

Министерство образования Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра зарубежной литературы

JUVENTUS
IN LITTERATURA

Материалы 78-й научной конференции
студентов, магистрантов и аспирантов БГУ

Минск, 22 апреля 2021 г.

Минск
2021

УДК821(100).09(06)

Ю 143

Решение о депонировании вынес:
Совет филологического факультета
Протокол № 8 от 27 мая 2021 г.

Рецензенты:

профессор кафедры белорусской и зарубежной литературы БГПУ
доктор филологических наук *Т. Е. Комаровская*;
зав. кафедрой романского языкознания БГУ
кандидат филологических наук, доцент *О. А. Пантелеенко*

Редакционная коллегия:

зав. кафедрой зарубежной литературы
кандидат филологических наук, доцент *А. М. Бутырчик*;
кандидат филологических наук, профессор *Е. А. Леонова*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. А. Борисеева*;
кандидат филологических наук, доцент *Н. В. Ламеко*;
кандидат филологических наук, доцент *Н. С. Поваляева*;
кандидат филологических наук, доцент *Г. В. Синило*;
кандидат филологических наук *О. Ч. Гронская*;
кандидат филологических наук *Е. А. Климович*;
Е. В. Андрианова; *Е. С. Гинак*;
М. С. Коржевская; *А. С. Рыдлевская*; *В. И. Тур*

Под ред. М. С. Коржевской

Juventus in litteratura : материалы 78-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ, Минск, 22 апреля 2021 г. / БГУ, Филологический фак., Каф. зарубежной литературы ; [под ред. М. С. Коржевской]. – Минск : БГУ, 2021. – 201 с. – Библиогр. в тексте.

В сборник вошли материалы лучших докладов 78-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ, представленные в ходе работы секций «Английская литература», «Немецкая литература», «Романские литературы», «Зарубежная литература (для магистрантов и аспирантов)», а также статьи, специально подготовленные для сборника.

Адресуется студентам, магистрантам и аспирантам.

СОДЕРЖАНИЕ

AGATHA CHRISTIE'S MISS MARPLE: FEMINIST APPROACH Ligeerle Qi.....	7
<i>THE JOY LUCK CLUB</i> BY AMY TAN IN THE CONTEXT OF CHINESE AMERICAN LITERATURE Fengshu Li.....	9
BEOWULF VS JANGGAR: COMPARATIVE STUDY ASPECTS Hu Sileng.....	14
МЮЗИК-ХОЛЛ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ НИЗОВОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ А. КАРТЕР «МУДРЫЕ ДЕТИ» Я. А. Алексеенко.....	17
КОНЦЕПЦИЯ ДРУГОГО В РОМАНЕ «ПРОТОКОЛ» Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗИО Е. С. Алисейко.....	22
МОДЕЛЬ МИРА В РОМАНЕ-АНТИУТОПИИ ВЕРОНИКИ РОТ «ДИВЕРГЕНТ» О. Г. Амандурдыева.....	26
МЕТАФАРА <i>FLOATING WORLD</i> У РАМАНЕ КАДЗУА ІСІГУРА «МАСТАК ПЛЫТКАГА СВЕТУ» А. Д. Арабіна.....	31
ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «ТЫКВЕННОЕ ДЕРЕВО ИОНЫ» Ю. А. Афанасьева.....	36
ОБРАЗ МОРЯ В ПОЭЗИИ ШАРЛЯ БОДЛЕРА Д. А. Базыльчик.....	41
«ЖУРНАЛІСТЫКА МІРУ» Ў ВАЕННЫХ РЭПАРТАЖАХ МАРТЫ ГЭЛХАРН К. М. Бандурына.....	46
СЕКС И ГЕНДЕР В РОМАНЕ КАРИН ЭССЕКС «ЛЕБЕДИ ЛЕНАРДО» М. С. Будько.....	51

ОБРАЗ СПАРТАКА В РОМАНЕ РАФАЭЛЛО ДЖОВАНЬОЛИ «СПАРТАК» Е. Г. Быкова	54
ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ДРАМЕ Б. ШОУ «HEARTBREAK HOUSE» А. А. Величко	58
ВОЗЕРА МАЧЫМАНІТА ЯК ЛІМІНАЛЬНАЯ ПРАСТОРА Ў РАМАНАХ Л. ЭРДРЫХ ЦЫКЛА «LOVE MEDICINE» Д. А. Гулак	63
КОНФЛИКТ Я И ДРУГОГО В ЭССЕ ДЛЯ СЦЕНЫ «ЧИСТО РЕЙНСКОЕ ЗОЛОТО» ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК Д. К. Давыденко	67
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДСКОЙ ЖИЗНИ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ФАРСАХ С. В. Дасько	71
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ДЕКОНСТРУКЦИИ ИЗОБРАЖАЕМОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. РОБ-ГРИЙЕ И Д. ВЕРТОВА А. О. Ефименко	76
ГИБРИДНОСТЬ КАК ОСНОВНОЙ КОНЦЕПТ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ И ИДЕНТИЧНОСТИ Е. В. Жилинская	79
ЛИТЕРАТУРНЫЙ КУБИЗМ ВО ФРАНЦИИ Н. С. Иванова.....	84
ГРАФИЧНОСТЬ И СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ЛИРИКЕ ГЕОРГА ТРАКЛЯ А. С. Камаева.....	89
СТРУКТУРА ПОТУСТОРОННЕГО МИРА В ПОЭМЕ ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» И РОМАНЕ ДЖЕРАЛЬДА БРОМА «ПОТЕРЯННЫЕ БОГИ» К. Д. Карапетян	94
МАСКУЛИННОСТЬ В РОМАНЕ ЧИНУА АЧЕБЕ «И ПРИШЛО РАЗРУШЕНИЕ» А. А. Карпиевич	99

СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ В РОМАНЕ Ж.-П. САРТРА «ТОШНОТА» А. С. Карпушенко.....	104
КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ЭССЕ М. ТВЕНА «КТО ЖЕ ТЫ, ЧЕЛОВЕК?» Е. А. Кимстач	108
СПЕЦИФИКА ПСИХОЛОГИЗМА В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ» А. Л. Ковалёва.....	112
КАТЕГОРИЯ ДРУГОГО В РОМАНЕ «АЛЛАХ НЕ ОБЯЗАН» АХМАДУ КУРУМА Д. М. Лукьянова.....	115
ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМЫ В НЕМЕЦКИХ СМИ Д. Н. Малашкова.....	121
ДЕСТАБИЛИЗАЦИЯ НОРМАТИВНОСТИ В ПРОЗЕ Ж. ЖЕНЕ П. У. Никитенок.....	128
ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ КОЛЛЕКТИВНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРТЫ МЮЛЛЕР А. В. Орех	133
ГЕНДЕРНАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ В ПРОЗЕ С. ДЕ БОВУАР А. Д. Орлова	138
АНТИВОЕННЫЙ ПАФОС РОМАНОВ Э. ХЕМИНГУЭЯ «ПРОЩАЙ, ОРУЖИЕ!» И Р. ОЛДИНГТОНА «СМЕРТЬ ГЕРОЯ» В. О. Прищепова.....	143
ОБРАЗЫ ЖУРНАЛИСТОВ В РОМАНЕ УМБЕРТО ЭКО «НУЛЕВОЙ НОМЕР» Д. Д. Процак	148
ЧЕРТЫ РОМАНА ИНИЦИАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ЗУСАКА «КНИЖНЫЙ ВОР» И ДЖ. ФОЕРА «ЖУТКО ГРОМКО И ЗАПРЕДЕЛЬНО БЛИЗКО» А. Ю. Пупина	153

РЭЛІГІЙНЫЯ МАТЫВЫ Ў ЗБОРНІКУ ПАЭЗІІ «ПЕРШЫНЕЦ» ЛУІЗЫ ГЛЮК А. Ю. Пятровіч	158
ТВОРЧЕСТВО СИЛЬВИ ЖЕРМЕН В КОНТЕКСТЕ МЕТАМОДЕРНИЗМА А. С. Рыдлевская	162
ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРРАТИВНЫХ ТИПОВ В ЦИКЛЕ О БОГАХ БЕРНАРА ВЕРБЕРА М. А. Семёхина	167
ФЕМІНІСЦКАЯ СТРАТЭГІЯ РЭВІЗІІ Ў ЭСЭ ЭДРЫЕН РЫЧ «КАЛІ МЫ, ПАМЕРЛЫЯ, ПРАЧЫНАЕМСЯ: ПІСЬМЕННІЦТВА ЯК РЭВІЗІЯ» Я. Ю. Субат	173
БИБЛИЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В АНТИУТОПИЧЕСКОМ РОМАНЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ» А. И. Субботина	176
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В АНТИУТОПИИ МАРГАРЕТ ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ» А. И. Субботина	181
ПРОБЛЕМА ТЕОДИЦЕИ В СКАЗКЕ ДЖ. МАКДОНАЛЬДА «СТРАНА СЕВЕРНОГО ВЕТРА» А. В. Чигирь	186
СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В ПРОЗЕ Р. КЕНО Е. А. Чиж	191
НАРАТАЛАГІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ РАМАНА ЛАО ШЭ «КАШЭЧЫ ГОРАД» У КАНТЭКСЦЕ ПЕРАКЛАДУ НА БЕЛАРУСКУЮ І РУСКУЮ МОВЫ М. В. Яромка	195

AGATHA CHRISTIE'S MISS MARPLE: FEMINIST APPROACH

Ligeerle Qi

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
qiligeerle@gmail.com;
науч. рук. – Н. С. Поваляева, канд. филол. наук, доцент*

В статье производится феминистский анализ одного из ключевых персонажей серии детективных романов и рассказов А. Кристи – мисс Марпл. Доказывается, что писательница намеренно создает контраст между видимостью (пожилая дама, незамужняя, проживающая в деревне, не имеющая профессии и т.п.) и сущностью (человек, обладающий незаурядными способностями в области расследования криминальных дел, имеющий твердую морально-нравственную позицию и последовательно осуществляющий свою волю) персонажа для того, чтобы разрушить стереотипное восприятие женщины, укорененное в патриархатном обществе. Образ мисс Марпл рассматривается также как пародия на образ Эркюля Пуаро.

Ключевые слова: feminism; feminist criticism; gender; female detective; detective fiction; parody; patriarchy; feminist character.

Agatha Christie may not be one of the greatest feminist writers in women's literary history. Nevertheless, as Roberta S. Klein points out, "Christie's work may lack a formal feminist agenda, but it repeatedly subverts patriarchy" [3, p. viii]. One of the most effective means of this subversion is of course Christie's most prominent character, Miss Marple.

This character first appeared in six short stories by Agatha Christie written in 1927–1928, and later, in 1930 – in the novel "The Murder at the Vicarage". It was shortly after the end of the first wave of feminism. By this time British women won their voting rights, as well as some financial independence, but many patriarchal stereotypes were still alive. It was still commonly approved that for a woman the best thing is to marry, get children and live the traditional family life.

Having this in mind, it is easy to understand why A. Christie couldn't really create a hardboiled female detective in the literary world dominated by male authors. Instead, she created an old "weak" lady in old-fashioned clothes, a vicar's daughter, a spinster who lives in a typical "idyllic" English village, takes care of her garden, watches birds, and is constantly knitting. She is unimportant, almost invisible to other people. One may say – it is hard to imagine more "anti-feminist" character.

And still Miss Marple is a feminist character. First of all, her life is her choice. Miss Marple has never been married in her life, and this choice lets her to live how she wants and to do what she likes. Here I'd like to recall Virginia

Woolf's essay "A Room of One's Own" and her famous "recipe": "A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction" [5]. Miss Marple has money and a room of her own – not to write fiction, but to solve crimes. And, besides money and a room of her own, her ability to solve crime cases is based on two things: her strong moral feeling and her intelligence.

Miss Marple's moral feeling is simple: everyone who commits a crime must be punished, and doesn't matter who is the culprit (male or female), to which social class he or she belongs, which is his or her profession, etc. But at the same time Miss Marple is broad-minded and tolerant, she understands that time passes and everything is changing. In the novel "The Mirror Crack'd from Side to Side", we find following passage: "One had to face the fact: St Mary Mead was not the place it had been. In a sense, of course, nothing was what it had been. You could blame the war (both the wars) or the younger generation, or women going out to work, or the atom bomb, or just the Government - but what one really meant was the simple fact that one was growing old. Miss Marple, who was a very sensible lady, knew that quite well. It was just that, in a queer way, she felt it more in St Mary Mead, because it had been her home for so long" [2].

Miss Marple's intelligence – her ability to observe, to ask right questions and to listen to what people say to her and to each other, to collect facts and to analyze them – is paradoxically the result of her lonely village life. Her general instrument of crime investigation is *comparison*. St. Mary Mead is a real microcosm, and Miss Marple has no need to travel and see other places to know the world. All that she needs is to find a parallel to a character or a situation that had place in her village. Over her lifetime St. Mary Mead has given her seemingly infinite examples of the negative side of human nature. No crime can arise without reminding Miss Marple of some parallel incident in the history of her time. Miss Marple's acquaintances are sometimes bored by her frequent analogies to people and events from St. Mary Mead, but these analogies often lead Miss Marple to a deeper realization about the true nature of a crime. She also said that the person who more kind and weaker are more dangerous. She has her own kind of ways and thoughts to the crime. In the novel "Nemesis", for example, after Miss Marple notices that Clotilde Bradbury-Scott has too much attention and love to Verity Hunt, she gets a conclusion – with the help of parallel to St. Mary Mead.

One more important thing to be mentioned is that Miss Marple in Agatha Christie's series of detective novels is set as a figure who mocks the elite and authority of the great detective Hercule Poirot. Poirot is famous not only for his ability to solve most difficult crime cases, but also for his vanity, his addiction to high-class clothes, his weakness for aristocracy, etc. He likes when people call him "the greatest detective", and when newspapers write about his

triumphs. On the contrary, Miss Marple is modest and never mind when the police gets all the credit. But – and this is the most important thing – Miss Marple is equal to Poirot in her intellectual abilities.

Miss Marple is not a professional private detective like Poirot, she just “helps” police officers, and never gets payment for this. This could be seen as a weak point of Agatha Christie’s work: a man gets payment for his work, and a woman is just “volunteering” for free. But we have to remember the time when the character of Miss Marple was created and keep in mind the real circumstances.

What really lets us consider this character as a feminist heroine is that in a male-dominated world Miss Marple establishes order and morality and proves that women are as intelligent, reasonable and ready for challenges as men.

References

1. *Christie A. Nemesis / Agatha Christie.* – Electronic resource. – Mode of access: https://archive.org/stream/agathachristie/Agatha%20Christie/English/Agatha%20Christie%20-%20Nemesis_djvu.txt. – Date of access: 19.04.21.
2. *Christie A. The Mirror Crack'd from Side to Side / Agatha Christie.* – Electronic resource. – Mode of access: http://detective.gumer.info/anto/christie_36_2.pdf. – Date of access: 19.04.21.
3. *Klein R.S. Agatha Christie: A feminist reassessment.* PhD dissertation / Klein, Roberta S. – University of Pennsylvania; ProQuest Dissertations Publishing, 1999.
4. *Rampton M. Four Waves of Feminism / Martha Rampton.* – Electronic resource. – Mode of access: <https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism>. – Date of access: 19.04.21.
5. *Woolf V. A Room of One’s Own / Virginia Woolf.* – Electronic resource. – Mode of access: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200791.txt>. – Date of access: 19.04.21.

THE JOY LUCK CLUB BY AMY TAN IN THE CONTEXT OF CHINESE AMERICAN LITERATURE

Fengshu Li

Belarusian State University, Minsk;

50601686@qq.com;

Supervisor – Hanna Butyrchyk, PhD., Associate Professor

The objective of this article is to give the general introduction into the history of Chinese American literature and to analyze Amy Tan’s *The Joy Luck Club* within this context.

Keywords: Amy Tan; *The Joy Luck Club*; Chinese American; intercultural interactions; narrative structure; narrative perspective; autobiography.

Over the past few decades Chinese American literature became one of the most relevant branches of Asian American literature. As long as Chinese Americans are Americans of Chinese ancestry, Chinese American literature unites the group of literary works (both fiction and non-fiction) composed in the United States by the authors of Chinese descent (both in English and in Chinese). This kind of literature is also marked with the specific dominant theme of cultural interactions, and practically always discuss the issues of self-hand hybrid identity. Nevertheless, the most prominent writers of Asian American literature (as well as the representatives of other multicultural communities) do not approve their position within this narrow context, which suggests to examine their oeuvre as a depiction of cultural interactions and pays very little attention to style and narrative techniques. Amy Tan is not an exception. She constantly underlines that she is not a part of this literary ghetto and prefers to be called an American author of Chinese descent. Amy Tan is lucky enough to be included into the canon of contemporary American literature due to her striking popularity all over the world. But far not all of multicultural authors appear in outlines of contemporary literature(s) of the United States.

The history of Chinese American literature can be divided into three phases: the starting phase, the phase of rapid development, the phase of multi-elementary theoretical construction. The time from the end of XIXth century to 1960s can be regarded as the starting phase. The earliest American-Chinese literature can be traced back to the end of the XIXth century, when the Asian immigrants first arrived in the USA on a large scale and took upon many serving occupations such as gold-rushing, railway-repairing, fish-catching, textile and etc.

In the initial stage, there were only a few influential works, such as *My Life in China and America* by Yung Wing, *The Fragrance of Spring* by Sui Sin Far, etc. were handed down. This stage also includes *Father and Glorious Descendant* by Pardee Lowe, *Fifth Chinese Daughter* by Jade Snow Wong, and *Chinatown Family* by Lin Yutang. Autobiography was regarded as one of the writers' favourite styles often used to illustrate the Chinese experience in the United States. The purpose of these novels was to convey the message of correcting the image of China created by others and to build a bridge between Chinese and American cultures.

As the dominant American culture expanded throughout the world, a few people began to realize that the metaphor of "melting pot" could hardly represent their hope for the development of their own culture. Once dumped in the seemingly generous "melting pot", ethnic minority cultures are either

ignored, left on the edge, speechless, or melted into the pot, assimilated, and lose their national traditions. Therefore, with the active efforts of all minority representatives, American culture has undergone rapid changes, especially in the late 1970s and 1980s. It seems that all of a sudden, the concept of "multiculturalism" has become a topic in the literary, economic and political fields. No matter how much the expectation is achieved, this concept more or less expresses the hope for the complete and equal coexistence of diverse cultures. Multiculturalism as a background provided valuable opportunities for the rapid development and strengthening of minority cultures that have long been excluded and neglected. They demanded the recognition and evaluation they deserve, and demonstrated their unique charm while providing social opportunities. Thus, the era of expression and enlightenment by American-Chinese writers arrived.

The second stage started from 1970s and lasted until the end of 20th century. Due to the reform of the immigrant laws, the blacks' movement of civil rights and women's liberation movement American-Chinese literature developed rapidly. In 1974 the members of the Combined Asian American Resources Project (CARP) published representative selections from Chinese-, Japanese-, and Filipino-Americans from the past fifty years — an anthology *Aiiieeee, An Anthology of Asian American writers*. This anthology combined the works of many almost forgotten authors and established Asian American literature as a separate branch of multicultural literatures. The anthology opened with a notable essay *Fifty Years of Our Whole Voice*, which laid out a list of concerns of Asian American writers – orientalism, monolingualism, ghettoed communities, and of Asian American women – double oppression for being a person of colour and for being a woman. This essay will later echo in Gaytri Spivak's masterpiece *Can the subaltern speak?*

Unfortunately, nobody paid much attention to the female voices which sounded strong within this context. Maxine Hong Kingston broke up that silence when in 1976 she published her first autobiographical book *Woman Warrior: A Memoir of a Girlhood among Ghosts* which is considered to be milestone in Asian American literature. After that, she published *China Men* (1980), *Tripmaster Monkey: His Fake Book* (1989) and *The Fifth Book of Peace* (2003). The second stage is represented by many other famous American-Chinese writers, such as Gish Jen, Gus Lee, Mei Ng, Fae Myenne Ng. In order to reflect personal experience, memories and social observations Chinese American authors of this period continues to draw upon resources of autobiography, biography, his/her-story. A very special discourse of mother – daughter narrative was established as a productive way of storytelling. Mother – daughter narrative seen in within the Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* (1976), Amy Tan's *The Joy Luck Club* (1989)), Fae Myenne

Ng's *Bone* (1993), and Gish Jen's *Typical American* (1992), and *Mona in the Promised Land* (1996)). These books contributed to women activists' movements within the late twentieth century.

The depiction of Chinese lifestyle and customs in the mentioned works is often under the severe criticism mainly from Chinese reviewers. They state that Chinese culture in the books by Asian American writers is nothing but their own vision of the issue. Although these authors have inherited some Chinese experience from their parents, Chinese culture as it shown in their works is not the original one. We have to take into consideration that Chinese theme in the novels is almost always a contribution to portrayal of the one side of dual character's identity.

The third stage in the development of Chinese American literature begins from the end of 20th century and lasts up to today. In this stage, Chinese American literature enters a new phase. It becomes a part of American mainstream literature and some works are included into the canon of US literatures. Many scholars, from their researching field, construct the theory of Chinese American literature. Sau-ling Cynthia Wong, Amy Ling, Shirley Geok-Lin Lim and Elaine Kim make their contributions to the theoretical construction.

After numerous questions about the need to preserve traditions, immigrants eventually choose to use their special status between the two worlds to mediate conflicts and maintain balance. Regaining ethnic identity will allow them to find the cause of all the doubts they feel, which will suddenly become an advantage to help them in the new world. Their conclusions will restore their responsibilities to activate Chinese American culture and earn the dignity of being Chinese Americans.

To regard Asian American literature as a whole, it is not difficult to find specific inter-cultural, intra-cultural and cross-cultural conflicts throughout the works, and through which to show the norms of Chinese culture. These conflicts include sociocultural conflicts, intergenerational conflicts, language conflicts, ethnic conflicts and gender conflicts. Within these conflicts we can also trace the specific generation gap, conflicts between mothers who represent the Chinese traditions and daughters who were brought up in the Chinese families but due to their education and social activities in multicultural community represent American lifestyle. Each of these generation has its specific voice and mode of expression, their own narrative to tell their story.

In the past two to three decades, Chinese American writers have gained recognition and widespread attention in American literature. Among them, Amy Tan is one of the most popular representatives. Her first novel *The Joy Luck Club* was published in 1989 and has been on the *New York Times*

bestseller list for nearly a year. It won the National Fiction Award, the Commonwealth Club Gold Award and the Bay Area Book Critics Award.

Amy Tan's mother's life-story served as a background at least for four of her novels: *Joy Luck Club* (1989), *The Kitchen God's Wife* (1991), *The Hundred Secret Senses* (1995), *The Bonesetter's Daughter* (2001). The major conflict in these novels is the same: the relationship between Chinese mothers, who often left behind in China their first families and came to the United States in search for better life, and their daughters, who were born in America. This conflict upriser such important issues as cultural interactions, hybrid/dual identity, confrontation of different lifestyles and mentality. The writer's purpose is to rethink her mother's Chinese past in the autobiographical narrative, to combine memory and imagination, to create female images which have prototypes in her mother's story.

Hindsight and its assessment are possible only if and on the basis of transferring the information from person to person and from generation to generation. Self-reflection is impossible without the functioning of such information. Each of Amy Tan's heroines tries to recollect something painful in her past and overcome it through storytelling. Creativity becomes a way of experiencing the past, a means of organizing and generalizing of personal experience. First person narrative contains especially more meaningful information than other types of discourse, and has a greater potential for revealing the emotional state. The writer constantly emphasizes that in autobiographical works she is guided not by a photographic but by an emotional memory when assumed images are filled with once actually experienced feelings.

Another interesting thing about Amy Tan are her reflection on her own and others creative work and her self-definition as a contemporary author in comparison to contemporary writer. Contemporary author, according to Amy Tan, is always in the state of formation.

The narrative study of Amy Tan and her works mainly focuses on "storytelling" narrative strategies, ghost narrative strategies, and feminist narrative strategies. Others also include structure, narrative perspective, narrative time and Narrative space, etc.

Amy Tan follows the tradition of distinguished multicultural authors Maxine Hong Kingston and Louise Erdrich. The symbolic image of woman warrior is applicable to Amy Tan's heroines, who search for their own voices and possibility to express themselves. The writer employs narrative techniques that are widely used by multicultural authors, such as autobiographical first-person narrative and memoirs. Amy Tan states the influence of Louise Erdrich *Love Medicine* on the structure of *The Joy Luck Club*. The novel which consists of independent stories (so-called chapter novel) also relates to traditional Mah-

jong game, which implies four players. So, the characters in the novel are organised in two groups with four women in each. Chinese mothers play Mah-jong, recollect their painful Chinese past and speak of their relationship with their Americanized daughters. Two opposite groups set the main conflicts in the novel: generation gap and Chinese and American cultural differences. The relevant features of hybrid identity are also examined by the author in this novel. Jing-mei Woo serves as a mediator between mothers and daughters as long as she took mother's place at Mah-jong table after her death and has to tell both mother's and her own stories.

Amy Tan inspected intercultural conflicts on the following levels: religion and beliefs (Christianity vs traditional Chinese religions), social customs and traditions (food, dressing, etiquette), family concepts.

The main components of the Amy Tan's artistic world are an autobiographical nature, a combination of the Chinese parables and the American narrative, Chinese (associative) and American (rational) components of mentality as an evidence of hybrid identity; a composition patchwork, the idea of continuity, the universalization of style through the deliberately simplified language, the search for own writer's voice which is reflected in the narrative strategy of the subjective mother-daughter narrative close to diary writing. As an expert of storytelling, in *The Joy Luck Club* Amy Tan uses several of narrative methods such as Multi-level and Embedded Narratives.

The further research perspectives of Amy Tan's oeuvre include cultural research, ethnic identity research, narrative research, postcolonial theory and comparative study.

BEOWULF VS JANGGAR: COMPARATIVE STUDY ASPECTS

Hu Sileng

*Belarusian State University, Minsk;
ehusleng@gmail.com;*

Supervisor – Hanna Butyrchyk, PhD., Associate Professor

The objective of this article is to give the general introduction and research tips for comparative study of Anglo-Saxon and Mongolian epics which includes the aspects of historical background, genre, composition, plot, motifs, the relevant features of the main characters (hero and antagonist) in *Beowulf and Janggar*, as well as an oral tradition of two epics (motifs, formulaic diction and style).

Keywords: comparative study; epic; *Janggar*; *Beowulf*; hero; antagonist; oral tradition; motif; formula.

Beowulf and *Janggar* are the representative epics for Anglo-Saxons and Mongols. The epic as a literary category is a genre rooted in people's vibrant life and deep faith. With its long-form, poetic strength, mythology and historical context, this story paved the way for the cultural identity of the group or an individual. Therefore, it is possible to discover the inner world of nationality through analyzing its epic.

Beowulf is considered to be one of the oldest surviving poems in English. The author is unknown, but it is frequently referred to as the «Poet of *Beowulf*». Although the protagonist and his deeds are legendary, the real historical figures and events are also mentioned. Therefore, we can trace the features of archaic and classic epics in the story. *Beowulf* contains many elements of paganism and folklore, but there are also undeniable Christian themes. For example, Cain was regarded as the ancestor of Grendel; characters named their god in Christian tradition as «The Eternal Lord», «The Ruler of Heaven», «the Creator».

Janggar is a living epic created by Oirad Mongolian tribes. Over the centuries, it's spread orally by specialized singers called “Жангарч” and later recorded in Todo-alphabet in the XVIIIth century. *Janggar* is popular in the People's Republic of China (Inner Mongolia Autonomous Region and Xinjiang Uygur Autonomous Region), the Mongolia and the Russian Federation (the Republics of Kalmykia and Yakutia). Based on the real situation, the storytellers produced an epic combined with the ancient legends, former small and medium-sized heroic epics, and other materials (folktales, Shamanic songs, etc.). Although *Janggar* is relatively new for the archaic epic, its plots have been developed and reorganized for centuries. The main stage of epic *Janggar* is built by the Buddhistic world outlook. *Janggar* is a khan and a living god who was born to rule the world. In the same way as *Beowulf* contains both pagan and Christian references, *Janggar* introduces combination of Buddhistic and Shamanic features.

Beowulf and *Janggar* have similar plots: a happy life; a threat appears; a hero appears; tough fight; hero wins; hero returns. *Janggar* includes stories of his twelve warriors which can be analyzed as separate pieces. They all contain the features of an epic hero: they stand for the whole tribe, they are brave, they have extraordinary abilities from the early childhood. Khongor, for instance, can turn into a kid whenever he needs to hide himself, he has a wonderful bow with four arrows to defeat his enemy, he stands for the whole tribe, one of his constant epithets is Khongor, the Red Lion. He has a horse that is as powerful as *Janggar*'s one.

The story of *Khongor the Red Defeats Three Devils* is one of the most representative warrior stories in *Janggar*. In the far north, there were three dark

devils, the brothers. The eldest one has thirty-five heads. The second one has twenty-five heads. The youngest one has fifteen heads. They decided to loot the Bomba / Bumba Kingdom. The all-mighty khan Janggar foresees such a danger. As the solution to the crisis, he runs a tournament and sent the champion to challenge the devils. Khongor, the best of the twelve heroes, won the match. He bids farewell to his parents and steps on a long journey to the kingdom of three devils. First, he encountered the demon with fifteen heads who breathe the fire. Khongor killed him with his outstanding wrestling skill. Then he met the demon with twenty-five heads with incredible strength. Khongor smashed him with a rock. Finally, Khongor fought the demon with thirty-five heads who as large as a mountain and cut him into pieces. To solve this problem once for all, Khongor rode to the palace of the devil. After several tough battles with two hounds, two falcons, and two guards, Khongor captured the demon queen as proof of his victory. The features of archaic story are vivid here: the hero struggles against magic evil character, he has outstanding skills, he gets the queen as a proof of his strength (reference to matriarch times), etc.

Beowulf fights against dragon Grendel and his mother. He uses the giant sword to win. Here we have the same features of archaic hero. The main characters of the two epics have similarities as the representatives of their nationalities. They are brave and loyal heroes who have the strength to stand for their clan. Also, the storytellers created their images based on the previous clan leaders or ancient tale heroes. The different religions and cultures cause the differences. For this reason, Janggar is an immortal khan who is destined to rule the world and Beowulf becomes a mortal king who fights evil.

In Mongolian epic the hero emphasizes rather not individual but collective identity. Heroes practically have no personal characteristics. The ancient authors pay very special attention to descriptions of the hero's dress or arms. These descriptions are always detailed and usually they are well recognizable by any member of the tribe. A true hero had to be a man of noble character. It means that he had to be ready to sacrifice himself for the righteous cause or protect his country from invasion.

The evil characters of the two epics have huge differences. They are really on the opposite side for the main heroes representing the distraction and having a frightening appearance. Nevertheless, the Manggus (evil character in the Mongolian epics) is different from Grendel, his mother and the dragon. The so-called Manggus is a sort of creature who has a human form with multi-heads. This image is a demonization of enemy leaders and invaders. Grendel, his mother and the dragon are the representatives of the evil in human nature. The evil character with multi-heads is common among the Asian epics, such as Ramayana and other Turkic and Mongolian epics. The similar creature «Mangguz» also exists in Uygur and Kazakh languages [35]. There are two

explanations for its multi-head. The first one comes from the Shamanism belief; people used to believe that the head is the vassal of the soul. The number of the heads would decide the power and strength. The other explanation is from the archaeological excavation that the leader of ancient nomadic tribes wore the helmet with special marks; the number of those marks parade their military achievements. With the development of the time, Manggus stands for the invaders or ruthless landlords rather than the true demons [39, p. 294].

Based on the geographical condition, most of the monsters in *Beowulf* have deep connection with water or sea [11]. The first two evil characters, Grendel and his mother, come from the water, Beowulf once killed sea monsters in a swimming match. Mongolians demonized their enemies, when Anglo-Saxons gave physical form to the evil in human nature.

From the stand point of style *Beowulf* and *Janggar* are the same for the formulaic diction of two epics. The techniques such as kenning, alliteration, end rhyme and parallelism are repeatedly used. The situation of the two epics' oral inheritance is different. *Janggar* is still a living epic that was passed down from generation to generation by the peculiar storytellers *Janggarqi*. On the contrary, *Beowulf* is a completed poem: the rhyme and melody were failed to be handed down from previous generations.

References

1. *Irving, B. Jr.* Christian and Pagan Elements / B. Jr. Irving // *A Beowulf Handbook* / ed. by Bjork, Robert E., Niles, John D. – Lincoln, Nebraska : University of Nebraska Press, 1998. – P. 175 – 192.
2. 刘倩. 尹虎彬对“口头诗学”的译介与研究谨论[J]. 民间文化论坛, 2020(6):61-68.
Qian, Liu. Yin Hubin's Translation and Approach to Oral Poetry. Forum on Folk Culture Bimonthly – Vol.6. – P. 61 – 68. 2020.

МЮЗИК-ХОЛЛ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ НИЗОВОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ А. КАРТЕР «МУДРЫЕ ДЕТИ»

Я. А. Алексеенко

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
Alexeenko_1999@mail.ru;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент*

В данной статье исследуется образ мюзик-холла в романе «Мудрые дети» (*Wise Children*, 1991) английской писательницы второй половины XX века А. Картер. На

основании результатов исследования можно сделать следующий вывод: противопоставление шекспировского театра и мюзик-холла определяет специфику сюжета, хронотопа и системы персонажей в произведении (при этом подчеркивается условность оппозиций). С помощью истории артисток-близнецов Доры и Норы Шанс раскрываются такие жанрообразующие черты мюзик-холла как 1) наличие песенных и танцевальных номеров, *speciality acts*; 2) фривольность (акцент на телесности, интимные детали); 3) карнавализация, условный характер сексуальной сферы; 4) мотив возможности перемен, счастливого поворота судьбы.

Ключевые слова : мюзик-холл; низовая культура; высокая культура; шекспировский театр; карнавализация; фривольность; оппозиции.

Любовь к драматургии является чертой национального самосознания английского народа, одной из составляющих *Englishness*. Исследователи выделяют несколько периодов в развитии британского театра, которые характеризуются всплеском интереса публики к этому виду искусства. Одним из таких периодов считается викторианская эпоха. Н. С. Поваляева в монографии «Образ мюзик-холла в неовикторианском романе» так видит причину повышенного интереса к театру в это время: «Скованные в повседневной жизни массой условностей, стереотипов и правил поведения, в театре викторианцы видели если не способ выйти за рамки собственного “я” и побыть кем-то еще, то хотя бы возможность посмотреть, как ловко это делают другие. <...> Иными словами, театр для викторианцев был не просто развлечением, но пространством абсолютной свободы...» [2, с. 7]. Речь идет не только о классическом театре. Именно во время правления королевы Виктории популярным становится новый вид сценической деятельности – мюзик-холл. В данной статье исследуется образ мюзик-холла в романе «Мудрые дети» английской писательницы второй половины XX века А. Картер.

В «Театральной энциклопедии» под редакцией П. Маркова даются краткие сведения о специфике мюзик-холлов: «Мюзик-холл (англ. *music-hall* – музыкальный зал) – вид театров, дающих концертные представления. В 1830-е гг. создаются небольшие передвижные т-ры, представления к-рых состоят из отд. номеров, коротких пьесок, пения, танцев, балаганных представлений» [1, с. 1024–1025]. Н. С. Поваляева более подробно раскрывает историю возникновения этого жанра, обращаясь к истокам: «Генетически он [мюзик-холл] восходит к лондонским тавернам и кофейням XVIII века... <...> Закусывающую и выпивающую публику нередко развлекали певцы. <...> К 1830-м годам таверны и кофейни стали постепенно трансформироваться в музыкальные клубы» [2, с. 17]. Такие клубы мало похожи на полноценный вид театра. Требуется время на формирование и развитие нового жанра сценического искусства. Только к концу XIX века мюзик-холл воспринимается публикой как особый вид искусства,

художественная ценность которого приближается к значимости классических театральных постановок.

В основе романа А. Картер «Мудрые дети» лежит история двух девушек-близнецов по имени Дора и Нора. Они являются незаконнорожденными детьми известного актера Мелкиора Хэзарда, прославившегося ролями в постановках пьес У. Шекспира. Мать девочек умирает при родах, а биологический отец отказывается их признавать. Идейный стержень романа можно представить в виде оппозиций *легитимность – нелегитимность, высокое искусство – низовое искусство*. Двойственность является системообразующей категорией в произведении английской писательницы. В этом контексте образ театра раскрывается в двух ипостасях – шекспировский театр и мюзик-холл, находящихся на разных ступенях театральной иерархии. «Театральная иерархия, проявляющаяся как в жанровом делении, так и в архитектуре самих театральных зданий и их местоположении на карте города, в полной мере отражала сословную иерархию викторианского общества» [2, с. 6], – отмечает Н. С. Поваляева. Эти слова подтверждаются вступительным словом Доры: «If you're from the States, think of Manhattan. Then think of Brooklyn. See what I mean? <...> With London, it's the North and South divide. Me and Nora, that's my sister, we've always lived on the left-hand side, the side the tourist rarely sees, the *bastard* side of Old Father Thames» [3, p. 1]. Если *the Hazard family* – это династия актеров, *shakespearians*, представляющая высокое, *highbrow*, искусство, то Дора и Нора, будучи непризнанными детьми Мелкиора, становятся репрезентантами низкой, *lowbrow*, культуры. Они находят себя в мире мюзик-холлов: «Of course, we didn't know, then, how the Hazards would always upstage us. Tragedy, eternally more class than comedy. How could mere song-and-dance girls aspire so high? We were destined, from birth, to be the lovely ephemera of the theatre, we'd rise and shine like birthday candles, then blow out» [3, p. 58]. Этот мир – вторая грань театра в романе. Мнения большинства исследователей сходятся в том, что мюзик-холлы являются детищем низших слоев общества. На основе этой распространенной точки зрения строятся сюжет, хронотоп и система персонажей в «Мудрых детях».

Дора, от лица которой ведется повествование, считает, что их с Норой судьба была predetermined обстоятельствами рождения: «The twenty-third of April. Yes! The destination of Melchior had been for him since birth; he was doomed to wear the pasteboard crown. Hadn't he first seen light of day on Shakespeare's birthday? So had we two, of course. But all the little children in Bard Road were singing a hymn to Charlie Chaplin the day that we born... <...> That made a difference, you know. We were doomed to sing and

dance» [3, p. 193]. Примечательно, что фамилию Шанс (Chance) можно трактовать как суггестивную деталь. Рассуждая о причинах популярности мюзик-холла, Н. С. Поваляева пишет: «Наконец, причина популярности «низового» театра могла объясняться еще и тем, что он наглядно демонстрировал возможность перемены участи, счастливого поворота судьбы. <...> Такие биографии “с резким поворотом” внушали веру в то, что человек – хозяин своей судьбы, и нужно лишь немного удачи, чтобы изменить свою жизнь к лучшему» [2, с. 7–8]. Недаром на протяжении повествования возникает лейтмотив *Chance by name, Chance by nature*.

В качестве отправной точки, определяющей профессию девушек, выступает бродвейский мюзикл «Lady, Be Good!»: «But *Lady Be Good* showed us the way, It was the Damascus road for us» [3, p. 55]. Упоминание о нем нельзя считать абсолютно случайным. Главные роли в мюзикле исполняют брат и сестра Фред и Адель Эстер. Они играют двойняшек, представляющих танцевальный дуэт и находящихся на грани банкротства. Более того, выбор мюзикла в качестве начальной стадии творческой деятельности героинь может быть связан с тем, что именно песенное искусство изначально является основой представлений в мюзик-холлах. По мере развития и роста популярности мюзик-холлов вокальные номера совершенствуются и усложняются, превращаясь в скетчи и представления.

Героини романа А. Картер называют себя *song and dance girls*. Их сценическая деятельность связана в большей степени с танцами. «We closed our eyes and there we were, under the painted moon on the other side of the curtain, where the painted clouds will never move and everything is two-dimensional. Nora looked at me and I at Nora; frills, sequins, fishnet, tights, high heels and feathers on our hair. We smiled. We raised our right legs, thus... <...> Little brown birds, sparrows, probably, one, two, three, hop, in the forest scene in *Babes in the Wood* at the Shepherd’s Bush Empire...» [3, p. 60], – так описывает Дора первое выступление на сцене, акцентируя внимание читателя на танцевальных движениях. Она называет это выступление *speciality number*. Н. С. Поваляева раскрывает значение данного термина: «Помимо песенных номеров, в программу мюзик-холлов входили и иные развлечения, призванные «разбавить» вокальную составляющую. Эти номера назывались *speciality acts* (приблизительным эквивалентом этому определению может служить дивертисмент) и по сути они представляли собой то, что у сегодняшнего зрителя ассоциируется скорее с цирком, нежели с театром» [2, с. 22].

Особого внимания заслуживает такая жанрообразующая черта мюзик-холла как фривольность, или непристойность, которая осуждается многими членами общества, особенно в викторианскую эпоху. Известно,

что одной из главных тем, которые затрагиваются в представлениях мюзик-холлов, является сексуальность. В «Мудрых детях» телесность выводится на первый план. Жильцы дома бабушки Шанс придерживаются идеи «естественного человека» и имеют обыкновение разгуливать нагишом в его пределах. В романе описываются подробности интимной жизни девушек, затрагиваются вопросы беременности и абортов. Как и в театральные представления, происходит карнавализация сферы сексуального, превращение его в условность: «The tenor and me weren't the only ones who'd succumbed to nature, either. Nothing whets the appetite like a disaster. Out of the corner of my eye, I sported Coriolanus stouely bugging Banquo's ghost under the pergola in the snowy rose garden whilst, beside the snow-caked sundial, a gentleman who'd come as Cleopatra was orally pleasuring another dressed as Toby Belch» [3, p. 103].

Стоит отметить, что с течением времени в мюзик-холле начинает преобладать пошлое. Жанровые изменения фиксируются в статье из «Театральной энциклопедии»: «Но постепенно европ. и амер. М.-х. становятся типично буржуазными зрелищами, представления их сводятся к чередованию сценич. трюков, демонстрации виртуозной техники. В М.-х. все больше проникают грубость, пошлость и порнография. Обозрения, ставящиеся М.-х., представляют собой механич. сочетание экстравагантных приемов, пышных зрелищ, в них участвуют обнаженные танцовщицы – гёрлс» [1, с. 1025]. В тексте А. Картер данные слова находят подтверждение: «Then began those dreary days of touring shows, smaller and theatres, fewer and fewer punters, the showgirls wearing less and less, the days of our decline. <...> Those nude shows! Music hall's last gasp. There was a law that said, a girl could show her all provided she didn't move, not twitch a muscle, stir an inch – just stand there, starkers, letting herself be looked at. That's what the halls had sunk to, after the war» [3, p. 165]. Из этого следует, что ко второй половине XX века мюзик-холл деградирует, лишается театрального компонента, превращается в погоню за прибылью любой ценой. В это время теряется как эстетическая, так и этическая составляющая жанра. Не последнюю роль в этом «падении» играет неутешительная социально-экономическая ситуация послевоенного периода.

Тем не менее, можно говорить о том, что в период расцвета, на рубеже XIX – XX веков, мюзик-холл занимает позицию вне сословий. Четкое разделение на *highbrow* и *lowbrow* стирается. В театральном универсуме, созданном писательницей, черты низового и высокого искусства не могут существовать обособленно – происходит их слияние. Так, Дора и Нора выступают в ряде шоу, поставленных по мотивам шекспировских пьес: «We sponed bellhop costumes for our *Hamlet* skit;

should, we pondered in unison and song, the package be delivered to, I kid you not, '2b or not 2b'. We performed a syncopated Highland fling in tasselled sporrans after, as weird sisters, we burst out of a giant haggis in a number based on the banquet scene; in abbreviated togas, led the chorus during the 'Roman Scandals' number; I sang my solo 'O Misness Mine' in fifteenth-century drag to a mutely mutinous Nora on a balcony...» [3, p. 90]. Тем самым в романе подчеркивается иллюзорность существующего деления на «высокое» и «низовое» искусство, необоснованность существования иерархических отношений между театром в традиционном понимании и мюзик-холлом.

Таким образом, в романе А. Картер «Мудрые дети» образ мюзик-холла является воплощением «низовой» культуры. Противопоставление шекспировского театра и мюзик-холла определяет специфику сюжета, хронотопа и системы персонажей (при этом подчеркивается условность оппозиций). С помощью истории Доры и Норы Шанс раскрываются такие жанрообразующие черты мюзик-холла, как наличие песенных и танцевальных номеров, speciality acts; фривольность (акцент на телесности, интимные детали), карнавализация, условный характер сексуальной сферы; мотив возможности перемен, счастливого поворота судьбы.

Библиографические ссылки

1. *Гайда И. В.* Мюзик-холл / И. В. Гайда // Театральная энциклопедия: в 5 т. / П. А. Марков (гл. ред.) [и др.]. – Москва : Советская энциклопедия, 1961 – 1967. – Т. 3: Кетчер – Нежданова. – 1964. – С. 1024 – 1025.
2. *Поваляева Н. С.* Образ мюзик-холла в неовикторианском романе / Н. С. Поваляева. – Эдвенчер Пресс, 2015. – 73 с.
3. *Carter A.* Wise Children / A. Carter. – Cox & Wyman Ltd, Reading, 1992. – 235 p.

КОНЦЕПЦИЯ ДРУГОГО В РОМАНЕ «ПРОТОКОЛ» Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗИО

Е. С. Алисейко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.aliseyko@bsu.by;

науч. рук. – А. С. Рыдлевская

В статье рассматривается реализация категории Другого в романе «Протокол» Ж.-М. Г. Леклезлио через призму диалогических отношений, описанных религиозным экзистенциалистом Габриэлем Марселем. Такое взаимодействие между субъектом и

объектом – Я и Другим – представляется в виде таинства. Основная проблематика произведения состоит в том, что субъект находит и обретает себя через взаимодействие с Другим. Решение этого онтологического вопроса заключается в стадильном развитии Я до полного отождествления с ним.

Ключевые слова: категория Другого; экзистенциализм; новый роман; диалогические отношения; онтологическая теория.

Ж.-М. Г. Леклезю – французский писатель, родившийся в Ницце в 1940 году, лауреат премии Ренодо, а также Нобелевской премии по литературе 2008 года. «Протокол» (*Le Procès-Verbal*, 1963) – первый роман Леклезю, именно за него писатель удостоился Гонкуровской премии и был номинирован на премию Ренодо. Проблематика романа «Протокол» выражена в категории Другого: субъект обретает экзистенциальную идентичность через взаимодействие с объектом на уровне диалога. Понятие Другого восходит к феномену intersубъективности; Другой – это всегда тот, кто не является мною. Разберём эту концепцию через призму взглядов Габриэля Марселя, французского религиозного экзистенциалиста. Он рассматривает отношения между Я и Другим в диалоге, при этом диалог является особым «таинством», где грань между Я и не Я стирается, образуя идеальное слияние субъекта и Другого: «Что-то могущественное и скрытое уверяет меня в том, что если другие не существуют, то и меня также нет, что я не могу приписывать себе то существование, которым бы не обладали другие...» [3, с. 34].

Сюжет «Протокола» имеет эпизодический, обрывочный характер. Главный герой Адам Полло бродит по улицам города, живёт в оставленном доме, вспоминает детство. Всё, что известно об Адаме, – это не совсем точная информация. Непонятно, кем он является: сбежавшим из психиатрической лечебницы, военным дезертиром, учёным, получившим три высших образования, преступником или пророком. Автор пишет о своём произведении так: «Je me suis très peu soucie de réalisme [...]; j'aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale. [...] C'est ce qu'on pourrait appeler à la rigueur le Roman-Jeu, ou le Roman-Puzzle. Bien entendu, tout ceci n'aurait pas l'air d'être sérieux, s'il n'y avait d'autres avantages, dont le moindre n'est pas de soulager le style, de rendre un peu plus de vivacité au dialogue, d'éviter descriptions poussiéreuses...» [5, p. 12]. (Я изначально решил сделать сюжет отвлеченным и невнятным. Меня мало заботил реализм повествования [...]; мне хотелось, чтобы моя книга воспринималась как абсолютный вымысел [...]. Такой роман можно назвать Романом-Игрой или Романом-Мозаикой, но суть в том, что это помогает придать легкость стилю и живость диалогам, избежать замшелых описаний...» [2, с. 9]. – *Здесь и далее перевод Е. В. Клюковой*).

Леклезьо включает в сюжет вставную историю о некоем Симе Твидсмьюире, которую рассказывает главный герой Адам на приёме у психиатра; эта история служит смысловой осью экзистенциальной проблематики романа «Протокол», так как в ней наиболее ярко представлены диалогические отношения главного героя с Другим как с равным себе. Сим в повествовании Адама является его молчаливым одноклассником, который однажды рассказал ему свою теорию о приближении к Богу: «Il m'a dit qu'il pensait que la seule façon d'approcher Dieu, c'était de refaire spirituellement le travail qu'IL avait accompli matériellement. Il fallait remonter graduellement tous les échelons de la création. [...] Et alors, s'il travaillait sans relâche, s'il ne se laissait pas aller à ses ambitions ou à ses satisfactions personnelles, il pourrait ne plus être qu'en Dieu, en Lui, par Lui, et pour Lui. Dans l'ineffable – en plein dans l'ineffable. Plus Sim Tweedsmuir, mais Dieu en personne» [5, p. 291]. (Он [Сим] считал, что единственный способ приблизиться к Богу – проделать мысленно работу, которую Он совершил физически. Нужно шаг за шагом пройти все ступени Творения. [...] И тогда, работая без усталости, не отвлекаясь на личные устремления и удовлетворение собственных желаний, он погрузится в Бога, в Него, через Него и для Него. Он окажется в несказанном, станет не Симом Твидсмьюиром, а олицетворенным Богом» [2, с. 232]).

В Симе Твидсмьюире мы видим стадии развития отношений субъекта с объектом на примере отношений героя с Богом по теории Г. Марселя: он [Сим] решил пройти через «все ступени Творения»: «животную», Падших Ангелов, поклонения Сатане и так дальше до ступени полного погружения в Бога, чтобы всё было «через Него и для Него», когда субъект и Другой сливаются воедино. На этой последней стадии можно рассмотреть концепцию диалогических отношений «Я – Ты». Это уже качественно новые отношения в системе онтологического «Я – Другой», когда априорно подразумевающиеся понятия времени и пространства исчезают до нарратива, до их описания. Но сложность интерпретации и неоднозначность этого произведения состоит в том, что нельзя описать отношения «Я – Ты» посредством интеллектуальной рефлексии, потому что нарратив в отношении Ты исчезает, к Ты возможно только обращение [1, с. 5 – 12].

Так как на протяжении Средневековья и до Нового времени в западноевропейских странах сложилась традиция главенства христианской церкви, можно рассматривать фигуру Бога как главного Другого в понимании субъекта. Ж.-М. Г. Леклезьо в своих произведениях и именно в приведённой выше теории Сима Твидсмьюира романа «Протокол» предлагает замену гегемонии главного Другого

(христианского Бога) в жизни каждого человека-субъекта, относящегося к христианской традиции, на отождествление себя с этим Другим – через сартровское «нахождение и определение себя» [4, с. 216] в данном случае путём стадийного развития личности субъекта. Я обретает свободу лишь через отношение к Абсолюту, возвращение и нахождение себя в Абсолюте «Ты» – в Боге». Такое отношение к Богу, к Другому нисколько не умаляет личность и субъектность человека, напротив, позволяет субъекту найти себя в общем Универсуме с Другими. Во многом самый главный Другой – Бог – антропоморфен, ведь человек, согласно западной традиции, создан по Его подобию, тогда легко в другом найти и себя.

Далее в романе герой развивает теорию своего двойника Сима уже в собственных мыслях, завершая свою онтологическую теорию: «Adam était partout à la fois dans les rues de la ville. Devant un parc noyé de noir, devant un cimetière pour chiens, sous un porche taillé dans la pierre; parfois le long de l'allée bordée d'arbres, ou bien assis sur les marches de la cathédrale. [...] Étant partout, il lui arrivait de se croiser dans la rue, au détour d'une maison. Peut-être y avait-il, à cette heure, quatre heures moins le quart du matin. 4000 ou 5000 adams, sans contrefaçon possible, en circulation dans la ville» [5, p. 143]. (Адам был вездесущ, он находился на всех улицах города сразу. У окутанного темнотой парка, у кладбища для собак, под каменным козырьком; на обсаженной деревьями аллее, на ступенях паперти. [...]) Бывая повсюду, он иногда сталкивался с собой на улице, за углом дома. Возможно, в этот час, без четверти четыре утра, по городу циркулировали 4000 или 5000 подлинных адамов [2, с. 114]). В этом отрывке мы видим то, как реализованы отношения субъекта с Другим: все окружающие стали одним целым, одним и тем же подлинным Адамом; собственное Я растворилось в диалоге с другими. Лирический герой видит эсхатологическое будущее в «вечном возвращении», в отсутствии трансцендентальных понятий времени и пространства: «Ce sera alors le règne de la matière intemporelle; tous seront en tous. Et il n'y aura plus guère qu'un homme, plus guère qu'une femme au monde» [5, p.143]. (Наступит царство вневременной материи; все будут во всех. В мире останутся один мужчина и одна женщина» [2, с. 114]). В этом отрывке описывается возвращение Адама обратно в антропогонический миф, в идиллию Эдема. Лирический герой романа на опыте переживания собственной экзистенции продемонстрировал модель взаимоотношений с Другим как с равным себе.

В романе «Протокол» феномен Другого представлен на уровне нарратива, так как читателю свойственно отождествление себя с главным героем – с Адамом, хотя для него он очередной Другой, с которым посредством интерпретации складываются отношения на уровне

восприятия текста. По мере раскрытия сюжета в книге явно обнаруживается попытка осмыслить одну из основных проблем экзистенциализма – соотношение субъекта с объектом. Это соотношение можно описать так: Я обретает себя в Другом и через взаимодействие с Другим. Концепция Другого в данном произведении даёт возможность устранить вечный зазор между субъектом и непосредственно Другим в диалогических, равных отношениях таинства по Марселю.

Библиографические ссылки

1. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. – Москва: Высшая школа, 1993. – 176 с.
2. Леклезю Ж.-М. Г. Протокол / Ж.-М. Г. Леклезю. – Москва: ТЕКСТ, 2011. – 256 с.
3. Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы / Г. Марсель. – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. – 430 с.
4. Сартр Ж.-П. Человек в осаде / Ж.-П. Сартр. – Москва: Вагриус, 2006. – 320 с.
5. *Le Clézio, J. M. G. Le Procès-verbal* / J. M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard : Folio, 2010. – 320 p.

МОДЕЛЬ МИРА В РОМАНЕ-АНТИУТОПИИ ВЕРОНИКИ РОТ «ДИВЕРГЕНТ»

О. Г. Амандурдыева

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
suraya.amandurdyeva@gmail.com;
науч. рук. – Ю. Г. Курилов, канд. филол. наук, доцент*

Роман Вероники Рот «Дивергент» («Divergent», 2011) может рассматриваться как показательный пример современной антиутопии, включающий в себя как константы жанра, так и некоторые модификации. К характерным антиутопическим особенностям, которые проявляются в исследуемом произведении, следует отнести наличие репрессивной тоталитарной системы управления, деление на классы, замкнутость географического пространства, искажение и изменение истории и тотальную технологизацию жизни. Кроме того, в «Дивергенте» есть черты, сближающие роман с современными «молодежными» антиутопиями: доминирование трагического, а не пессимистического пафоса; представление мира как все еще формирующейся модели, которую можно изменить; упрощенный нарратив, насыщенный событиями и ориентированный на широкую аудиторию.

Ключевые слова: антиутопия; разделение; фракции; поиск идентичности; бесстрашие; тоталитарный.

«Дивергент» («Divergent», 2011) – первый роман в одноименной трилогии современной американской писательницы Вероники Рот. Действие происходит в футуристическом полуразрушенном Чикаго, где общество разделилось на фракции в надежде создать более справедливый мир, чем тот, который существовал раньше. Название романа глубоко символично, так как именно «расхождение» (разделение, усложнение) внутреннего мира главной героини Беатрис, которая подходит всем фракциям, подчеркивает ее уникальность и многогранность, а также сложности в поиске своего места в мире.

Роман «Дивергент» конструируется при помощи черт, характерных для классических антиутопий XX в. Антиутопия – это жанр в литературе, который изображает общество или общину, где условия жизни оказываются неносимыми и ужасающими. Литературовед О. Сабина подчеркивает: «Традиционное утопическое изображение счастливого идеального общества сменяется в антиутопии убедительным показом того, как идеал в действительности полностью перерождается и превращается в свою противоположность – тоталитарный строй» [1, с. 10]. Социум может быть пугающим по многим причинам и, как правило, имеет одну или несколько из следующих проблем: тоталитарное правительство, дегуманизация из-за технического прогресса, экологические катастрофы, уничтожение семьи, ограниченные ресурсы и бесконтрольное насилие. Как правило, стремление превратить общество в утопию («идеальное место») по иронии судьбы приводит к таким ужасающим условиям.

В романе «Дивергент» изображается послевоенное общество, ставшее результатом эксперимента. Герои живут в изолированной части мира, где сильные фракции истребляют слабых. Похожая социальная структура, основанная на делении людей на классы, которые напоминают касты с непроницаемыми барьерами, является одной из особенностей, присущих многим произведениям антиутопического жанра. Например, разделение на партию (внешнюю и внутреннюю) и пролов в романе Дж. Оруэлла «1984» или классы (альфы, беты, гаммы, дельты, эпсилон) в романе О. Хаксли «О дивный новый мир». В романе «Дивергент» общество представляет собой пять фракций: Эрудиция, Искренность, Отречение, Дружелюбие и Бесстрашие. Люди, подходящие в любую из фракций, называются дивергентами. Каждая из фракций рассматривает одно человеческое качество как наиболее существенное. Хотя фракции призваны дополнять и сотрудничать друг с другом, они, как правило, распадаются на конкурирующие силы. Кроме того, популярная поговорка «фракция выше крови (faction before blood)» подчеркивает искаженное чувство верности, лежащее в основе системы.

В романе «Дивергент» описывается типичная для антиутопий картина тоталитарного общества: система абсолютного контроля, психологические тесты, сложные и изматывающие тренировки «бесстрашных». В антиутопии В. Рот описано последовательное формирование абсолютного конформизма, когда чётко очерчивается рамки мыслительной деятельности, выход за которые считается страшным преступлением. Людям также вводят жидкость, которая контролирует сознание и искажает реальность, что вызывает ассоциации с практикой применения синтетического наркотика «сома» в антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир»: «И та же сома остудит ваш гнев, примирит с врагами, даст вам терпение и кротость. <...> Ныне каждый может быть добродетелен. По меньшей мере половину вашей нравственности вы можете носить с собою во флакончике. Христианство без слез – вот что такое сома» [2, с. 96].

В самом начале романа «Дивергент» становится ясно, что общество поставило нереалистичные ограничения на идентичность своих членов. Выбор фракции определяет героев больше, чем что-либо другое. Трис стояла перед двумя вариантами: остаться со своей семьей во фракции «Отречение», в которой она выросла, или перейти в другую фракцию и начать все заново: «Today is the day of the aptitude test that will show me which of the five factions I belong in. And tomorrow, at the Choosing Ceremony, I will decide on a faction; I will decide the rest of my life; I will decide to stay with my family or abandon them» [3, p. 6]. Хотя тест на способности не дает никаких результатов, Трис выбирает «Бесстрашие», потому что чувствует, что это позволит ей открыть свое истинное «я». Она пытается найти свою идентичность через отношения с друзьями и семьей. Трис сталкивается с трудным выбором, который героиня вынуждена делать снова и снова, так как живет в обществе, находящемся на пороге грядущей войны.

