastery of 'details and subtleties' [Woolf 1942: 212], on 'reflective richness' [Woolf 1942: 216] of Eliot's narration about her personages, who are interesting for readers not due to their 'flesh' or actions but due to their very often tossing and restless inner worlds, narratively widely open for readers. George Eliot outlines the psychological

component as the basic one for the representation of the difficult existence of the individual in the society. And this is the means to characterize the society.

George Eliot's mastery in representing the very process of a personage's inner world's absorbtion of the outer world, personage's living through it and Eliot's keeping us at the spots of this living through is a sort of permanent lesson which she is teaching English literature till now. Look at Lanchester's novel and first of all at the personages who are experiencing hard circumstances, Quentina, for example:

'So Quentina, however hard things currently were, felt sure that she had a future, and consequently she was the client of the refuge who functioned best, a fact that was openly acknowledged by the charity worker and the other clients. She was not angry, she was not insane, she had a job (albeit an illegal one), she spoke good English, people could talk to her. As a result she had an informal but real role as a liaison and go-between for the refuges and the charity that was helping them. Quentina liked that: it appealed to the side of her that enjoyed administering and running things, getting involved' [Lanchester 2012: 207].

Those of us who read and worked with Lanchester's novel will agree that one of the most remarkable novel plot lines in terms of inner struggles is that of Petunia Howe's daughter Mary who is condemning herself for her wish her mother dies quicker for Mary to come back to her normal life. Mary feels simultaneously shame and pain, powerlessness to stop mother's passing away and despair, Mary is cross with herself that she wants her mother dies quick, cross with the circumstances and full of pity towards Pertnia, herself, her family. It is one of the best plot lines in the novel in terms of psychological depth.

Let us look at one of the scenes in the hospice:

'Mary felt the pressure of being in the room, an agonizing sense of her loss, of her mother's death occurring in slow motion. At the same time, nothing was happening. Time seemed not to pass. Her mother, in approaching so close to death, had moved to a state of pure being. Mary found it hard just to be.

She thought: I am tired of this. My mother is going to die, and if she is going to die, I need it to be soon. It doesn't matter what she needs, any more; what matter is what I need. A voice in her head said: Mum, please, leave soon' [Lanchester 2012: 303].

Now, let us look at the extract from Faulks's novel:

'The taxi went down Albert Embankment, and Hassan looked out at the light along the Thames. He was not a soldier, he was not a jihadi or a terrorist or whatever term people might use. But was he still a believer? Had he failed even in that? It was too soon to say. His thoughts were too turbulent for him to be able to take stock of what he now thought. But something had happened on that bridge. Something more than the shock of almost being knocked down by a speeding cyclist...Something profound and real at that moment had changed in him, had shifted his axis; and it was never going back' [Faulks 2010: 385].

Here we again see the flow of inner world arranged as a chain of thoughts, self-questions, self-analysis, etc., which we call indirect speech – несобственно-авторская (несосбственно-прямая) речь – and which help the authot to put us in the 'mind' of a personage and to follow his estimation of himself nd the world round it. By the way, Faulks's novel gives us a chance to speak about a very good and a very English tradition, very well developed by Thackeray: synthesis of satire and psychological depicting.

Contemporary writers, on the one hand, inheriting their great predecessors, present a more complex mixture of prejudices, worries, believes, fears, memories and aspirations within each character, on the other hand – they are trying more than the writers of the previous literary times to hide themselves, in order to avoid direct influence a reader's judgments about a character as much as possible. As you know, the Victorian literature was a very much didactic one at its early stage, but the further the more George Eliot, George Meredith and others were looking for the ways of narration which help to camouflage their direct and open efforts to make a reader think of a character or a situation as he or she supposes a reader should think. The contemporary writers, Faulks and Lanchester are among them, are sure that accepting what is right and what is wrong, condemning and appraisal are absolutely dependant on the reader, though of course irony and satire, sometimes sarcasm and grotesque help us to understand what are the author's moral values which he or she establishes with the help of his or her characters

Thus, it can be concluded that the tradition of the social novel in English literature is not interrupted in the early years of 2000 despite post-modernism invasion. It responds to the processes of globalization, internationalization and intercultural interaction and acquires new features. The intentions of the modern writers to reproduce contradictory, complex and acute processes of the reality, to draw attention to many questions of the formation of a new social structure, as well as new national identity, to speculate by means of the genre addressed the dynamics of the society as a single but multi-sided organism represented by diverse types, are realized

through the choice of the classical form of the social novel with its wellestablished themes, problems and poetics.

