БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ имени Н. А. ДОБРОЛЮБОВА
РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы
IV Международной научной конференции,
XXXVII Международной научной конференции РАПАЛ,
посвященной 100-летию Н. П. Михальской

Минск, 25–27 сентября 2025 г.

Минск
Издательский центр БГУ
2025

УДК 821(100)09(06)
ББК 83.3(0)=43я431+83.3(0)=47я431
Р69

Р е ц е н з е н т ы:
К. М. Кашлявик, доктор филологических наук, профессор;
Н. Н. Хмельницкий, доктор филологических наук, профессор

Р69 **Романо-германские** литературы: традиции и современность : материалы IV Междунар. науч. конф., XXXVII Междунар. науч. конф. РАПАЛ, посвящ. 100-летию Н. П. Михальской. – Минск : Изд. центр БГУ, 2025. – 319 с.

ISBN 978-985-553-848-7.

Сборник материалов Международной научной конференции посвящен актуальным вопросам изучения романо-германских литератур в русле компаративистики и имагологии.

УДК 821(100)09(06)
ББК 83.3(0)=43я431+83.3(0)=47я431

ISBN 978-985-553-848-7

Никола Марина Ивановна

докт. филол. наук, профессор (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)
nikola7352@mail.ru

Н. П. МИХАЛЬСКАЯ И РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ АНГЛИСТОВ

Рассматриваются основные вехи в биографии выдающегося ученого и педагога, заведующего многие годы кафедрой мировой литературы МПГУ, стоящего у истоков Российской ассоциации преподавателей английской литературы, автора уникальных учебных пособий в русле классических традиций гуманитарного образования.

Ключевые слова: *Н. П. Михальская; автор монографий и учебных пособий; заслуженный деятель науки РФ; исследователь английской литературы; инициатор создания Ассоциации преподавателей английской литературы; Почетный профессор МПГУ.*

Нина Павловна Михальская – заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, Почетный профессор МПГУ. Она ушла из жизни накануне своего 84-летия 25 сентября 2009 г. 26 сентября 2025 года исполняется 100 лет со дня ее рождения. Научные исследования Михальской, ее деятельность как организатора науки и педагога, сделали ее имя и труды широко известными на протяжении всех последних десятилетий. Среди филологов есть разные типы творческих личностей. Есть те, кто думает и творит уединенно, в тиши кабинетов, работая в штате научно-исследовательского заведения, сотрудничая с научными журналами. Всегда сложнее положение ученого, связанного с преподаванием, с высшей школой. Большие учебные нагрузки, как в советское время, так и в последние десятилетия, создают сложные, напряженные условия работы. Какое-то равновесие или гармония кажутся почти недостижимыми. Они удаются в редких случаях, когда одаренность ученого сочетается с физическим здоровьем, природной энергией и внутренней организованностью. Нина Павловна Михальская представляется такой уникальной фигурой. Полвека она преподавала в МПГУ, 20 лет заведовала кафедрой зарубежной литературой (ныне кафедра всемирной литературы), 10 лет выполняла обязанности декана факультета, была прекрасным лектором, читающим курсы истории зарубежной литературы, Председателем Диссертационного Совета. Под ее руководством было подготовлено около 60 кандидатских диссертаций и около 10 докторских. Учеников Нины Павловны можно встретить в самых разных уголках страны, в том числе в бывших республиках СССР. Не случайно она была за свою педагогическую деятельность награждена орденом Дружбы народов.

В последние годы жизни Нина Павловна опубликовала две книжки мемуаров под названием «Течет река», вызвавшие интерес у широкого читателя. Мемуары Нины Павловны содержат ценный материал, позволяющий представить семью, в которой она росла, близких людей и среду окружения, время, которое формировало ее как будущего филолога, педагога, человека с обостренным гражданским сознанием.

Юность Нины Павловны, как и всех ее ровесников, была омрачена войной. Эвакуацию семья пережила в Сызрани. Отсюда у Нины Павловны сложилась особая любовь к Волге. В Сызрани с отличием ею была окончена школа и определился выбор: учиться на филфаке МГУ.

Учеба на романо-германском отделении филфака МГУ захватила студентку Михальскую. Лекции читали такие талантливые ученые и педагоги, как С. И. Радциг,

Л. И. Тимофеев, Л. Е. Пинский, М. М. Морозов, Н. К. Гудзий и др. Определился и преимущественный интерес к английской литературе XX века, которая и станет на всю жизнь главной областью исследования Михальской. Дипломная работа Н. П. Михальской выполнялась под руководством проф. Е. Л. Гальпериной и была посвящена романам Т. Гарди. После окончания университета, как талантливая студентка, Михальская поступает в аспирантуру при кафедре зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина. Здесь главным научным наставником Нины Павловны станет доктор филологических наук, профессор Елизарова Мария Евгеньевна.

Существует книга об истории кафедры всемирной литературы МПГУ (прежде кафедра зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина), где очерк о М. Е. Елизаровой (1898–1972), ученом и педагоге, написан Ниной Павловной. Знакомство с ним делает очевидным, как многое в Марии Евгеньевне было Нине Павловне близко и дорого, сформировало ее собственные представления о достойном ученом и профессоре. Мария Евгеньевна – тоже волжанка, тоже с особой привязанностью к творчеству Диккенса, к проблемам русско-зарубежных взаимосвязей. По мнению Нины Павловны, труды М. Е. Елизаровой в этой области способствовали преодолению в отечественной литературоведении порочной традиции: *«сводить проблему взаимоотношения литератур только к вопросу влияния»* [1, с. 43]. Важный жизненный пример усвоила Нина Павловна, наблюдая способность М. Е. Елизаровой сохранить научную атмосферу на кафедре, организовать работу с аспирантами и молодыми преподавателями.

Высоко ценила также Нина Павловна возможность общения и сотрудничества с многознающим и добрейшим профессором кафедры Пуришевым Борисом Ивановичем (1903–1989). Труды этого светлого и вдохновенного человека представлялись ей образцом воссоздания атмосферы эпохи, образа автора, стиля текста. То, *«что было дано нам такими Учителями, как Мария Евгеньевна Елизарова и Борис Иванович Пуришев, помогает жить и стремиться продолжать их дело»* [1, с. 47], – писала позднее Нина Павловна.

В аспирантуре Нина Павловна сначала начала писать диссертацию о Диккенсе. Но затем в связи с необходимостью для кафедры иметь специалиста по литературе «стран народной демократии» ей пришлось взяться фактически за вторую диссертацию по творчеству болгарского писателя Ивана Вазова. А материал первой диссертации получил отражение в книжке о Диккенсе, опубликованной «Учпедгизом» [2]. Долгое время Нина Павловна совмещала интерес к английской и славянской литературам. В МГУ читала курс истории болгарской литературы, в МГПИ – курсы по зарубежной литературе.

Этапное значение в жизни Нины Павловны имела ее первая поездка в Англию на годовую стажировку (1961), работа в Ливерпульском и Лондонском университетах. Поездок в Англию будет у нее еще много. Но именно первая определила одну из главных областей научной деятельности Михальской – интерес к английскому роману XX века Дж. Джойса, В. Вулф, Э. М. Форстера и др. Итогом начавшейся в Англии работы станет вышедшая в 1966 году монография «Пути развития английского романа 1920–1930 гг.», а также защита на эту тему в 1968 году докторской диссертации. В этой работе Михальская выступит одним из лидеров изучения в отечественном литературоведении модернистского романа.

Новый материал спустя ряд лет получит отражение в вузовском учебнике «История английской литературы» [3]. Этот учебник, созданный совместно с талантливым филологом, спутником жизни Нины Павловны, Геннадием Викторовичем

Аникиным, в дальнейшем будет переиздаваться и дополняться уже одной Ниной Павловной. По нему учились и продолжают учиться тысячи студентов факультетов иностранных языков. Английская литература получила в этом учебнике целостное и системное отражение как важнейшая часть мировой культуры.

Своеобразие учебника проявилось также в присутствующем в нем аспекте англо-русских взаимосвязей. Так началось накопление обширного материала, который спустя годы получит аналитическое отражение в монографии Н. П. Михальской «Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв.» [4]. В монографии на материале многочисленных художественных и публицистических текстов прослежено вызревание в английской культуре представлений о русской земле, русском государстве, русском характере. Книга вызвала большой интерес и была вскоре переиздана и дополнена. В настоящее время она оценивается как один из важнейших истоков направления «имагология» в отечественной компаративистике. Однако Михальскую будет увлекать и перспектива изучения «образа Англии» в русской культуре, формирование в русском национальном сознании представлений об Англии и англичанах. Над этой темой на материале русской литературы Михальская будет работать до конца своих дней. Этот материал найдет отражение уже в посмертно изданной книге Н. П. Михальской «Россия и Англия»: проблемы имагологии» [5].

Годы перестройки были восприняты Михальской как простор для продуктивных новаций. Ее всегда волновала проблема взаимодействия научных сил, рассеянных в пространстве большой страны. Теперь же, в 1991 году, по инициативе Н. П. Михальской была создана Всероссийская ассоциация преподавателей английской литературы, объединившая исследователей и преподавателей в области англистики. Было принято решение о проведении ежегодных научных конференций Ассоциации. Члены ассоциации вошли также в состав европейской ассоциации англистов ESSE. В итоге значительно усилились и обогатились связи отечественных исследователей английской литературы как внутри страны, так и с зарубежными исследователями. Десятки преподавателей из разных российских вузов побывали на стажировке в Оксфорде. Кафедры сформировали библиотеки оригинальной литературы, страноведческие видеоматериалы и др. В России было учреждено Байроновское общество, всероссийский центр диккенсоведения в Тамбове, Центр изучения викторианской литературы и культуры в Перми и др. За прошедшие годы Ассоциация провела более тридцати научных конференций: в Москве, Нижнем Новгороде, Орле, Екатеринбурге, Перми, Уфе, Рязани, Кирове, Смоленске, Пушкинских горах и других городах. Дважды конференция англистов проходила в Минске на базе Минского государственного лингвистического университета. В 2025 году члены Ассоциации в третий раз встречаются в Минске, и мы благодарны коллегам Белорусского государственного университета, подготовившим эту конференцию. Можно сказать, что осуществился замысел профессора Михальской: англисты приобрели свою научную «трибуну». Все доктора, защищавшие диссертации в минувшие десятилетия (Соколова Н. И., Черноземова Е. Н., Ганин В. Н., Потанина Н. Л., Проскурнин Б. М., Поляков О. Ю., Толкачев С. П., Сидорова О. Г., Шишкова И. А., Цветкова М. В. и многие другие) апробировали на этих конференциях свои материалы, как и многие будущие кандидаты наук. Труды вызревали в живых и продуктивных дискуссиях. Вот лишь некоторые темы конференций минувших лет: «Вечные образы в литературе Англии и России» (Орел, 2008), «Метаморфозы жанра в современной английской литературе» (Владимир, 2009),

«Западноевропейский пушкинизм и русский байронизм» (Москва – Пушкинские горы, 2010) и др. На конференциях обсуждались пути оптимизации учебного процесса, разрабатывались модели новых учебных пособий, коллеги обменивались методическими материалами и учебными пособиями. Так, проблемам преподавания английской и зарубежной литературе в целом была посвящена последняя конференция Ассоциации, прошедшая в 2024 г. в Санкт-Петербурге.

Более пятидесяти специалистов участвовали в подготовке под руководством Н. П. Михальской двухтомного Биобиблиографического словаря «Зарубежные писатели» (изд. 1997 и 2003 гг.), авторитетного научного издания. Нельзя не упомянуть об учебных книгах для школьников для 5–9 классов и учебник-хрестоматию по зарубежной литературе для 10–11 классов, также в свое время подготовленные Н. П. Михальской и пользующиеся большим успехом.

Закончился земной век Н. П. Михальской. Но продолжают жить ее начинания и свершения. Нина Павловна Михальская остается немеркнувшим воспоминанием для всех, кто ее знал.

Библиографический список

1. «Времен связующая нить…». Страницы истории кафедры всемирной литературы МПГУ. – М.: Прометей, 2005. – 226 с.

2. Михальская, Н. П. Чарльз Диккенс / Н. П. Михальская. – М.: Учпедгиз, 1959. – 193 с.

3. Михальская, Н. П. История английской литературы / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М.: Академия, 1998. – 51 с.

4. Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. / Н. П. Михальская. – М.: МПГУ, 1995. – 160 с.

5. Михальская, Н. П. Россия и Англия: проблемы имагологии / Н. П. Михальская. – Москва-Самара, 2012. – 222 с.

Потанина Наталия Леонидовна

докт. филол. наук, профессор (Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина, г. Тамбов, Россия)
tatulia_tmb@mail.ru

НАСЛЕДИЕ Н. П. МИХАЛЬСКОЙ И НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «РУССКИЙ ДОМ ДИККЕНСА»

Рассматривается роль научно-теоретического и методического наследия профессора Н. П. Михальской в практике организации и проведения современных литературоведческих исследований. Обосновывается эффективность этого наследия как фактора порождения новых исследовательских интенций и создания многомерного научно-образовательного пространства, в котором решаются актуальные исследовательские задачи и формируются проекты, сохраняющие связи с классическими традициями российского гуманитарного образования.

Ключевые слова: *Н. П. Михальская; университет; научное наследие; научно-образовательный центр; «Русский дом Диккенса».*

В сентябре 2025 года отмечается 100-летний юбилей Нины Павловны Михальской. Нина Павловна известна в нашей стране не только как литературовед, исследователь зарубежной литературы и межнациональных литературных взаимодействий, доктор филологических наук, профессор, не только как автор многочисленных трудов, заслуженный деятель науки Российской Федерации, но и как талантливый педагог, почетный профессор Московского педагогического государственного университета, под чьим руководством подготовлено множество

высококвалифицированных специалистов (кандидатов и докторов наук) для университетов и других научных и образовательных учреждений нашей страны.

Активная и глубоко прогрессивная по своему содержанию научная деятельность Нины Павловны Михальской, связанная с обоснованием идей о взаимодействиях метода и жанра, с пониманием истории литературы не столько как истории жанров (М. М. Бахтин), сколько как истории *жанровых систем* и с выявлением закономерностей межнациональных литературных коммуникаций, определяет роль ее научного наследия в развитии современного литературоведения.

Наряду с этим профессор Н. П. Михальская известна как талантливый и неутомимый организатор науки. В течение всей своей профессиональной жизни Нина Павловна много способствовала установлению контактов и подлинного содружества единомышленников в науке и образовании. Она никогда не жалела сил и времени на организацию и проведение российских и международных научных конференций, редактирование и публикацию многочисленных сборников статей, подготовку учебников и других учебных книг для высшей и общеобразовательной школы. К участию в научном общении ею привлекались не только опытные и известные исследователи (доктора наук, профессора), но и молодежь – студенты и аспиранты, проходившие школу профессиональной и мировоззренческой ориентации. Одним из важных результатов многогранной деятельности профессора Н. П. Михальской стало создание Российской ассоциации преподавателей английской литературы, получившей широкое признание в научном сообществе и успешно продолжающей свое развитие в наши дни. Многолетнее сотрудничество ученых-англистов в рамках этой Ассоциации плодотворно проявляет себя на конференциях, служащих своего рода университетом для исследователей разных поколений.

Генерируя новые и масштабные идеи, Нина Павловна Михальская щедро делилась ими со своими учениками. Научно-образовательный центр «Русский дом Диккенса», ставший одним из проявлений такой научной щедрости профессора Н. П. Михальской, был учрежден 21 сентября 2001 года по решению Российской ассоциации преподавателей английской литературы и торжественно открыт во время международной конференции англистов, проходившей в Тамбовском государственном университете имени Г. Р. Державина 19–22 сентября 2001 года.

В 2026 году «Русскому дому Диккенса» исполнится 25 лет. Не будет преувеличением утверждение о том, что все направления работы этого Центра, как исследовательские, так образовательные и просветительские, тесно связаны с многогранными интересами Н. П. Михальской. Представление о Диккенсе как о писателе с ярко выраженным гражданским темпераментом в ее сознании с отроческих лет связано с общенародным опытом переживания тяжелых социальных потрясений, с примерами гражданского мужества, а вместе с тем – и с необходимостью проявления личной стойкости в противодействии жестоким жизненным обстоятельствам. Как теперь известно всем нам, прочитавшим автобиографическую книгу Н. П. Михальской («Течет река», 2005), своего любимого «Дэвида Копперфилда» будущий профессор-англист (а тогда – 15-летняя девочка) увлеченно читала в библиотеке яснополянского дома. Читала по тому самому экземпляру романа «великого викторианца», страницы которого хранили пометы, сделанные рукой другого великого писателя – Л. Н. Толстого. И происходило это в июне 1941 года.

Первая тема кандидатской диссертации Н. П. Михальской тоже связана с Диккенсом. Как известно, той первой диссертации не суждено было осуществиться

по обстоятельствам, не зависевшим от молодого ученого. Но ее материалы вошли в книгу Н. П. Михальской о Диккенсе, вышедшую в конце 1950-х гг. и переизданную в 1986 г.

Уже первые годы существования Центра ознаменовались работой его сотрудников над новой книгой о судьбах наследия Диккенса в современной России (Потанина Н. Л., Ткачева Н. В. Русский Диккенс. 1990–2002. Тамбов, 2005). Эта книга стала нашим даром к 80-летию Нины Павловны Михальской. За ней последовали другие монографии и учебные книги. Среди них: Потанина Н. Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса, 2-е изд. Тамбов, 2006; «Рождественская философия» Чарльза Диккенса в контексте мировой культуры. Тамбов, 2006; Потанина Н. Л., Ткачева Н. В. Читаем Диккенса. Тамбов, 2007; Потанина Н. Л., Ткачева Н. В. Богданова О. Ю., Мешкова Т. Н. Новое в отечественной диккенсиане. Тамбов, 2009; Диккенс и его мир. Тамбов, 2012 и др.).

Свидетельством плодотворности научных идей Н. П. Михальской служат многочисленные диссертации, выполненные как под ее руководством, так и под руководством многочисленных учеников и последователей уважаемого юбиляра.

В этом ряду находятся и двадцать две диссертации, подготовленные в «Русском доме Диккенса» под руководством Н. Л. Потаниной, ученицы Н. П. Михальской. Среди них диссертации: Ткачевой Н. В. Малая проза Чарльза Диккенса: проблема «чужого слова», 2003; Богдановой О. Ю. Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса, 2006; Мешковой Т. Н. Колониальный дискурс в романах Ч. Диккенса 1840-х годов, 2006; Кончаковой С. В. Проблема национальной идентичности в поздних романах Ч. Диккенса («Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друда»)», 2011 и др.

За прошедшие десятилетия Центр существенно расширил диапазон своей деятельности, став фактором создания в университете многомерного научно-образовательного и культурного пространства, в котором аккумулируются разнообразные исследовательские идеи, не всегда непосредственно связанные с текстами Диккенса, но всегда сохраняющие связь с диккенсовской традицией, понятой как утверждение гражданственности и этического начала в искусстве и толерантности в отношении новых творческих инициатив.

Вдохновленный Н. П. Михальской интерес к творчеству Диккенса породил замыслы исследований, связанных не только с ним, но и с другими зарубежными авторами. Среди них диссертации: Шапкиной А. В. Романы А. К. Дойла «Сэр Найджел» и «Белый отряд»: проблема национальной идентичности, 2008; Протасовой М. Е. Литературная сказка Дж. Макдоналда: проблематика и поэтика», 2010; Текутовой Ю. С. Проблема интертекстуальности в поэзии Р. Браунинга, 2012) и др.; о современном британском романе: Веденковой Е. С. Темпоральный дискурс в романе Й. Макьюэна «Дитя во времени»», 2012; Белозеровой А. В. Человек и война в романе С. Фолкса «И пели птицы..»: проблематика и поэтика, 2021 и др.; о проблемах других национальных литератур: Дроновой О. А. Романы «новой деловитости»: проблематика, жанровый диапазон, поэтика», докт. – 2018; Виншель А. В. Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков, (П. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й.Ортайль «Ночь Дон жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»), 2015; Поповой Д. И. Готический дискурс в художественной прозе Э. По, 2021 и др.

«Русский дом Диккенса» – организатор международных и общероссийских конференций, на которых неоднократно выступала профессор Н. П. Михальская.

Ежегодно осуществляются научные и просветительские проекты, например: открытый семинар «Рождество в Русском доме Диккенса», региональные конкурсы чтецов зарубежной поэзии, региональные конкурсы эссе «По страницам зарубежной литературы», «Студенческий кукольный театр «Anima Allegra»» и др.

Научное здание, построенное усилиями Нины Павловны Михальской, имеет и вполне материальное воплощение – именной кабинет научно-образовательного центра «Русский дом Диккенса», созданный в ТГУ имени Державина в 2012 году, оснащенный всем необходимым и содержащий раритеты в своих фондах, пополнение которых было начато Ниной Павловной Михальской, передавшей Центру привезенные из Лондона материалы о жизни и творчестве «великого викторианца».

Проходят годы, а созданный по замыслу Нины Павловны Михальской научно-образовательный центр «Русский дом Диккенса» не только продолжает служить уже нескольким поколениям студентов, аспирантов и докторантов, но и выступает как подтверждение успешности усилий российского ученого и гражданина способствовать установлению преемственных связей между настоящим и будущим российской высшей школы.

Библиографический список

1. Михальская, Н. П. Течет река / Н. П. Михальская. – М.: Лит ин-т, 2005.

2. Потанина, Н. Л. Русский Диккенс.1990–2002 / Н. Л. Потанина, Н. В. Ткачева. – Тамбов, 2005.

3. Потанина, Н. Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса / Н. Л. Потанина. —2-е изд. – Тамбов, 2006.

3. «Рождественская философия» Чарльза Диккенса в контексте мировой культуры. – Тамбов, 2006.