Поиск идентичности в романе «Дивергент» рельефно проступает при помощи символа «зеркало», который появляется в начале книги: «There is one mirror in my house. It is behind a sliding panel in the hallway upstairs. Our faction allows me to stand in front of it on the second day of every third month, the day my mother cuts my hair» [3, p. 6]. Беатрис стоит перед зеркалом, которым ей разрешено пользоваться только четыре раза в год. Зеркало преображает ее, потому что это единственный раз, когда она может увидеть свою внешность и то, как она изменилась за эти месяцы. Интересно, что двери, ведущие в комнаты для испытаний, облицованы зеркалами. Они являются последним физическим барьером между человеком и его будущей жизненной траекторией. Пройдя через зеркала, испытуемый обнаружит, какая черта характера в нем доминирует –

честность, миролюбие, храбрость, ум или бескорыстие. В этой ситуации зеркала символизируют знание своего внутреннего «я».

Время в большинстве классических антиутопий переносит читателей в близкое или далекое будущее. При этом мы знаем, что было до и после случившегося, знаем и те события, которые к этому привели. Действие книги происходит где-то в ближайшем постапокалиптическом будущем, но фактический год или месяц, когда происходит действие, неизвестен и неясно, почему все обернулось именно так. Например, у Трис сохранились лишь обрывки воспоминаний: «My mother told me once that, a long time ago, there were people who wouldn't buy genetically engineered produce because they viewed it as unnatural. Now we have no other option» [3, p. 17]. А сейчас модифицированные продукты – все, что у них есть. И никто не знает, когда это стало нормой. Герои либо не знают о прошлом, либо его не помнят, либо оно тщательно скрывается.

Пространство в антиутопиях всегда ограничено. События происходят в географически замкнутом месте, отделенном от остального мира различными препятствиями: лесами, океанами, горами, заборами. В романе «Дивергент» сюжет разворачивается в футуристическом полуразрушенном Чикаго, отделенном стеной, за которую выходит главная героиня. Город заброшен и находится в руинах из-за краха последнего общества, а стена служит для ограждения жителей от настоящего мира.

Как и во многих антиутопиях, людям внушают, что они живут в идеальной стране (утопии). В начале романа мы видим, как Трис рассказывает о Чикаго, как об утопическом городе, где все равны и живут без ссор и войны. Все жители верят, что они – единственные оставшиеся люди на земле. Но главная героиня начинает понимать, что общество, в котором она живет, не идеально: фракции разделяют людей, правитель Маркус – не тот, кем кажется, «эрудиты» пытаются захватить власть ради своей выгоды. И все это приводит к войне и новым переменам. Таким образом, вымышленный мир строится по контрасту с утопией, что является характерной чертой классических антиутопий XX в.

Во многих антиутопиях прошлого столетия говорится о новейших технологиях, машинах, средствах научной деятельности и т.д. Например, в романе «О дивный новый мир» О. Хаксли построение нового общества сопровождается тотальной технологизацией жизни, а некоторые романы американца Р. Брэдбери написаны на стыке антиутопии и научной фантастики. «Дивергент» В. Рот продолжает эту традицию: наука и технология сильно развиты, автор говорит о новых видах медицинских приборов, продуктах генной инженерии, новых средствах передвижения. К примеру, описывается сыворотка, влияющая на нервную систему

человека: «The serum connects you to the program, but the program determines whose landscape you go through. And right now, it's set to put us through mine» [3, p. 132].

Повествование в антиутопиях ведется в форме дневника героя или заметок, написанных короткими предложениями, имитирующими повседневную речь, что заставляет читателя смотреть на вымышленный мир глазами главных героев, понимать их поступки и чувствовать вместе с ними. Мы можем прочесть мысли Трис, увидеть ее переживания, страхи. Таким образом, мы можем наблюдать, как ее чувства меняются или становятся более ясными. Например, когда она идет посмотреть на тело Эла после его самоубийства: «Something inside me collapses. My chest is so tight, suffocating, can't breathe. I sink to the ground, dragging Christina down with me. The stone is rough under my knees. I hear something, a memory of sound. Al's sobs; his screams at night. Should have known. Still can't breathe. I press both palms to my chest and rock back and forth to free the tension in my chest» [3, p. 125]. Мы видим, что автор контрастно передает ее чувства.

Любовная линия в классических антиутопиях редко выходит на передний план, так как само это чувство воспринимается властью как атавизм, который следует искоренить. Конечно, герои романа «1984» Уинстон и Джулия почувствовали себя свободными, когда полюбили друг друга, но подобное преступление не могло остаться незамеченным в тоталитарном обществе: в конце романа герой любит Старшего Брата. Но в «молодежных» утопиях и романе «Дивергент» эта тема развивается несколько иначе. Любовь в произведениях воспринимается как сила, способная противостоять злу и несправедливости. Любовь – забота и защита, некий изолированный островок безопасности. В романе мать Трис умирает, защищая свою дочь, героиня пытается помочь друзьям и находит опору в Тобиасе, в которого она влюблена.

В романе «Дивергент» создается модель антиутопического общества с такими характерными константами жанра, как мотив предостережения, наличие репрессивного государственного органа, тотальный контроль за жителями государства, пропаганда как средство управления, тема страха и его преодоления и контрастное сопоставление с миром утопии. Тем не менее, жанр несколько модифицируется автором: доминирует не пессимистический, а скорее трагический пафос; главная героиня полна решимости изменить мир, который все еще моделируется, а не представляет собой статичный «оруэлловский ужас»; любовь и человеческие чувства занимают важное место в повествовании.

Библиографические ссылки

1. *Сабина О.Б.* Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30-50-х годов XX века: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / О.Б. Сабина; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1989. – 20 с.
2. *Хаксли О.* О Дивный новый мир / О. Хаксли. – Москва: «Litres», 1990. – 352 с.
3. *Roth V.* Divergent / V. Roth. – New York: Harper Collins Children's Books, 2011.

МЕТАФАРА *FLOATING WORLD* У РАМАНЕ КАДЗУА ІСІГУРА «МАСТАК ПЛЫТКАГА СВЕТУ»

А. Д. Арабіна

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
anastasiya4855@mail.ru;

навуц. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дацэнт

У артыкуле разглядаецца метафара *floating world* у рамане Кадзуа Ісігура «Мастак плыткага свету» (*An Artist of the Floating World*, 1986). Кадзуа Ісігура адлюстроўвае рэаліі жыцця, часцей за ўсё звяртаючыся да нацыянальных стэрэатыпаў. Для гэтага пісьменнік карыстаецца рознымі элементамі культуры (Англія: сядзіба віктарыянскага тыпу, сапраўдны джэнтльмен, яго слугі – дварэцкі і ахмістрыня; Японія: сядзіба з садам і сажалкай, традыцыйны японскі дом, стыль жывапісу ўкіё, рытуальнае самагубства), якія з'яўляюцца сапраўднымі як для носбітаў культуры, так і для тых, хто ўспрымае яе з боку. Тэрмін *floating world* адносіцца да традыцыі японскага мастацтва пад назвай укіё-э («плыткія карціны»). Дадзены жанр, папулярызаваны знакамітым мастаком Сёгунатам Такугавам і гравёрам Утамара Кітагавам, апісвае карціны сумных падзей, свету японскага квартала задавальненняў і яго паўсвету.

Ключавыя словы: *floating world*; укіё-э; «недагаворанасць»; «ненадзейны апавядальнік»; памяць; фуга-но макота; дэзарыентацыя.

Метафара *floating world*, якая прысутнічае ў назве рамана Кадзуа Ісігура «Мастак плыткага свету» (*An Artist of the Floating World*, 1986) – магістральная для ўсяго твора. *Floating* мае наступныя значэнні: «той, які плыве», «рухомы», «свабодны», «зменлівы», «блукаючы» і інш. і характарызуе як этычны, так і эстэтычны кампанент рамана. Тэрмін *floating world* мае дачыненне да традыцыі японскага мастацтва пад назвай укіё-э («плыткія карціны»), папулярызаваны вядомым мастаком Сёгунатам Такугавам і гравёрам Утамара Кітагавам. Жанр апісвае

карціны сумных падзей, свету японскага квартала задавальненняў і яго паўсвету.

У першую чаргу плыткім і зменлівым лічыцца раманы свет, у якім «існуюць» персанажы Кадзуа Ісігура, а метафара *floating world* раскрываецца праз такія асаблівасці аўтарскага апавядання, як «недагаворанасць» (*understatement*) і «ненадзейны апавядальнік» (*unreliable narrator*). Некаторыя эпізоды і падзеі жыцця героя так і застаюцца для чытача невядомымі, а таксама некаторыя праблемныя пытанні немагчыма абмеркаваць. У гэтым выяўляецца недагаворанасць у рамане. У ролі ненадзейнага апавядальніка выступае галоўны герой – мастак Мацуі Она, які ўспамінае сваё мінулае пасля вайны, калі Японія пачынае пераглядаць свае каштоўнасці. У лабірынтах сваёй памяці апавядальнік увесь час сутыкаецца з супярэчнасцямі, ілюзіямі і самападманам.

Наяўнасць «ненадзейнага» апавядальніка, недаказанасці апавядання, залішняй дакладнасці, павольнага тэмпу, адноснай няважнасці сюжэта стварае аўтарскі стыль і дапамагае найлепшым чынам раскрыць тэму памяці, паказваючы яе супярэчлівасць.

Наратыў у рамане падобны да *floating world*, у якім не ясна, дзе нерэальнае, а дзе сапраўднае. Так, напрыклад, старэйшая дачка Она Сэцука просіць яго, каб той «it may be as well if Father were to take certain precautionary steps <...> We cannot afford many more disappointments such as last year's» [7]. Гаворка ідзе пра замужжа сястры Сэцука Норыка, бо ў мінулы раз яе шлюбныя перамовы сарваліся. Мацуі Она адчувае сваю віну: для яго прычына ў мінулым. Каб не сарваць будучыя перамовы, ён шукае старых знаёмых, маючы намер заручыцца іх падтрымкай. Пасля замужжа Норыка Сэцука кажа пра адваротнае: «Indeed, it is some mystery to me why Father's career should have been of any particular relevance to the negotiations» [7]. Тое ж самае адбываецца і на міаі («агледзіны»), калі Она вырашае прызнаць свае мінулыя памылкі, звязаныя з яго мілітарысцкай прапагандай падчас японо-кітайскай вайны. Праз некаторы час аказваецца, што тагачасныя паводзіны Она для ўсіх былі нечаканасцю.

Акрамя таго, *floating world* – гэта свет так званых «вясёлых кварталаў» (англ.: «pleasure quarters», яп. «юкаку» або «курува»), кварталаў у Японіі XVII – першай паловы XX стагоддзя, дзе знаходзіліся дазволеныя ўладай публічныя дамы. Мацуі Она ў маладыя гады правёў у такіх нямала часу, асабліва ў той перыяд жыцця, калі вучыўся жывапісу ў настаўніка Марыямы. Марыяма працаваў у школе ўкіё-э («карціны плыткага свету») і з'яўляўся паслядоўнікам японскага мастака Кітагавы Утамара (1753 – 1806), які набыў папулярнасць у жанры бідзінга (малюнак прыгажунь з «вясёлых кварталаў»).

Паняцце ўкіё (літар. «плыткі свет») звязваецца з японскай гарадскай культурай эпохі Эда (1603 – 1868), калі развіваецца гарадская культура і адбываецца замацаванне многіх якасцей японцаў, а таксама фарміруюцца традыцыйныя віды мастацтваў. Першапачаткова ўкіё было звязана з будыйскай дактрынай «тленнасці і нетрываласці» ўсяго зямнога, у тым ліку эфемернасці прыгожага. Паступова жанр разумеецца як свет, які сплывае, выслізгвае ад дакладнага вызначэння і інтэрпрэтацыі, а ў далейшым слова набывае значэнне свету асалод, змяняючы сваю канатацыю з адмоўнай на станоўчую. Школа Марыямы спрабуе ўзнавіць падобнае адчуванне на сваіх карцінах.

У школе Марыямы злучаецца еўрапейская і японская традыцыя, а самога творцу называюць «сучасным Утамара». Мастакі дасягаюць эфекту святла ў карцінах за кошт абавязковага малюнка ліхтара на сваіх палотнах, які ахутвае смугой іх працы, надаючы таемную атмасферу, а асноўны настрой стварае выкарыстанне паўтонаў: «Mori-san's wish was to evoke a certain melancholy, nocturnal atmosphere around his women, and throughout the years I studied under him, he experimented extensively with colours in an attempt to capture the feel of lantern light» [7].

Для Мори-сан святло ліхтара сімвалізуе хуткаплыннасць прыгажосці і важнасць надання пільнай увагі дробным дэталям у фізічным свеце. Ліхтары, такім чынам, сімвалізуюць погляд на жыццё, які шануе паўсядзённыя моманты вышэй за ідэалагічныя інтарэсы нацыяналістаў або камерцыйныя інтарэсы бізнесменаў. Гэта старамодны, эстэтычна арыентаваны і больш традыцыйны погляд на свет. Напрыклад, пры адзіноце ў каморы: «The lantern above the door, I noticed, was causing the objects around me to throw exaggerated shadows; it was an eerie effect» [7]; пры руханні: «The lantern in his hand caused shadows to move all around us» [7]. Пры апошняй размове Мацуі і Марыямы, якія вызначылі канчатковы разрыў паміж імі: «There was a strange mixture of light in the pavilion as the sky continued to set and I lit more and more lanterns» [7]. Сваю задачу, як мастакі, яны бачылі ў тым, каб апяваць «those pleasurable things that disappear with the morning light». Мігаценне ліхтарыкаў і атмасфера вечара якраз ствараюць падобную прыгажосць. Святло ад вулічнага ліхтара на гравюрах мастакоў быццам пераходзіць у навакольны свет, які робіцца за кошт гэтага такім жа карцінным і плыткім, мяжа паміж імі «размываецца». Ствараецца гульня святлаценю, прывіднасці, што дадаткова падкрэслівае эфемернасць апісанага свету.

Для рамана важнай аказваецца не толькі тэма прывіднасці быцця і плыткай няўлоўнасці нававольнага свету, але і тэма мастацтва. Вось што кажа Марыяма: «The finest, most fragile beauty an artist can hope to capture drifts within those pleasure houses after dark. And on nights like these, Ono,

some of that beauty drifts into our own quarters here. Young men are often guilt-ridden about pleasure, and I suppose I was no different. I suppose I thought that to pass away one's time in such places, to spend one's skills celebrating things so intangible and transient, I suppose I thought it all rather wasteful, all rather decadent. It's hard to appreciate the beauty of a world when one doubts its very validity» [7]. І хоць Мацуі канстатуе, што не дасягнуў яшчэ такога разумення прыгажосці, пазней ён паўтарае словы свайго настаўніка: «An artist's concern is to capture beauty wherever he finds it» [7]. Гэты своеасаблівы эстэтызм – адна з рыс нацыянальнага характару японцаў, якая ставіцца да ўсяго іх ладу жыцця, бо менавіта паняцце прыгажосці фарміруе японскую карціну свету, з'яўляючыся адной з асноватворных катэгорый японскага светапогляду. І для творчасці Кадзуа Ісігура яно мае не меншае значэнне.

Паказальна, што для японцаў паняцце прыгажосці неаддзельна ад паняцця ісціны, што прыгожа, то праўдзіва і наадварот. Для абазначэння адзінства ісціны і прыгажосці ў японскай культуры існуе найважнейшая эстэтычная катэгорыя фуга-но макота (літар. «праўдзінасць прыгожага»). Фуга-но макота выказвае сінтэз філасофскага і эстэтычнага пачаткаў, таму паміж этыкай і эстэтыкай не было строгай дыферэнцыяцыі.

Метафара *floating world* адлюстроўвае пахіснутую, размытую нацыянальную свядомасць японцаў, іх дэзарыентацыю ў свеце. За адно пакаленне настрой японскага грамадства змяняецца кардынальным чынам некалькі разоў: ад традыцыяналізму да мілітарызму і ад яго – да вестэрнізацыі. Для Мацуі Она пастаянная змена каштоўнасцей японскага грамадства абгортваецца чарадой здрадаў-адступленняў ад свайго доўгу.

Заходні светапогляд выяўляе Мацуі Она як думаючага персанажа, які сумняваецца ў правільнасці мінулага і ўсяго пражытага жыцця. Она апынуўся ў сітуацыі, калі неабходна апраўдаць свае дзеянні. Да сваёй творчасці ён таксама падыходзіць з пазіцыі заходняга чалавека. Она сам вызначае свой занятак жывапісам як кар'еру, якая не прадугледжвае фанатычнага служэння, напрыклад, калі кажа: «I suppose, to acknowledge the impact my meeting Matsuda had on my subsequent career» [7]. Толькі ў адным кар'ерызме Она папракаць нельга, таму што яго прыцягнулі ідэі Мацуды, а не толькі магчымасць удала выбудаваць кар'еру («I suppose, a measure of the appeal his [Matsuda's] ideas had for me that I continued to meet him, for as I recall, I did not at first take much of a liking to him» [7]). У канчатковым выніку Мацуі Она вымушаны прызнаць, што спрабаваў стварыць вечнае, абапіраючыся на хуткаплынныя ідэалы, і таму пацярпеў крах, а яго талент і карціны мілітарысцкага перыяду служылі часовым каштоўнасцям.

У канцы рамана, калі Мацуі шчасліва выдае дачку замуж, ён прыміраецца са сваім мінулым, таму што, як ён кажа, ім кіравала «what it is to risk everything in the endeavour to rise above the mediocre» [7] і «our nation, it seems, whatever mistakes it may have made in the past, has now another chance to make a better go of things» [7].

Такім чынам, можна казаць пра тое, што метафара *floating world*, з'яўляючыся цэнтральнай у рамане, звязана не толькі з эстэтычным, але і этычным кампанентам тэксту, рэалізуючыся на розных яго узроўнях: гэта вобраз «вясёлых кварталаў», дзе праводзяць свой час персанажы рамана; стыль карцін; успрыманне прыгажосці героямі; іх стаўленне да свету; пахіснутая нацыянальная свядомасць Мацуі Она і японскага грамадства; нарэшце, асаблівасці апавядання Кадзуа Ісігура. Светапоглядны ўзровень тэксту таксама адпавядае вобразу *floating world*, паколькі ён можа атрымліваць розную ацэнку ў залежнасці ад таго, якой культурай будзе прачытаны. У выніку ўчынкам Мацуі Она будзе давацца практычна супрацьлеглае тлумачэнне. З пункту гледжання традыцыйнай японскай культуры – ён здраднік. З пункту гледжання заходняй – нядрэнны чалавек. Ён любіць сваіх блізкіх, робіць усё, каб яны былі шчаслівыя, ён сам змог дасягнуць пэўнага ўзроўню дабрабыту. Такой ацэнцы спрыяе і стыль аўтара, паколькі моманты здрады падаюцца праз прызму супярэчлівай памяці мастака. Пры гэтым адназначная нацыянальная ідэнтычнасць героя не дапамагае яму ў скончаным выніку дасягнуць поспеху. У часы японска-кітайскай вайны мастак дзейнічае як сапраўдны патрыятычна наладжаны японец, але ў выніку церпіць няўдачу, сумняваючыся ў правільнасці прынятых рашэнняў і, як следства, у пражытым жыцці.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Дерябина Н.* Специфика концепта «ненадежный повествователь» в творчестве К. Исигуро : (романы «Художник меняющегося мира» и «Не отпускай меня») / Н. Дерябина. – М. : Филологические проекции Большого Урала : тез. студ. конф., [21 апр. 2006 г., г. Екатеринбург]. – Челябинск, 2006. – С. 17 – 19.
2. *Джумайло О.* За границами игры.: английский постмодернистский роман. 1980-2000. / О. Джумайло. – М. : Вопросы литературы. – 2007. – 5 (сентябрь – октябрь). – С.7 – 45.
3. *Минина В. Г.* Герой романов К. Исигуро – человек небунтующий / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: С. В. Воробьева (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2019. – С. 205 – 209.
4. *Павлова, О. А.* Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро) / О. А. Павлова. М., 2012. – 213 с.
5. *Пасивкина, С. А.* Интерпретация понятия укиё в «Повести о зыбком мире» (Укиё моногатари», 1665 г.) писателя Асаи Рёи [Текст] / С. А. Пасивкина. – Японские исследования. – 2019. – №1. – С. 6 – 19.

6. Сидорова О. Г. «Английский» роман Казуо Ишигуры / О. Г. Сидорова. – М. : Изв. Урал. гос. ун-та. – Екатеринбург, 2001. – № 21. – С. 48 – 53.
7. Ishiguro K. An Artist of the Floating World / K. Ishiguro [Electronic resource]. – Mode of access: https://onlinereadfreenovel.com/kazuo-ishiguro/34889-an_artist_of_the_floating_world.html. – Date of access: 29. 11. 2020.
8. Král'ová, M. Japan in the Novels of the British Writer Kazuo Ishiguro / M. Král'ová. – Prague: Univerzita Karlova v Praze, 2008. – 71 p.

ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «ТЫКВЕННОЕ ДЕРЕВО ИОНЫ»

Ю. А. Афанасьева

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
5902053@mail.ru;*

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент

Целью данной статьи является выявление ключевых характеристик афроамериканского трикстера и их отражение в романе Зоры Нил Херстон «Тыквенное дерево Ионы» (*Jonah's Gourd Vine*, 1934). Джон Бадди Пирсон, проповедник одной из церквей Итонвиля, демонстрирует трикстерские черты характера: гибридность, гиперсексуальность, наличие ораторского таланта, использование вербальных трюков при создании проповедей и для достижения собственных целей, нестабильность и пророческий дар. Герой находится на стыке бинарных оппозиций *жизнь / смерть, сакральное / профанное, созидание / деконструкция, космос / хаос, мораль / аморальность*. Выводя архитипический образ трикстера на первый план, Зора Нил Херстон не только делает сюжет романа более динамичным, но и демонстрирует этническую самобытность народа, дополняя характеристики универсального образа специфическими афроамериканскими чертами.

Ключевые слова: трикстер; гибридность; лиминальность; «означивающая» обезьяна; риторическая стратегия.

Феномен трикстерства в силу своей универсальности является одним из основополагающих во многих мировых культурах. Однако до сих пор, несмотря на внушительное количество статей и научных трудов, посвящённых фигуре «космического шута», не выработаны чёткие критерии для определения того, кто же такой Трикстер. Первым о нём упоминает П. Радин в книге «Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев» («The Trickster. A study in American Indian

Mythology» (1956)), посвящённой мифологии американских индейцев племени Winnebago [8]. Комментируя этот труд, К. Г. Юнг, основатель аналитической психологии, даёт трикстеру следующее определение: «Он является “психологемой”, чрезвычайно древней архетипической психологической структурой» [2, с. 343]. Психолог отмечает амбивалентность образа, апеллирует к его связи с образом тени: «Трикстер – предтеча спасителя, и подобно последнему является Богом, человеком и животным в одном лице. Он – и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак которого – его бессознательное» [2, с. 347]. Во многом парадоксальная фигура Трикстера, своеобразная «точка бифуркации» космоса-системы, олицетворяет не только маргинальность периферийного положения с ярко выраженной комической (а иногда – и сатирической) модальностью, но и «креативное отрицание», соединяющее потенциальность любого действия с его уничтожением [3, р. 185]. Лиминальностью мифологической фигуры в универсуме объясняется её крепкая связь с бинарными оппозициями *жизнь / смерть, сакральное / профанное, созидание / деконструкция, космос / хаос, порядок / беспорядок, мораль / аморальность* и т. д. Д. А. Гаврилов в предисловии к книге «Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре» утверждает: «Цели Трикстера: осознание себя, поиск собственного пути, познание, обучение, накопление опыта, сепарация от родителя или объекта власти его заменяющего, передача накопленного опыта в дальнейшем следующему поколению» [1, с. 6 – 7].

Образ трикстера у разных народов формируется под влиянием определённой социокультурной ситуации, в которой те находятся. Афроамериканский трикстер заимствует многие характеристики своих африканских предшественников: способность к адаптации в тяжёлых условиях, защита индивидуальных и групповых ценностей с помощью креативного мышления и действий, выходящих за рамки общепринятого поведения. Для афроамериканской диаспоры важным фактором мифотворчества становится рабство и его последствия. В отличие от африканских трикстеров-животных, антропоморфный трикстер афроамериканцев нацелен не только на материальное обеспечение существования, но и на актуализацию собственной идентичности в условиях угнетения [9]. Кроме того, афроамериканский трикстер редко играет роль шута и практически не пользуется магией; его юмор часто бывает горьким, а основное умение – правильное использование слов, своего рода «вербальные трюки» [8, р. 16]. В связи с этим стоит упомянуть феномен «означивающей» обезьяны, подробно анализируемый в монографии Г. Л. Гейтса «Означивающая обезьяна:

теория афроамериканской литературной критики» («The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism» (1988)). Исследователь утверждает, что «означивающая» обезьяна-трикстер указывает на саморефлексивность афроамериканского вернакуляра. Способность животного интерпретировать «двухголосое» высказывание воплощает собой риторическое мастерство, присущее каждому афроамериканцу [6].

В романе Зоры Нил Херстон «Тыквенное дерево Ионы» (*Jonah's Gourd Vine*, 1934) главный герой, Джон Бадди Пирсон, демонстрирует трикстерские черты характера. Первая черта, общая у мужчины с архетипом, – это гибридность. Происхождение будущего пастора остаётся не до конца выясненным: его мать-афроамериканка Эми работает на ферме Альфа Пирсона, будучи беременной. Нед Криттенден, отец, воспитанный рабом, с подозрением относится к Джону: мужчине кажется, что ребёнок – нелегитимный сын белого судьи-плантатора. Нед говорит Джону: «You got uh li'l' white folks color in yo' face» [5, p. 2]. Межрасовость позволяет мальчику находиться на перекрёстке *европейского* и *африканского*: он стремится к прогрессу, желая понять устройство поездов, но сохраняет приверженность афроамериканским традициям, используя в своих проповедях многочисленные аллюзии и специфические риторические стратегии, характерные для языческих ритуалов.

В шестнадцать лет Джон демонстрирует необычные ораторские способности, которые пастыри церкви не оставляют без внимания. Молодой афроамериканец близок природе и душой, и телом. Он трижды переживает видения, что свидетельствует о его роли медиатора между сакральным и профанным мирами. Его проповеди – это творчество «означивающей» обезьяны, ритмизированная мантра, сочетающая христианский дискурс с маргинальными религиозными практиками африканских народов: «John never made a balk at a prayer. <...> He rolled his African drum up to the altar, and called his Congo Gods by Christian names» [5, p. 89]. Формальное мастерство пастора заключается в совмещении канонической интерпретации Библии с индивидуальным восприятием действительности через призму «двустороннего» знака афроамериканского вернакуляра. Согласно тому, что пишет Зора Нил Херстон в автобиографии «Пыльные следы на дороге» («Dusk Tracks on a Road» (1942)), она относится к молитвам как к «a cry of weakness, and an attempt to avoid, by trickery, the rules of the game laid down» [4, p. 192]. Если молитва – это трюк, способ изменить правила игры, то Джон Пирсон – это ловкач, играющий с судьбой на собственную жизнь.

Джон Бадди Пирсон обладает ещё одной трикстерской чертой – особой тягой к телесному. Заинтересовавшись Люси Поттс, будущий пастор добивается от неё ответного чувства. Молодые люди женятся, однако после официального ритуала мужчина не прекращает контакты с женщинами на стороне. Эта пагубная страсть к другому полу становится источником проблем как для проповедника, так и для его жены. Та не только постепенно утверждает в неверности мужа, но и угасает из-за постоянной беременности и работы по дому. Джон не только идёт на поводу собственной гиперсексуальности, но и «деконструирует нарратив» Люси, когда-то подававшей надежды девушки, желавшей жить в любви и согласии в семье. Сексуальная привлекательность мужчины становится причиной его контакта с колдовством. Хэтти, одна из пасторских любовниц, обратившись к доктору худу, совершает обряд приворота. В результате Джон лишается свободы воли, т. е. становится зомби, попадая в положение между миром живых и мёртвых. На Люси Хэтти якобы насылает порчу – ослабленная непрерывным рождением детей и нелюбовью мужа, женщина тяжело заболевает и умирает. Смутно понимая, что он виновен в смерти жены, Джон тем не менее чувствует облегчение – в этом проявляется парадоксальность как трикстерская черта характера проповедника. Переход обратно в «живое» состояние происходит тогда, когда Джон уничтожает важные для сохранения ритуала атрибуты в комнате Хэтти. Освобождение не приносит облегчения. Мужчина вспоминает о Люси и мучается от душевной боли, однако скоро находит приют в руках вдовы Салли Лавлэйс. Проповедуя мораль в церкви, Джон Бадди Пирсон остаётся аморальным вне религиозного дискурса.

Стоит отметить ещё одну черту, роднящую Джона с образом трикстера, – неспособность находиться в стабильном состоянии, и, как следствие, ветреность, нежелание брать на себя ответственность. Джон уходит к Дельфи, которая «успокаивает» мужчину, когда его жена рождает четвёртого ребёнка. Не желая смотреть на то, как дочь Изи страдает от болезни, проповедник снова находит утешение в объятиях другой женщины. Подарки, которые смущённый муж приносит Люси, – новое платье и ананас, – кажутся нелепыми. Похвальба собственной женой и новорожденным в церкви вызывает только холодность со стороны прихожан. Фраза, которую произносит смертельно больная Люси, отражает неспособность Джона освободиться от собственных грехов с помощью вербальных трюков: «You can't clean yo'self wid yo' tongue lak uh cat» [5, p. 128 – 129].

Джон – любимец женщин, хороший работник и одаренный рассказчик. Благодаря своим талантам он становится духовным и

общественным лидером. Однако часто он смешон и алогичен, неспособен сопротивляться соблазнам. Герой обладает способностями предсказателя: образ поезда, олицетворяющего прогресс, в последней проповеди Джона является апокалиптическим маркером Божьего суда, метафорой человеческой жизни, несущей грешников к смерти и страданиям в Аду. Поезд становится причиной гибели проповедника – Джон, вспоминая о прогрессивном виде транспорта, предсказывает собственную смерть. Панихида по мужчине вызывает амбивалентные чувства. Если проповедник, отпевающий Джона, упоминает белого коня Смерти, одного из всадников Апокалипсиса в христианской религии, то реакция аудитории прямо соотносится с африканским язычеством: «... the hearers wailed with a feeling of terrible loss. They beat upon the O-go-doe, the ancient drum. O-go-doe, O-go-doe, O-go-doe! <...> O-go-doe, the voice of Death – that promises nothing, that speaks with tears only, and of the past» [5, p. 202].

Таким образом, главный герой романа Зоры Нил Херстон «Тыквенное дерево Ионы», Джон Бадди Пирсон, демонстрирует черты характера, роднящие его с образом трикстера. Мужчина обладает гибридной идентичностью, ораторским талантом и пророческим даром; он находится на стыке бинарных оппозиций *жизнь / смерть, сакральное / профанное, созидание / деконструкция, космос / хаос, мораль / аморальность*. Джон, как и афроамериканская «означивающая» обезьяна-трикстер, использует вербальные трюки как при составлении проповедей, так и для достижения собственных целей. Его характеру присущи парадоксальность, нестабильность, склонность к хвастовству и отказу от ответственности; мужчина гиперсексуален, не способен сопротивляться соблазнам. Выводя архитипический образ трикстера на первый план, Зора Нил Херстон не только делает сюжет романа более динамичным, но и демонстрирует этническую самобытность народа, дополняя характеристики универсального образа специфическими афроамериканскими чертами.

Библиографические ссылки

1. Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д. А. Гаврилов. – М. : Социально-политическая мысль, 2006. – 239 с.
2. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
3. Babcock-Abrahams, B. A. Tolerated Margin of Mess : The Trickster and His Tales Reconsidered // Journal of the Folklore Institute. – 1975. – Vol. 11. – № 3. – P. 147 – 186.
4. Hurston, Z. N. Dust Tracks on a Road / Z. N. Hurston. – New York : Harper Perennial Modern Classics, 2006. – 336 p.

5. Hurston, Z. N. *Jonah's Gourd Vine* / Z. N. Hurston. – New York : HarperCollins, 1990. – 229 p.
6. Gates, H. L, Jr. *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism* / H. L. Gates. – New York : Oxford University Press, 1989. – 320 p.
7. Morgan, W. *The Trickster Figure in American Literature* / W. Morgan. – New York : Palgrave Macmillan, 2013. – 263 p.
8. Radin, P. *The Trickster : A Study in American Indian Mythology (with commentaries by C. G. Yung and Karl Kerqny)* / P. Radin. – New York : Philosophical Library, 1956. – 211 p.
9. Roberts, J. W. *From Trickster to Badman : the Black Folk Hero in Slavery and Freedom* / J. W. Roberts. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989. – 240 p.

ОБРАЗ МОРЯ В ПОЭЗИИ ШАРЛЯ БОДЛЕРА

Д. А. Базыльчик

Белорусский государственный университет, г. Минск;

bazylchik03@mail.ru

науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук

В статье исследуется образ моря в лирике Шарля Бодлера. Анализируются темы и идеи, реализуемые посредством данного образа, взаимодействие лирического героя с объектами, составляющими общую картину морского пейзажа, раскрывается их значение в различных ситуациях, а также уделяется особое внимание пониманию поэтом бесконечности и в её взаимосвязи с образом моря.

Ключевые слова: французская литература; проклятые поэты; художественный образ; амбивалентность; мотив побега; лирический герой.

Шарль Бодлер является одной из самых значимых фигур французской литературы XIX века. Войдя в число «проклятых поэтов», писатель оставил на страницах собственных дневников и сборников стихотворений уникальное осмысление окружающего мира со всей горечью и печалью. В сложной системе образов Бодлера, включающей в большинстве своём разнообразные городские декорации, значительно выделяются образы моря, волн и кораблей. Ни один пейзаж не завораживает лирика настолько, насколько это делают волны. Однако морская тематика не является очевидной, так как Ш. Бодлер почти всю жизнь провёл в городской суете, а бодлеровский Париж (его салоны и атмосфера) до сих пор удерживает особый флёр тех времён даже при современном прочтении. Тогда возникает закономерный вопрос: откуда

возникло море и почему оно оставило большой отпечаток в творчестве «городского» писателя?

Ключевым моментом, связанным с морем, в жизни поэта стало путешествие в Индию. После окончания учёбы Ш. Бодлер отказывается получать юридическое образование, как этого хотела семья, ведёт разгульный образ жизни, за что отчим и мать писателя отправляют его в Индию, в так называемую «исправительную поездку». Пять месяцев, проведённых в плавании, можно охарактеризовать как момент духовного кризиса писателя. Переживания, связанные с ухудшением отношений с матерью и заражением сифилисом, в дальнейшем повлияли на многократное воспроизведение Бодлером образа моря с грустными, депрессивными оттенками. Не доплыв до Индии, поэт возвращается в Париж, однако это морское путешествие окажет большое влияние на его творчество.

Кроме личных переживаний, есть ещё одна немаловажная причина, по которой поэт уделял внимание образу моря. Писатель сам объясняет её в своём дневнике «Моё обнажённое сердце» («*Mon cœur mis à nu*»). Ш. Бодлер называет море «уменьшенной бесконечностью», то есть морская гладь и волны – это самый подходящий из всех возможных вариантов изобразить в сознании человека бесконечность, дать достаточное представление о ней, нужное автору для раскрытия своих мыслей: «Почему созерцание моря всегда доставляет бесконечное удовольствие? Потому что море дает нам понятие одновременно и о движении, и о безмерности. Шесть или семь лье представляются нам отблеском бесконечности. Такая уменьшенная бесконечность. Ну и что? – ведь этого достаточно, чтобы дать нам представления о бесконечности абсолютной. Двенадцать или четырнадцать лье (в диаметре), двенадцать или четырнадцать лье волнующейся влаги – этого достаточно, чтобы внушить самое высокое понятие о прекрасном, какое только доступно человеку в его временной земной обители» [1, с. 30–31].

Однако море в понимании Ш. Бодлера приобретает довольно противоречивые коннотации и далеко не всегда соотносится с категорией прекрасного. Как и всё в лирике поэта, образ моря амбивалентен. Очень показательным в этом плане будет замечание Г. К. Косикова о том, что в стихотворении «Человек и море» («*L'homme et la mer*») Ш. Бодлер утверждает «симпатическое сродство между непроницаемой водной стихией и таинственной сокрытостью человеческого духа» [4, с. 21], а в сонете «Наваждение» («*Obsession*») поэт выражает ненависть к этому же родству: «Будь проклят, Океан! Твой бунт, твои восстанья / Мой дух в себе обрел! И горький смех людей, / Поруганных людей, смех боли и

рыданья / В безмерном слышится мне хохоте морей» (Пер. Л. Остроумова) [3, с. 116].

Подобную двойственность можно наблюдать и в стихотворении «Confiteor художника» («*Le confiteor de l'artiste*») из сборника «Парижский сплин» («*Le spleen de Paris*»). Сначала Ш. Бодлер пишет, что погрузить взгляд в необъятный простор неба и моря – огромное наслаждение, но далее заявляет: «Бесстрастная морская гладь, незыблемость этого грандиозного зрелища представляются мне возмутительными...» (Пер. Н. Столяровой) [2, с. 23–24]. Помимо противоречивого отношения, в данном произведении раскрывается один из основных аспектов изображения образа моря в творчестве Ш. Бодлера – бесконечность. На протяжении всего творчества поэт обращается к анализу безмерности моря, часто рассуждает о том, какие эмоции она может вызывать при разных обстоятельствах: от страха до приятного умиротворения. В данном стихотворении море выступает как образ мысли лирического героя, способ выразить с помощью контраста размеров собственное «я» (затерянность его среди морской глади): «Маленький парус, дрожащий на горизонте, в своей крохотности и затерянности схожий с моим непоправимым существованием, монотонная мелодия прибоя – обо всех этих вещах я мыслю, или они мыслят мною (ибо в огромном пространстве грез «я» теряется мгновенно)» [2, с. 23–24]. Нередко именно образ моря становится способом лирического героя выразить себя. Например, в стихотворении «Приглашение к путешествию» («*L'invitation au voyage*») Ш. Бодлер создаёт из Бесконечности, которая в свою очередь тождественна морю («... влечешь их к морю, которое есть Бесконечность» [2, с. 45–47]), отдельный мир. Указывая на то, что герой отправляет свои мысли «из Бесконечности», будто какие-то письма, автор подчёркивает, что действующее лицо находится в этой бесконечности и именно состояние этой бесконечности определяет порождаемые мысли. Если в первом стихотворении монотонность моря, невозможность его измерить вызывали страх, ощущение ничтожности лирического героя, то во втором – спокойствие, ощущение родного. Вновь наблюдается амбивалентность этого образа: герой восхищён безграничностью, погружается в неё, однако велик страх затеряться там. В стихотворении «Человек и море» как раз и подкрепляется мысль о том, что человеку легко увлечься и утонуть в бескрайности стихии. Фокус смещается с созерцания бесконечности на созерцание противостояния лирического героя этой стихии.

Немаловажную роль для раскрытия образа моря играет и окружающий пейзаж. Как правило, Ш. Бодлер уделяет много внимания

детализированию общей картины, поиску разнообразных способов для подчёркивания силы моря, его величия. Таким образом, морской пейзаж у поэта в основном включает гавань, остров, далёкий горизонт, а при описании кораблей уделяется особое внимание именно парусам, что подчёркивает ветреность, лёгкость пространства, а соответственно, и образа мысли.

Гавань автор использует, чтобы выделить спокойствие морского образа, демонстрируя безопасность конкретного места среди пугающего хаоса (стихотворения «Гавань» («*Le port*»), «Экзотический аромат» («*Parfum exotique*)). При описании кораблей писатель часто акцентирует внимание на их размере и их соотношении с окружающими объектами. Для достижения максимального эффекта лирик пользуются синекдохой, показывая наличие судна лишь за счёт парусов или мачт («Я вижу порт, что полн и мачт, и парусов» (Пер В. Я. Брюсова) [3, с. 42]), что не только наделяет море человеческим присутствием, но и указывает на надежду начала движения или же его продолжения, на стремление за мечтой. Размеры кораблей также оказывают сильное влияние на восприятие читателем моря в целом: небольшие размеры судна автор использует при демонстрации беспокойности волн, сокрушительной силы стихии в сравнении с человеком, а огромные размеры кораблей подчёркивают спокойствие морской глади, её величественность и последовательность.

Остров и линия горизонта дополняют картину метафорой мечты, стремлением вперёд, а также смягчают резкие волны моря. Суша, представленная островом, однако, имеет два полярных значения: преграда и мечта. Значение препятствия на пути моряка интерпретируется в первую очередь как некое торможение движения. Ш. Бодлер делает из острова, появившегося на горизонте, инородное тело среди морского пейзажа, придаёт значение плохого знака на пути путешественника, потому что остров нарушает бесконечность моря, является тем, что мешает «полёту» мысли, мешает её продвижению вперёд («О, жалкий сумасброд, всегда кричащий: берег! / Скормить его зыбям иль в цепи заковать, – / Безвинного лгуна, выдумщика Америк, / От вымысла чьего еще серее гладь (пер. М. И. Цветаевой) [3, с. 211–217]). Особенно выделяется такое значение в стихотворении «Уже!» («*Déjà!*»), когда лирический герой испытывает печаль при виде берега, ведь это означает для него разрыв с несравненной красотой моря, в то время как остальные пассажиры судна радуются.

Значение мечты остров приобретает в произведениях, затрагивающих мотив «побега из реальности» (стихотворения «Приглашение к путешествию», «Плаванье» («*Le voyage*»), «Экзотический аромат»). Остров в таких случаях становится сном наяву,

способ добраться к которому лежит через постижение морских волн. Также важной составляющей является побуждение к движению, то есть побуждение к выходу в открытое морское пространство, что, в свою очередь, также воплощает собой некую мечту, которую сознание путешественника не может до конца вместить.

Мрачную сторону моря Ш. Бодлер, как правило, не обременяет дополнительными элементами пейзажа. Подчёркивая безысходность, отсутствие суши, писатель создаёт тяжёлую атмосферу морских плаваний, принуждая стихию взаимодействовать саму с собой, что проявляется в описании бушующих волн, пугающей глубины, непредсказуемости моря и его безграничности. Дополняя описание моря отражением неба в волнах, слиянием линии горизонта, автор достигает размытия границ, фактически их убирает. При выражении печального настроения моря поэт часто использует прилагательное «горький» («*amer*»). Например, в стихотворениях «Человек и море», «Альбатрос» («*L'albatros*»), «Плаванье» горечь морских волн указывает на ощущения лирического героя посреди моря. Горький вкус воды подтверждает способность морской бесконечности поглощать человека. Лирический герой чувствует вкус волны, погрузившись в неё.

Отдельно следует отметить, что, реализуя тему предназначения творца, писатель также выбирает образ моря. Стихотворение «Альбатрос» несёт в себе идею о том, что поэт сам выбирает путь к людям, хоть чаще всего они не понимают его величия. Определяя местом действия морской пейзаж, Ш. Бодлер точно передаёт мысль о бесконечных поисках творца. Тайны, которые несёт за собой море, невозможно открыть, однако надежда в данном случае оправдывает «альбатроса» в его поисках. Горькие пучины («*les gouffres amers*») нагнетают атмосферу, помогают выразить сокрушительную силу бесконечной стихии на пути творца. Для поэта море особенно важно, потому что именно эта стихия обладает невероятной способностью вмещать в себя всё, как это было описано позже Ш. Бодлером в стихотворении «Уже!»: «...cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront!» [5, с. 90] («...морем, которое, казалось, заключало в себе и позволяло увидеть в своей игре, в своих переливах, в своих красках и улыбках чувства, муки и страсти всех душ, которые когда-либо жили, живут сейчас и будут жить впредь» (пер. Е. Баевской) [2, с. 79–81]).

Помимо всего упомянутого ранее, поэт причислял образ моря к категории прекрасного. С помощью морских сравнений (самая частая –

это сравнение волос и морских волн) Ш. Бодлер описывает красоту женщины, выражает таким способом своё чувство любви: «Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine» [5, с. 41] («В твоих волосах – воплощенная мечта, что заключает в себе паруса и снасти, и огромное море, чьи ветры уносят меня в чудесные земли, где пространство еще более синее и глубокое, где воздух благоухает ароматами фруктов, листьев и человеческой кожи» (пер. Эллиса) [2, с. 44–45]).

Итак, образ моря неразрывно связан с лирикой Ш. Бодлера. Поэт пользуется данным пейзажем для раскрытия самых разных тем и идей, где одной из ведущих является вопрос бесконечности. Лирик находит множество различных аспектов изображения моря и с их помощью доносит до читателя личные переживания, показывает амбивалентность данной стихии: «Подобно жрецу, у которого отнимали его бога, я не мог, без раздражающей душу горечи, расстаться с этим морем, столь чудовищно соблазнительным...» [2, с. 79–81].

Библиографические ссылки

1. Бодлер, Ш. Моё обнажённое сердце: статьи, эссе / Ш. Бодлер. – М.: Лимбус-Пресс, 2013. – 528 с.
2. Бодлер, Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарлио. Дневники / Ш. Бодлер. – СПб.: Наука (Ленинградское отделение), 2011 – 252 с.
3. Бодлер, Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. – М.: Высшая школа, 1993 г. – 512 с.
4. Косиков, Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г. К. Косиков // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5 – 40.
5. Baudelaire, Ch. Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose / Ch. Baudelaire – Paris : Garnier frères, 1968. – 128 p.

«ЖУРНАЛІСТЫКА МІРУ» Ў ВАЕННЫХ РЭПАРТАЖАХ МАРТЫ ГЭЛХАРН

К. М. Бандурына

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

krismonstr.by@gmail.com;

наук. кiр. – Г. М. Бутырчык, канд. фiлал. навук, дацэнт

У дадзеным артыкуле разглядаюцца ваенныя рэпартажы М. Гэлхарн з пункту гледжання прынцыпаў міратворчай журналістыкі. Праз ключавыя аспекты пабудовы

тэксту паказваецца неаспрэчнае практычнае значэнне праведзенай М. Гэлхарн працы па стварэнні ў чытача аб'ектыўнай карціны рэчаіснасці і непрыняцця вайны як такой. Публіцыстыка М. Гэлхарн на постсавецкай прасторы ў такім ключы разглядаецца ўпершыню.

Ключавыя словы: «журналістыка міру»; «журналістыка вайны і гвалту»; ваенны рэпартаж; моўная агрэсія.

Сусветная журналістыка ведае выпадкі, калі сродкі масавай інфармацыі з'яўляліся прычынай распальвання канфліктаў у тым ці іншым рэгіёне. Найбольш вядомыя з іх – генацыд у Руандзе і этнічныя чысткі ў М'янме. Часцей за ўсё гэта было звязана з няправільнай падачай інфармацыі, неправеранымі дадзенымі або заангажаванасцю журналістаў.

Дамінуючы ў сучасным свеце стыль журналістыкі вызначаецца як «журналістыка вайны і гвалту» («war/violence journalism»). Найбольш яскравы яе прыклад – афіцыйныя расійскія медыя, якія асвятляюць канфлікт на ўсходзе Украіны, узнаўленне баявых дзеянняў у Нагорным Карабаху, рух «BlackLivesMatter» («Жыцці цёмнаскурых маюць значэнне») у Злучаных Штатах і нават пандэмію каранавіруса па ўсім свеце, выкарыстоўваючы «мову варожасці» і моўную агрэсію. «Журналістыка вайны» – заканамерны працяг развіцця канцэпту СМІ як інструмента прапаганды, які зараджаўся яшчэ на пачатку XX стагоддзя, падчас сусветных войнаў. Галоўнай функцыяй журналіста тых часоў была не аб'ектыўная падача інфармацыі, а асвятленне канфлікту з пэўнай пазіцыі – з боку аднаго з яго ўдзельнікаў ці ў адпаведнасці з пазіцыяй той дзяржавы, на якую журналіст працаваў.

Але ўжо ў той час у асяроддзі незалежных медыя сталі з'яўляцца аўтары, якія выпадалі з тэндэнцыі на агрэсіўны стыль падачы матэрыялу і рабілі стаўку на іншы бок – мірны. Менавіта яны стаялі ля вытокаў таго, што сёння называюць «мірнай журналістыкай/журналістыкай міру» («peace journalism»).

З 1978 па 1983 гады група міжнародных арганізацый, сярод якіх былі такія вядомыя і аўтарытэтныя арганізацыі, як ЮНЭСКА і Міжнародная асацыяцыя журналістаў, правялі шэраг кансультацый, па выніках якіх склалі «Міжнародныя прынцыпы прафесійнай этыкі ў журналістыцы» – своеасаблівы «кодэкс гонару» журналіста. Гэтыя прынцыпы і сталі падмуркам для афармлення «журналістыкі міру» як асобнай з'явы ў гэтай галіне.

На думку першага дырэктара Інстытута глабальнай палітыкі і даследавання праблем міру прафесара Маджыда Тэграніяна, «мірная журналістыка» – гэта від медыя-этыкі, якая спрабуе пераводзіць канфлікты з сілавой плоскасці ў канструктыўныя формы абмеркавання

пры дапамозе канцэптуалізацыі інфармацыйных плыней, пашырэння правоў і магчымасцей усіх удзельнікаў канфлікту ў яго асвятленні, а таксама дэманструючы агульныя пазіцыі бакоў – тыя, што іх аб'ядноўваць, а не падзяляюць [1, с. 58–83].

Прынцыпы «журналістыкі міру»:

1) арыентацыя на аб'ектыўнае асвятленне, а не трактаванне пазіцый, адмаўленне ад негатыўных або пазітыўных маркераў, незаангажаванасць;

2) фокус на непасрэдных удзельніках дзеянняў, пры якім увага канцэнтруецца не толькі і не столькі на іх пакутах, колькі на спосабах іх выжывання ва ўмовах канфлікту;

3) адмаўленне ад экспрэсіўнай і эмацыйна-афарбаванай лексікі, забарона на выкарыстанне «мовы варожасці»;

4) не толькі асвятленне падзей, але і прапановы па мірным вырашэнні канфлікту [2, с. 209].

Нягледзячы на тое, што «журналістыка міру» сфарміравалася як асобная плынь у сусветнай журналістыцы адносна нядаўна, яе палажэнні актыўна выкарыстоўваліся рэпарцёрамі і карэспандэнтамі яшчэ да 70-х гадоў XX стагоддзя. Адна з самых вядомых ваенных журналістаў – Марта Гэлхарн, якая за 60 гадоў сваёй кар'еры пабывала амаль на ўсіх буйных канфліктах мінулага стагоддзя, пачынаючы ад грамадзянскай вайны ў Іспаніі і заканчваючы ўварваннем ЗША ў Панаму.

За дзесяцігоддзі працы М. Гэлхарн асвятляла канфлікты як цалкам незалежны журналіст, як журналіст з умоўна «нападаючага боку», як назіральнік з боку абаронцаў, – і заўсёды ў цэнтры ўвагі былі не баявыя дзеянні, як тое прынята ў ваеннай журналістыцы, і нават не злачынствы розных удзельнікаў, якія фіксавалі многія яе калегі. У фокусе рэпартажаў М. Гэлхарн гвалт быў толькі асяроддзем, у якім давялося выжываць звычайным людзям. «Маленькі чалавек», як сказала б яе калега, нобелеўская лаўрэатка Святлана Алексіевіч, яго праблемы і жыццё падчас вайны сталі асноўнай крыніцай даследавання знакамітай журналісткі.

Падчас грамадзянскай вайны ў Іспаніі, упершыню трапіўшы ў зону баявых дзеянняў, М. Гэлхарн адразу ж засяроджваецца на тым, як працякае жыццё ў асаджаным Мадрыдзе. Яна шпацыруе па яго вуліцах паміж абстрэламі і размаўляе з людзьмі – пра тое, што яны робяць, каб адчуваць сябе жывымі і што дазваляе ім трымацца. Паміж радкоў месцамі па-майстэрску выпісаныя голад, беспрытульнасць, забітыя людзі і разбураныя дамы, але на паверхні тэкстаў – парадаксальным чынам перш за ўсё людскія пачуцці: роспач, горыч страты, безвыходнасць, упартасць і гонар.

«Абодва мае хлопчыкі – салдаты, – сказала місіс Хернандэз. – Бацька Мігеля старэйшы, Тамаш, ён у Тартосе; і Федэрыка недзе блізу Лерыды. Тамаш быў тут на мінулым тыдні».

«Што ён гаворыў пра вайну?» – спытала я.

«Мы, не размаўляем пра вайну, – сказала яна. – Ён гаворыць мне: “Ты як усе маці ў Іспаніі. Ты павінна быць мужнай, як і ўсе астатнія”. І час ад часу ён гаворыць пра памерлых”.

«Так?»

«Ён гаворыць: “Я бачыў шмат памерлых”. Ён гаворыць гэта, каб я разумела, але пра вайну мы не гаворым. Мае сыны заўсёды блізка да бомб”, – сказала яна сваім размытым старэчым голасам. – Калі мае дзеці ў небяспецы, не вельмі добра для мяне заставацца ў бяспецы» [3, с. 43] (Тут і далей па тэксце пераклад з англ. мой. – К. Б.). Героі рэпартажаў М. Гэлхарн часта падобныя да гэтай старой іспанскай жанчыны, якая адмаўляе сабе ў бяспецы, таму што абодва яе сыны на вайне. Для іх вайна – гэта толькі дэкарацыі, навязаны знешнімі сіламі стан рэчаў, у якіх яны вымушаныя шукаць спосабы жыць як мага больш звычайным жыццём: прыбіраць ацалелыя часткі дамоў, выстойваць чэргі па ежу, калі няма абстрэлаў, даглядаць дзяцей і пажылых людзей і не гаворыць пра смерць.

Укладаючы ў вусны простых людзей апісанні ваеннага быту, журналістка засяроджваецца на міры – спрабуе зрабіць гэта так, быццам вайны не існуе. Мова яе рэпартажаў надзвычай вобразная, калі справа тычыцца ўласных перажыванняў, і максімальна нейтральная, калі гаворка ідзе пра тое, што яна бачыць вакол сябе.

Напрыклад, апісваючы дзіцячы шпіталь у В’етнаме, дзе знаходзяцца цяжка параненыя напалмавымі бомбамі дзеці, М. Гэлхарн устрымліваецца ад ацэнак, якія маглі б быць, калі б мела месца прапаганда, – яна паказвае жудасці вайны, якія выклікаюць непрыняцце гвалту і паказваюць недапушчальнасць такіх дзеянняў: «Напалмавыя бомбы знішчылі іх вёску каля тыдня таму, ён нёс дзіця ў бліжэйшае мястэчка, і іх даставіў сюды верталёт. Дзіця крычала ад болю ўвесь тыдзень, але сёння яму лепш, ён не крычыць і не плача, толькі мяняў палажэнне цела, спрабуючы знайсці спосаб ляжаць так, каб яму не балела» [3, с. 253].

Рэпартажы М. Гэлхарн нагадваюць хутчэй нарысы, чым справаздачы з месца падзей. У іх шмат самой аўтаркі, якая з’яўляецца адначасова і назіральніцай, і ўдзельніцай гісторыі, а таму мае права і на свае думкі. Тым не менш, яна не злоўжывае гэтым правам, аддаючы месца іншым людзям. Чалавек, якому шмат давялося бачыць гвалту, забойстваў і катаванняў, застаецца ў рамках журналісцкай этыкі і не дазваляе сабе

ацэнак. Жудасную вайну ў В'етнаме, дзе яе краіна выкарыстоўвае хімічную зброю супраць мірнага насельніцтва, М. Гэлхарн нейтральна назаве «новым відам вайны», у якім Злучаныя Штаты ўпершыню напоўніцу выкарыстаюць увесь патэнцыял прапаганды для таго, каб шараговы жыхар Штатаў паверыў, што «амерыканцы знаходзяцца ў В'етнаме для таго, каб дапамагаць людзям, і яны дапамагаюць людзям» [3, с. 249].

Адзіны раз, калі аўтарка адыходзіць ад прынцыпу нейтральнасці, – гэта яе асвятленне вызвалення канцэнтрацыйнага лагера Дахаў падчас Другой сусветнай вайны. Не хаваючы эмоцый ад убачанага, М. Гэлхарн апісвае голых, худых, зняможаных істот з раздаўленай воляй і годнасцю, печы крэматырыя, кабінеты, дзе праводзіліся стэрылізацыя і кастрацыя, боксы з паддоследнымі нямецкіх урачоў, і гаворыць аб тым, што яна бачыла столькі страшнага да гэтага, але нішто не ідзе ў параўнанне з тым, што яна ўбачыла ў Дахаў, дзе забойства фашысцкіх салдат на фоне апісанага ўспрымаецца як радасць.

Але нягледзячы на відавочную эмацыйнасць, М. Гэлхарн усё-ткі не заходзіць за мяжу моўнай агрэсіі: «German soldiers» («Нямецкія салдаты») – так называе яна людзей, якія ўчынялі ўсе тыя злачынствы, сведкамі якіх яна стала. Расчалавечванне з'яўляецца адным з самых папулярных прыёмаў «журналістыкі вайны і гвалту», яно дазваляе апраўдаць любы дзеянні ў дачыненні да бакоў канфлікту. Супрацоўнікам нямецкага канцлагера М. Гэлхарн пакідае іх абліччы і нават адносна годную, калі можна так сказаць, смерць: «апанутыя здаровыя целы нямецкіх салдат <...> былі застрэленыя, калі прыйшла амерыканская армія».

Імкнучыся заставацца як мага далей ад ацэнак і павучанняў у іншых рэпартажах, у апісанні канцлагера Дахаў М. Гэлхарн, здаецца, не стрымлівае сябе. «Прапісныя ісціны», якія ў іншым тэксце рэзалі б вуха і здаваліся б пафаснымі, тут спрацоўваюць як эфект разарванай бомбы: пасля бесстаронніх падрабязных апісанняў канцлагера, якія самі па сабе працуюць на адмаўленне ад любых падобных практык, аўтарка кароткімі хвосткімі фразамі завяршае трансфармацыю свядомасці чытача: «Мы не глядзелі адно на аднаго. Я не ведаю, як патлумачыць, але акрамя жудаснай злосці, якую ты адчуваеш, табе сорамна. Табе сорамна за чалавецтва» [3, с. 19].

«Сорам за чалавецтва» – такім мог бы быць эпіграф зборніка «The Face of War», дзе сабраныя рэпартажы М. Гэлхарн з многіх кропак свету, у якіх яна асвятляла баявыя дзеянні. Яе тэксты задоўга да афармлення плыні «журналістыкі міру» ўносілі свой уклад у вырашэнне канфліктаў і адмаўленне ад палітыкі ваеннага ўмяшання. Нягледзячы на тое, што журналістка не давала дакладных рэцэптаў выхаду з крызісу, яе погляд на

вайну як на пагрозу мірнаму жыццю меў універсальны характар і мог быць сам па сабе адным з тых рашэнняў, якія неабходныя для вырашэння канфлікту: вайны не павінна быць.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Tehrani M.* Peace Journalism: Negotiating Global Media Ethics // *Politics*. 2002. N 7(2).
2. *Олейников С. В.* Миротворческий потенциал и язык конфликта современной журналистики / С. В. Олейников // *Вестник СПбГУ*, сер. 9, вып. 2, 2015. —
3. *Gellhorn M.* The Face of War / M. Gellhorn. – Granta Books, 1993.

СЕКС И ГЕНДЕР В РОМАНЕ КАРИН ЭССЕКС «ЛЕБЕДИ ЛЕОНАРДО»

М. С. Будько

Белорусский государственный университет, г. Минск;

melkiy@tut.by;

науч. рук. – И. С. Скоропанова, д-р филол. наук, проф.

В статье подчеркивается стремление американской писательницы Карин Эссекс показать в историческом романе «Лебеди Леонардо» значимость сексуальных отношений для социума. Определены различные виды гендерных взаимодействий, представленных в романе. Рассматриваются основные теории, на которые ориентируется автор при создании художественной реальности исторического романа; анализируются связи между героями. Цель исследования – выявление социальной роли секса и гендера в книге К. Эссекс «Лебеди Леонардо».

Ключевые слова: современный исторический роман; секс и гендер; сексуальность; теория пенетрации; «универсальный гений».