It can be summed up also that the works of modern British literature, in particular Sebastian Faulks's novels *The Week in December* and John Lanchester's *Capital* as masterful examples, are a logical and natural and a very much artistic continuation of the classical tradition of the social novel in the national literature of Great Britain. The main characteristics of the genre are preserved in the poetics of contemporary works, enriched by artistic discoveries of the time. The classical formula of the social novel of the XIX century is no doubt enriched by these two novelists, its existence in the first decades of the new century should be considered a new important stage in the development of the genre in the national literature. What is more, these two novels and their authors' both deliberate and subconscious work within the Victorian novel traditions show the unity of the English literary process, demonstrate that social novel model exists in English culture as an essential and almost mandatory element for those who want to draw a picture of current social life

Literature citied

A Week in December by Sebastian Faulks. A Commentary with annotations / edited by Karen Hewitt. Perm: Perm State University, 2012. 73 p.

Capital by John Lanchester. A Commentary with annotations / Edited by Karen Hewitt. Perm: Perm State University, 2016. 69 p.

Faulks, Sebastian. A Week in December. London, Vintage, 2010. 392 p. *Lanchester, John.* Capital. London: Farber and Farber, 2013. 577 p.

Sebastian Faulks interview to the on-line newspaper Lenta.ru on 23.01.2017. URL: https://lenta.ru/articles/2017/01/23/speach/ (addressed 23.03.2017).

The Cambridge Companion to the Victorian Literature / Edited by David Deidre. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 267 p.

The Novel. Modern Essays in criticism /Edited by Robert Murray Davis. New Jersy: Prentice-Hall, Inc., Englewood Clifs, 1969. 324 p.

The Victorians // Sphere History of Literature in the English Language / Edited by Arthur Pollard. London: Sphere Books, 1970. 592 p.

Wheeler M. English Fiction of the Victorian Period^ 1830 – 1890. London: Longman, 1986. 292 p.

Woolf V. George Eliot // Woolf V. The Common Reader. Fifth Edition. London: Hogarth Press, 1941. P. 205–218.

ТРАДИЦИИ ВИКТОРИАНСКОГО СОЦИАЛЬНОГО РОМАНА В XXI ВЕКЕ: «НЕДЕЛЯ В ДЕКАБРЕ» СЕБАСТЬЯНА ФОКСА И «СТОЛИЦА» ДЖОНА ЛАНЧЕСТЕРА

Борис Михайлович Проскурнин

д. филол. н., профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bproskurnin@yandex.ru

Мария Игоревна Филипьева

магистр филологии,

преподаватель кафедры английского языка профессиональной коммуникации Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. maria filipieva@mail.ru

Статья рассматривает произведения современных английских писателей С. Фокса и Дж. Ланчестера в свете развития и обогащения традиции социального романа, заложенной в национальной литературе XVIII—XIX вв. Рассматриваются творческое использование основных жанровых принципов и средств социального романа, созданной викторианскими писателями, ее обогащение ее поэтики в творчестве современных авторов на материале двух романов — «Неделя в декабре» и «Столица».

Ключевые слова: английская литература, Себастьян Фокс, Джон Ланчестер, социальный роман, викторианская традиция.

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры»** зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайте http://www.rfp.psu.ru/ и в системе РИНЦ.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1—6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлегией и главным редактором. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ от имени редколлегии.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом от 0,1 п. л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, направляются по электронному адресу worldlit@mail.ru. Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи (с УДК), ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, аннотация статьи (до 10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться *одновременно* на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord. Формат листа - A4. Размеры полей - 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов - 1,25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта - 14 кг. Интервал полуторный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *тире* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

Главный редактор — к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры ПГНИУ Варвара Андреевна Бячкова. Тел. (342) 2396290.

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд. 111.

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 6(12)/2017

Редактор *В. П. Александрова* Корректор *И. Б. Андреева* Компьютерная верстка *А. Ёлкиной*

Адрес учредителя и издателя: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Подписано в печать 28.11.2017. Выход в свет Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 14,3 Тираж 100 экз. Заказ

Издательский центр Пермского государственного национального исследовательского университета. 614990, г. Пермь, ул. Букирева,15

Типография ПГНИУ. 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Цена свободная