4. Потанина, Н. Л. Читаем Диккенса / Н. Л. Потанина, Н. В. Ткачева. – Тамбов, 2007.

5. Потанина, Н. Л. Новое в отечественной диккенсиане / Н. Л. Потанина, Н. В. Ткачева, О. Ю. Богданова [и др.]. – Тамбов, 2009; Диккенс и его мир. – Тамбов, 2012 и др.

Стулов Юрий Викторович

канд. филол. наук, доцент (г. Минск, Беларусь)
yustulov@mail.ru

УРОКИ НИНЫ ПАВЛОВНЫ МИХАЛЬСКОЙ

Рассматриваются белорусско-российские связи в рамках научной и педагогической деятельности участников Российской ассоциации преподавателей английской литературы, основанной заслуженным деятелем науки РФ, почетным профессором МПГУ Н. П. Михальской.

Ключевые слова: *Н. П. Михальская; исследователь английской литературы; Российская Ассоциация преподавателей английской литературы.*

Мое знакомство с Ниной Павловной Михальской состоялось задолго до нашего живого общения. Ее работы по английской литературе, включая книгу о Чарлзе Диккенсе, комментарии к произведениям великого английского писателя в тридцатитомном собрании сочинений Диккенса, статьи о крупнейших английских писателях были обязательными для всех, кто занимался англоязычной литературой. А для белорусской аудитории весьма ценной была ее книга о творческом пути великого польского поэта, уроженца Беларуси Адама Мицкевича. Но, безусловно, важнейшим подспорьем для студентов, избравших своей профессией английскую филологию, была «История английской литературы», написанная в соавторстве

с мужем Нины Павловны Г. В. Аникиным и выдержавшая несколько изданий. (Впоследствии учебник был значительно переработан Ниной Павловной уже в новом столетии с учетом нового времени, когда над автором не довлели идеологические установки предшествующих десятилетий. Сама Нина Павловна очень переживала, что издательство установило на книгу высокую цену, поскольку теперь учебники не могли рассчитывать на помощь государства, но значимость имени автора было столь высокой, что переработанная «История английской литературы» быстро раскупалась и стала настольной книгой англистов). К чести Нины Павловны, ее представление истории развития литературы Великобритании отличалось от популярных в то время подобных изданий стремлением к объективному анализу нередко противоречивых явлений, отсутствию «вкусовщины» и было основательно и увлекательно написано. Авторы и их произведения представали на страницах учебника живыми людьми со своими достоинствами и недостатками, искавшими свой путь в литературе.

Не менее важным было и ее участие в создании серии учебников по зарубежной литературе, где ее соавторами были крупнейшие специалисты в этой области – Мария Евгеньевна Елизарова, Борис Иванович Пуришев, а также хрестоматии по зарубежной литературе, через которые прошли многие поколения филологов в вузах Советского Союза.

Особо ценной была ее забота о развитии интереса к литературе у школьников, что выделяло ее среди крупнейших советских филологов зарубежников, лишь немногие из которых создали не только серию учебных книг для школьников, но и методических рекомендаций к ним.

Вообще Нина Павловна прозорливо вглядывалась в проблемы преподавания зарубежной литературы, подталкивая преподавателей школ и вузов к критическому, осмысленному преподаванию, творческому поиску, умению найти баланс между литературной теорией и ее практическим применением с целью глубокого проникновения в суть художественных явлений. И потому на излете XX века совместно с Л. В. Дудовой она публикует книгу, посвященную психолого-педагогическим аспектам преподавания гуманитарных дисциплин.

Неоценима роль Н. П. Михальской в объединении англистов страны в рамках Всероссийской ассоциации преподавателей английской литературы и включении ее в Европейскую ассоциацию англистов ESSE. Она не замыкалась в рамках родного университета и не делила будущих исследователей на столичных аспирантов и выходцев из провинциальных вузов, щедро делясь своими энциклопедическим знаниями со всеми, кто был готов избрать научную и академическую стезю. Традиционные «Пуришевские чтения» собирали преподавателей, аспирантов, исследователей из разных частей не только России, но и стран Ближнего и Дальнего зарубежья, где и состоялось наше личное знакомство.

Конец XX века был отмечен выходов целой серии фильмов по произведениям выдающегося английского писателя Э. М. Форстера, явно недооцененного в советском литературоведении. В то время меня особо интересовала связь литературы и кинематографа, который мог бы стать важным подспорьем в пробуждении интереса к художественной литературе, и даже задумывался проект по созданию соответствующего пособия, к сожалению, оставшийся неосуществленным. Пришлось проделать огромную работу по поиску материалов о писателе, и в то время, как о нем были написаны тысячи страниц на английском языке, в отечественном литературоведении были только отдельные упоминания в учебниках или статьях.

Нина Павловна была едва ли не единственным ученым, кто выделял Форстера среди писателей-модернистов и отводил ему важное место в английской литературе. Понятно, почему я так волновался, делая доклад на конференции в присутствии Нины Павловны. Она весьма благосклонно отнеслась к моей работе, что побудило меня предложить моему аспиранту Денису Олеговичу Половцеву тему, связанную с проблемой инаковости в творчестве Э. М. Форстера. Денис Олегович сумел написать прекрасную диссертацию, перед этим регулярно апробируя ее части на конференциях Всероссийской ассоциации преподавателей английской литературы и блестяще защитив ее в Диссертационном совете МПГУ, что, впрочем, не избавило его от необходимости перезащиты в БГУ. Он был горд, что на работу его благословила сама Нина Павловна!

А еще она дала толчок к исследованию имагологии, которая будет в разном виде присутствовать в работах белорусских филологов: белорусская литература дает богатую почву для поиска презентации, сопоставлений и интерпретаций явлений другой литературы и культуры.

В 1997 г. под руководством Нины Павловны выходит биобиблиографический словарь «Зарубежные писатели» в 2-х томах, и почти в это же время в Беларуси печатаются подобного рода издания «Сто писателей Великобритании» (О. А. Судленкова) и «Сто писателей США» (Ю. В. Стулов). Мне было приятно, что Нина Павловна высоко отозвалась о наших книгах.

Прошло уже много лет, как с нами нет Нины Павловны, но то, что она заложила, остается с нами, как и ее многочисленные ученики, аспиранты, соавторы, коллеги. Кафедра всемирной литературы МПГУ все также притягивает к себе всех, кто ценит художественное слово и находит радость в научной и преподавательской деятельности, потому что она хранит дух Нины Павловны, ее интеллектуальный накал и ее доброжелательное отношение к человеку, какое бы место он ни занимал.

Библиографический список

1. Стулов, Ю. В. Сто писателей США / Ю. В. Стулов. – Минск: Выш. шк., 2019. – 385 с.
2. Судленкова, О. А. Сто писателей Великобритании / О. А. Судленкова, Л. П. Кортес. – Минск, 2020. – 367 с.

Аверкина Светлана Николаевна

докт. филол. наук, профессор (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, г. Нижний Новгород, Россия)
averkina.svetlanalunn@mail.ru

Николаева-Кейльман Лидия Вольдемаровна

преподаватель (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, г. Нижний Новгород, Россия)
lilly.keilmann@gmail.com

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ОБРАЗА ДРАКОНА В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI СТОЛЕТИЯ

Статья посвящена исследованию функций анималистических образов в литературе XX–XXI столетия. Цель работы – проанализировать причины интереса писателей к зооморфной символике, свойственной мифологии дописьменного периода. Делается предположение, что архаическая природа образа дракона, его «темное» происхождение, стимулировали вообра-

жение художников, давали новые возможности толкования системы онтологических отношений и механизмов формирования представлений о мире. Актуальность работы обусловлена возрастающим интересом к анималистической литературе, развитию новых жанров анималистики, ее связью с фэнтези, анимацией, компьютерными играми. Доказывается, что, несмотря на многообразие форм репрезентации тех или иных образов в литературе, необходимо учитывать их первоначальный мифологический потенциал. В фокусе внимания исследования находятся фантастические существа (дракон). Примеры, приведенные в статье, позволяют сделать заключение о продуктивном характере анималистических образов, художественные возможности которых неисчерпаемы.

Ключевые слова: *миф, мифология, анималистика, зооморфные образы, актуализация смысла.*

Мифология является фундаментом фэнтези. Как жанр, фэнтези опирается на мифы, адаптируя их под современные литературные задачи и нужды современного читателя. Связь между двумя этими объектами очевидна: писатели фэнтези активно используют различные древние мифы для создания своих сюжетов, образов, персонажей, миров. Взаимодействие между мифологией и фэнтези позволяет сохранить мифологическое и культурное наследие, интерпретировать его, переосмысливать и доносить до нового поколения через простые и понятные истории.

Благодаря В. Я. Проппу и его книгам, в частности, «Морфология сказки» или же «Исторические корни волшебной сказки» не только в отечественной, но и в зарубежной литературе появилась структура сказки, что помогло систематизировать мифологические архетипы, часто используемые в фэнтези. Еще раньше Проппа большой вклад в развитие русского и зарубежного фэнтези внес А. Н. Афанасьев, собравший множество русских сказок и мифов, ставших впоследствии основой для дальнейших интерпретаций в мировой литературе (Воеводина 2001). Среди отечественных писателей, обращавшихся к теме мифологии и фэнтези, пожалуй, можно выделить М. А. Булгакова («Мастер и Маргарита»), Е. Шварца («Дракон»). Из современных писателей, кто также обращался к данной теме, выделяются С. В. Лукьяненко («Ночной дозор»), А. В. Иванов («Пищеблок»), М. Петросян («Дом, в котором…»), В. О. Пелевин («Священная книга оборотня», «Empire V», «S.N.U.F.F.» и другие), М. Семенова (цикл романов «Волкодав»), М. Фрай (цикл романов «Лабиринты Ехо»), В. В. Камша (цикл романов «Отблески Этерны»).

Западное фэнтези часто опирается на скандинавскую, кельтскую, древнегреческую, египетскую мифологии, что позволяет писателям этого жанра создавать собственные миры с персонажами, мотивами, образами, сюжетами, понятными современному читателю. Благодаря Дж. Фрэзеру («Золотая ветвь») и его исследованиям мифов, обрядов, выявились универсальные архетипы и повторяющиеся мотивы. Фрэзер помог сформулировать понятия мифологических архетипов и ритуалов, ставшие основой для многих фэнтезийных сюжетов и миров. Современные авторы используют эти универсальные темы для создания глубоких и символичных историй. В частности, благодаря Дж. Фрэзеру в литературе появился новый персонаж: «жертвенный герой», вместе с которым можно выделить и такое понятие как «цикл обновления» (процесс инициации в ритуалах, мифах, сказках). К этому герою часто обращаются современные писатели фэнтези (от Дж. Р. Р. Толкина до Дж. К. Роулинг). Ярким примером «цикла обновления» является цикл романов «Песнь льда и пламени», где Дж. Р. Р. Мартин показывает цикличность власти, разрушений и возрождений.

Таким образом, «Золотая ветвь» является фундаментальной научной работой, глубоко повлиявшей на формирование мифологического и символического слоя

современной фэнтези. Основываясь на анализе древних ритуалов и архетипов, она помогла авторам создавать многослойные миры с универсальными темами борьбы, жертвенности и обновления, что и делает современное фэнтези богатым и универсальным жанром (Косарев 2000).

Из наиболее известных писателей, черпающих вдохновение через различные мифологии, можно назвать Дж.Р.Р. Толкина и К. С. Льюиса. Оба писателя, опираясь на мифологию, религию, смогли придумать каждый свое фэнтези, благодаря которым английская литература заимела сложный мир с собственными мифами. Также необходимо назвать Г. Ф. Лавкрафта, который, хоть и является писателем-фантастом, оказал значительное влияние на развитие фэнтези («Зов Ктулху»). Он расширил жанр за счёт новой мифологии, а также показал, как можно создавать оригинальные, атмосферные миры, где фантастическое становится не только увлекательным, но и глубоко философским. Современные писатели – Дж. К. Роулинг (серия книг «Гарри Поттер»), Т. Пратчетт («Благие знамения», «Мор – ученик Смерти», «Цвет волшебства» и другие), Н. Гейман («Американские боги»), Дж.Р.Р. Мартин (серия книг «Песнь льда и пламени»), С. Кинг («Оно», «Под куполом») обращаются к мифологиям разных народов, чтобы обогатить свои миры, создать уникальные образы, ярких персонажей и сверхъестественных существ, а также интерпретировать древние мифы и подстроить их под понимание современных читателей.

Говоря о мифологии и фэнтези, невозможно не упомянуть один из самых ярких мифических образов: образ дракона. Это универсальный, но значительно отличающийся в западных и восточных культурах (Токарев 2008). Его образ несет широкий спектр значений: от воплощения силы, мудрости и богатства до символа хаоса, угрозы и испытания, преодоление которого символизирует духовный рост героя. Если в христианской традиции он имеет зачастую отрицательную семантику, то на Востоке, напротив, дракон олицетворяет все самое сильное, светлое, божественное и созидательное. Нужно заметить, что разница присутствует и в изображении этих существ: на Западе это гибрид других фантастических существ, в то время как в восточной мифологии дракон напоминает змею, настолько его тело пластично и извилисто (Мелетинский 1990).

В целом, дракон – хтоническое существо, связанное с плодородием (миф о «золотом руне», в котором Ясон, желая заполучить руно, должен был выполнить несколько невыполнимых заданий, одним из которых было засеять поле драконьими зубами) или водной стихией (эта трактовка характерна для китайской традиции; но и в древнегреческих мифах присутствует сюжет, когда прекрасную девушку, выбранную для жертвоприношения дракону, ведут к морю, около которого обитает чудовище) (Пропп 1998).

Для мифов более позднего периода характерен образ дракона–хранителя сокровищ. Чтобы получить их, герою необходимо вступить в бой (по аналогичной схеме построен миф о спасении прекрасной девы). Этот мотив прослеживается в разных мифологиях, и везде дракон выступает как хозяин определенного места, требующий необходимую дань (золото, невеста), которую люди приносили, чтобы обеспечить богатый урожай (Фрэзер 2025).

Образ дракона довольно противоречивый. Он также воспринимался как посредник между верхним и нижним миром (дракон обладает крыльями и извергает пламя). Но магистральным сюжетом мифов становится победа над ним или его приручение. Только укротив дракона, герой мог надеяться на его помощь. В особенности это заметно в древнекитайской мифологии; однако подобные сюжеты

встречаются в древнегреческой и вавилонской культурах (Шарбонно-Лассе 2017). Говоря о славянской мифологии, следует вспомнить Змея-Горыныча. Считается, что его прототипом был богатырь-великан Горыня (олицетворял силу огня). Однако после принятия христианства на Руси Змея-Горыныча стали связывать с образом врагов (Топоров 1980). Многоликость змея и его жадность (похищение людей) символизировали завоевание народов и его угнетение. Поэтому в сказках герой всегда побеждал Змея-Горыныча: это не просто победа Добра над Злом, но и победа над реальными врагами (Дубовая 2021).

Драконы и змеи могут иметь и другой облик, например, – морского чудовища: в иудео-христианской мифологии известен Левиафан, в древнегреческой можно связать с образом дракона Сциллу, Гидру, Ехидну, в скандинавской это Ёрмунганд. Все они представляют собой древнее и темное начало мира, но и символизируют нескончаемость жизненного процесса, перерождение (Булычев 2009).

В христианстве дракон считался олицетворением дьявола. В литературе он представал традиционным врагом героя. Победа Святого Георгия над Змием (или же победа Архангела Михаила над Дьяволом) – это олицетворение победы сил Добра над силами Зла, спасение Церкви от дьявола. Если хвост дракона завязан, значит, победа над ним окончательна, так как считалось, что сила дракона находится в его хвосте. В то же время дракон это еще и символ власти (Токарев 1980–1982). В Риме его часто изображали на знаменах, эта традиция перешла в Британию, и на сегодняшний день на эмблеме Уэльса можно видеть красного дракона.

Символическая традиция в изображении дракона создает перекличку между романтической литературой и средневековым искусством, в котором данные мифические животные зачастую выступали как религиозные символы или символы душевной жизни человека (Иванов, Топоров 1974).

Понимание изображений данного образа подводит к необходимости выявления определения бестиарий. Это средневековый сборник зоологических статей (с иллюстрациями), в которых подробно описывались различные животные в прозе и стихах, главным образом, с аллегорическими и нравоучительными целями. В мировой литературе знаменитыми бестиариями считаются «Физиолог» (II век до н. э.), «Рочестерский бестиарий» (эпоха Средневековья), «Книга вымышленных существ» (Х. Л. Борхес), «Фантастические звери и места их обитания» (Дж. К. Роулинг).

Образ дракона в средневековых бестиариях часто выступал как символ зла, греха и сатанинской силы. Этот мифический зверь олицетворял хаос и разрушение, противостоящих христианской вере и добродетели. Изображался огромным чешуйчатым существом с крыльями, огнедышащей пастью и со змеиным телом. В трактовках встречаются варианты с несколькими головами, что усиливает образ неукротимой опасности. Однако в бестиарии Х. Л. Борхеса дракон перестает быть просто символом зла; он становится сложным метафорическим и литературным существом, символизирующим невозможное, загадочное и бесконечное. Борхес описывает драконов не как фиксированное существо, а как идею, существующую в разных культурах и текстах, подчеркивая их мифологическое и символическое разнообразие. То же происходит и в мире Дж. К. Роулинг. Там драконы – реальные волшебные существа, с которыми герои сталкиваются на протяжении многих книг, начиная с первой и заканчивая седьмой. Существует множество видов драконов, например: Венгерская хвосторога, Валлийский зеленый, Китайский

огненный шар, Норвежский горбатый дракон, Украинский железнобрюх и другие. Магическое сообщество изучает драконов, а один из персонажей – Рубеус Хагрид – является поклонником этих непокорных и опасных животных.

Возникновение образов различных странных существ, чудовищ, мифических тварей и прочих аномальных явлений в античной и средневековой традиции объясняется, несомненно, психологической потребностью человека воплощать свои страхи в конкретных образах, чтобы от этих страхов освободиться. Представления о чудовищах тесно связаны и с представлениями о пространстве, и с иррациональными страхами человека перед незнакомым и недоступным. Чем дальше от знакомого мира, тем страшнее и фантастичнее выглядят чудовища. В современной же литературе знания о вымышленных существах необходимы для того, чтобы понимать историю литературы, возникновения различных животных образов, темы зверя. Кроме того, сейчас бестиарий не является потребностью человека выражать свои страхи через образ животных, соответственно, как сказал Борхес о своей книге, бестиарий «является своего рода калейдоскопом, предназначенным для чтения в случайном порядке и для получения удовольствия от бесполезной эрудиции» (Борхес. Герреро 2022).

Таким образом, в то время как в средневековых бестиариях дракон – воплощение зла и хаоса с ярко выраженной моральной функцией, у современных писателей – это метафорический символ множества смыслов: тайны, бесконечности и мифа как такового. Борхес, Роулинг переосмысливают образ дракона, превращая его в философский и литературный архетип, раскрывающий грани волшебного мира и даже человеческого восприятия (Булычев 2009).

В современной литературе образ дракона может олицетворять метафору силы и власти, разрушения (Е. Шварц «Дракон»). В то же время это могут быть могущественные существа с богатой философией, собственным характером и сверхъестественными силами (Костюхин, Дубовая 2021). Драконы часто предстают как разумные существа с собственной культурой и историей, символы силы, памяти или даже эпического равновесия мира (например, дракон Смог у Толкина, драконы Балерион Черный Ужас, Вхагар, Дрогон в мифологии цикла «Песнь льда и пламени»). То есть дракон в современной литературе способен трансформироваться из исключительно зловещего монстра в сложное, многомерное существо, отражающее актуальные социальные и культурные темы (во многом благодаря мультипликационной франшизе «Как приручить дракона»).

Также он предстает в образе «иного», загадочного и сверхъестественного (как драконы в романах Дж. Р. Р. Мартина). У некоторых авторов дракон выступает как символ внутренней борьбы, преодоления страхов или как герой или антагонист с психологическим и философскими смыслами (Т. Харрис «Красный Дракон» (1981)). Любопытно рассмотреть подобное определение образа на примере героини романов Дж. Р. Р. Мартина, Дейенерис Таргариен в телеверсии: совсем юная и невинная девушка в самом начале разъезжает на белоснежной кобыле, но чем ближе она становится к трону (то есть к логическому завершению телешоу), тем чаще ее можно увидеть восседающей не на лошади, а на черном драконе (процесс перехода героини на темную сторону, а также ее помешательство).

В романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» (1993) дракон ассоциируется с мифическими структурами человеческого сознания и соотнесён с трансформацией и духовными метаморфозами, что приводит к осознанию изменяющейся реальности. В романе М. Петросян «Дом, в котором…» (2009) образ дракона,

напротив, представляет метафору внутреннего потенциала, помогает читателю более глубоко понять характеры героев. В романе два дракона: Красный Дракон (Македонский), тихий и скромный, но скрывающий от других страшную тайну, а также Белый Дракон (Лорд), который придумал себе легенду о величии собственного рода и поддерживает репутацию высокомерного и капризного наследника. Об этих персонажах мы узнаем от Шакала Табаки из второй книги, который последовательно рассказывает о своих друзьях, желая увековечить их истории в стенах Дома.

В рассказе Р. Пуцека «О драконе, или Прощание с городом» образ дракона символизирует старый, близкий к мифу, мир, с которым автор прощается, покидая родной город. Здесь он отражает идею смены эпох, уходящего прошлого и невозможности сохранить прежний порядок. Любопытно, что, с одной стороны, дракон представлен как хранитель традиций, с другой, как противник перемен. В то же время размышления об образе дракона позволяют автору разобраться в своем отношении к городу, к старой жизни. Потому и прощание выходит с городом-драконом очень личным, оно раскрывает внутренний конфликт писателя между привычным и неизведанным. Это не просто фантастическое существо, а метафора трансформации и личностного роста автора (Пуцек 2018).