«Биологический аспект сексуальности как проявления репродуктивной функции заключается в том, что она обеспечивает постоянное сохранение человека как вида. В той или иной степени с сексуальностью связаны основные потребности человека. Тем не менее, ее проявления и нарушения имплицитно затрагивают не только узкую область биологической репродукции, но и всю среду человеческого существования» [1, с. 3].

Еще в Древней Греции и Древнем Риме понятие сексуальности было неотъемлемым культом повседневности, где изображения с фаллическими символами встречались в быту (вазы, кувшины, картины),

были представлены на площадях в виде герм, статуй с бюстом и половыми органами мужчины. Причем всякое из изображений последних включало в себя эрегированный мужской член и ассоциировалось с плодородием в большей мере, чем с сексуальностью. Исключения, пожалуй, касались лишь гомосексуальных связей, поскольку институт педерастии был наделен важным социальным статусом, в котором проходили свой этап взросления юноши от 15 до 18 лет, которые, как считалось, приобщались к достойному обществу зрелых мужей. Репродуктивная функция из века в век принадлежала только женскому организму. Гендерные различия влияли на положение на ступенях социальной лестницы. Согласно теории пенетрации (проникновения), главенствующую позицию занимает верхний партнер, тогда как нижний находится в статусе подчинения. Таким образом, юноши Древней Греции, или пассивные гомосексуалисты, наряду с женщинами всего мира, находились в позиции сексуального повиновения. Кое-что на протяжении веков менялось, но не коренным образом.

Американская писательница К. Эссекс в романе «Лебеди Леонардо» (*Leonardo's Swans*, 2006) обращается к эпохе Возрождения, поднимает темы ментального и физического восприятия интимной сферы бытия, брака по расчету, адюльтера на самых разных уровнях, характеризует переживания молодых девушек, впервые познавших тяготы супружеского долга. Так, главная героиня Беатриче д'Эсте сравнивает свои ощущения после первой брачной ночи с дьявольскими пытками: «Беатриче удивлялась, что на простынях не остались все ее внутренности» [3, с. 57].

Это свидетельствует о грубости поведения мужчины, не учитывающего особенности первого женского сексуального опыта и не интересующегося испытываемыми партнершей ощущениями, думающего о своем собственном, а не ее наслаждении. Муж Беатриче – вовсе не изувер, такова укоренившаяся гендерная практика.

Физическое, тем не менее, воспринимается в качестве естественных тягот, выпадающих на долю женщины. Однако когда речь заходит о более опытной старшей сестре Изабелле, то писательница обращает внимание оппонента на сексуальность героини, которой та пользуется в качестве манипуляции над властными мужчинами и во многом преуспевает в этом: «Добившись своего, Изабелла так обрадовалась, что чуть не забыла на прощание подарить Лодовико ожидаемые ласки и поцелуи» [3, с. 135].

К. Эссекс ярко отображает модель иерархического доминирования сексуальной пенетрации на физическом уровне, при этом наделяя незримой властью и партнера, находящегося в подчинении. Вместе с тем, из всякого правила, показывает писательница, есть исключения. В романе

представлено несколько точечных ситуаций, при которых схема вышеприведенных поведенческих особенностей не функционирует на биологическом уровне: Лодовико по-прежнему находит молодых любовниц, несмотря на появляющихся наследников. Герцог Миланский, будучи в браке, продолжает вести гомосексуальный образ жизни, занимаясь государственным расточительством: «Его жена герцогиня Изабелла Арагонская, подружка Беатриче по детским играм в Неаполе, умоляла семью вытащить ее из змеиной ямы своего брака. Герцог без стеснения изменял жене с юными любовниками, а герцогиня грустила на брачном ложе» [3, с. 61–62].

А Изабелла д'Эсте так и не добивается необходимого, пуская в ход свои чары перед Леонардо да Винчи.

Образ «универсального гения» создан автором в соответствии с дошедшими до нас биографическими описаниями и выбивается из общей теории сексуальности. Да Винчи вне системы иерархического подчинения и на ментальном, и на физиологическом уровнях. У К. Эссекс он обособлен, поскольку не является мужем ни женщине, ни мужчине. Существует несколько теорий о физиологических предпочтениях художника. Однако самой актуальной на данный момент представляется теория об асексуальности маэстро, при которой сублимативная энергия становится главенствующей в жизни Леонардо да Винчи. Таким образом, унификация по половым предпочтениям не абсолютна.

Сексуальность как рычаг женского воздействия на влиятельных мужчин – атрибут образа Изабеллы. Именно она меняет свои платья и головные уборы, тщательно следит за качеством украшений и подбирает себе достойную партию. Для Беатриче важна не сексуальность и не половое влечение. Ее задача – хранить верность законному мужу и плодить новых наследников, укрепляя свое право первенства на мужчину, истребляя из поля зрения суженного всех любовниц, включая Чичилию Галерани, сын которой, безоговорочно, являлся плодом их совместной любви.

Секс как источник физиологического удовольствия в романе рассматривается только на уровне низшего сословия. Так, личная карлица младшей сестры д'Эсте дает советы своей госпоже, после чего Беатриче заключает: «Никто так не разбирался в любовной науке и не отдавался с такой страстью любовным утехам, как маленький народец» [3, с. 169].

Женщина прибегает к рекомендациям, чем несказанно удивляет супруга: «Она без стыда разделась перед Лодовико и заставила его последовать своему примеру. Затем Беатриче взобралась на мужа сверху и немедленно ощутила, как его возбужденный пенис скользнул в ее увлажняющуюся щель» [3, с. 170].

Обратим внимание на то, что в данном контексте вновь работает вышеупомянутая теория пенетрации, где верхнему партнеру достается и власть, и удовлетворение.

Можно заключить, что секс и сексуальность имеют знаково-символическое значение для романа. Социальное и иерархическое положения, согласно авторскому рассуждению, качественно зависит от физиологических предпочтений. Так, сестры д'Эсте по неопытности сперва находятся в позиции подчинения, а затем становятся незримыми властительницами, а Леонардо да Винчи и вовсе вне доминантного покровительства. Он – отшельник, свободный художник, кочевник.

Сексуальные сцены в авторском нарративе прописаны тщательно, органично вплетаясь в канву повествования и их эксплицитная позиция подчеркивает важность воссоздаваемого аспекта жизни.

Библиографические ссылки

1. Айзман Н. И. Структурный анализ сексуальности [Электронный ресурс] / Н. И. Айзман. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturno-funktsionalnyy-analiz-seksualnosti/viewer>. – Дата доступа: 23.05.2021.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. – Ростов н/Д: «Феникс», 2008. – С. 207–241.
3. Эссекс К. Лебеди Леонардо / К. Эссекс. – М.: Эксмо, 2014. – 448 с.

ОБРАЗ СПАРТАКА В РОМАНЕ РАФАЭЛЛО ДЖОВАНЬОЛИ «СПАРТАК»

Е. Г. Быкова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

katia.bykova2014@yandex.ru;

Науч. рук. – В. И. Тур

В статье рассматривается образ Спартака как исторического персонажа, особенности и сложности его биографии и литературный образ Спартака Рафаэлло Джованьоли с его характерными чертами и качествами. Также в статье проводится сопоставительный анализ данных персонажей и делаются выводы об их сходстве и различии.

Ключевые слова: Спартак; теории; версии; Спартак Джованьоли; идеал.

Рафаэлло Джованьоли – итальянский писатель и историк второй половины XIX века. Во время объединения Италии он примкнул к войску

Гарибальди, которого в последующем и сделал прототипом своего героя. Писал преимущественно исторические романы, однако известность приобрел после написания «Спартака» [2, с. 550].

Историческая фигура Спартака по сей день остается нераскрытой и вызывает много вопросов. Это неудивительно, ведь римским историкам было позорно узнавать и расписывать биографию гладиатора. Из лагеря же Спартака не осталось ни одного человека: все были казнены. Именно по этой причине до нас не дошло никаких точных сведений об этом человеке.

Имя, как и биография прототипа главного героя романа «Спартак», окутаны тайнами и теориями. Одна из мистических теорий гласит, что лидер гладиаторов на самом деле выходец из знатного рода Спартокидов, а Спартак вовсе не имя. Однако эта теория опровергается тем, что римлянам род Спартокидов был хорошо знаком, поэтому никто не мог спутать Спартока и Спартака. Споры об имени героя начались после того, как новость о грандиозном восстании гладиатора пронеслась по миру, но за ней не последовало тенденции называть новорожденных в его честь, хотя такая традиция всегда поддерживалась.

Еще одним распространенным и, пожалуй, самым достоверным предположением является то, что Спартак по национальности был фракийцем. Хотя не всё так однозначно. Существует мнение, что Спартак на самом деле мог быть галлом, а фракийцем его называли по виду оружия, которым он сражался на аренах. Еще более невероятная версия гласит о том, что Спартак на самом деле был римлянином, который выступал в боях не под своим именем. Хотя сторонники такой теории приводят достаточно весомые аргументы, всё же их версия опровергается вопросом, почему в таком случае Спартак не заручился поддержкой также пострадавшего от действий Суллы Цезаря. Вопросов прибавляет плутарховское высказывание насчет того, что «Спартак больше походил на эллина».

Существует несколько версий касательно появления героя в Риме, все они схожи или отличаются в малой степени. Например, согласно одной из версий, фракиец был военнопленным, и его определили в гладиаторы. Другие исследователи предполагают, что Спартак был наёмным солдатом римской армии, однако во время войны с Фракией он сбежал, дабы не воевать против соотечественников. Его разыскали и присвоили «звание» гладиатора по причине дезертирства. В любом из этих случаев герой оказывался в римском плену, а после – на арене цирка. К глубокому сожалению римских историков и при всей их нелюбви и признанию к фракийцу, они не могли не отметить его превосходные способности маневра, владения разными видами оружия, достаточную

образованность и гуманность, что, по мнению древних римлян, не было свойственно презренным гладиаторам [3].

Как понятно из вышесказанного, о личности Спартака на данный момент нельзя сказать ничего конкретного или полностью достоверного: на каждую теорию есть опровержение. Однако герой Джованьоли, в отличие от своего исторического прототипа, более понятный и конкретный.

Первым делом возникает логичный и закономерный вопрос: почему Джованьоли берёт за основу своего произведения именно такого персонажа, как Спартак, для создания своего самого знаменитого произведения? Как уже было сказано выше, Рафаэлло Джованьоли – автор, писавший в большинстве своем исторические романы, которые были популярны в Италии в эпоху Рисорджименто. Специфика исторического романа заключалась в возрождении истории исключительно своей страны и поиске истоков Рисорджименто в событиях прошлого. Учитывая все эти факты, нетрудно понять, почему же именно на Спартака обратил внимание Джованьоли: эпизод восстания знаменитого гладиатора как нельзя лучше подходит для возрождения в трудную эпоху освободительного движения Италии.

Спартак Джованьоли – достаточно конкретный персонаж. Следуя общепринятому мнению, писатель делает своего гладиатора выходцем из Фракии и четко разделяет всех гладиаторов по национальностям. Спартак у Джованьоли – идеал во всех отношениях. Он воплощение физической силы, внешней и внутренней красоты, нравственности и рациональности: «...атлетическая фигура, поразительная сила крепких мышц, совершенная гармония всех линий тела, несокрушимая, непреодолимая храбрость...», «Спартаку исполнилось тридцать лет, и все те выдающиеся качества, о которых мы говорили, сочетались в нем с образованностью, редкой для его общественного положения, с возвышенным образом мыслей, благородством и величием души, блестящие доказательства которых он давал не раз» [1, с. 34]. Его владение всеми известными видами оружия доведено до совершенства. Некоторые из этих качеств, как мы можем заметить, заимствованы у его исторического прототипа, за исключением, по понятным причинам, внешности и отдельных черт характера. Автор пользуется своим положением творца и придумывает внешний облик гладиатора, очевидно, приписывая ему те черты, которые во времена жизни автора считались эталонными: «Длинные белокурые волосы и густая борода обрамляли его красивое мужественное лицо с правильными чертами, озаренное светом голубых глаз, полных жизни, чувства, огня; они придавали его лицу, когда он был спокоен, выражение какой-то печальной доброты» [1, с. 34].

Судя по невероятности идеи подобного восстания, можно сказать, что Спартак всё же обладал сильным духом, решительностью и некоторыми полезными для этого восстания знаниями, что автор и показывает в каждом действии персонажа. Ради создания более возвышенного и яркого образа Джованьоли делает гладиатора скромным, дружелюбным и отзывчивым, а также до беспамятства любящим человеком. Эта любовь в большей степени демонстрирует преданность и эмоциональность фракийца.

В сюжете романа рудиарий как правило не выказывает негативного отношения без видимых причин; он испытывает в большинстве своем благородные чувства, свойственные идеальному эллину или римлянину. Это поведение, конечно же, не может и не могло быть правдивым, ведь человек не способен испытывать только возвышенные эмоции. Хотя порой в Спартаке вспыхивала ненависть и злоба, что немного приближает его поведение к реальному. Однако писателю можно простить эту погрешность, ведь он создавал роман, а не психологический трактат.

Феноменальные знания фракийца об итальянской и не только местности не являются удивительным или сомнительным фактом, ведь Спартак воевал в рядах римской армии, был образован и, по всей видимости, обладал замечательной памятью, поскольку запоминал организацию римского войска и впоследствии применял знания на практике: «Спартак, прекрасно зная боевые порядки греческих фаланг, фракийского войска, армий Митридата, а также и латинских легионов, в рядах которых он сражался, был страстным приверженцем римского строя и полагал, что нет лучшей и более разумной тактики...» [1, с. 341].

Совпадение некоторых случаев биографии знаменитого гладиатора с событиями жизни персонажа романа обуславливаются тем, что сам Рафаэлло Джованьоли был историком. Он совместил все более вероятные версии жизненных этапов в одном персонаже для создания идеальной версии исторического прототипа, отвечающей идейному содержанию и проблематике романа «Спартак».

Библиографические ссылки

1. Джованьоли Р. Спартак / Р. Джованьоли. – М.: Художественная литература, 1986. – 620 с.
2. Сказкин С. Д., Мизиано К. Ф., Дорофеев С. И. История Италии: в 3 томах / С.Д. Сказкин (отв. ред.) [и др.]. – Москва: Изд-во «Наука», 1970. – Т.2. – 579 с.
3. Спартак: человек ниоткуда. Тайна личности знаменитого гладиатора [Электронный ресурс] / Военное обозрение. – Режим доступа: <https://topwar.ru/155557-spartak-chelovek-niotkuda-tajna-lichnosti-znamenitogo-gladiatora.html>. – Дата доступа: 21.04.2021.

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ДРАМЕ Б. ШОУ «HEARTBREAK HOUSE»

А. А. Величко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

velichko_aleksandr_2002@mail.ru;

науч. рук. – М. Ю. Шода, канд. филол. наук, доцент

Драма *Heartbreak house* требует анализа аллюзий и символов как взаимосвязанного целого. Широкое использование аллюзий позволяет *Heartbreak house* продемонстрировать не только политическую и экономическую привилегированность праздного класса, но также поддержать центральную идею корабля государства. Аллюзии и символы помогают превратить драму в метоним современного потерянного мира и, следовательно, выйти за пределы очевидного. Исследование динамичного, живого текста драмы *Heartbreak house*, который все еще способен продуцировать смыслы, позволяет говорить о нем не только как об ограниченном рамками определенного периода тексте, но и как о трансконтекстуальном тексте, который остается актуальным.

Ключевые слова: аллюзии; ассоциации; ссылки; архетип; интертекстуальность; контекст; трактовка героев Шоу.

Одной из форм проявления интертекстуального контекста являются цитаты. Цитата буквально воспроизводит предшествующий текст (целиком или частично) в более позднем тексте. И для наших целей мы можем рассматривать текстовые аллюзии как типы цитат (цитата без словесной итерации, цитата как ссылка, а не повторение).

Самые очевидные аллюзии в *Heartbreak House* – шекспировские. Они помогают создать особый интертекстуальный контекст. Любопытно, что при прочтении драмы в воображении читателя возникают ассоциации с шекспировскими текстами, хотя в драме явно упоминаются только две пьесы: первая – *Othello* и вторая – *Romeo and Juliet*. Однако нельзя отрицать и наличие некоторых аллюзий к *King Lear*.

Существует поверхностное прочтение, которое связывает *Heartbreak House* с тем, что Шоу воспринимал как определенный тип мелодрамы: романтическая и невозможная любовь, неизбежно заканчивающаяся разбитым сердцем. Это кажущееся понимание еще больше усиливается названием драмы. Однако важно отметить, что такого рода заблуждение возникает благодаря непосредственной ассоциации между центральной героиней пьесы Элли Дэн и романтическими архетипами Дездемоны и Джульетты. Это создает диссонанс между восприятием и реальностью. Элли можно воспринимать как угодно, только не романтической героиней, и попытки отчитывать ее образ как таковой умаляют ее значение, на которое указывает сам Шоу. Проводить параллель между

Элли и романтической наивной девушкой – это неверное толкование. На самом деле Элли гораздо ближе к архетипу новой женщины в понимании Шоу. Она осознает истинную природу брака и способна просчитать свои преимущества в любом союзе. Элли не только демонстрирует ясное понимание устройства мира, но и способность к деловым отношениям. Таким образом, она гораздо ближе к миссис Уоррен (*Mrs. Warren's Profession*), чем к Дездемоне. Ярким примером служат слова дочери Миссис Уоррен, на которые обращает внимание Тони Джейсон Стефффорд: «... Vivie not only sympathizes with her mother but rejoices in her fortitude: “My dear mother: ... you are stronger than all England”» [5, p. 5].

В начале драмы Элли сидит на подоконнике якобы в задумчивости и любуется видом. Первоначально это наводит на мысль о мечтательности наивной девушки, но в ее облике присутствует приводящий в замешательство парадокс, который обнаруживается в языке ее тела. Она одета для выхода на улицу, ее «body twisted to enable her to look out at the view» [7]. Ее скорчившееся тело предполагает неловкость и дискомфорт, в то время как положение пальца, отмечающего место в книге, подкрепляет идею о том, чтобы показать читателю Элли между двумя мирами, ни здесь, ни там, замечтавшуюся.

Только Гесиона смогла определить пьесу, которую читала Элли. Это была трагедия *Othello*. Расспросив Элли о ее романе с Менгеном, Гесиона приходит к выводу, что должен быть кто-то еще, потому что «зачем еще ей читать “Отелло”?». Гесиона подразумевает, что молодые девушки читают *Othello* не для развлечения или из любви к самому тексту; они читают его ради романа внутри текста. Гесиона усиливает поверхностность ассоциации между жизненным образом и типажом наивной девушки, направляя ничего не подозревающих читателей в сторону неполного понимания аллюзии.

Следствием ассоциации между Элли и Дездемоной, возникшей в результате упоминания об Отелло, могла бы быть логическая связь между Менгеном и Отелло – они оба мужчины в годах, являющиеся любовным интересом молодых женщин. Но что, если вместо этого предполагается ассоциация с Яго? Шоу описал Яго как человека, который пристально следит за главным шансом своей жизни, а также пытается сочетать денежную выгоду и продвижение по службе: «I follow him to serve my turn upon him... In following him, I follow but myself» [3]. Весьма схоже с этим образом описание Менгена – «Napoleon of industry» [4], который никогда не теряет из виду деньги. Он не думает ни о чем другом и не обращает внимания на тех, кого он использует по пути.

Менген не единственный яговский персонаж в *Heartbreak House*; Гесиона также берет на себя аналогичную роль. Поначалу она принимает

близко к сердцу только интересы Элли, когда советует ей не настаивать на своем соглашении с боссом Менгеном. Однако по мере развития сюжета читатель понимает, что ее мотивы, возможно, не столь бескорыстны, как кажется на первый взгляд. В отличие от фальши ее волос, которые служат своеобразным знаком фальши самой Гесионы, позже раскрытой, ее мотивы и намерения никогда не раскрываются, потому что, как говорит Элли, Гесиона «enigmatic ... such a sphinx» [4]. На самом деле нет никакой необходимости раскрывать их иначе, чем через ее действия. Смена ролей в представлении о персонажах происходит неожиданно, но эффективно.

Важность второй явной шекспировской ссылки, по-видимому, ограничена тем, что она продолжает первоначальную тему романа, созданную аллюзией на *Othello*. Специально упоминая такую легко узнаваемую трагедию, как *Romeo and Juliet*, Шоу тонко продолжает вводить в заблуждение и бросать вызов неосторожным читателям, еще раз вызывая в их восприятии те ассоциации с романтичностью и разбитым сердцем, которые были разыграны в начальных сценах. Более того, казалось бы, указывая аудитории на ассоциацию Элли с романтической инженерью, отсылка к *Othello* используется для дальнейшего растворения ассоциации. Разговор между Элли и Менгеном имеет мало общего с романтикой и невероятной любовью: нет трагического «все или ничего», нет невозможных препятствий, которые нужно преодолеть, нет предательства или непонимания. На самом деле этот разговор иллюстрирует силу характера Элли и ее чувствительность как делового человека, который понимает концепцию взаимовыгодных переговоров. Как она говорит, «It's no use pretending that we are Romeo and Juliet», еще раз указывая, что романтическая любовь и романтика не является гарантом успешного брака.

Альтернативное прочтение *Romeo and Juliet*, «судьбы и случая» может предположить другой способ интерпретации *Heartbreak House* и понимания этой шекспировской аллюзии. Цепь событий, приведших в движение трагический финал пьесы, вероятно, случайна и не связана с гордыней героя. На самом деле, во время поворотной сцены именно Тибальт наносит смертельный удар под руку Ромео, убивающий Меркуцио. Неясно, кто является предполагаемой жертвой Тибальта – Меркуцио или Ромео. Ясно, однако, что поведение Тибальта запускает последовательность событий, которая приводит к завершению трагедии. В контексте драмы Шоу ссылка Элли на «Ромео и Джульетту» может рассматриваться как начало последующей дискуссии о последствиях выбора. Как разумные существа, они в определенной степени контролируют судьбу, по ее словам, «we can get on very well together if we

choose to make the best of it» [4]. Это, возможно, важный момент в драме, который намекает на финальную сцену. Обитатели *Heartbreak House* не имеют никакого контроля или руководства над тем, что должно произойти, поскольку они сидят там, «talking, and leave everything to Mangan and to chance and to the devil» [4]. Более того, в конце концов, бомбы упали в гравийный карьер, убив вора и Менгена; они могли бы так же легко упасть на дом и, несомненно, обеспечили бы более окончательный финал драмы.

Преыдушие ассоциации – это всего лишь два разных способа прочтения отголосков *Othello* и *Romeo and Juliet* в *Heartbreak House* в контексте интертекстуальности, легко упускаемых из виду, возможно, даже анекдотических для некоторых. Тем не менее они являются не случайными, а частью взаимосвязанного целого.

Эхо *King Lear* в *Heartbreak House* принимает форму калейдоскопической серии преломленных образов, мотивов и портретов персонажей из трагедии Шекспира. Пронзительное высказывание Кента в последние минуты *King Lear*: «Break, heart; I prithee, break!» [2], возможно, повторяется в приказе Шотовера: «Let the heart break in silence» [4].

Но трактовка Бернардом Шоу темы разбитого сердца по существу носит комический характер, тем более что настроение и характер драмы Шоу весьма далеки от духа трагедии Шекспира. Отношение между этими шовианскими и шекспировскими текстами скорее пародийное, чем подражательное. Еще один из тематических ракурсов, требующих анализа при обсуждении связей драмы Шоу с *King Lear*, – отношения между детьми и родителями. *King Lear* представляет собой серию радикальных разрушений культурных норм в вопросе межпоколенческих взаимоотношений.

Лир глупо отвергает свою радость, Корделию, и, в свою очередь, жестоко унижен и отвержен Гонерильей и Реганой. Трагическая картина зависит от глубоко укоренившихся культурных представлений о *естественных* отношениях любви и благоговения, которые должны существовать между родителями и детьми. Существует, конечно, вполне прямое отражение Короля Лира с его жестокими дочерьми в образе восьмидесятилетнего капитана Шотовера и двух его дочерей – Гесионы и Ариадны. Гнев Шотовера, в отличие от его архетипического прототипа, гораздо меньше сосредоточен на его собственном несчастье, чем гнев Лира. Гесиона и Ариадна также существенно отличаются от своих шекспировских двойников, двух ужасных дочерей Лира. Гонерилья и Регана представлены Шекспиром как сказочные фигуры зла, чудовища обмана, вероломства и жестокости. Безжалостные и жестокие качества

Гесионы и Ариадны также очень ярко проявляются в драме Шоу. Например, «Mrs Hushabye says she wants to help, but embroils Ellie (and everyone else) in further heartbreak» [1, p. 106]. Но, в отличие от Гонерильи и Реганы, эти два персонажа совершенно лишены криминальных наклонностей, а также наделены привлекательными, забавными и социально необходимыми качествами, которые ясно отличают их от шекспировских аналогов. Шоу, изображая Гесиону и Ариадну, напротив, подчеркивает мелодраматические качества (или же еще можно сказать ракурс) шекспировских Гонерильи и Реганы. Гесиона и Ариадна также совершенно по-разному относятся к отцу. Ариадна ищет признания и привязанности Шотовера и глубоко задета его резким ответом и его плохим гостеприимством. Со своей стороны, Гесиона с любовью признает патриархальную власть Шотовера.

В итоге мы видим у Бернарда Шоу целую творческую полемику с Шекспиром, которая проявляется в новой трактовке героев и трансформированном взгляде на их характеры. Он не просто берет черты и образы шекспировских героев, но и подстраивает их под свое время. Безусловно, наследие У. Шекспира велико и оказало большое влияние на многих последующих авторов. Но что делает особенным в этом плане Б. Шоу, так это аллюзии, для раскрытия которых понадобится быть не только внимательным читателем, но и уметь взглянуть на текст под другим ракурсом.

Библиографические ссылки

1. *Axel Kruse*. Bernard Shaw's Heartbreak House: The War in «Neverland». Sydney: Sydney studies. 1980. pp. 100-119.

2. *Shakespeare W.* King Lear [Electronic resource]. – Mode of access: <http://shakespeare.mit.edu/lear/full.html>. – Date of access: 01.02.2021.

3. *Shakespeare W.* Othello [Electronic resource]. – Mode of access: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html>. – Date of access: 01.02.2021.

4. *Shaw G. B.* Heartbreak House [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.gutenberg.org/files/3543/3543-h/3543-h.htm>. – Date of access: 29.12.2020.

5. *Tony Jason Stafford*. «MRS. WARREN'S PROFESSION»: IN THE GARDEN OF RESPECTABILITY. Pennsylvania: Penn State University Press, 1982. Vol. 2. pp. 3-11.

**ВОЗЕРА МАЧЫМАНІТА
ЯК ЛІМІНАЛЬНАЯ ПРАСТОРА
Ў РАМАНАХ Л. ЭРДРЫХ ЦЫКЛА «LOVE MEDICINE»**

Д. А. Гулак

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
nochnye.dorogi@gmail.com;
наук. кір. – Г.М. Бутырчык, канд. філал. навук, дацэнт*

Мэтай артыкула з'яўляецца вызначэнне міфалагічнай семантыкі вобраза фікцыянальнага возера Мачыманіта (англ. *Matchimanito*) у раманах Луізы Карэн Эрдрых з цыкла «Love Medicine» (1984 – 2005) і характарыстык, якія ўказваюць на лімінальны статус локуса Мачыманіта. Раскрываецца сюжэтны кантэкст развіцця вобраза возера, семантыка назвы на мове *аджыбвэ* і адсылкі да міфалогіі і рытуалістыкі алганкінаў. Сярод прыкмет лімінальнай прыроды Мачыманіта названыя яго лакалізацыя адносна міфалагічнай прасторы рэзервацыі; прысутнасць дэманічных істот і герояў, якія асацыююцца з іншасветам; і ўстойлівае выкарыстанне возера ў якасці месца падзей, звязаных з перажываннем героямі памежных станаў.

Ключавыя словы: вобраз; локус; лімінальнасць; полінаратыўны апавед; магічны рэалізм; міфалагічная прастора.

Луіза Карэн Эрдрых – знакамітая карэннаамерыканская літаратарка, аўтар раманаў, паэтычных зборнікаў, дакументальнай і дзіцячай літаратуры. Упершыню атрымаўшы прызнанне ў сярэдзіне 1980-х гг., пісьменніца застаецца сярод найбольш вядомых аўтараў карэннага паходжання, актыўна працуе над новымі кнігамі і ўдзельнічае ў грамадска-палітычным жыцці.

З часоў публікацыі дэбютнага рамана «Чараўніцтва каханьня» пісьменніца выпрацавала найбольш прадуктыўную для сябе літаратурную форму, а менавіта полінаратыўны раман у апавяданнях. Да іх належаць самыя знакавыя і чытаныя раманы Л. Эрдрых – «Love Medicine» (1984), «Tracks» (1988), «The Plague of Doves» (2009), «LaRose» (2016) і інш. Пісьменніца паходзіць з племені аджыбуэяў¹ і ў літаратурных працах даследуе гісторыю і сучаснасць уласнага народу. Апаведна, героі і гераіні Л. Эрдрых з'яўляюцца карэннымі амерыканцамі, а дзея лакалізуецца ў рэзервацыях, вёсках і мястэчках шт. Паўночная Дакота і Мінесота на амерыканска-канадскім памежжы.

¹ *Аджыбуэі* (англ. Ojibwa), вядомыя таксама як *чыпіўэі* і *анішынаабэ* – народ, які адносіцца да алганкінскай групы карэнных народаў Паўночнай Амерыкі і насяляе рэзервацыі на тэрыторыі паўночных ЗША і на поўдні Канады.

Цыкл «Love Medicine Series», у які ўвайшлі восем раманаў (*Love Medicine* (1984), *The Beet Queen* (1986), *Tracks* (1988), *The Bingo Palace* (1994), *Tales of Burning Love* (1997), *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* (2001), *Four Souls* (2004), *The Painted Drum* (2005)), склаў аснову творчай дзейнасці пісьменніцы на два дзесяцігоддзі. У серыі «Чараўніцтва кахання» аўтарка распрацоўвае сямейную хроніку супольнасці аджыбуэяў з рэзервацыі Літл Ноў Хорс у канцы XIX – пачатку XXI стст.

Гаворачы пра асноўныя характарыстыкі мастацкага метаду прозы Л. Эрдрых, нельга не ўзгадаць шырокае выкарыстанне інструментаў магічнага рэалізму. У раманах «Чараўніцтва кахання» і пазнейшых працах пісьменніца канцэнтруецца на перадачы мадальнасці племяннога мыслення, што ў цэлым адпавядае традыцыі літаратуры Індзейскага адраджэння. Дасягненню такога эфекта спрыяе полінарратыўны тып аповеду. Увядзенне ў наратыўную структуру шматлікіх апавядальнікаў-прааганістаў дазваляе Л. Эрдрых пераканаўча рэканструяваць міфалагічны светапогляд і арганічна рэалізаваць адсылкі да племянных вераванняў і рытуальных практык.

Сярод тыповых інструментаў магічнага рэалізму ў паэтыцы раманаў Л. Эрдрых варта назваць выкарыстанне элементаў міфалагічнага ўніверсуму на ўзроўні локусаў. Дамы, машыны, племянныя грамадскія ўстановы, рэзервацыя ў цэлым і іншыя аб'екты і тыпы прастораў атрымліваюць магічны падтэкст. Выразным прыкладам міфалагізаванай прасторы з'яўляецца фікцыянальнае возера Мачыманіта. Падзеі, звязаныя з возерам, разгортваюцца ў раманах «*Love Medicine*» (1984), «*Tracks*» (1988), «*The Bingo Palace*» (1994), «*The Last Report on the Miracles at Little No Horse*» (2001). У 1988 г. у часопісе «*The Atlantic*» апублікаванае аднайменнае апавяданне, поўны тэкст якога ўтварыў два раздзелы рамана «*Tracks*» [3]. Разгледзім міфалагічную семантыку вобраза Мачыманіта і вызначым характарыстыкі, якія дазваляюць назваць яго лімінальнай прасторай.

Лакальны статус возера для жыхароў Літл Ноў Хорс апісваецца словамі Паўлін Пуят і Старога Нанапуша (англ. *Old Man Nanapush*) – апавядальнікаў у раманах «*Tracks*». Мачыманіта пазіцыянуецца як найбольш аўтаномны ўчастак рэзервацыі, не закрануты цывілізацыяй. Адзначым, што возера размешчана ў заходняй частцы фікцыянальнай рэзервацыі, што адсылае да ўяўленняў пра гарызантальны падзел міфалагічнай прасторы на ўсход і захад, дзе апошні сімвалізуе ноч, восень і паміранне.

Семантыка назвы выдуманнага возера адсылае да спалучэння двух словаў з мовы аджыбвэ: 'maji' або 'masci' (бел. *нядобры, злы*) і 'manidoo' або 'manitou' (бел. *дух*). Варта адзначыць, што аналагічны тэрмін

выкарыстоўваецца ў перакладзе Новага Запавету на мову аджыбвэ, выдадзеным у 1856 г. пры падтрымцы Амерыканскага таварыства Бібліі (англ. *American Bible Society*). Словам *'Myjimanito'* абазначаецца Д'ябал [1].

Паралель паміж возерам і біблейскім вобразам Д'ябла не з'яўляецца выпадковай і тлумачыцца адсылкай да Мішэпешу (англ. *Misshepeshu*) – аднаго з персанажаў міфалагічнай традыцыі шэрагу карэннаамерыканскіх культур рэгіёну Вялікіх азёраў, магутнага духа іншасвету. У інтэрпрэтацыі персанажаў «Чараўніцтва каханьня» Мішэпешу, або *the water man*, пражывае на дне Мачыманіта. На ўзорах старажытнага наскальнага жывапісу аджыбуэяў азёрны дух паўстае ў форме льва, пантэры або рысі, часта з рагамі [4]. Адпаведным чынам вобраз Мішэпешу апісваецца ў тэкстах Л. Эрдрых. Напрыклад, у першым рамане цыкла апісаная выява рагатай рысі на магічным прадмеце, які належаў Мозэсу Піладжару: «Moses touched the medicine bag at his waist. It was beaded on velvet with the sign of the horned lynx, and although I went to the government school I crossed my breast at the sight of it» [2, с. 78]. Такім чынам, уяўленне пра прысутнасць дэманічнай істоты Мішэпешу з'яўляецца адной з прыкмет лімінальнага статусу Мачыманіта.

Возера і яго ваколіцы з'яўляюцца найлепшым месцам для палявання і рыбалкі, аднак жыхары не наведваюць яго, таму што адчуваюць сябе ўразлівымі перад уплывам злых духаў. Так, мясцовыя адважваюцца здабываць рыбу на Мачыманіта падчас вялікага голаду, які паводле ўнутранай храналогіі цыкла адбыўся ў 1918 г.: «That winter, holes were chopped in Matchimanito and our people fished with no concern for the lake man down there, no thought but food» [5, с. 130].

Аднак у свеце раманаў «Чараўніцтва каханьня» існуе шэраг герояў і гераінь, якія не пазбягаюць патэнцыйнага кантакту з іншасветам. Мішэпешу – дух-заступнік клана Піладжар. Прадстаўнікі клана – Флёр і Мозэс Піладжар, Лулу Нанапуш, Джэры Нанапуш, Ліпша Морысі і інш. – у супольнасці Літл Ноў Хорс асацыююцца з шаманізмам: «The water there was inhabited by ghosts and roamed by Pillagers, who knew the secret ways to cure or kill, until their art deserted them» [5, с. 2]. Персанажам прыпісваюцца звышнатуральныя здольнасці, а прозвішча з негатыўнай канатацыяй (*Pillager* – бел. *рабаўнік*) маркіруе ізаляваны статус клана ў сацыяльнай структуры племені. Напрыклад, страх перад Флёр Піладжар тлумачыцца яе любоўнай сувяззю з дэманічнай істотай: «Even though she was good looking, nobody dared to court her because it was clear that Misshepeshu, the water man, the monster, wanted her for himself» [5, с. 11].

Найважнейшым сведчаннем лімінальнай прыроды Мачыманіта з'яўляецца тое, што возера стала месцам лакалізацыі многіх падзей,

звязаных з праходжаннем выпрабавання, пераходам героямі мяжы жыцця і смерці: выратаванне Флёр Піладжар Нанапушам, тры эпізоды патаплення Флёр, спроба Лазарэ ўтапіць Нектара Кэшпоў і інш. Варта выдзяліць эпізоды, якія апісваюць пераход у небыццё і ўтрымліваюць адсылкі да пахавальных абрадаў. Сярод іх сыход духаў памерлых Піладжараў, сканчэнне жыцця Флёр і Айца Дэміена. Ва ўсіх згаданых выпадках рэалізуецца архетып смерці як усвядомленага працэсу трансфармацыі і пераходу да новага тыпу экзістэнцыі.

Вобраз возера Мачыманіта фігуруе ў чатырох раманах Л. Эрдрых цыкла «Чараўніцтва каханьня» і з'яўляецца рэпрэзентатыўным прыкладам увядзення элементаў міфалагічнага ўніверсуму на ўзроўні локусаў. Семантыка назвы звязаная з адпаведнікам панятку «злы дух», або «Д'ябал» на мове аджыбвэ. Акрамя таго, вобраз возера ўключае непасрэдную адсылку да традыцыйных вераванняў алганкінаў, а менавіта – персанажа Мішэпешу. Аб лімінальным статусе Мачыманіта ў межах цыкла «Чараўніцтва каханьня» сведчаць лакалізацыя на захадзе, прысутнасць істот, звязаных з іншасветам (дэманічны Мішэпешу і шаманы-Піладжары), і канцэнтрацыі ў дадзенай прасторы падзей, звязаных з перажываннем героямі лімінальных станаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. The New Testament of Our Lord and Saviour Jesus Christ: Translated Into the Language of the Ojibwa Indians. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://gospelgo.com/q/Ojibwa%20Bible%201856%20-%20New%20Testament.pdf>. – Дата доступу: 05.05.2021.
2. Erdrich, L. Love Medicine / Louise Erdrich. – London : Harper Collins, 1984. – 367 с.
3. Erdrich, L. Matchimanito – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1988/07/matchimanito/376332/>. – Дата доступу: 05.05.2021.
4. Penney, D. North American Indian Art – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://archive.org/details/northamericanind00penn/page/8/mode/2up>. – Дата доступу: 05.05.2021.
5. Erdrich, L. Tracks / Louise Erdrich. – NY : 1st Perennial Library, 1989. – 227 с.

КОНФЛИКТ Я И ДРУГОГО В ЭССЕ ДЛЯ СЦЕНЫ «ЧИСТО РЕЙНСКОЕ ЗОЛОТО» ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК

Д. К. Давыденко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

ruseckaja.darja@gmail.com;

науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук

В статье эссе для сцены «Чисто рейнское золото» Эльфриды Елинек рассматривается через призму концепции Я и Другого, их конфликта и попытки диалога. Цель статьи – вписать произведение в контекст австрийской гиноцентрической литературы, раскрыть специфику конфликта Я и Другого в нем. Критика и переосмысление Эльфридой Елинек творчества ее предшественниц, Марлен Хаусхофер и Ингеборг Бахман, в рамках проблем, поднятых гиноцентрической литературой, ставит писательницу в ряд авторов, продолжающих поиски решения назревших в этой области конфликтов. Выявлено, что особенность и позитивное движение в рамках данной литературы у Эльфриды Елинек основано на обращении не только ко внутренним онтологическим и психологическим проблемам героини (что, в свою очередь позволяет выйти за рамки личностного конфликта Я – Другой), но и взглянуть на них с надындивидуального уровня, не закрывая глаза на глобальные человеческие проблемы.

Ключевые слова: Другой; диалог; австрийская литература; конфликт Я – Другой; гиноцентрическая литература.

Понятие «Другой» проникло в литературоведческий дискурс, как и в дискурс многих других сфер человеческого знания, из философии. На данном этапе Другой понимается в первую очередь как «способ обоснования онтологии» [3], и несмотря на то, что акценты в последнее время ставятся именно на социальную значимость этого феномена, для нашего анализа целесообразнее будет подойти к нему с точки зрения онтологии человека как такового. Другими словами, концепты Я и Другой, рассматриваемые в данной статье, будут пониматься не как средство обоснования своей исключительно национальной или социальной идентичности, а для основы определения *бытия* своего Я.

Поиск и формирование своей идентичности становятся острой проблемой в рамках литературы XX века, написанной женщинами, да и сейчас, уже в XXI веке, многие нерешенные проблемы остались в наследство современным авторам-женщинам. В данной статье нам бы хотелось, насколько это возможно, дистанцироваться от феминистского дискурса, т.к. обозначенная проблема не может быть полностью решена в его рамках, что и будет показано на примере эссе для сцены «Чисто рейнское золото» Эльфриды Елинек. В этом нам поможет разработанное А. Э. Воротниковой понятие гиноцентризма. В поисках ответа на

непростой вопрос, что же представляет собой женская литература на самом деле, исследовательница пришла к выводу, что однозначный ответ дать сложно, а имеющиеся на данный момент критерии и категории, которые относят к женской литературе, порой некорректны. Поэтому А. Э. Воротникова вводит понятие гиноцентризма и понимает под ним «идейно-эстетический принцип воссоздания и осмысления бытийной диалектики, реализующийся через обращение к центральному в художественной системе произведения образу женщины» [1, с. 4].

Как показывает опыт (в том числе и литературный) второй половины XX – начала XXI века, проблема неравенства представителей разных полов не решена. Причины этого неравенства кроются гораздо глубже, чем можно предположить, основываясь на экономических и социальных факторах. Культурные и бытийные факторы могут отступать на второй план при глобальном рассмотрении проблемы, т.к. во многом личностное проистекает из социального и экономического, однако при формировании личности культура и проблемы бытия становятся определяющими.

Так, гиноцентрическими литературными произведениями, подходящими к раскрытию личности и обоснованию бытийности главной героини-женщины через конфликт Я и Другого, можно назвать романы «Стена» Марлен Хаусхофер и «Малина» Ингеборг Бахман. Подходы этих двух авторов Эльфрида Елинек критикует в своем сборнике маленьких пьес «Der Tod und das Mädchen I-V: Prinzessinnendramen», а именно в пятой части «Die Wand», где явно дает понять, что не принимает ни путь «самолегитимации через страдания», как у Бахман, ни «агрессию и фантазии всемогущества», как у Хаусхофер [4, S. 362]. Остается открытым вопрос, что же Эльфрида Елинек предлагает взамен, каковы ее методы. Очевидно, что, подразумевая такие ее известные романы как «Пианистка» и «Любовницы», рассмотренные А. Э. Воротниковой в качестве гиноцентрических, говорить о позитивной программе не получится, т.к. это романы скорее о деградации, чем о становлении женской личности. Однако нельзя отрицать, что тема эта Эльфриду Елинек волнует, что вынуждает нас искать отголоски такой программы в других ее произведениях. В нашем случае это уже упомянутое эссе для сцены «Чисто рейнское золото».

Само произведение, сплошь усеянное цитатами из Карла Маркса, является жесткой критикой капиталистической системы и политической ситуации, сложившейся в Германии в 2011–2012 годах. Однако действие формально перенесено в Вагнеровский цикл опер «Кольцо Нибелунга». Как и во многих других своих пьесах, Елинек преобразовывает классический текст, вкладывая в него современное, часто даже злободневное звучание. При этом злободневность не ограничивает

произведение в области заложенных в него смыслов. Скандал, связанный с бундеспрезидентом Кристианом Вульфом, который обыгрывается в данном эссе, не ставится в центр произведения, а становится одной из отправных точек для его разработки. О какой-либо фабуле говорить не приходится, т.к. всё, что должно было происходить, уже произошло в цикле опер Вагнера. Всё активное действие переносится как бы за кадр, предполагается, что зритель и так хорошо знаком с Вагнеровской интерпретацией мифа о Нибелунгах.

Эссе построено в виде диалога между Вотаном и Брюнхильде, его дочерью-валькирией, которая по сюжету оперы ослушалась отца, за что и была впоследствии наказана. Вотан насылает на нее сон и предрекает стать женой первого встречного, тем самым лишая ее первоначальной природы валькирии, обрекая на жизнь обычной женщины. При этом сложно назвать разговор Вотана и Брюнхильде полноценным диалогом, текст больше похож на чередующиеся пространные монологи, выражающие не просто позицию каждого из героев, но целую социальную программу. Так, Брюнхильде в лице своего отца не без помощи Маркса и Энгельса бичует капитал и капиталистическое общество как таковое, а через это и современную Германию. Глухоту же Вотана, а в нашем контексте отказ от диалога, конфликт между Я и Другим, можно прокомментировать следующей репликой бога: «Kind. Soviel hast du ja noch nie gesagt! Ich hör dir jetzt seit Stunden zu, aber was hast du gesagt? Ich weiß es nicht mehr» [5, S. 44] («Дитя! Так много ты еще никогда не говорила! Я часами слушаю тебя, но что ты сказала? Я уже не помню» [2, с. 73]. – *Здесь и далее перевод А. Филиппова-Чехова*). В определенный момент начинает казаться, что сам Вотан предстает в виде порабащивающего всё и вся капитала, но сразу же становится понятно, что и сам бог, как и все, им поработен. К этому и отсылает название, а точнее языковая игра, в нем заложенная: Rheingold видит читатель в Вагнеровском варианте и rein Gold в варианте Елинек, что можно перевести как «чистое золото». Проклятое рейнское золото трансформируется в чистое золото, символизирующее власть денег, а если пойти ещё дальше, то и вымывание реального золота из денег, которыми пользуются люди, ведь в настоящий момент денежная валюта не обеспечена ничем. А это, в свою очередь, означает, что все финансовые операции – не более чем спекуляции центральных банков. Так, Брюнхильде восклицает: «Geld ist ja nichts anderes mehr als pure Information, wo man es bekommt und was man damit macht, es ist darunter verschwunden, also schaffen wir es gleich ab!» [5, S. 30] («Деньги ведь ничто иное как чистая информация, где их получают и что с ними делают, за всем этим совершенно потерялось, так что давайте-ка их поскорей

отменим!» [2, с. 55]). Из этой проблемы следуют и все остальные, будь то отчуждение труда, обесценивание человека и искренности человеческих чувств (Вотан говорит следующее: «Die Liebe ein Irrtum! Sie stirbt, indem sie entsteht, wie das Kapital stirbt, wenn es keine Zinsen mehr trägt» [5, S. 50] («Любовь – заблуждение! Она погибает, возникая, как погибает капитал, если больше не приносит дохода» [2, с. 83]) или становление человека придатком машины, роботизация труда (стоит упомянуть хотя бы то, что и саму валькирию несложно в нашем мире заменить труповозкой, а конкретно разработанным в 2004 г. в США роботом-санитаром BEAR, Battlefield Extraction-Assist Robot, которого по тексту называют просто «мишка»). Напомним, однако, что конфликт двух программ, двух взаимоисключающих мировоззрений Вотана и Брюнхильде разворачивается не только на глобальном, но и на личностном и, шире, бытийном уровне. Я Брюнхильде отчаянно пытается отстоять себя; понимая, что отец, а в его лице и все патриархальное общество не слышит ее, она начинает писать. Брюнхильде – потрясающей силы персонаж, который как нельзя лучше, особенно в руках Елинек, отражает этот конфликт Я и Другого: Я-женщины и Другого – патриархального общества. Как именно Вотан дал силу Брюнхильде и именно он забирает ее, так и современное общество со всеми его благами и пороками было создано якобы без участия женщин. Получается, что всё, чем пользуются женщины, в том числе культура, даруется им патриархальным обществом. Всё в таком обществе рассматривается как товар, и женщина в том числе, яркий тому пример – обещанная великанам за их работу Фрейя. И Брюнхильде относится к Вотану неоднозначно, она не просто обвиняет его, она пытается установить диалог, показать позицию своего Я, чтобы пропасть между Я и Другим не была такой разительной: «Ich sehe nur das, was du nicht siehst, Papa» [5, с. 44] («Я вижу только то, что ты не видишь, папа» [2, с. 73]). Вотан же, в свою очередь, потешается над Брюнхильде как над раскапризничавшимся ребенком. Диалог между Я и Другим проваливается, Другой все еще подавляет Я Брюнхильде, которая, четко осознавая ситуацию, борется за себя через диалоги, через письмо, через обращение к проблемам, которые важнее ее, ведь именно ее взгляд может дополнить неполноценную болезненную картину мира Вотана, который пока не готов слышать. В этом, на наш взгляд, и проявляется то главное, что отличает попытки Елинек сконструировать женскую идентичность от ее предшественниц.

Таким образом, можно заключить, что в рамках австрийской гиноцентрической прозы произведения Елинек – настоящий прорыв, т.к. практически все попытки сконструировать женскую идентичность только на основе своего Я так или иначе заходили в тупик. Эльфрида Елинек же

предлагает другой выход – выход за рамки своего Я, обращение непосредственно к внешнему миру, к его проблемам и нерешаемым противоречиям. Только вступая в жестокий и неоднозначный, уже сконструированный и созданный при минимальном участии женщин, мир – всё это может помочь в окончательном оформлении полноценного женского бытийного проекта.

Библиографические ссылки

1. Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг. : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 09.00.13 / А. Э. Воротникова ; Воронежский гос. ун-т. – Воронеж, 2008. – 38 с.
2. Елинек, Э. чисто рейнское ЗОЛОТО / Э. Елинек; пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. – М. : Идательство АСТ, 2016. – 320 с.
3. Огурцов А. П. Другой [Электронный ресурс] / А. П. Огурцов // Новая философская энциклопедия. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH21229e574112e8bdb76221?p.s=TextQuery/> – Дата доступа: 19.04.2021.
4. Arteel, I. Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall / I. Arteel. // Theatertexte / ed.: P. Janke. – Stuttgart, Weimar, 2013. – S. 147–184.
5. Jelinek E. rein GOLD.: ein Bühnenssay / E. Jelinek. – Hamburg : Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2013. – 223 S.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДСКОЙ ЖИЗНИ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ФАРСАХ

С. В. Дасько

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
sndhk88@gmail.com;*

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент

В статье исследуются особенности репрезентации жизни городского населения в средневековых французских фарсах. Рассматривается специфика изображения профессиональных и семейных отношений, также уделяется внимание рассмотрению системы персонажей и сюжетных ситуаций в текстах французских фарсов.

Ключевые слова: фарс; литература средневековья; городская литература; карнавальная культура; сатира.

Фарсы средневековой Франции представляют собой небольшие пьесы бытового содержания, наследовавшие традиции фавлю конца XII – начала XV вв. и освещавшие различные сферы жизни горожан.

Следуя за рыцарской литературой и куртуазными мотивами, городская литература открывает новый для того времени мир сатиры и комизма, сквозь призму которого средневековые авторы старались изобразить ту самую городскую жизнь, где всем правил трезвый взгляд. Острая сатира особенно проявила себя в конце Средневековья, «в пору бурных и многозначительных общественных потрясений и сдвигов, когда окончательно сформировалась культура города» [2, с. 7].

Немалую роль в формировании культуры города сыграл феномен карнавальная культура. Носителями этого карнавального начала становятся шуты и дураки, которых можно встретить и в фарсах (например, «Бедный Жуан»), но чаще в других жанрах городской литературы, развивающихся параллельно – соти и мистериях. Наряду со становлением карнавальная культура, где главную роль играют те самые дураки, а смех является неотъемлемой частью жизни, среди горожан наблюдается осознание несоответствия между окружающей действительностью и куртуазными ценностями, отсюда и дидактизм с острой сатирой, присутствующие в фарсах.

В основе произведений городской литературы – быт горожан, однако главная особенность подобных сюжетов – назидательность. Сюжеты могут варьироваться в зависимости от того, какую мораль вкладывали при написании фарса, поэтому встречаются сюжеты и о жадных священниках, и об обманутых глупцах, и о неверных супругах.

Фарсы восходят к жанрам повествовательной литературы – «примерам» («exempla») и фавлю. Унаследовав от фавлю систему образов-масок, фарсы предлагают нам бытовые и комичные истории из жизни горожан. Нововведением в фарсах стало то, что здесь нет активного навязывания собственной морали, конфликты не сложные, а скорее, бытовые и будничные. В фарсах встречается больше подробных жизнеописаний с деталями повседневной жизни. Именно средневековые фарсы вобрали в себя большое количество героев, которые представляли различные профессии. Среди персонажей можно встретить священников, врачей, учителей, ремесленников, торговцев, среди которых суконщики, сапожники, булочники, меховщики, а также большое количество адвокатов, судей, прокуроров и судебных приставов. Такое разнообразие профессий отражает «общественное брожение» [2, с. 19], происходившее на рубеже двух эпох. Активное участие представителей юридических профессий в действиях фарсов говорит о важной роли права как «социально-культурной категории» [1, с. 133] в повседневной жизни горожан. В средневековье признавалось лишь то, что закреплено законом, и город – не исключение: цеха, университеты и любые другие объединения могли существовать официально только после принятия

устава, а «без санкции права общественное отношение не считалось действительным» [1, с. 143]. Любые конфликты в то время рассматривались неразрывно с категорией права, поэтому Пастух из «Адвоката Пьера Патлена» прибегает к услугам адвоката Патлена, чтобы выиграть дело о краже скота суконщика.

Главным мотивом в фарсах становится обман, где представленные выше типы горожан оказываются вовлеченными в бытовой конфликт. Довольно часто встречается взаимодействие купца и горожанина. В подобных сюжетах и находит свое место довольно распространенный тип-маска плута и хитреца. Так, в фарсе об Адвокате Патлене суконщик и Патлен соревнуются в мастерстве обмана.

О положении купцов можно судить по монологу суконщика:

Кто только, милостивый боже,
Ко мне не лезет с лестью в дом,
Чтоб завладеть моим добром!
О царство жуликов и злыдней,
Где даже пастухи постыдней
Господ ведут себя... [2, с. 86].

Подтверждение этих слов можно найти в фарсе «Новый Патлен», где меховщик, обманутый Патленом, заявляет: «Осьмнадцать франков потерять! Вот жизнь купца!» [2, с. 148].

В фарсах отражен тот факт, что купечество основывалось на родственных связях, так как купцом становились чаще «по наследству». Причем дети купцов приобщались к семейному делу еще с раннего детства, они могли выполнять деловые поручения своих родителей. Именно это явление легло в основу фарса «Маюэ-простак», в котором мать, живущая в деревне, посылает своего сына в Париж для продажи сыра, яиц и сливок. Свидетельством того, что купечество являлось семейным делом, является и фраза Патлена в адрес меховщика в «Новом Патлене»:

Какой был человек прекрасный!
(Я все про вашего отца.)
Честнее не было купца! [2, с. 125]

Помимо описания профессиональной жизни горожан, встречаются семейные сюжеты, где участниками конфликта могут быть муж и жена, родители и дети. В сюжетах о супружеской жизни конфликт часто строится на обличении супруга или супруги в измене, поэтому в подобных фарсах участвуют трое: муж, жена, любовник. Героями могут быть как и мужья, изменявшие своим ворчливым женам с прекрасными девушками, так и мужья-простак и их хитрые жены-изменщицы.

Истоки подобных образов женщин в произведении можно найти в «примерах», ставших основой для фарсов. Женщина в «примерах»

представлялась как орудие дьявола и само воплощение зла, так как у средневекового человека она ассоциировалась с сексуальностью и, следовательно, греховностью. Отсюда возникает такой образ женщины, который чаще всего представлен в фарсе: в «Новобрачном» жена жалуется родителям на то, что ее жених «оставил в девицах», а в «Бедном Жуане» у жены есть любовник, который дает ей два экю, пока Бедный Жуан не в состоянии обеспечить ее всем, чем она пожелает.

Также в фарсе «Новобрачный» есть намёк на насилие в отношении женщины. Так, отец, после рассказа дочери о ее несчастливой жизни с мужем, дает ей совет уходить, если муж возвращается злой, она же ему отвечает:

Он, батюшка, меня не бил –
Не оттого мои мученья [2, с. 45].

Конечно, следует учитывать и особенности жанра с его грубым комизмом, а также то, что подобного рода небольшие представления разыгрывались на площадях в качестве развлечения горожан, поэтому сцены семейной драки могли использоваться лишь для смеха, однако в фарсах насилие присутствует достаточно часто и в отношении разных героев. В «Женатом любовнике» жена вместе с соседкой избивает своего мужа за то, что тот ей изменял с дочерью той самой соседки. В фарсе «Паштет и торт» Пирожник сперва «расписывает портрет» своей жене за то, что та отдала паштет не тому, а потом «сто палок» получает мошенник, который хитростью завладел паштетом. Частое присутствие сцен насилия в произведениях, рассчитанных на развлечение городской публики, говорит лишь о том, что для средневекового человека насилие было забавой, над которой можно было посмеяться.

Кроме общего представления о положении жителей французских городов в Средние века, фарсы становятся источником, откуда можно черпать более детальную информацию о бытовой стороне жизни города.

Например, в «Новом Патлене» представляется большой список видов меха, которые можно было приобрести на средневековом рынке: мех мог быть из куницы, белки, бобра, лисы или даже ломбардской кошки. Отличался он и в зависимости от того, с какой части тела был взят, например, пупковый, шейчатый, лапчатый, душчатый, хребтовый, лобковый и черевий.

В «Бедном Жуане» дается довольно детальное описание составных частей гардероба горожан. Например, у Хлыща составляющими его «моднейшего наряда» являются кафтан и шляпа из камлота. Наряд жены Бедного Жуана включает в себя шляпу из ворса, шемизетку, тонкие перчатки, а у платья имеются подушечки на бедрах, которые в то время предназначались для того, чтобы талия женщины казалась более тонкой.

Как раз на средневековье приходится расцвет портновского искусства, что нашло свое отражение в том же фарсе о башмачнике. Жена просит мужа купить платье, которое ей пошила кума. Из разговора мужа и жены можно выяснить, что на манжетах в то время могли быть тафта, парча или бархат, само же платье сделано из меха белки, а корсаж обшит тесьмою.

Не менее интересный момент, помогающий установить, какие болезни встречались у городских жителей средневековой Франции, есть в фарсе о Бедном Жуане. Жена после встречи с любовником возвращается к Жуану, сердитому и неразговорчивому. Она пытается выяснить, что произошло, называя ряд болезней, которыми, как она предполагает, он заболел. Среди них встречаются подагра, трясучка, огневица, водянка, но есть и необычные названия заболеваний, например, под хворью угодника Фиакра подразумевается геморрой, а недуг святого Иоанна – это средневековое наименование эпилепсии, хворь Ильи-пророка означала паралич ног, который мог вылечить лишь этот святой.

В фарсе «Маюэ-простак» дается описание средневекового Парижа, куда Маюэ приехал для продажи своих товаров. Город окружен белыми стенами, которые герой сравнивает с сыром из-за их белого цвета. Это вполне соответствует тому, как были устроены средневековые города с высокими стенами, служащими защитой города. По сравнению с французской деревней, там не пасут свиней и не растет трава, зато имеются «большущие» дома и мостовые, соединяющие узкие улочки и переулочки.

Традиционалистский характер средневековой литературы прослеживается и в фарсах. Например, в «Бедном Жуане» Хлыщ говорит об Обмане и Ханжестве, которые были героями «Романа о Розе», написанного раньше представленного фарса. Также можно встретить и отсылки к «Песни о Роланде». В «Новом Патлене» Меховщик сравнивает Священника с Ганелоном, когда тот не отдает ему деньги за мех:

Ей-богу, плутня неплоха:
Прибрать к рукам мои меха!
Да вы подлее Ганелона!
Для вас – ни чести, ни закона! [2, с. 147]

А в «Женатом любовнике», где жена уверяет мужа в том, что он смертельно болен, хотя видимых симптомов нет, муж говорит своей жене:

Но неужели смерть Роланда
Мне, горемыке, суждена? [2, с. 176]

Здесь под смертью Роланда подразумевается «смерть в расцвете сил без всякой видимой болезни» [2, с. 435], как умер когда-то герой французского героического эпоса от меча мавра. Такие упоминания важных для средневековой французской литературы произведений могут

быть как подтверждением того, что фарсы были включены в традицию, так и свидетельством того процесса, который происходил во Франции XV века. Тогда «завершается эра личных связей и начинается эра национального самосознания» [3, с. 139]. Национальная литература всегда выступала одним из средств формирования национального самосознания, поэтому то, что в литературных произведениях горожане в своих диалогах упоминают общеизвестных героев французской литературы, может быть свидетельством этого процесса.