Противоречивость и сложность данного образа позволяет увидеть, как осуществлялся его переход из одной мифологии в другую, и как именно этот образ трактовался в разных культурах (Божкова, Шабалина, Шайхлисламова 2018). А многообразие его использования, как в мифологических, так и в литературных текстах, свидетельствует о популярности и актуальности образа на сегодняшний день. Современные исследователи даже выделили новое направление «драконоведение». Речь идет не только об увлечении динозаврообразными таинственными существами и фантастическими сюжетами; за образом этого удивительного, невероятно важного для культуры существа скрывается очень важная проблема – происхождение силы и власти. Многие популярные авторы (Толкин, Шварц, Мартин) в символической форме смогли сказать об этом не меньше, чем антропологи и философы (Булычев 2009).

Образ дракона в современной русской и зарубежной литературе сохраняет свой мифологический фундамент, активно развивается и усложняется. Он служит важным символом борьбы, познания и трансформации, обладая высокой адаптивностью к различным жанрам и мировоззренческим парадигмам. Это делает его одним из главных и универсальных мифологических персонажей в современном фэнтези.

В художественной литературе XXI века дракон – символ метаморфозы, внутренней силы и вызова традиционным представлениям. Можно сказать, что в современной культуре дракон перестает быть исключительно злом, он становится многозначным персонажем, обладающим собственной волей и характером. В фэнтези и магическом реализме дракон часто воплощает сложные взаимоотношения человека с природой, что также отражает экологические и философские проблемы в современном мире.

Библиографический список

1. Божкова, Г. Н. Анималистические образы в современной детской прозе / Г. Н. Божкова, И. Г. Шабалина, А. Г. Шайхлисламова // Справочник Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 5(83). – Ч. 1. – С. 13–16.

2. Борхес, Х. Л. Книга вымышленных существ; пер. Е. Лысенко / Х. Л. Борхес, М. Герреро. – СПб.: Азбука, 2022. – С. 256.
3. Булычев, К. Фантастический бестиарий / К. Булычев. – М.: АСТ; Астрель; АСТ Москва, 2009.
4. Воеводина, Л. Н. Мифология и культура: учеб. пособие / Л. Н. Воеводина. – М.: Ин-т общегуманитар. исслед., 2001. – 356 с.
5. Дубовая Е. В. Мир людей и идеи в бестиарной проекции [ссылка на интернет-источник: https://cyberleninka.ru/article/n/mir-lyudey-i-idey-v-bestiarnoy-proektsii].
6. Иванов, В. В. Исследования в области славянских древностей / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1974. – 344 с.
7. Косарев, А. В. Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость / А. В. Косарев. – М.: Пер Сэ, 2000. – 304 с.
8. Костюхин, Е.А. В кругу бестиарных образов: моногр. / Е. А. Костюхин, Е. Дубовая. – М.: Флинта, 2021.
9. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
10. Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1982. – 720 с.
11. Пуцек Роберт. Семнадцать животных/ пер. с польск. О. Морозовой. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. – 200 с.
12. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
13. Топоров, В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т. 2. – М., 1980. – 284 с.
14. Фрэзер, Дж. Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Д. Фрэзер. – СПб.: Азбука, 2025. – 976 с.
15. Шарбонно-Лассе Л. Бестиарий Христа. Энциклопедия мистических существ и животных в христианстве: в 2 т. / пер. с фр. В. Ткаченко-Гильдебрандт. – М.: ТД Велигор, 2017. – Т. 1. – Ч. I–VIII.

Аверкина Светлана Николаевна

докт. филол. наук, профессор (Московский государственный педагогический университет, г. Москва, Россия)
averkina.svetlanalunn@mail.ru

«СИНАЙСКАЯ НОВЕЛЛА» ТОМАСА МАННА: РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА МИФ

В статье анализируется жанровое и стилистическое своеобразие новеллы Т. Манна «Закон». Она написана сразу после завершения работы над тетралогией об Иосифе и является, в определенном смысле, продолжением этого текста. Манн уже прекрасно ориентируется в реалиях периода Исхода, легко имитирует архаический стиль Ветхого Завета, намеренно «состраривая» текст. Вместе с тем, он прибегает к несколько иронической интонации, остраняясь от описываемых событий. Его задача – остаться реалистом. Он создает не мистический текст, основанный на библейском мифе. Он находит объяснения действиям Пророка, изображая его реальным человеком, создателем Закона и творцом, сотворившим не только свод моральных правил, но и письмо, которое должно было превратить варварское племя иудеев в избранный народ.

Ключевые слова: *жанр; стиль; новелла; Т. Манн; «Закон»; билейский миф.*

«Синайской новеллой» в германистике называют рассказ Т. Манна «Закон» (1949), написанный сразу после окончания тетралогии об Иосифе (текст не является новеллой в строгом жанровом определении; слово «новелла» использует сам Манн в переписке и в дневниковых записях) [1. С. 209].

Работа над текстом продвигалась невероятно быстро, несмотря на сложность материала, положенного в ее основу, и была окончена за два месяца (11 февраля), когда «исполнилось десять лет с того дня, – это была годовщина нашей свадьбы, – в который мы с легкой поклажей покинули Мюнхен», совершив тоже, своего рода, Исход из Европы [1. С. 208–209]. «Закон» должен была открывать серию историй по мотивам Заповедей, написанных известными авторами, однако, осуществить проект по многим причинам не удалось. Только Манн завершил начатое.

Немецкий классик решил написать, своего рода, вступление, обосновывающее идею единства Бога. С первых строк рассказа Манн старался быть предельно точным, правдивым и критичным, подражая мидрашу – традиционному жанру еврейской экзегетической литературы. «Закон» – это комментарий Манна к книге «Исход» и, вместе с тем, история о зарождении гуманизма.

Можно сказать, что Манн написал историю о «нравственном законе вообще, человеческой цивилизации как таковой», «синайскую новеллу», которая должна была заканчиваться «проклятием, ниспосланным <…> на головы негодяев, которым в наши дни дана была власть осквернить его детище, скрижали гуманности» [1. Т. 10. С. 209].

По признанию Манна, повествование «шло от самого сердца» и, «не оставляло под конец никакого сомнения в воинственной сущности этой в общем то легковесной импровизации» [1. Т. 10. С. 209]. Борьба с нацистским антисемитским мифом стала главной задачей и тетралогии «Иосиф и его братья», и его наследника – рассказа о Моисее. Манн разъяснял своим читателям, что он отнял прием под названием «миф» у националиста Розенберга, как пушку у врага, и повернул ее против него: Миф – это вечное, общечеловеческое, типическое, тогда как антисемитский «миф» Розенберга – «подстрекательский, антикультурный, антиисторический» (пер. – *Ю. Афонькина*) [2. Т. 9. С. 178].

Следует также уточнить, что Манн настаивал на том, что его»библейских тексты не связанны исключительно с иудейской традицией. Напротив, он демифологизирует еврейский мир, секуляризирует ветхозаветную историю – часто за счет применения легковесно–иронического, анахронического стиля. Манн выступает последовательным реалистом, находя логические объяснения фантастическим явлениям

Пристальное изучение источников, специальной литературы, обсуждение исторических вопросов со специалистами помогало Манну переосмыслить многие устоявшиеся представления. Стараясь был верным ветхозаветному сюжету, он нашел аргументы, позволяющие оправдать некоторые неприглядные поступки Пророка, например, завоевание Кадеша, тяжелое наказание отступников, поклонявшихся Золотому тельцу, «игру в чудесное» (плоды мха он выдал за манну небесную; пока он сорок дней находился на горе Синай помощник Моисея Иешуа тайно приносил ему еду).

Размышляя над концепцией рассказа, Манн внимательно изучал легенды о рождении Моисее и поддержал версию о том, что будущий Пророк был сыном раба–еврея и дочери фараона, но придал ей глубокую психологическую трактовку. Моисея, по его мнению, породили убийство, похоть и горечь. Он был рожден, чтобы искупить грех своих предков, некую первоначальную ошибку, «беспорядок рождения» (*Unordnung der Geburt*). Герой рассказа выбирает путь творчества. Он становится не просто творцом Закона, но и воплощением принципа созидания.

Моисея Манн изображает ваятелем, унаследовавшим дар возводить города у своего деда фараона Рамесса (Рамзеса) из Фив: с тех пор, как он сел на престол, по всей стране появились храмы, а «в Нижнем Египте был расширен длинный заброшенный канал, соединявший восточный рукав Нила с Горькими озерами и тем самым – Великое море с краешком Черного, но вдобавок еще воздвиг на берегу канала два города-житницы» [3. Т. 8. С. 319].

Каменотесом был и его несчастный отец, и отец приемной матери, и многие в его окружении. Без простых рук нельзя создать ничего великого. Моисей умел наметить большую цель и знал средства, как ее достичь. И, если» Авраам был праотцом еврейского народа, то Моисей стал творческой силой, сформировавшей его», – замечает Манн, предваряя эпизод, посвященный уходу Моисея на гору Синай, где произойдет настоящая встреча Пророка с Вечным, – «не в моменты экстаза, а в момент Творчества» [3. Т. 8. С. 361].

Манн изображает его великим скульптором, долго и тяжело трудившимся над своим творением, наделяет своего героя сверхчеловеческой силой, показывая, что соединение духа и чувственного начала не просто возможно, но и необходимо для истинного созидания [4.p.609].

Моисей Манна – страстный и «здоровый творец» (*Gesunde Geistigkeit*), влюбленный в образ, его живость и красоту, его притягательность, которую Манн противопоставляет «больному» началу, характерному для образа художника в своих ранних произведениях. Создавая Моисея, писатель сам оздоравливается, изживает свой «дурной ген», так долго мучавший его душу художника. Поэтому существует мысль о том, что образ Пророка не лишен автобиографических черт.

Кульминационным в рассказе является эпизод возвращения Пророка на гору Синай: он испрашивает у Яхве разрешения, вместо разбитых в гневе скрижалей сотворить вторые, более совершенные. Теперь он сам мог исправить некоторые знаки, не удавшиеся сначала. Он создал не только Закон, но и письмо, ставшее универсальным письмом человечества.

В этом эпизоде Манн–повествователь обращается к современным варварам, переступившим через все нравственные установления, настаивает на необходимости вернуться к Закону.

Рассказ о Моисее закрыл еще один этап в творческой жизни и духовном становлении великого мыслителя и писателя, приготовившегося к своему завершающему прорыву – созданию романа о творчестве и о Германии «Доктор Фаустус».

Библиографический список

1. Манн, Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа / Пер. С. Апта / Т. Манн. – Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1976. – Т. 9. – С. 199–365.

2. Манн, Т. Иосиф и его братья. Доклад (Пер. с нем. Ю. Афонькина) / Т. Манн. – Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 9. – С. 172–191.

3. Манн, Т. Закон (Пер. с нем. С. Маркиша) / Т. Манн. – Собр. соч.: в 10 т. Повести и рассказы. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 8. – С. 314–382.

4. Vaget, R. H. Das Gesetz // Thomas Mann-Handbuch. Hrg. von H. Koopmann. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag. – S. 605–610.

Алташина Вероника Дмитриевна

докт. филол. наук, профессор (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия)
nikaalt@bk.ru

РИТОРИЧЕСКИЙ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТАЛЕПСИС В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ДИДРО

Металепсис – одна из наиболее ярких нарративных фигур авторского присутствия в тексте. В работах, посвященных металепсису, как правило, приводится в пример роман-диалог Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин», однако Дидро обращается к разным типам металепсиса неоднократно, что и будет представлено в докладе.

Ключевые слова: *металепсис; роман-диалог; Д. Дидро; «Жак-фаталист и его хозяин».*

Современный смысл металепсису[1], одной из риторических фигур, привлекающих пристальное внимание исследователей в последнее время, придал Ж. Женетт, введя в книге «Фигуры III» термин «нарративный металепсис»[2], определенный как «подвижная, но священная граница между двумя мирами – тем, в котором идет повествование и тем, о котором идет повествование». Автор уточняет, что «переход от одного нарративного уровня к другому может в принципе осуществляться только посредством наррации», акта, который состоит во внесении через дискурс в некоторую ситуацию знания о другой ситуации. «Всякая другая форма перехода хоть порой и возможна, но всегда является отклонением от нормы»[3]. По Женетту, любое вторжение экстрадиегетического повествователя в диегетический мир или диегетических персонажей в метадиегетический мир порождает странный эффект – комический, либо фантастический. В 2004 г. нарратолог в своей монографии более детально анализирует эту фигуру в связи с ее особой востребованностью на рубеже XX–XXI веков[4]. В 2002 г. прошла представительная конференция на эту тему, материалы которой были опубликованы в 2005 г.[5]

Традиционно большинство исследователей выделяет два типа металепсиса: риторический – вторжение экстрадиегетического нарратора в диегетический мир и онтологический – разрушение границы между миром истории и миром повествования, когда повествователь становится одним из персонажей или, напротив, персонаж оказывается в одном мире с автором. Если риторический металепсис встречается часто, то примеры онтологического не столь велики. Творчество Д. Дидро дает оригинальные примеры и того, и другого. Мы обратимся к трем произведениям французского просветителя, относящимся к разным жанрам: роман («Жак-фаталист и его хозяин», опуб. 1796), трактат («Беседы о «Побочном сыне»», 1757) и искусствоведческий очерк («Салоны» 1759–1781). Если упоминания романа встречаются в литературе по металепсису, то последние произведения, насколько нам известно, не привлекали внимания исследователей.

---

[1] Классическое определение металепсиса (греч. metalepsis, от meta, и lambano, беру) таково: один из видов метонимии, риторическая фигура, заключающаяся в употреблении понятия, выражающего последующий момент вместо предшествующего.

[2] Genette G. Figures III. Paris, 1972. P. 245.

[3] Женетт Ж. Металепсис // Женетт Ж. Работы по поэтике. М., 1998. http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-popoetike/index.htm.

[4] Genette G. Métalepse: De la figure à la fiction. Paris, 2004.

[5] Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.) Paris, «Recherches d'histoire et de sciences sociales», 2005.

Роман «Жак-фаталист и его хозяин» построен на перекрестном диалоге вымышленных героев и автора с читателем. В данном случае используется риторический металепсис, когда повествователь обсуждает героев, предлагает разные варианты продолжения истории, ведет иронический спор с читателем. Таким образом, Дидро вступает в полемику со стремлением современных ему авторов выдавать свои произведения за документальные мемуары или письма, открыто позиционируя себе как автора –демиурга, от воли которого зависит построение текста.

В «Беседах о «Побочном сыне»» Дидро прибегает к онтологическому металепсису, оказавшись в одном пространстве с выдуманными им героями. В самом начале он рассказывает, как завершив работу над шестым томом «Энциклопедии», отправляется в деревню, где знакомится с Дорвалем, поведавшим ему о желании его отца написать пьесу на основе подлинных событий, произошедших в их семействе. Желание отца исполнено, хотя его самого уже нет. Семья решает поставить произведение в домашнем театре только для своих (все члены семьи играют самих себя), но Дорваль приглашает Дидро тайно посмотреть представление, а затем дает философу прочесть весь текст, после чего следуют три беседы о пьесе, в которых Дидро, устами Дорваля, критикует классицистический театр и закладывает основы новой театральной эстетики и мещанской драмы.

Онтологический металепсис оказывается главным приемом демонстрации новаторских идей: Дидро беседует с героем своей пьесы, присутствует на ее представлении, знакомится со всеми членами семейства – персонажами, созданными им. Так драматург наглядно показывает, что театр должен отказаться от классицистических условностей, приблизиться к реальной действительности. Дорваль – участник диалога и персонаж пьесы становится гарантом реалистичности театральности. Именно благодаря онтологическому металепсису, разрушающему границы между реальностью и фикциональностью, текст Дидро превращается в радикально новое теоретическое эссе. Физическое присутствие актеров, их место в самом центре рассуждений (текст пьесы) определяют новаторство как идей, так и формы их представления. Металепсис в философских диалогах Дидро всегда служит для выражения сомнения по отношению к норме, для продвижения инновационной идеи в оригинальном исполнении.

Обратимся к «Салонам», где оба типа металепсиса присутствуют в равной мере и где пространство салона становится театральной площадкой для разыгрывания то мещанской драмы, то трагедии, то философского диалога. Во время написания «Салонов» Дидро размышляет над своей реформаторской драматургической системой – перекличка идей и формы их подачи очевидна. Прежде всего, стоит отметить диалогическое построение – Дидро постоянно общается со своим воображаемым собеседником Ф. М. Гриммом, по заказу которого он и писал критические эссе для его «Литературной корреспонденции». Но он также вступает в откровенный и полемический диалог с художниками, критикуя их манерность, неестественность поз и цветовой гаммы.

Но, пожалуй, главная особенность «Салонов» в том, что Дидро часто мысленно входит в картину, превратившись в дополнительный ее персонаж, ощущая себя среди героев, примеряя на себя сюжет и те отношения, которые связывают действующих лиц. Ярким и оригинальным примером является «Девушка, оплакивающая мёртвую птичку» (1765) Ж.-Б. Грёза. Перед нами оба типа металепсиса представлены в трехступенчатом диалоге: Дидро и Гримма, Дидро и девушки, участников сцены из буржуазной драмы, разыгрываемой в воображении

критика. В своем описании философ разрушает границу между диегетическим – картиной и экстрадиегетическим – критиком, используя двойной металепсис: онтологический – он «входит» в воображаемое пространство, беседуя с изображенной девушкой, и риторический – его обращения к Гримму и критический разбор полотна. Воображение Дидро «разрушает» раму картины, наполняя ее новыми смыслами.

С точки зрения Франсуазы Лавока[6], одной из разновидностей металепсиса является топос сна, который также представляет нарушение границ между реальностью и фикциональностью. Дидро использует и такой вариант в описании картины Ж.-О. Фрагонара «Корес и Каллироя» (1765), где он, притворившись, что не застал эту картину в Салоне, делится своим сновидением с Гриммом, который в итоге узнает в нем описание картины.

Таким образом, в произведениях разных жанров (роман, драматургический диалог, искусствоведческое эссе) Дидро неизменно позиционируют свое присутствие, то в качестве автора-создателя, то беседуя с персонажами своей собственной пьесы, то входя в картину и заводя разговор с изображенными персонажами. Довольно редкий случай столь активного и продуктивного использования обоих типов металепсиса, демонстрирующий насколько фикциональное в творчестве Дидро было едино с реальным.

Библиографический список

1. Женетт, Ж. Металепсис. Работы по поэтике / Ж. Женетт. – М., 1998. http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-popoetike/index.htm.

2. Lavocat, F. Fait et fiction / F. Lavocat. – Paris: Seuil, 2016. – P. 501–502.

Афанасьева Юліана Алексееўна

аспірант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск, Беларусь)
5902053@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЭМА Ў ПАЭТЫЧНЫХ ЗБОРНІКАХ Я. КУПАЛЫ «ЖАЛЕЙКА» І Л. Х'ЮЗА «СТОМЛЕНЫ БЛЮЗ»

Афанасьева Юлиана Алексеевна

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
5902053@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕМА В ПОЭТИЧЕСКИХ СБОРНИКАХ Я. КУПАЛЫ «ДУДОЧКА» И Л. ХЬЮЗА «УТОМЛЕННЫЙ БЛЮЗ»

В статье рассматривается тема музыки в поэтических сборниках Я. Купалы «Дудочка» и Л. Хьюза «Утомленный блюз»

Ключевые слова: *блюз; Лэнгстон Хьюз, травматичный опыт; элегия; Янка Купала.*

Нацыянальнае адраджэнне канца XIX – пачатку XX стст. – перыяд вялікіх сацыякультурных трансфармацый, палітычных і эканамічных рэформ, рэвалюцый і войнаў, ва ўмовах якіх беларуская супольнасць выпрацоўвае духоўныя каштоўнасці, грамадзянскую пазіцыю і спрабуе вызначыць асноўныя рысы калектыўнай

[6] Lavocat F. Fait et fiction. Paris: Seuil, 2016. P. 501–502.

ідэнтычнасці. У цэнтры мастацкіх пошукаў беларускай літаратуры – пытанні лёсу нацыі і індывідуума, абуджэнне нацыянальнай самасвядомасці праз мастацтва, жанрава-стылёвыя эксперыменты, апрацоўка новых тэм, пераасэнсаванне беларускай літаратурнай традыцыі і ўзаемадзеянне са здабыткамі сусветнай культурнай спадчыны. Гэты перыяд актыўнай міфатворчасці вызначаецца асаблівай увагай да родных спеваў і фігуры іх творцы, песняра, які можа паўплываць на асяроддзе.

Янка Купала *(Іван Дамінікавіч Луцэвіч, 1882–1942)* – паэт, драматург, публіцыст, перакладчык, грамадскі дзеяч, адзін з заснавальнікаў новай беларускай літаратуры і сучаснай беларускай літаратурнай мовы. Нацыянальны пафас ягонай творчасці сумяшчаецца з выкарыстаннем агульнакультурных універсалій, апяванне цяжкай долі простага мужыка – са змаганнем за родны кут і мову, вызначэннем іх годнасці на сусветным узроўні, выказваннем моцнай грамадзянскай пазіцыі, барацьбой за адраджэнскія ідэалы.

«Жалейка» (1908) – першы зборнік маладога паэта, надрукаваны ў Пецярбурзе ў выдавецкай суполцы «Загляне сонца і ў наша аконца». У ім Я. Купала спрабуе вызначыць вектары развіцця ўласнай творчасці. Для тэксту характэрны: 1) увага да рэчаў сялянскага побыту, якія ўвасабляюць жыццёвую долю беларуса; 2) выражэнне ўнутранага аўтарскага канфлікту (жаданне пець для роднага народу, абуджаць яго да самастойнасці і незалежнасці і плач па яго нядолі, што перашкаджае зразумець сэнс спеваў); 3) спроба вызначыць асноўныя пытанні беларускай народнасці – пошук уласнай долі і волі, пераадоленне неадукаванасці і беднасці. У дадзеным артыкуле цытаты прыводзяцца ў адпаведнасці з правапісам факсімільнага (першага) выдання.

Песням і музыцы прысвечана шмат вершаў («З маіх песняў», «К песням», «С песняў а сваёй старонцэ», «С песняў беларускага мужыка», «На польску ноту», «С песняў аб вясне», «З асенніх напеваў», «Песня а песнях», «З песняў мужыцкіх», «А ты, браце, спі!», «Так.. Не…», «Люлі, люлі, мужычокъ і інш.) Я. Купала стылізуе вершаваныя радкі пад народны фальклор, выкарыстоўваючы адпаведную рытміку, сінтаксічныя структуры, матыўныя комплексы. Да рытмічных характарыстык дадаецца і моўная спецыфіка – беларуская мова ў пачатку XX ст. з'яўляецца перыферыйнай, але менавіта яе асабістае гучанне трымае ў сабе код беларускай ментальнасці. Песенныя элементы выкарыстоўваюцца аўтарам і ў якасці інструменту абуджэння нацыі, аднаго са структурных элементаў прапаганды, якая можа аб'яднаць яе ў адно цэлае: «Так и вы ж, людцы мае, // Устаньце, ачуняйце, // Аб чым песенка пяе, // Хутка пераймайце. // Пейце, пейце, а дружней, // Братцы Беларусы, // Барукайцеся смялей, // З непраўдай, з пакусай» [1, с. 1]. Сумныя песні нядолі з зборніку аб'яднаны з вершамі, напоўненымі пачуццём свабоды, змагання. Рамантычнае жаданне адзначыць спецыфіку светаўспрымання беларуса і нейкім чынам паўплываць на яго, даць імпульс развіццю нацыянальнай думкі, сумяшчаюць глыбінны смутак элегіі з публіцыстычнасцю, рэалізм з рамантызмам, што характэрна для творчай манеры аўтара.

Гарлемскі Рэнесанс (Harlem Renaissance, 1920–1935) з'яўляецца залатым стагоддзем у гісторыі развіцця нашчадкаў афрыканскіх рабоў, эпохай узнікнення ідэі «Новага негра». У прозе і паэзіі, дзе змены ў светаадчуванні народу выяўляюцца асабліва ярка, актуалізуюцца наступныя тэмы: 1) засваенне мінулага вопыту рабства, лінчаванняў, сегрэгацыі; 2) фарміраванне ідэнтычнасці ва ўмовах «падвоенай свядомасці» афраамерыканца; 3) пошук найбольш аўтэнтычных спосабаў выражэння сацыякультурнага вопыту ў негрыцянскім мастацтве; 4) узаемадзеян-

не ў творчасці мінулага і сучаснасці, урбаністыкі і «сельскасці». Дадзены перыяд у афраамерыканскай літаратуры адзначаны цікавасцю да родных каранёў і зваротам да прымітывізму (фальклор, музыка, жывапіс), выкарыстаннем мадэрністскіх тэхнік дзеля выражэння фрагментаванага жыццёвага досведу.

Лэнгстан Х'юз (James Mercer Langston Hughes, 1902–1967) – паэт, празаік і драматург, сацыяльны актывіст, творчасць якога лічыцца класічнай для афраамерыканскай супольнасці. Паэт-лаўрэат апявае свой народ і яго культуру, імкнучыся злучыць дасягненні еўрапейскага літаратурнага працэсу з аўтэнтычнымі формамі самавыяўлення, у цэнтры якіх – паўсядзённае жыццё простага чалавека.

У красавіку 1925 г. Л. Х'юз атрымлівае першае месца ў літаратурным конкурсе часопіса *Opportunity* за верш «Стомлены блюз» (the Weary Blues), якое ён піша пад уражаннем ад наведвання гарлемскага кабарэ. Паўнавартасны зборнік пабачыць сусвет пазней, ў 1926 г., і будзе прыняты неадназначна. У ім сумяшчаюцца тэмы суіснавання некалькіх рас на амерыканскай глебе, пытанні самаідэнтыфікацыі афраамерыканца і мулата, перажывання траўматычнага досведу і пошукаў ўласнага месца ў сацыякультурнай іерархіі. Асаблівай увагі заслугоўвае афрамерыканскі мелас, які ўпісаны ў паэтычныя тэксты праз выкарыстанне вуснай прамовы і джазава-блюзавай рытмікі, што адзначана на лексіка-граматычным, тэматычным узроўнях.

Галоўная тэма зборніка – жыццё «прымітыўнага» чалавека ў амерыканскім «гета», спроба апісання яго штодзённых праблем, пачуццяў. Памежнасць лірычных герояў у некаторых вершах адлюстроўвае прагу да самавызначэння афраамерыканца, экзістэнцыяльны страх не-належнасці да супольнасці, адзіноты чужаніцы. Наступны ўрывак з верша «Хрэст» («Cross») мае рытарычнае пытанне, якое герой-мулат задае сам сабе ў канцы разважанняў пра жыццё маці і бацькі, прыналежных розным расам: «My old man died in a fine big house. // My ma died in a shack. // I wonder where I'm gonna die, // Being neither white nor black?» («Мой стары памёр у выдатным вялікім доме. // Мая мама памерла ў хаціне. // Цікава, дзе я памру, // Не будучы ні белым, ні чорным?») [2, p. 52] Асабліва ярка стан амаль трыкстарскай ліміналнасці бачны ў вершы «Блазень» («The Jester»). Сувязь з шоў менестрэлей (англ. the ministrel show), якое значна паўплывае на стэрэатыпнае ўспрыманне афраамерыканца як прадстаўніка ніжэйшай ступені развіцця, закранае сімвал маскі (падпарадкаванне паводзінаў і форм самавыяўлення нормам беласкурай супольнасці дзеля атрымання сацыяльнай выгады і ўласнай бяспекі), карнавальнае сумяшчэнне трагічнага і камічнага, высокага і нізкага, смеху і плачу, дурасці і мудрасці. Гульня захаваных сэнсаў, якую апісвае паэт, патрабуе ўзгадаць феномен «падвоенай свядомасці» У. Э. Б. Дзюбуа (William Edward Burghardt Du Bois, 1868–1963) і «малпы, якая азначае», падрабязна аналізаваны ў манаграфіі Г. Л. Гейтса (Henry Louis Gates Jr., b. 1950) «Малпа, якая азначае: тэорыя афраамерыканскай літаратурнай крытыкі» («The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism» (1988).

У ранняй паэзіі Л. Х'юза блюзавыя і джазавыя рытмы выкарыстоўваюцца ў якасці мадэрнісцкай тэхнікі «азначэння» тэксту як афраамерыканскага, адначасова спробай праз актуальную «моду» на прымітыў паказаць перфаматыўны стан ідэнтычнасці чорнаскурага чалавека, яго «падвойную свядомасць». Шэраг вершаў у назве маюць музычныя азначэнні («The Weary Blues», «Jazzonia», «Song for a Banjo Dance», «Blues Fantasy», «Harlem Night Song» і інш.), лірычныя героі часта з'яўляюцца часткай музычнага перфомансу (з'яўляюцца выканаўцамі аль-

бо слухачамі / гледачамі), рэфлексуюць над уласным жыццём з нагоды рытмізаванага бэкграўнду. У вершы, назва якога супадае з назвай зборніка, апісваецца выкананне джазавым піяністам блюзу адной ноччу ў Гарлеме. Праз апісанне глядача выява музыкі памежная, чорна-белая, падобная да трыкстарскай. Тэкст верша толькі набліжаецца па сваёй структуры да блюзавай лірыкі, ён застаецца паэтычнай формай для чытання. Праз джаз паэт апісвае рэальнасць начнога жыцця ў Гарлеме – за вонкава яркай і прыгожай экзотыкай афраамерыканскіх кабарэ стаіць пустэча фрагментаванага самаўспрымання і вонкавай стэрэатыпнай адзнакі Іншых, цяжар жыццёвых выбараў і пытанняў ўласнай бяспекі.

Такім чынам, музычная тэма ў паэтычных зборніках «Жалейка» і «Стомлены блюз» раскрываецца праз 1) адпаведныя паэтычныя характарыстыкі тэксту (выкарыстанне ямба і харэя, сінтаксічных паўтораў і гукаперайманняў, зменлівага рытмічнага малюнку, вернакуляра) дзеля стылізацыі вершаў пад народныя спевы, блюз/джаз; 2) вобраз песняра/музыкі, які праз музыку выказвае як індывідуальныя пачуцці і думкі, так і рэфлексуе з нагоды нацыянальнага/расавага пытання; 3) матыўны комплекс, тэматычна звязаны з музычнымі кампазіцыямі (жыццёвая нядоля, нешчаслівае каханне, экзістэнцыяльныя разважанні з нагоды вартасці чалавечага жыцця, духоўных каштоўнасцяў і інш.) Калі Я. Купала выкарыстоўвае музычную тэму ў якасці лагічнага працягу багушэвіцкай традыцыі, абіраючы не толькі аплакваць цяжкі лёс сваёй нацыі, але і па-прароцку заклікаць да іншага вектару думак, то для Л. Х'юза музыка дваістая, аб'ядноўвае жаданне паказаць аўтэнтычнасць культуры афрыканскіх перасельнікаў і скарыстаць амерыканска-еўрапейскую моду на прымітывізм дзеля пашырэння чытацкай аўдыторыі. Афраамерыканскія рытмы у камбінацыі з вернакулярнай прамовай надаюць тэксту кантраснасць, забяспечваюць неабходную гульню падтэкстаў. Музыка беларускага лёсу больш павольная, для яе характэрна спалучэнне амаль сентыментальнай чуллівасці пры апісанні прыроды, выказванні любові да радзімы, і рамантычнага пафасу барацьбы за самавызначэнне і незалежнасць.

Бібліяграфічны спіс

1. Купала, Я. Жалейка / Я. Купала. – СПб.: Тып. К. Пянткоўскага, 1908. – № 6. – 161 с.
2. Hughes, L. The Weary Blues / L. Hughes. – N. Y.: Alfred A. Knopf, 1926. – 109 p.

Бисерова Анна Дмитриевна

магистр (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
biserova.ann@mail.ru

ПРОБЛЕМА ОПРАВДАНИЯ БОГА В ЛИТЕРАТУРНОМ ДИАЛОГЕ ОТ «ПОТЕРЯННОГО РАЯ» ДЖ. МИЛЬТОНА ДО «ТЕМНЫХ НАЧАЛ» Ф. ПУЛМАНА

В статье прослеживается диахронический аспект развития концепции теодицеи поэмы Д. Мильтона в английской литературе.

Ключевые слова: *Джон Мильтон; религиозный миф; свобода воли; теодицея; Филип Пулман.*

Монументальный эпос Джона Мильтона *«Потерянный рай»* (1667) положил начало проблеме оправдания Бога. Современными исследователями произведение Дж. Мильтона традиционно рассматривается как: *«…поэтическая теодицея – по-*

пытка художественно оправдать божественный замысел мироздания» [1, с. 278] то есть оправдать замысел Творца перед человечеством. Однако эстетическая сложность эпоса породила двусмысленность, которую последующие поколения авторов и литературоведов трактовали противоречиво. Пред Романтик У. Блейк полагал, что автор поэмы невольно встал на сторону Дьявола, подчеркивая тем самым притягательность образа мятежника. Современники Мильтона отмечали, что наиболее ярким персонажем эпопеи стал Сатана, чья риторическая мощь и внутренний героизм вызывали сочувствие к бунту. Подобная амбивалентность заложила основу длительного литературного диалога о природе зла и справедливости, где заявленная апология Бога сосуществует с непреднамеренной симпатией к мятежнику. Неудивительно, что мнения исследователей расходятся: апологет К. С. Льюис высоко оценивал мильтоновский эпос как успешное оправдание Провидения, тогда как критик У. Эмпсон отмечал, что поэт вопреки намерениям изобразил небеса в отталкивающем виде.

В эпоху романтизма двойственность воплотилась в феномене «романтического сатанизма» – тенденции изображать падшего ангела не злобным антагонистом, а символом личной независимости и творческого протеста [2, с. 5]. Поэты-романтики (Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли и др.), продолжая внутренний диалог Мильтона, сознательно героизировали бунт против небесной власти. Так, в драме «Каин» (1821) Байрон ставит под вопрос справедливость Бога-Творца, а в лирической драме «Прометей освобожденный» (1820) Шелли открыто симпатизирует титану-противнику как носителю прогресса. Как отмечает П. Шок: *«…романтики превратили падшего ангела в героя экзистенциального сопротивления традиционному теоцентризму»* [2, с. 8].

В викторианскую эпоху акцент сместился на проблему «несправедливых» страданий и утрату веры в благой промысел. На фоне подрыва традиционных метафизических устоев стремительным развитием науки и общественной мысли, демонстрирует дальнейший отход от классической теодицеи к секуляризованному осмыслению зла. Писатели середины и второй половины XIX в. (Дж. Элиот, Т. Харди и др.) показывают мир, в котором божественная справедливость утрачивает свою однозначность. Так, Дж. Элиот в романе «Миддлмарч» предлагает взамен утраченной веры «религию человечности» – этическую систему, основанную на человеческом сострадании [3]. Аналогично Т. Харди в романах «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1895) изображает вселенную неведомых сил, где даже при наличии высшей воли ее невозможно оправдать. О кризисе традиционной апологетики свидетельствует и популярный в 1890-е роман М. Корелли «Скорбь Сатаны», героем которого является Сатана, в образе разочарованного аристократа, подвергает сомнению устои веры и морали. Тем самым литература XIX в. фактически переводит проблему теодицеи в плоскость человеческой этики, признавая неразрешимость вопроса о происхождении зла.

Первая половина XX в. ознаменована трагическими потрясениями (Первая и Вторая мировые войны), которые возродили интерес к вопросу справедливости миропорядка. На этом фоне появляются произведения, восстанавливающие религиозно-теистическую картину мира. Например, христианские писатели К. С. Льюис и Дж. Р. Р. Толкин в своих притчевых прозах утверждали изначальную правоту Творца и смыслотворческую роль страдания. Однако к концу столетия наступил постмодернистский этап открытой антитеодицеи. В трилогии Ф. Пулмана *«Темные начала»* (1995–2000) библейский миф радикально переосмыслен: Бог

(фигурирующий под именем Authority) предстает лже божеством-узурпатором, а само оправдание высшей силы полностью отвергается. Пулман предлагает человечеству самостоятельно определять моральные ориентиры без опоры на трансцендентные догматы. Данная позиция упоминается литературоведами как пост религиозный, антитеодицейный дискурс. Г. Кедвеш. подчеркивает: «*важнейшие вопросы по-прежнему остаются религиозными по своей сути*, хотя разрешать их следует уже вне теистических рамок» [4, p. 960]. Тем самым *«Темные начала»* служат заключительным звеном многовекового диалога с мильтоновской традицией, смещая акценты от теоцентрической парадигмы к гуманистической.

Таким образом, рассмотренный диалог от Дж. Мильтона до Ф. Пулмана демонстрирует постепенный переход от теоцентрического мировоззрения к гуманистическому. Эволюция образов Бога – от их традиционного богословского понимания в эпоху Мильтона до радикальной переоценки в трилогии Пулмана отражает смену фундаментальных культурных парадигм. Произведения ключевых английских авторов XVII–XXI вв. показывают путь от утверждения божественной справедливости к эстетике сомнения и нарративам антитеодицеи, что свидетельствует о глубокой секуляризации сознания и переосмыслении понятия справедливости вне религиозного контекста. Эта трансформация литературных интерпретаций теодицеи от *«Потерянного рая»* до *«Темных начал»* является отражением общей тенденции перехода от апологии Бога к утверждению ценности человеческого выбора и ответственности без опоры на религиозные догматы.

Библиографический список

Чамеев, А. А. *Поэма Мильтона как теодицея в художественной форме* // Художественный текст как целостная система: межвуз. сб. / под ред. Л. В. Сидорченко. – СПб., 2008. – С. 276–284.

Schock, P. A. *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley and Byron*. – New York: Palgrave Macmillan, 2003. – 235 p.

Beer, G. *George Eliot*. – Brighton: Harvester Press, 1983. – 208 p.

Kedves, G. *Theodicy and Authority in Pullman's His Dark Materials* // Literature Compass. – 2012. – Vol. 9, № 12. – P. 956–964.

Борисеева Елена Александровна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
boriseeva2012@yandex.by

РЕАЛЬНОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ В РОМАНЕ РОМЕНА ГАРИ «ЕВРОПА»

В статье определяется значение философско-эстетической концепции романа «Европа» Ромена Гари для подготовки литературной мистификации. Ключевая для романа проблема кризиса европейской цивилизации обусловлена разрывом между высокими идеалами, транслируемыми искусством (воображаемой Европой), и реальностью концлагерей. Основная авторская стратегия, направленная на создание «ускользающей идентичности» в романе, связывается с организацией тромплёя на разных уровнях повествования (повторяющиеся сцены как плод воображения разных персонажей, гибридно-цитатный характер персонажей, включение биографических деталей в онирическую реальность романного мира).

Ключевые слова: *литературная мистификация; роман; тромплёй; фикционализация; художественный вымысел.*

Литературная мистификация Ромена Гари значима и как ответ самой литературы на проблему авторства, поставленную эпохой постмодерна, и как апогей мифотворчества, когда созданный образ автора становится неотъемлемой частью его идентичности. При этом мистификация является закономерным итогом творческих исканий французского писателя, и особый интерес для исследования пути от Ромена Гари к Эмилю Ажару (его разные творческие воплощения) представляет так называемый «предажаровский» период (1965–1973). Для него характерны, с одной стороны, обобщение тем и мотивов, сквозной нитью проходящих через раннее творчество писателя, с другой, – активные поиски новых художественных решений, что не в последнюю очередь связано с разработкой его собственной эстетической концепции современного пикарескного романа. Магистральным концептом произведений, входящих в «предажаровский» период, является «ускользающая идентичность», и одна из основных авторских стратегий, реализующих это ускользание, представлена постоянным балансированием на границе реального и вымышленного, когда на разных уровнях повествования, создается оптическая иллюзия, тромплёй (*trompe-l'œil* – «обман зрения»). Показателен в этом отношении роман «Европа» (*Europa*, 1972), в котором Р. Гари видел свое любимое произведение (см.: [1, с. 406]) и который критика называет одним из самых сложных текстов писателя (см.: [2, p. 117]).

В романе, где используется целый арсенал приемов, направленных на демонстрацию созданности художественного мира, много личной истории писателя: строительный материал причудливо сплетаемой фантасмагории представлен деталями его биографии, полотнами любимых художников, парафразами сюжетов почитаемых авторов, шахматными ходами бессмертных партий, сыгранных в реальности.

Тромплёй в «Европе» создается и сюжетом, и системой персонажей, и самой организацией нарратива: здесь все – не то, чем кажется сначала: каждый эпизод опровергается последующим, о каждом из героев невозможно сказать, реален ли он или всего лишь плод воображения другого персонажа.

Главный герой романа – французский посол в Риме Дантес, интеллектуал, живущий фантазиями о прекрасной Европе и пребывающий в состоянии галлюцинаторной реальности, – это своего рода художественное отражение Ромена Гари (будучи на дипломатической службе сам писатель мечтал о назначении в Италию, так что роман реализует желание автора). Но на фикциональный статус этого героя указывает его гибридно-цитатный характер: как и все в романе, Дантес балансирует на границе реальности и вымысла. Его имя отсылает, с одной стороны, к исторической персоналии – Жоржу Дантесу, убийце А. С. Пушкина – одному из самых значимых для творчества Р. Гари авторов. С другой стороны, имя главного героя «Европы» является аллюзией на Эдмона Дантеса, главного героя романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо». Эти отсылки объединяют в образе персонажа «Европы» мотивы вины и наказания, справедливости и мести. Сюжетную основу романа Р. Гари составляет план мести послу Франции, разработанный его бывшей возлюбленной Мальвиной фон Лейден: Жана Дантеса, обвиняемого в том, что он бросил свою любимую после автомобильной аварии, когда та оказалась в инвалидном кресле, должна соблазнить ее дочь. Но версии произошедшего двадцать пять лет назад разительно отличаются в интерпретации разных персонажей, никто из которых не может выступать надежным свидетелем. И Образы Мальвины фон Лейден и Эрики – матери и дочери, возлюбленных

Дантеса, включают много биографических черт любимых женщин писателя (психическое расстройство, письма из психиатрической клиники, душевная неуравновешенность). Но Мальвина фон Лейден, проносящаяся через столетия и бросающая вызов реальности, имеет литературные корни: ее образ – аллюзия на старую графиню из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Роднит эти образы, прежде всего, мотивы карточной игры и мести: в «Пиковой даме» Германну, виновному в смерти графини, мстит ее призрак, в «Европе» Мальвина, оказавшись в инвалидном кресле, фактически умирает (она ведет полупризрачное существование в химерах мщения). Основная связующая нить между этими образами – алхимик и путешественник во времени граф Сен-Жермен: он открывает тайну трех карт пушкинской графине, а Мальвина фон Лейден, приятельница графа, встретила в 1720 году у него на приеме Фатум, с которым и будет вести свою игру. Мальвину фон Лейден называют *malevolence* (недоброжелательство), что отсылает к эпиграфу из «Пиковой дамы».

Любимая эпоха героев «Европы» – век Просвещения, в философии и литературе которого они черпают вдохновение. Такой акцент на XVIII век обоснован основной проблематикой романа: кризис европейской цивилизации связывается с разрывом эстетики и этики. В XVIII столетии Разум «едва лишь открыл себя…; к его наслаждениям не примешивался еще запах крови, грязи и пота» [3, с. 110]. Когда же изящная игра ума и изыски стиля увлекают все больше, когда красота позы оказываются более значимы, чем ее смысл, закономерным итогом века Разума становится гильотина.