Таким образом, средневековые фарсы, создаваемые на этапе формирования и развития французских городов, являлись источником информации об их жизни. Являясь драматическими произведениями, фарсы представляют читателю свои уникальные сюжеты, построенные на конфликтах из повседневной жизни горожан. Помимо этого, в них содержится большое количество деталей, позволяющих восстановить жизнь города средневековой Франции.

Библиографические ссылки

1. Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир / А. Я. Гуревич. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 560 с.
2. Средневековые французские фарсы / Сост., предисл. и коммент. А. Д. Михайлова. – М.: Искусство, 1981. – 446 с.
3. Моруа А. История Франции (от римского времени до начала Великой Французской революции) / А. Моруа. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2008. – 352 с.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ДЕКОНСТРУКЦИИ ИЗОБРАЖАЕМОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. РОБ-ГРИЙЕ И Д. ВЕРТОВА

А. О. Ефименко

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
fil.efimenkoAO@bsu.by;
науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент*

В статье исследуется специфика кинематографического в творчестве А. Роб-Грийе на примере манифеста киников Д. Вертова. Обозначены предпосылки формирования авторских эстетических принципов, выделены общие методы и черты

в творчестве. Рассмотрена реализация принципов деконструкции изображаемого у авторов. В статье используются методы герменевтики и сравнительного анализа.

Ключевые слова: новый роман; кинематографическое; деконструкция; школа взгляда; шозизм.

Движение французских «новоромалистов» 50–60-х гг. XX века, лидером которого выступал А. Роб-Грийе, предприняло ряд попыток «освобождения» прозы от традиционных методов повествования. Творчество А. Роб-Грийе некоторые исследователи рассматривают как последний виток модернизма (О. Ю. Панова, А. Г. Вишняков, Ю. А. Ивакин), а другие – как первую ступень постмодерна (М. Гонтар, Л. А. Гапон). Оба утверждения справедливы, так как Роб-Грийе стремится к обновлению стратегий письма (модернистская установка) через деконструкцию текста (постмодернистский способ).

Обновление повествовательных романских стратегий у А. Роб-Грийе происходит через внедрение в структуру текста основных свойств кинематографа. Это различные процессы фрагментации и сборки, которые можно объединить под термином «монтаж»; игра света и тени, ритмизация. Все эти присущие динамическому искусству особенности позволяют автору останавливать, ускорять или замедлять время; фиксировать и воспроизводить отдельные сцены; манипулировать временем и пространством. Новый ракурс трансформации повествования ставил под вопрос само существование объективной реальности, поскольку смешивал реальное и воображаемое, без проведения четкой границ между ними. Способы передачи кинематографических приёмов в прозе Роб-Грийе объединяет под названием «школа взгляда». «Скольжение по поверхности вещей» позволяет взглянуть на окружающий мир без придавания ему дополнительных смыслов и коннотаций, а целью «школы взгляда» становится развенчание мифа о глубинной сути предметов.

Теоретически это сближает «школу взгляда» Роб-Грийе с «кино-глазом» Д. Вертова. Дзига Вертов также рассматривает проблему разграничения того, что мы видим на экране (воображаемое, идеальное), и того, что можем наблюдать в жизни (реальное). Принцип трансформации реальности через «кино-глаз» Вертова заключался в том, чтобы расширить визуальное восприятие зрителя и сделать его максимально объективным, как и у Роб-Грийе; только если приёмы «кино-глаза» очеловечивают камеру, и из технического фиксатора реальности она превращается в подобие человеческого глаза, который может действовать самостоятельно, то «школа взгляда», наоборот, превращает взгляд личности в безжизненную автоматическую фиксацию. Но, сравнивая «Мы. Вариант манифеста» Д. Вертова и «О некоторых

устаревших понятиях» А. Роб-Грийе, можно увидеть, что способы деконструкции изображаемого они используют одинаковые. Точно так же, как Роб-Грийе отказывается от французской литературной традиции и реалистического психологического романа Бальзака и Флобера, Вертов пишет: «Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью. [...] МЫ утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего. Смерть “кинематографии” необходима для жизни киноискусства» [1].

Следующий шаг А. Роб-Грийе к деконструкции романной формы – устранение персонажа: «Le culte exclusif de “l’humain” a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d’autrefois, le héros. S’il ne parvient pas à s’en remettre, c’est que sa vie était liée à celle d’une société maintenant révolue» [2, p. 20]. К такому же выводу приходит и Д. Вертов, смещая фокус с характера человека на его чисто механическую функцию движения в кадре на уровне машины: «МЫ исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями» [1].

Место человека у обоих режиссёров занимают движение и предмет. Внутренний ритм повествования объединяет монтаж разрозненных фрагментов, у Вертова он достигается с помощью однообразного музыкального сопровождения и «интервалов» – то есть, переходов между кадрами, у Роб-Грийе – через текстовые (или закадровые) повторяющиеся вставки и паузы-описания. Вещи при этом занимают роль предметов, которые перемещаются в пространстве и времени и организуют художественное целое повествования. Оба автора, тем не менее, не изображают предметы реалистично, а усложняют и видоизменяют элементы изображения: у Д. Вертова это двойные и тройные экспозиции, а у А. Роб-Грийе – приём зеркальной конструкции. В итоге хаос фрагментированной пленки превращается в своеобразный калейдоскоп в восприятии зрителя. Объекты и предметы, хорошо знакомые и понятные зрителю в жизни, в калейдоскопическом изображении лишаются своего привычного облика, утрачивают первичную структуру.

Парадокс такого подхода заключается в том, что, избавляя предмет от излишней нагруженности, и Роб-Грийе, и Вертов переходят к той степени авторского самовыражения, когда реципиенту необходимо активно участвовать в интерпретации полученной информации. Автор только конструирует «путь», который должен самостоятельно преодолеть реципиент.

Библиографические ссылки

1. *Вертов, Д. Мы. Вариант манифеста* [Электронный ресурс]. – М. : Эйзенштейн-центр, 2008. – Режим доступа: <http://oteatre.info/my-variant-manifesta/>. – Дата доступа: 13.05.21.
2. *Robbe-Grillet, A. Sur quelques notions périmées / A. Robbe-Grillet // Pour un nouveau roman.* – Paris, 2012. – 137 p.

ГИБРИДНОСТЬ КАК ОСНОВНОЙ КОНЦЕПТ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ И ИДЕНТИЧНОСТИ

Е. В. Жилинская

Белорусский государственный университет, Минск;

alenazhylinskaya@gmail.com;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент

В данной статье рассмотрено формирование дискурса гибридности, которое берет начало в работах Франца Фанона и получает современное значение под влиянием идей постколониального теоретика Хоми Бхабхи. Установлено, что в эпоху постколониализма основным предметом изучения являются гибридизация культур и сознания (пост-) колониального субъекта, что отражается в многочисленных концепциях идентичности, в основе которых лежат идеи инаковости и нетождественности внутри своего «Я». Обозначены альтернативные концепции подвижной идентичности: гибридная, пограничная, множественная или транскультурная. Теоретическую основу статьи составили работы Л. Ганди, Х. Бхабхи, М. Тлостановой и др. Изучение дискурса гибридности в его историческом развитии необходимо для выявления актуальных подходов к исследованию культуры и идентичности.

Ключевые слова: дискурс гибридности; третье пространство; культурное пограничье; гибридная идентичность; транскультурация; множественная идентичность; инаковость.

Значительное влияние на формирование дискурса гибридности оказали постколониальные теоретики. По определению Л. Ганди, термин «гибридность» используют для обозначения «взаимозависимости и тонкой близости между колонизатором и колонизированным» [8] (здесь и далее перевод наш. – Е. Ж.). Исследовательница указывает на то, что дискурс гибридности берет начало в работах Франца Фанона, который одним из первых рассмотрел в колониальном угнетении «катализатор для

ускоренной мутации колонизированных обществ» (Цит. по: Ghandi, 1998) [8]. Подвергая сомнению идеи антиколониального национализма, который использует мифы «чистого» происхождения и культурной стабильности, Франц Фанон указывает на существенные мутации в сознании колонизированного, и на то, каким образом колонизированный воспринимает колонизатора. Статус колонизированного субъекта далек от позиций «стабильности» и «чистой» идентичности. Фактически, колониальные условия создают фундаментальную нестабильность и вынуждают двухстороннее взаимодействие противопоставляемых культур [8].

Большинство авторов постколониализма обращают внимание на тот факт, что столкновение двух конфликтующих культур и систем мировоззрений сформировало принципиально новую сущность – «политический субъект деколонизации» [8]. Один из постколониальных теоретиков, Стюарт Холл уточняет, что эти новые сущности, антиколониальные идентичности возникают в ответ на «непредвиденные травматические и разрушительные переломы в истории и культуре» (Цит. по: Ghandi, 1998) [8].

На следующем этапе становления концепции гибридности, связанном с именем Мэри Луиз Пратт, происходит осознание того, что колонизатор также подвергается мутациям и на него влияет «транскультурная динамика колониального столкновения» (Цит. по: Ghandi, 1998) [8]. Само колониальное столкновение рассматривается не только с позиций власти и жестокости, но исходя из его коммуникативного аспекта. Этот контакт, форма перекрестного общения между носителями разных идеологических и культурных языков, оказывает влияние на обе стороны [8].

Дискурс гибридности получает дополнительное развитие в работах американского исследователя индийского происхождения Хоми Бхабхи. Х. Бхабха обосновывает важное понятие, помогающее понять природу контакта противопоставляемых культур, – это понятие «третьего пространства» или «пространства гибридности» (*in-between spaces, interstitial space, third-space* – термины Х. Бхабхи [2]). Получающееся в результате взаимодействия культурное поле не коррелирует ни с одной, ни со второй культурой, но представляет другое, гибридное, пространство. Пространство гибридности или «третье пространство», согласно Х. Бхабхе, является медиатором, посредником между четко очерченными оппозициями (Запад / Восток, свое / чужое, центр / периферия, я / Другой), где нет доминирующих центров влияния. Кроме того, Х. Бхабха говорит, что все культуры сформировались в этом «третьем пространстве», в зоне взаимодействия, поэтому представляется

невозможным изолировать чистую культурную идентичность [2]. Колониализм порождает состояние «внедомности», что происходит в результате экстерриториальной и межкультурной инициации [2]. Как следствие, «диаспорическая мысль находит свое отражение в амбивалентной, преходящей, мультикультурной и пограничной фигуре изгнанника, который оказывается в историческом лимбе между домом и остальным миром» [8].

В современной трактовке О. Г. Сидоровой под «гибридностью» понимаются «новые транскультурные формы в зоне контакта, которая создается в результате колонизации» [3]. С. П. Толкачев дает широкое определение, где «гибридность» – это продукт взаимного влияния культур колонизаторов и колонизованных, представляющих «новые культурные и нарративные образования» [7].

Гибридизация культуры и идентичности являются одними из основных предметов изучения отдельной области культурных исследований – культурного пограничья (cultural borderlands) [4]. Понятие «пограничье» употребляется в отрыве от географического контекста и переносится на культурные и эстетические феномены. Таким образом, «пограничье» определяется как «явление сознания, существующего между культурами, временами, языками» [4]. Гибридная пограничная идентичность представляет собой динамическую комбинацию культурно-сепаратистского и ассимиляционного сознания [4].

Можно заметить, что интерес к переходной гибридной идентичности проявляется во всех дискурсах, исследующих инаковость внутри собственного сознания. М. Тлостанова отмечает, что в области постколониализма, постмодернизма, постструктурализма, гендерных и квир-теорий неоднократно предпринимаются попытки описать гетерогенную природу современного сознания, что отражается в разнообразных определениях: «Это и гибридность, и номадология, и маргинализация, и сознание метиски, и трикстерное сознание, и ситуативное знание, и шизодискурс, и стратегический эссенциализм, и различание, и т. д.» [5].

Концепция гибридной идентичности, предложенная постколониализмом, в первую очередь, обозначает состояние человека, находящегося в поисках культурной, национальной, этнической идентичности. Человека – «пограничника», застрявшего между мирами, между домами, нациями, языками, культурами и традициями. Однако в основе постколониальной гибридной идентичности находится более широкий концепт – нетождественность субъекта самому себе.

Концепции гетерогенной идентичности указывают на множественную, динамическую природу сознания, находящегося в состоянии постоянных переходов и противоречий. Здесь нет места понятию фрагментарность, которое является следствием распада целостности, где целостность понимается как однородность, а фрагментарность связана с кризисом и упадком. Вместо фрагментарности приходит понимание текучести, изменчивости, неоднородности и множественности. Концепции гетерогенной идентичности не чуждаются множественной природы внутри «Я», стараясь осмыслить сосуществование противоборствующих сил, разрывающих его единство и целостность.

Как отмечает М. Тлостанова, внимание к аспектам подвижности и множественности идентификаций усилилось с процессами деколонизации, движениями за гражданские права и свободы 60-х, а также постмодернистскими идеями децентрации [5]. В частности, особую роль сыграли идеи Ж. Лакана о том, что субъект не равен самому себе и постоянно находится в поисках себя и адекватной репрезентации. В концепции Ж. Лакана, местом, где может состояться «распознавание» субъектом своего «Я», является символическое пространство «Другого» [1]. В результате устанавливаются дихотомические отношения Я-Другой, где само «Я» выступает в роли «Другого».

Наиболее адекватным выражением современной субъектности, по мнению М. Тлостановой, является модель множественной транскультурной идентичности, предложенная в рамках концепции транскulturации [6]. Автором термина «транскulturация» является кубинский ученый Фернандо Ортис. М. Тлостанова проводит различие между мультикультурализмом и транскulturацией. По ее мнению, мультикультурализм воспринимает различие и разнообразие как нечто, что необходимо свести к понятным терминам и интерпретациям, и таким образом приблизить к уже известному (скорее западному) облику, и легитимировать на основании подобия. В то время как транскulturация, понимаемая как коммуникативное измерение, рассматривает иное «не как препятствие, которое нужно привести к общему знаменателю *своего*, а как самостоятельного субъекта с собственными диспозициями» [6].

В концепции транскультурной идентичности следует акцентировать внимание на значениях приставки «транс» как «через» и «по ту сторону». Они указывают на «включение нескольких культурных точек отсчета, пересечение нескольких культур, курсирование между ними и особое состояние культурной потусторонности – не там и не здесь или и там, и здесь, в зависимости от индивидуального переживания этого состояния» [6].

Таким образом, проблема определения культурной идентичности и специфических образований в зоне контакта культур формируют особый дискурс гибридности. Под «гибридностью» понимается обозначение нового статуса трансформированного культурного и языкового поля, природы межсубъектных отношений, нового типа сознания и идентичности, особенностей новых нарративных образований – явлений, возникших в результате имперско-колониального взаимодействия.

В основе концепции гибридной идентичности лежит более широкий концепт – нетождественность субъекта самому себе. В связи с этим появляются смежные понятия множественной, транскультурной, пограничной или периферийной идентичности, отображающие разнообразные пространственно-временные опыты инаковости в результате разных форм культурных взаимодействий.

Можно отметить, что понятие гибридности становится ключевым в эпоху постколониализма и используется как для определения местоположения культуры после колониализма, так и для описания современных идентичностей.

Библиографические ссылки

1. *Бужыньска А.* Тэорыі літаратуры ХХ стагоддзя / А. Бужыньска, М. П. Маркоўскі; навук. рэд.: Л. Баршчэўскі. – Мінск: Медысонт, 2017. – 628 с.
2. *Бхабха Х.* Местонахождение культуры / Х. Бхабха // Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья. – 2005. № 3-4. – С. 161–191.
3. *Сидорова О. Г.* Британский постколониальный роман последней трети ХХ века в контексте литературы Великобритании / О. Г. Сидорова. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2005. – 262 с.
4. *Глостанова М. В.* Культурное пограничье / М. В. Глостанова // Западное литературоведение ХХ века: Энциклопедия. – ИНИОН РАН; Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
5. *Глостанова М. В.* Человек в современном мире: проблемы множественной идентичности / М. В. Глостанова // Вопросы социальной теории: научн. альм. Человек в поисках идентичности. – М., 2010. Т. 4. – С. 191–217.
6. *Глостанова М. В.* Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса / М. В. Глостанова // Человек и культура. – 2012. – № 1. – С. 1–64.
7. *Толкачев С. П.* Современная английская кросскультурная литература в поле постколониальной теории романов [Электронный ресурс] / С. П. Толкачев. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-angliyskaya-krosskulturnaya-literatura-v-pole-postkolonialnoy-teorii>. – Дата доступа: 25.04.2020.
8. *Gandhi L.* Postcolonial Theory: A Critical Introduction / L. Gandhi – NY: Columbia University Press. – 1998.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КУБИЗМ ВО ФРАНЦИИ

Н. С. Иванова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.ivanovans@bsu.by;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент

Статья посвящена специфике литературного кубизма во Франции. Эстетические и поэтические принципы кубизма в литературе раскрываются на примере творческого метода Г. Аполлинера, П. Реверди, Б. Сандрара, а также посредством изучения их теоретических статей и эссе об искусстве. Рассматриваются интуитивизм А. Бергсона, геометрические гипотезы, живопись П. Пикассо, Ж. Брака, ставшие основой кубистических тенденций. Кубизм в литературе является дискуссионным и малоизученным явлением в отечественном научном дискурсе. Выделяются такие особенности литературного кубизма во Франции, как кризис мимесиса, темпоральность времени-пространства и фрагментация реальности, динамизм, симультанное восприятие действительности, обилие визуальных и музыкальных приемов организации поэтического текста.

Ключевые слова: динамизм; симультанность; коллаж; визуальный; многомерное пространство; темпоральность; фрагментация реальности.

Средоточием зарождения новой эстетики в искусстве начала XX в. является Париж, где множество начинающих художников и поэтов, вдохновленных мятежным временем, создают особое интернациональное арт-пространство. Примером такого творческого объединения является «Корабль-прачечная» (*Bateau-Lavoir*) в районе Монмартра, в котором живут П. Пикассо, А. Модильяни, А. Сальмон, М. Жакоб, П. Реверди, Х. Грис, его посещают Г. Аполлинер, Ж. Брак, А. Матисс, Ж. Кокто, Г. Стайн и др. Здесь в 1907 г. возникает одно из первых полотен раннего кубизма – «Авиньонские девицы» (*Demoiselles d'Avignon*) П. Пикассо, в котором прослеживается новаторская концепция искусства, основанная на динамике пространства и визуальной экспрессии, создаваемых посредством геометризованных форм и отсутствия перспективы.

Зародившись как формальный эксперимент в живописи, кубизм переносит эстетические принципы течения в художественную парадигму литературы. Кризис мимесиса как один из основных эстетических принципов авангардного искусства воплощается в виде отказа в произведении от прямого изображения окружающего мира и следования определенному образцу объективной действительности: «Le cubisme est un art éminemment plastique; mais un art de création et non de reproduction ou d'interprétation» [4, с. 5]. Кубизм в литературе обращает внимание, прежде всего, на формальную сторону произведения, на его пластический характер, а не на содержательный аспект и целостность идейного

замысла. Ключевой в эстетике кубизма является также категория свободы сознания и самовыражения, которая, наряду с субъективным характером мировосприятия творца, обуславливает множественность интерпретаций произведения.

Кубистическая поэзия обращается к личности лирического героя, выявляет неожиданные, незримые связи между объектами реальности. Созданная в художественном произведении субъективная, «деструктурированная» реальность влияет на механизм восприятия ее интуитивно представленных компонентов. Реципиент стремится расшифровать авторские интенции, которые, однако, чаще всего не осознаваемы самим автором и направлены на сотворчество.

С момента появления первых тенденций кубизма происходит дивергенция его художественной системы. Во всем многообразии произведений нет общепринятой эстетической программы и целостного подхода к пониманию творчества. Писатели и поэты литературного кубизма, создав космополитическую артистическую среду во многом расходятся в плане эстетико-философской направленности и вырабатывают собственные методы работы. Их разнородный творческий «синтез» тем не менее объединен поиском нового художественного языка, который бы сблизил вербальное и визуальное в искусстве, раскрыл различные грани восприятия объекта в многомерном пространстве.

В 1907 г. выходит в свет философский трактат А. Бергсона «Творческая эволюция» (*L'Évolution créatrice*). Обозначенные в нем понятия длительности (*durée*) и жизненного порыва (*élan vital*) соотносятся с эстетической парадигмой искусства начала XX в. Так, в процессе зарождения новой художественной системы в искусстве французский мыслитель А. Бергсон и кубисты имеют схожую направленность мысли, обусловленную особым восприятием объекта в темпоральности бытия.

В 1910–1914 гг. теоретическое обоснование кубистических экспериментов разрабатывается в том числе членами Группы Пюто (*Groupe de Puteaux*). «Математик кубизма» М. Принсе обращает внимание живописцев на работы о пространстве французских ученых А. Пуанкаре и Э. Жюффре. Вскоре идея четвертого измерения охватывает поэзию кубизма. Общность современного понимания искусства и науки в книге «Художники-кубисты» (*Les peintres cubistes, 1913*) подтверждает Г. Аполлинер: «Telle qu'elle s'offre à l'esprit, du point de vue plastique, la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui doue de plasticité les objets» [1, с. 18]. Писатели рассматривают объект в целом

множестве его проявлений, во всей его полноте, наделяя формальной пластичностью, разрушая и заново выстраивая его структуру.

Почерпнув идею многомерности пространства у ученых-математиков и переосмыслив традиционное метафизическое миропонимание, кубисты для обновления художественного времени разрабатывают концепт памяти, который организует многогранное, наполненное бессвязными воспоминаниями сознание человека. Поэтический метод направлен на полисемантическую и симультанность восприятия, когда реципиент пытается интуитивно реконструировать предмет из фрагментов реальности, из зримых и невидимых областей, однако осознает невозможность его полного и объективного постижения.

Определяющую роль в становлении и развитии кубистической литературы играет французский поэт и писатель Г. Аполлинер. Его эстетические принципы формируются в космополитической среде художников-современников. В 1918 г. выходит поэтический сборник «Каллиграммы» (*Calligrammes*), в котором лирическое произведение приобретает визуальную конфигурацию, обладая при этом как открытостью, так и целостностью структуры. Каллиграмма представляет собой семиотически неоднородный текст, направленный на взаимодействие с культурным контекстом и сознанием реципиента.

Вдохновляясь кубизмом в живописи, Г. Аполлинер переносит многие эстетические принципы нового художественного течения в литературу: в его поэзии проявляются предельная чувственность, бесконечность времени и пространства, нелинейность и фрагментарность повествования, а также множество ассоциаций, воспоминаний, возникающих симультанно. Визуальная поэзия является результатом поиска французским поэтом нового средства языковой изобразительности, компенсирующего недостаточность вербальных единиц в плане выражения авторского замысла.

В кубистической поэзии появляется поликодовый текст или «лингвовизуальный феномен», в котором язык приобретает черты иллюстративности. Писатели и поэты моделируют свой альтернативный поэтический дискурс, создавая произведения, находящиеся на стыке различных жанров и видов искусства. Совокупность языковых и визуальных средств определяет специфику формы поэтического текста, в которой автор желает воплотить внутреннюю энергию человека, его интуитивное чувство онтологических закономерностей, взаимодействие с суетой современного мира, скоростью времени.

На синтетическом этапе художники Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис обращаются к коллажной технике. Поэты-кубисты также осваивают новые пластические возможности: они создают в произведениях

своеобразный кубистический коллаж образов, субъективных ассоциаций и воспоминаний. В результате в лирическом тексте происходит слияние визуального и вербального, смешение временных пластов, повествование становится нелинейным, возрастает роль графического оформления художественного текста. Использование коллажа подтверждает тенденцию к стиранию границ между объективной действительностью и реальностью произведения, то есть между материальным миром и миром идей.

В эстетике кубизма важную роль играет симультанизм. Совместное творчество художницы С. Делоне и поэта Б. Сандрара – «Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913*) – представляет собой поэму-коллаж, текст которой перемежается с акварельными иллюстрациями. Проникающий между поэтических строк рисунок создает оптические иллюзии, вызывая ощущение безостановочного движения фигур. В свою очередь, Г. Аполлинер называет этот художественный метод, основанный на достижении эффекта самопроизвольного движения рисунка, «орфическим кубизмом»: «C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les oeuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet» [1, с. 27]. Так, симультанный эффект, производимый на реципиента, Г. Аполлинер сопоставляет с воздействием лиры мифического героя Орфея и включает музыкальный аспект в синтез живописи и литературы.

При создании стихотворений Б. Сандрар особое внимание уделяет звуковой организации поэтического текста, построению образной системы, основываясь на чувственном восприятии мира субъектом, наличии или отсутствии изобразительных категорий цвета и света: «La couleur est un élément sensuel. Les sens sont la réalité. C'est pourquoi le monde est coloré. Les sens construisent. Voilà l'esprit. Les couleurs chantent. En négligeant la couleur, les peintres cubistes négligèrent le principe émotif qui veut que pour être vivante (vivante en soi, sur-réelle), toute œuvre comporte un élément sensuel, irraisonné, absurde, lyrique, l'élément vital» [2, с. 187]. Симультанность восприятия достигается использованием живописной образности и музыкального характера просодии поэзии. Сложность и парадоксальность художественного мира Б. Сандрара, его стремление к каламбурно-игровым приемам передачи содержания, к языковым экспериментам над формой и уходом от традиционных канонов

художественного текста обуславливают разработку поэтом нового языка лирики.

К кубистическому течению близок творческий метод французского поэта П. Реверди. Его поэзию 1915–1926 гг. многие исследователи соотносят с понятием «литературный кубизм», как, например, Ф. Николь: «En revendiquant pour la poésie la paternité de la création de rapports entre les choses, l'écrivain assure la cohérence totale des deux arts dont seuls les moyens diffèrent» [3, с. 53]. В сборниках «Овальная люкарна» (*La Lucarne ovale, 1916*), «Кровельные плитки» (*Les ardoises du toit, 1918*), П. Реверди воплощает антимиметический принцип эстетики кубизма, концентрируется не на нарративных стратегиях, а на новых визуальных и звуковых формах реализации и оформления авторских интенций. В его поэзии происходит кубистическая деструктуризация синтаксиса и возрастает роль типографики: предложение разделяется на сегменты, отдельные слова визуально выделяются, образуют наклонные линии, строчки будто пытаются вырваться из замкнутого пространства строфы.

Французская авангардная поэзия соединяет несколько социолектов, создает различные языковые пространства и интертексты. Для усиления экспрессии и динамизма в художественном тексте регулярно используются эллипсисы, эффект неопределенности, тревожного ожидания. Специфика поэтики художественного произведения кубистического направления выражается в нарушении словообразовательных и пунктуационных правил, в экспериментах в области ритмики и строфики, а также типографики. В результате художественный текст теряет привычную для читателя образность, возникает обрывочность мысли, недосказанность, поэтому значительно затрудняется восприятие и интерпретация кубистических произведений литературы.

Таким образом, художественная концепция литературы кубизма, возникшая в начале XX в., заключается в первичности формы над сюжетом, в выявлении динамизма и темпоральности времени-пространства новой реальности, неочевидных связей между объектами. Писатели и поэты стремятся захватить мысль в ее естественном виде, они отходят от традиционной поэтики, основанной на внутренней логике и структурной целостности. Синтез искусств в произведении, задающий симультанность его восприятия, соотносится с нелинейностью времени и динамическим раскрытием многомерной действительности. Усложненность формы достигается деструкцией и реконструкцией объекта, синтезом визуальных, вербальных и аудиальных компонентов в поэтическом тексте, нетрадиционным размещением языковых единиц в

пространстве страницы, выбор автором которых подразумевает активное участие читателя.

Библиографические ссылки

1. *Apollinaire, G.* Les peintres cubistes. Méditations esthétiques / G. Apollinaire. – Genève : P. Cailler, 1950. – 152 p.
2. *Cendrars, B.* Aujourd'hui / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1962. – Vol. 4. – p. 139-240.
3. *Nicol, F.* Braque et Reverdy. La genèse des Pensées de 1917 / F. Nicol. – Paris : L'Échoppe, 2006. – 54 p.
4. *Reverdy, P.* Sur le cubisme / P. Reverdy // Nord-Sud. – Paris, 1917. – № 1. – p. 5-7.

ГРАФИЧНОСТЬ И СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ЛИРИКЕ ГЕОРГА ТРАКЛЯ

А. С. Камаева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

nastasya.kamaeva.94@mail.ru;

науч. рук. – Г. В. Синило, канд. филол. наук, доц.

Цель данного исследования заключается в выявлении особенностей реализации одного из основных поэтических приемов в лирике австрийского поэта-экспрессиониста Георга Тракля – графичности и символики цвета – на примере его стихотворений «Ein Herbstabend» («Осенний вечер») и «Landschaft» («Пейзаж») из сборников «Gedichte» («Стихотворения») и «Sebastian im Traum» («Себастьян во сне»). Доказывается, что графичность и символика цвета выражаются на синтаксическом, фонетическом и образном уровнях лирических произведений через повтор синтаксических конструкций, обратного порядка слов, несущих ассоциативное значение звуко сочетаний и образов, что характерно для всего творчества австрийского поэта.

Ключевые слова: Георг Тракль; австрийская поэзия; экспрессионизм; графичность; символика цвета.

В истории европейской литературы начала XX в. особое место занимает творчество австрийского поэта Георга Тракля (Georg Trakl, 1887–1914), признанного своими современниками и многочисленными литературоведами одним из «проклятых поэтов», основоположником экспрессионизма и сумевшего, по словам немецкого исследователя В. Метлагля, «подняться от первых поэтических опытов, довольно

традиционных, даже ученических, к открытию новых лирических форм» [2, с. 7]. В своей поэзии Г. Тракль соединил в гармоничное единство и по-своему преобразовал наследие французского символизма и немецкого импрессионизма, традиции философской лирики Ф. Гёльдерлина и особенно его новаторство в области ритмомелодики, образность Ш. Бодлера, П. Верлена и С. Малларме, также одним из первых утвердил в своем творчестве контрастность цветовых метафор и особую символику цвета, свойственную экспрессионизму.

Несмотря на краткий творческий путь Г. Тракля, его лирика за одно десятилетие подверглась разительному преобразению на музыкальном уровне: преобладающие классические стихотворные формы сменились свободными ритмами (*freie Rhythmen*) – особой формой немецкого верлибра, который впервые утвердил в немецкой поэзии Ф. Г. Клопшток и довел до высочайшего совершенства Ф. Гёльдерлин. При этом система образов и цветовая палитра, характерные для лирики Г. Тракля, остались практически неизменными. Палитра, представленная в основном сочетанием синего и темных (черного, серого и коричневого) цветов, не только продолжает традиции импрессионизма, стремящего передать едва уловимые оттенки и игру света, но и отражает тенденции экспрессионизма, которому свойственны контрастные сочетания насыщенных чистых цветов. В последнем проявляется графичность – согласно определению российского литературоведа О. К. Россиянова, «расширительно-описательное... обозначение одного из оригинальных художественных признаков экспрессионизма», чьими чертами являются «образное абстрагирование, стилевая, понятийная лапидарность и контрастность, контурная четкость и заостренность» [3, с. 163].

Особенности графичности и символики цвета в лирике Г. Тракля можно рассмотреть на примере его стихотворений «Осенний вечер» («Ein Herbstabend») и «Пейзаж» («Landschaft») из сборников «Gedichte» и «Sebastian im Traum» соответственно. Цветовая гамма этих произведений определяется не только уже описанной палитрой, но и одним из лейтмотивов в его творчестве – темой и образом австрийской осени. Рассмотрим первое из них:

Das braune Dorf. Ein Dunkles zeigt im Schreiten
Sich oft an Mauern, die im Herbst stehen,
Gestalten: Mann wie Weib, Verstorbene gehn
In kühlen Stuben jener Bett bereiten.

Hier spielen Knaben. Schwere Schatten breiten
Sich über braune Jauche. Mägde gehen
Durch feuchte Bläue und bisweilen sehn
Aus Augen sie, erfüllt von Nachtgeläuten.

Für Einsames ist eine Schenke da;
Da säumt geduldig unter dunklen Bogen,
Von goldenem Tabaksgewölk umzogen.

Doch immer in das Eigne schwarz und nah.
Der Trunkne sinnt im Schatten alter Bogen
Den wilden Vögeln nach, die ferngezogen [4, с. 122].

‘Коричневая деревня. Темное показывается в движении / Часто на стенах, которые осенью стоят, / Фигуры: мужчины, как и женщины, усопшие идут / В прохладные спальни с приготовленной каждому постелью. // Здесь играют отроки. Тяжелые тени простираются / Сквозь коричневый гной. Девы идут / Через влажную голубизну и порою смотрят / Глазами они, наполненными ночным трезвоном колоколов. // Для одинокого есть кабак здесь; / Здесь задерживаются под темными сводами, / золотыми табачными облаками затянутыми. // Но всегда в самую [устремлено] черно и близко. / Пьяница размышляет в тени старых сводов / О диких птицах, / которые прочь унеслись’ (здесь и далее подстрочный перевод наш. – А. К.).

Стихотворение «Ein Herbstabend», посвященное другу писателя и сотруднику литературного журнала «Бреннер» («Der Brenner») К. Рёку, представляет собой сонет из двух катренов и двух терцетов, написанный пятистопным ямбом с рифмой по схеме *abba abba cdd cdd* и чередованием женских и мужских окончаний. В этом лирическом произведении, как и в большинстве своих стихотворений, Г. Тракль использует разработанный им стиль, в основе которого, по словам самого поэта, находится стремление «объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» [4, с. 507]. При этом подобный подход распространяется не только на образы, но и на цвета, которые эти образы описывают или с которыми они находятся в синонимической паре.

В первой строфе представлен образ осени, поры увядания и умирания природы, что передается через прямое название времени года («im Herbst») и изображение вереницы мертвых («Mann wie Weib, Verstorbene gehn / In kühlen Stuben jener Bett bereiten»). Последний образ может указывать на один из христианских праздников – Ночь всех Святых, который отмечается в ночь с 31 октября и 1 ноября и связан с осенним солнцестоянием и культом предков. Усиливают образ осени упоминание коричневого цвета («das braune Dorf») и темного оттенка («ein Dunkles»), которые вместе воссоздают мрачную и таинственную, почти сюрреалистическую картину, наполненную оттенками осеннего вечера.

Во втором четверостишии темным цветам теней («Schwere Schatten»), земли («braune Jauche») и ночному колокольному звону («Nachtgeläuten») противопоставляется оттенок синего или влажно-голубого («feuchte Bläue»), которым Г. Тракль обозначает густой вечерний туман. С помощью этого цвета и образа поэт создает картину

двоемирия, в которой мир живых («hier spielen Knaben») сосуществует с миром мертвых, представленным в этом катрене через образ дев («Mägde»), в которых угадываются триединые женские божества судьбы.

В первом терцете цветовая палитра повторяет ту, что была использована в начале стихотворения; однако здесь темные («unter dunklen Bogen») табачно-желтые оттенки («von goldenem Tabaksgewölck») описывают не медленное увядание природы, но человека-тень («Einsames»), поглощенного одиночеством и печалью.

Последний терцет также повторяет палитру второго катрена и противопоставляется предшествовавшему терцету: дополняющим друг друга темным и табачно-желтым оттенкам противопоставляется контрастное сочетание черного, серого («schwarz», «im Schatten») и называемого через образ диких птиц («den wilden Vögeln») голубого, олицетворяющего духовную сферу, мечту и надежду на преобразование и возрождение. Появление голубого цвета можно объяснить словами швейцарского художника-экспрессиониста И. Иттена, утверждавшего, что «переживания, обусловленные восприятием цвета, могут проникать глубоко в мозговые центры и определять эмоциональное и духовное восприятие» [1, с. 83]. В стихотворении синий цвет контрастирует с окружающими его темными тонами и на их фоне выглядит светлее и ярче. Этот прием, а также такая взаимосвязь цвета и образа проходит как один из лейтмотивов через все творчество Г. Тракля; образы синих/голубых зверей и птиц вбирают в себя понятия чистоты, невинности, жертвенности и недостижимого идеала.

В написанном свободными рифмами стихотворении «Landschaft», как и во всей поздней лирике Г. Тракля, палитра цветов представлена большим разнообразием оттенков.

Septemberabend; traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten
Durch das dämmernde Dorf; Feuer sprüht in der Schmiede.
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthenen Locken der Magd
Haschen nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.
Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh
Und die gelben Blumen des Herbstes
Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.
In roter Flamme verbrannte ein Baum; aufflattern mit dunklen Gesichtern die
Fledermäuse [4, с. 160].

‘Сентябрьский вечер; печально звучат темные крики пастухов / Через окутываемую сумерками деревню; огонь брызжет в кузнице. / Мощно становится на дыбы черная лошадь; гиацинтовые локоны девушки / Гонятся за страстью ее пурпурных ноздрей. / Тихо застывает на опушке леса крик косули / И желтые цветы осени / Склоняются безмолвно над голубым ликом пруда. / В красном пламени сгорают дерево; вспархивают с темными лицами летучие мыши’.

Несмотря на то, что в этом произведении ведущим является образ осени с ее темными и табачно-желтыми оттенками, здесь эта палитра играет роль рамочной конструкции или фона для ярких оттенков синего и белого («die hyazinthenen Locken der Magd», «der Schrei der Hirschkuh», «das blaue Antlitz des Teichs»), желтого («die gelben Blumen des Herbstes») и красного («seiner purpurnen Nüstern», «in roter Flamme») цветов. На это указывает повторение осенних образов («Septemberabend») и темных силуэтов («die dunklen Rufe») в вечерних сумерках («das dämmernde Dorf») в начале стихотворения, прямого названия осеннего леса («am Saum des Waldes») и поры года в середине текста («des Herbstes»), а также контрастное противопоставление красному огню «темных лиц летучих мышей» («mit dunklen Gesichtern die Fledermäuse») в финале стихотворения. Подобное противопоставление цветов и дополняемых ими образов позволяет говорить, что текст стихотворения «Landschaft» представляет собой картину, в которой в гармоничном единстве соединились приемы графики с резким черным контуром и минимальным набором цветов и ксилографии, выполненной на пожелтевшей от старости бумаги.

Таким образом, для лирики австрийского писателя Г. Тракля характерны графичность, как особая черта всей экспрессионистской литературы, и символика цвета, соединяющая традиционные представления о цвете и сверхчувственное мировосприятие поэта.

Библиографические ссылки

1. *Иттен, И.* Искусство цвета / И. Иттен. – М. : Издатель Д. Аронов, 2004. – 96 с.
2. *Метлагль, В.* Жизнь и поэзия Георга Тракля / В. Метлагль // Тракль Г. Стихи. Проза. Письма / Г. Тракль; пер. с нем., сост. и коммент. А. В. Белобратова. – СПб, 2000. – С. 5–12.
3. *Россиянов, О. К.* Графичность / О. К. Россиянов // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М., 2008. – С. 163–164.
4. *Тракль, Г.* Стихи. Проза. Письма / Г. Тракль; пер. с нем., сост. и коммент. А. В. Белобратова. – СПб : Symposium, 2000. – 640 с.

СТРУКТУРА ПОТУСТОРОННЕГО МИРА В ПОЭМЕ ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» И РОМАНЕ ДЖЕРАЛЬДА БРОМА «ПОТЕРЯННЫЕ БОГИ»

К. Д. Карапетян

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
karinamargul9@gmail.com;
науч. рук. – Н. В. Ламеко, канд. филол. наук, доцент*

В статье рассматриваются структурные элементы потустороннего мира (Ада и Чистилища) в «Божественной комедии» Данте Алигьери и романе Джеральда Брома «Потерянные Боги». Многочисленные элементы рассматриваются с мифологической, религиозной и исторической перспектив. Важной структурной частью рассматриваемого образа предстают сами обитатели Ада и Чистилища, души, боги и другие фигуры. Одна из древнейших концепций души, берущая свое начало в Древнем Египте, была заимствована Бромом для собственной интерпретации.

Ключевые слова: мифология; душа; пространство; канон; образность.

В современном литературном процессе Джеральд Бром занимает не самые высокие позиции, но является одним из наиболее творческих людей своего времени. Автор начинал с искусства граффити, а позже пришел к созданию литературных произведений, иллюстрированных собственными визуальными работами. Такая категория, как воображение, неразрывно связана с Бромом, на ней основаны многочисленные романы автора.

Во многом фигура Джеральда Брома ассоциируется с загадочным, темным, сверхъестественным, потусторонним. Такие ассоциации возникают, если посмотреть на созданные им творения – «Крампус», «Похититель детей», «Роза дьявола» и т.д. Графические работы изображают ангелов, демонов, потусторонний мир – все то, что остается за пределами понимания.

Неудивительно, что Бром позаимствовал не просто образ, а структурные элементы дантовских Ада и Чистилища. В свое время Данте Алигьери таким же образом изобразил нечто за пределами человеческого понимания. Соответственно, это тот критерий, который сближает авторов совершенно разных эпох.

Величайшее творение Данте Алигьери было написано за несколько веков до создания современной интерпретации Джеральда Брома. Из этого следует, что каждый из авторов видел мир по-своему и внес свою лепту в формирование таких многогранных образов, как Ад и Чистилище. В своей поэме Данте перерабатывает многочисленные средневековые

идеи, а Бром обращается к более древней культуре и репрезентует ее в современном контексте.

Не следует забывать о понятии каноничности. Поэма «Божественная комедия» является каноничным текстом, и усомниться в существовании такого факта достаточно сложно. В свою очередь текст Джеральда Брома нельзя причислить к канону даже как часть классической литературы, но этот роман – своеобразное зеркало, отражающее уже устоявшуюся традицию.

Данте Алигьери создал свою поэму путем свободной переработки многочисленных мифов и легенд, различных поверий, которые берут свое начало из средневековья. Античная мифология и литература тоже во многом стали основой для величайшего творения Данте. Нельзя не упомянуть о значительном влиянии Аристотеля и его основополагающих идеях, изложенных в работах «Метафизика», «О душе», «Органон» и т.д. Можно отметить, что общий замысел о строении Чистилища и преисподней, о наказании грешных душ принадлежит именно Данте. Принимая во внимание все вышеперечисленное, вырисовывается образ земли, огромного пространства, шарообразного, находящегося в центре Вселенной. Земля разделена на две части – северную и южную. Северную можно охарактеризовать как обитаемую, а южную как бесплодную часть земли. Посередине, в самом центре земли, располагается воронка, которая ведет в преисподнюю, состоящую из девяти кругов. В пространстве вне самого Ада (выше первого круга) обитают души, которые отказались выбирать между Богом и Дьяволом. Важно рассмотреть лишь некоторые круги, которые представляют интерес для обоих произведений. Девятый круг представлен ледящим озером Коцит/Кокитос, впадающим в Ахерон. Проходя каждый круг воронки, можно встретить старика или демона-стража. В этом кругу находятся души, погрязшие при жизни в предательстве, а этот грех считается одним из самых страшных смертных грехов. В седьмом кругу обитают те, кто совершил насилие над другими. Этот круг разделяется дополнительно на три пояса – реку Флегетон, лес самоубийц и горячие пески. Со второго по пятый круг представлены различные грехи: чревоугодие, похоть, гнев, расточительность и скупость. Первый же круг олицетворяет вечное ожидание, Лимб, где пребывают некрещеные младенцы и души, которые не познали христианства при жизни.

Важно отметить, что каждый круг имеет своего стража, и эти образы относятся к греческой мифологии или другим сказаниям, которые были переработаны. Самыми известными из стражей являются Харон, Цербер, Минотавр, Фурии, Медуза и т.д. Если каждый круг обладает своим стражем, то имеется и свой каратель: бесы, змеи, гарпии, и на последнем

кругу душу встречает сам падший ангел Люцифер. Именно этот ангел пал к центру Земли и пронзил значительный слой ее поверхности, где и разверзлась адская пропасть. Его туловище зажато под толстой корой льда, а ноги обращены к южному полушарию, откуда виднеется гора Чистилища.

Исторически образ трехглавого Цербера практически эквивалентен змее, дракону или ящерице. Такое разграничение более подробно рассматривает В. Я. Пропп в своем исследовании «Исторические корни волшебной сказки». Но стоит лишь обратить внимание на то, что Цербер не только страж-каратель, это чистый образ смерти. В древнерусской традиции змей ассоциировался со смертью, так как тот похищал души в иное царство. Цербер обладает такой функцией.

В целом Данте показывает своему читателю мир, полный страха и вечного страдания. Если человеческая душа грешна, то ее ждет соответствующая участь: «*Ma dimmi chi tu sè che 'n s'è dolente loco s'è messo, e hai s'è fatta pena, che, s'altra è maggio, nulla è s'è spiacente*» [7, p. 125].

В свою очередь, Джеральд Бром создал мир, основой которого стали всевозможные религиозные и мифологические представления. С другой стороны, он моделирует Чистилище, где души преображаются без земных недугов, где смерть во второй раз означает поглощение невидимыми ветрами хаоса, а боги прошлого и настоящего повелевают, поработают и уничтожают души, которые попались под руку в самый неподходящий момент. Это мрачный и образный, а временами более пугающий взгляд на серое неопределенное пространство между Раем и Адом, которое сложнее поддается осмыслению: «*Too many Heaven borne souls find out too late that eternal bliss comes at a price. Their scriptures and verses never illuminate just how one can be in joyous rapture while their mothers, fathers, children, burn for all eternity*» [8, p. 342].

Бромовское Чистилище помещается в самую сердцевину, подобно дантовскому изображению: между Раем и Адом. Древние боги, убитые и забытые с приходом новой эры и изгнанные в подземный мир, правят Чистилищем, землей, граничащей с разными пластами – Небесами и Адом. Демоны, которыми правят Люцифер и падшие ангелы, живут в темной сфере, но входят в Чистилище, чтобы собирать или продавать блуждающие проклятые души.

Души, населяющие Чистилище, распадаются на различные группы: те, которые служат заблудшим богам (добровольно и невольно), и те, кто впал в такое глубокое отчаяние, что ищут забвения в реках Стикс или Лете. Хуже всего, что души уходят в небытие из-за скудной жизни после смерти, но есть и те, кто рассматривает Чистилище и его души как ресурс, который нужно эксплуатировать, или как империю, которую нужно

контролировать. Эта последняя группа сражается с древними богами, желая убить их и забрать себе Чистилище. Они объединяются с Адом, надеясь использовать свою технологию убийства богов, чтобы переломить ход восстания в Чистилище.

На первый взгляд, «Потерянные боги» кажутся мрачной историей о путешествии одного человека с целью спасти свою жену и дочь, но книга больше касается того, что значит быть свободным, и того, на что люди готовы пойти, чтобы существовать даже после смерти. История путешествия Чета интересна тем, что он видит и в чем участвует, она завораживает мыслью и деталями, вложенными в них Бромом.

Среди других типологических сходжений с текстом Данте стоит отметить присутствие стража и его меры наказания. Как упоминалось ранее, Люцифер и его гонимые ищут проклятые души, поэтому он является карателем. Однако не только он наказывает грешные души в загробном мире. По приходу в этот мир душа не понимает, куда она попадает, и сразу сталкивается с иным персонажем (стражником). Одним из таких стражников был Дирк: «My job is to take the toll, Not to help you find your way through the great fucking beyond. If you want to give us trouble, you'll end up in the river or like this man. So the sooner you shut up and do what you're told, the sooner you can be on your way to find peace, redemption, penance, mommy, or whatever other shit your famished soul may be starving for» [8, p. 104].

Другими словами, душа, встречающаяся стражнику, должна заплатить, ибо ничего не бывает бесплатно даже после смерти. Джеральд Бром вводит своеобразную систему оплаты, при этом обращается к древнеегипетской мифологии. Загробный мир – это платный мир, где каждая душа имеет свою физическую составляющую, свою «ка». Согласно данной концепции, смерть не являлась конечным пунктом для человека. Душа была создана, но она не рождалась на свет вместе с человеком. Иначе говоря, в Древнем Египте под душой подразумевался нематериальный обитатель, живущий в теле своего носителя, благодаря которому он мог существовать, действовать и функционировать, а после смерти уже наступало воздаяние за все деяния. Нематериальные стороны человека, например, его тень или имя, существуют независимо от самого его. Однако они не остаются с ним после смерти, а только три вещи переходят в загробный мир – Ба, Ка и Акх. Ба предстает в виде птицы с человеческой головой, несущей светильник. Обычно Ба не появляется при жизни, человек превращается в него только после наступления смерти (особая церемония). Ка представляется в виде неделимой части человека. Не следует понимать Ка как душу человека, ибо не всегда он пребывает внутри самого человека. Другими словами, когда человек

умирает, в загробном мире он присоединяется к своему Ка, который является безопасным спасательным кругом в опасном мире. Логично, что многие персонажи в романе сражаются за Ка, так как это не только защитное средство, но и дух-хранитель. Место, в котором могут тебя убить и нигде найти защиты, кроме Ка, жизненной сущности и силы. И последнее понятие – Акх; оно не упоминается в романе, но достаточно важно для понимания мифологической составляющей. Акх представлялся во многих текстах в виде ибиса с хохолком, который олицетворял видоизмененный дух.

В своей работе «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп говорил о том, что человеческая душа или одна из душ, вышедшая из мертвого тела, – это причина умирания. Другими словами, одна из душ становится страшным существом и теряет связь со своим телом. На этом этапе душа мыслится как самостоятельное существо, живущее вне человека. И для этого процесс умирания не всегда необходим.

У Данте в поэме на первом кругу Ада пребывают некрещенные души и младенцы. Эту же черту перенимает Бром в своем Чистилище. Когда Чет спускается в это место, ему слышатся голоса. Чем дальше движется герой, тем более они становятся похожи на плач детей. По мере продвижения по тропе главный герой встречает множество потерявшихся детей-душ, которые были кем-то оставлены, как это ему показалось. Примечательно, что дети оставлены и никому не нужны, стражники не рыщут за их душами. Смысл Лимба для детей состоит в том, что их души не были грешными и не заслужили наказания. В бромовском Чистилище боги и обитатели Ада не могут забирать души просто так. Только душа способна отдать сама себя какому-либо богу: Иисусу, Будде или Одину. Богов может быть много, и человек сам выбирает, кому поручить себя после смерти, это может быть даже Люцифер. Поэтому многие некрещенные дети, оставленные на перепутье дорог, не принадлежат ни одному богу. Каждый оставленный ребенок потерян, забыт и никому не нужен в этом мрачном пространстве.

Таким образом, бромовское Чистилище существует внутри замкнутого и темного пространства, например, внутри черепа, где зубы – это соприкасающиеся горы северной и южной части. Внутри этого черепа находятся лишь грязь, кровь и наказание, здесь душам не дают второго шанса. По бескрайним безжизненным равнинам бредет множество неприкаянных и бесплодных душ, которым нет покоя даже после смерти. В этом мрачном месте страдают все: неприкаянные души, боги и младенцы, а кто не страдает, тот причиняет страдания другим. Единственный возможный путь избежать страданий – покончить с

бренным существованием, выпив несколько глотков из Стикса или Леты. Всюду царствуют мрак и запустение, но потерянные боги все равно устраивают свои празднества, как было когда-то на земле, обрекая души страдать в материях хаоса после второй смерти. Боги лишь тешат свое самолюбие, дабы не потерять себя в мире пустоты. Этот мир Чистилища сохраняет все составляющие, даже если предстает в виде обычного городка в Соединенных Штатах.

Библиографические ссылки

1. Ахундов, М. Д. Концепции пространства и времени. Истоки. Эволюция. Перспективы / М. Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 223 с.
2. Бадж, У. Египетская книга мертвых / У. Бадж, – М: Эксмо, 2004. – 768 с.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. – М., 1975. С. 17-167.
4. Власинец, А.А. Средние века в поэзии Данте / А.А. Власинец. – М, 1976. – 12 – 16 с.
5. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. - М: Наука, 1989. – 233 с.
6. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я.Пропп. – Москва: Лабиринт, 1998. – 512 с.
7. Alighieri, D. La divina comedia / D. Alighieri. - М: Edizione di Caro, 2019. – 480 с.
8. Brom, G. Lost Gods / G. Brom, 2016. – 571 p.

МАСКУЛИННОСТЬ В РОМАНЕ ЧИНУА АЧЕБЕ «И ПРИШЛО РАЗРУШЕНИЕ»

А. А. Карпиевич

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
karpievitch004@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент*

Доказано, что в романе Ч. Ачебе «И пришло разрушение» маскулинность является одним из способов иллюстрации проблематики столкновения классического и новаторского мировоззрений. На примере главного героя Оконкво прослеживается, как устаревшее понимание социальных конструктов приводит к стагнации системы, не желающей адаптироваться к эволюционно вживляемым идеям. Обосновано, что радикализация поведения в зарождающемся гибридном социуме обуславливает резкое отторжение старых схем и рецепцию традиционализма как токсичного опыта – эти идеи становятся катализаторами революционных изменений. Выявлено, что персональная история Оконкво позволяет эксплицитно раскрыть внутренние

противоречия человека, не желающего не только принимать изменения внешнего фона, но и находить отклик к этим идеям в себе.

Ключевые слова: маскулинность; гибридная идентичность; субальтерные народы; телесность; традиционализм; ревизия социальных ролей.

Современный научный дискурс формируется под мощным воздействием постфеминистских и гендерных исследований, якобы призванных к уничтожению устоев традиционалистского бинарного подхода к разделению полов. Последние ныне считаются совокупностью биологических признаков, которые могут получить развитие через социальные конструкты, определяемые лично субъектом [1]. Радикализация ЛГБТ-повестки приводит к непоследовательному, резкому снятию барьеров между мужчиной и женщиной, что исключает адаптационный период, необходимый для адекватного отождествления с новым «Я». Более плавная оптика возникает в начале XX века, когда общество осознает механизированное будущее, выбирается из застоя прекапиталистического строя, и благодаря фрейдистскому вниманию к телесности предпринимаются первичные попытки осознания имманентных (в первую очередь – эротических) желаний человека [3]. Расцвет неотрейдизма, проведение лакановских семинаров и популярность идей Ю. Кристевой в рамках постструктуралистских исследований совпадают с политическими течениями в обществе – это формирование гибридной идентичности и деструкция института колониализма [2].

Логично предположить, что проблемы сексуальности, телесности и гендерной идентификации появляются в не-западной литературе намного раньше, чем их замечают современные исследователи ориентализма и африканизма, которые стремятся апроприировать культурные достижения субальтерных народов через отношения господина / раба. В первую очередь, это связано с примитивной социальной организацией колоний, их близостью с натуралистичным человеческим началом, которое неизбежно приводит к актуализации тематики телесности. Э. Саид анализирует европейскую рецепцию ориентальных мотивов, рассматривая последние как нечто сладостно-притягательное и эротичное из-за специфической энигматичности, и отмечает изначальный фокус восточной литературы на телесность и познание духовного через отрицание физического [5]. Можно вспомнить культурные доминанты, связанные с ролью женщины в патриархальном укладе: наложница, гейша, ведьма – реализация этих ролей происходит, например, во «Сне в красном тереме» или «Тысяче и одной ночи». Аналогично, европейский взгляд на Восток и Африку проходит несколько фаз: от готического романа с ориентальным мистицизмом («Ватек» (*Vathek*, 1782) Уильяма

Бекфорда (*William Beckford, 1760–1844*) до колониалистской аллегории о познании человека («Сердце тьмы» (*Heart of Darkness, 1902*) Джозефа Конрада (*Joseph Conrad, 1857–1924*)).

Поэтому нельзя утверждать новизну подхода к маскулинности в современных гендерных исследованиях: осознание идентичности субальтерных народов катализируется под воздействием гнета метрополии, насаждающей чужие идеи и традиции. В рецепции отдельного индивида имплицитные проблемы принятия себя неизменно совпадают и с ревизией ролей мужчины и женщины в новом обществе, и с глобальным социальным фоном, последовательно определяющим постклассические культурные и духовные парадигмы [3]. Европоцентричное мировоззрение отождествляет происходящую на сломе эпох гибридизацию колониального социума с западной тенденцией на экзистенциалистский поиск себя и переопределением традиционного института отношений с бинарной оппозицией мужчина / женщина [4]. Нельзя говорить о том, что концепт «новой маскулинности» и «новой феминности» зарождается, например, в американской литературе и связанных с ней исследованиях, а затем происходит трансфер этих идей на благоприятную революционную почву африканских или восточных стран. Развитие идей протекает параллельно, а иногда постколониальная культура опережает западную из-за специфической метафизики природы и души, их синтеза.

Роман Чинуа Ачебе (*Chinua Achebe, 1930–2013*) «И пришло разрушение» (*Things Fall Apart, 1958*) является основополагающим произведением нигерийской литературы, что, безусловно, связано с широким охватом тем, затронутых писателем. Через лейтмотив противостояния традиции и новации раскрывается многообразие идей, волнующих человека, которому предстоит жить в формирующемся на его глазах мире. Описанная закономерность амбивалентна и для фикционального героя (Оконкво живет в пору появления первых европейцев на землях игбо) и для автора (Ч. Ачебе реконструирует в романе собственные опасения по поводу будущего нигерийского народа, охваченного постколониальной суетой и деструктуризацией действительности в преддверии гражданской войны). Сложная политическая ситуация, зарождающийся конфликт двух цивилизаций, религиозное перепутье, мифологический дидактизм происходящего – эти факторы становятся фоном для развития персональной истории о потере и приобретении идентичности.

Оконкво олицетворяет переходную стадию развития личности, своеобразный ницшеанский канат между человеком и сверхчеловеком. Нигериец вынужден решать противоречия, годами копившиеся в

традиционном племенном обществе, строго придерживающемся принципов бинарных оппозиций: хороший / плохой, свой / чужой, и, наконец, мужчина / женщина. Неприятие маскулинности у Оконкво резонирует с его нежеланием наследования опыта предыдущих поколений. Эту идею развивает конфликт с собственным отцом, Унокой, который, по мнению героя, олицетворяет лень, нерешительность и неэффективность – черты, присущие женскому мировоззрению. В искаженной традиционализмом оптике Оконкво стремление не повторять за отцом инвертируется в радикализацию маскулинности и ее брутализацию: жестокое отношение к детям и женам, утверждение репутации через кулачные бои, насильственное решение любой проблемы. Благодаря четкой параллели с денежными долгами родителя (груз, мешающий развитию) в поведенческой стратегии мужчины можно проследить несколько фатальных ошибок, создающих парадоксальность развития персонажа.

Так, Оконкво пытается избавиться от отцовского влияния, совершая эдипальное отрицание, но Унока не является классическим примером африканской маскулинности. Поэтому герой совершает двойную ошибку, не осознавая собственной неправоты в социальных действиях, а его стремление к обновлению устоев упирается в антиномичную ситуацию, в которой логическая последовательность традиции и новации имеет неправильно заданное направление. Эволюция мировоззрения обязана начинаться с имманентных изменений: если Оконкво избавится от токсичной маскулинности и мачизма, то это послужит толчком к трансформации новейшего опыта в изобретаемые поведенческие паттерны. Последние могут послужить примером в уникальных ситуациях – одна из них дидактически описана в романе. Речь идет об убийстве приемного сына Икемефуны, который для Оконкво – брешь в его образе жестокого воина. Привязанность к мальчику делает невозможным его смерть от рук усыновителя – это запрещают ритуалы племени. Но Оконкво порывает с традицией и самостоятельно убивает Икемефуну, обрекая на себя гнев деревни и, по поверьям, богов [6, р. 86]. Мужчина стремится решать все собственноручно, не надеясь на помощь других.

Здесь можно выйти на уровень нарративизации маскулинности и структурного анализа поведения Оконкво. Так, становится очевидно, что герой конструирует собственный образ, исходя из стереотипического обострения представления о мужчине – как добытчике, муже, отце и воине. Оконкво корит сына Нвойе за недостаток агрессивности, и находит необходимую маскулинность в дочери Эзинме. Для героя считается оскорблением назвать любого мужчину женщиной, «бабой», ведь его

двухсторонняя идеология не приемлет амбивалентности. Оконкво – это идеализированный маскулинный персонаж, вернее, он стремится к этому через рецепцию архетипов, поведения и адаптацию примитивных установок. В его лице африканская цивилизация сталкивается с более развитой европейской, которая годами учится адаптироваться и насаждать новации. Маскулинность Оконкво – это искусственный образ, поддержание которого требует концентрации на символе мужественности и отрицания новых путей развития. Эта стратегия приводит героя к неутешительному выходу: самоубийство как способ разорвать запутавшиеся связи между собой и обществом, снятие противоречий, вызванных парадоксальностью собственной фигуры.

Таким образом, в романе Ч. Ачебе «И пришло разрушение» маскулинность является одним из способов иллюстрации проблематики столкновения классического и новаторского мировоззрений. На примере главного героя Оконкво прослеживается, как устаревшее понимание социальных конструктов приводит к стагнации системы, не желающей адаптироваться к эволюционно вживляемым идеям. Радикализация поведения в зарождающемся гибридном социуме обуславливает резкое отторжение старых схем и рецепцию традиционализма как токсичного опыта – эти идеи становятся катализаторами революционных изменений. Персональная история Оконкво позволяет эксплицитно раскрыть внутренние противоречия человека, не желающего не только принимать изменения внешнего фона, но и находить отклик к этим идеям в себе.

Библиографические ссылки

1. *Ильиных С. А.* Множественная маскулинность. Социологические исследования / С. А. Ильиных. – 2011. – №7. – С. 101–109.
2. *Ильиных С. А.* Концепты маскулинности и фемининности в русле гендерного подхода. Идеи и идеалы / С. А. Ильиных. – 2011. – №4(10). – С. 131–144.
3. *Кон И. С.* Гегемонная маскулинность как фактор мужского (не)здоровья / И. С. Кон. – 2008. – № 4. – С. 5–16.
4. *Кон И. С.* Мужчина в меняющемся мире / И. С. Кон. – М. : Время, 2009. – С. 117–127.
5. *Саид Э. В.* Ориентализм. Западные концепции Востока / Э. В. Саид. – СПб. : Русский Мир, 2006. – С. 125–141.
6. *Achebe Ch.* Things Fall Apart / Ch. Achebe [Electronic resource]. – Mode of access: <https://cutt.ly/Jve5XYM>. – Date of access: 13.04.2021.

СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ В РОМАНЕ Ж.-П. САРТРА «ТОШНОТА»

А. С. Карпушенко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.karpushe@bsu.by

науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук

В статье исследуются художественные особенности романа «Тошнота» французского писателя XX века Ж.-П. Сартра. Рассматриваются основные повествовательные стратегии дневниковой прозы. Выясняются роль и функции дневника как жанра.

Ключевые слова: экзистенциализм; роман; монолог; жанр дневника; мемуарная литература.

Знаменитый роман Ж.-П. Сартра «Тошнота» написан в жанре дневника, что позволило автору максимально полно и подробно не только раскрыть внутренний мир своего нового героя – Антуана Рокантена, но и наполнить всё произведение идеями экзистенциализма. Жанр дневника намного лучше справляется с демонстрацией специфики человеческого сознания, чем какие-либо другие жанры. Дневники более субъективны и вместе с тем более непосредственны, искренни, чем другие виды мемуарных источников [1, с. 29].

Существует два типа дневника: во-первых, литературный текст, построенный на основе дневника, и, во-вторых, дневник, который пишется исключительно для самого автора и не нацелен на дальнейшую публикацию. Вниманию читателей в данном случае представлен художественный дневник, воплощающий исключительно авторский замысел. Герои, места и события, даже сам нарратор являются лишь частью авторского воображения.

По форме повествования жанр дневника относится к монологу, где герой или сам автор-повествователь высказывает своё мнение по поводу происходящего вокруг, как вымышленного, так и вполне настоящего. Именно поэтому в дневниках есть ряд ключевых характеристик, составляющих конвенциональный жанровый канон (автокоммуникация, пересечение письменной и внутренней речи, свободная форма записи, соблюдение хронологии, повествование от первого лица, краткость; фиксирование фактов, а не их анализ).

Дневник монологичен, но монологическое слово автора может быть внутренне диалогичным (беседа с воображаемым собеседником) [1, с. 28]. Рокантен редко обращается непосредственно к читателям, в отличие от «Дневников странной войны». Это связано с тем, что

главный герой не планировал распространять личные записи за пределами своего рабочего кабинета. Он фиксировал всё, что с ним происходит, чтобы давать себе отчёт, что он не сошёл с ума. Это были послания будущему себе, которые он периодически просматривал.

Сам текст представляет собой совмещение бытового дневника и дневника-черновика. В романе художественный дневник функционирует как персональный. Здесь мы видим не только переживания героя и его личные проблемы, но и разные заметки, связанные с нынешней работой. Он не разделяет пространство дневника для этих двух разных тем, а наоборот соединяет, одновременно описывая жизни маркиза и свою собственную.

Одним из главных признаков дневника является его датировка. Рокантен не придерживается одного типа указания даты. Первые записи всегда начинались по шаблону: день недели, дата и год (Lundi 29 janvier 1932). Иногда за один день делалось сразу несколько пометок, тогда герой указывал время (10 heures et demie) и опускал год. Со временем начали исчезать дни недели и даты, обозначалось исключительно время суток. Иногда автор дневника подчёркивал связь с предыдущей записью («Une heure plus tard»). В дневнике главного героя промежуток между записями может быть как и в один час, так и в несколько дней и даже недель. Так, используя данные приёмы, Сартр делает свой роман менее механическим и шаблонным. Писатель убеждает читателей, что эти записи принадлежат живому человеку.

Главный герой со временем перестаёт придерживаться каких-либо правил, его записи изменяются с каждой новой страницей как по содержанию, так и по структуре. Они могут быть наполнены и подробными описаниями, и краткими ремарками в несколько слов. Излишняя детализация кафе или футляра на рабочем столе главного героя свидетельствует о том, что дневник является прямым отражением эмоциональной палитры героя. Рокантен вносит в свой дневник свежие события, переживания, о чём свидетельствует точность описываемых деталей.

В дневнике Рокантена сочетаются сразу три времени: настоящее, прошедшее и будущее. Чаще всего встречается именно прошедшее время, ведь дневник – это записи, в которых зафиксированы произошедшие события, их анализ и мнение автора по этому поводу. В записях используется настоящее время, чтобы подробно описать эмоции и чувства автора, которые он испытывает в нынешний момент. Автор обращается к будущему, когда он строит определённые планы или пытается предсказать развитие грядущих событий (например, встреча с бывшей возлюбленной).

Следует выделить так называемые риторические восклицания, которые периодически встречаются в записях дневниках. Данный приём заставляет читателя думать, что Рокантен – это не просто герой романа, а вполне настоящий, живой человек. Восклицания придают тексту реалистичность и эмоциональность потока речи.

Помимо этого, большое количество риторических вопросов так или иначе присутствует в «Тошноте» Сартра: «*Donc il s'est produit un changement, pendant ces dernières semaines. Mais où? C'est un changement abstrait qui ne se pose sur rien. Est-ce moi qui ai changé?*» [5, p. 16]; «*Qu'est-ce que je faisais là? Pourquoi parlais-je avec ces gens? Pourquoi étais-je si drôlement habillé?*» [5, p. 17]. Рокантен не нуждается в ответах читателей, т.к. биограф первоначально не ставил перед собой в качестве цели построение диалога с другими людьми. Главный герой использует свой дневник в качестве записной книжки для небольших пометок о личности маркиза де Рольбона и его жизни и как собеседника, который поможет ему разобраться с приступами тошноты и подавить одиночество, что наполняет большинство записей: «*Est-ce donc ça qui m'attend? Pour la première fois cela m'ennuie d'être seul. Je voudrais parler à quelqu'un de ce qui m'arrive avant qu'il ne soit trop tard, avant que je ne fasse peur aux petits garçons. Je voudrais qu'Anny soit là*» [5, p. 22].

В дневниках практически невозможно обойтись без имён собственных. Чаще всего в данном жанре встречаются антропонимика и топонимика, что весьма логично. В первом случае автор-повествователь вводит дополнительных героев, давая им имена, фамилии, прозвища или псевдонимы. Эти люди появляются на страницах дневника после того, как вызывают определённый интерес у главного героя. Рокантен фиксирует тех людей, которые играют определённые роли в его жизни, будь то бывшая возлюбленная или весомая в истории личность. Друзья, близкие, семья и даже незнакомцы побуждают автора дневника к созданию новых записей (Мерсье, Порталь, де Рольбон, Фаскель).

Что же касается различных названий географических объектов, то их использования, безусловно, можно попытаться избежать. Сам же Сартр посчитал нужным описать место нахождения главного героя, чтобы читатель смог полностью погрузиться в мир Рокантена. В самом начале романа нам раскрывается примерное расположение отеля, в котором остановился биограф: «*En dessous, la rue des Mutilés et le chantier de la nouvelle gare. Je vois de ma fenêtre, au coin du boulevard Victor-Noir, la flamme rouge et blanche du Rendez-vous des Cheminots*» [5, p. 13]. При записи случившихся событий герой так или иначе указывает место, в котором эти самые события и происходили. Помимо точных названий магазинов и кафе (в пределах Вселенной, в которой существует герой) в

дневнике отражены пейзажи и описания различных географических объектов, которые впечатлили героя. Особое внимание автор дневника обращает на интерьер кафе и его изменения на протяжении всего романа. Топонимы в художественном произведении не только призваны обеспечить своего рода реалистичность событий, но и очертить пространственные рамки событий произведения [1, с. 31].

Жанр дневника представляется весьма удачным, ведь данный выбор позволяет автору выразить собственное мировидение и собственные философские воззрения. Философия экзистенциализма, которой придерживался автор «Тошноты», сосредоточена на существовании человека, его судьбе и поступках. Как мы выяснили, дневник позволяет «стать ближе» к главному герою, т.к. он раскрывает его личные переживания в полной мере, что идеально подходит для наблюдения за преобразованием субъекта. Читатели могут иметь своё собственное мнение по поводу второстепенных персонажей или событий, представленных в произведении, но все их мысли будут предвзяты. Они будут построены на субъективном мнении Рокантена, его умозаключениях и эмоциях, изложенных на страницах дневника. То есть мнение биографа пересекается со мнением читателей. Таким образом мы подробнее знакомимся с концепцией экзистенциализма и легче воспринимаем её идеи. На протяжении всего произведения мы наблюдаем, как главный герой постепенно открывает свой интер-субъект, где он сможет решить, «чем он является и чем являются другие люди» [2, с. 145]. Открытый финал как бы возвращает в реальность читателя. Сартр, оставляя нас без определённой концовки, даёт возможность нам самим придумать дальнейшую жизнь Рокантена, основываясь на представленных принципах философии существования.

Таким образом, дневник даёт возможность изобразить внутренний мир героя, его личностные качества и индивидуальность. Он призван наиболее точно показать особенности человеческого сознания. Ж.-П. Сартр выбрал удачный жанр для того, чтобы изобразить некую метаморфозу человека после осознания своей свободы и бессмысленности существования. Несмотря на то, что многие критики относились по началу с пренебрежением к «Тошноте», т.к. она была написана в этом устаревшем, по их мнению, жанре, роман идеально передает мысли автора благодаря особенностям дневника: датировка, отрывочность и краткость, категоричность, современность и т.д. Этот метод позволяет передать внутренний мир, переживания и мысли самого писателя. Благодаря дневниковой монологичности, автор чётко высказывает своё мнение и не отвлекается на посторонние темы, что создаёт иллюзию свободного выражения мыслей. Дневник – это жанр,

позволяющий читателю практически встретиться лицом к лицу с нарратором и проникнуть в его сознание. Именно этого эффекта Ж.-П. Сартр и добивался, знакомя читателей со своей философией.

Библиографические ссылки

1. *Богданова Е. В.* Языковые особенности жанра дневника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2008_1-1_09.pdf. – Дата доступа: 15.04.2021.
2. *Грехнев В. С.* Философия XX века // Экзистенциализм / В. С. Грехнев; под ред. В.И. Добрынина. – М., ЦИНО общества "Знание" России, 1997. — Гл. 2.3. – С. 143–153.
3. *Ромашкина М. В.* Два дневника Жана-Поля Сартра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dva-dnevnik-a-zhana-polya-sartra>. – Дата доступа: 15.04.2021.
4. *Сартр, Ж.-П.* Тошнота / Ж.-П. Сартр. – Москва : АСТ, 2020. – 320 с.
5. *Sartre, J.-P.* La Nausée / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 1938. – 253 p.

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ЭССЕ М. ТВЕНА «КТО ЖЕ ТЫ, ЧЕЛОВЕК?»

Е. А. Кимстач

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.karpushe@bsu.by

науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук

В статье исследуется философско-критическое эссе Марка Твена «Кто же ты, человек?», написанное в форме сократического диалога. В последнее десятилетие своей жизни американский писатель переживает мировоззренческий кризис, связанный с потерей веры в демократическое общество, социальные идеалы и созидательное начало человека. В это время писателем создаются произведения, в которых он обличает несовершенство человеческой природы и двусмысленность моральных ценностей. В эссе «Кто же ты, человек?» твеновская критика направлена на зависимое положение человека от внешних факторов, суть коих наследственность, привычки и среда, также на отсутствие творческого потенциала и способности к самопожертвованию.

Ключевые слова: эссе; природа человека; концепция личности; сократический диалог; благородство; воспитание.

В истории национальной американской литературы творчество Марка Твена играет важную роль. Как отмечает доктор филологических наук П. В. Балдицын, «Марк Твен в художественной прозе, как и Уолт Уитмен в поэзии, завершил процесс создания самобытной национальной литературы, начатый просветителями и романтиками, и вместе с тем проложил пути развития для современной прозы» [1, с. 203]. Масштаб твеновского гения охватывает различные жанровые формы: от юморесок-анекдотов до исторического романа, однако, вне зависимости от жанра, автор всегда критически оценивает человеческие пороки и прославляет подлинные ценности бытия. В данной работе мы обратим внимание на концепцию личности, сформулированную Марком Твеном в критическом эссе «Кто же ты, человек?» (*What Is Man*, 1906). Эссе написано в форме философского диалога.

В письме американскому зоологу и философу Говарду Муру 7 февраля 1907 года Марк Твен говорит о двусмысленности морали, которую породил человеческий инстинкт: «We have no real morals, but only artificial ones – morals created and preserved by the forced suppression of natural and hellish instincts. Yet we are dull enough to be vain of them» [3]. Марк Твен последние полтора десятилетия жизни переживает мировоззренческий кризис, апогеем которого становятся размышления о проблеме человеческого бытия, двойственности его природы, подчинение влиянию среды, превалирующим в обществе идеям и привычкам. По мнению В. П. Балдицына, «осознание вопиющей противоречивости окружающего общества появилось уже в начале его [М. Твена] творческой деятельности и нарастало с годами. Демократия оборачивалась властью денег, государственный аппарат – прибежищем мошенников и глупцов, торжественно провозглашенные свободы оказывались мнимыми, религиозное ханжество скрывало алчность и неприязнь к людям другой веры, расы и культуры, мораль держалась лишь на внешнем соблюдении приличий» [1, с. 289].

В начале XX века М. Твен создает произведения, которые долгое время остаются неопубликованными. В них автор высказывает позицию убежденного мизантропа и критика религии. Данные работы не отвечали ожиданиям публики. Российский филолог А. М. Зверев отмечает: «Только бумаге писатель осмеливался доверять свои глубоко выношенные горькие суждения о современниках, соотечественниках и вообще о человеческом роде» [2]. Одним из таких произведений становится эссе в форме сократического диалога между Старцем и Юношей.

В соответствии с традицией жанра сократического диалога, Марк Твен отводит Старцу роль наставника, который выстраивает дискуссию с

Юношей таким образом, чтобы дать ответ на главный вопрос: кто же такой человек?

Беседа между оппонентами открывается аргументом Старца в пользу того, что человек представляет собой машину, подвластную исключительно внешним влияниям и не обладающую внутренней потенцией к созиданию. Он отрицает наличие совести и нравственного чувства. В дополнение к этому, Старец говорит о присутствии Внутреннего Господина в человеке, именуемого самоодобрением или удовлетворением собственного духа. Данная позиция в значительной степени коррелируется с преобладающим пессимистическим настроением Марка Твена в 1900-х годах: «From his cradle to his grave a man never does a single thing which has any first and foremost object but one – to secure peace of mind, spiritual comfort, for HIMSELF» [4, p. 33].

Марк Твен критически смотрит на понимание большинством людей истинного смысла базовых ценностей жизни. Как известно, автор эссе глубоко переживал социальные язвы, которыми страдало современное ему общество. Одним из таких «недугов» стала духовная деградация людей ввиду ложного восприятия постулатов человеческого бытия. В эссе Старец следующим образом высказывает мнение о подмене сути понятий: «They are all [Love, Hate, Charity, Compassion, Avarice, Benevolence] forms of self-contentment, self-gratification, but the names so disguise them that they distract our attention from the fact. Also we have smuggled a word into the dictionary which ought not to be there at all – Self-Sacrifice» [4, p. 28–29].

Исследуя природные интенции человека, автор анализируемого произведения приходит к следующему выводу: врожденных факторов в человеке не существует, его поведение и привычки продиктованы исключительно внешним влиянием, человека может выковать лишь среда и воспитание: «ALL the outside influences. There are a million of them /.../ It is his human environment which influences his mind and his feelings, furnishes him, his ideals, and sets him on his road and keeps him in it /.../ The influences about him create his preferences, his aversions, his politics, his tastes, his morals, his religion» [4, p. 43].

Марк Твен настаивает на положении человека как принимающей информацию стороне, но не созидающей ее. Автор поднимает вопрос процесса мышления и работы памяти. Соответственно, процесс мышления – это обслуживание факта, но не создание, так как он строится из множества накопленных человеком мыслей в его памяти: «He didn't create the idea, he merely discovered the fact /.../ One by one, improvements were discovered by men who used their eyes, not their creating powers...» [4, p. 72].

Также М. Твен снимает с человека ответственность за созданное им, так как единственный источник созидательной силы он видит в разуме, который не только не подчиняется человеку, но и повелевает им: «...nor I, nor any man ever originates a thought in his own head. The utterer of a thought always utters a second-hand one» [4, p. 30]. «The mind is independent of the man. He has no control over it; it does as it pleases» [4, p. 65].

В заключение диалога Старец произносит следующие слова: «Nothing can do that. Everything has been tried. Without success. I beg you not to be troubled» [4, p. 110]. Данные слова могут быть интерпретированы как итог сильнейшего разочарования в человеческой природе. Человек является рабом своего нрава, привычек и среды. Осуждать его или же восхвалять не имеет никакого смысла, так как личной его заслуги в приобретенном пороке или достоинстве нет. Попади он под иное общественное влияние, изменилась бы и парадигма его мировоззренческих взглядов, закономерность поступков и оценка жизни и себя.

Таким образом, Марком Твеном написано критико-философское эссе. В нем автор формулирует мизантропическую концепцию человека, изобличающую его несовершенство. Данная концепция основана на следующих положениях: зависимая природа человека от собственного нрава и окружающих явлений, фиктивные этические понятия и мнимое благородство человеческого духа.

Библиографические ссылки

1. *Балдицын, П. В.* Марк Твен / П. В. Балдицын // История литературы США. Литература последней трети XIX в. 1865-1900 (становление реализма) Том IV – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 990.

2. *Зверев, А.* Философская проза Марка Твена / А. Зверев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/articles/zverev-filosofskaya-proza-marka-tvena.htm>. – Дата доступа: 17.04.2021

3. *Twain, M.* The Letters Of Mark Twain / M. Twain [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.gutenberg.org/files/3199/3199-h/3199-h.htm>. – Access date: 17.04.2021

4. *Twain, M.* What Is Man? And Other Essays / M. Twain. – N. Y.: Harper & Brothers Publishers, 1917. – P. 400

СПЕЦИФИКА ПСИХОЛОГИЗМА В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ»

А. Л. Ковалёва

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.kovalevaALL@bsu.by

науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук

В статье исследуются особенности психологизма в романе Гюстава Флобера «Госпожа Бовари». Анализируемый роман вписывается в контекст французской реалистической прозы второй половины XIX века. Г. Флобер предстает мастером изображения тончайших переживаний своих персонажей благодаря несобственно-прямой речи, оттеняющей безличный авторский стиль, и использованию особых повествовательных стратегий, призванных передать внутреннее, душевное посредством внешнего, физического и физиологического.

Ключевые слова: реалистический роман; романтизм; характер; морально-нравственная проблематика; психологизм.

Французский писатель-реалист Гюстав Флобер является непревзойденным исследователем человеческой натуры. Г. Флобер привносит новое психологическое измерение в социально-бытовой роман XIX века. Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» (*Madame Bovary*, 1856) принес автору не только скандальную славу, но и судебное разбирательство. Тем не менее, данный роман по праву занял одно из значительнейших мест в панораме не только французской, но мировой литературы. Талант писателя позволил ему мастерски изобразить душевные переживания не только главной героини (Эммы Бовари), но и второстепенных персонажей романа.

Эмма воспитана на книгах романтического характера, где были изложены любовные сюжеты с идеалистическими героями, которые воодушевляли юную натуру. Именно поэтому героиня постоянно стремится к захватывающей и всепоглощающей любви, мечтает о красивой и роскошной жизни. Вся трагичность заключается в том, что героиня не понимает недостижимости книжных идеалов.

История жизни Эммы Бовари воплощает в себе идею автора о том, что трагедия героини является одновременно трагедией всего общества XIX века, которое Гюстав Флобер описывает на страницах своего романа довольно жестко и безжалостно: морально низкие, пошлые идеалы, стремление к внешнему благополучию, роскоши, постоянная ложь, незнание, боязнь столкнуться с реальностью.

Автор представляет жизнь своей героини как трагедию молодой женщины, которая мечтала о любви и не находила ее. Фоном для описания частной истории Эммы Бовари становится социально-

историческая панорама уклада жизни во Франции XIX века. В романе «Госпожа Бовари» внешний мир как будто сталкивается с нравственной дилеммой Эммы, и сама безысходность ее борений определяется упрямой неподвижностью внешнего мира.

Г. Флобер был убеждён, что не все мысли, а тем более чувства должны быть выражены словами. Поэтому для более глубокого воплощения психологизма героев своего романа автор использовал так называемую «подсознательную поэтику» [2, с. 229]. Подобная поэтика создавалась с помощью особых стиливых приемов: возвращением внимания читателя к истокам характера, обыгрыванием ранее названных деталей и сцен, подтекстом. Например, упомянутые в одной главе романа шелковые занавески в мечтах героини, которые потом вновь появляются на окнах отеля, или мечты Эммы о мягких сапогах возлюбленного и появление перед ней Родольфа в этих же самых мягких сапогах в другой главе, создают контраст между реальностью и мечтами героини [3, с. 147; с. 152]. Именно при помощи контраста Г. Флоберу удается выразить мысль о том, что вещами, то есть материальными объектами, нельзя заменить чувства и духовное наполнение человека. Так, с помощью обычного, но вовремя использованного в тексте описания вещей героев Флобер обличает пороки своей эпохи.

Психологизм Флобера отличается от психологизма авторов первой половины XIX века: писатель считает, что начинать исследование нужно с ощущения. Автор романа «Госпожа Бовари» хотел добраться до истины, а для этого необходимо проникнуть в тайны человеческой души, в историю становления личности, обнаружить все возможные побудительные причины действий и мыслей, раскрыть причинно-следственные связи явлений [1]. Именно поэтому, описывая эмоции персонажей, Г. Флобер основывается не только на визуальных либо аудиальных впечатлениях, но и на физиологических реакциях своих героев. Действительно, в романе важную роль играет физиология. Сцены описания физиологических процессов – это не пропаганда аморальности, а один из способов познания человеческой личности: «Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir ; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna» [4, p. 248].

Сразу же после сцены, где героиня вступила в любовную связь с Родольфом, автор показывает читателю явные духовные изменения Эммы ввиду случившегося: «Rien autour d'eux n'avait changé; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées. Rodolphe, de temps à autre, se penchait et lui prenait sa main pour la baiser» [4, p. 249].

Поступки госпожи Бовари и её любовников нередко представляются изображением нелепости, абсурдности и романтической бравады. Во время сцены с Родольфом (любовником Эммы), ее оставшийся вдовцом муж Шарль Бовари впервые явно переживает широкий спектр эмоций и произносит романтические и трагичные слова:

Je ne vous en veux pas, dit-il.

Rodolphe était resté muet. Et Charles, la tête dans ses deux mains, reprit d'une voix éteinte et avec l'accent résigné des douleurs infinies:

– Non, je ne vous en veux plus !

Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit:

– C'est la faute de la fatalité ! [4, p. 321].

Так автор романа показывает, что даже самому простодушному и приземленному человеку вроде Шарля Бовари не чужды высокие моральные ценности.

Главной задачей писателя было разглядеть в ветреной и ограниченной натуре героини не только нелепость ее «идеала», но и подлинный трагизм. Эмме было чуждо то, что современный ей социум не ценит истинных человеческих чувств, поскольку на первый план выходит жажда денег, карьера и прочие вещи, не касающиеся духовности человека. Именно поэтому героиня не достигла своего счастья.

Таким образом, Г. Флобер, представляя вниманию читателей личную драму главной героини, вписывает ее в контекст бездуховности и безнравственности современного ей социума. История Эммы Бовари воплощена не столько как обычная бытовая драма молодой женщины, потерявшей веру и надежду, а как социальная трагедия личности, которая не может найти защиту и понимание в обществе. Французский писатель создал роман нового типа, в котором тщательно проанализировал основы общественной морали, а психологические характеристики персонажей воплотил через внешние детали.

Библиографические ссылки

1. *Набоков, В.* Гюстав Флобер «Госпожа Бовари»: лекция [Электронный ресурс] / В. Набоков. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/gospozha-bovari.htm>. – Дата доступа: 10.04.2021.

2. *Ржевская, Н. Ф.* Гюстав Флобер / Н. Ф. Ржевская // История всемирной литературы. В 9 т. – М.: Наука, 1991. – Т. 7 – С. 254 – 264.

3. *Флобер, Г.* Госпожа Бовари. Провинциальные нравы / Г. Флобер. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1980. – 256 с.

4. *Flaubert, G.* Madame Bovary / G. Flaubert. – Paris: Edition Gallimard, 1957. – 448 p.

КАТЕГОРИЯ ДРУГОГО В РОМАНЕ «АЛЛАХ НЕ ОБЯЗАН» АХМАДУ КУРУМА

Д. М. Лукьянова

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
darya_lukyanova_2013@mail.ru;
науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент*

В статье рассматривается категория Другого в романе кот-д'ивуарского писателя Ахмаду Курума «Аллах не обязан». Вторая половина XX века характеризуется всплеском локальных конфликтов на территории бывших африканских колоний. В данном романе Курума исследуется тема гражданских войн на континенте через фигуру ребёнка, оказавшегося в гуще вооружённых столкновений. Раскрывая особенности художественного универсума Ахмаду, во многом обусловленного образом нарратора, репрезентирующего гибридную идентичность, автор выявляет внутреннюю разрозненность Африки.

Ключевые слова: гибридная идентичность; категория Другого; нарратив; постколониальная литература; травма.

После окончания Второй мировой войны Франция и Бельгия переживают эпоху деколонизации – обретения независимости бывших колоний и рост национально-освободительных движений. Формирование суверенной государственности в странах Африки сопровождалось установлением авторитарных режимов общественно-политического управления, кризис которых привёл к всплеску жестокости и военным столкновениям. В конце 1960-х, когда в африканской литературе преобладали рассказы о колониализме и рабстве, кот-д'ивуарский писатель Курума Ахмаду уже был язвительным критиком политических режимов континента после обретения независимости. Он считал своим долгом предавать огласке происходящие острые события: «Prenez Allah n'est pas obligé. Je n'invente rien, la presse a déjà tout dit. Par exemple qu'on coupait les bras aux gens pour les empêcher de voter, ce qui est une idée saugrenue, incroyable, non? Cela n'a pas provoqué beaucoup de réactions. Mais quand c'est un écrivain qui les raconte, les choses prennent une autre dimension» [3, р. 4 – 5] (Возьмём «Аллах не обязан». Я ничего не выдумываю, журналисты уже всё рассказали. Как людям, например, отрубали руки, чтобы они не смогли голосовать, – это безумная, невероятная идея, не так ли? Однако это не вызвало бурной реакции. Но когда об этом рассказывает писатель, всё приобретает другие масштабы. (Здесь и далее перевод критических статей и интервью наш. – Д. Л.)). В результате большую часть своей жизни Курума провел за пределами

родной страны. Его роман «Аллах не обязан» (*Allah n'est pas obligé, 2000*) рассказывает историю мальчика по имени Бирахима, столкнувшегося с ужасами войн в Либерии и Сьерра-Леоне. Будучи очевидным символом будущего во всём мире, ребёнок имеет особый статус в культурах Африки, и поэтому неудивительно, что во второй половине XX века большое количество произведений, созданных африканскими писателями, были сосредоточены на детях («Чёрный ребёнок» Камара Лэй (*L'Enfant noir, 1953, Гвинея*); «Песчаное дитя» Тахара Бенджеллуна (*L'Enfant de sable, 1985, Марокко*); «Карты» Нуруддин Фарах (*Maps, 1986, Сомали*)).

Образ ребёнка активизирует категорию Другого как основополагающий концепт современного транскультурного принципа самосознания, предполагающего наделение голосом «маргинальных» представителей гибридной идентичности (женщина, ребёнок, автохтон и др.). Путешествуя из родной деревни в Кот-д'Ивуаре, Бирахима отправляется на поиски дома своей тётки в Либерии, надеясь, что она усыновит его. Но как только мальчик пересекает границу, он быстро оказывается втянутым в бушующую там племенную войну. Бирахима получает АК-47, запас наркотиков и приказ убивать.

Повествование представляет собой нечто среднее между языком, который нарратор называет «r'tit nègre» (уничижительное название для французского языка с упрощенным синтаксисом, на котором говорили жители бывших французских колоний), сленгом малинке, а также словами, взятыми из «Ларусс», «Малого Робера», «Словаря лексических особенностей французского языка в Черной Африке» и «словаря Хэррапа». Этот спонтанный стиль отражает как юный возраст нарратора, так и его травмированную личность: «Le traumatisme de l'enfant soldat ne l'a pas plongé dans le silence, mais lui a donné au contraire tendance à la logorrhée : impossible pour lui de passer sous silence les horreurs qu'il a vues» [4, p. 5] (Травма ребёнка-солдата не погрузила его в молчание, а наоборот, наделила склонностью к патологической болтливости: он не может замалчивать увиденные им ужасы). При помощи гибридного языка романа автор иллюстрирует картину языкового разрыва, который существует между Францией и бывшими колонизированными странами Африки, тем самым осуждая политику невмешательства западных стран в либерийские, сьерра-леонские и гвинейские военные конфликты.

Решение писать по-французски никогда не было результатом выбора писателя по двум причинам. Во-первых, язык народа малинке является устным, и, как правило, не используется в письме; во-вторых, поскольку Курума получил образование в колониальной школе, он вынужден был писать по-французски. За долгие годы, прожитые вдали от дома, Курума

несколько отошел от родного языка. Это, однако, не мешает писателю вводить его в свои тексты, используя как богатство французского, так и малинке. В нарративе Курума традиционные европейские приёмы повествования коррелируют с африканскими традициями, в частности, включением фонетических элементов устной речи, которые Курума эффективно вплетает в письменную форму. Таким образом, на вопрос о четырёх словарях и языковых особенностях романа Курума отвечает: «Le français est une langue plurielle. Nous, Africains anciennement colonisés, en avons hérité, mais nous devons y forger notre propre territoire pour réussir à exprimer nos sentiments, notre réalité. [...] Si Birahima possède quatre dictionnaires [...], c'est parce qu'il s'adresse à tous ceux qui parlent français : les toubabs (qu'il appelle encore les colons, les Blancs, les racistes), les natives et les francophones» [3, p. 4–5] (Французский язык разнообразен. Мы, бывшие колонизированные африканцы, унаследовали его, однако мы должны создать свою собственную территорию для выражения своих чувств, своей реальности. [...] Если у Бирахимы есть четыре словаря [...], то это потому, что он обращается ко всем, кто говорит по-французски: европейцам (которых он до сих пор называет колонистами, белыми, расистами), местным жителям и франкофонам). Здесь Курума затрагивает вопрос о франкофонии – одном из наиболее серьёзных последствий французской колониальной политики ассимиляции. Франкофония включает в себя многие культурные, языковые, географические, идеологические, политические и институциональные аспекты. Говорить по-французски – значит транслировать дискурс, колониальные ценности которого изменились в постколониальном мире, где европейская культура Франции сталкивается с аутентичной самобытностью и многоязычием автохтонных народов. Так, ребёнок-солдат, попавший на войну, с самого начала предстает в глазах читателя, репрезентируя не моральные или физические характеристики, а языковые особенности: «Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français» [5, p. 4] («Ну, значит... во-первых... Звать меня Бирахима. Я негритенок. Не потому, что я черномазый, что я мальчишка. Нет! Я негритенок, потому что с грехом пополам говорю по-французски» [1, с. 3]. – *Здесь и далее перевод романа Нины Кулиш*). Реципиент идентифицирован неоднозначно: открывающая роман сцена колеблется между историей, адресованной народу малинке, и методическим переводом, адресованным бывшим колонизаторам. Таким образом, лингвистические особенности романа символизируют проблемы коммуникации между Африкой и Европой. Курума пишет о поколении, потерявшем надежду на общность и взаимодействие франко-африканской культуры.

История Бирахимы является результатом травмы, которую он пережил, будучи ребёнком-солдатом. В начале романа Курума демонстрирует психологическую особенность своего персонажа: Бирахима испытывает чувство вины за то, что обидел свою мать, её смерть оставила глубокий след в судьбе ребёнка: «À partir de ce jour, j'ai su que j'avais fait du *mal* à ma maman, beaucoup de *mal*. Du *mal* à une handicapée. Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec la *mauvaiseté* dans le cœur. J'avais ses *malédiction*s, la damnation. Je ne ferais rien de bon sur terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre» [5, p. 13] («В тот день я узнал, что причинил *горе* моей маме, большое *горе*. Причинил *горе* калекке. Мама так ничего и не сказала мне, но она умерла с *обидой* в сердце. Надо мной тяготело материнское *проклятие*. Никогда мне не сделать ничего хорошего на этом свете. И никогда из меня не выйдет ничего хорошего» [1, с. 16]). Лексическая и морфологически-звуковая анафора «*mal*» и производных от неё слов подчёркивает чувство незавершенности в отношениях с матерью, безграничного пессимизма по отношению к своему собственному будущему. Чрезмерная суеверность и набожность, присущая мусульманской культуре, синтезируется с инфантильным взглядом героя, метафоризируя вечное присутствие проклятия, которое заставляет ребёнка двигаться по трагическому маршруту, от которого он не может отклониться.

Говоря о специфике мифологического сознания африканских народов, роман Курума ошибочно называют примером магического реализма, однако его мир, хотя временами и причудливый, совершенно реален. Вера в магию выставляется на посмешище: дядя Бирахимы, Якуба, колдун и заклинатель фетишей, на самом деле мошенник. Когда защитные амулеты, создаваемые им, чтобы защитить бойцов от травм и смерти, оказываются бесполезными, он обвиняет самих жертв: «Les balles ont traversé le colonel Papa le bon malgré les fétiches de Yacouba. Yacouba a expliqué: le colonel avait transgressé des interdits attachés aux fétiches» [5, p. 41] («Фетиши Якубы не помешали пулям прошить насквозь тело полковника Папы Доброго. Якуба потом объяснил почему: полковник нарушил запреты, связанные с фетишами» [1, с. 62]). Примечательно, что фигура мага нетипична для мифологии континента. Через призму детского взгляда Бирахима видит обман именно таким, какой он есть.

Голос ребенка-солдата – это не детский голос: у него забрали детство, герой рано повзрослел. Бирахима также не является солдатом, потому что не стремится к боевой славе и не проявляет мужества. Он уже не ребёнок, но ещё не взрослый: это пограничное и кризисное состояние можно описать с помощью понятия «маргинальность», введенного в научный оборот американским социологом Р. Э. Парком. Он пишет о

том, что миграция приводит к возникновению нового типа личности, которому свойственна секуляризация отношений, являвшихся прежде сакральными [2, с. 172]. Под миграцией в таком случае обычно подразумевают международное перемещение как наиболее распространённое и деформирующее, однако Курума демонстрирует миграцию внутреннюю. Распад домашних связей, смена места жительства, а также вовлечение в военные действия разрушают устоявшийся порядок вещей для главного героя: ислам – всё, что осталось от старой жизни, он смотрит на мир и вынужденно взаимодействует в нём с отстранённостью чужака. Проговаривание истории помогает Бирахиме облегчить боль и избежать навязчивого характера травмы. Его голос – свидетельство жертвы и палача, символ равнодушия западных стран к ужасам Африки: «Ils se sont partagé la richesse; ils se sont partagé le territoire; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes» [5, p. 24] («Они поделили богатства этой страны, поделили ее территорию, поделили людей. Поделили все, что только можно, а весь мир видит это и не вмешивается. И позволяет им убивать людей ни за что ни про что, убивать детей и женщин» [1, с. 34]).

Пытаясь вывести скрытую формулу существования гибридной идентичности в многонациональной Африке, Курума изображает войны в Либерии и Сьерра-Леоне, постоянно деконструируя их природу пародийным дистанцированием с помощью чёрного юмора, построенного по схеме «человек – животное». Этот приём ограждает от пафоса, навеянного патетическим тоном местной прессы, с которым в настоящее время прославляются войны в Западной Африке. Юмор Курума идёт вразрез с исторической правдой, создавая тем самым пространство жизнерадостности внутри трагического и абсурдного. В результате возникает ситуация, в которой задача человечества заключается не столько в том, чтобы изменить мир к лучшему, сколько в том, чтобы с иронией смотреть на происходящее трагическое зрелище: «Tous les villages que nous avons eu à traverser étaient abandonnés, complètement abandonnés. C'est comme ça dans les guerres tribales: les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. Les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes. À faforo!» [5, p. 88] («Все деревни, какие встречались на нашем пути, были пустые, совсем опустевшие, брошенные жителями. Так всегда бывает при межплеменных войнах: жители бросают деревни, людское жилье, и прячутся в лесу, где живут дикие звери. Диким зверям живется лучше, чем людям. Фафоро!» [1, с. 66]).

В отличие от догматических дискурсов – колониального, локально африканского, политического или исторического, объектом которых является истина, романы Курума Ахмаду строятся на принципе дискуссии с абсолютной истиной посредством исторических отсылок и фактов, которые служат уже не подтверждением их существования, а скорее обманом, предлогом для бесконечного умножения версий упоминаемого прошлого. Что осталось от колониальных войн, мистификаций и отцов нации, подаренных в качестве свободы народам Африки, если не фрагментарные, неполные воспоминания?

Так, в романе Ахмаду Курума «Аллах не обязан» образ ребёнка представляет собой художественное воплощение категории Другого. Моральная раздвоенность и внутренний конфликт являются неизменными составляющими гибридной идентичности главного героя, что даёт возможность говорить об имманентности его инаковости: присутствие Другого в структуре личности делает Бирахиму нетождественным самому себе. Описывая историю кот-д'ивуарского ребёнка, Курума демонстрирует общую картину Западной Африки с её межплеменными войнами и ощущением собственной неполноценности и потерянности. В сущности, данный роман является ярким примером постколониальной литературы, затрагивающим проблемы общекультурной и индивидуальной идентичностей, которые составляют основную социально-политическую повестку современности.

Библиографические ссылки

1. *Курума, А.* Аллах не обязан / А. Курума. – Москва : Иностранная литература, 2002. – 96 с.
2. *Парк, Р. Э.* Человеческая миграция и маргинальный человек [Электронный ресурс] / Р. Э. Парк // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 1998. №3. С. 167–176
3. *Argang, C.* L'interview avec Ahmadou Kourouma / L'Express. – 2000. – 1 sep. – P. 4 – 5
4. *Coste, M.* « Je vais vraiment, vraiment raconter ma vie de merde et de damne » : la voix d'un enfant soldat dans « Allah n'est pas oblige » d'Ahmadou Kourouma / M. Coste. – Paris : Acte de Colloque à l'Université Paris Sorbonne, 2016. – 11 p.
5. *Kourouma, A.* Allah n'est pas obligé / A. Kourouma. – Paris : Seuil, 2000. – 106 p.

ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМЫ В НЕМЕЦКИХ СМИ

Д. Н. Малашкова

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
malashkova.darya@mail.ru;*

науч. рук. – С. С. Котовская, канд. филол. наук, доцент

Данная работа посвящена проблеме заимствования немецким языком интернациональных слов и употребления их в средствах массовой информации. Целями данной статьи являются установление причин употребления интернационализмов в немецких СМИ и выявление особенностей их происхождения и распределения по сферам употребления в немецких СМИ. Актуальность работы заключается в том, что интерес лингвистов к изучению интернационализмов постоянно увеличивается, а СМИ все больше стремится к неограниченной международной коммуникации.

Ключевые слова: интернационализм; происхождение; немецкий язык; СМИ.

Лексические интернационализмы, как и любые другие явления сферы межъязыковой общности, являются значительной частью каждого из языков. Совмещая в себе повторяющиеся почти во всех языках черты, они способны сохранять и неповторимые, специфические качества каждого из этих языков. При этом появление интернационализмов способствует более эффективному использованию словарного состава языка в процессах международного обмена информацией [3].

В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой под интернационализмом понимается слово (или выражение), принадлежащее к общеэтимологическому фонду ряда языков, близких по происхождению или сходных по своему историческому развитию [1].

В то же время, интернациональные слова (международные слова) – слова, заимствованные большинством языков мира из языка народов, который создал или ввел в общее употребление обозначаемые ими предметы [1].

Как можно заметить, такие понятия, как «интернационализм» и «интернациональное слово», различаются исследователями, но в данной работе мы будем употреблять их как синонимичные слова.

Большая часть интернационализмов пришла в немецкий язык из французского, итальянского, английского, русского языков. Исследователи выделяют несколько периодов, в ходе которых немецкий язык наиболее часто и интенсивно обогащался интернациональными словами. Так, первый поток интернационализмов берет свое начало, как и во многих других языках, в латинском языке. Для этого периода характерны слова из области образования и религии. Этот период

является наиболее значимым для развития немецкого языка, так как именно латинские заимствования периода раннего Средневековья заложили фундамент для формирования немецкого языка как языка науки. Второй период проникновения интернационализмов в немецкий язык связан с господством Франции на международной арене. Этот поток начинается в эпоху средневерхненемецкого языка и продолжается вплоть до Тридцатилетней войны (1618–1648 гг.). Следующий период охватывает конец XVIII – XIX вв. и связан с возрастанием престижа Англии. Далее следует поток интернационализмов итальянского происхождения. Проникновение этих слов связано с периодом Второй мировой войны, однако многие итальянские слова насыщают немецкий язык и сегодня.

В наше время количество интернациональных слов продолжает увеличиваться, а также расширяется и сфера их употребления. «В современной лингвистической литературе интернационализмы играют значительную и неуклонно возрастающую роль... Заимствования являются наилучшим способом обогащения языка, однако они не всегда зафиксированы в словарях, они только на пути к этому, т.е. находятся в процессе освоения их языком» [2]. Массовому распространению интернациональных слов способствуют современные средства коммуникации, к которым относятся различные средства массовой информации. Благодаря их активной и ежедневной деятельности языки все больше насыщаются новыми интернационализмами. Не является исключением и немецкий язык, процент интернациональных слов в котором, как отмечают многие исследователи, достаточно велик.

Для данной работы нами были отобраны 24 немецкоязычных текста СМИ, выбранных случайным образом и распределенных по следующим сферам: «Спорт» (der Sport), «Политика» (die Politik), «Наука» (die Wissenschaft) и «Культура» (die Kultur). Источниками материала послужили статьи немецких онлайн-журналов: welt.de, zeit.de, n-tv.de, spiegel.de. Из данных текстов методом сплошной выборки были отобраны слова, относящиеся к интернационализмам. Эти слова выбирались согласно следующим признакам, характерным для интернациональных слов:

1. Функционирование в нескольких языках (немецкие слова сравнивались с русским и английским языками);
2. Схожесть звуковой и графической оболочки слов в нескольких языках;
3. Полное или частичное семантическое совпадение немецкого слова со словами из русского и английского языков.

Всего было проанализировано 274 слова, при этом отдельную группу – 3,3% – составили гибридные интернационализмы, составные части которых берут свое начало в разных языках.

При анализе статей спортивной тематики нами было установлено, что употребление интернационализмов в этой сфере достаточно широко. В текстах СМИ нами было обнаружено 72 интернациональных слова, при этом повторяющееся в одной и той же статье слово засчитывалось лишь один раз. Согласно полученным данным, нами было установлено, что наибольшее количество интернационализмов, использованных в данных текстах, имеют прямое отношение к спортивной сфере. Наиболее часто встречающимися стали следующие слова: Turnier, Trainer, Fan, Champion, Sport. Также в ходе анализа были обнаружены интернационализмы из области медицины (Patient, Arthrose, Osteoporose, Skelett, Corona, Corona-Test, Operation, Pandemie) и слова, активно употребляющиеся в повседневной жизни (Realität, Kreativität, Talent, Individualität, Katastrophe, Sekunde). Исследование происхождения отобранных слов-интернационализмов имеет следующие результаты: большая часть всех слов (47,2%) берут свое начало в латинском языке, далее следуют интернационализмы французского (20,8%) и английского происхождения (15,3%). Меньше в статьях спортивной тематики встретились слова, берущие свое начало в греческом (12,5%) и итальянском языках (2,8%) (см. рис. 1.).

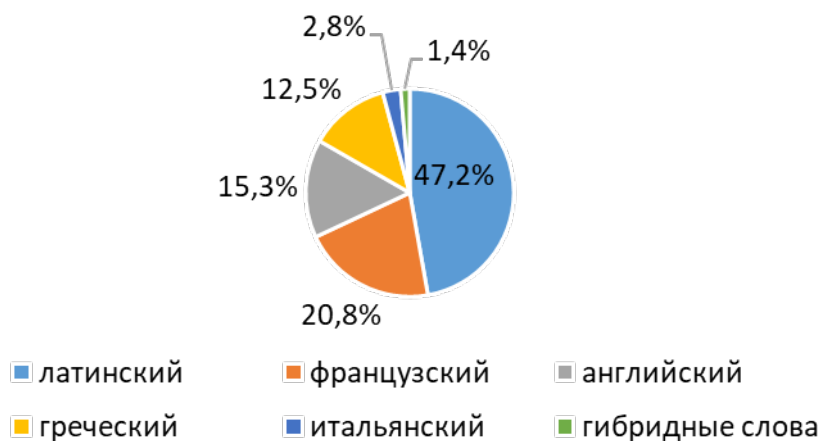


Рисунок 1. - Результаты анализа статей спортивной тематики

Во время анализа политических статей СМИ нами было установлено следующее: больше половины (55,5%) экспериментального материала, общее количество которого составило 45 слов, – это интернационализмы, берущие свое начало в латинском языке. Менее распространенными стали интернациональные слова французского происхождения (22,2%), а

наименьшая доля слов – интернационализмы, пришедшие в немецкий язык из греческого (6,7%), итальянского (6,6%) и английского (4,4%) языков. Необходимо также отметить, что в статьях политической тематики наиболее часто встречающимися словами стали интернационализмы, имеющие прямое отношение к данной теме: Minister, Politiker, Politik, Präsident, Kanzlerin, Reform (см. рис. 2.).

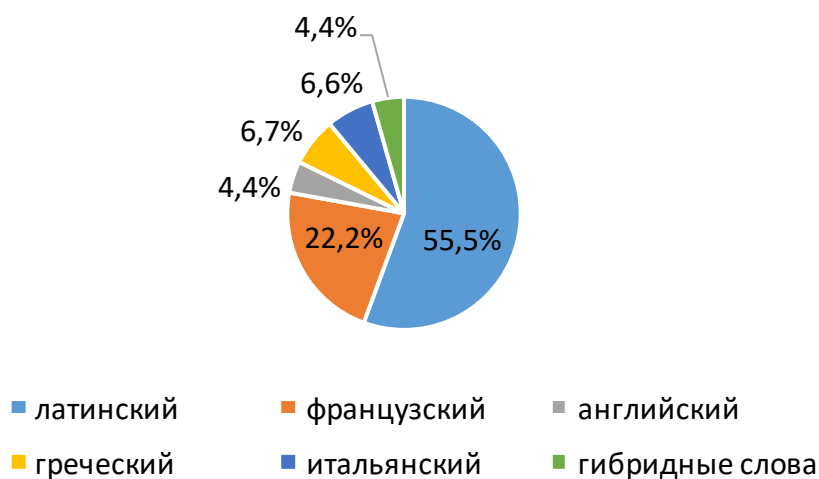


Рисунок 2. - Результаты анализа статей политической тематики

Следующей рассмотренной темой немецких СМИ стала наука. Всего было проанализировано 65 интернациональных слов, наибольшее количество которых имеют латинское (43,1%) и греческое происхождение (29,2%). Такое, относительно большое количество интернационализмов латинского и греческого происхождения может быть объяснено тем, что именно латинский и греческий языки всегда считались языками науки. Также в статьях данной тематики достаточно часто встречались слова, берущие свое начало во французском языке (13,8%), а наиболее редкими стали слова из итальянского (4,6%), нидерландского (1,5%), арабского (1,5%) и английского (1,5%) языков. В ходе исследования нами было отмечено, что в научных текстах СМИ наиболее распространенными интернационализмами стали слова, относящиеся к области медицины и географии: Coronavirus, Hospital, Symptom, Vulkan, Magma, Krater, Region (см. рис. 3.).

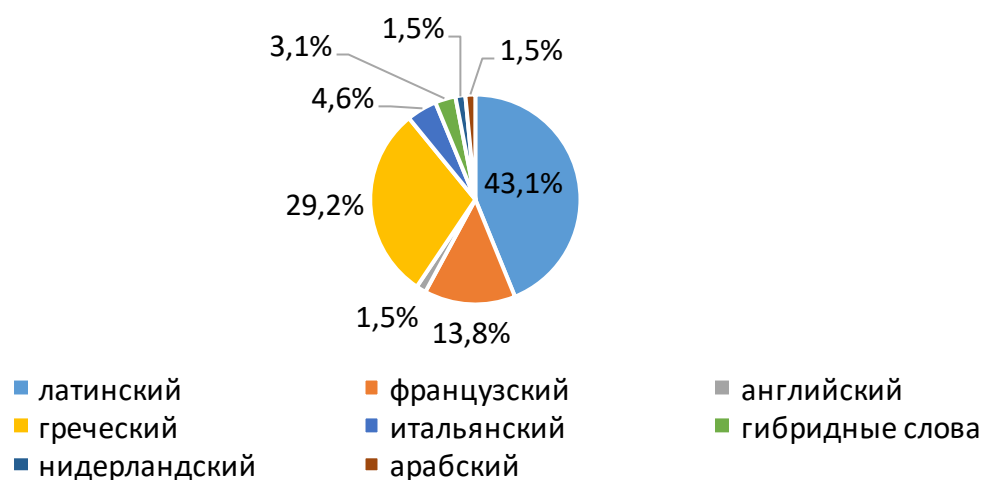


Рисунок 3. - Результаты анализа статей научной тематики

Наибольшее количество интернациональных слов было выявлено нами в статьях, тема которых – культура (92 слова). Вероятнее всего, это связано с тем, что такая масштабная тема вбирает в себя множество подтем. Примером является музыка, театр, архитектура, живопись и др. Этот факт обуславливает разнообразие не только интернационализмов, но и их составных частей. Так, в статьях, освещающих культурные события, встречаются слова, аффиксы которых берут свое начало в латинском, греческом и французском языках. Наше исследование показало, что 38% экспериментальной выборки данной тематики составили интернациональные слова латинского происхождения, далее следуют интернационализмы из греческого (21,7%) и французского языков (20,6%). Также нами были обнаружены слова итальянского (7,6%), английского (5,4%) и русского происхождения (1,1%). Стоит отметить, что в статьях культурной тематики наиболее часто встречающимися словами стали интернационализмы из музыкальной и театральной сферы: *Szene, Musik, Publikum, Konzert, Sinfonie, Jazz, Drama, Theater* (см. рис. 4.).

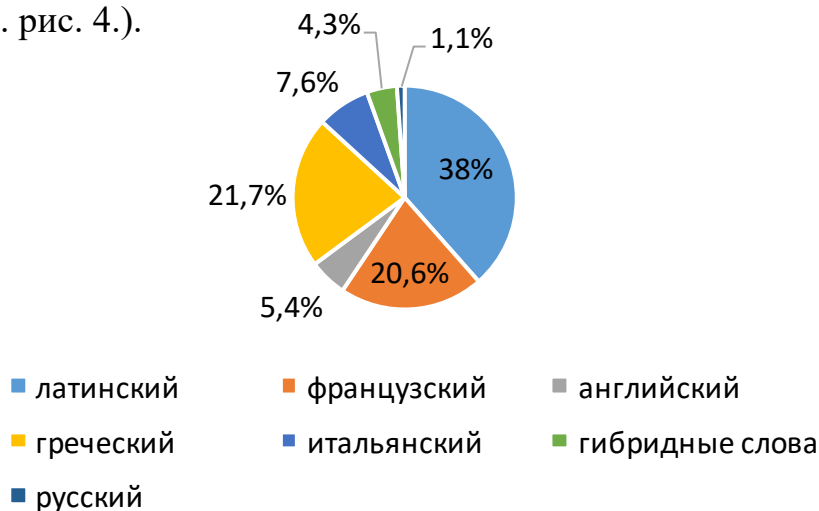


Рисунок 4. - Результаты анализа статей культурной тематики

В ходе анализа нами было установлено, что интернационализмы, пришедшие из латинского языка, составляют 44,2% всей экспериментальной выборки (см. рис. 5.).

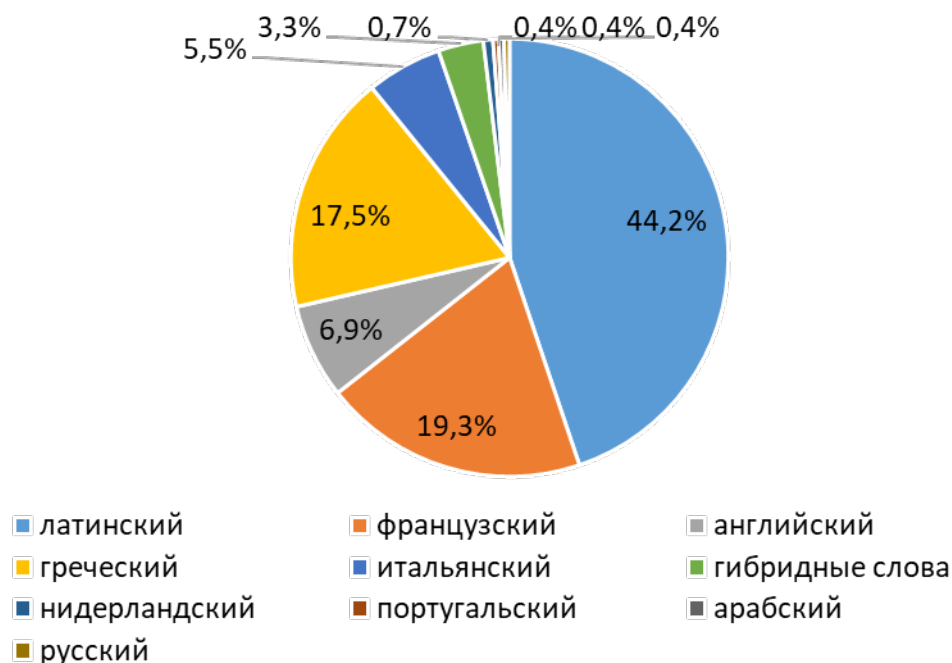


Рисунок 5. Распределение интернационализмов по происхождению

Далее следуют слова французского (19,3%) и греческого происхождения (17,5%). Как показывает наше исследование, реже встречались интернационализмы из английского (6,9%) и итальянского (5,5%) языков, а наименьшую долю всех интернационализмов составили слова нидерландского (0,7%), португальского (0,4%), арабского (0,4%) и русского (0,4%) происхождения. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что наиболее распространенными интернациональными словами, употребляющимися в текстах немецких СМИ, являются слова из латинского, французского, греческого и английского языков. При этом интернациональные слова английского происхождения чаще всего встречаются в текстах спортивной (57,9%) и культурной (26,3%) тематики, а вот в политических и научных статьях их количество составило 10,5% и 5,3% соответственно. Интернационализмы, пришедшие из французского языка, наиболее распространены в статьях, посвященных культуре (35,8%) и спорту (28,3%), немного реже – в текстах из области науки (18,9%) и политики (18,9%). Что касается интернациональных слов из греческого языка, то наиболее частой сферой

их употребления стали статьи, главные темы которых – культура (39,6%) и наука (39,6%), а в статьях спортивной (18,5%) и политической (6,2%) тематики они менее распространены. Наиболее распространенные в текстах немецких СМИ в большинстве случаев встречаются в текстах культурной (28,9%) и спортивной (28,1%) сферы. Встречаемость интернационализмов латинского происхождения в научных и политических текстах составила 23,1% и 19,8% соответственно. Согласно полученным данным, можно сделать вывод о том, что слова из латинского языка практически в равной степени употребляются в статьях разной тематики. Этот факт еще раз подтверждает значимость и масштабность влияния первого потока интернациональных слов на современный немецкий язык.

Библиографические ссылки

1. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс] / О С. Ахманова – Режим доступа: https://classes.ru/grammar/174.Akhmanova/source/worddocuments/_11.htm. – Дата доступа: 11.04.2021.
2. *Кузьмич А. А.* Понятие интернационализмов и источники их появления в современном немецком языке [Электронный ресурс] // Альтернант. 2015. – Режим доступа: <https://conf.grsu.by/alternant2015/index-128.htm>. – Дата доступа: 18.04.2021.
3. *Рабаданова С. М., Залевская Т. Е., Азизова С. М.* Лексические интернационализмы и их изучение [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры, образования. 2020. – №4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskie-internatsionalizmy-i-ih-izuchenie/viewer>. – Дата доступа: 10.04.2021.
4. DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dwds.de/>. – Дата доступа: 18.04.2021.
5. Welt [Электронный ресурс] / Welt: Aktuelle Nachrichten, News, Hintergründe & Videos. – Режим доступа: <https://www.welt.de>. – Дата доступа: 11.04.2021.
6. Der Spiegel [Электронный ресурс] / Der Spiegel: Online Nachrichten – Режим доступа: <https://www.spiegel.de>. – Дата доступа: 11.04.2021.
7. Zeit online [Электронный ресурс] / Zeit online: Nachrichten, Hintergründe und Debatten. – Режим доступа: <https://www.zeit.de/index>. – Дата доступа: 11.04.2021.
8. ntv [Электронный ресурс] / ntv: Nachrichten, aktuelle Schlagzeilen und Videos. – Режим доступа: <https://www.n-tv.de>. – Дата доступа: 11.04.2021.

ДЕСТАБИЛИЗАЦИЯ НОРМАТИВНОСТИ В ПРОЗЕ Ж. ЖЕНЕ

П. У. Никитенок

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.nikitenko@bsu.by

науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук

В статье исследуются художественное своеобразие прозы французского писателя Ж. Жене, его влияние на формирование квир-теории и квир-литературы. Анализируется влияние опыта тюремного заключения, общения с деклассированными элементами общества, транс- и в целом квир-личностями на становление творческой манеры писателя. Изучается разрушение канонов посредством отрицания бинарных оппозиций в текстах Ж. Жене.