Дантес – человек «глубокой культуры», живет верой в миф о Европе «острых умов и прекрасных душ» [3, с. 138]. Его вера питается высокими порывами человеческого духа и шедеврами искусства, но он все больше теряет чувство реальности, погружаясь в собственные фантазии и галлюцинации. Кризис, переживаемый Дантесом, обусловлен осознанием непреодолимой пропасти между этой воображаемой Европой с ее идеалами, транслируемыми культурой, и реальной Европой войн, геноцида, концлагерей. Улыбка Джоконды не способна внушить палачу ценность человеческой жизни, придать реальности этическое измерение, но самые прекрасные шедевры создаются из человеческого горя – эта мысль настойчиво повторяется в разных романах «предажаровского» периода («Пляска Чингиз-Хаима», «Повинная голова», «Чародеи»). Представление о Европе, «где страдания были уделом поэзии, а войны дали литературе больше, чем литература могла войне противопоставить» [3, с. 155], получит новое развитие в «ажаровском» романе «Псевдо»: Ажар готов скорее отказаться от искусства, чем признать за собой право творить на слезах и страданиях («…Я предпочитаю, чтобы не было Достоевского, чем был бы Раскольников. Цена «Войны и мира» слишком дорога» [4, p. 522]). Сама суть искусства в вечном поиске недостижимого идеала: «искусство создает то, что не может быть сделано» [3, с. 320], и роман «Европа» является своего рода апологией вымысла.

Вымысел является ключом к «предажаровской» концепции идентичности Р. Гари. Идентичность рассматривается им как плод воображения, и ее неизбывная проблематичность кроется в том, что в конфликте оказываются два образа: моя конструкция себя и представление обо мне в сознании другого. Отсюда стойкое ощущение Дантеса, что «его изобретают» [3, с. 152], что он продукт чьего-то воображения. И один из путей избежать этого навязанного чужим сознанием образа – мистификация.

Роман о закате европейской цивилизации соткан из мифологем, составляющих основу ее культуры (похищение Европы, самоубийство Вертера, сделка Фауста). В «Европе» постоянно подчеркивается искусственность сюжета: история Дантеса, Мальвины и Эрики представляется как спектакль, шахматная партия, балет с тщательно выстроенной хореографией. О разыгрываемом действе читателю напоминают многочисленные детали (менуэты Арлекина и Коломбины; театральный бинокль Мальвины; шахматные ходы, повторяющие бессмертные партии, продуманность сцен, декораций и костюмов). Но каждый из участников этого спектакля готовит свою режиссуру, и эти версии неминуемо приходят в противоречие. О персонажах романа невозможно сказать: они игроки или марионетки? Нет уверенности и в том, Мальвина ли находится в сознании Дантеса, он ли пленник ее воображения, или же они оба всего лишь марионетки загадочного Барона.

Хронотоп в романе носит предельно условный характер. Его созданность обыгрывается отсылками к миру искусства – книгам, живописным полотнам или театральным постановкам («облака Тьеполо в синеве неба» [3, с. 82]., «манекен Де Кирико, сидящий на шахматной плоскости бесконечности» [3, с. 114], «удалявшийся силуэт, будто сошедший с полотен Ренуара» [3, с. 111]), бант пояса Эрики кажется бабочкой «на теле Улановой, во втором акте «Жизели»» [3, с. 103]. Время здесь застыло в неподвижном ожидании развязки (настойчивое повторение «было три часа утра» – время бессонницы и галлюцинаций Дантеса), но при этом оно проницаемо: персонажи одним усилием воображения встречаются с Дидро, Стендалем и Штраусом, рассказывая исторические анекдоты с уточнением дат и мест, верифицировать которые невозможно. Каждая сцена носит вторичный характер, в каждом персонаже мерцают освоенные культурой типажи.

Вязкая онирическая реальность создается в романе посредством повторяющихся сцен, разворачивающихся то ли в реальности, то ли в сознании разных персонажей («карусели фантасмагорий» [3, с. 121]. При этом в романе, где ничего не происходит, динамика повествования задается принципом дихотомии (прекрасный вымысел и грязная реальность, насмешка гипсового паяца Арлекина и статуя Данте, «навеянная адскими гравюрами Доре» [3, с. 148] в кабинете Дантеса, проработанный до мелочей план и непредсказуемость финала).

Повествование, лишенное событийности, галлюцинаторный мир, балансирующий на границе яви и сна, персонажи, чья реальность постоянно ставится под сомнение, дают основания критике рассматривать «Европу» Р. Гари как пародию на новый роман [2, p. 117]. Но стоит учитывать, что тромплёй как прием, организующий романный мир, является наиболее адекватным способом воплощения «ускользающей идентичности» и намечает путь к литературной мистификации.

Библиографический список

1. Анисимов, М. Ромен Гари, хамелеон / М. Анисимов. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2007. – 640 с.

2. Rosse, D. Romain Gary et la modernité / D. Rosse. – Les Presses de l'Université d'Ottawa: Éditions A.-G. Nizet, 1995. – 193 p.

3. Гари, Р. Европа / Р. Гари. – СПб.: «Симпозиум», 2003. – 496 с.

4. Gary, R. Pseudo / R. Gary // Les œuvres complètes d'Émile Ajar. – Paris: Mercure de France, 1991. – P. 493–702.

Бурова Ирина Игоревна

докт. филол. наук, профессор (г. Санкт-Петербург, Россия)
irinaburova2016@yandex.ru

«РУИНЫ ВРЕМЕНИ»: ПОЭМА-ПАМЯТНИК В КОНТЕКСТЕ «ВЕРГИЛИЕВА КАНОНА» В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДМУНДА СПЕНСЕРА

В статье представлен анализ жанровой природы поэмы Э. Спенсера «Руины времени» в контексте философско-религиозных и поэтико-стилевых исканий английской ренессансной литературы.

Ключевые слова: *английская поэзия; литературный памятник; «Руины времени»; Филип Сидни; Эдмунд Спенсер.*

Распространена точка зрения, что открывающая сборник «Жалобы» (1591) поэма «Руинам времени» создавались механическим соединением ранее написанных стихотворений [1], однако существует возможность ее прочтения как единого целого, отражающего размышления поэта о бренности земной жизни, способах увековечить память о достойнейших из людей и, соответственно, о роли, которую может сыграть в этом поэзия.

В первой части, собственно ламентации, genius loci Верлама оплакивает преходящесть всего сущего, закат не только Веруламия, но и всей античной цивилизации. О ее любимом городе помнят только благодаря Кэмдену, труд которого спас его от забвения. Так в поэме возникает восходящая к Горацию идея литературного памятника, получающая развитие в центральной части. Однако, в отличие от Горация, видевшего в поэзии памятник поэту, Спенсер стремится увековечить достойного современника.

Автор уже имел опыт в области эпидейктичекой риторики [2, с. 204–205], воспев в апрельской эклоге «Пастушеского календаря» Элизу-Елизавету I, в описании которой в духе платоновской концепции подчеркивается единство красоты и добродетели. Создавая памятник Филипу Сидни в «Руинах времени», Спенсер не отказывается от эпидейктичекой стилистики, но при этом следует аристотелевой концепции похвалы как «способа изъяснять величие добродетели какого – либо человека» и назидания [3, с. 135].

Элегическая центральная часть «Руин времени» приобретает оттенок видения, усиливающийся изображением небесного апофеоза Филиппа Сидни. Смерть поэта, его жизнь, отданная служению родине и защите истинной веры, позволяет Спенсеру уподобить покойного Христу–воителю. Героическая самоотверженность Сидни (РВ, ст. 295–301) должна стать примером для подражания. Одновременно Спенсер представляет Сидни как нового Орфея, превосходящего по степени дарования мифического поэта, и дает ему необычайно высокую оценку как пасторальному поэту (РВ, ст. 323–328). Очевидно, что уподобление Сидни Христу и Орфею – дань средневековой интерпретации мифа об Орфее как аллегории сошествия Христа из высшего мира в низший, чтобы даровать его обитателям жизнь вечную [4].

Образ Сидни появляется и в серии «педжентов», которыми завершаются «Руины времени». В первых шести «педжентах» приводятся примеры бренности всего сущего, в остальных описывается противонаправленное движение элементов земного мира, когда имеющее истинную ценность возносится в горний мир. Исполнив свою последнюю песнь, прекрасный лебедь (cygnus–cygne–Сидни) поднимается в небеса и превращается в созвездие. Возносится не материальное

тело как таковое, а то прекрасное и нетленное, что с ним ассоциируется, чистота и красота.

Лира, упоминающаяся во втором «педженте» второй серии, связана с образом лебедя двояко. По Овидию, голова и лира растерзанного вакханками Орфея были подхвачены водами реки Гебр, которая вынесла их на «метимнейского Лесбоса брег» (Мет., 11. 50–55), родину «лесбосских лебедей» Сафо и Алкея. При этом в небе северного полушария созвездие Лебедя соседствует с созвездием Лиры, в которое, по Спенсеру, превращается возносящаяся на небо лира, в земной жизни принадлежавшая величайшему из поэтов Филисиду – Филипу Сидни.

В следующем «педженте» упоминается звезда, блистающая ярче других и ассоциирующаяся с поэтическими самоназваниями Сидни (Филисид, Астрофил). В нее воплощается бесценное содержимое эбенового ларца – гроба Сидни. В ассоциативном ряду «Лебедь – Лира – ослепительная звезда» последняя представляется Вегой, находящейся в созвездии Лиры [5, с. 152]. Так поэтическое «я» Сидни получает заслуженную прописку в эмпирее. Однако античные ассоциации «орфического» плана характеризуют лишь одну сторону личности Сидни, поэтому в заключительных «педжентах» второй серии они дополняются христианскими. Четвертый «педжент» соотносится с текстом «Откровения Иоанна Богослова» (Откр. 19:7). В пятом и шестом «педжентах» христианские и античные мифологические мотивы предстают уже в прихотливом хитросплетении (Сидни–Персей, Сидни–защитник веры, рыцарь на белом коне), образуя многослойные метафоры. Израненный, как Сидни после трагедии в Зутфене, рыцарь – Персей, он же защитник веры, взлетает на Пегасе в небеса, где оба превращаются в созвездия. В заключительном видении Меркурий, играющий в греческом пантеоне богов роль проводника мертвых душ, возносит прах покойного на небеса.

Сетования Верламы и видения первой серии «педжентов» иллюстрируют уязвимость земных, материальных монументов, тогда как поэзия и небеса даруют вечную славу.

Сидни был дорог Спенсеру не только как любимец его покровителей, но и как поэт – единомышленник, стремящийся доказать возможности национальной поэзии. Глубокое уважение к памяти Сидни, которое испытывал Спенсер, отразилось не только в «Руинах времени», но и в изысканном комплименте поэту в поэме «Возвращение Колина Клаута», а также в созданных к десятилетию со дня смерти Сидни траурных элегиях «Астрофел» и «Скорбная песнь Клоринды».

Ключевая идея образа Сидни у Спенсера оказывается неразрывно связанной с его собственным представлением о необходимости соблюдения «вергилиева канона» в эволюционном превращении поэта пасторального в поэта героического, осмыслением увековечивающей роли поэзии и поисками поэтических средств создания литературных памятников достойнейшим из смертных.

Библиографический список

1. Rasmussen, C. J. Spenser's «Ruines of Time» / C. J. Rasmussen // Spenser Studies. – 1981. – № . 4. – P. 159–181.

2. DeNeef, A. L. Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric / A. L. DeNeef // Journal of Medieval and Renaissance Studies. – 1973. – № . 3. – P. 204–205.

3. Аристотель. Риторика // Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 5–80.

4. Friedman, J. Orpheus in the Middle Ages / J. Friedman. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1970. – 247 p.

Бязлепкіна-Чарнякевіч Аксана Пятроўна

канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск, Беларусь)
a.biazlepkina@gmail.com

ІДЭАЛАГІЧНЫ ПРЫНЦЫП ФАРМІРАВАННЯ ЛІТАРАТУРНАГА КАНОНА

Безлепкина-Чернекевич Оксана Петровна

канд. филол. наук, доцент (Беларуский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
a.biazlepkina@gmail.com

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА

В статье рассматриваются принципы обоснования и соотнесения идеологических и эстетических закономерностей формирования литературного канона в контексте национальной культуры.

Ключевыя слова: *литературный канон; национальная идентичность; культура, этнос, государственность.*

У беларускім акадэмічным кантэксце прынята меркаванне, што беларускі літаратурны канон сфарміраваны па эстэтычным прынцыпе (прафесар М. Мушынскі: *«У новай «Гісторыі…» было пераканальна паказана, што вытрымалі праверку часам і ўвайшлі ў залаты фонд нацыянальнага мастацтва творы, тэматычна звернутыя да народнага жыцця, лёсу Бацькаўшчыны. Даследчыкамі прымаліся пад увагу перш за ўсё ўзровень мастацкай дасканаласці твораў, глыбіня спасціжэння сацыяльнай рэчаіснасці і духоўнага свету чалавека, наватарства пісьменнікаў у раскрыцці нацыянальнага характару беларуса, у асваенні жанравай структуры, выкарыстанні вобразна-выяўленчых багацця ў народнай мовы»* [1, с. 73].»). Гэты прынцып выглядае адным з самых «элітных» і неаспрэчных: гэты тэкст у каноне – таму што ён найлепшы па якасці. Гэтым жа прынцыпам кіраваўся Г. Блум, калі пісаў свой сусветна вядомы «Заходні канон» (у 1990-х эстэтычны прынцып быў аспрэчаны ў выніку многіх дыскусій, але на ў Беларусі ці Расіі ўсё яшчэ актуальны). Можна паспрабаваць тып літаратурнага канона разглядаць у карэляцыі з тыпам нацыі. Існуе шмат тыпалогій, але тут возьмем адну для больш яскравага супастаўлення.

Дазволім сабе яшчэ адно назіранне. «Заходні канон» Г. Блума з прыматам эстэтычнага крытэрыя перакладзены на рускую мову і не перакладзены «Культурны капітал» Дж. Гілары, дзе адстойваецца фармальны крытэрый, перастаўляецца акцэнт на *«пытанне пра кананічнае ў яго сацыяльных і інстытуцыйных кантэкстах»* [2,]. Калі б можна было спытаць гэтых навукоўцаў, якім чынам суадносяцца навучальная праграма па літаратуры і літаратурны канон, то Г. Блум, напэўна, адказаў бы, што з літаратурнага канона адбіраюцца творы ў школьную праграму, а Дж. Гілары прытрымліваецца іншай пазіцыі: што трапіла ў школьныя/універсітэцкія праграмы, тое і складае канон. І праўда хутчэй на баку Дж. Гілары, асабліва калі глядзець на працэс фарміравання канона з Беларусі. Т. Паповіч, сербская даследчыца, напісала кнігу «Усходні канон» і падкрэсліла самаўзнаўляўльнасць канона: крытыкі і літаратуразнаўцы самі «прызначаюць» кнігу на роль класікі, і потым спасылаюцца на сваё прызначэнне, сцвярджаюць праз цытаванне і г. д.

Па-першае, ідэалагічны і эстэтычны крытэрыі могуць быць актуальныя на розных стадыях фарміравання літаратурнага канона, а па-другое, актуальнасць пэўнага крытэрыя можа карэляваць з тыпам нацыі. І тут трэба вызначыцца з тэрміналогіяй. Будзем лічыць, што літаратурны канон – гэта сацыяльна сканструяваная сукупнасць твораў, якія прызнаны найбольш значнымі, уплывовымі і прадстаўнічымі ў пэўнай літаратуры, культуры ці эпосе. Ён фарміруецца ў выніку грамадскага і навуковага кансенсуса, з'яўляецца эталонам і аказвае ўплыў на літаратуру, адукацыю і культурныя каштоўнасці («Канон уяўляе сабой і калектыўную культурную памяць, нейкага кшталту агульнае сховішча ведаў і дасягненняў, якое служыць для стварэння новых твораў» [3, с. 7]).

Таксама пэўнага ўдакладнення патрабуе тэрмін тып нацыі. Звычайна вылучаюць палітычную (грамадзянскую) нацыю і этнічную нацыю. Але для мэт гэтага артыкула такая класіфікацыя занадта грубая. Для больш тонкай наладкі будзем мець на ўвазе спрэчную класіфікацыю, якая ўключае яшчэ – культурную нацыю (да існавання дзяржавы) і гібрыдную нацыю. Яскравымі прыкладамі культурнай нацыі звычайна лічаць італьянскую і нямецкую. Логіка гэтага тэрміна ў тым, што такая нацыя існуе да існавання дзяржавы і аб'ядноўваецца мовай, культурай, рэлігіяй, але можа быць раз'яднана палітычна. Прапануем гіпотэзу: крытэрыі фарміравання літаратурных канонаў розных краін знаходзяцца ў вытлумачальнай карэляцыі з рознымі тыпамі нацыі, і гэтая карэляцыя пацвярджае дамінаванне ідэалагічнага крытэрыя пры фарміраванні літаратурнага канона.

Для грамадзянскай нацыі (у Францыі, Вялікабрытаніі, ЗША) вельмі важны менавіта ідэалагічны складнік. Некалькі супольнасцей трэба аб'яднаць фармальна тым спосабам і на тых падставах, якія цяпер актуальныя ў пэўнай краіне. У некаторых гібрыдных нацый (грамадзянская + этнічная) агульны канон можа адсутнічаць. Так, у кожнага з чатырох кантонаў Швейцарыі свае літаратурныя каноны, якія могуць для азнаямлення ўключаць перакладныя тэксты з іншых кантонаў. Пры падтрымцы дзяржавы такі статус кво можна трымацца дастаткова доўга. У іншых выпадках – адбываецца перамога аднаго этнасу, часам – разам з іншымі поспехамі на палітычнай арэне (маецца на ўвазе імперскі статус Вялікабрытаніі, Іспаніі, Партугаліі, Францыі, Аўстра-Венгрыі).

Усе выпадкі інтэрферэнцый літаратурных канонаў адбываюцца на перасячэнні нацыі грамадзянскай (калі яна стала моўнай нацыяй) і этнічнай. Адным з самых цікавых прыкладаў тут можа быць прыклад Ф. Кафкі, уключанага тым жа Блумам у «заходні канон». Творы Ф. Кафкі дзеляць тры каноны – нямецкамоўны, чэшскі і яўрэйскі. У кожным з гэтых выпадкаў уключэнне пісьменніка ў канон – ідэалагічнае: ён піша на нашай мове, хай сабе іншага паходжання і з іншай краіны; ён – жыхар нашай краіны, мова не мае значэння; ён па паходжанні – наш, астатняе не мае значэння. Вядома, можна, як Г. Блум, сцвердзіць эстэтычны прынцып: за Ф. Кафку б'юцца тры каноны з прычыны надзвычайнай якасці тэкстаў. Але эстэтычны прынцып працуе пасля ідэалагічнага. Ці стаў бы Кафка еўрапейскім класікам, калі б пісаў на чэшкай ці на ідыш? Адказ відавочны. І Блум, адбіраючы класікаў, выбіраў іх са спіса тых, хто «прайшоў экзамен» на класіка па паходжанні, мове твораў, гендары і г. д. На палях пакідаю пазнаку для беларусаў: магчыма, А. Міцкевіч – таксама такі прыклад інтэрферэнцыі літаратурных канонаў, і трэба проста прызнаць ідэалагічны прынцып стварэння літаратурнага канона, змірыцца з тым, што людзі пісалі на мове перыяду распада імперыі (Рэч Паспалітая).

У XIX стагоддзі апынуліся ў адной гістарычнай прасторы розныя нацыі – грамадзянскія і этнічныя. Ёсць трапная фраза пра тое, што нацыі паміж нямецкай і рускай моўнымі прасторамі зроблены літаратурамі. І працэс фарміравання літаратурнага канона ў такіх умовах мусіць быць трохі агрэсіўным з прычыны няроўнасці сіл. Адсюль часта ідзе моўны крытэрый фарміравання літаратурнага канона (як гэта было ў беларускай літаратуры пачатку XX ст.). Мы ведаем, што на тэрыторыі Беларусі было чатыры дзяржаўныя мовы ў 1920-х гг., але ад твораў, напісаных у Беларусі на іншых мовах у той час, амаль няма следу.

Пры стварэнні літаратурнага канона звычайна паўстае важнае пытанне: якім чынам (па якім прынцыпе) аб'ядноўваць і ці аб'ядноўваць наогул у адзіны недыскрэтны літаратурны канон літаратурную традыцыю, якая развівалася на пэўнай тэрыторыі. Літаратурны канон ўзнікае, калі ёсць дзяржава, для якой канон выступае ў аб'яднаўчай функцыі сродкам трансляцыі ідэалогіі, ідэнтычнасці. Можна прывесці ў прыклад яўрэйскі літаратурны канон, які пачаў фарміравацца толькі пасля стварэння дзяржавы Ізраіль. Да таго моманту яўрэі існавалі як культурная нацыя, дыяспаральная нацыя. І на іх прыкладзе, а таксама на прыкладзе італьянскага і грэчаскага канонаў бачна, як вырашаецца пытанне са старажытнай літаратурай. З гістарычных прычын у яўрэйскі канон узялі ўсе тэксты, якія апісвалі жыццё народу, без увагі на мову іх напісання (Р. Вайс, стваральніца канона, нават шчыра прызналася, што не ўключыла літаратуру сефардаў, толькі таму што не ведае іспанскай мовы – гэта важнае ўдакладненне для разумення элементаў выпадковасці ў працэсе фарміравання канона).

У Грэцыі старажытнагрэчаскі канон вывучаюць у школьнай праграме (праўда, прадметаў два – новагрэчаская мова і літаратура і старажытнагрэчаская мова і літаратура). У Італіі старажытнарымскі канон разглядаецца як агульнаеўрапейская культурная спадчына, а ўласна італьянскі канон пачынаецца з Сярэднявечча (Дантэ, Пятрарка і г. д.). Можна аргументавана апеляваць да гісторыі Італіі і Грэцыі, да таго, што ў Грэцыі не з'явілася пісьменніка славуцей за Гамера з гістарычных прычын, але відавочна іншае: рашэнне пашырыць канон храналагічна і моўна – ідэалагічнае.

У гэтым кантэксце дзіўна выглядае пытанне нямецкай даследчыцы М. Рутц: «Ці трэба наогул распрацоўваць гісторыю *беларускай* літаратуры для даўнейшых эпох?» [4, с. 117]. Маўляў, там не было беларускай дзяржаўнасці і ідэнтычнасці.

Калі вяртацца да тыпаў нацыі, то цяжка ўстрымацца ад жарту – кожная гібрыдная нацыя гібрыдная па-свойму. Беларуская нацыя фармулявалася Багушэвічам («мова – адзежа душы»), Купалам і нашаніўцамі як этнічная, культурная. Адбор вёўся спачатку па моўнай прыкмеце, ва ўмовах канкурэнцыі з іншымі культурамі, памяць пра якія аказалася зацёрта. Тут рэалізоўваўся ідэалагічны прынцып. Савецкі перыяд гісторыі засведчыў фарміраванне грамадзянскай нацыі («савецкі чалавек»). Паколькі ў СССР беларусы не былі тытульнай нацыяй, то літаратурныя каноны фарміраваліся паралельна – беларускі літаратурны канон і агульны савецкі, куды былі для прадстаўнічасці дапушчаны і аўтары з нацыянальных рэспублік ці рэгіёнаў (І. Шамякін, В. Быкаў, Ф. Іскандэр, Р. Гамзатаў, Ю. Рытхэў і г. д.). Тут таксама эстэтычны прынцып рэалізоўваўся пасля ідэалагічнага. Атрымалася, што ў гібрыднай савецкай нацыі паралельна гібрыдным афіцыйным канонам існавалі этнічныя літаратурныя каноны. Пасля распаду Савецкага Саюза беларуская нацыя, верагодна, заставалася гібрыднай. А літаратурны канон

заставаўся такім, якім ён быў у савецкі час, – этнічным. У ім таксама дзейнічае ідэалагічны прынцып фарміравання літаратурнага канона.

Такім чынам, ідэалагічны прынцып з'яўляецца галоўным пры фарміраванні літаратурных канонаў, якія ў сваю чаргу з'яўляюцца інструментам дзяржаўнай ідэалогіі (а таму не існуе канонаў без дзяржаў). Эстэтычны прынцып фарміравання літаратурнага канона, які сцвярджаюць многія навукоўцы ў розных краінах (М. Мушынскі, Г. Блум), актуальны для тых тэкстаў, якія прайшлі праверку ідэалагічным крытэрыем. Прынцыпы фарміравання літаратурнага канона знаходзяцца ў карэляцыі з тыпам нацыі.

Библиографический список

1. Мушынскі, М. І. Крытыка і літаратуразнаўства / М. І. Мушынскі / Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. 1966–1985 / НАН Беларусі, Аддзне гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т імя Я. Купалы; Навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Минск: Бел. навука, 2002. – С. 73–111.

2. Guillory, J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation / J. Guillory. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. – 392 p.

3. Поповић, Т. Источни канон / Т. Поповић. – Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2019. – 277 с.

4. Рутц, М. Адзін народ, адна мова, адна літаратура? Канцэпцыі гісторыі беларускай літаратуры ў эвалюцыйных змяненнях (1956–2010) / М. Рутц; пер. і камент. Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая // TOPOS. – 2022. – № 2. – С. 81–124.

Бячкова Варвара Андреевна

канд. филол. наук, доцент (Пермский государственный национальный исследовательский университет, г. Пермь, Россия)
bvarvara@yandex.ru

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ БИБЛЕЙСКОЙ ВИРСАВИИ ТОМАСОМ ГАРДИ («ВДАЛИ ОТ ОБЕЗУМЕВШЕЙ ТОЛПЫ») И ЗОИ ХЕЛЛЕР («ХРОНИКИ ОДНОГО СКАНДАЛА»)

В статье представлен анализ образа Вирсавии в романах Т. Гарди «Вдали от обезумевшей толпы» и Зои Хеллер «Хроники одного скандала».

Ключевые слова: *библейский сюжет; Вирсавия; Т. Гарди; З. Хеллер.*

Цель нашего исследования – проанализировать переосмысление образа и истории библейской Вирсавии в романах писателя викторианской эпохи Т. Гарди («Вдали от обезумевшей толпы») (*Thomas Hardy, Far from the Madding Crowd*, 1874) и современной британской писательницы Зои Хеллер («Хроники одного скандала») (*Zoë Heller, Notes on a Scandal*, 2003). Писатели не пытаются «переписать» библейский миф (как это делает, например, шведский Т. Линдгрен в своем романе «Вирсавия» (1984) (см. об этом романе [1]), но создают новые «версии» Вирсавии и ее истории конца XIX в. (Т. Гарди) и начала XXI в. (Зои Хеллер), «подарив» своим героиням имя Вирсавии (Bathsheba Everdene и Sheba (Bathsheba) Hart).

Отметим, что основные принципы переосмысления библейского сюжета в романах Т. Гарди и З. Хеллер схожи (что чрезвычайно интересно, учитывая, что романы написаны с интервалом в примерно 100 лет). Во-первых, оба писателя обращают внимание на значительные изменения в положении женщины в обществе. Как известно, в Библии [2, 2 Цар. 11–12)] история Вирсавии из-

ложена, преимущественно, «с точки зрения» царя Давида, некоторое внимание уделено образу Урии Хеттеянина, однако образ Вирсавии сводится к ее очень яркой внешности и констатации ее поступков (она приходит к Давиду, позже – извещает его о своей беременности и т. д.). Чувства героини, ее отношение к происходящему и пр. никак не комментируются. В романах Т. Гарди и З. Хеллер ситуация совершенно иная. Их Вирсавии – центральные персонажи произведений, со своим внутренним миром, «голосом», точкой зрения и пр. (Интересно, что и Т. Линдгрен придерживается того же принципа, наделяя свою героиню исторического романа «Вирсавия» «стремлением и активностью» [1, с. 74]). Мы определенно имеем дело с феминным (или даже феминистским) переосмыслением библейского сюжета: он перенесен в мир, где женщина – полноценный (или, у Гарди, почти полноценный) член общества, имеющий право не только на выражение своих чувств и мыслей, но и на самовыражение. Радикальное изменение статуса женщины в обществе проявляется в исследуемых романах еще и тем, что героини, порой «играют роли» других персонажей библейского сюжета о Вирсавии. Чаще – это «роль» царя Давида: Вирсавии выступают инициаторами отношений, занимают в паре, так или иначе, более высокий статус и пр. С другой стороны – оба писателя подчеркивают всем известную тенденцию «демократизации» литературный персонажей, когда благородный, исключительный мифологический герой понемногу трансформируется в обычного человека. Отношение автора к такой трансформации может быть разным: от тоски по великим людям, способным на настоящие жертвы, подвиги и пр. (и сарказма по отношению к совсем «не великим» современникам), до стремления показать читателям, что и сегодня есть место «большим» чувствам, страстям, страданиям, заблуждениям и ошибками и пр. Обозначив общие принципы переосмысления истории библейской Вирсавии в романах Т. Гарди и З. Хеллер, рассмотрим каждое произведение более подробно.

Образ Вирсавии Эвердин, главной героини романа «Вдали от обезумевшей толпы», отличает динамика, в которой постоянно находится героиня: меняется как ее характер, так и внешние обстоятельства (библейский образ Вирсавии, как мы помним, статичен). Сирота и бесприданница, Вирсавия Эвердин также обладает очень яркой внешностью и прекрасно это осознает. Отчасти именно уверенность в собственной привлекательности придает ей уверенности, и смелости. Впервые Вирсавия появляется верхом на лошади, но без традиционных для викторианской эпохи амазонки и дамского седла, что определенно свидетельствует о сильном, независимом характере [3, ch. 4]. Из-за стремления к независимости Вирсавия отвергает предложение влюбленного в нее фермера Габриэля Оука, мечтая, во-первых, о браке по любви, а во-вторых, возможности самореализовываться как-то иначе, не выходя замуж. Очень скоро героиня получает такую возможность: получив от дяди наследство она превращается в обеспеченную обладательницу большой фермы. Хотя молодая и красивая девушка в такой роли – не совсем привычное для современников зрелище, новый статус не уменьшает, а наоборот, увеличивает популярность Вирсавии у потенциальных поклонников. Сложность характера Вирсавии Эвердин состоит в том, что, помимо врожденного чувства собственного достоинства, источником уверенности девушки в себе является тщеславие, которое толкает героиню на безрассудные поступки с серьезными последствиями. Например, Вирсавия посылает соседу Болдвуду письмо-»валентинку». Библейский сюжет здесь получает почти зер-

кальное отражение: во-первых, девушка, а не мужчина, проявляет инициативу в отношениях, а во-вторых: в отличие от искренних чувств и намерений царя Давида, посылающего за библейской Вирсавией, Вирсавия Эвердин просто хочет разыграть «глупого, старого Болдвуда» [3, ch. 13], не думая о последствиях.

Печальная истина, по Т. Гарди, истина состоит в том, что обретенные героиней финансовая и социальная независимость не дают ей полной свободы. Ничто не может защитить человека от собственных страстей, заблуждений, порывов. В том числе и об этом повествует история библейского царя Давида, но у Гарди драматические ошибки совершает Вирсавия. Появившуюся у нее возможность самой выбирать самой спутника жизни она использует неудачно, выйдя замуж за сержанта Фрэнка Троя. Ирония состоит в том, что Вирсавия реагирует на те же качества, что присущи ей самой: внешнюю привлекательность Троя и его умение ею пользоваться (ключевым моментом их отношений становится наполненная, по мнению исследователей, фрейдистскими символами [4, с. 134] сцена романа, в которой Вирсавия наблюдает за Троем, упражняющимся в фехтовании [3, ch. 28]). Вирсавия не находит в Трое помощника и советчика, а впоследствии героиня узнает, что по вине мужа оказалась в положении, вновь сопоставимом с ситуацией библейского царя Давида. Узнав, что бывшая работница ее фермы Фанни Робин погибла в работном доме, Вирсавия разрешает привезти в дом гроб с телом девушки. Ночью она узнает, что Фанни умерла от родов и отцом ее ребенка был Трой. Фрэнк признается в любви к погибшей Фанни, несправедливо обвиняя Вирсавию и том, что не обвенчался с «настоящей» женой [3, ch. 43]. На самом деле венчание не состоялось из-за недоразумения, а потом Трой сам, по капризу, разорвал отношения, но Вирсавия, как и царь Давид, оказывается буквально раздавлена отчаянием и чувством вины: хотя и непреднамеренно, но она, независимая, сильная и самодостаточная, отняла у бедной, одинокой и ранимой Фанни единственного родного человека и обрекла ее на гибель.

Вирсавии Эвердин суждено стать героиней еще одной драматичной истории. Шутка с «валентинкой» приводит к тому, что фермер Болдвуд влюбляется. Сержанта Троя, отказавшегося взять у Болдвуда деньги, в обмен на разрыв отношений с девушкой, Болдвуд ненавидит. Когда после инцидента с Фанни Робин Трой исчезает и считается погибшим, Болдвуд возобновляет ухаживания за Вирсавией, надеясь на ней жениться. Его планы внезапно рушатся, когда Трой неожиданно объявляется, желая вернуть дом и жену. Когда царь Давид посылает Урию Хеттеянина на смерть [2, 2 Цар. 11:15–11:17)], его действия можно интерпретировать, в том числе, и как желание спасти Вирсавию (и будущего ребенка) от наказания за измену. Убийство Троя Болдвудом – акт отчаяния и наказание соперника, хотя тоже отчасти выглядит как попытка защитить Вирсавию (Трой пугает жену, ведет себя агрессивно и т. д.). Среди вещей в доме Болдвуда находят подарки, подписанные «Вирсавия Болдвуд» (хотя молодая женщина еще не дала согласия на брак), – красноречивое свидетельство того, что чувство Болдвуда к Вирсавии давно превратилось в одержимость, патологию, поэтому после убийства Троя Болдвуд пугающе спокоен, ведь жизнь без Вирсавии не имеет смысла [3, ch. 53–54].

Спасением и надеждой на счастье для Вирсавии Эвердин становится Габриэль Оук. Волей обстоятельств превратившись из состоятельного жениха в работника Вирсавии, Оук становится для нее персонажем, которого лишены герои библейской истории о Вирсавии – наставником. Он способствует ее самосовер-

шенствованию (например, справедливо укоряя за легкомысленное поведение с Болдвудом), помогает на ферме (особенно когда становится понятно, что на Троя рассчитывать не приходится), утешает и старается поддержать в трудную минуту. Хотя приверженцы феминистского направления в литературоведении считают этот процесс «приручением» и подавлением героини [4, с. 35], взаимоотношения между Вирсавией и Габриэлем можно интерпретировать и по-другому: герои постепенно учатся понимать и ценить друг друга, помогают друг другу стать лучше, на глазах читателя происходит становление гармоничных отношений, основанных на любви и уважении. Пожалуй, именно это, по Т. Гарди, способно уберечь человека от несовершенств мира и собственных страстей и сделать его счастливым.

В романе «Хроники одного скандала» З. Хеллер героиня Шеба Харт также приходит к обретению друга, но именно друга, а не «правильного» возлюбленного, и финал романа, в отличие от произведения Т. Гарди, сложно назвать счастливым. В центре сюжета романа – история школьной учительницы Шебы (Батшебы, т. е. Вирсавии) Харт. Повествование организовано в форме дневника-заметок подруги Шебы Барбары Коветт, взявшей на себя обязанности «хроникёра» произошедших событий. Уважаемая и обеспеченная супруга ученого, мать двоих детей, едва начав свою педагогическую карьеру, становится любовницей своего 15-летнего ученика, а когда об этой связи становится известно, теряет все: дом, семью, работу, репутацию и пр., став жертвой общества, как и библейские времена, способного легко превратиться в разъяренную толпу, готовую «побить камнями» оступившегося. Рядом остается только Барбара – властная, доминирующая, довольно эгоистичная, но отчаянно нуждающаяся в хотя бы одном близком человеке рядом. Прочитав дневник Барбары, Шеба возмущена, но потом героини мирятся – Шебе просто не к кому больше обратиться за помощью, а Барбара готова быть рядом.

Можно сказать, что З. Хеллер предлагает ироничный, если не саркастический, вариант истории библейской Вирсавии. Кстати, при знакомстве Барбара спрашивает Шебу в честь кого родители ее назвали: библейской Вирсавии или героини Т. Гарди, на что Шеба отвечает: «Я думаю, им просто понравилось имя» [5, с. 15], что можно интерпретировать как намек на то, что этот роман будет совсем новой, другой историей Вирсавии. Библейская Вирсавия жила, по крайней мере, в мире сильных мужчин, способных совершать поступки. Рядом с Шебой такого мужчины нет. Барбара недоумевает привлекло Шебу в Стивене Конноли [5, 41–42] – заурядном, плохо воспитанном подростке из не вполне благополучной семьи. Шеба считает юношу привлекательным, сначала она заинтересовывается Стивеном как педагог (он посылает ей свой рисунок), однако других достоинств у юноши нет, связь со взрослой женщиной для него – предмет бахвальства и хвастовства, впоследствии он капризно, по-детски, разрывает отношения, а затем отстраняется, когда бывшая возлюбленная становится предметом всеобщего презрения и порицания. Муж Шебы Ричард поначалу поддерживает жену, но затем сдается, не выдержав негативного внимания к их семье со стороны общества, его наполняют ревность и обида на Шебу за ее измену и разрушенное благополучие семьи и, в конечном итоге, Ричард, со своей стороны, больно ранит Шебу, ограничив ее общение с сыном.

Несчастья Шебы Харт вызваны парадоксом современности: сегодня у человека (мужчин и женщин в равной степени) есть определенная свобода и неза-

висимость. Каждый, казалось бы, может строить свою жизнь как хочет, более того – общество прямо-таки требует от человека движения, роста, достижений и пр. Но это совсем не значит, что люди могут воспользоваться имающимися возможностями, у некоторых просто нет энергии, сил, мешают обстоятельства и пр. Такова Шеба, прожившая всю жизнь под опекой родителей, любящего мужа и друзей. Она была хорошей хозяйкой, хорошей женой, отличной матерью особенного ребенка (Бэн болен синдромом Дауна), но даже дома не находила настоящего счастья и покоя: нервничала, что приходится во всем быть «не хуже» первой жены Ричарда – слишком частой гостьи в их доме, не могла наладить отношения с дочерью-подростком. Даже когда муж оборудует для нее гончарную мастерскую в подвале договаривается с няней сына «освободить» Шебу на несколько часов в день, Шеба «смотрит мыльные оперы и спит» [5, с. 126], а в школе у нее на уроках атмосфера «Повелителя мух» (по выражению одного из коллег) [5, с. 23]. Шеба цепляется за первую же возможность «раскрасить» свою, полную разочарований и апатии, жизнь и этой возможностью становится роман со Стивеном Конноли, в нем она активна, проявляет инициативу, но именно эта часть ее жизни разрушает ее семью. Но вместе с тем, автор дает читателям возможность посочувствовать Шебе. Барбара признает, что Шеба сама разрушила свою жизнь, но много размышляет об отношениях Шебы и Стивена, ставит неудобные, но правильные вопросы: был ли юноша действительно «жертвой», так ли виновата Шеба, не слишком ли пресса увлекается громкими словами, клише, кто в действительности пострадал от двойных стандартов и пр. Кроме того, Стивен, как бы ни относились к их отношениям люди, все-таки играл очень важную роль в жизни Шебы. Это понимает Барбара, когда обнаруживает сделанную Шебой скульптуру «Мать и дитя». «Дитя» очень сильно напоминает Стивена, он все-таки подарил Шебе некоторое вдохновение, хотя и основанное не на любви, а на влечении, одержимости и горечи [5, с. 243]. С согласия Шебы, Барбара ломает скульптуру и, будучи не в силах решить все проблемы Шебы, берется хотя бы «вылечить» подругу от разрушающего ее чувства.

Таким образом, Т. Гарди и З. Хеллер каждый в свою создают «свою» Вирсавию. Они обращают внимание на изменившийся статус женщины в обществе, делая героиню центром произведения, наделяя ее своим «голосом», внутренним миром и пр., делая ее более инициативной по сравнению с Вирсавией из Библии. Однако, права, свободы и возможности женщины не решают всех проблем: любовь по-прежнему может быть источником страданий, люди оказываются в плену страстей, влечений и заблуждений и только по-настоящему родственная душа и настоящее чувство способно дать человеку счастье.

Библиографический список

1. Пикулева, И. А. Интерпретация библейского сюжета в романе Т. Линдгрена «Вирсавия» / И. А. Пикулева // Библия и национальная культура. – Пермь: Пермский государственный университет, 2004. – С. 71–74.

2. Библия. Ветхий завет. 2-ая книга Царств [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/biblia (дата обращения: 14.08.2025).

3. The Complete Works of Thomas Hardy / T. Hardy [Kindle edition]. – Cronos Classics, 2017.

4. Sasaki, T. Far from the Maddening Crowd / T. Sasaki // Oxford Reader's Companion to Thomas Hardy. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – P. 130–135.

5. Heller, Z. Notes of a Scandal / Z. Heller. – L.: Penguin Books. – 244 p.

Валова Ольга Михайловна

докт. филол. наук, доцент (Вятский государственный университет, г. Киров, Россия
olymihalna@yandex.ru

УАЙЛЬД И РУССКАЯ МЫСЛЬ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: НЕВЗАИМНЫЕ ПЕРЕКЛИЧКИ

Речь пойдёт о расположении героев и предметов на сцене как средстве смыслопередачи в комедиях О. Уайльда. Смыслы «правого» и «левого» ведут историю начиная с мифологических систем и чаще ассоциируются с положительным и отрицательным, мужским и женским. Театральная сцена с истоков развивала эти смыслы, и в своей работе мы представим закономерности, найденные в мизансценах комедий «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж», «Как важно быть серьёзным».

Ключевые слова: *О. Уайльда; мужское и женское; мизансцена; комедия; «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж», «Как важно быть серьёзным».*

Слава Оскара Уайльда (1854–1900) на рубеже XIX–XX вв. распространялась далеко за пределы Англии, но её скандальность порой затмевает яркие гуманистические идеи писателя, сходные с теми, что прочитываются в работах Ф. Достоевского, Н. Бердяева, Л. Шестова. Сначала мы рассмотрим типологическое сходство в восприятии темы нигилизма в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и пьесе О. Уайльда «Вера, или Нигилисты». В начале XX века Н. Абрамович обратил внимание на то, что творчество О. Уайльда, созданное в послетюремный период, пониманием темы страдания приближается к интерпретации этой темы Ф. М. Достоевским. На наш взгляд, уже в первой пьесе Уайльд сближается с Достоевским в понимании сущности нигилизма [1]. Если творчество Тургенева повлияло на выбор темы, подтолкнуло к размышлениям, то в целом рассуждения о перспективах перерождения нигилизма в терроризм много ближе к идеям, развиваемым Ф. М. Достоевским в романе «Бесы» (1871).