Ключевые слова: автофикция; квир-теория; квир-идентичность; маргинальное пространство; проза.

Жан Жене (Jean Genet, 1910–1986) – французский писатель, поэт, драматург и общественный деятель, творчество которого вызывает споры и по сей день. Главными героями его текстов были воры, убийцы, проститутки, сутенёры, контрабандисты и прочие обитатели социального дна. Брошенный младенцем на попечение общества, писатель к 16 годам был заключен в тюрьму за мелкое воровство. После этого Жене еще несколько раз попадал в места заключения, что стало лейтмотивом многих его художественных текстов. Произведения, полные гомоэротизма, насилия и психически нездоровых персонажей отразили портрет хрупкого, двойственного и нестабильного человека второй половины XX века.

Свой творческий путь Жене начал в 1940-е годы. Его первые произведения затрагивали такие острые темы, как гомосексуальность и преступность. Публикация первого романа «Богоматерь цветов» (*Notre Dame des Fleurs*, 1943) открыла перед писателем двери в литературное сообщество. Появились поклонники среди читателей, в частности, выдающиеся мыслители и литераторы своего времени Жан Кокто и Жан-Поль Сартр стали его друзьями, живо интересовались его творчеством.

В литературе Жене оказался своеобразным рупором подпольного мира: мира убийц, грабителей, проституток, гомосексуалов и трансвеститов. Он говорил, что главным источником вдохновения для него служат исправительные колонии и тюрьмы.

Жан-Поль Сартр начал писать предисловие к собранию сочинений Ж. Жене и остановился только тогда, когда «предисловие» разрослось до 600 страниц. В 1952 году оно вышло под названием «Святой Жене, комедиант и мученик» (*Saint Genet, comédien et martyr*, 1952) [4]. Данное

название не случайно. Выражение «Saint Genet» вызывает память о Святом Генесте (известном во Франции как Genest или Genet), мученике третьего века, римском актере и покровителе актеров. Кроме того, слово «comédien» (означающее «театральный актер», необязательно «комик» или «шутник») используется в повседневном языке для обозначения человека, который притворяется или «разыгрывает спектакль». Таким образом, само название формирует образ автора, о котором будет идти речь.

Ж. Жене был настолько потрясен глубиной анализа своих произведений, а также неожиданно свалившейся на него славой выдающегося писателя, что начал переживать творческий кризис, который продолжался до 1956 года. Он вернулся в литературу, но уже как драматург. Одна за другой выходят три его пьесы – «Балкон» (*Le Balcon*, 1956), «Негры» (*Les Nègres*, 1958) и «Ширмы» (*Les Paravents*, 1961). Таким образом, от автобиографической прозы писатель перешёл к драматургическим аллегориям с политическим подтекстом.

Необычность тем произведений Жана Жене, на многие из которых в середине XX столетия было наложено суровое табу, привели к тому, что в 1950-х годах некоторые его книги были запрещены в США. Творчество Жана Жене повлияло на последующее развитие постмодернизма и бурное обсуждение вопросов гей-идентичности. Выбор маргиналов и изгоев в качестве главных героев, критика и в то же время участие в радикальной политике, одержимость ролевыми играми и идентичностью, стилизованное насилие и непристойность предвосхищают постмодернистские опасения и художественные методы.

Творчество Жана Жене, как правило, получало две закономерные оценочные характеристики: провокация и эпатаж. В его прозе звучит оправдание преступления, вызов общественной морали: «Каждый, кто пытается отказаться от бунта, неважно посредством мягкости или жестокости, лишает себя всякой возможности спасения». Большая часть работ Ж. Жене включает темы, связанные с тюремной жизнью: инверсия буржуазной морали, проституция, убийства, воровство, предательство и сложное формирование идентичностей, связанных с криминальными субкультурами.

Г. Бикель в исследовании «Жан Жене: преступность и трансцендентность» (*Jean Genet: criminalité et transcendance*, 1987) указывает на важную роль осмысления преступных действий в творчестве писателя [2, с. 47–52]. Ученый отмечает, что для Ж. Жене преступление – это понятие, которое выходит далеко за рамки любой прагматической ценности. В его произведениях преступление подчинено процессу эротического фантазирования и религиозного идолопоклонства,

которое противоречит и разрушает иерархии и категории, которые он так старательно описывает. За мужественными и богоподобными фигурами преступника скрывается самая совершенная и идеализированная из женщин, Дева Мария в образе Непорочного Зачатия, исчезающая фигура потерянной и недостижимой трансцендентности. Таким образом, у Жене преступность перестает быть просто антагонистической деятельностью, направленной против общества, и становится религиозным типом переживания.

С. Р. Роу в исследовании «Жан Жене и Элен Сиксус: читая Жене сквозь призму женского восприятия» (*Jean Genet and Helene Cixous: reading Genet through the feminine*, 1985) предлагает рассматривать творчество Ж. Жене через призму Другого [3]. Обилие Другого проявляется в нескончаемых трансформациях и побегах из замкнутости, а также в использовании цикличности как для описания неразвивающейся личности, так и в качестве лингвистического и нарративного средства структурирования.

К проблеме Другого в произведениях Ж. Жене обращается и У. Дж. Томпсон в исследовании «Одинокая Леди: Женщины в прозе Жана Жене» (*The Lonely Lady: Women in the Novels of Jean Genet*, 1987) [5]. Автор приходит к выводу, что при анализе художественной прозы Жана Жене присутствие женских персонажей в произведениях писателя нередко игнорировалось. Если женские персонажи вообще обсуждаются, они называются «второстепенными» или «стереотипными» и неизбежно классифицируются как материнские фигуры. На самом деле, несмотря на то, что женский персонаж исключен из действия, он часто действует как помощник, а иногда и как помеха этому действию. Понятие мужской/женской дихотомии ставится под сомнение, поскольку женщины показываются сильными и авторитетными, даже маскулинными, в то время как мужчины могут быть женственными, трансвеститами и даже упоминаться с использованием женского местоимения «она». В мире, созданном Ж. Жене, не ясно, что в конце концов «мужское», что «женское».

В романе «Дневник вора» (*Journal du Voleur*, 1949) основной темой становится не раскаяние и сожаление о тюремном прошлом, а упоение красотой жестокости и преступной жизни вне социума. Жене развенчивает идею нравственной чистоты, которая, по его мнению, не служит образцом для тех, кто судит преступления. Наиболее известные произведения писателя, такие как поэма «Приговоренный к смерти» и роман «Богоматерь цветов», посвящены его другу Морису Пилоржу, преступнику, казненному за убийство и носившему прозвище Ангел-Солнце.

В первом романе Жене «Богоматерь цветов» рассказывается история трансвестита-проститутки Дивайна, имя которого в переводе с французского означает «божественный». В начале произведения она умирает от туберкулеза, а в итоге ее причисляют к лику святых. Опыт Дивайна в качестве проститутки в Париже приводит его к многочисленным эротическим отношениям: с Лакомка-вором, с Габриэлем-солдатом, с жестоким убийцей Богоматерью цветов. Рассказчик, Жене наиболее тесно отождествляет себя с персонажем романа, Луи Кюлафруа, известным на протяжении всего романа как Божественный. История, наполненная сексуально откровенными описаниями мужской проституции, скатологический язык Жене является провокацией для буржуазной чувствительности читателя.

Жене утверждает, что все его персонажи являются фантазиями, персонажами, «выбранными для наслаждения этим вечером». В «Богоматери цветов» он пытается определить психологическую природу фантазии; сами персонажи часто «мечтают» о сексуальных контактах друг с другом. В какой-то момент Дивайн не знает, «спит ли она уже или просто вспоминает». Обычно называя Дивайн «она», Жене подчеркивает двойственную роль королевы и сложные отношения, которые она переживает со своими любовниками.

Герои «Богоматери цветов» не просто гомосексуалы, а преступники: воры, предатели, даже убийцы. Сам Нотр Дам де Флёр – убийца, почему и назван роман его именем, хотя это персонаж скорее эпизодический. Жене показывает, что гомосексуализм – это не просто вариант сексуальной практики и не юридическая проблема, а нечто большее. Прекращение легального преследования гомосексуализма – условие необходимое, но не достаточное для понимания этой проблемы. Это проблема метафизическая. Если абстрагироваться от нарочито грязных и грубых подробностей сюжета, в произведениях Жене скрывается глубокий философский смысл. Автор затрагивает тему одиночества человека во Вселенной, морального выбора, взаимодействия с обществом.

Роман «Дневник вора» повествует в плутовской манере о путешествиях автора по Испании, Югославии, Германии и Бельгии в 1930-е годы. В произведении, которое он называет своей «Книгой Бытия», Жене обсуждает «прелести личной каторги», при этом каторга для него – «часть света или души», которая «доставит больше радостей, чем все почести и празднества». Его повествование увлекательно и искренне, а тюрьма со временем становится для Жене привычным пространством, даже более близким, чем стены человеческого жилища: «Возможно, я восхищаюсь предателями и люблю их в силу присущего им

морального одиночества, к которому стремлюсь» [1, с. 9]. По мнению Ж.-П. Сартра, «Дневник вора» поднимает проблему святости и инверсии ценностей. Рассказывающая о воровском опыте, книга полна описаний его любовников, их сильных и слабых сторон. Поэтическое преобразование его субкультуры – главная забота Жене [4].

В «Дневнике вора» разбираются механизмы совладания и то, как стиль может создать идентичность и способствовать восстанию этой личности. Прославление Жене гомосексуализма как бунта приводит его к тому, что он приравнивает ориентацию к преступлению. Он не желает рассматривать конкретные различия между сексуальностью и преступностью, вместо этого одержимо сосредотачиваясь на связях между ними.

Одним из последних художественных текстов Ж. Жене стал роман «Влюбленный пленник» (*Un captif amoureux*, 1986). «Влюбленный пленник» транслирует, что эротизм может привести к радикальной политике. Вместо того чтобы подвергать остракизму и эротизировать эти новые влечения, Ж. Жене пытается использовать их в качестве повода начать диалог и самоанализ.

Таким образом, проза Ж. Жене является провокационной и эпатажной. Здесь затрагиваются темы тюремной жизни, проституции, убийств, воровства и описывается сложное формирование идентичностей, связанных с криминальными субкультурами. В романах писателя звучит оправдание преступлений, вызов общественной морали. Творчество Ж. Жене поднимает запретные темы гей-идентичности, социальных маргиналов, стилизованного насилия.

Библиографические ссылки

1. Жене Ж. Дневник вора / Ж. Жене – М.: Текст, 2005. – 224 с.
2. Child Bickel A. G. Jean Genet: Criminalité Et Transcendance / A. G. Child Bickel – Saratoga: Anma Libri, 1987. – 138 p.
3. Rowe C. R. Jean Genet and Helene Cixous: reading Genet through the feminine / C. R. Rowe – Madison: University of Wisconsin – Madison, 1985. – 436 p.
4. Sartre J.-P. Saint Genet, comédien et martyr / J.-P. Sartre – Paris: Librairie Gallimard, 1952. – 625 p.
5. Thompson W. J. The Lonely Lady: Women in the Novels of Jean Genet / W. J. Thompson / W. J. Thompson // The French Review. – 1988. – № 1. – P. 117 – 138.

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ КОЛЛЕКТИВНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРТЫ МЮЛЛЕР

А. В. Орех

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
aminaoreh0@gmail.com;
науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук, доцент*

В статье рассматривается роман «Atemschaukel» («Качели дыхания») Герты Мюллер. Анализируется синтез личного опыта писательницы, индивидуального сознания героя и национального коллективного сознания как основа построения повествования в произведении. Рассматривается применение разнообразных структурных, стилистических, языковых и художественно-психологических приемов в тексте романа.

Ключевые слова: литература эмиграции; художественные приемы; травматизация; авторское начало; коллективное сознание.

Важным явлением современной литературы является «литература изгнания» или «литература эмиграции». Неудивительна ее популярность на территории постсоветского пространства: на протяжении XX века прошло четыре волны эмиграции, пестрившие яркими именами. Однако она получила распространение и в других национальных литературах. В частности, в румынской культуре образцами «литературы эмиграции» можно назвать творчество Эли Визеля, всемирно известного писателя, лауреата Нобелевской премии мира 1986 года, или творчество Соряны Гурян, писательницы и переводчицы.

«Литература изгнания» имеет определенные каноны. Один из них сформулировала итальянская исследовательница Паола Боцци: «Политический характер подобной литературы предполагает восприятие текста как выражения коллективного, а не индивидуального сознания» [5]. Подобный подход стал отличительной чертой творчества Герты Мюллер (Herta Müller), немецкоязычной писательницы румынского происхождения, лауреата Нобелевской премии по литературе 2009 года. Герта Мюллер приближает читателя к «неподвижным формам существования и в то же время обособляет от них» [1, с. 62]. Она ярко и правдоподобно описывает национальную и историческую действительность, объективно она очень к ней близка, но субъективно автор делает все, чтобы отдалиться от нее, показать ее чуждость, словно каждое слово, сказанное на эту тему, обнажает травму писательницы и одновременно травму персонажа, чему способствует и повествование от первого лица. Особенно ярко это выразилось в романе

«Atemschaukel» (на русском – «Качели дыхания»), представляющем собой «роман-воспоминание» о депортации румынских немцев в сталинские концлагеря, историю «не становления и формирования идентичности, а травматизации и ее последствий» [4]. Одна фабула с помощью структурных, стилистических, языковых и художественно-психологических приемов раскрывается через призму трех начал: личностного опыта писательницы, индивидуального сознания героя (имеющего автобиографическую основу) и национальной катастрофы. Есть одно «воспоминание» для Герты Мюллер, Лео Ауберга и всех интернированных. Оно преломляется через каждое из трех начал. На материале этого произведения мы рассмотрим приемы, с помощью которых писательница выражает травму в художественном тексте.

Авторское начало в романе связано с понятием «объективированное / субъективированное повествование». «Объективированным, или авторским, называется повествование, конкретный субъект которого (то есть тот, кто повествует) никак не обозначен в тексте. В отношении авторского начала субъективация означает вовлечение автора в мир героев произведения. Это осуществляется определением «точки видения» – пространственно-временной локализации повествователя по отношению к изображаемым событиям. Точка видения создается в тексте сочетанием словесных и композиционных приёмов, а именно – комбинацией различных типов и видов речи, облегчающих смещение точки видения из авторской сферы в сферу персонажа» [2, с. 6].

В романе «Качели дыхания» мы можем увидеть субъективацию повествования уже на уровне композиции произведения. По своей структуре роман – 64 отрезка текста, своеобразные главы, отличающиеся размерами и тематикой, имеющие заголовки. Впрочем, называть их главами не совсем корректно, в содержании нет их названий с указанием страниц, это нарушило бы целостность произведения. Таким образом, это, скорее, фрагменты повествования, каждый из которых посвящен отдельной ситуации-воспоминанию, а их совокупность образует хронологически соблюдаемую последовательность моментов, которые, тем не менее, нельзя соотносить с конкретными периодами времени, начиная с момента депортации Лео в лагерь и заканчивая жизнью после возвращения. В общей сложности «сюжет» происходит на временном отрезке чуть больше пяти лет.

Каждый фрагмент имеет смысл только в контексте остальных, хотя ни один фрагмент не является пояснительным. Отдельного внимания заслуживают названия фрагментов. На первый взгляд, благодаря субъективации и повествованию от первого лица, названия могут

натолкнуть на сравнение романа с дневником: про укладку чемодана, про поездки, про уголь, лебеду, винно-шелковый шарф, флакон легковоспламеняющийся и флакон скептический, шлакоблоки, десять рублей. В названии всегда объект, предмет, и часто какая-то его черта, характеристика, которая выделяет конкретно этот объект из череды остальных. Названия фрагментов напоминают и названия картин: как набросок, как самая яркая, оставшаяся в памяти деталь. Именно так мы оставляем событие в своей памяти, так мы идентифицируем любое свое воспоминание: про выпускной, про самый неудачный день, про путешествие к морю. Это как крючок, который вытаскивает воспоминание наружу. Подобная фрагментарность дает возможность выстроить смысловое повествование с основой не на событии, а на его эмоциональном влиянии на героя. Воспоминания выныривают из подсознания поочередно, от самых ярких к более приглушенным, в зависимости от того, насколько значимый след оставило событие в памяти героя. Каждый фрагмент служит основой для внутреннего переживания, раскрытия личности или ее состояния. Таким образом, «содержательная несвязанность, но хронологическая выдержанность в изложении событийного ряда» [2, с. 6] становится способом личностной актуализации и раскрытия персонажа с помощью архитектоники текста.

Кроме того, смещая «точку видения» в сторону персонажа, автор пишет сквозь призму своего сознания, но от лица героя. Углублению подобной нарративной стратегии способствует и стиль повествования. Герта Мюллер пишет просто, короткими предложениями. Такими, которые мы видим в процессе мыслительного акта, каждое из них как мазок кисти, который понемногу рисует воспоминание. Это помогает увидеть связку двух индивидуальных начал: автора и персонажа.

Языковые приемы работают на раскрытие уже другой связки: индивидуального и коллективного начала (Лео как личность и он же вместе с остальными жертвами депортации как «румынские интернированные»). Чаще всего это находит свое выражение в описании деталей состояния депортированных или отношения к ним. К примеру, все русские слова в романе передаются латиницей. Чуждость языка напоминает о подлинности событий: («Wnimanje liudej», «Ruki na sad», «Banja», «Shto eto», «Pamjat», «KOKSOCHIM-SAWOD», «KIRPITSCH», «Pufoaika»). Прямые указания на эту подлинность есть и в самом романе: «Und im Lagerhof neben dem Wasserhahn lag ein gusseiserner Kanaldeckel mit kyrillischen Buchstaben. Mit meinem Schulgriechisch reimte ich mir DNJEPROPETROWSK zusammen, und das konnte eine nahe Stadt oder bloß eine Gießerei am anderen Ende Russlands sein» [6, с. 57].

При этом немецкий, как родной для героя язык, становится способом характеристики положительных эмоций, воспоминаний. Например, в приведенном ниже отрывке герой вспоминает свое прошлое, события детства. Автор тщательно следит за звукописью, «темными» и «светлыми» звуками и их сочетанием. Светлые гласные [1:], [I], [e:], [e:] мягкое немецкое [l'], повторяющиеся шипящие [ʃ], глухие губно-зубные [f] и [pf] создают ощущение своеобразной задумчивости, легкой дымки на сознании, ностальгии:

«Aus dem leichten Schnarchen der Schwachen ... höre ich meine Kinderstimme. Sie ist so samtig, dass sie mich gruselt. Kuscheltier, was für ein Wort für einen Stoffhund, ausgestopft mit Sägemehl» [6, с. 122].

Отношения людей с языком меняются, они адаптируются. Лео нашел свой, особенный способ приспособиться к языку, или же его сознание, уцепившись за язык, пыталось приспособиться к действительности. В тексте мы видим это на примере авторских неологизмов: «лагерное счастье» («Lagerglück»); многочисленные новообразованные имена существительные с компонентом «голод» («Hunger»), которые подчеркивают всеобъемлющий характер голода в лагере («Augenhunger», «Gaumenhunger», «Hungerecho», «Hungerwort» и др.); сложные слова «Hautundknochenleute» («люди – одна кожа да кости»), «Knochenmännlein» («тощая особь мужского пола»), «Knochenweiblein» («тощая особь женского пола»), отражающие катастрофичность положения, в котором оказались интернированные.

В то же время в романе можно найти интересный феномен, который Е. С. Руденко характеризует как «перекодировку отдельных немецких слов, которые осмысливаются в контексте лагерной жизни, что приводит к перестройке их семантической структуры» [3, с. 3]. К примеру, к изначально нейтральным словам (kuschen, kuschet) привязываются отрицательные «лагерные» ассоциации – запуганное молчание и мучительный голод. Таким образом, изначально положительно окрашенная лексема Kuscheltier (мягкая игрушка) на первом этапе ассоциируется с глаголом kuschen, который отсылает к глаголам «лечь и тихо лежать» (о собаке) и «покориться», а на втором происходит ассоциация уже с русским глаголом «кушать». Это иллюстрирует состояние главного героя, даже в немецких словах он начинает слышать русские, но не может объективно, без привязки к прошлому воспринимать их.

Кроме этого, писательница использует еще и художественно-психологические приемы, к примеру, «унификацию». Главный герой сам размышляет об этом и приходит к мысли, что большинство отправленных вместе с ним в Советский Союз для «восстановления народного

хозяйства» немцев «Bei den meisten ist doch alles, was sie noch wissen, längst etwas anderes. Alles, außer dem Lager, sagte ich» [6, с. 45]. Унификация образа жизни – от распорядка дня до внешнего облика, – проводившаяся в лагере, аналогична обезличенному существованию селян с одинаковыми «немецкими проборами и усами». Или даже раньше: «Wir stellten uns auf in Reih und Glied — welch ein Ausdruck für diese fünf Elendsregimenter aus dicken Augen, großen Nasen, hohlen Wangen. Die Bäuche und Beine waren aufgepumpt mit dem dystrophischen Wasser...» [6, с. 25]. Интернированные беспомощны, они вместе, но в то же время изолированы, они часть «массы» в большей степени, чем личности. Время от времени у них случаются приступы «воспоминания» своего прошлого, того, что делает их индивидуальностями, но серость и тяжесть лагерной жизни сминает попытки вспомнить и превращает их обратно в «массу».

Что показательно, имена интернированных Герта Мюллер использует с артиклями «die» и «der» (die Irma Pfeifer, die Trudi Pelikan, die Planton-Kati и т.д.). Таким способом в повествовании подчеркивается незначительность, ничтожность человеческой жизни в лагере, уничтожение личности в человеке посредством «опредмечивания» или приравнивания к животным. С другой стороны, только артикль позволяет определить половую принадлежность интернированных, так как из-за голода и непосильного труда люди стали похожими друг на друга, превратились в «кожу да кости».

Таким образом, события, легшие в основу романа, интерпретируются и взаимно обогащаются новыми смыслами на трех уровнях: личного опыта писательницы, индивидуального сознания героя (на биографической основе) и национального коллективного сознания (на основе эмоционального и психологического состояния людей в сходных ужасающих обстоятельствах). Эта особенность придала произведению Герты Мюллер особую глубину и многоцветность, многообразие художественного наполнения, особую «внутреннюю» реалистичность, которая не оставляет читателей равнодушными. Автор дает нам редкую возможность «влезть в голову» персонажа с индивидуальной точки зрения и «побывать в шкуре» интернированного с коллективной. Это помогает нам сочувствовать и в то же время испугаться. Испугаться страшных обстоятельств, которые не должны никогда повториться.

Библиографические ссылки

1. Маценка, С.П. Літературна «бездомність»: Відмова від ідентичності у творах Герти Мюллер / С.П. Маценка [Электронный ресурс]. – Наукові праці. – Випуск 152. – Том 164. – Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Npchdufl_2011_164_152_15.pdf. – Дата доступа: 19.10.2015. – С. 60–65.

2. Несмеянов Алексей Владимирович Способы субъективации повествования в романе Герты Мюллер «Аtemschaukel» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-subektivatsii-povestvovaniya-v-romane-gerty-myuller-atemschaukel>. – Дата доступа: 15.04.2021.
3. Руденко Елена Сергеевна Функционирование оппозиции «Своё - чужое» в романе Герты Мюллер «Качели дыхания» // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2019. №2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsionirovanie-oppozitsii-svoyo-chuzhoe-v-romane-gerty-myuller-kacheli-dyhaniya>. – Дата доступа: 15.04.2021.
4. Склез Варвара Алейда Ассман. Забвение истории - одержимость историей. М. : Новое литературное обозрение, 2019 // Laboratorium. 2019. №3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aleyda-assman-zabvenie-istorii-oderzhimost-istoriey-m-novoe-literaturnoe-obozenie-2019>. – Дата доступа: 21.04.2021.
5. Bozzi Paula. Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müller : [Monografie] / Paula Bozzi. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. – 180 s.
6. Müller H. Atemschaukel / Herta Müller – München: Carl Hanser Verlag, 2009. – 299 с.

ГЕНДЕРНАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ В ПРОЗЕ С. ДЕ БОВУАР

А. Д. Орлова

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
sashokorlova@mail.ru
науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук*

В статье исследуются особенности восприятия гендерной идентичности и способы её передачи в творчестве Симоны де Бовуар, представительницы феминистского движения и теоретика гендерной идентичности в философии и литературе. Анализируется роман де Бовуар «Мандарины», удостоенный Гонкуровской премии в 1954 году. Проблемы гендерной саморефлексии автора вписаны в контекст «женской судьбы» во французском послевоенном обществе. Изучаются понятия гендера и гендерной идентичности и их выражения в художественном тексте. Раскрываются художественное своеобразие женских образов в романе и специфика нарративной стратегии в произведении.

Ключевые слова: гендер; гендерная идентичность; проблематика; бинарные оппозиции; нарратив.

Симона де Бовуар – французская писательница, представительница экзистенциальной философии, идеолог феминистского движения. В своих произведениях она анализирует положение женщины в обществе, в том числе используя свой личный опыт. Одна из центральных проблем в

её художественных текстах – гендерное самоопределение человека в социуме.

Гендерная идентичность – внутреннее самоощущение человека, в связи с которым он относит себя к тому или иному гендеру, где гендер – спектр характеристик, относящийся к категориям фемининности и маскулинности. Хотя гендер напрямую связан с социальными и культурными стереотипами о поведении и качествах представителей того или иного биологического пола, уравнивать эти понятия было бы ошибочно. Разграничение пола и гендера является принципиальным, так как множество различий между «мужчиной» и «женщиной» в традиционном понимании имеют небιологические причины. Гендер составляет некоторые культурные, социальные и психологические различия, присущие категориям «женского» и «мужского» согласно общественным установкам. В свою очередь, определение биологического пола относится только к физиологическим особенностям человека. Так, гендерная идентичность не обязательно совпадает с биологическим полом. Причём разграничение не проводится строго на женское и мужское самоощущение, существуют некоторые вариации от смешенной гендерной идентичности до полного отказа от гендерных ролей.

Понятие гендерной идентичности получило распространение благодаря феминистской теории, которая, в свою очередь, ставит под сомнение естественное происхождение социальных различий между мужчиной и женщиной и объясняет их культурными установками общества и связанных с ними процессами социализации. Таким образом, понятие гендера основывается на критике традиционных представлений о «половом» разделении и философии гендерного равенства.

Гендерная идентичность проявляется также в литературном произведении на основе личности его создателя. Языковое сознание автора как индивида вписывается в художественный текст посредством текстуализации и нарративизации, которые позволяют вписать личный опыт автора, основывающийся на историческом и социальном контексте его личности. Как отмечает В. И. Карасик, одним из факторов, способствующих отражению языкового сознания автора, является пол и соответствующий ему гендер, который стоит наряду с такими параметрами, как этничность и социальный статус [4, с. 83]. Поскольку категория гендерной принадлежности не является биологически обоснованной, гендер относится к социокультурному контексту, существующему на основе некоторых стереотипных представлений о качествах представителей полов. Согласно Е. И. Горошко, основой самоидентификации является так называемый «гендерный фактор», который учитывает биологический пол и его социокультурные

последствия, отражающиеся как на внутреннем самоощущении личности, так и на определении и приписывании определённого статуса обществом [3, с. 54].

Гендерная идентичность личности автора проявляется на всех уровнях художественного текста, в рамках которого затрагивается особая проблематика произведения, используемые для её раскрытия художественные образы и отражение авторской позиции на основе этих образов, включающее в себя ассоциирование с личностью говорящего и специфику нарративной стратегии в произведении.

В творчестве Симоны де Бовуар концепция гендерной идентичности занимает центральную позицию с точки зрения проблематики и форм её выражения. В произведениях писательницы раскрываются авторские исследования в теме гендерного самоопределения и его «последствия» в контексте «женской судьбы» в современном ей обществе. Описывая гендерную идентичность как продукт социокультурного влияния, де Бовуар представляет женскую личность через категорию «Другого», исходя из позиции общественного сознания. «On ne naît pas femme: on le devient», – пишет де Бовуар в противовес фрейдистскому «L'anatomie, c'est le destin» [6, p. 47]. В контексте гендерного самоопределения автор выводит на первый план вопрос о женской сущности («Qu'est-ce que la femme»). Де Бовуар замечает, что мужское начало определяется представителями данного пола как бы «по умолчанию»: «Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe: qu'il soit homme, cela va de soi» [6, p. 135]. Исходя из этого, писательница приходит к выводу, что гендерная идентификация женщины должна начинаться с заявления «Я – женщина!».

Центральный образ «женщины» как «говорящего» появляется в произведениях Симоны де Бовуар. Причём из общего женского образа выделяются две основные составляющие: влюблённая женщина и женщина, размышляющая о своей свободе. Автор разделяет эти два образа как оппозицию традиционного и либерального, чувственного и рационального, имея источником свой личный опыт жизненных противоречий. Такую пару противопоставлений можно найти на страницах романа «Мандарины»: персонажи Поль и Анна – две женщины, прототипом которых является сама де Бовуар, выражающая в них свои внутренние переживания.

По словам писательницы, любовь и дружба – важнейшие идеи в романе. Так, она раскрывает женские образы через призму их любовных отношений. Поль предстаёт читателю как традиционная «влюблённая женщина», видящая целью своей жизни союз с мужчиной, в отличие от Анны, которая определяется как «независимая женщина в любви», также

приверженная романтическим чувствам, однако сознающая для себя их деструктивную силу. Несмотря на принципиальные различия между героинями, перед ними встаёт общая проблема разрушающих любовных привязанностей. Так, Поль идентифицируется как безработная влюбленная женщина, в то время как Анна – женщина, у которой есть профессия, но любовь ставит ее в ту же ситуацию, что и Поль.

С. де Бовуар рассуждает также о значении слова «любовь», которое, по её мнению, имеет разное значение для представителей разных полов: для мужчины это занятие, один из аспектов его жизни, а для женщины становится смыслом жизни. В романе мы часто видим Польшу через призму сознания Анны, которая рассказывает часть истории. Поль соотносится с образом «нарциссической женщины», описанной в трактате де Бовуар «Второй пол». Такая женщина любит саму мысль о любви как высвобождении, совсем не заботясь об истинности своих чувств. Как объясняет де Бовуар, женщина-нарцисс остается разочарованной, так как «Les activités viriles lui sont défendues. Elle s'occupe mais elle ne fait rien; à travers ses fonctions d'épouse, mère, ménagère, elle n'est pas reconnue dans sa singularité» [6, p. 397]. Так, брошенная своим возлюбленным Анри Перроном, журналистом, полностью занятым своей интеллектуальной деятельностью, Польша изображает покинутую и отчаявшуюся женщину.

Другая любовная линия в романе описывается де Бовуар от лица Анны, чувственно привязанной к американскому писателю Льюису Бругану, прототипом которого стал реальный персонаж в биографии де Бовуар, Альгрен Нельсон. Данные отношения для героини носят разрушительный характер, поглощающие и уничтожающие её как личность.

Стоит отметить, что именно личность Анны становится центром чувственной стороны романа, в то время как тематически другая часть произведения, рассказывающая об интеллектуальной жизни героев, идеологических исканиях французской интеллигенции, раскрыта во внутренних монологах Анри Перрона.

Так, в романе присутствуют два плана повествования, что отражается также в противоречии общественного взгляда и самовосприятия личности: Анна для других как образец холодности и рассудка и внутренняя Анна – страстная и страдающая личность, занятая поисками смысла своего существования. Героине даже начинает казаться, что смысл найден в любви к Льюису, однако вскоре эти иллюзии разрушаются с осознанием всепоглощающей деструктивности её чувств. Анна не может отказаться от всех остальных социальных аспектов её жизни, таких как профессия, родина, семья, и вынуждена отказаться от любви.

Для изображения сложности и многогранности мира де Бовуар использует частую смену внешней и внутренней перспектив. То повествование ведётся в третьем лице, с «мужской» позиции Анри Перрона, образующего внешнюю перспективу в романе, заполненную действиями и событиями, то нарратором становится Анна Дюбрей, говорящая от первого лица, что формирует внутреннюю перспективу в произведении.

В выражении собственных переживаний Анна пользуется методом психоанализа, что является отличительной особенностью её повествования. Если в первой части читатель следит больше за событийностью, чем за мотивировками действий героя, то линия Анны основана на саморефлексии и внутреннем анализе. Анна описывает внутренние переживания, личную жизнь героев, нередко используя приём потока сознания [5, с. 306].

По мере развития характеров персонажей, де Бовуар обнажает в Анне свои феминно «отрицательные» качества, тогда как Анри представляет её «аналитическую» сторону в контексте творческой и профессиональной жизни писательницы. Оппозиция образов данных персонажей складывается на основе внутренних противоречий автора.

Таким образом, Симона де Бовуар транслирует свои философские суждения и личные убеждения посредством репрезентации трёх персонажей, соотносящихся с различными типами гендерного самоопределения. В романе прослеживаются типические образы феминной женщины, женщины, выбирающей маскулинные идеалы и кажущийся более естественным для выражения интеллектуальных суждений образ маскулинного мужчины. В действительности же все три образа составляют перспективу личных исканий Симоны де Бовуар, сочетающихся и полемизирующих одновременно внутри её личности.

Библиографические ссылки

1. *Бовуар С. де.* Второй пол / С. де Бовуар. – М.: «Прогресс», 1997. – 928 с.
2. *Бовуар С. де.* Мандарины / С. де Бовуар. – М.: «Ладомир», 2005. – 259 с.
3. *Горошко Е. И.* Языковое сознание: гендерная парадигма / Е. И. Горошко. – М.: «XXI век», 2003. – 193 с.
4. *Карасик В. И.* Язык социального статуса / В. И. Карасик. – М.: «Просвещение», 1992. – 296 с.
5. *Полторацкая Н. И.* Симона де Бовуар и ее роман «Мандарины» / Н. И. Полторацкая. – М.: «Ладомир», 2005. – 618 с.
6. *Beauvoir S. de.* Le Deuxième Sexe / S. de Beauvoir. – P.: «Gallimard», 1949. – 2 tomes. – 988 p.

**АНТИВОЕННЫЙ ПАФОС РОМАНОВ
Э. ХЕМИНГУЭЯ «ПРОЩАЙ, ОРУЖИЕ!» И
Р. ОЛДИНГТОНА «СМЕРТЬ ГЕРОЯ»**

В. О. Прищепова

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
vlprishchepova@gmail.com;
науч. рук. – Е. В. Андрианова*

В статье представлен сравнительный анализ романов Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» и Р. Олдингтона «Смерть героя», являющихся одними из наиболее ярких примеров литературы «потерянного поколения», в которых открыто звучит критика войны и показывается вся жестокая правда военных действий.

Ключевые слова: автобиографичность; критика войны; «потерянное поколение»; образ героя; образ врага.

«Те, кто затевает, разжигает и ведет войну, – свиньи, думающие только об экономической конкуренции и о том, что на этом можно нажиться. Я считаю, что все, кто наживается на войне и кто способствует ее разжиганию, должны быть расстреляны в первый же день военных действий доверенными представителями честных граждан своей страны, которых они посылают сражаться» [3, с. 4], – Эрнест Хемингуэй.

«Весь мир виновен в кровавом преступлении, весь мир несет на себе проклятие, подобно Оресту» [2, с. 38], – Ричард Олдингтон.

Роман Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» («A Farewell to Arms») был впервые опубликован в журнале «Scribner's Magazine» в период с июня по октябрь 1929 года. В романе рассказывается о любви во время войны между Фредериком Генри, американским добровольцем, служившим в итальянской армии, и Кэтрин Баркли, английской медсестрой. Роман основан на личном опыте участия в войне Хемингуэя на итальянском фронте в 1918 году.

Хемингуэй, как и главный герой его романа, участвовал в Первой мировой войне в качестве водителя скорой помощи Красного Креста. 8 июля 1918 года, доставляя итальянским солдатам в Фоссатта-ди-Пьяве сигареты, шоколад и открытки, он был тяжело ранен осколками австрийского минометного снаряда, который упал всего в нескольких футах от него. Врачи извлекли из его ног 227 осколков металла; похожим образом был ранен Генри в романе «Прощай, оружие!».

Уже в самом названии «Прощай, оружие!» звучит протест автора против войны. Существует несколько интерпретаций названия. По одной

из версий, автор делает отсылку к стихотворению, написанному Джорджем Пилем в 1500-х годах, с одноименным названием «Прощай, оружие!», которое представляет собой жалобу на то, что поэт больше не может служить королеве, сражаясь в битвах. Также название романа Хемингуэя можно интерпретировать с помощью разного перевода слова «arms» в «A Farewell to Arms». «Arms» имеет значение «оружие», используемое в войнах, и «arms» – это руки людей. Поскольку в романе Хемингуэй уделяет большое внимание описанию ужасов Первой мировой войны, его название можно рассматривать как призыв к миру сказать «прощай» войнам и оружию, которое люди используют для борьбы. Так как Генри покидает свой пост водителя скорой помощи итальянской армии во время отступления, а затем сбегает с Кэтрин в Швейцарию, чтобы избежать ареста за дезертирство, название может относиться и конкретно к «прощанию» Генри с оружием войны, когда он решает прекратить свое участие в ней.

Роман Р. Олдингтона «Смерть героя» («Death of a Hero») был опубликован в сентябре 1929 года (год издания анализируемых романов совпадает). Когда началась война, жена Олдингтона забеременела, но в 1915 году ребенок родился мертвым. В романе «Смерть героя» Джорджу Уинтерборну также не суждено стать отцом. Беременность Элизабет оказалась ложной, и выяснилось, что девушка бесплодна. Эта ситуация находит свое развитие и в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». В конце произведения умирают возлюбленная Генри Кэтрин и их новорожденный ребенок, которые были смыслом жизни Генри. Образ ребенка ассоциируется с новой жизнью, надеждой на светлое будущее, а если ребенку не суждено жить в этом мире, значит, будущего для «потерянного поколения» и в целом для общества нет. В описании этих сцен звучит протест авторов против войны, насилия, несправедливости. Более того, погибает и главный герой романа Олдингтона, что только усиливает мысль о невозможности жизни в условиях войны и после нее, когда сложно доверять государству, которое рассматривает солдат как «пушечное мясо», когда и в обществе царит полное непонимание.

После сложившейся ситуации Р. Олдингтон летом 1916 года добровольно ушел на войну. Олдингтон, как и его герой Уинтерборн, добрался до Западного фронта в январе 1917 года. После оба вернулись в Англию, чтобы пройти офицерскую подготовку. Единственным отличием является то, что Джордж погибает.

Антивоенный пафос звучит уже в самом названии романа «Смерть героя», которое имеет и ироничный подтекст. В смерти Джорджа Уинтерборна не было ничего героического. Он, как и многие другие, погиб напрасно. Артикль «a» в названии «The death of a hero» указывает

на то, что главный герой – один из многих, кто стал жертвой в никому не нужной войне: «The death of a hero! What mockery, what bloody cant! What sickening putrid cant! George's death is a symbol to me of the whole sickening bloody waste of it, the damnable stupid waste and torture of it» [4, p. 51] («Смерть героя! Какая насмешка, какое гнусное лицемерие! Мерзкое, подлое лицемерие! Смерть Джорджа для меня – символ того, как все это мерзко, подло и никому не нужно, какая это треклятая бессмыслица и никому не нужная пытка» [2, с. 52]), – эти слова принадлежат рассказчику (другу Джорджа), негативные комментарии которого – о войне, государстве, обществе – пронизывают весь роман, в них раскрывается и позиция автора.

Олдингтон в своем романе обличает всю лживость установок, навязанных государством, показывая войну такой, какая она есть на самом деле, он описывает только то, что наблюдал в жизни, и говорит только то, что считает правдой [2, с. 24]. «You, the war dead, I think you died in vain, I think you died for nothing» [4, p. 220] («Вы, кто пал в этой войне, я знаю: вы погибли напрасно, вы погибли ни за что» [2, с. 222]). Данная цитата наиболее ярко отражает отношение автора к смерти, люди гибнут на войне напрасно.

Р. Олдингтон не случайно использует слово «герой» в названии своего романа, его основные значения:

- «доблестный рыцарь», человек, выделяющийся своей храбростью;
- человек, который выделяется из своей среды (качествами, поступками, мыслями).

Смерть героя – это трагическое событие, но в романе все иначе, мало кто расстроился из-за смерти Джорджа и придал этому большое значение.

Джордж Уинтерборн является скорее героем, который выделяется из своей среды. Он совершил подвиг не своей смертью, а действиями до нее, попытками изменить буржуазное общество. На протяжении всего романа герой находится в конфликте с предыдущим, старшим поколением и его устоями, однако протест его в большей степени пассивен, не ведет к активным действиям, но именно он становится той единственной формой борьбы с несправедливостью и равнодушием окружающего мира, к которой обращается Джордж Уинтерборн.

В этой связи показательны описания мирной лондонской жизни в романе, в которых активно используется военная терминология. Улицы Лондона Олдингтон сравнивает со сложной системой окопов, поведение и поступки людей – с непрекращающимися военными действиями, тайными, но не менее смертоносными, чем открытая война армий: «We live in trenches, with flat revetments of house-fronts as parapet and paradoss. The warfare goes on behind the house-fronts – wives with husbands, children

with parents, employers with employed, tradesmen with tradesmen, banker with lawyer, and the triumphal doctor rooting out life's casualties. Desperate warfare for what? Money as the symbol of power; power as the symbol or affirmation of existence» [4, p. 133]. («Мы живем в окопах, а плоская облицовка домов служит бруствером и насыпью. Война идет за облицованными стенами; жены воюют с мужьями, дети с родителями, наниматели со служащими; торговцы с торговцами, банкир с юристом. Отчаянная война – во имя чего? Во имя денег, как символа власти, являющейся символом или утверждением бытия» [2, с. 136]). Автор показывает, что даже в мирное время главный герой воспринимает происходящее как борьбу, война не остается на поле боя. И закономерным является вопрос: если в обществе на разных уровнях царят конфликты и противоречия, какое у него будущее?

Следует отметить, что в горько ироничном контексте понятие «герой» акцентируется и в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!»: «“Because you are gravely wounded. They say if you can prove you did any heroic act you can get the silver. Otherwise it will be the bronze. Tell me exactly what happened. Did you do any heroic act?” “No”, I said. “I was blown up while we were eating cheese”» [5, p. 68] («Ведь вы серьезно ранены. Говорят так: если вы докажете, что совершили подвиг, получите серебряную [медаль. – В. О.]. А не то будет бронзовая. Расскажите мне подробно, как было дело. Совершили подвиг? – Нет, – сказал я. – Когда разорвалась мина, я ел сыр» [3, с. 66]).

Обращает на себя внимание образ врага в исследуемых романах. Примечательно, что и Джордж, и Генри не испытывают ярко выраженной ненависти к противникам, они в первую очередь считают врагами тех, кто развязал войну, по вине кого погибло так много людей. Например, в романе «Смерть героя» открыто говорится: «Their enemies – the enemies of German and English alike – were the fools who sent them to kill each other instead of help each other. Their enemies were the sneaks and the unscrupulous; the false ideals, the unintelligent ideas imposed on them, the humbug, the hypocrisy, the stupidity» [4, p. 237] («Их враги – враги и немцев, и англичан – те безмозглые кретины, что послали их убивать друг друга вместо того, чтобы друг другу помогать. Их враги – трусы и мерзавцы без стыда и совести; их враги – навязанные им ложные идеалы, вздорные убеждения, ложь, лицемерие, тупоумие» [2, с. 239]).

В целом герои Хемингуэя и Олдингтона испытывают разные, порой очень противоречивые чувства по отношению к своим военным противникам, в том числе страх. Ведь встреча с врагом может привести к гибели их самих и сослуживцев. Однако еще более пугающими для них являются чувство страха перед неизвестностью и потеря смысла жизни.

Война ни к чему хорошему не может привести. В произведениях все устало от войны, и глубокая депрессия охватывает всех.

В романе «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэй затрагивает еще один важный аспект – обесценивание человеческой жизни, так свойственное романам «потерянного поколения». Генри мог быть расстрелян полевой жандармерией без причины, просто оказавшись у нее на пути, когда расстреливали всех: офицеров в чине майора и выше, отбившихся от своих частей, – «свои» внезапно становились «чужими», врагами.

Таким образом, из вышеперечисленного можно сделать вывод о том, что отношение авторов к войне является крайне негативным. И Э. Хемингуэй, и Р. Олдингтон показали, что война – это самое иррациональное и в то же время разрушительное из всех человеческих действий, поскольку она приносит только смерть, отчаяние и разрушение. Пройдя все препятствия и ужасы войны, герои произведений теряют надежду и веру в себя, пытаются найти успокоение в любви и алкоголе. Сознание героев меняется с развитием сюжета, как и меняются их установки, ранее заложенные обществом. Основным отличием в раскрытии антивоенной тематики в произведениях писателей является то, что в «Прощай, оружие!» автор использует принцип «айсберга» и многое оказывается скрытым в подтексте, в то время как в «Смерти героя» открыто говорится о неприятии войны и критикуются те, кто эту войну развязал.

Библиографические ссылки:

1. *Кашкин, И. А.* Э. Хемингуэй : Критико-биографический очерк / И. А. Кашкин. – М. : Художественная литература, 1966. – 296 с.
2. *Олдингтон, Р.* Смерть героя / Р. Олдингтон, пер. Н. Галь – М. : Правда, 1988. – 608 с.
3. *Хемингуэй, Э.* Прощай, оружие! / Э. Хемингуэй. – М. : АСТ, 2018. – 352 с.
4. *Aldington, R.* Death of a Hero / R. Aldington. – Dundurn, 1998. – 308 p.
5. *Hemingway, E.* A Farewell to Arms / E. Hemingway. – Macmillan Collector's Library, 1929. – 360 p.
6. *Hemingway, L.* My Brother, Ernest Hemingway / L. Hemingway. – Cleveland : The World a. Publishing Company, 1961. – 344 p.

ОБРАЗЫ ЖУРНАЛИСТОВ В РОМАНЕ УМБЕРТО ЭКО «НУЛЕВОЙ НОМЕР»

Д. Д. Процак

Белорусский государственный университет, г. Минск;

d.protsak@mail.ru;

науч. рук. – Е. С. Гинак

В статье определяется место масс-медиа в творчестве У. Эко, выявляются проблемы современной журналистики через призму образов журналистов в романе «Нулевой номер».

Ключевые слова: Умберто Эко; средства массовой информации; персонаж; журналистское расследование.

Умберто Эко, итальянский писатель и публицист, а также специалист в области семиотики, получил широкую известность благодаря своим немалочисленным работам: романам, эссе и научным трудам. Он уделял большое внимание средствам массовой информации, а также, в целом, процессу передачи информации и её интерпретации.

Нельзя сказать, что о СМИ Умберто Эко рассуждал лишь с позиции наблюдателя, ведь писателю довелось работать на телевидении, а также стать обозревателем в известных итальянских изданиях. Признанный специалист А. Р. Усманова в монографии «Умберто Эко: парадоксы интерпретации» отмечает: «Конец 50-х – начало 60-х гг. – время активного сотрудничества Умберто Эко с итальянскими масс-медиа: с 1955 года он работает в редакции культурных программ на телевидении RAI, регулярно публикуется в журналах “*Corriere della Sera*”, “*Il Manifesto*”, “*L'Espresso*”, “*I Verri*”, “*Rivista di Estetica*”» [1]. Исследование информационных технологий и проблемы рецепции неоавангардистских художественных экспериментов подтолкнуло У. Эко к написанию работы под названием «Открытое произведение» («*Opera Aperta*»), в котором он выдвигает важную для современной гуманитаристики теорию открытости текста, свидетельствующую о том, что открытое произведение доступно для привнесения своих собственных смыслов читателями: «Модель открытого произведения воспроизводит не предполагаемую объективную структуру произведения, а структуру отношения к нему потребителя» [3]. Подобные теории развивали в своих работах такие отечественные научные деятели, как С. В. Ионова, Ю. А. Луговая, О. Р. Валуйская.

Стоит отметить, что Умберто Эко не ограничился только научной литературой, посвящённой средствам массовой информации, обратившись к романистике со знаменитым произведением «Имя розы», а

в 2015 году свет увидел роман «Нулевой номер» («*Numero zero*»), ставший последним художественным текстом итальянского писателя.

Действие произведения относится к 1992 году XX века и разворачивается на протяжении трёх месяцев. Описываемые события сосредоточены на выпуске газеты под названием «Завтра». Её необычность заключается в том, что, по задумке ее владельцев, она никогда не увидит мир, поскольку «Завтра» – это ни что иное, как рычаг влияния на правящую и экономическую элиту общества. Именно для этой цели издание необходимо некоему Вимеркате, желающему путём манипуляций войти в круг элиты. Хозяин газеты, человек довольно влиятельный, не желая попадать в чьё-либо поле зрения и тем самым компрометировать себя, поручает руководство этим делом журналисту Симеи. Тот, в свою очередь, также хочет извлечь выгоду и приглашает неудачливого журналиста Колонну, главного героя романа, на должность главного редактора. К тому же он предлагает ему написать журналистские мемуары, которые будут подписаны именем Симеи. Остальные шесть редакторов, нанятые Симеи, представляют собой скопище, казалось бы, ничем не похожих друг на друга людей: «Вы пришли из абсолютно разных изданий. Полный разнобой. У кого-то опыт работы в леворадикальной прессе, у кого-то, скажем, в листке “Голос из помойки”» [2, с. 34]. Но всё же у них имеется общая черта – все они не имеют законченного профессионального образования.

В произведении «Нулевой номер» образы журналистов выполняют разные функции: некоторые персонажи детально проработаны, представляя собой оригинальные типажи и вводя разные проблемы журналистики, в то время как ряд второстепенных персонажей не имеет явно очерченного характера, а просто выполняет сюжетную роль, создавая эффект массовости.

Как отмечено ранее, в верхушке этого бутафорского издательства стоит Симеи. Данный персонаж создаёт впечатление человека влиятельного и серьёзного, но с незапоминающимся лицом, как расценил Колонна. Сам Симеи, будучи журналистом, признаёт, что ему больше по душе не писательская деятельность, а руководство. Данный род занятий ему действительно подходит: складывается впечатление, что директор знает, как лучше поступить в любой ситуации: «Симеи выглядел человеком, готовым отразить любое обвинение» [2, с. 147]. Также он необычайно хитёр и изворотлив, мыслит стратегически, зная, кого и как можно затронуть в прессе, а кого нельзя, и что это может за собой повлечь: «Создадим неопределённое подозрение. И хотя мы не знаем, кто этот любитель половить рыбку в мутной воде, мы ему, надо полагать, испортим праздник. Того мы и добивались» [2, с. 146].

В романе повествование ведётся от лица главного героя, Колонны, человека лет пятидесяти, с неоконченным высшим образованием по германистике, который плывёт по течению, перебегая с одной работы на другую; по его собственным словам, он скитался от одной маленькой редакции к другой, так как в крупные его не брали. Протагонист в «Нулевом номере» является человеком ничем не примечательным, довольно флегматичным. При данной нелюбезной характеристике он искусно владеет мастерством написания текстов, замечая за собой только один недостаток: «Но когда я попробовал набросать кое-что своё, я понял, что любое описание пропускаю через художественный прецедент; я не могу сказать, что герой гуляет в ясный и солнечный полдень, а говорю “гуляет в пейзаже Каналетто”» [2, с. 22]. В связи с этой способностью Колонна сравнивает себя с Габриеле Д’Аннунцио. В конце романа главный герой всё же находит свою «тихую гавань» в лице коллеги Майи, с которой завязываются романтические отношения, и в намерении возобновить переводческую деятельность: «Мы не станем играть в их играх, Майя. Я опять начну переводить с немецкого. Ты вернёшься в журнал, читаемый в парикмахерской и в зале ожидания у зубного. Вечером будем смотреть старые фильмы. По выходным ездить в Орту» [2, с. 237]. Можно предположить, что персонаж Колонна воплощает проблему пренебрежения к вопросам точности изложения информации, что является нарушением журналистской этики.

Майя – журналистка двадцати восьми лет, имеющая, как и Колонна, незаконченное высшее образование по филологии. До работы в газете «Завтра» она занималась совсем несерьёзной журналистской деятельностью, то бишь светской хроникой, или, как она сама это называла, «устройством вот-так-сюрпризов». Поначалу ей такая работа нравилась, но позже ей захотелось заниматься чем-то значительным, например, отправиться на Ближний Восток в качестве специального корреспондента. Майя возлагала большие надежды на газету «Завтра», но и тут её огорошили заданием в виде сочинения гороскопов: «Что меня ждёт? Гороскопы. Дураченье дураков. Чистое лузерство» [2, с. 90]. Героиня пыталась привнести новые идеи для газеты, но они обычно оставались отвергнутыми, что её очень обижало. Стоит отметить, что Майя – девушка довольно начитанная и отличающаяся критическим взглядом, но при этом обладающая инфантильным и наивным характером; она бывает донельзя неуместной. При этом героиня отличалась своей душевной добротой и состраданием: несмотря на то, что она не ладит со своим коллегой Браггадоччо, известие о его смерти вызвало у неё на глазах слёзы: «Мне не столько было жаль Браггадоччо, сколько её. Теперь, она, вероятно, угрызалась, что ругала и не любила

покойника» [2, с. 212].

Проблема журналистики, связанная с персонажем Майи, заключается в нежелании изданий следовать здравому смыслу, ведь выбор отдается раздутым сенсациям, вместо действительно важных и глубоких тем. Майя, расстроенная безразличием к её идеям, немного успокоилась, узнав, что газета никогда не выйдет в свет.

Брагадоччо – это тот человек, из-за которого у остальных сотрудников резко изменилась жизнь и газета «Завтра» просуществовала всего три месяца. Всё случается по причине его тяги к деньгам, нужными для покупки автомобиля. Брагадоччо верил, что от наличия машины зависит успех его расследований: «Ну и ну. Расследование нужно, чтоб заработать на автомобиль, а автомобиль нужен для расследования» [2, с. 47]. Вне работы он занимался делом о заговоре вокруг мнимой смерти Муссолини, в результате чего ему представлялось, что вместо Дуче убили некоего дублёра в ходе хорошо спланированной операции. Своими домыслами он поделился с Колонной (который не очень-то доверял его рассказам), а также с Симеи. Брагадоччо доверил данную якобы ценную информацию коллеге Лючиди, также подозрительной личности, что впоследствии и привело к смерти журналиста-конспиролога.

Персонаж Брагадоччо и его нелепицы о подмене Муссолини отчётливо демонстрируют проблему искажения информации, а также проблему использования домыслов и ложных данных в журналистике.

В описываемом издательстве Лючиди слыл тёмной лошадкой: не было известно, что он из себя представляет и чем он раньше занимался. Стоит отметить, что Лючиди отличался своиминечастыми остроумными предложениями, он был полезен, но не сильно выделялся среди всех: «В уважаемой газете, я думаю, должно быть досье. Досье и крокодилы. Нельзя, чтобы редакцию захватывали врасплох» [2, с. 141]. То, что Лючиди сотрудничает со спецслужбами, было догадкой до момента смерти Брагадоччо, но после драматических событий подозрения Симеи и Колонны подтвердились.

Об остальных трех редакторах – Палатино, Камбрии и Костанце – можно сказать, что они выполняют вспомогательную роль, не находясь в гуще главных событий, хотя тоже участвуют в деятельности газеты. Ранее Палатино занимался загадками и ребусами, Камбрия «вынюхивал жареные факты», а Костанца работал на «вымирающей должности» выпускающего корректора. Из этих троих Камбрия больше всех выделялся в кругах редакции своими неуместными и, порой, глупыми вопросами: «Всунулся, как обычно, Камбрия, и, как обычно, совсем нехстати» [2, с. 146].

Вероятно, при написании данного романа У. Эко вдохновлялся

своим опытом работы со средствами массовой информации. Примечательно то, что газета «Завтра» репрезентируется в романе наравне с реально существующей газетой «Corriere della Sera» и с телерадиовещательной компанией «Би-би-си».

В своём эссе «Опрессе» («Sulla stampa») Умберто Эко рассматривает ряд этических проблем, которые характерны для масс-медиа. Одной из значимых среди них является бесполезность информации, которая существует лишь для того, чтобы занимать пространство газетных полос, что-то преувеличенное выдаётся в качестве важной новости. У. Эко говорит об этом так: «газеты толстеют, чтоб толстеть. Надо забивать все эти страницы; они должны о чем-то говорить; чтобы говорить, приходится выходить за пределы скупой информации (которая вдобавок уже поступила из теленовостей), так что газеты подражают еженедельникам все больше и больше, а также вынуждены изобретать новости или выдавать за новости то, что новостями не является» [4, с. 91]. Данная проблема отражена и в романе «Нулевой номер»: например, в редакции прекрасно понимают, что гороскопы не несут никакой пользы и смысловой нагрузки, а существуют лишь для того, чтобы развлекать: «Берите только оптимистичные предсказания. Читатели не любят гороскопов, которые предрекают им на завтра тяжкую смерть от рака. Нам нужны универсальные прорицания, такие, чтобы подошли всем». Кроме того, в газете «Завтра» делают сенсацию из малозначимых инфоповодов, например, из заурядного внешнего вида прокурора, который находится вечером вне работы в ресторане: «Салатовые носки, кроссовки! – вскричал Симеи. – Он прокурор или денди? Или он хиппи, как говорили когда-то? От этого салатového рукой подать до марихуаны. Хотя прямо проговаривать это мы не будем. Читатель не дурак, дойдет» [2, с. 141].

Таким образом, Умберто Эко в романе «Нулевой номер» с помощью системы персонажей указывает на проблемы средств массовой информации, характерных для современности, которые ранее рассматривались в его научных и публицистических работах, а в романе получили яркое художественное воплощение.

Библиографические ссылки

1. Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова – Мн.: "ПроPILEI", 2000. – 200 с.
2. Эко, У. Нулевой номер / У. Эко; пер с ит. Е. Костюкович. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. – 240 с.
3. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике / У. Эко; пер с ит. А. Шурбелева. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2018. – 512 с.

4.Эко, У. О прессе / У. Эко // Пять эссе на тему этики / У. Эко; пер с ит. Е. Костюкович. – СПб.:Издательство Астрель: 2012. – С. 81 – 129.

ЧЕРТЫ РОМАНА ИНИЦИАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ЗУСАКА «КНИЖНЫЙ ВОР» И ДЖ. ФОЕРА «ЖУТКО ГРОМКО И ЗАПРЕДЕЛЬНО БЛИЗКО»

А. Ю. Пупина

Белорусский государственный университет, г. Минск

alesya.pupina@mail.ru

Науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук

В статье исследуются черты романа инициации в произведениях австралийского писателя Маркуса Зусака «Книжный вор» и американского писателя Джонатана Фоера «Жутко громко и запредельно близко». Каждый из авторов, затрагивая крупные трагические события, изображает непростую судьбу героев, которым приходится пройти сквозь испытания, чтобы принять свою личную трагедию и научиться жить заново. В статье доказывается наличие основных черт романа инициации в обоих произведениях.

Ключевые слова: роман инициации; Джонатан Фоер; Маркус Зусак; испытание; экзистенциальный переворот; образы наставника и девы-хранительницы; мотив поиска; сакральный и профанный миры.

В литературе 2-ой половины XX века получает широкое распространение роман инициации. С одной стороны, это объясняется оформлением в литературном процессе XX в. новых жанровых разновидностей, таких как, например, роман-притча, роман-миф, роман-антиутопия, роман-репортаж; в рамках одного произведения происходит активное взаимодействие различных жанровых структур [1, с. 20]. С другой стороны, особую популярность роман инициации обретает по причине происходящих в это время переломных исторических событий. Трагизм и бесчеловечность, бесконечные смерти «подрывают» веру человека в себя и окружающих людей и одновременно заставляют его быть сильным. Экзистенциальный переворот выступает в литературных произведениях толчком к перерождению героя; испытания, в конце концов, приводят его либо к изменению, либо к осознанию невозможности быть частью этого мира. Но не стоит связывать появление

романа инициации только с историческими событиями, так как сама инициация как часть ритуала восходит к мифологии. Как пишет Е. М. Мелетинский, важнейшая функция мифа и ритуала заключается в «приобщении индивида к социуму, во включении его в общий круговорот жизни племени и природы. В этом функция и обрядов инициации» [2, с. 346]. К основным чертам романа инициации стоит причислить наличие экзистенциального переворота, или трагической первопричины к перерождению; наличие образов наставника и Девы-хранительницы, помогающих герою в процессе обретения себя; мотив Поиска, или Квеста как сюжетобразующего элемента. Главный герой романа инициации – необычный ребенок, переживающий внутренний разлад и ощущающий себя оторванным от окружающего мира [подробнее см.: 3, с. 100]. В романе инициации особое значение имеет и пространственно-временная организация текста; она построена на антитезе двух миров, где «горизонтальному линейному времени конкретно-исторического профанного мира противопоставлено вертикальное нелинейное время сакрального мира» [1, с. 21]. Именно эти черты мы и постараемся выявить в произведениях австралийского писателя Маркуса Зусака «Книжный вор» (*Markus Zusak «The Book Thief»*) и американского писателя Джонатана Фоера «Жутко громко и запредельно близко» (*Jonathan Foer «Extremely Loud and Incredibly Close»*), рассмотрев их в сравнении как две версии современного романа инициации.

Главными героями обоих романов, опубликованных в 2005 году, оказываются необычные дети, столкнувшиеся с различного рода трагическими событиями. В качестве фона для романа «Книжный вор» выступает Вторая мировая война и все ее сопутствующие трагические эпизоды; для «Жутко громко и запредельно близко» – трагедия 9 сентября 2001 года и бомбардировка Дрездена во время Второй мировой. В каждом из этих романов исторические события становятся фоном, на котором разворачивается личная трагедия персонажей. Здесь возникает оппозиция трагедии всемирного масштаба и трагедии личной, которые выступают как сюжетобразующие элементы романа инициации. Лизель, главная героиня романа «Книжный вор», оказывается отлученной от своих настоящих родителей и видит смерть своего маленького брата в военное время. Смерть брата на руках матери для Лизель Мемингер оказывается испытанием и отправной точкой, служащей первопричиной для перерождения, так как он – единственное, что связывало бы ее с прошлой семьей и прошлой жизнью. Девочке после смерти брата каждую ночь снятся кошмары, пока она находится в семье Хуберманов, ее приемной семье. «*Every night, Liesel would nightmare. Her brother's face. She would wake up swimming in her bed, screaming, and drowning in the flood of*

sheets» [4, с. 43]. Девятилетний мальчик Оскар из романа «Жутко громко и запрительно близко» теряет своего отца во время крушения башен-близнецов в Америке 11 сентября 2001 года, по этой причине он отгораживается от своей матери, бабушки и, главным образом, от самого себя. На протяжении всего произведения изображается его путь к обретению себя, к примирению с действительностью, со смертью отца и осознанию проявляемой к мальчику родными людьми любви. «*A lot of the time I'd get that feeling like I was in the middle of a huge black ocean, or in deep space, but not in the fascinating way. It's just that everything was incredibly far away from me. It was worst at night*» [5, с. 36].

Кошмары, которые снятся Лизель, не прекращаются на протяжении долгого времени, пока ее приемный отец не начинает приходить к ней и читать, дожидаясь пока девочка не уснет. Ханс становится для нее наставником, обучающим ее читать. Она обретает в нем не только отца, которого она не видела с малых лет, но и друга, так ей необходимого. «*The only thing that changed was that Liesel told her papa that she should be old enough now to cope on her own with the dreams. For a moment, he looked a little hurt, but as always with Papa, he gave the right thing to say his best shot*» [4, с. 228]. В жене бургомистра, Ильзе Херман, можно рассмотреть образ Девы-хранительницы. Заметив, как Лизель крадет книгу из костра, женщина не раскрывает ее секрета, напротив, разрешает девочке брать книги из своей личной библиотеки. Девочка приходит читать книги, но когда Ильза и ее муж отказываются от услуг ее матери по стирке белья, Лизель злится и сбегает. Спустя некоторое время Лизель, «голодая» по книгам, забирается в библиотеку и ворует из нее книги, но только потом понимает, что женщина специально оставляла окно в библиотеку открытым. В своем письме девочке она говорит следующее: «*When you came back, I should have been angry, but I wasn't. I could hear you the last time, but I decided to leave you alone. You only ever take one book, and it will take a thousand visits till all of them are gone. My only hope is that one day you will knock on the front door and enter the library in the more civilized manner*» [4, с. 342]. После бомбардировки Молькинга, во время которой Лизель теряет приемных родителей и друга, девочку, оказавшуюся случайным образом выжившей, удочеряет Ильза. Девочку спасает то, что ночь она проводит в подвале, записывая в блокнот, подаренной Ильзой, текст своей книги. Иными словами, именно этот подарок и спасает жизнь Лизель. Блокнот становится тем, что не только облегчает ношу девочки, так как именно в него она записывает историю всей своей жизни, но и спасает ее от смерти.

В романе «Жутко громко и запрительно близко» невозможно точно определить образ наставника, так как «на роль учителя претендует не

один персонаж: Томас Шелл, все Блэки, которых встретил герой и которые не остались равнодушны к истории мальчика, а в особенности мистер Блэк, на протяжении долгого времени сопровождавший Оскара в его поисках» [3, с. 102]. Образ наставника в данном романе распадается на два компонента: учитель и проводник. Роль учителя выполняет мистер Блэк, а в качестве проводника можно назвать дедушку Томаса Шелла, сопровождающего мальчика на кладбище и помогающего выкопать гроб его отца. Девой-хранительницей в романе оказывается мать Оскара, которая без ведома сына предупреждает жителей Нью-Йорка с фамилией Блэк о его приходе. Она оказывается рядом с мальчиком, несмотря на ее непосредственное физическое отсутствие.

Каждый из обоих романов по-разному борется с последствиями полученной эмоциональной травмы. Лизель «живет» воровством книг, которое напоминает ей о ее брате, так как первую книгу она крадет на его похоронах. Книги помогают ей обрести силы и справиться с трагедией. Лизель осознает силу слов и в конце пишет собственную книгу, в которой запечатывает все эмоции на замок. Оскар, в свою очередь, пытается найти замок, к которому бы подошел ключ, найденный в вещах отца после его смерти. По мнению Оскара, именно этот ключ должен раскрыть загадку, причину смерти его отца. *«Every time I left our apartment to go searching for the lock, I became a little lighter, because I was getting closer to Dad. But I also became a little heavier, because I was getting farther from Mom»* [5, с. 52]. Оскар в процессе поиска ключа обретает и принимает любовь своих близких, он знакомится с большим количеством людей, встречи с которыми играют большую роль на пути его инициации. На этом пути он пытается найти подход к каждому из них, исследует их характеры и в то же время исследует самого себя; Оскар осознает, что он не единственный одинокий человек в этом мире и что есть другие люди, также переживающие потерю своих близких.

Стоит подчеркнуть, что в «Книжном воре» встречи также играют значительную роль, именно знакомство с Максом Ванденбургом помогает Лизель пережить ее личную трагедию и побороть страхи; она осознает, что не одинока в своих переживаниях и кошмарах. *«When Liesel looked back on the events of her life, those nights in the living room were some of the clearest memories she had. She could see the burning light on Max's eggshell face and even taste the human flavour of his words. The course of his survival was related, piece by piece, as if he were cutting each part out of him and presenting it on a plate»* [4, с. 341]. Последняя строчка, написанная в ее книге, показывает, что она принимает все события как неизбежные, а время как категорию необратимого. Трагический финал романа говорит о своеобразной цикличности времени и пространства; идея здесь состоит в

том, что война не может дать человеку возможность полностью переродиться, так как ее события вновь и вновь будут отбрасывать героев на начальный уровень. Оскар же проходит этап инициации лишь тогда, когда смиряется со своей потерей, ведь только после этого он готов двигаться дальше. В конце романа Оскар учится отпускать и взрослеет, что и оказывается его инициацией.

Важным элементом романа инициации является фрагментарность пространственно-временной организации текста. Роман Джонатана Фоера имеет довольно сложную структуру, так как время в данном произведении постоянно расслаивается. Оно представляет собой два временных потока, которые соотносятся с прошлым дедушки и бабушки Оскара и настоящим мальчика; настоящее постоянно прерывается воспоминаниями и письмами из прошлого [3, с. 103]. В результате можно заметить противопоставление двух миров: сакрального и профанного. В «Книжном воре» тоже присутствует фрагментарность его хронотопа: комментарии нарратора, относящиеся к сакральному миру, прерывают линейно-историческое время, рассказывающее историю Лизель. Время ускоряется или, напротив, замедляется, что концентрирует внимание на важных моментах изменения героини.

Таким образом, оба произведения – «Жутко громко и запредельно близко» и «Книжный вор», – затрагивая трагические события в истории и личной жизни героев, вбирают в себя черты романа инициации. Оскар и Лизель встречают на своем пути важных для них людей, проходят различные испытания, которые помогают им стать сильнее и принять их трагедию как нечто необратимое, что и приводит их к перерождению. Наличие образов наставника, Девы-хранительницы и противопоставление сакрального и профанного миров позволяет отнести оба романа к современной версии романа инициации.

Библиографические ссылки

1. Борисеева, Е. А. Роман инициации: проблема жанровой атрибуции / Е. А. Борисеева // Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. — 2014. — № 1. — С. 20–23.
2. Мелетинский, Е.М Поэтика мифа / Е.М Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.
3. Пупина А. «Жутко громко и запредельно близко» Джонатана Фоера как роман инициации // *Juventus in litteratura* : материалы 76-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск : РИВШ, 2019. С.110 – 114.
4. Zusak, Marcus. *The Book Thief* / M. Zusak. – London: Black Swan, 2007. – 553 p.
5. Foer, Jonathan Safran. *Extremely loud & incredibly close*/ J. S. Foer. — Boston: Houghton Mifflin, 2005.

РЭЛІГІЙНЫЯ МАТЫВЫ Ў ЗБОРНІКУ ПАЭЗІІ «ПЕРШЫНЕЦ» ЛУІЗЫ ГЛЮК

А. Ю. Пятровіч

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

alpiatr@gmail.com

наук. кір. – Н. У. Ламека, канд. філал. навук, дацэнт

У дадзеным артыкуле разглядаюцца іўдзейскія і хрысціянскія матывы ў асобных вершах з дэбютнага зборніка «Першынец» (*Firstborn*, 1968) Л. Глюк – лаўрэаткі Нобелеўскай прэміі па літаратуры 2020 г. Аналізуецца ідэйны і фармальны ўплыў на раннюю творчасць абранай аўтаркі такіх значных прадстаўнікоў англа-амерыканскага літаратурнага мадэрнізму, як Т. С. Эліят (1888–1965) і Р. Лоўэл (1917–1977). Асабліва ўвага надзяляецца таму, якім чынам у «Першыцы» інтэрпрэтуюцца праблемы іманентнасці і трансцэндэнтнасці чалавечага быцця, а таксама найбольш адметным уласцівасцям фемінісцкай опыці Л. Глюк.

Ключавыя словы: Біблія; хрысціянства; іўдаізм; міфалогія; іманентнасць; трансцэндэнтнасць.

Многія паэтычныя радкі са зборніка «Першынец» уяўляюць сабой даніну павагі вялікім папярэднікам Л. Глюк, што зусім не дзіўна для дэбютнай кнігі маладой аўтаркі. Але ніводзін іншы тэкст не жае пра гэта настолькі адкрыта, як «Фенаменальныя перажыванні смерці ў Нантакеце»² (*Phenomenal Survivals of Death in Nantucket*). Самой сваёй назвай ён дасылае чытача да знакамітага верша Р. Лоўэла «Квакерскія могілкі ў Нантакеце» (*The Quaker Graveyard in Nantucket*, 1946), прысвечанага стрыечнаму брату аўтара, які загінуў у моры падчас Другой сусветнай вайны. Даследчыца творчасці гэтага выбітнага спавядальнага паэта П. Хэйс падсумавала ідэйна-эмацыйны змест «Квакерскіх могілак» наступным чынам: «The narrative is that of a mind seeking explanation for an event that belies faith and yet seeking, still, for a remnant of something to believe. It is not cold atheism the poem leaves us with; but that of melancholic mistrust» [5, p. 9]. Пераплятаючы рэальныя біяграфічныя і гістарычныя факты з літаратурнымі рэмінісцэнцыямі, Р. Лоўэл стварыў пранізлівы ўзор рэлігійнай паэзіі ХХ ст. – рэлігійнай у той меры, у якой пасляваенныя часы ўвогуле спрыялі разважанню пра Бога і трансцэндэнтнасць.

Галоўным персанажам верша Л. Глюк, апрача самой лірычнай гераіні і яе псіхіятра, становіцца св. Елізавета Венгерская (1207–1231), ландграфіня Цюрынгіі. Паэтка не звяртаецца да суворага Госпада ці далёкай Божай Маці, як зрабіў гэта Р. Лоўэл; яна абірае больш блізкую і

² Назвы вершаў Л. Глюк і Р. Лоўэла, а таксама цытаты з іх падаюцца ў нашым перакладзе. – А. П.

даступную постаць каталіцкай святой, спасылаючыся на знакаміты эпізод з яе жыцця – так званы «цуд з ружамі». Паводле легенды, аднойчы, калі св. Елізавета таемна несла ежу галодным жабракам, жорсткі ландграф, які не ўхваляў пабожных учынкаў сваёй жонкі, загадаў паказаць, што яна хавае пад вопраткай. Бог выратаваў дабрадзеіную ландграфіню, і замест хлеба ў яе хвартуху з’явіліся кветкі, што суняло гнеў яе мужа. Але Л. Глюк змяняе гісторыю св. Елізаветы паводле ўласнага жадання, падаючы характэрны для яе творчасці прыклад дэканструкцыі агульнавядомых сюжэтаў і вобразаў: *I see the water as extension of my mind, / The troubled part, and waves the waves of mind, / When in Nantucket they collapsed in epilepsy / On the bare shores. I see / A shawled figure when I am asleep who says, “Our lives / Are strands between the miracles of birth / And death. I am Saint Elizabeth. / In my basket are knives”* [4, p. 42].

У вершы, які ўяўляе сабой адну вялікую разгорнутую метафару дэпрэсіўнага псіхозу, кветкі і хлеб са старажытнай легенды ператвараюцца ў нажы. Святая праведніца Елізавета імпліцытна збліжаецца са святымі пакутніцамі, атрыбутам якіх на іконах нярэдка з’яўляюцца прылады іх катаванняў. Традыцыйныя сімвалы жаночасці становяцца тым, што нясе боль і паміранне, як гэта часта здаралася ў творчасці амерыканскіх паэтак 1960-х – 1970-х гг. Псіхіятр, які пераказвае лірычнай гераіні артадаксальную версію жыцця св. Елізаветы, апісаны як носьбіт абмежаванага, шавіністычнага светапогляду – як жывое ўвасабленне патрыярхальнага наратыву. Сама святая набліжаецца тут да нейкай бязлітаснай стыхійнай сілы; яна грае ў тэксце такую ж сімвалічную ролю, як мора, адкуль некалі выйшлі ўсе жывыя стварэнні, якія яно лёгка можа паглынуць. Яго цудоўная моц адвольна нараджае і забівае, у ім увасобіліся дзве абсалютныя, трансцэндэнтныя скрайнасці быцця. Блізкая да гібелі ў марскіх глыбінях, пакінутая нават сваім персанальным відзежам св. Елізаветы – апошняй аддаленай згадкай пра чалавечнасць, – лірычная гераіня пераступае межы іманентнасці, «таго ракатання, што можна пачуць у ракушцы» (*what you can hear in a shell, a roar*), і адчувае абсалютныя спакой і цішыню. Смерць і сон – два надзвычай падобныя станы, якія даруюць ёй магчымасць пабачыць пэўныя метафізічныя праўды, каб нарэшце прыняць уласнае існаванне. Нездарма ў юнгіянскай мадэлі псіхааналізу сон з’яўляецца краінай архетыпаў, якія злучаюць індывідуальную падсвядомасць з калектыўнай, адкрываючы яе таемныя, схаваныя вартасці. Такім чынам, як заўважае польскі літаратуразнаўца Я. М. Рымкевіч, навука XX ст. абнаўляе старажытныя арфічныя ўяўленні пра царства мёртвых, у якім пануе роўнасць і забываюцца пакуты [7, s. 132–133]. Веліч прыроды і глыбіня

чалавечай псіхікі займаюць у «Фенаменальных перажываннях» месца Бога, ад якога патрабавалі адказаў шматлікія літаратары мінулых эпох.

Цікавыя рэмінісцэнцыі да «Квакерскіх могілак», а таксама да творчасці іншага выбітнага паэта ХХ ст. і да біблейскай гісторыі з Кнігі прарока Дانیіла можна прасачыць у вершы «Бухта» (*The Inlet*). У ім Л. Глюк адкрыта выкарыстоўвае тапонімы з тэкста Р. Лоўэла: мястэчка Уодс-Хол, востраў Мартас-Він'ярд. Асноўным матывам верша таксама з'яўляецца прамінанне і зменлівасць быцця, якія ўвасабляе сабой глыбокае бурлівае мора. Нягледзячы на гэта, «Бухту», як і «Фенаменальныя перажыванні», не варта лічыць бяздумнай юнацкай імітацыяй вялікага папярэдніка. На творы ляжыць выразны адбітак асабовасці яго аўтаркі, заўважны ў нюансах працы над мастацкай вобразнасцю. Сцэна, дзе сон робіцца для лірычнай гераіні чымсьці накшталт вялікага духоўнага адкрыцця, выглядае хутчэй паўтарэннем першай арыгінальнай страфы з «Фенаменальных перажыванняў», чым меланхалічных радкоў з верша Р. Лоўэла. Да таго ж асобныя эпізоды «Бухты» знітоўвае паміж сабой сімвалічны вобраз рук, якія дарэмна спрабуюць штосьці затрымаць; у «Квакерскіх могілках» ён адсутнічае. Лірычная гераіня не можа знайсці адпаведных слоў, каб выказаць свае перажыванні, і адчувае, як нешта важнае ў пераносным сэнсе «выслізгвае» (*slipping through*) з яе пальцаў; партнёр гераіні пераплятае яе пальцы са сваімі; сляпое дзіця заціскае валасы маці ў кулаках, каб глынуць паветра. Апошні вобраз, быццам заціснуты паміж двума апісаннямі акіяна, можна разглядаць на ўзроўні метафары і нават алегорыі: дзіця – гэта плывец, валасы – водарасці, маці – салёная вада. Інакш кажучы, перад чытачом паўстае чалавек, які адчувае сябе маленькім, слабым і бездапаможным перад раўнадушшам быцця, яго непераможнай і забойчай сілай. Мора становіцца жывым увасабленнем той самай катэгорыі *sublime*, якой яшчэ ў XVIII ст. захапляліся мысляры і паэты; яго трансцэндэнтнасць выўяляецца ў тым, што амерыканская вучоная М. Міджлі, наследуючы І. Канта, называе абсалютнай іншасцю – у прасторавым бязмежжы і поўнай абыякавасці да патрэб любога індывіда [6, р. 258]. Такой можна лічыць і самую лірычную гераіню, падобную да некаторых персанажаў Т. С. Эліята, разгубленых і самотных у сучасным жыцці. Калі на працягу верша паэтка аддалена наследуе эліятаўскія «Драй Салвэйджыс»³ (*The Dry Salvages*, 1941), дзе мора і рэкі апісваюцца як суворыя боствы, то ў фінале яна нібыта перастварае апошнюю страфу «Любоўнага спеву Дж. Элфрэда Пруфрока» (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915) наступным чынам: *I dreamed I was afraid and through the din / Of birds, the din, the hurricane of parting sedge / Came to the danger lull.*

³ Назвы вершаў Т. С. Эліята і цытаты з іх падаюцца ў перакладзе М. А. Шчура.

*/ The white weeds, white waves' white / Scalps dissolve in the obliterating light.
/ And only I, Shadrach, come back alive and well [4, p. 52].*

Паралелі з вядомым вершам нобелеўскага лаўрэата заўважныя тут не толькі ў адмысловым спляценні матываў мора, сну і смерці, але і ў мастацкай вобразнасці на ўзроўні асобных лексем і нават фанем. Т. С. Эліят апісвае «пасмы белай пены» (*the white hair of the waves*), Л. Глюк – «белыя скальпы белых хваляў»; абое карыстаюцца алітэрацыяй, паўтараючы губна-губны гук [w], які імітуе шум прыбою і акіянскіх вятроў. Такое перайманне пэўным чынам упісваецца ў літаратуразнаўчыя тэорыі самога Т. С. Эліята, які заўсёды падкрэсліваў важнасць суаднясення ўласнай творчасці з асягненнямі вялікіх майстроў мінулага – і нават шчырай, адданай закаханасці ў іх жывыя словы; найлепшымі вершамі, паводле яго, можна назваць тыя, у якіх папярэднікі аўтара выяўляюць сваю неўміручасць [2, с. 224–226; 3, р. 50]. Але калі напрыканцы «Любоўнага спеву» паэт уводзіць у тэкст міфалагічны вобраз русалак, то ў фінале «Бухты» з'яўляецца біблейскі герой Сэдрах, пабожны яўрэйскі юнак з распуснага Вавілона. Па загадзе цара Навухаданосара ён і яго сябры, Місах і Аўдэнага, былі звязаныя і ўкінутыя ў вогненую печ, паколькі адмовіліся пакланяцца ідалам. Пасланы Богам арханёл Міхаіл выратаваў іх ад спалення, і яны выйшлі з печы нескранутымі [Дан. 3:8–30]. Варта ўвагі тое, што Л. Глюк не піша пра паглынальны агонь, які ў Бібліі асацыюецца з Госпадам Саваофам, традыцыйна надзеленым маскуліннымі атрыбутамі. Яна замяняе полымя вадой – адвечным сімвалам жаночага пачатку. У міфалогіі старажытных цывілізацый менавіта фемінныя боствы накіталі шумерскай Тыямат былі ўвасабленнем першароднага хтанічнага акіяна. Разам з тым нельга казаць пра строга язычніцкі кантэкст гэтай вобразнасці: як вядома, паводле звычаяў іўдаізму жанчыны пасля менструацый павінны праходзіць праз рытуал ачышчэння ў так званай мікве – спецыяльна пабудаваным басейне з праточнай вадой [1, с. 111–122]. Рэлігійны і міфалагічны сімвалізм зліваюцца тут у адно: гераіня адчувае надзею на перараджэнне, якое не знішчыла б яе індывідуальнай сутнасці, жаночага «я», якое адлюстроўвалася раней у персанажы св. Елізаветы і адбіваецца цяпер у новай, ужо мужчынскай (ці нават двухполай) постаці Сэдраха, здольнага прайсці праз смерць і выйсці з яе ў новае жыццё. Закранутыя ў «Першынец» дваістыя матывы імкнення да небыцця і волі да існавання, жаночкасці і андрагіннасці, фізічнага і метафізічнага знойдуць сваё паслядоўнае развіццё ў далейшых, больш сталых зборніках Л. Глюк.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Гринберг, Б.* Традиционный еврейский дом / Б. Гринберг. – Москва: Мосты культуры/Гешарим, 2017. – 448 с.

2. Рейнгольд, Н. И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе / Н. И. Рейнгольд. – Москва : РГГУ, 2017. – 557 с.
3. Beach, C. The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry / C. Beach. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 234 p.
4. Glück, L. Poems 1962–2012 / L. Glück. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2013. – 656 p.
5. Hayes, P. Robert Lowell and the Confessional Voice / P. Hayes. – New York : Peter Lang Publishing, 2013. – 150 p.
6. Midgley, M. Beast and Man. The Roots of Human Nature / M. Midgley. – Abingdon : Routledge, 1995. – 424 p.
7. Rymkiewicz, J. M. Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu / J. M. Rymkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1968. – 254 s.

ТВОРЧЕСТВО СИЛЬВИ ЖЕРМЕН В КОНТЕКСТЕ МЕТАМОДЕРНИЗМА

А. С. Рыдлевская

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
arydlevskaya@gmail.com ;
науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент*

В данной статье рассматривается творчество современной французской писательницы С. Жермен в контексте метамодернизма. Характерные особенности метамодернизма выявляются в романах С. Жермен. Во-первых, – это установка на утверждение и особая направленность на поиск истины, которая в то же время осознается как недостижимая. Во-вторых, специфика обращения автора к мифологии и к «вечным» универсалиям выражается в осцилляции – особом метамодернистском колебании между противоположными полюсами.

Ключевые слова: метамодернизм; постмодернизм; миф; осцилляция; роман-миф.

На рубеже XX–XXI веков наблюдается смена парадигмы постмодерна на парадигму метамодерна. На современном этапе развития культуры отмечается стремление к преодолению постмодернистского восприятия мира с его тотальной иронией, скепсисом, релятивизмом, деконструкцией. Производится попытка выйти из объявленного «конца истории» и одномерной реальности симулякров в трансцендентальное поле. Метамодернизм – это обобщенное представление об изменениях состояния культуры в ситуации после постмодернизма, наблюдающееся с начала 1990-х годов до настоящего времени. Данный термин был введен

современными философами Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером в их совместном труде «Заметки о метамодернизме» (*Notes on Metamodernism*, 2010), которые представляют метамодернизм как «структуру чувства». Концептуальное осмысление метамодернизма еще в процессе разработки, так как само явление находится на стадии формирования и последующего исследования, однако уже сейчас, исходя из некоторых научных трудов, можно отметить ключевые особенности новой культурной парадигмы. Так, Вермюлен и ван ден Аккер воспринимают метамодернизм как маятник, который существует в вечном состоянии колебания (осцилляции) между искренностью и иронией, серьезностью и скепсисом, модерном и постмодерном. В попытке преодолеть нигилизм постмодернизма и заново утвердить возможность и необходимость некой истины, метамодернизм, тем не менее, принимает предшествующий постмодернистский опыт, за счет чего не пересекает грань, где создаются иерархичные метанарративы по принципам модерна XX века. Наблюдается процесс возрождения искренности, стремление к раскрытию трансцендентных, «вечных» универсалий, утверждается «просвещенная наивность». При этом важной особенностью метамодернизма можно считать его пограничный характер: нахождение в постоянном движении не позволяет примкнуть ни к одной из крайностей, фокус смещается на попытку достижения баланса, который, в то же время, осознается как недостижимый. Однако «недостигаемость» не становится препятствием и тем более не является причиной полного отказа от попыток, а напротив: через свое стремление выходит на трансцендентальный уровень, что возносит его над всем предыдущим опытом. В этом движении к балансу и стремлением удержаться между полярностями, и есть выход из отрицания постмодерна: «Метамодерн движется ради самого движения, пытается, несмотря на неизбежную неудачу; бесконечно ищет истину, которую никогда не ожидает найти. [...], метамодерн намеренно обращается к двойному посланию типа “морковка и осёл”. Как и осёл, он преследует морковку, которую никогда не съест, так как морковка всегда вне его досягаемости. Но именно из-за того, что осел никак не может съесть морковку, он никогда не прекращает преследовать её» [1] (*Перевод наш. – А. Р.*). Логичной становится тенденция неироничного, но одновременно непатетического обращения к универсальному и архетипическому, что можно увидеть на примере все возрастающего интереса к мифу и «великим нарративам». Мифология, сквозь призму нового взгляда метамодерна, выступает как свидетельство пользы человеческих усилий, их необходимого свершения, вечный артефакт утверждения жизни и развития в противовес окружающему хаосу и симулякрам реальности. Подход к мифологическому материалу

смещается с постмодернистского, чисто эстетического, на смысловой. Миф предстает в качестве ориентира для выхода из тупика, так как он содержит в себе основы бытия, на которые можно опереться в эпоху после постмодернизма. Мифология – воплощение вневременных и внеиндивидуальных ценностей, воспринимаемая некоторыми современными мыслителями как «лекарство от хаоса постмодерна», в которой индивид может найти методы решения фундаментальных проблем реальности: взросления и самореализации, страха смерти и возможности активного жизненного выбора, связи с окружающим миром, социумом и близкими людьми. Сама древность, повторяемость, распространенность, а также историческая устойчивость основных мифологических сюжетов воспринимается как доказательство их легитимности, полезности для процесса созидания и функционирования позитивного мировосприятия и конструктивного развития культуры. Это соотносится с основной повесткой метамодернизма, который не пропагандирует ничего радикально нового, а обращает свой взор, снабженный иной оптикой, на «старое», воспринимая его с позиции переоценки и поиска того, что позволит выйти из «отрицания» в «утверждение».

По нашему мнению, произведения Сильви Жермен можно вписать в контекст метамодернизма. Первый ее роман был написан в 1985 году, и, несмотря на то, что в это время в культуре западной Европы в целом, и Франции в частности, в большей степени доминируют идеи постмодернизма, ее нельзя отнести к этой культурной парадигме, так как центром художественного универсума писательницы являются модернистские установки: отказ от отрицания, ориентир на «утверждение», а также стремление к истине, которую она исследует, чаще всего, обращаясь к мифологии (главным образом, к библейской). В то же время, С. Жермен нельзя отнести к модернизму, так как в ее произведениях очень ярко заметно то особое «колебание», присущее метамодернизму, которое предотвращает создание метанарративов и ригидных структур.

Первой особенностью, позволяющей назвать романы С. Жермен метамодернистскими, является стремление автора выявить в своих текстах априори непознаваемую истину и, через движение к ней, выйти за рамки предшествующего опыта. Так реализуется метамодернистская установка на утверждение: автор, осознавая, что истина недостижима, не уходит в состояние отказа, а наоборот, за счет самого факта движения и достигает ответа. Например, в некоторых романах («Книга Ночей», «Янтарная ночь», «Дни Гнева», «Товий болотных земель» и др.) писательница обращается к библейским сюжетам, которые становятся

ядром повествования и часто выступают как, своего рода, точки опоры в мире, где существует неоправданное зло. Вопрос зла и феномен «молчания Бога» – одни из ключевых в универсуме С. Жермен: если Бог есть, то как он допускает войны, несправедливые страдания и боль? И писательница, и читатель понимают, что рациональным путем постичь данную проблему не представляется возможным. Несмотря на то, что истина непознаваема и проблема нерешаема, С. Жермен не останавливается на попытках ее выявить и исследовать в романе, и именно этот процесс уже становится сам по себе проявлением утверждения. Все, к чему приводит автор, – идея смирения и принятия зла и жизни со злом. Однако С. Жермен предлагает утверждение без самого факта утверждения. У нее в романах отсутствует конкретная конечная точка, разрешающая все сомнения и дающая четкие ответы. При этом у реципиента не наступает разочарования после прочтения. Такое авторское решение не воспринимается как конец пути, так как именно в пути и заключается установка на преодоление тупика, выявляющая суть жизни как вечное движения вперед. Так, в романе «Товий болотных земель» главный герой, через менторство своего наставника Рафаила, приходит к пониманию простых истин жизни, которые ничего не объясняют, но дают силы идти дальше. Например, на его вопрос, зачем есть зло и в чем его смысл (мать Товии нелепо умерла, а ее голову похитил злой человек и закрыл ее в неработающей духовке), Рафаил отвечает, что зло – это просто глупость, и смысла в нем нет. Нам важен не этот очевидный ответ, а путь, который проходит Товия вместе со своим спутником, чтобы его понять, а главное – принять. Стоит отметить, что в этой, на первый взгляд, банальной реплике Рафаила, находит свое выражение «новая искренность» метамодернизма. Путь к принятию, пройденный Товией, уже проложен библейским мифом из «Книги Товита», который С. Жермен вплетает в ткань романа. Именно миф позволяет укорениться в реальности, найти почву под ногами, чтобы продолжать движение.

Также стоит отметить специфику метамодернистского колебания в текстах С. Жермен. Желание объяснить природу зла выявляет стремление к балансу в условиях нестабильности убеждений: нельзя больше примкнуть ни к одной идее с уверенностью и фанатичностью модерна, однако невозможно все отрицать с яростью постмодерна. И автор, и читатель понимают, что рациональным путем постичь данную проблему не представляется возможным. Истина есть, но она где-то посередине, пути ее нахождения субъективны, эклектичны и строятся по принципу маятника. Сама истина непознаваема логически, ведь рациональное – это системное и ригидное, оно стремится к одному центру. Сильви Жермен

предлагает иной путь: погружение в миф, в котором можно отыскать фундамент и психологические ориентиры через иррациональное и чувственное. Так, отношение к мифу у писательницы непатетическое: она не воспринимает миф чрезмерно серьезно и не принимает его (в особенности библейский пласт мифов) в качестве единственно возможных и верных основ бытия. В то же время, автор относится к мифу абсолютно искренне, находя в нем точки опоры, которые позволяют двигаться в мире тотального хаоса. В этом поле между скепсисом и серьезностью можно наблюдать проявление новой искренности метамодернизма, которая не дает человеку попасть под власть ни одной из систем. Это и есть то самое колебание маятника, о котором писал Р. ван ден Аккер. Стремление найти объяснение в мифе, обходя ограничительные системы логического мышления, приводит С. Жермен к созданию романов-мифов, в рамках которых она закладывает чувственные пути постижения ответа. Типичная схема в романах автора: артикулировать истину, но не доказывать ее привычным рациональным путем, а передавать суть через чувственный опыт. Таким образом, вскрывается неуловимость этой, тем не менее, существующей истины. Во многих своих работах С. Жермен воссоздает сам принцип мифологического мышления на уровне мифопоэтики, что позволяет обратиться к более глубокому опыту восприятия реальности не только через один канал, а через множество других, субъективных и личных. Так, например, в дилогии «Книга Ночей» и «Янтарная ночь» один из главных героев Янтарная Ночь-Огненный Ветер, проходит путь от тотального отрицания, борьбы с Другими, с Богом и самим собой к принятию жизни. Преодолеть нигилизм, отрицание, свою и коллективную травму рода, а также боль из-за несправедливости мира ему помогает библейский миф о борьбе Иакова с Ангелом, который выступает здесь в качестве идейной матрицы романов. Смысл мифа у писательницы не считается буквально, через него она передает глубинную идею смирения и принятия. Однако автор не описывает конкретный алгоритм действия, не вскрывает через назидание моральные ориентиры, заложенные в мифе. Она лишь вписывает его в поле романа и на всех уровнях текста передает непознаваемую иррациональную сущность мифа, который становится проводником в мире хаоса для героев и читателя.

Итак, философско-эстетические поиски С. Жермен соотносятся с метамодернизмом, поскольку в ее творчестве обнаруживаются сущностные черты новой культурной парадигмы. Во-первых, – это установка на утверждение и направленность на поиск истины, которая ярко проявляется во многих ее романах. Осознание недостижимости истины не становится препятствием на пути к ее постижению, и именно

процесс поиска и устремление в будущее позволяют выйти за пределы постмодернизма. Во-вторых, это специфика обращения к мифологии, к «вечным» универсалиям, что выражается в осцилляции – метамодернистском колебании между непатетическим и искренним отношением к мифу. Для автора мифология становится способом выхода за рамки тупика в поле трансцендентального, а также средством преодоления стагнации постмодернистского мира.

Библиографические ссылки

1. Akker, van den R., Vermeulen, T. Paper addressed at Thinking in Unity Conference LMU Munich [Electronic resource] / R. van den Akker. – Mode of access: <http://www.metamodernism.com/2010/11/15/einheitsdenken-nach-der-postmoderne/>. – Date of access: 22. 04. 2021.

ТРАНСФОРМАЦИЯ НАРРАТИВНЫХ ТИПОВ В ЦИКЛЕ О БОГАХ БЕРНАРА ВЕРБЕРА

М. А. Семёхина

Белорусский государственный университет, г. Минск;
fil.semehina@bsu.by;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент

В статье исследуются особенности нарратива Б. Вербера, трансформация нарративных типов в процессе повествования, влияние типа нарратора на восприятие читателем повествуемых событий. Цель работы – раскрыть нарративные типы в цикле и соотнести их с творческой концепцией писателя. В результате исследования выявлена связь нарративных типов и творческой концепции Б. Вербера.

Ключевые слова: нарратив; нарратор; творческая концепция; тип нарратора.

Бернар Вербер – французский писатель-беллетрист, начавший свою карьеру в последнем десятилетии XX века. Писатель получил образование в Высшей школе журналистики, после чего долгое время работал журналистом в различных изданиях, что, вероятно, стало одной из причин формирования у Б. Вербера творческого принципа «развлекая, поучать», в котором личные стремления автора соединились с его журналистским опытом и выразились в стремлении написать захватывающий читателя текст, чтобы донести до реципиента свои идеи, мысли, выводы.

Из творческого принципа писателя следует одна из главных особенностей творчества Б. Вербера: нарративный эксперимент. Эксперимент с повествованием развлекает, например, за счет необычных нарраторов или способов повествования. В то же время, любой неантропоморфный нарратор или нарратор с явными особенностями восприятия мира позволяют доносить через «другой» взгляд необходимую автору информацию о людях, обществе, мире, вселенной: другими словами, поучать.

Склонность к эксперименту с нарративом проявилась уже в начале творческого пути Б. Вербера. Так, его самый первый рассказ был написан от лица блохи. Разнообразие нарраторов в произведениях Б. Вербера с тех пор только увеличивалось: муравей, кошка, инопланетянин, бог. Последний тип нарратора имеет прямое отношение к теме данной работы.

Цикл о богах – неофициальное название собрания, куда включаются пять романов: «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов». Все эти романы объединяют не только одни и те же действующие лица, но и линейное повествование, единые сюжет и нарратор.

Нарратором в цикле выступает Мишель Пэнсон, он также является главным героем во всех пяти романах. Продвигаясь вместе с ним по сюжету, реципиент постепенно познает смерть и то, что происходит после нее. Также читатель может наблюдать за переходом нарратора из одного состояния в другое, то есть за изменением его морфы («телесного» выражения в тексте).

В самом начале пятого романа, «Тайна богов», имеется краткое описание трансформаций, происходивших с нарратором на протяжении предыдущих четырех частей:

«Я был Смертным, врачом-анестезиологом. Заботился о пациентах.

Был Ангелом. Заботился о трех душах несколько жизней подряд.

Стал богом, богом-учеником. Заботился о целом народе, помогал ему выжить на протяжении нескольких веков» [2, с. 15].

Из вышеприведенного описания можно понять, что все изменения морфы нарратора происходили в пределах единственного критерия (приведен в одной из важнейших книг по нарратологии – «Нарратологии» В. Шмида): антропоморфности нарратора. Согласно данной классификации, нарраторы делятся на антропоморфных, то есть на людей или им подобных, и неантропоморфных, нечеловекоподобных. В свою очередь, неантропоморфных нарраторов можно также разделить на предметных, животных и демиурговых.

К предметным нарраторам относятся представители неживой природы (камни, растения, солнце и т.д.) и объекты, созданные руками

человека (телефоны, лифты, скамейки и т.д.). К группе животных нарраторов можно отнести любого представителя животного царства, например, муравьев, кошек, лошадей.

Демиурговыми нарраторами являются такие повествователи, которых можно охарактеризовать как богоподобных существ, способных творить, созидать. К данной группе нарраторов можно отнести, например, всех богов из всех мифологий, ангелов, духов природы и тому подобные существа.

В первом романе цикла, «Танатонавты», нарратор большую часть повествования является антропоморфным: он – человек, исследующий, вместе с другими персонажами-людьми, посмертие. С помощью рассказчика-человека Б. Вербер предлагает читателям-людям ознакомиться с интересующей его темой смерти и с тем, каким он представляет посмертие. Антропоморфный нарратор вызывает большее доверие у реципиента и позволяет постепенно подавать информацию, оформляя повествование в любимом Б. Вербером детективном жанре, где целью расследования становится не обнаружение убийцы, а получение человеком определенных знаний о бытии за пределами человеческого сознания. Также нарратор-человек позволяет автору поднять тему «человечество и исследование новых сфер жизни» и связанные с этой темой проблемы: коммерциализация любых открытий, неадекватная реакция людей на эти открытия, последствия стадного инстинкта и т.д. Вывод автора неутешителен: человечество пока не готово к открытию чего-то принципиально нового, реакция масс может оказаться слишком неадекватной.

Окончательно ознакомиться с тем, что ждет человека после смерти, читателю позволяет «промежуточная» морфа нарратора: душа. Она описывается как «эктоплазма», которая, однако, сохраняет человекоподобный вид: «Я сам себе отливка, только не из чугуна, а из эктоплазмы» [2, с. 315]. Именно будучи эктоплазмой, нарратор имеет возможность попасть в рай, узнать его устройство и принципы функционирования. Душа стоит практически на стыке двух типов нарратора: антропоморфного и неантропоморфного демиургового, однако относится, все же, к антропоморфному типу, так как она имеет человекоподобный внешний вид и не способна к созиданию, а также продолжает наблюдать и анализировать события с человеческой точки зрения. Принципиально новых знаний и идей эта морфа в себе не несет.

Промежуточной морфой душа является потому, что стоит между человеческой формой нарратора и ангельской. Ангелом герой становится во втором романе цикла, в «Империи ангелов». Эта морфа не имеет тела, описывается как «световое существо» [1] и имеет более развитое,

относительно человеческого, сознание. Это описание позволяет классифицировать нарратора-ангела как неантропоморфного демиургового. Однако об ангелах также известно, что они не способны что-то сотворить ни в человеческом плане бытия, ни в ангельском. Все, что подвластно ангелам – наблюдение за отдельно взятыми людьми «сверху», влияние на них через сны и маленькие знаки (например, если подопечный ангела – человек суеверный, можно заставить черную кошку перебежать ему дорогу). Также ангелы могут договариваться между собой, если хотят как-то повлиять на жизнь человека, к которым они приставлены, с помощью чужого подопечного (например, чтобы исполнить желание одной своей подопечной, Мишель Пэнсон договорился о смерти другого человека с его ангелом-хранителем). Договоры, сны и знаки не могут быть охарактеризованы как акты созидания, стало быть, нарратор-ангел, хотя и приближен к демиурговому типу, полностью таковым не является.

Ангельская морфа нарратора позволяет сконцентрировать внимание читателя уже не на человечестве в целом, а на отдельной личности, ее проблемах и особенностях. Наблюдение за жизнями нескольких отдельно взятых личностей позволяет ознакомить читателя с темой психологии человека, при этом акцентируется проблема детских психологических травм и их влияния на дальнейшую жизнь человека. Например, одной из подопечных Мишеля в детстве была внушена мысль о ее красоте, что со временем вылилось в страх перестать быть самой красивой, и это, фактически, привело к гибели ее конкурентки. И хотя она его практически преодолевает, последствия страха проявляются в осознанном уходе женщины со сцены в 35 лет, а также в одном из ее предсмертных замечаний: «Я родилась красивой, а умираю уродливой» [1]. Эта история демонстрирует последствия детской психологической травмы, результатом которой стала неспособность героини адекватно воспринимать свое старение. Таких историй в романе всего три, и каждая из них позволяет писателю рассмотреть различные психологические проблемы и особенности человека.

Следующая метаморфоза нарратора происходит в романе «Мы, боги», который является третьей частью цикла. В самом его начале Мишеля отправляют на планету, прибыв на которую, он становится богом-учеником. Он получает возможность влиять на целый народ, с его помощью обучаясь ремеслу бога на протяжении двух книг: «Мы, боги» и «Дыхание богов». Данное обучение заключается в слежении за целым народом. Сначала целью обучения было не дать подопечным погибнуть, растворившись в других народах (например, из-за голода, натиска соседей), после – развить их до самой успешной цивилизации на планете.

Сознание нарратора постепенно становится более развитым, по сравнению с ангельским, знания о законах мира увеличиваются за счет взгляда «сверху уже не на отдельную личность», а на целый народ. А сам повествователь теперь может считаться полноценным демиургом, хотя и с одной оговоркой: он антропоморфен. И, хотя боги многих культур также изображаются антропоморфными, у Мишеля человеческое тело – это не одно из воплощений, а единственное, так как он становится смертным (что было продемонстрировано на примере других героев-богов). Это порождает небольшой парадокс: относительно всемогущее существо может умереть из-за падения с высоты или убийства.

Бог-ученик как морфа нарратора позволяет взглянуть уже не просто на человечество в определенный момент его существования (как это делал антропоморфный рассказчик), но на историческое развитие человечества, на его законы. Фокус переводится с личности и ее проблем на все человечество. Вместо детального рассматривания человека так же пристально разглядывается общество в целом, различные его виды с их достоинствами и недостатками, демонстрируется важность самых простых изобретений в гонке на выживание среди народов и необходимость постоянного самосовершенствования, а также способность человечества к созданию чего-то нового и без божественного вмешательства (несмотря на то, что, в основном, боги заставляют вовремя что-то изобретать).

Вербер не останавливается на этом, и в последней книге цикла, «Тайна богов», Мишеля отправляют в изгнание на планету, бывшую учебным пособием для богов-учеников. Автор разворачивает парадокс: сознание нарратора остается на уровне бога, но он теряет демиурговую способность к созиданию, обретая при этом бессмертие телесной оболочки. Такая морфа нарратора позволяет читателю взглянуть на человечество с нового ракурса: до этого реципиент продолжительное время видел его «сверху», теперь, со всеми ранее полученными знаниями, возвращают самый первый ракурс – «изнутри». Эта смена ракурса позволяет, в том числе, напомнить читателю о важности отдельного человека и о его личной мудрости, не уступающей божественной.

Последнее изменение – не только в романе «Тайна богов», но и во всем цикле – происходит, когда Мишеля возвращают из изгнания в мир богов и, через непродолжительный отрезок повествования, позволяют выйти на новый уровень бытия, еще сильнее развить сознание и в последний раз изменить тип нарратора. Мишель становится звездой, и теперь его можно отнести к неантропоморфному предметному типу нарратора.

Нарратор-человек, душа, ангел и бог связаны в повествовании, так или иначе, с людьми, чем-то антропоморфным. Взгляд каждой из этих морф Мишеля Пэнсона направлен на людей: будучи человеком, он жил среди людей; будучи душой, он оставался антропоморфным, был эктоплазменной версией человека; будучи ангелом, он следил за несколькими людьми-подопечными; будучи богом, он следил за целым народом. Сделав нарратора звездой, максимально удаленным от человека типом повествователя, автор смог оторвать его взгляд от людей и задать ему совершенно новое направление. В самом конце романа взгляд нарратора перемещается на фиктивного читателя (образ читателя, созданный автором).

Однако нарратор не просто смотрит на фиктивного читателя, он пытается к нему обратиться. Чтобы передать это, в романе используются различные шрифты, линии, изображения. Нарратор пытается сломать так называемую «четвертую стену», однако автор остается непреклонным: преодолеть ее невозможно. Но даже чтобы к ней приблизиться и хотя бы попытаться ее сломать, рассказчику было необходимо из нарратора-человека превратиться в нарратора-звезду. Он с каждой новой трансформацией развивает свое сознание, увеличивает охват своего взгляда на мир, узнает все новые законы бытия, чтобы в конце произведения смочь осознать человека, читателя по ту сторону страницы и смириться с тем, что он сам, его жизнь – это некоторое количество текста на страницах книги, и изменить он это неспособен. Сложность процесса трансформаций на этом фоне только сильнее подчеркивает невозможность контакта без неприступной ограды страниц.

Приключения Мишеля Пэнсона, сюжетная линия в целом несут в себе элемент развлечения, а каждая морфа нарратора, с ее особенным взглядом на человечество и мир вокруг, позволяет автору осветить все виды проблем, связанных с человеком и обществом (от индивидуальных до глобальных), что позволяет поучать. Таким образом, трансформация нарраторов (нарративных типов) в романе работает на вторую составляющую творческой концепции Б. Вербера – «поучать».

Библиографические ссылки

1. *Вербер, Б.* Империя ангелов [Электронный ресурс] / Б. Вербер // – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=8467&p=1 – Дата доступа: 20.04.2021.
2. *Вербер, Б.* Тайна богов / Б. Вербер. – М.: РИПОЛ классик, 2009. – 592 с.
3. *Вербер, Б.* Танатонавты / Б. Вербер. – М.: РИПОЛ классик, 2014. – 512 с.
4. *Шмид, В.* Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

ФЕМІНІСЦКАЯ СТРАТЭГІЯ РЭВІЗІІ Ё ЭСЭ ЭДРЫЕН РЫЧ «КАЛІ МЫ, ПАМЕРЛЫЯ, ПРАЧЫНАЕМСЯ: ПІСЬМЕННІЦТВА ЯК РЭВІЗІЯ»

Я. Ю. Субат

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
uugini@gmail.com*

навуц. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дацэнт

У артыкуле разгледжана тэарэтычнае абгрунтаванне фемінісцкай стратэгіі рэвізіі ё эсэ «Калі мы, памерлыя, прачынаемся: пісьменніцтва як рэвізія» («When We Dead Awaken: Writing as Re-vision», 1971) амерыканскай паэткі і выбітнай феміністкі Эдрыен Рыч, якое з’явілася адным з вызначальных тэкстаў для рэвізіянісцкай плыні ў межах фемінісцкай літаратурнай крытыкі.

Ключавыя словы: рэвізія; рэвізіянісцкая плынь; фемінісцкая крытыка.

Адной з дамінантных тэндэнцый фемінісцкай крытыкі ў межах другой хвалі фемінізму з’явілася так званая рэвізіянісцкая плынь, скіраваная на аналіз, асэнсаванне і перагляд існуючага літаратурнага канона, які разумеўся прадстаўніцамі плыні як з’ява апрыёры мізагінная, пабудаваная на рэпрэсіўных у дачыненні да жанчыны механізмах. Як адзначае адна з найбольш выбітных прадстаўніц рэвізіянісцкай крытыкі Сандра М. Гілберт, плынь «імкнецца расшыфраваць і праясніць усе дагэтуль схаваныя пытанні і адказы, якія заўсёды затуманьвалі сувязі паміж тэкстуальнасцю і сексуальнасцю, літаратурным жанрам і гендарам, псіхасексуальнай ідэнтычнасцю і культурнымі аўтарытэтамі» [1, р. 36] (Пераклад з англійскай тут і далей мой – Я. С.).

Цэнтральнае месца ў рэвізіянісцкай крытыцы займае стратэгія рэвізіі – працэс перагляду літаратуры мінулага праз прызму жаночага і фемінісцкага досведу. Менавіта гэтай стратэгіі прысвечана праграмае эсэ амерыканскай паэткі, феміністкі і даследчыцы Эдрыен Рыч «Калі мы, памерлыя, прачынаемся: пісьменніцтва як рэвізія» («When We Dead Awaken: Writing as Re-vision», 1971). Аўтарка адзначае калектыўнае жаночае «абуджэнне свядомасці», відавочнае ў тагачасным заходнім грамадстве – нагадаем, што эсэ напісана акурат у той час, калі ствараліся найбольш выбітныя крытычныя тэксты другой хвалі фемінізму: «Жыццё падчас прабуджэння свядомасці можа хваляваць; яно можа таксама бянтэжыць, дэзарыентаваць, прычыняць боль. Абуджэнне памерлай альбо спячай свядомасці ўжо закранула жыцці мільёнаў жанчын, нават тых, хто адмаўляе яго патрабаванні» [2, р. 167]. Э. Рыч падкрэслівае агульны, калектыўны характар жаночага абуджэння, якое, на думку паэткі, павінна стаць аб’яднальным фактарам для самых розных жанчын:

«Самнамбулы прачынаюцца, і ўпершыню такое абуджэнне мае калектыўную рэальнасць; расплюшчваць вочы – ужо не такая адзінокая справа» [2, р. 167].

У эсэ «Калі мы, памерлыя, прачынаемся», як ужо было адзначана вышэй, тэарэтычна абгрунтоўваецца выкарыстанне фемінісцкай стратэгіі рэвізіі (альбо рэ-візіі, «re-vision») – літаральна, перагляду: «Рэвізія – акт азірання назад, бачання свежым поглядам, уваходжання ў стары тэкст у крытычным кірунку – гэта для жанчыны больш, чым глава ў гісторыі культуры: гэта акт выжывання. <...> Нам варта ведаць пісьменніцтва мінулага, разумець яго інакш, чым разумелі раней; каб не працягваць традыцыю, а разбураць яе ўладу над намі» [2, р. 168]. Прадметам рэвізіі становіцца, галоўным чынам, літаратурны канон, складзены паводле дамiнуючага (то-бок, мужчынскага) пункту гледжання, а таксама механізмы рэпрэсавання жанчыны ў ім. Жанчына паўстае ў літаратуры ў трох ролях – як чытачка, як гераіня твораў і як пісьменніца; кожная з іх адчувае на сабе ўплыў андрацэнтрычнасці канона па-рознаму. Э. Рыч адлюстроўвае гэты ўплыў як на прыкладзе ўласнага досведу, так і ўзгадваючы досвед іншых жанчын: пісьменніц Эмілі Дыкінсан, Вірджыніі Вулф, Сільвіі Плат і г.д., персанажаў Джульеты, Лінор, Саламеі і інш. Аналізуючы вобразы апошніх, Эдрыен Рыч вызначае некалькі агульных функцый, выкананне якіх прызначалася жанчыне ў створаных мужчынамі тэкстах: заўсёды быць прыгожай, баяцца згубіць прыгажосць і маладосць, ці, наадварот памерці маладой, быць своеасаблівым «прадметам раскошы» для мужчыны. Сапраўдныя, «жывыя» жанчыны не атрымліваюць звычайна рэпрэзентацыі ў тэкстах, якія складаюць андрацэнтрычны канон. Жанчына (асабліва тая, якая сама мае жаданне пісаць) не знаходзіць у творах мінулага нічога, акрамя вобразаў-клішэ: «Яна знаходзіць страх і мару, знаходзіць прыгожы бледны твар, знаходзіць La Belle Dame Sans Merci, знаходзіць Джульету, ці Тэс, ці Саламею, але каго дакладна не знаходзіць – гэта захопленую, працавітую, збянтэжаную, часам натхнёную істоту, сябе, што сядзіць за пісьмовым сталом і спрабуе скласці словы ў тэкст» [2, р. 171].

Варта адзначыць, што ў разуменні Эдрыен Рыч стратэгію рэвізіі можна выкарыстоўваць не толькі ў дачыненні да кананічных тэкстаў, створаных мужчынамі: узгадваючы пісьменніц мінулага, Э. Рыч, сярод іншага, піша пра асаблівы тон пісьма, які паэтка заўважае, напрыклад, у праграмным для фемінісцкіх літаратурных штудый эсэ-апаваданні Вірджыніі Вулф «Свой пакой» («A Room of One's Own», 1929). Гэта тон стрыманай злосці – пачуцця, якое Э. Рыч лічыць надзвычай важным для жаночага пісьма, бо яно, у адрозненні ад шматлікіх жаночых пачуццяў, адлюстраваных у існуючым каноне, з'яўляецца сапраўды шчырым.

Атрымліваецца, лічыць аўтарка, што нават тыя пісьменніцы, якія трымаюцца ў сваёй творчасці крытычнага (у той ці іншай ступені) да патрыярхальнай сістэмы кірунку, не пазбаўлены ўплыву гэтай сістэмы – гэта датычыцца ў тым ліку і мовы, якую такія пісьменніцы абіраюць, ці прымушаны абіраць. Злосць паўстае заканамерным пачуццём для жанчыны, з якой ужо адбылося «абуджэнне», якая нарэшце пабачыла патрыярхальную рэчаіснасць як яна ёсць – злосць, такім чынам, з’яўляецца і чарговым этапам вызвалення з гэтай сістэмы: «Я лічу, што нам трэба прайсці праз гэтую злосць, і мы здрадзім сваёй рэальнасці, калі паспрабуем, як Вірджынія Вулф, быць аб’ектыўнымі, бесстароннымі, каб гучаць падобна да Джэйн Остын ці Шэкспіра. <...> І віктымнасць, і злосць, якую адчуваюць жанчыны – рэальныя і маюць рэальныя крыніцы паўсюль, яны ўбудаваныя ў грамадства. Іх павінны асвойваць і даследаваць, сярод іншых, паэткі. Мы не можам ні аспрэчыць іх, ні спыніцца на іх. Яны – гэта нашыя схваткі, мы нараджаем самі сябе. Мы здрадзім адна адной, як пісьменніцы і як жанчыны, калі будзем грэбаваць, адмаўляць усё негатыўнае, рэгрэсіўнае, ці Сізіфскіе, што ёсць у нашай сутнасці» [2, р. 176].

Злосць, якой Эдрыен Рыч надае такую важную ролю ў сваім разуменні працэсу рэвізіі, урэшце рэшт стане прычынай крытыкі рэвізіянісцкай плыні з боку больш позніх прадстаўніц жаночых штудый у літаратуры: напрыклад, Элейн Шоўолтэр, распрацоўшчыца гінакрытыкі («*Toward a Feminist Poetics*», 1979), адзначае, што рэвізіянісцкая плынь занадта засяроджваецца на андрацэнтрычным каноне – нават калі пераглядае і пераасэнсоўвае яго; гэта, на думку даследчыцы, не дае жанчынам магчымасці стварыць уласную мову і ўласны канон [3]. Аднак дасягненні рэвізіянісцкай плыні – у першую чаргу, канешне, сама стратэгія рэвізіі – сталі вызначальным этапам фемінісцкай літаратурнай крытыкі і выдатным падмуркам для наступных штудый.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Gilbert, S. M. What Do Feminist Critics Want / S. M. Gilbert // The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory / edited by Elaine Showalter – New York: Pantheon Books, 1985. – 403 pp.*
2. *Rich, A. C. Adrienne Rich’s poetry and prose: poems, prose, reviews, and criticism / selected and edited by Barbara Charlesworth Gelpi, Albert Gelpi / A. C. Rich. – W. W. Norton & Co, Inc. / New York, 1993. – 433 pp.*
3. *Showalter, E. Feminist Criticism in the Wilderness / E. Showalter // The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory / edited by Elaine Showalter – New York: Pantheon Books, 1985. – 403 pp.*

БИБЛИЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В АНТИУТОПИЧЕСКОМ РОМАНЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ»

А. И. Субботина

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
aleksasubbotina2@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент*

В статье рассматривается библейский интертекст в романе Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки». Посредством вплетения библейских образов, аллюзий, отсылок и реминисценций из Ветхого и Нового Завета Маргарет Этвуд раскрывает темы насилия, телесности и самоидентификации.

Ключевые слова: библейский интертекст; антиутопия; аллюзии; реминисценции; отсылки.

Жанр антиутопии приобрёл особое значение в мировой литературе XX века. С выходом романов Евгения Замятина «Мы», Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» и Джорджа Оруэлла «1984» образовался определённый канон, в котором, согласно словам И. Д. Тузовского, «социум антиутопии создаёт новое божество, новую веру, новые догматы» [3, с. 207]. Благодетель, Генри Форд и Большой Брат представляют собой мифологемы-антропонимы единого Бога, следствие новой религии, сформированной вокруг отдельной личности. В противовес данной концепции выступает антиутопический роман М. Этвуд «Рассказ Служанки», в основе которого лежит не культ вождя, а культ религиозного текста – Библии.

Цитаты, аллюзии, реминисценции, образы и высказывания из Ветхого и Нового Завета отображаются на уровне содержания и поэтики романа. Исходя из определения И. В. Арнольд, рассматривающей интертекстуальность как «включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [1, с. 351], можно говорить о Библии как об интертексте «Рассказа Служанки». Библейский прецедент Рахили и Иакова лежит в основе феминистской антиутопии М. Этвуд, описывающей общество, столкнувшееся с проблемой бесплодия. Писательница изображает класс Служанок, чья цель сводится к репродуктивной функции – обеспечить элитные семьи детьми.

Принуждение к деторождению основывается на буквальном толковании библейских текстов. В отличие от других авторов антиутопий М. Этвуд не вводит в повествование правительственную элиту во главе с отдельной личностью. Вместо этого она прибегает к манипуляции

коллективным сознанием общества Галаада при помощи аллюзий и реминисценций на Библию, формируя мировоззрение социума в соответствии с установками действующей власти: «*The Republic of Gilead, said Aunt Lydia, knows no bounds. Gilead is within you*» [4, с. 50].