Установлено, что Уайльд знал романы «Униженные и оскорблённые», «Преступление и наказание», «Записки из мёртвого дома» и, вероятно, «Братья Карамазовы». Уайльд мог знать о содержании «Бесов» Достоевского, поскольку писатель имел возможность ознакомиться с прижизненным некрологом Достоевского (1875) В. Ральстона («The Athenaeum»), содержащим критический разбор основных произведений русского писателя, в том числе «Бесов» [2, с. 250–253]. О Достоевском и его творчестве Уайльд также мог знать от О. А. Новиковой, «известной публицистки и хозяйки великосветского салона в Лондоне, корреспондентки Достоевского» [2, с. 271]. Хотя мы не располагаем данными о знакомстве Уайльда с романом «Бесы», очень любопытно типологическое сходство, обнаруживающееся во взгляде обоих писателей на проблему нигилизма.

Параллели в интерпретации проблемы формирования нигилистического мировоззрения у молодёжи последней трети XIX века Достоевским и Уайльдом обусловлены обращением авторов к сходным событиям, опоре на «Катехизис революционера» С. Нечаева. Оба писателя говорят о взаимоотношениях заговорщиков с властями, о скандальных или преступных методах деятельности, о скрытых за идейными установками эгоистическими целями нигилистов. Оба автора показывают нигилизм как одно из следствий ослабления религиозности, усиления материалистических тенденций. Уайльду также была близка мысль

Достоевского о неспособности постичь законы мироустройства лишь с помощью рассудка. И Достоевский, и Уайльд вкладывают свои смыслы в изображение женских образов, но оба негативно относятся к социально-активным героиням. Используя художественные возможности текста, писатели подчёркивают антигуманную суть нигилизма. Исследователи отмечают утопичность христианских идей Достоевского, так, А. Янов, сравнивая его с М. Бакуниным, пишет, что «под его пером современный конфликт перерастает в исторический, универсальный, библейский конфликт» [3, с. 59]. Достоевский предлагает христианский социализм, народную веру. Уайльд в пьесе «Вера, или Нигилисты» также отчасти представляет свою утопию, противопоставляя прагматичности современности веру и любовь. Н. Бердяев, В. Розанов видят корни кризиса культуры, например, в утвердившемся безбожии и нигилизме, а одним из самых ярых противников оправдания жизни властью необходимости стал Л. Шестов [4, с. 16].

Л. Шестов предполагал, что при характеристике Европы XIX и начала XX вв. потомки отметят прежде всего тенденцию к рационализации, когда рыцарство заменяется армией, алхимия уступает место химии, и, завершая этот пассаж, Шестов иронически замечает, что эпоха «не только не замечала своей незначительности – но гордилась собой» [5, с. 103]. Одна из центральных идей творчества Уайльда как раз и заключалась в критике нарастающего прагматизма, представлении этой линии развития как тупика. Писатель ратовал за проявление индивидуализма и творческого начала личности, что, по его мнению, может дать социализм. Различия социалистических направлений были для Уайльда несущественны, и не случайно появление следующего высказывания: «Социализм, Коммунизм – называйте как угодно – благодаря превращению частной собственности в общественное достояние и выдвижению кооперации взамен конкуренции возвращает общество к нормальному виду <…>» [6, с. 346]. Несмотря на это Н. Бердяев («Оскар Уайльд. Душа человека при социализме», 1907) увидел значительный потенциал в уайльдовском видении индивидуализма как положительного свойства социализма. Отмечая актуальность уайльдовских идей, Бердяев вместе с тем утверждал, что религиозной потребностью эпохи является не эллинистический индивидуализм, а «синтез индивидуализма и универсализма» [7].

Популярность фигуры Уайльда, его художественного произведений среди российской творческой интеллигенции конца XIX-начала XX века была очевидной и значительной. Провозглашая мысль о сложности, непостижимости, алогичности бытия, осуждая рационализм, безверие современной эпохи, тенденцию к возрастающему прагматизму и указывая на трагическую суть данного процесса, Уайльд становится в один ряд с выдающимися гуманистами переломной эпохи.

Библиографический список

1. Абрамович, Н. Я. Религия красоты и страдания. Оскар Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Изд-во «Посев», 1909. – 88 с.

2. Ипатова, С. А. Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» / С. А. Ипатова // Pro memoria. Памяти академика Г. М. Фридлендера (1915–1995). – СПб.: Наука, 2003. – С. 250–271.

3. Yanov, A. L. Three Utopias: M. Bakunin, F. Dostoevsky, and K. Leont'ev / A. L. Yanov // Russian Studies in Philosophy. – Fall 2007. – Vol. 46 Issue 2. – P. 52–70. – 19 p.

4. Волкогонова, О. Д. Специфика иррационализма Л. И. Шестова / О. Д. Волкогонова // Вестник Московского университета. – Сер. 7. Философия. – 1997. – № 3. – С. 16–26.

5. Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Л. Шестов; авт. предисл. Н. Б. Иванов. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 216 с. URL: http://www.magister. msk. ru/library/philos/shestov/shest08.htm.
6. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2.; пер. с англ. – М.: Республика, 1993. – 543 с.
7. Бердяев, Н. Оскар Уайльд. Душа человека при социализме; пер. М. А. Головниковой / Н. Бердяев. URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1906_kolerov.html.

Васильева Эльмира Викторовна

канд. филол. наук, доцент (Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций им. проф. М. А. Бонч-Бруевича, г. Санкт-Петербург, Россия)
elmvas@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ СТРАТЕГИИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ГОТИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА В СЕРИИ ДЖ. ХИЛЛА И Г. РОДРИГЕСА «КЛЮЧИ ЛОККОВ»

В статье рассматриваются жанрообразующие элементы поэтики готического романа и квазиготических жанровых форм на примере хронотопа замка в серии Дж. Хилла и Г. Родригеса «Ключи Локков».

Ключевые слова: *готический роман; хронотоп; комикс; графический роман; трансмедиальная адаптация.*

Жанрообразующим элементом поэтики готического романа и «родственных» ему пост- и квазиготических жанровых форм традиционно считается хронотоп замка (см.: [1]). В процессе формирования, а впоследствии и трансформации жанрового канона литературной «готики» хронотоп замка также претерпевал изменения, представая в различных произведениях в виде окруженного дурной славой родового поместья, закрытой школы или университетского кампуса, лечебницы, многоквартирного дома, транспортного средства, провинциального городка, мегаполиса, острова в океане и других локаций, представляющих собой обособленные, существующие по собственным законам пространственно-временные «пузыри» внутри, как правило, лишь пунктирно намеченных диегетических миров.

Сегодня «квазиготика», представленная ужасами, детективами, триллерами, фантастикой, фэнтези и прочими жанровыми образованиями, не просто составляет значительный пласт массовой культуры, но фактически питает современную популярную литературу, кинематограф, индустрию компьютерных игр, в связи с чем особую актуальность приобретают направления исследований, связанные с рецепцией готической поэтики, а также с особенностями ее «перекодирования» в иные семиотические системы и прагматикой этих процессов.

В настоящем исследовании мы рассмотрим лишь один аспект намеченной широкой проблематики, а именно стратегии визуализации готического хронотопа в креолизованном тексте на материале серии комиксов писателя Джо Хилла и художника Габриэля Родригеса «Ключи Локков» (*Locke & Key*, 2008–2013) (известной главным образом по успешной экранизации, выходившей в 2020–2022 гг. на стриминговой платформе «Нетфликс»).

В комиксах повествуется о детях семьи Локк – Тайлере, Кинси и маленьком Боди, – после постигшей их семейной трагедии переезжающих вместе с матерью в вымышленный городок Лавкрафт в шт. Массачусетс, где находится семейное гнездо Локков – старинный Дом Ключей. Исследуя особняк, юные герои постепенно узнают о мистическом прошлом своего рода, темном наследии всех Локков и возложенной на их плечи миссии по борьбе со злом. Динамика сюжетных «арок» связана с поиском и нахождением в доме магических артефактов – ключей, наделяющих их обладателей паранормальными способностями, – а также с использованием этих ключей для противостояния врагам – демонической сущности по имени Додж и ее приспешникам.

Квазиготический характер серии проявляется в многочисленных отсылках к готической и новоанглийской готической традициям в литературе, в центральном мотиве тайны, в конфликте, основанном на столкновении людей с непостижимыми и пугающими загадками мироздания, в стратегическом обращении авторов к мотиву двойничества, в образе инфернального и на первый взгляд неодолимого злодея, в использовании нелинейного, игрового времени. Однако наиболее значимым готическим влиянием в серии остается двойной готический хронотоп: события разворачиваются в маленьком, словно отрезанном от внешнего мира городке, на окраине которого находится странный, поначалу пугающий особняк.

Габриэль Родригес – художник серии – выступает в этом проекте как полноценный со-рассказчик истории, с использованием доступных ему инструментов не только излагающий события, но и задающий динамику восприятия сюжета читателем, вместе с героями проходящим путь от неприятия Дома Ключей к постижению его функции «блокпоста» между двумя мирами.

В начале серии Дом Ключей, буквально сотканный Родригесом из визуальных клише (винтовые лестницы, коридоры-лабиринты, темный подвал, запертые двери, живущие своей жизнью зеркала-»порталы», загадочный колодец на придомовой территории и др.), выписанный исключительно в темных тонах, предстает архетипическим «домом с привидениями», вызывающим у читателя, эмоционально «синхронизированного» с героями, иррациональное чувство тревоги. Однако, по мере развития событий (а также улучшения психологического состояния юных Локков) художник, внося минимальные изменения в цветовую гамму и перспективу, воздействует на читателя, добиваясь от него уже иного отклика: прежде пугающий, Дом Ключей постепенно начинает казаться по-своему уютным.

Способность Дома Ключей производить разное впечатление и вызывать различные эмоциональные реакции как у героев, так и у читателя серии, казаться каждый раз немного *другим*, объясняется сложным замыслом Родригеса. В одном из интервью художник серии (архитектор по образованию) рассказывал, что ставил перед собой цель создать максимально «неровный», «несимметричный» дом, для чего разработал полноценные чертежи и экстерьера, и интерьера с подробными поэтажными планами, что́, впрочем, усложнило дальнейшую совместную работу с Джо Хиллом, которому приходилось многократно переписывать отдельные сцены, чтобы «подогнать» текст под чертежи [2].

Несмотря на то, что Родригес не раскрывал свои источники вдохновения, можно предположить, что основным прообразом Дома Ключей стал сейлемский Тернер-Хаус, с которого Натаниэль Готорн в середине XIX в. писал свой дом

о семи фронтонах. Впрочем, какое бы здание ни вдохновило Родригеса изначально, художник в значительной мере «готифицировал» его финальный облик, добавив башни, шпили, витражи, стрельчатые окна снаружи, а также анахроничные рыцарские доспехи, средневековое оружие и мебель разных эпох внутри – для актуализации вневременного (или, скорее, панвременного) аспекта готического хронотопа: Дом Ключей существует за пределами привычного пространственно-временного континуума, принадлежа одновременно прошлому, настоящему и будущему, Америке и Европе (и даже отчасти иному миру – родине магических ключей и охотящихся за ними демонов).

В родовых замках и поместьях готических романов XVIII–XIX вв. время не подчиняется естественным законам, интенсифицируясь в хронотопе (*см.*: [3, с. 6, 12–13]: события разных эпох могут разворачиваться параллельно, наслаиваясь друг на друга, прошлое (а иногда и будущее) активно заявляет о себе в настоящем хрономиражами и необычными находками. В «Ключах Локков» героям также приходится примирять в своем сознании несколько исторических периодов, словно бы сосуществующих в стенах особняка. Для маркирования различных временных зон, а также для управления восприятием читателя Родригес прибегает к разным цветовым схемам, которые превращает в вариант нарративной техники: черно-белая палитра используется им для передачи воспоминаний и размышлений героев о прошлом, сепия вводит события исторического прошлого, насыщенная темная цветовая гамма предвещает скорое появление демоницы Додж или новой угрозы героям.

Другим инструментом скрытой наррации становится организация «панелей» (panels): активные действия Додж, создающие дисбаланс сил, «дублируются» хаотичным расположением «панелей» на странице; однако в финальной части истории, после того, как демоница и ее порождения гибнут в очистительном огне вместе с Домом Ключей, «панели» начинают выстраиваться правильно, симметрично, «канавки» (gutters) между ними становятся ровными, что дополнительно транслирует идею восстановления космического порядка.

Таким образом, в серии «Ключи Локков» мы наблюдаем пример синергического взаимодействия между сценаристом и художником, результатом которого стал успешный «перевод» готической поэтики на язык иного медиа. Формат комикса, текстовая часть которого неизбежно ограничена пространством «пузырей» (balloons) и «ремарок» (captions), сделал невозможным обращение Джо Хилла к традиционным для готической и квазиготической литературы подробным вербальным описаниям, служащим созданию атмосферы, внутренним монологам героев или указаниям на их эмоциональное состояние. Эту часть работы взял на себя Родригес, сумевший доступными ему изобразительными средствами создать полноценный внутренний нарратив с периодическим изменением фокализации (цветовая гамма не только маркирует течение времени, но и указывает на героя, в конкретный момент являющегося фокальным, – пестрая палитра передает жизнерадостное мироощущение Боди, оттенки серого «закреплены» за находящимся в состоянии депрессии Тайлером и т. д.) и ощутимой внутренней динамикой повествования. Наиболее значимым, на наш взгляд, достижением Родригеса является произведенная им визуализация готического хронотопа, проявляющаяся в описанных выше приемах, позволивших художнику передать пространственный и временно́й аспекты этого структурного элемента, а также взаимосвязь пространства и восприятия его героями.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики // Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 6 (7) т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – С. 341–511.

2. Zachary, B. *Locke & Key* Artist Gabriel Rodriguez Reveals How He Designed Keyhouse / B. Zachary // CBR [Comic Book Resources]. – Feb 11, 2020. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.cbr.com/locke-key-comic-artist-gabriel-rodriguez-keyhouse-design (дата обращения: 23. 07. 2025).

3. Заломкина, Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: автореф. дисс. … канд. филол. наук / Г. В. Заломкина. – Самара, 2003. – 20 с.

Воінава-Страха Марыя Міхайлаўна

канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт замежных моў, г. Мінск, Беларусь)
belphilology@gmail.com

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ ЦЫКЛІЧНАСЦІ БЫЦЦЯ Ў МАЛОЙ ПРОЗЕ А. ФЕДАРЭНКІ

Воинова-Стреха Мария Михайловна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
belphilology@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЦИКЛИЧНОСТИ БЫТИЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. ФЕДОРЕНКО

В статье представлен анализ малой прозы современного белорусского писателя А. Федоренко в контексте художественного осмысления темы цикличности бытия.

Ключевые слова: *Андрей Федоренко, современная белорусская литература, малая проза*

Андрэй Федарэнка (нар. 1964 г.) даўно заняў асобнае месца ў прасторы сучаснай беларускай літаратуры. Яго кнігі прозы «Гісторыя хваробы» (1989), «Смута» (1994), «Шчарбаты талер» (1999), «Афганская шкатулка» (2002), «Нічые» (2009), «Мяжа» (2011), «Ланцуг» (2012), «Сечка» (2012), «Вёска» (2013), «Ціша» (2014), «Сузіральнік» (2018), «Жэтон на метро» (2020) неаднаразова станавіліся аб'ектам навуковых пошукаў літаратуразнаўцаў і знаходзілі станоўчыя водгукі аматараў айчыннага мастацтва слова. Адным са сведчанняў прызнання важкасці ўкладу ў айчыннае прыгожае пісьменства з'яўляецца атрыманая А. Федарэнкам у 1995 годзе Літаратурная прэмія імя І. Мележа.

Сярод відавочных асаблівасцей стылю пісьменніка вылучаецца жанравая разнастайнасць яго прозы: аўтар па-майстэрску рэалізаваў свой творчы патэнцыял у жанрах рамана, аповесці, апавядання, эсэ. У фокусе ўвагі пісьменніка – агульначалавечыя аспекты асабаснага быцця, якія ў кантэксце актуальных рэалій канца XX – пачатку XXI стагоддзя вымушана праходзяць працэс пэўнай фільтрацыі, верыфікацыі і адаптацыі да зменлівых умоў існавання чалавецтва ў сучаснасці. Галерэя персанажаў А. Федарэнкі даволі разнастайная: супрацоўнікі рэдакцыі, літаратары, настаўнікі, пенсіянеры, людзі з псіхічнымі захворваннямі, тыповыя прадстаўнікі вясковага і гарадскога насельніцтва і інш.

Згодна з тэорыяй літаратуразнаўцы П. Васючэнкі, мастак слова вызначаецца ўнікальнай магчымасцю не толькі «алітаратурвання» жыцця, але і перастварэння, мадэлявання чалавечых лёсаў. «Пісьменнік-дэміург», згодна з навукоўцам, вылучаецца здольнасцю ствараць вербалізаваны вобраз свету, надзелены пэўнымі прасторава-часавымі каардынатамі. Экзістэнцыя літаратурных герояў праз натуральнае ўзаемадзеянне *з прасторава-часавымі адносінамі ўнутры мастацкага твора, і пры наяўнасці абагульнення, іншасказальнасці і некаторай фармалізацыі выглядае як экзістэнцыйная мадэль* [2, с. 83]. Даследчыкам аргументавана вылучаюцца наступныя *мадэлі чалавечага існавання*: лінейная (падарожжа, шлях), цыклічная (кола), дыскрэтная (прарыў кола), энтрапічная (разлад). Характар і змест жыццёвых формул герояў навел А. Федарэнкі дазваляе вызначыць такі тып экзістэнцыйнай мадэлі як кола з адпаведнай яго характарыстыкай – цыклічнасць.

Менавіта цыклічнасцю вызначаецца мадэль быцця героя навелы «Тупік» у пачатку яго жыццёвага шляху, пацверджаннем чаму з'яўляецца і адмыслова ўжытая ў кантэксце твора метафара *круга*: *цэлымі днямі ў любое надвор'е ён не стамляўся наразаць кругі каля вакзальных і атракцыённых кас, швэндаўся на гаманкім базары, заходзіў у кінатэатры, крамы ці проста тупаў узад-уперад па тратуары – вочы долу, бы грыбнік у лесе* [1, с. 167]. Не менш красамоўным бачыцца і сімволіка загалоўка навелы. Сам аўтар акцэнтуе ўвагу на тым, што прозвішча Тупіка чытаецца з націскам на першым складзе. Разам з тым, далейшае разгортванне сюжэту сведчыць хутчэй аб своеасаблівым гульнявым эфекце з семантыкай слова, вынесенага ў якасці назвы твора, бо па факце ўся жыццёвая гісторыя героя вызначаецца хутчэй праз лексему *тупік'*(з націскам на апошнім складзе). «Тупіковая» цыклічнасць вынікае і з аўтарскага параўнання «ўваскрослага» героя з птушкай фенікс, які кожную вясну працягваў быццё па вышэйакрэсленаму «кругу» пасля ўяўнай смерці. Прычыну няздольнасці разарваць замкнёную структуру быцця аўтар бачыць у псіхічным захворванні героя.

А. Федарэнка стварае своеасаблівы «калейдаскоп» прадстаўнікоў грамадства, якія не вылучаюцца актыўнасцю жыццёвай пазіцыі ці глыбінёй філасофіі быцця. Іх узровень асобаснай ідэнтычнасці абмежаваны маркерамі пэўнай сацыяльнай прасторы, у якой яны функцыянуюць, і сфарміраванымі стэрэатыпамі мыслення адносна таго ці іншага віда прафесійнай дзейнасці ці мадэлі паводзін чалавека ў розных жыццёвых сітуацыях. Так, быццёвае кола настаўніка («Госць») засяроджана на вырашэнні адвечных фінансавых праблем *(...я капеечка да капеечкі, ...я ўжо не тое што сабе ці жонцы – малой не магу купіць ніводнай абноўкі* [1, с. 137]) і марах пра павышэнне па службе – уяўную магчымасць заняць пасаду «завуча». «Вялікі» чыноўнік не баіцца выбіраць новы «варсісты» касцюм, бо *ў Нью-Ёрку пылу не бывае* [1, с. 146]. Герой навелы «Сваяк» прымае ў кватэры незнаёмага яму чалавека і стараецца забяспечыць камфортныя для яго ўмовы, кіруючыся выключна пачуццём страху пакрыўдзіць госця і не будучы пры гэтым упэўненым у рэальнай магчымасці былога знаёмства ці сапраўднага сваяцтва. Гэту акалічнасць можна разглядаць як пэўную аўтарскую іронію ў дачыненні да якасцей характару, якія ўжо ў пэўнай ступені сталі стэрэатыпнымі: гасціннасць, адкрытасць, талерантнасць.

Нельга не звярнуць увагу на той факт, што частка персанажаў навел не надзелены іменем: *чалавек, хворы на рак, сам, без лекаў і аперацый змог цалкам вылечыцца* [1, с. 126], *існаваў у вялікай вёсцы чалавек* [1, с. 154], *у рэдакцый-*

ным калідоры сустрэў ***сябра*** [1, с. 127], ***…овіч*** *перадаваў* ***…евічу*** [1, с. 129], *неяк бокам, сарамліва ўсміхаючыся, у кабінет заходзіць* ***аўтар*** [1, с. 130], *сабраўшыся дахаты, праходжу калідорам ля кабінета* ***галоўнага рэдактара*** [1, с. 131], *вырываўся на Палессе, да былога* ***сябра-аднакурсніка****, які працаваў там настаўнікам у вёсцы* [1, с. 132], *азіраюся – даўні* ***знаёмы*** [1, с. 144] і г. д. Калі ж у тэксце і прадстаўляецца прозвішча героя, пісьменнік напрамую падкрэслівае яго ўмоўнасць: *адзін малады чалавек, па прозвішчы,* ***скажам****, Азіевіч* [1, с. 132].