Таким образом, Священное Писание выступает инструментом оправдания тоталитарной власти и средством контроля над населением. Библия представляется в виде артефакта политической силы и влияет на все сферы жизнедеятельности общества. Она выступает как база для социальной, экономической и культурной программы Галаада, обосновывает внутреннюю и внешнюю политику страны.

В ходе повествования Библия используется как средство политической афористики, что трансформирует Священное Писание в прецедентный текст в тоталитарной Республике Галаад. По определению Ю. Н. Караулова, прецедентные тексты – это «тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников» [2, с. 216–217]. В романе «Рассказ Служанки» библейские выражения становятся фразами-символами, лозунгами, слоганами, эвфемизмами социальных классов и отдельных явлений, а аллюзии на Библию просматриваются в бытовых невербальных символах и наименованиях.

«Рассказ Служанки» описывает патриархальный строй, который апеллирует к искажённому толкованию Библии и тем самым навязывает мировоззрение элиты: «*From each, says the slogan, according to **her** ability; to each according to **his** needs. We recited that, three times, after dessert. It was from the Bible, or so they said. St. Paul again, in Acts*» [4, с. 242]. Привилегированный статус мужчин и фактически рабское положение женщин обусловлены библейским мифом о сотворении человека: «*Ибо прежде создан Адам, а потом Ева. И не Адам прельщен, но жена, прельстившись, впала в преступление*» (1 Тим. 2:13–14).

Из-за извращённой трактовки библейского сюжета о первородном грехе женщинам нельзя самовольно распоряжаться судьбой. Им запрещено читать любые тексты, включая Библию. При оторванности от общего контекста цитируемые отрывки подвергаются буквальному толкованию или смысловой трансформации, нередко Библии приписываются идеологические установки и слоганы, пропаганда осуществляется с использованием ритуалов с библейскими реминисценциями: Молитвонада, Избавление, Церемония. Однако каждый ритуал является инструментом тоталитарного режима для подавления личности и свободомыслия.

Контроль над личностью проявляется в виде деления общества на социальные классы строго в соответствии с ролью в жизни страны, что выражается через символическую номинацию. Название каждого класса имеет под собой консервативные установки и является эвфемизмом, в том числе взятым из Библии.

Например, класс Служанок относит читателя к библейскому прецеденту, в соответствии с которым служанка жены может рожать детей её мужу. Данная модель отношений представлена в антиутопии как оправдание легализации изнасилования и изображается как воплощение высшей цели женщины: «*I am too important, too scarce, for that. I am a national resource*» [4, с. 136].

Класс Марф, выступающих в роли обслуживающего персонала, является отсылкой к женщине из Евангелия от Луки, которая не слушает проповедь Иисуса и вместо этого занимается хозяйством: «Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно» (Лк. 10:41–42).

Наименование класса «Иезавели», которое может употребляться обособленно в качестве ругательства, является аллюзией на царицу Израиля из книг Царств. Иезавель убивала пророков и распространяла идолопоклонничество, в книге же её имя носит класс женщин, которые работают проститутками в месте «У Иезавели» и воплощают в себе все те пороки, против которых выступает государственная мораль.

Классы мужчин, наоборот, ассоциируются с божественным началом: Командоры Праведников, Ангелы, Хранители Веры, Очи Господни. При использовании религиозной номинации подчёркивается роль мужчин как исполнителей божественной воли, а власть мужского сообщества возводится в абсолют.

Тем не менее представленные классы – не более, чем эвфемизмы с библейскими аллюзиями: рабыня, прислуга, проститутка, военная элита, солдат, полиция, тайная полиция. Таким образом, Библия выступает как средство манипуляции массовым сознанием и формированием ложных представлений об общественном строе.

В соответствии с буквальным толкованием Библии и стилизацией политических постулатов под библейские тексты формируются социальные установки и нормы. Неудобные тоталитарному режиму предметы признаны «тщетой» и подлежат уничтожению: «*They have no outlets now except themselves, and that's a sacrilege. There are no more magazines, no more films, no more substitutes*» [4, с. 48]. Общественные нормы Галаада сформированы с помощью фраз-символов: вместо ежедневных реплик приветствий и прощания используются выражения «*Blessed be the fruit*», «*May the Lord open*», «*Under His Eye*», «*Praise be*».

В «Красном Центре», который сравнивается с монастырём, будущих служанок наставляют с помощью вырванных из контекста библейских цитат, из-за чего основные христианские понятия и ценности искажаются.

Библейские аллюзии представлены во внутренней политике Галаада и государственном строе. М. Этвуд изображает пуританскую страну в военном положении, вызванном религиозными и расовыми противостояниями. В романе описываются гонения на квакеров, баптистов и Сынов Хамовых, то есть чернокожее население. Это свидетельствует об отсутствии свободы совести и расизме, оправдываемом верой: все инаковерующие признаны еретиками, а людей небелой расы именуют потомками Хама, ссылаясь на слова Ноя (Быт. 9:24–27). Помимо прочего, в «Рассказе Служанки» Библия выступает как юридический документ со сводом действующих в Галааде законов и прецедентов.

Таким образом, М. Этвуд доказывает, что без основных мировоззренческих понятий Ветхого и Нового Завета смысл библейских текстов даже в их прямом цитировании искажается и Библия становится средством политических репрессий: «Книга не несёт “антирелигиозный” характер. Она против эксплуатации религии для прикрытия тирании, а это совсем другое дело» [5].

Более того, автор иронизирует по поводу буквальной трактовки библейских текстов, используя отсылки к Библии как к прецедентному тексту в бытовых аспектах жизни общества: названия магазинов («Молоко и мёд», «Всякая плоть»), автомобилей («буря», «колесница»), стиль и крой одежды. В романе представлена абсурдность «усовершенствованных» молитв: они продаются в магазине «Свитки Духа», где специальные машины печатают молитвы на заказ и проговаривают их вместо человека. Само название Республики Галаад взято из книги пророка Осии: «Галаад – город нечестивцев, запятнанный кровью» (Ос. 6:8). Маргарет Этвуд описывает регресс общества из-за приверженности к устаревшим догмам и правилам, блокирующим развитие науки и культуры: «*Once they drugged women, induced labor, cut them open, sewed them up. No more. No anesthetics, even. Aunt Elizabeth said it was better for the baby, but also: I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children*» [4, с. 234].

В то же время Ветхий и Новый Завет представляют собой ключ к пониманию скрытых смыслов в романе. Например, имя главной героини *Offred* отсылает читателя к мотиве о священном жертвоприношении посредством омофона «*offered*» – «пожертвованная». Название «Марфы» раскрывает прислугу Кору и Риту, которые всегда изображаются в домашних заботах и выражают молчаливое согласие с

новоустановленным порядком. Имя Тётки Лидии несёт в себе отсылку к одноимённой последовательнице апостола Павла (Деян. 16:14), подчёркивающую её фанатизм преданности действующей власти.

Несмотря на то что христианская религия становится ресурсом для подавления личности, главная героиня не перестаёт верить в Бога, молится и ищет ответ на вопрос о смысле жизни в религиозных текстах. Она знает о недостоверности цитат и не принимает ложные постулаты «Красного центра». Понятно, что героиня знакома с текстом Библии и осознаёт ошибочность ситуации: «*I don't believe for an instant that what's going on out there is what You meant*» [4, с. 404]. Данный факт становится ведущей деталью как в теме религии в романе, так и в разрушении традиций антиутопии в «Рассказе Служанки». В отличие от культовых романов М. Этвуд описывает «переходное» поколение, которое ещё помнит жизнь до тоталитарного режима. В феминистской антиутопии изображается зарождение новой идеологии, и герои понимают её извращённость: «*For the ones who come after you, it will be easier. They will accept their duties with willing hearts. She did not say: Because they will have no memories, of any other way*» [4, с. 242].

Таким образом, Библия в антиутопическом романе М. Этвуд «Рассказ Служанки» предстаёт как основа для религиозного фундаментализма в республиканском строе тоталитарного Галаада, является ведущим инструментом в политических репрессиях и выступает в качестве интертекстуального явления, раскрывающего идею о важности контекста в религиозных произведениях: «*It [The Bible] is an incendiary device: who knows what we'd make of it, if we ever got our hands on it?*» [4, с. 180].

Библиографические ссылки

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – 443 с.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 264 с.
3. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий / И. Д. Тузовский. – Челябинск, Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. – 312 с.
4. Этвуд М. Рассказ Служанки. *The Handmaid's Tale* / Маргарет Этвуд ; пер. с англ. А. Грызуновой. – Москва : Эксмо, 2019. – 656 с.
5. Atwood M What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump [Electronic resource] / M. Atwood // *The New York Times*, 2017. – Mode of access: <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html> – Date of access: 19.02.2021.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В АНТИУТОПИИ МАРГАРЕТ ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ»

А. И. Субботина

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
aleksasubbotina2@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент*

В статье рассматриваются женские образы в антиутопии Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки». С помощью женского нарратива от первого лица Маргарет Этвуд выдвигает концепцию голоса угнетённых, изображает разобщённость женского сообщества и раскрывает темы насилия, телесности и самосознания с феминистической позиции.

Ключевые слова: женские образы; голос угнетённых; самосознание; разобщённость; травма; символ; феминизация.

Маргарет Этвуд является яркой представительницей канадской литературы второй половины XX века. Основными темами её творчества считаются травма и женский голос, о чём свидетельствуют такие романы как «Съедобная женщина» («*The Edible Woman*», 1969), «Мадам Оракул» («*Lady Oracle*», 1976), «Она же “Грейс”» («*Alias Grace*», 1996) и «Пенелопида» («*The Penelopiad*», 2005). В самом знаменитом романе «Рассказ Служанки» («*The Handmaid's Tale*», 1985) писательница раскрывает вопрос положения женщин в тоталитарном обществе с помощью феминизации жанра антиутопии, что отображается на уровне тематики и поэтики текста.

Жанр антиутопии представляет собой литературу, критически описывающую общество утопического типа и исследующую темы обезличивания человека в тоталитарном государстве, негативных тенденций в современном обществе, утрату духовных ценностей и моральных устоев. Роман Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки» ломает стереотипное представление об антиутопии, выдвигая на главный план женских персонажей и демонстрируя общество под гнётом религиозного фундаментализма, патриархального сознания и извращённого толкования Библии. Присущие антиутопии темы и проблемы раскрываются с позиции женского восприятия, что свидетельствует о феминистическом переосмыслении жанра.

Робин Робертс утверждает, что феминизация антиутопии является продолжением развития данного жанра, поскольку в таких романах рассматриваются женские темы, скрытые в антиутопиях с мужскими персонажами [3]. М. Этвуд делает больший упор на характеры персонажей, тематику и поэтику текста вне зависимости от гендерной

принадлежности героев [2]. В антиутопии «Рассказ Служанки» описывается общество, в котором создаётся класс Служанок для обеспечения элитных семей детьми. Маргарет Этвуд изображает государственный строй, в котором буквальное толкование библейских текстов определяет политическую, социальную, экономическую и культурную жизни общества. Представляя персонажей различных социальных классов, автор даёт голос героиням с различными убеждениями, тем самым указывая на разобщённость женского сообщества и разнообразие представленных образов.

Центральным персонажем романа выступает Служанка Фредова, повествующая об угнетённом положении женщин в тоталитарной республике. Имя каждой Служанки сформировано от родительного падежа мужского имени в значении принадлежности к семье чиновника, что указывает на обезличивание женщин и утрату самоидентификации. Семантическое поле имени «*Offred*» шире: оно указывает на красный цвет формы Служанок – «*red*», относится к слову «*offered*» – «пожертвованная», образовано от мужского имени «*Fred*» приставкой «*of-*» и переводится как «принадлежащая Фреду», что свидетельствует о мотиве угнетения женщин.

С помощью нарратива от первого лица, вплетения в текст потока сознания и элементов саморефлексии во внутренних монологах героини Маргарет Этвуд удаётся достичь фактически полной самоидентификации читателя с персонажем. Данная особенность раскрывает центральный мотив творчества писательницы – мотив женского голоса. Изучая вопрос голоса угнетённых, Гайятри Спивак утверждает, что «положение женщины как угнетённой усугубляется за счёт гендерной принадлежности» [4]. Соответственно, роман «Рассказ Служанки» можно рассматривать как литературу свидетельства, в которой от лица женщины говорится про травму, насилие и подавление личности в тоталитарной стране [2].

Репрезентация рассказа о собственном опыте, представляющем запись на аудиокассетах, раскрывает мотив политического противостояния в романе. В ходе повествования Фредова не раз обращается к некому «*you*» – слушателю записей, как говорится в конце романа, или же читателю. Таким образом, протест конкретной личности против тоталитарных установок изображается через тему голоса ущемлённых, рассказ-свидетельство и мотив важности коммуникации, на что указывает видоизменённое выражение «*Cogito ergo sum*»: «*I tell, therefore you are*» [1 с. 556]. В романе отсутствует активная оппозиция между героем и тоталитарной властью, однако психоанализ и саморефлексия Фредовой указывают на внутренний протест личности.

Рассказ героини свидетельствует о переосмыслении собственного жизненного опыта и демонстрирует трансформацию персонажа: «*And so I step up, into the darkness within; or else the light*» [1 с. 610].

Специфику формирования образа Фредовой составляет репрезентация самоанализа через ретроспекцию. Благодаря мотиву памяти автор демонстрирует, что Фредова осознаёт аморальность новых порядков и уверена в искажении духовных ценностей: «*You are a transitional generation. <...> For the ones who come after you, it will be easier*» [1 с. 242]. С помощью ретроспекции раскрыта тема душевной травмы – утраты дочери. Через мотив памяти в романе рассматривается вопрос телесности и насилия. Фредова рассуждает о собственном теле в отношении самопознания, о значимости тела и репродуктивной функции для социальной роли женщины и о восприятии тела обществом, сопоставляя представления о телесности до прихода тоталитарной власти и после: «*My nakedness is strange to me already. My body seems outdated <...> Shameful, immodest. <...> I don't want to look at something that determines me so completely*» [1, с. 130].

Таким образом, главная героиня феминистического романа изображается как представительница переходного поколения между демократическим и тоталитарным строем, в котором женщина не рассматривается как полноценная личность. Специфика образа центрального персонажа в антиутопии «Рассказ Служанки» выражается через саморефлексию героини и мотив памяти, раскрывающий темы душевной травмы, телесности, психологического и физического насилия. Через нарратив от первого лица в романе раскрывается концепция женского голоса, демонстрирующая душевные переживания героини и особую форму внутреннего протеста.

Наравне с Фредовой в политической оппозиции выступают два женских образа – Гленова и Мойра. Как и главная героиня, Гленова принадлежит к классу Служанок, в ходе повествования раскрывается её вовлечённость в революционную деятельность. Гленова становится единственным женским персонажем, которому удаётся выстроить доверительные отношения с Фредовой на безвозмездной основе. Таким образом, сестринство, которое пропагандируется в «Красном центре» через концепт жертвенности и насилия, формируется не благодаря политике нового режима, а вопреки навязанным социальным установкам. Используя противопоставления активных действий героини внутренней форме протеста Фредовой, Маргарет Этвуд изображает Гленову как символ сопротивления, чья судьба побуждает Фредову к оппозиционной деятельности.

В противовес данному образу выступает героиня Мойра, подруга Фредовой с университетских времён, демонстрирующая обратное преобразование. Изначально Мойра является символом уязвимости политической системы Галаада и в большей степени изображается ретроспективно: по убеждениям Фредовой, Мойра – смелая женщина с нестигаемой волей. Однако «У Иезавели» среди местных проституток Фредова видит подругу и узнаёт о её жизни после побега, в результате чего рушится иллюзорное представление о Мойре как символе протеста: *«I'd like to tell a story about how Moira escaped, for good this time. Or if I couldn't tell that, I'd like to say she blew up Jezebel's, with fifty Commanders inside it. <...> But as far as I know that didn't happen»* [1, с. 630].

Таким образом, в романе «Рассказ Служанки» изображаются два полярных женских образа, связанных с революционной деятельностью. Если Гленова является символом надежды на спасение и рассказывает о пути сопротивления, то Мойра олицетворяет падшего человека, чьи моральные ценности были сломлены тоталитарной властью.

Такой властью среди женского сообщества в романе «Рассказ Служанки» обладают представительницы класса Жён и Тёток. Через образы Яснорады и Тётки Лидии раскрывается важная тема в творчестве Маргарет Этвуд – разобщённость женского сообщества. В своих рассуждениях Фредова даёт общую характеристику Жёнам Командоров, описывая их как озлобленных, завистливых женщин, вынужденных терпеть связь мужей со Служанками: *«It's not the husbands you have to watch out for, said Aunt Lydia, it's the Wives»* [1, с. 94].

Представленной парадигме соответствует образ Яснорады, жены Командора Фреда. Основными чертами характера героини выступают молчание и лицемерие, поскольку, будучи представительницей элиты, укрепившейся в обществе благодаря её публичным выступлениям, Яснорада не разделяет взгляды на пропагандируемые установки и неоднократно нарушает их: *«She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word»* [1, с. 94].

Яснорада испытывает нарочитую холодность и отстранённость от остальных жителей дома Командора. В Служанке она видит исключительно средство достижения цели, не пытаясь проявить женскую солидарность и разделить с героиней общие травмы или бедственное положение: *«I wanted, then, to turn her into an older sister, a motherly figure, someone who would understand and protect me»* [1, с. 30]. Таким образом, при использовании концепта молчания угнетённых раскрывается образ Яснорады как женщины, которая попадает в ловушку собственной лжи и символизирует разобщённость женского общества.

Яснорада противопоставляется Тётке Лидии, искренне поддерживающей тоталитарные установки. Героиню можно рассматривать в связи с сюжетом из Деяний святых Апостолов. Как и героиня Нового Завета, Лидия становится последовательницей религиозного движения, однако из-за буквального толкования библейских текстов оказывается политическим оружием тоталитарного режима. Тётка Лидия характеризуется верой в ложные убеждения библейского фундаментализма, в соответствии с чем вместо распространения истинных ценностей Священного Писания она порождает разобщённость женского сообщества через политику надзора и доноса, оказывает психологическое давление на воспитанниц «Красного центра». Из-за оказанного ей доверия со стороны правящей элиты героиня чувствует себя в праве подвергать личность насилию, что раскрывает тему власти в тоталитарном государстве.

Таким образом, роман Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки» представляет собой феминистическую антиутопию, описывающую тоталитарную Республику Галаад, в основе которой лежат установки религиозного фундаментализма. В романе раскрываются общечеловеческие вопросы личной свободы, права выбора, роли конкретного человека в социуме с позиции женской репрезентации и женского голоса. Изображая широкую палитру образов, писательница показывает разобщённость женского сообщества и демонстрирует полярные взгляды различных социальных классов тоталитарного государства, исследуя общечеловеческие и женские темы.

Библиографические ссылки

1. Этвуд М. Рассказ Служанки. *The Handmaid's Tale* / Маргарет Этвуд ; пер. с англ. А. Грызуновой – Москва : Эксмо, 2019. – 656 с.
2. Atwood M. What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump [Electronic resource] / M. Atwood // *The New York Times*, 2017. – Mode of access : <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html> – Date of access : 19.02.2021.
3. Roberts R. *A New Species. Gender and Science in Science Fiction* / R. Roberts. – Urbana : University of Illinois Press, 1993. – 182 p.
4. Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? [Electronic resource] / G. C. Spivak // London: Macmillan, 1988. – Mode of access: <https://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Spivak%20CanTheSubalternSpeak.pdf> – Date of access: 19.02.2021.

ПРОБЛЕМА ТЕОДИЦЕИ В СКАЗКЕ ДЖ. МАКДОНАЛЬДА «СТРАНА СЕВЕРНОГО ВЕТРА»

А. В. Чигирь

Белорусский государственный университет, г. Минск;

aalexandrachigir@gmail.com;

науч. рук. – М. С. Коржевская

Статья рассматривает проблему теодицеи в сказке Дж. Макдональда «Страна Северного Ветра». Анализируются причины обращения Макдональда к данной проблеме и ключевые эпизоды произведения, наиболее полно отражающие основные идеи, изложенные автором. Проводятся параллели со сборником проповедей Макдональда «Unspoken Sermons».

Ключевые слова: Дж. Макдональд; морально-нравственная проблематика; проблема теодицеи; религиозный характер; сказка; проповедь.

Джордж Макдональд (George MacDonald, 1824–1905) – шотландский писатель, поэт и проповедник, ставший литературным и духовным наставником как для своих современников, так и для будущего поколения писателей в жанре фэнтези.

Макдональд окончил Теологический колледж в Хайбэри, получил сан священника и приход в Арунделе в 1850 году. Служение в церкви продлилось недолго, и в 1853 году Макдональду пришлось оставить приход из-за религиозных и морально-этических разногласий с церковью. Тогда Дж. Макдональд обращается к литературе, которая, по сути, стала для него новым способом проповедования.

Дж. Стотт отмечает, что для Макдональда боль и исцеление тесно связаны, а страдание человека мыслится как побудительная причина обратиться к Богу: «He thought of suffering as an act of grace that could bring a man or woman opportunities for reflection and redemption» [5, с. 7] («Он думал о страданиях как об акте благодати, который может дать мужчине или женщине возможности для размышлений и искупления». – *Здесь и далее пер. проповедей наш. – А. Ч.*). Подтверждение этому прочитывается в сборнике проповедей «Unspoken Sermons»: Макдональд приводит пример Моисея, «who suffered unto the death, not that men might not suffer, but that their suffering might be like his, and lead them up to his perfection» [4, с. 23] («кто страдал до самой смерти, не для того, чтобы люди не страдали, но чтобы их страдания были такими же, как его, и привели их к совершенству»). Понимание страданий как пути к духовным преобразованиям ложится в основу проблемы теодицеи в сказке «Страна Северного Ветра».

События «Страны Северного Ветра» развиваются на фоне викторианского Лондона. Макдональд стремится контрастно изобразить всю неоднозначность этого города: с одной стороны – пьянство, домашнее насилие, голод и нищета, жесткое обращение с детьми в среде бедняков; с другой – процветание богатого слоя населения. Такая картина рождает основную тему и проблему произведения – справедливость Бога перед лицом человеческих страданий.

Проблема теодицеи раскрывается через взаимодействие главных героев – мальчика Алмаза и Царицы Северного Ветра. После знакомства они отправляются в ночные приключения, каждое из которых содержит в себе нравственный урок для Алмаза. Именно Царица является воплощением той божественной силы, которая вершит справедливость, вопреки видимой жестокости.

Наиболее показательным является эпизод кораблекрушения, устроенного Царицей Северного Ветра. Для Алмаза такая жестокость идет вразрез с прекрасным образом доброй Царицы. Тогда она объясняет, что доброта не всегда есть справедливость, которая наиболее всего необходима человеку: «I am only just. All kindness is but justice. We owe it» [3, p. 50] («Я всего лишь справедливая. В доброте есть всё, кроме справедливости. А мы её заслуживаем» [2, с. 75]).

В слова Царицы Макдональд вкладывает важную для сохранения веры мысль: чтобы увидеть справедливость за кажущейся жесткостью, нужно смотреть глубже, в самую суть вещей и не ограничиваться только видимой физической формой: «I could not be cruel if I would. I can do nothing cruel, although I often do what looks like cruel to those who do not know what I really am doing» [3, p. 37] («Ты прав, жестокой я быть не могу, однако иногда приходится делать то, что для многих выглядит жестоким. Они просто не понимают, что происходит на самом деле» [2, с. 55]).

Алмаз так часто связывает доброту Царицы с ее физической красотой, что однажды она задаёт вопрос: «What if I should look ugly without being bad – look ugly myself because I am making ugly things beautiful?» [3, p. 9] («А если бы я стала некрасивой от того, что делала бы безобразные вещи прекрасными?» [2, с. 18]). Далее она развёрнуто объясняет: «You must believe that I am doing my work. Nay, Diamond, if I change into a serpent or a tiger, you must not let go your hold of me. If you keep a hold, you will know who I am all the time, even when you look at me and can't see me the least like the North Wind» [3, p. 10] («Ты и тогда верь, что я выполняю свою работу. Даже если я обернусь змеей или тигром, Алмаз, ни в коем случае не выпускай моей руки. Пока ты крепко держишь мою руку, она останется прежней, и как бы ни изменилась я сама, ты всегда будешь знать, что это я» [2, с. 18]).

Иными словами, Царица Северного Ветра призывает Алмаза перестать доверять разуму и физическому зрению и обратиться к своим ощущениям и интуиции, чтобы разглядеть суть. Так, через идею иррационального пути познания природы и мира в целом, Макдональд касается вопроса веры, которая, по сути, и есть то иррациональное и интуитивное, не основывающееся на видимых фактах. Следовательно, только вера в Царицу позволит Алмазу узнать её за любой принятой физической формой. На этом примере прослеживается связь с темой теодицеи: пока Алмаз «крепко держит её руку», то есть верит в неё, ему открываются истинные причины её поступков, которые на первый взгляд жестоки и несправедливы, но в итоге оказываются совершёнными исключительно во благо.

Действительно, кораблекрушение, совершённое в начале повествования, влечёт за собой цепочку событий, которые на протяжении всей сказки по-разному влияют на судьбы персонажей, но в конечном счёте приводят к лучшему исходу для героев.

Так, помещик и бизнесмен мистер Коулман в своем стремлении к богатству стал пренебрегать честностью. По мнению автора, богатство, рождённое благоприятными временами, способно уничтожить достоинство человека. Именно поэтому Царица Северного Ветра топит его корабль и ведёт к разорению: деньги, в конечном счёте, не будут иметь никакого значения, куда важнее – человеческое благородство. Таким способом Царица возвращает Коулману «почти утраченную честность».

Через рассказчика Макдональд проповедует одну из христианских добродетелей – забота человека должна быть не о временном земном благосостоянии, а в первую очередь о бессмертной душе: «Poverty will not make a man worthless – he may be worth a great deal more when he is poor than he was when he was rich; but dishonesty goes very far indeed to make a man of no value – a thing to be thrown out in the dust-hole of the creation, like a bit of a broken basin, or a dirty rag» [3, p. 79] («Бедность не превращает человека в ничтожество – зачастую в бедности люди обретают достоинство, какого у них не было в благополучные времена, а бесчестие уничтожает человека полностью – его остаётся только выбросить на свалку мироздания, словно разбитую миску или грязную тряпку» [2, с. 117]). В истории мистера Коулмана прочитывается библейская аллюзия на слова Иисуса Христа: «Дети! как трудно имеющим богатство войти в Царствие Божие!» (Ев. от Марка 10:23).

Так, именно кораблекрушение положило начало переменам в жизни и душе каждого героя, но не только оно одно повлияло на их судьбы. В одно из путешествий Алмаза с Царицей Северного Ветра читатель

знакомится с простой и грубоватой девочкой Нэнни. Она рассказывает о тяготах своей жизни: Нэнни рано осиротела и ей приходится жить с пьяницей бабкой Сал, которая совершенно о не заботится о внучке. Нэнни вынуждена самостоятельно зарабатывать на жизнь уборкой улиц. Уже после первой встречи Алмаз считает Нэнни своим другом, часто рассказывает ей о Царице, но девочка абсолютно ему не верит. Для Нэнни Царица Северного Ветра – всего лишь плод детской фантазии Алмаза.

Нэнни вновь появляется в повествовании, когда Алмаз активно помогает отцу возить кеб и случайно встречает ее на улице за работой. Так продолжается несколько раз, но когда Алмаз не застаёт Нэнни на привычном месте, то начинает разыскивать её и находит в тяжёлом состоянии. Алмаз способствует отправке Нэнни в больницу, а после регулярно навещает. Во время болезни Нэнни преображается, причину чего Алмаз видит в действиях Царицы Северного Ветра: «North Wind, somehow or other, must have had to do with her! She had grown from a rough girl into a gentle maiden» [3, p. 159] («Наверняка Царица Северного Ветра так или иначе помогла Нэнни! Ведь из простоватой девчонки она превратилась в изящную девочку» [2, с. 236]). Будто бы в награду за стойко вынесенные страдания, в жизни Нэнни начинается светлая полоса: родители Алмаза соглашаются забрать её к себе. Рассказчик называет это «страданием во благо», что вновь соотносится с проблемой теодицеи.

Кроме того, напомним, что страдания, по Макдональду, – это причина обращения к вере. Так, на краткий миг, лёжа в больнице, Нэнни видит сон с участием «прекрасной Леди», как она ее называет. Алмаз сразу понимает, что речь идет о Царице Северного Ветра. Такой сон можно воспринимать как краткое просветление – пусть ненадолго, но Нэнни обретает веру.

Также показательным является эпизод, когда Царица Северного Ветра показывает Алмазу капитана шхуны. Она говорит, что капитан – её старый друг, и она всегда стремится ему помочь. Алмаз справедливо замечает, что капитану постоянно приходится плыть против ветра. И тогда Царица даёт Алмазу ещё один урок: самосовершенствование возможно только через преодоление трудностей путём усердной работы. Без этого душа человека перестанет расти нравственно и духовно: «It is not good at all – mind that, Diamond – to do everything for those you love, and not give them a share in the doing. It's not kind. It's making too much of yourself, my child. If I had been South Wind, he would only have smoked his pipe all day, and made himself stupid» [3, p. 61] («Запомни, Алмаз, нельзя всё делать за тех, кого любишь, не оставляя им никакой работы. Это жестоко. Это значит, что мы думаем лишь о себе, дитя моё. Если бы я

была Царицей Южного Ветра, он бы целыми днями только и делал, что курил свою трубку, да глупел» [2, с. 93]).

Эта же мысль прослеживается и в сборнике проповедей Макдональда: «To make a man happy as a lark, might be to do him grievous wrong: to make a man wake, rise, look up, turn, is worth the life and death of the Son of the Eternal» [4, с. 143–144] («Сделав человека чрезмерно счастливым, можно ужасно навредить ему, но заставить его проснуться, поднять взор и измениться стоит жизни и смерти Сына Божьего»). Так, Макдональд говорит о том, что беззаботность способна испортить человека, и только активный труд достоин жертвы Христа.

Макдональд также затрагивает и самый главный аспект теодицеи: не просто оправдание страданий человека, но оправдание страданий невинных. Во время кораблекрушения погибают люди, которые не имеют отношения к нравственным проблемам Коулманов; в конце книги умирает и сам Алмаз – по-христиански чистая, невинная душа ребёнка. И в этом Макдональд также находит причину, которая важнее всех прочих: их души достойны наивысшего блага, которое может получить человек, – перехода в Царство Божье. Именно поэтому Царица объясняет: «The people they say I drown, I only carry away to – to – to – well, the back of the North Wind» [3, р. 37] («Говорят, например, что из-за меня тонут люди, а я всего лишь забираю их к себе... в страну... в страну Северного Ветра» [2, с. 55]). Это же подтверждают и заключительные слова нарратора: «They thought he was dead. I knew that he had gone to the back of the north wind» [3, р. 242] («Все решили, что он умер. Но я-то знал, что Алмаз отправился в Страну Северного Ветра» [2, с. 362]). Макдональд находит в смерти утешение, потому что физическая смерть обязательно приводит к новой, духовной жизни.

Таким образом, проблема теодицеи является главенствующей в сказке «Страна Северного Ветра» и раскрывается на примерах жертв кораблекрушения, смерти Алмаза и посредством раскрытия судеб других эпизодических героев. При этом Царица Северного Ветра олицетворяет движущую божественную силу, через поступки которой раскрываются проблемы веры и справедливости. Так, Макдональд затрагивает проблемы общественного, морально-нравственного и религиозного характера, тяготея к проповеднической интонации.

Библиографические ссылки

1. Макдональд Дж. Страна Северного Ветра / Пер. с англ. О. Антоновой; Худож. А. Власова. – М.: Центр «Нарния», 2005. – 364 с.: ил. – Сундук сказок.
2. MacDonald, G. At the back of the North Wind. [Electronic resource] / G. MacDonald. – 245 p. – Mode of access : <https://flibusta.site/> . – Date of access : 01.02.2021.

3. MacDonald, G. Unspoken Sermons, Series I., II., and III. [Electronic resource] / G. MacDonald. – 478 p. – Mode of access : <http://www.gutenberg.org/> – Date of access : 01.02.2021.
4. Stott, G. St. John. This is (Not) a Horse: MacDonald's Theodicy in At the Back of the North Wind. // North Wind: A Journal of George MacDonald Studies: Vol. 31, Article 4. – 2012. – P. 32 – 46.

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В ПРОЗЕ Р. КЕНО

Е. А. Чиж

Белорусский государственный университет, г. Минск;

liz.chizh@gmail.com;

науч. рук. – Е. А. Климович, канд. филол. наук

В данной статье рассматриваются особенности хронотопа в романах Р. Кено «Последние дни», «Голубые цветочки», «Зази в метро», «Воскресный день жизни», «Репейник», «Полет Икара» и функции, которые он выполняет. Описывается связь между топонимией и топографией вышеуказанных романов. Исследуются приемы, благодаря которым автор создает абсурдный и символический универсум в своих произведениях.

Ключевые слова: хронотоп; УЛИПО; символизм; референтная иллюзия; игровые стратегии; роман.

Рэмон Кено (*Raymond Queneau*, 1903 – 1976) – один из знаковых писателей и поэтов XX века не только французской, но и мировой литературы. Творческое наследие автора насчитывает более десяти романов и несколько сборников стихотворений. На литературное творчество Р. Кено повлияли его профессиональные занятия математикой. В сентябре 1960 г. Р. Кено стал сооснователем литературно-математического сообщества УЛИПО (фр. *OULIPO – Ouvroir de Littérature Potentielle* – Мастерская потенциальной литературы), цель которого заключалась в изучении языкового потенциала и в проведении литературных экспериментов. Прозаические произведения автора привлекают внимание своими выраженными игровыми стратегиями и экспериментальностью. Выявление игровых элементов в художественном времени и пространстве романов представляет интерес для изучения, так как игра является неотъемлемой частью творческого наследия Рэмона Кено.

Местом действия романов Р. Кено является городское пространство, преимущественно Париж. Автор акцентирует внимание на достопримечательностях столицы Франции, подробно описывает детали местности и передвижения персонажей, создавая таким образом реалистичное пространство. Маршруты главных героев могут быть прослежены по карте как, например, в романе «Последние дни» (*Les Derniers jours*, 1936): «Il monta le boulevard Saint-Michel jusqu'à la rue Gay-Lussac, puis le redescendit jusqu'à la Seine. ... A sept heures tapant, il pénétra dans le Chartier de la rue Racine ... Puis, il alla prendre l'AI place Saint-Michel et rentra sans difficultés à l'Hôtel du Tambour, comme se nommait cette cassine» [8, с. 33]. Главным образом пространство в романах представлено благодаря топонимическим и топографическим указаниям, которые вводятся в повествование в качестве описаний.

Несмотря на точность деталей описываемого города, они все представляют собой набор клише. Благодаря пародированию туристического гида, Р. Кено удается создать типично стереотипную городскую среду. Например, в романе «Зази в метро» (*Zazie dans le métro*, 1959) во время путешествия на такси герои перечисляют названия известных памятников архитектуры: «– Et ça ! là-bas ! ! regarde ! ! ! le Panthéon ! ! ! – C'est pas le Panthéon, dit Charles, c'est les Invalides... – J'ai trouvé, hurle alors Charles, ce truc-là, c'est pas les Invalides, c'est le Sacré-Cœur. – Et toi, dit Gabriel jovialement, tu ne serais pas par hasard le sacré con?» [9, с. 84]. Таким образом рассказчик упоминает места, которые являются общеизвестными символами Парижа. Метро, посещение которого становится основной целью Зази, – также важный элемент стереотипного образа столицы, впрочем, как и тот факт, что метро оказалось закрытым из-за забастовки. Описание места содержит несколько конкретных деталей, создающих «референтную иллюзию», которую Р. Барт обозначил как «иллюзию того, что читатель воспринимает означаемое знака, в то время как на самом деле видит только его означающее» [1, с. 88]. Таким образом, хронотоп в произведениях Кено основан в большей степени на общепринятых стереотипах, чем на реальности.

Пространственная организация может приобретать в прозе Р. Кено оригинальные формы. Столица, по которой путешествуют герои романов, представляется лабиринтом и, несмотря на многочисленные топонимические и топографические указания, главные герои постоянно бродят и плутают по городу. Например, в романе «Воскресный день жизни» (*Le dimanche de la vie*, 1952) главный герой Валентин отправился в свадебное путешествие один, из-за чего потерялся и блуждал по Восточному вокзалу, встречая на своем пути разные испытания. В романе

«Зази в метро» также используется комический мотив блуждания по городу. Мать Зази отправляет свою дочь в Париж для временного пребывания с семьей. За это время Зази исследует столицу в компании своего дяди и его друга таксиста, сбегает от них, теряется и находится, так и не добравшись до столичного метро.

Однако это лабиринтное пространство скорее необычно, чем опасно: это волшебное пространство, где даже совершенно стереотипный туристический маршрут превращается в незабываемое приключение. Париж, представленный в прозе Кено, – это парадоксальный лабиринт, в котором царит карнавальный хаос [6, с. 45]. Более того, символ «лабиринта» является основополагающим принципом ограничений УЛИПО, а сам Р. Кено сравнивает улипистов с крысами, задавшимися целью построить лабиринт и найти из него выход. Действительно, члены группы работают, используя формальные ограничения, рамки, схемы, которые они сами же себе и навязывают.

Хронотоп романов Р. Кено может быть цикличным и спиральным. Во многих романах кольцевая композиция проявляется в развязке: герои возвращаются к исходной точке и часто оказываются в тех же обстоятельствах, что и в начале. Такова организация романа «Полёт Икара» (*Le Vol d'Icare*, 1968), повествующая об истории неудачного побега, предпринятого главным героем. Икар в конце романа возвращается к своему первоначальному состоянию. Кольцевая композиция усиливается тем фактом, что два предложения из начала романа появляются без каких-либо изменений в конце: «La silhouette d'un homme se profila; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers» [7, с. 9; 432]. По мере того как роман заканчивается, рассказанные события стираются, и история может начинаться заново. В основе такого хронотопа – «рифма, соответствия и симметрия» [5, с. 42].

За исключением первого и последнего романов Кено – «Репейник» (*Le Chiendent*, 1933) и «Полёт Икара», которые принимают форму идеального кольца, что также символично, – в других произведениях присутствуют несоответствия между началом и концом. Приключения Зази в столице заканчиваются именно там, где они начались, на станции Аустерлиц, но, уезжая из Парижа, девушка заявляет: «Я постарела» [3, с. 189], тем самым признавая, что во время пребывания в Париже с ней произошли изменения. В «Голубых цветочках» (*Les Fleurs bleues*, 1965) герцог д'Ож, который уходит из своего замка, чтобы прогуляться сквозь века, оказывается, завершив путешествие, «на вершине башни» [2, с. 276]. Поскольку персонажи не вернулись в начальную точку прежними, можно полагать, что упомянутые романы имеют спиральную структуру [4, с. 10].

Время в прозе Р. Кено представлено линейно. Отсчет времени возможен благодаря тому, что писатель вводит даты, ссылаясь на исторические, социальные и культурные события, характерные для представленного времени. Указания часто не очевидны, они могут проявляться в разговоре главных героев, которые обсуждают текущую ситуацию и упоминают значимые события. Так, например, в романе «Голубые цветочки», повествующем о путешествиях во времени, совершенных герцогом д'Ож, по очереди упоминаются строительство Собора Парижской богородицы, VII крестовый поход Людовика IX, Столетняя война, штурм Бастилии во время революции. Благодаря этой информации читатель может проследить передвижение главного героя.

Особенности временной организации заключаются в том, что зачастую между событиями отсутствует причинно-следственная связь, из-за чего возникают «черные дыры» [4, с. 32]. Например, сцена из романа «Зази в метро», в которой действие развивается скачкообразно во времени и пространстве: «Il saisit le type par le col de son veston, le tire sur le palier et le projette vers les régions inférieures. Ça fait du bruit : un bruit feutré. Le bada suit le même chemin. Il fait moins de bruit quoiqu'il soit melon. – Formi, s'esclama Zazie enthousiasmée cependant qu'en bas le type se ramassait et remettait en place sa moustache et ses lunettes noires. – Ce sera quoi ? lui demanda Turandot. – Un remontant, répondit le type avec à-propos» [9, с. 67].

«Черные дыры» обычно появляются, когда речь идет об относительно далеком прошлом, о котором главный герой мог забыть. Однако даже довольно молодые герои не помнят многих событий, в том числе относительно недавних, как, например, в романе «Последние дни»: «De juillet, Tuquedenne ne conserva aucun souvenir. [...] Il lui sembla toujours qu'il y avait eu un mois nul dans sa vie [...]. Ainsi, juillet disparut, gobé par le néant» [8, с. 107]. Линейное повествование иногда обрывается, чтобы указать на неспособность вернуть потерянное время.

Формы хронотопа богаты символикой, поэтому могут отражать философское мировидение автора. Романы, которым присуща линейная временная организация, оптимистичны, поскольку персонажи развиваются по ходу сюжета и в конечном итоге обретают мудрость. Произведения с кольцевой композицией пессимистичны, так как представляют собой порочный круг. С другой стороны, замкнутость – это образ вечного возвращения вещей, завершение, а не заключение. Такая интерпретация также уместна для романов спиральной формы, где несоответствие между началом и концом текста может символизировать мудрость, которую обрели герои.

Таким образом, специфика хронотопа в прозе Р. Кено обусловлена игровыми повествовательными стратегиями. Пространство описано подробно благодаря топографическим указаниям, которые являются пародией на туристический гид и представляют стереотипную картинку городской среды. Несмотря на многочисленные указания, главные герои блуждают по городу, как в лабиринте, в поисках желаемого направления. Мотив «лабиринта» символичен, так как является типичным улипийским ограничением. Кольцевая и спиральная композиция представлены благодаря повторам, пародирующим стихотворный ритм. Время в художественном универсуме Рэмона Кено также является частью игры. В линейном повествовании могут появляться «чёрные дыры», образованные из-за разрыва причинно-следственных связей.

Библиографические ссылки

1. *Барт Р. Эффект реальности* / Р. Барт – М.: Избранные работы, 1994. – 400 с.
2. *Кено Р. Голубые цветочки* / Р. Кено – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1994. – 359 с.
3. *Кено Р. Зази в метро* / Р. Кено – М.: Моск. рабочий, 1992. – 382 с.
4. *Кравченко О. В. Художественные новации в произведениях Р. Кено как проявление абсурдистской эстетики* / О. В. Кравченко – М.: Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2015. – 107 с.
5. *Ржевская Р. Н. Об авторе и его романе. Кено Р. Зази в метро* / Р. Н. Ржевская – М.: Эссе о литературе, 1992. – 113 с.
6. *Chambers R. Zizanie dans la métropole, ou la séduction du désordre* / R. Chambers – Paris: Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 1986. – 450 p.
7. *Queneau R. Le Vol d'Icare* / R. Queneau – Paris: Gallimard, 1968. – 358 p.
8. *Queneau R. Les Derniers jours* / R. Queneau – Paris: Gallimard, 1936. – 314 p.
9. *Queneau R. Zazie dans le métro* / R. Queneau – Paris: Gallimard, 1959. – 373 p.

НАРАТАЛАГІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ РАМАНА ЛАО ШЭ «КАШЭЧЫ ГОРАД» У КАНТЭКСЦЕ ПЕРАКЛАДУ НА БЕЛАРУСКУЮ І РУСКУЮ МОВЫ

М. В. Яромка

*Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, г. Мінск;
maru.yarotka@gmail.com;
наук. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дацэнт*

У артыкуле выяўлены асаблівасці наратыву ў рамане Лао Шэ «Кашэчы горад» («猫城», 1933) і прааналізаваны стратэгіі перакладу рамана на беларускую і рускую

мовы з улікам вызначаных нараталагічных адметнасцей твора. Раман «Кашэчы горад» характарызуецца падвойнай наратыўнай структурай, наяўнасцю двух пунктаў погляду, што абумоўлівае ўзнікненне ў межах аповеду дзвюх перспектывы для ацэнкі падзей. Пры перакладзе дадзеныя перспектывы можна размежаваць праз паскарэнне ці замядленне тэмпу аповеду, адпаведнае выкарыстанне часавых форм дзеяслова, што ўплывае на ўспрыманне тэксту і прыводзіць да рознай расстаноўкі акцэнтаў, праілюстраванай супастаўленнем перакладу адпаведных урыўкаў рамана на беларускую і рускую мовы.

Ключавыя словы: наратыўная структура; пункт погляду; тэмп аповеду; часавыя формы дзеяслова.

Адным з важных паняццяў нараталогіі з’яўляецца пункт погляду: «Пункт погляду – фізічная, псіхалагічная і ідэалагічная пазіцыя, у адпаведнасці з якой прэзентуюцца апісаныя сітуацыі і падзеі, ракурс, з якога яны адбіраюцца» (Пераклад з руск. і кіт. тут і далей мой. – М. Я.) [5, с. 473]. В. Шмід вызначае паняцце пункта погляду наступным чынам: «Што такое пункт погляду ў нараталагічным сэнсе? Мы вызначаем гэтае паняцце як утвораны знешнімі і ўнутранымі фактарамі вузел умоў, што ўплываюць на ўспрыманне і перадачу падзей» [3, с. 117].

Раман Лао Шэ «Кашэчы горад» («猫城记», 1933) характарызуецца падвойнай наратыўнай структурай: тэкст уяўляе сабой нататкі, напісаныя апавядальнікам, які вярнуўся з Марса, пры гэтым расповед пра падзеі на Марсе агучваецца голасам самога галоўнага героя. Адпаведна, у першым выпадку неабходна адзначыць існаванне часавай дыстанцыі паміж падзеямі і апавядальнікам, а ў другім – той факт, што рэпрэзентацыя адбываецца з пазіцыі ўдзельніка саміх падзей.

У мадэлі пункта погляду В. Шміда, якая ўключае ў сябе перцэптыўны, ідэалагічны, прасторавы, часавы, моўны пункты погляду, найбольш істотным у кантэксце аналізу наратыўнай структуры дадзенага рамана выступае часавы пункт погляду: «Часавы пункт погляду абазначае адлегласць паміж першапачатковым і больш познім успрыманнем падзей. Пад «ўспрыманнем» тут маецца на ўвазе не толькі першае ўражанне, але і працэс яго апрацоўкі і абдумвання» [3, с. 119].

Пра падзел наратыву на дзве плыні на падставе розніцы часовага пункта погляду сведчыць, па-першае, наяўнасць уставак з экспліцытна выяўленай аднесенасцю голасу да іншага часу:

усё гэта, натуральна, толькі ўзнаўленне тагачасных абставін (这自然是追想当时的情形) [6, с. 2];

я памятаю, што падумаў так, хаця тады яшчэ не ведаў, ёсць там краіна ці не (我记得我这样想, 虽然我那时并不知道那里有国家没有) [6, с. 4];

здагадка, можна сказаць, была правільнай, пражыўшы тут некалькі дзён, я знайшоў гэтую пацверджанні (这一猜算猜对了, 在这里住了几天之后证实了这个) [6, с. 23].

Адзнакай другой наратыўнай плыні выступаюць такія асаблівасці тэксту, як акцэнт на ўнутраным руху персанажа, разгорнутыя апісанні з рэакцыяй на іх пры апаведзе ад першай асобы:

Не магу сказаць, на што я больш зваяжаю, я разглядаю ўсё навокал, ні ўва што не ўзіраючыся, калі толькі гэтыя словы маюць хоць які-небудзь сэнс. Я стаю, нібыта куст пад дажджом, даверыўшыся кроплям, што падаюць на маё цела: падае кропля – прыходзіць у рух лісток (我说不上来我特别注意到什么 ; 我给四围的一切以均等的«不关切的注意», 假如这话能有点意义。我好象雨中的小树, 任凭雨点往我身上落 ; 落上一点, 叶儿便动一动) [6, с. 3].

Несупадзенне часавага пункта погляду ў дзвюх плынях прыводзіць да розніцы ў ацэнцы падзей, іх асэнсаванні: «Якія наступствы мае зрух пункта погляду на часавай восі? Калі зрух прасторавы звязаны са зменай поля зроку, то са зрухам часавым адбываюцца змены ў веданні і ацэнцы. З часавай адлегласцю можа вырасці веданне прычын і наступстваў таго, што адбылося, а гэта можа пацягнуць за сабой і пераацэнку падзей» [3, с. 120].

Так, выяўленае ў арыгінальным тэксце размежаванне дзвюх наратыўных плыней праз акцэнт на перадачы ўнутранага руху персанажа, падрабязным выяўленні яго рэакцыі на падзеі, з аднаго боку, і пераасэнсаванні падзей з аддаленай часавай перспектывы, з іншага боку, выступае адной з асноўных асаблівасцей наратыву, уплываючы на характар тэксту ў цэлым і прапануючы розны падыход да асэнсавання гісторыі. Як істотны складнік наратыўнай структуры рамана дадзеная асаблівасць мусіць быць перададзеная пры перакладзе.

У якасці ілюстрацыі ўплыву на тэкст рознай расстаноўкі акцэнтаў, звязаных з наяўнасцю двух пунктаў погляду, разгледзім пераклад паказальных фрагментаў твора на рускую мову ў перакладзе В. І. Сяманава і прапануем варыянты з іншымі акцэнтамі па-беларуску.

Розніца дзвюх наратыўных плыней найбольш яскрава выяўляецца ў тэмпе апаведу. Паводле У. Эка, паскарэнне ці замядленне тэмпу выступае важным складнікам наратыўнай стратэгіі, калі час распадаецца на фабульны час, час дыскурсу і час чытання, якія суадносяцца па-рознаму ў залежнасці ад неабходнага тэмпу: «Час дыскурсу ёсць вынікам сукупнасці прыёмаў, якія абумоўліваюць чытацкую рэакцыю, роўна як і час чытання» [4, с. 106]. «Кароткі час дыскурсу можа выяўляць вельмі доўгі фабульны час» [4, с. 100].

Паскораны тэмп стасуецца з адносна хуткай зменай падзей, паскарае ход часу дыскурсу і, адпаведна, зрушвае акцэнт з перажывання на дзеянне, вылучаючы дынамічныя пераходы і нівелюючы важнасць статычных сцэн.

Пераклад В. І. Сяманава:

И тут я вдруг нащупал в кармане брюк спичечный коробок в металлическом футляре. Я не курю и обычно не ношу с собой спичек, как же они попали ко мне? А, вспомнил! Этот коробок мне сунул в карман, за неимением другого подарка, один знакомый перед отлетом. «Надеюсь, что спички не перегрузят межпланетный корабль!» — пошутил он тогда [1, с. 20].

Запаволены тэмп, у сваю чаргу, больш пасуе для апісанняў, у тым ліку раскрыцця ўнутранага стану персанажа, працуючы на гарызантальнае разгортванне аповеду, набліжэнне часу фабулы і дыскурсу да часу чытання, фарміраванне больш развітых характарыстык персанажаў: «Расцягнутыя апісанні і россып малазначных дэталей — гэта часта не стылістычныя прыёмы, а спосабы запаволіць час чытання, паступова задаць чытачу рытм, які аўтар лічыць неабходным для паўнавартаснага ўспрымання тэксту» [4, с. 110].

Той самы фрагмент:

За поясам у кішэні нагавіцаў ёсць пачак запалак, маленькі жалезны пачак. Калі б уважліва не пашукаў, то і не ўспомніў бы пра яго: я не палю і не маю звычкі насіць пры сабе запалкі. Адкуль яны ў мяне? Не магу згадаць.

А, успомніў: іх падарыў мне сябар, даведаўшыся, што я лячу ў экспедыцыю. Перад адлётам ён праводзіў мяне ў аэрапорце і не меў ніякага падарунка, вось і падсунуў мне ў кішэню гэты пачак. «Я спадзяюся, маленькі пачак не дадасць на самалёце грузу!» Здаецца, ён так сказаў. Я ўспомніў.

У межах пошуку канструкцый, якія б адпавядалі тэкставым уласцівасцям арыгінала, варта звярнуць увагу на захаванне агульнай структуры выказвання, уключна са знешне збыткоўнымі канструкцыямі, якія, тым не менш, істотна ўплываюць на стылістыку тэксту, фарміруюць контуры плыні свядомасці, акцэнтуючы ўнутраны рух персанажа:

Пераклад В. І. Сяманава:

Постепенно стемнело. Кругом царила необычайная, страшная тишина. Вдали наверняка бегут отступающие солдаты, за ними идет иностранная армия, а здесь – напряженная тишина, как на пустынном острове перед бурей [1, с. 134].

Той самы фрагмент:

Неба паціху цямнее. Незвычайная, страшная ціша! Хоць дакладна ведаеш, што вакол нікога няма, дакладна ведаеш, што ўдалечыні мноства салдат разбітага войска, дакладна ведаеш, што наперадзе вораг, што прыйдзе ўслед – гэтая ціша як чаканне рэзкага парыву ветру на бязлюдным востраве – чым цішэй, тым больш напружання.

Голас персанажа-наратора гучыць як голас чалавека, што непасрэдна знаходзіцца ў наратыўнай сітуацыі. Наратар, які знаходзіцца на дыстанцыі, ацэньвае падзеі больш абстрагавана, што выяўляецца ў інтанацыі (паўзах, акцэнтах) і выбары маўленчых сродкаў (простай ці ўскоснай мовы як сродка ўспрымання таго ці іншага персанажа):

Пераклад В. І. Сяманава:

Место незнакомое, языка не знаю, и вообще неизвестно, есть ли на Марсе какие-нибудь разумные существа [1, с. 11].

Той самы фрагмент:

Чужая мова, незнаёмае месца. Ці ёсць, урэшце, на Марсе жывёлы, падобныя да людзей? Пытанняў так шмат, нібыта... лепш не думаць.

Пераклад В. І. Сяманава:

Однако Маленький Скорпион покачал головой.

— Лучше смерть, чем позор! И отпусти ты этого несчастного...

Я сделал, как он хотел [1, с. 134].

Той самы фрагмент:

Аднак Малы Скарпіён хістае галавой. Так, ён згодны памерці і не згодны страціць гонар. Ён кажа, каб я адпусціў воіна:

— Няхай ідзе, куды хоча!

То няхай ідзе па сваёй волі. Я адпускаю яго.

Яшчэ адным сродкам размежавання наратыўных плыней пры перакладзе можа выступаць выкарыстанне розных часавых форм дзеяслова: «Час дзеясловаў не паказвае на час, у якім рэчы існавалі б абсалютна, але паказвае на адносную сістэму папярэднячання або адначасовасці рэчаў паміж сабой» [2, с. 129]. Пераважнае выкарыстанне тых ці іншых часавых форм дзеясловаў можа ўжывацца ў якасці маркера адначасовасці падзей і рэпрэзентацыі ці часавага разрыву паміж імі.

У кітайскай мове граматычная катэгорыя часу адсутнічае, што прыводзіць да немагчымасці падабраць прамыя адпаведнікі для часавых форм беларускіх дзеясловаў і вымагае ад перакладчыка выбару пэўнай формы ў залежнасці ад кантэксту. На ўзроўні сказа выбар вызначаецца завершанасцю ці незавершанасцю дзеяння, наяўнасцю ці адсутнасцю выбудаванай паслядоўнасці дзеянняў. У большым шырокім кантэксце варта ўлічваць уплыў розных часавых форм на характар апаведу.

Формы мінулага часу ўказваюць на завершанасць дзеяння, пэўную ступень яго адарванасці ад актуальнага кантэксту як таго, што паўстае толькі ў выглядзе выніку і не разгортваецца перад моўцам як працэс. У той жа час некалькі пададзеных з такім акцэнтам дзеянняў утвараюць аснову дынамічнага наратыву, калі сам факт здзяйснення важнейшы за працэс і няма патрэбы ў паралельнай перадачы рэакцыі на дзеянне, а змена сітуацыі становіцца галоўным фактарам спараджэння тэксту.

Формы цяперашняга часу на ўзроўні самога дзеяння выражаюць незавершанасць, працягласць, працэс ажыццяўлення. Пры ўліку больш шырокага кантэксту шэраг дзеясловаў-прэдыкатаў у формах цяперашняга часу працуе на статычнасць наратыву, надаючы яму адценне апісальнасці. Дзеянне, якое ажыццяўляецца непасрэдна падчас яго рэпрэзентацыі ў выказванні, падаецца, аднак, статычным, бо акцэнт на працэсе ажыццяўлення, працягласці разбівае шэраг дзеянняў на фрагменты, калі дзеянне не адбываецца на фоне дэкарацый, а само ператвараецца ў дэкарацыю для ўспрымання, перажывання, рэпрэзентацыі падзей.

Так, пераважнае выкарыстанне форм мінулага часу можна звязаць з паскораным тэмпам аповеду, тады як дамінаванне форм цяперашняга часу надае тэмпу запаволенасць.

Пераклад В. І. Сяманава:

Птицы кружили над самой моей головой, опускаясь все ниже и издавая протяжные, хищные крики. Я понял, что искать подходящий предмет некогда, подскочил к обломкам и, словно безумный, начал отрывать какой-то кусок – не помню даже от чего. Одна из птиц села [1, с. 13].

Той самы фрагмент:

Але птушкі ўжо кружляюць над маёй галавой. Няма часу глядзець, але я адчуваю, што яны лётаюць усё ніжэй і ніжэй, іх покліч, доўгі і танклява-горкі, гучыць найпрост над маёй галавой. Няма калі ўважліва шукаць, я хапаю абломак самалёта, не ведаю, якую дакладна частку, і, як шалёны, кідаюся ўніз. Адна птушка сядзе на зямлю.

Акрэсленыя вышэй асаблівасці арыгінальнага тэксту робяць мэтазгодным выбар на карысць цяперашняга часу для перадачы голасу персанажа-наратора і адрознення яго ад голасу абстрагаванага апавядальніка, які знаходзіцца на часовай дыстанцыі ад падзей:

Лямант раптам сціхае, я расплюшчваю вочы – нізкарослыя звяры закопваюць яму. Закапалі жыўцом! Кашэчае пакаранне за слабасць. Я не ведаю, каго тут ненавідзець, толькі выношу адзін урок: хто сам не называе сябе чалавекам, не можа разлічваць на чалавечае стаўленне з боку іншых.

«Выношу адзін урок» – думкі самога персанажа, што з’яўляюцца на фоне сітуацыі, у працэсе сузірання і адрозніваюцца паводле крыніцы свайго ўзнікнення ад высновы, зробленай пазней абстрагаваным апавядальнікам наконт завершаных, пераасэнсаваных падзей:

Пасля я дакладна бачыў некалькі катоў, што хацелі супраціўляцца, але яны дзейнічалі на трое, на пяцёра. Да самай смерці яны так і не зразумелі, што такое супольнасць.

Такім чынам, наяўнасць двух апавядальнікаў, двух часавых пунктаў погляду ў межах рамана Лао Шэ «Кашэчы горад» ствараюць умовы для

ўзнікнення дзвюх розных перспектыў для ацэнкі падзей, выступаючы ў якасці істотнага фактара фарміравання наратыўнай структуры рамана. З улікам уплыву дадзенай наратыўнай тэхнікі на тэкст у цэлым падаецца мэтазгодным стылістычнае размежаванне дзвюх плыней праз працу з тэмамі аповеду, выбар часавых форм дзеяслова дзеля больш поўнай перадачы зместавых і фармальных адметнасцей рамана.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Лао Шэ*. Записки о Кошачьем городе : Роман и рассказы : Пер. с кит. / Лао Шэ. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Наука, 1977. – 261 с.
2. *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитар. наук : Пер. с франц. / Мишель Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.
3. *Шмид В.* Нарратология / Вольф Шмид. – 2-е изд., исп. и доп. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
4. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / Умберто Эко. – Симпозиум, 2002 г. – 288 с.
5. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. L. – New York : Routledge, 2008. – 345 p.
6. 老舍 猫城记 / 老舍. – 北京 : 现代出版社, 2018. – 197页.