Падобнае аўтарскае рашэнне невыпадковае: А. Федарэнка стварае абагульнены вобраз розных прадстаўнікоў грамадства з іх тыповымі клопатамі, перажываннямі, страхамі і надзеямі. Універсальныя пытанні пра каштоўнасць чалавечых узаемаадносін, сяброўства, кахання, сэнс жыцця, перамяжоўваючыся са звычайнымі выклікамі паўсядзённасці, утвараюць аснову светапогляду сучасніка. Так, галоўны герой навелы «Імгненні жыцця», шчыра ўсхваляваны магчымасцю вылечыцца ад страшнай хваробы праз змяненне стаўленне да жыцця і спрабуючы адпаведным чынам трансфармаваць сваю сістэму быцця, аказваецца не ў стане вытрываць пад націскам дробных выпрабаванняў узаемадзеяння ў соцыуме: *Буду ехаць дадому знарок уплішчуся ў самы перапоўнены тралейбус і патапчуся па чужых нагах* [1, с. 131]. Настаўнік у навеле «Госць» балансуе на мяжы эмацыянальнага абурэння з прычыны страшнай абразы, нанесенай яго сям'і лепшым сябрам, і дараваннем, кіруючыся ўсведамленнем каштоўнасці даўняга сяброўства.

Не вылучаюцца змястоўнасцю і будні безымяннага вясковага жыхара («Патрон, самагонны апарат, чароўная кніга і яшчэ сёе-тое…»), увесь занятак якога *заключаецца ў тым, каб з раніцы стаяць пад мясцовай крамаю, а ўвечары цягацца па хатах* [1, с. 154]. Закальцаванасць яго быцця вынікае праз тонкую аўтарскую іронію: выступаючы *жывым дакорам*, недарэчным прабелам школьнага выхавання, ён так і не здолеў *знайсці паратунак* праз кнігу, дадзеную настаўнікам. Нівеліраванне традыцыйнага сэнсавага напаўнення сімвала кнігі як крыніцы ведаў у кантэксце навелы падкрэслівае пэўную фатальнасць закальцаванай структуры быцця, што праяўляецца ў няздольнасці ўзняцца над сваімі слабасцямі і выйсці на новы ўзровень асобаснай экзістэнцыі.

Абмежаванасць, абумоўленая стэрэатыпнымі каардынатамі быцця, аўтар вызначае праз паняцце *існавання* ў якасці антытэзы *жыцця*: *Жыў, ці, хутчэй, існаваў у вялікай вёсцы чалавек* [1, с. 154]. Дадзеную цытату можна вынесці ў якасці эпіграфа да разгледжаных тэкстаў А. Федарэнкі.

Такім чынам, малую прозу А. Федарэнкі можна разглядаць як актуалізацыю ў мастацкай прасторы праблемы быцця сучаснага чалавека. Замкнёнасць у коле паўсядзённасці і няздольнасць выйсці на іншы ўзровень экзістэнцыі, прадстаўленыя ў шэрагу тэкстаў, безацэначна з боку аўтара выносіцца на агляд чытацкай аўдыторыі.

Бібліяграфічны спіс

1. Федарэнка, А. Ціша: аповесці, апавяданні / А. Федарэнка. – Мінск: Маст. літ., 2014. – 174 с.

2. Васючэнка, П. В. Мадэлі чалавечай экзістэнцыі ў творчасці Янкі Купалы і Якуба Коласа: супольнае і адметнае / П. В. Васючэнка // Янка Купала і Якуб Колас у сістэме дзяржаўна-культурных і духоўна-эстэтычных прыярытэтаў XXI стагоддзя: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 26–27 верасня 2007 г.) / [рэдкалегія: В. А. Максімовіч (навуковы рэдактар) і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 83–89.

Вострыкава Алена Уладзіміраўна

канд. філал. навук, дацент (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск, Беларусь)
vostrikova72@mail.ru

РАМАН Т. ПАРНІЦКАГА «АЭЦЫЙ – АПОШНІ РЫМЛЯНІН»: АНТЫЧНАЯ ТЭМА, ВОБРАЗ ЦЭНТРАЛЬНАГА ГЕРОЯ, ЖАНРАВАЯ СПЕЦЫФІКА

Вострикова Елена Владимировна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
vostrikova72@mail.ru

РОМАН Т. ПАРНИЦКОГО «АЭЦИЙ – ПОСЛЕДНИЙ РИМЛЯНИН»: АНТИЧНАЯ ТЕМА, ОБРАЗ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГЕРОЯ, ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

В статье рассматривается жанровая специфика исторического романа польского писателя XX века Т. Парницкого «Аэций – последний римлянин».

Ключевые слова: *античная тема, образ Аэция. жанровая специфика, польский исторический роман, Т. Парницкий.*

Польскі пісьменнік Тэадор Парніцкі (1908–1988) з'яўляецца адначасова тэарэтыкам і практыкам гістарычнага рамана, які займае пачэснае месца ў мастацкай і жанравай парадыгме польскай прозы. Часы позняй Рымскай імперыі – адзін з любімых перыядаў творцы, да асэнсавання якога ён неаднойчы звяртаўся ў сваёй творчасці. Самым вядомым раманам на антычную тэму з'яўляецца «Аэцый – апошні рымлянін» (1936). Менавіта ён прынёс празаіку вядомасць. У 1966 г. быў напісаны працяг – «Смерць Аэцыя». Трэба адзначыць, што творчасць Т. Парніцкага ахоплівае два перыяды ў развіцці польскай літаратуры: міжваенныя дзесяцігоддзі і пасляваенныя часы да 1990-х гг. Антычная гісторыя цікавіла польскага аўтара як эпоха, калі спалучалася многа культур і ўплываў, што, на нашу думку, увасобілася ў вобразе цэнтральнага героя рамана пра Аэцыя Флавія. На канцэпцыю вобраза і выбар тэмы паўплывала, безумоўна, захапленне творчасцю Г. Сенкевіча, які антычную тэму прэзентаваў у сваім самым знакамітым рамане «Куды ідзеш?». Дарэчы, пра Г. Сенкевіча і А. Дзюма-бацьку сам Т. Парніцкі напісаў літаратуразнаўчую работу яшчэ ў 1928 г. Цікавасць да антычнай гісторыі вылучае польскую літарараратуру ад часоў Г. Сенкевіча і назіраецца ў гістарычным жанры другой паловы XX стагоддзя, адбіўшыся ў творах А. Краўчука, Я. Бахеньскага, Т. Парніцкага і некаторых іншых. На стаўленне да гістарычнага матэрыялу паўплывалі погляды Т. Парніцкага як даследчыка, які шмат разважаў над гістарычным жанрам і яго трансфармацыямі ў сучасным свеце. З аднаго боку, ён лічыў, што трэба прытрымлівацца дакументальных сведчанняў і гістарычнай праўды. Але ў гістарычных крыніцах шмат прабелаў, а гісторыкі маюць і мелі ў мінулыя стагоддзі супярэчлівае бачанне падзей. Фантазія раманіста павінна запоўніць гістарычныя лакуны і прапанаваць сваю інтэрпрэтацыю, базуючыся на вядомых гістарычных фактах. Гістарычныя падзеі ў мастацкіх творах падаюцца праз прызму асобы аўтара і сучаснасці. Гэта адбываецца свядома альбо не, але гэта так, бо раманіст заўсёды чалавек свайго часу. Эмацыянальнае і маральнае успрыманне

старадаўніх рэалій павінна быць актуальным, у гэтым заключаецца крытычнасць мыслення як у дачыненні да гісторыі, так і ў стаўленні да традацый гістарычнага жанру. У адносінах да традыцый мэтра польскай гістарычнай прозы Г. Сенкевіча, Т. Парніцкі зазначае, што ён прызнае яго аўтарытэт, але адначасова імкнецца пераадолець склаўшуюся раней мастацкую практыку [1].

Рускі паланіст Хораў В. А. называе Т. Парніцкага наватарам польскай гістарычнай прозы, паколькі Т. Парніцкі эвалюцыянуе да гісторыка-фантастычнага жанру і альтэрнатыўнай гісторыі [2, с. 214–215]. «Незвычайная трактоўка пісьменнікам гісторыі, якая адкрывае, на яго думку, магчымасць варыятыўнага тлумачэння падзей, засталася ранейшай, але ўзбагацілася аўтабіяграфічнымі і аўтатэматычнымі рэфлексіямі апавядальніка, сапраўднасць якіх, зрэшты, таксама ставіцца пад сумнеў. Усё далей адыходзячы ад фабулы і апісанняў, Парніцкі шырока выкарыстоўвае дыялогі і маналогі персанажаў, іх споведзі, успаміны, запіскі і лісты, у якіх яны безвынікова шукаюць самавызначэння», – заўважае даследчык пра раман 1970-га г. «Муза дальніх падарожжаў» і іншыя творы вядомага пісьменніка [2, с. 218].

Т. Парніцкі напісаў эсэ «Гісторыя ў літаратуру перакаваная» (1980), дзе развіваў гісторыка-культурную праблематыку. Гэта работа дэманструе яго тэарэтычныя погляды, літаратурныя захапленні і густы. Падобныя ідэі ён агучваў раней у лекцыях для студэнтаў Варшаўскага ўніверсітэта, з якімі выступаў па пачатку 1970-х гг. Пазней яны аформіліся ў кнігу «Літаратурны радавод» (1974). Мастацкі метад пісьменніка мы можам трактаваць у святле згаданага эсэ.

Звернемся да рамана пра Аэцыя Флавія. У назве твора адлюстравана ўспрыманне героя гісторыкамі. Раман пачынаецца з эпіграфаў з Хронікі Марцыяла, дзе Аэцый называецца «вялікім выратаваннем Заходняй імперыі і ўстрашэннем Ацілы», і з Ю. Славацкага – «Няхай судзяць стагоддзі» [3, с. 3]. Эпіграфы былі вельмі важнай часткай твора для аўтара, таму мы можам безпамылкова зраземець канцэпцыю вобраза галоўнага героя і адначасова погляд Т. Парніцкага на падзеі, якія адбываліся перад заняпадам Рымскай імперыі. Паказальнымі з’яўляюцца назвы частак рамана, якія дэманструюць нам галоўныя вехі жыццёвага лёсу Аэцыя. Першая частка «Чалавек трох светаў» адразу паказвае бачанне гістарычнага персанажа Т. Парніцкім, як асобы, якая сфарміравалася і культурна, ментальна, эмацыянальна ўвабрала тры цывілізацыі: рымскую, варварскую і хрысцыянскую. На думку аўтара, менавіта гэтая акалічнасць паспрыяла шырыні светапогляду і надала вялікія здольнасці герою. Сюжэтная лінія рамана факталагічна ідзе ўслед за перыпетыямі жыцця Аэцыя і гісторыі Заходняй Рымскай імперыі. Галоўныя героі – гістарычныя асобы, імператары і саноўнікі, каралі гунаў, готаў, вестготаў, саноўнікі імперыі, сапраўдныя жонкі і дзеці Аэцыя, ваеначальнікі. Вымышленых персанажаў вельмі мала, гэта другасныя героі твора. Дакладна адлюстравана духоўная і інтэлектуальная атмасфера імперыі, згадваюцца імёны многіх антычных пісьменнікаў, напрыклад, Гарацыя, Назона, Гамэра і іншых. Т. Парніцкі вельмі жыва, пластычна, візуальна яскрава стварае карціну барацьбы Рымскай імперыі з варварскімі плямёнамі, апісвае палацавыя пераваротыі, інтрыгі, забойствы. Калізіі рамана адпавядаюць рэальным гістарычным фактам. Мы даведваемся, як жылі, як апраналіся, што думалі і адчувалі рымляне, варвары, царкоўныя іерархі. Дэталі быта, касцюмы, звычаі, норавы, выхаванне і адукацыя, як вяліся войны, пляліся інтрыгі, як жылі жанчыны тых часоў – усё гэта падрабязна, з выкарыстаннем гістарычных і нацыянальных рэалій апісвае Т. Парніцкі ў сваім знакамітым рамане.

Увага пісьменніка засяроджана на прадстаўніках вышэйшых сацыяльных слаёў, якія былі тварцамі гісторыі.

Многа мастацкай прасторы рамана Т. Парніцкім адводзіцца адлюстраванню барацьбы ідэй і поглядаў. Паказана супрацьстаянне варварскага свету і рымскага. Кароль Ругіла, Аціла намаляваны антыподамі рымскіх імператараў. У той жа момант Ругіла быў блізкім сябрам Аэцыя, якога адзін з персанажаў рамана называе «рымлянінам з душой варвара». Таксама важнай можна назваць рэлігійную тэму. Пелагія, жонка, а пазней ўдава Баніфацыя, якая стала другой абранніцай Аэцыя, прытрымлівалася арыянскай веры. Дзеля палітычнай перамогі Аэцый гвалтам схіліў яе да змены свайго веравызнання і сваіх поглядаў. Многія старонкі твора расказваюць пра тое, як Пелагія спачатку асэнсоўвала арыянства, а потым кнігі Іаана Златавуста. Гісторыі яе фарміравання, сталення, яе шлюбаў, яе пачуццевага досведу амаль па Фрэйду займае шмат структурных частак рамана. Фінал кнігі – перамога Аэцыя над франкамі і захоп у палон сямнаццацігадовай каралеўны. Франконка выбірае сталага Аэцыя, а не маладога воіна. «Разве может быть большая слава и большое счастье для дочери народа воинов, чем сочетаться с мощью и кровью величайшего из мужей, какого когда-либо создали боги – сына Тора и Валькирии?!» [3. с. 318].

Інтрыгі царкоўных іерархаў у рамане паказаны як частка тагачаснага палітычнага і рэлігійнага жыцця. Яны непарыўна звязаны з антычнай тэмай.

Жаночыя вобразы – мастацкі складнік, праз які раскрываецца грамадскае жыццё Заходняй Рымскай імперыі. Таксама яны даюць «дадатковую асвятленне» вобразу Аэцыя. Важныя вобразы і самі па сабе. Галоўным палітычным апанентам Аэцыя была Плацыдзія, сястра імператара і дачка вялікага Феадосія. « …одержимость, суровость и жестокость были у нее в крови, которую вокруг себя так часто видела, сделали ее сердце нечувствительным не только ко всяким проявлениям женской мягкости, но и к голосу милосердия и великодушия…» [3, с. 48]. Вельмі значны і вобраз Пелагіі, якая выросла на афрыканскім кантыненце, на перыферыі імперыі, яна вылучалася незалежнасцю і свавольствам, якое доўга пераадольваў Аэцый, падпарадкоўваючы яе розум і волю сваёй. Усе гераіні рамана вельмі моцныя духам жанчыны. Польскі празаік апісвае іх партрэты, пачуцці, думкі. У творы шмат бытавых сцэн з паказам тагачасных рэалій. Жаночыя вобразы раскрываюцца ў дыялогах і ўнутраных маналогах, дарэчы, як і іншыя персанажы. Псіхалагізм –важнейшая рыса паэтыкі гістарычнага рамана Т. Парніцкага «Аэцый – апошні рымлянін».

Такім чынам, можна зрабіць высновы, што Т. Парніцкі паступова, ужо ў гістарычных раманах перадваеннага часу адыходзіць ад жанра класічнага гістарычнага рамана, спрабуе выкарыстаць новыя мастацкія прыёмы, глыбокі псіхалагічны аналіз. У яго раманах спалучаюцца інтэлектуалізм і фантазія. Папярэднім этапам падрыхтоўкі да напісання рамана становіцца ўважлівы збор факталагічнай інфармацыі ў навуковых гістарычных крыніцах. У гістарычныя раманы ўводзяцца розныя формы ўмоўнасці, напрыклад, выдуманыя дыялогі. Не чужая пісьменніку і літаратурная гульня, цытаты, алюзіі і рэмінісцэнцыі. Вельмі любіць Т. Парніцкі ўжываць эпіграфы, укладваючы ў іх вялікі сэнс, пра што ён неаднойчы сам згадваў у сваіх літаратуразнаўчых работах. Савецкі і расійскі даследчык С. Бэлза лічыць, што суадносіны гістарычнай даставернасці і мастацкага вымыслу змяняліся ў раманах творцы паступова ў бок апошняга [4, с. 8]. Раман «Аэцый – апошні рымлянін» яшчэ гістарычна вельмі праўдзівы, супадае з многімі гістарыяграфічнымі дакументамі папярэдніх эпох у трактоўцы вобраза Флавія Аэцыя, нават у апісаннях яго знешнасці і характару празаік ідзе услед за вядомымі крыніцамі. У рамане

вельмі маляўнічы каларыт часу і месца. Аўтар дэманструе цікавасць да памежных момантаў у развіцці цывілізацыі. Трэба падкрэсліць, што ўжо ў вылучаным рамане, які належыць да ранняга перыяду творчасці, Т. Парніцкі пераадольвае канон вальтэрскотаўскага рамана, паколькі галоўны персанаж – не вымышленая асоба на фоне гістарычных дэкарацый у кантэксце сапраўдных гістарычных дзеячоў, а сам адзін са стваральнікаў гісторыі Заходняй Рымскай імперыі. У той жа момант прысутнічае вялікая колькасць змадэляваных дыялогаў, разважанняў, эратычныя сцэны, вялізарны пачуццёвы кантэкст. Пісьменнік апісвае эмоцыі і страсці, любоўныя лініі рамана трымаюць чытача ў напружанні. Раман нельга назваць раманам-біяграфіяй кшталту «Петраркі» Я. Парандоўскага, паколькі фантазія пісьменніка і мастацкае дадумванне вельмі значныя для творцы. Мы разглядаем раман як пачатак антычнай тэмы ў творчасці Парандоўскага. Беларуская даследчыца А. М. Світэльская напісала манаграфію «Гісторыя і сучаснасць у раманах антычнага цыкла Тэадора Парніцкага» (2019), такім чынам, мы можам сцвярджаць, што даследчыкі адзначаюць сталую прысутнасць у спадчыне пісьменніка тэмы антычнай гісторыі і спробу асэнсаваць гсітарычную рэчаіснасць таго часу. Гэта жадане не знікла ў польскага письменника і ў другой палове XX стагоддзя, калі з'явіўся працяг рамана пра Аэцыя Флавія.

Бібліяграфічны спіс

1. Парницкий, Т. История – роман – писатель / Т. Парницкий // Вопросы литературы. – 1975 – № 12. – С. 262–269.

2. Хорев, В. А. Польская литература XX века. 1890–1990 / В. А. Хорев. – М.: «Индрик», 2009. – 352 с.

3. Парницкий, Т. Аэций – последний римлянин / Т. Парницкий. – Барнаул: День, 1993. – 320 с.

4. Бэлза, С. Служитель музы Клио / Т. Парницкий. Серебряные орлы. – М.: Прогресс, 1982. – С. 5–14.

Гинак Елена Сергеевна

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь) hinakal@bsu.by

ЭКСПЕРИМЕНТ В РОМАНЕ ДЖОВАННИ ПАПИНИ «ГОГ»

В статье определяется место Дж. Папини в итальянской литературе модернизма, раскрывается его кризисное восприятие современной действительности и несостоятельность популярных в 30-ые гг. XX века социокультурных концепций, воплощенных в сатирическом романе «Гог» при помощи гибридной природы главного героя и гротескной репрезентации утопических проектов, приписываемых как реальным, так и вымышленным персонажам.

Ключевые слова: *итальянская литература, модернизм, сатирический роман, утопия.*

Джованни Папини (1881–1956) – противоречивая фигура в итальянской литературе первой половины XX в. За ним закрепилась слава неутомимого критика доминирующих стереотипов и смелого новатора, которая основана на его публицистической деятельности и художественном творчестве. В первом случае речь идет прежде всего об учреждении журналов *«Leonardo»* (1903), распространявшего декаденские умонастроения, футуристической газеты *«Lacerba»* (1913). Плодотворным было также его сотрудничество с журналами *«La Voce», «Il Regno»* и др.

Несмотря на эволюцию художественного метода от эстетизма к футуризму и далее к более умеренным модернистским исканиям, Дж. Папини неизменно утверждал важность моральной чистоты, сущностного понимания традиционных ценностей и преодоления отсталости итальянской культуры за счет открытости иностранным интеллектуальным достижениям. Он сам способствовал продвижению интуитивизма А. Бергсона, позитивизма Ч. С. Пирса и У. Джеймса в Италии.

В 1921 г. Папини пережил религиозный кризис и стал распространителем прокатолических воззрений, позднее его убеждения о необходимости установления нового порядка на основе многовековых достижений итальянской культуры оказались созвучными фашисткой идеологии, что вылилось в сотрудничество с режимом Муссолини с середины 30-х годов. Однако осознание ужасов войны и, в частности, последствий атомной бомбы настолько потрясли писателя, что он сильнее сблизился с францисканцами и фактически занимался только религиозной деятельностью вплоть до 1954 г., когда он окончательно удалился в монастырь.

В послевоенное время коллаборационизм Папини с фашистским режимом привел к остракизму, что особо заметно с 60-х годов, и забвению его литературного творчества. Однако проведенная в последние десятилетия ревизия наследия этого автора поспособствовала его включению в ряды классиков итальянской литературы первой половины XX века, а его автобиографический роман *«Конченный человек»* (*«L'Uomo finito»*, 1913) считается образцовым воплощением модернистского кризиса ценностных ориентиров.

В 1931 году, когда Папини опубликовал роман *«Гог»*, написанный по его признанию за несколько месяцев, итальянское общество переживало всеохватывающее ощущение кризиса культуры, основанное на ирредентизме (мечтаниях об аннексии территории, где весомую долю населения составляли итальянцы, и возвеличиванию страны на мировой арене), убеждении в несостоятельности буржуазного типа культуры и американского пути развития, который долгое время идеализировался в Италии, а также на ряде общеевропейских факторов, приведших к формированию модернизма. И в данном произведении развенчиваются многие мифы, которые представлялись удачными решениями для выхода из этого кризиса.

Роман «Гог» состоит из 70 глав (*«operette morali in stile cinico»* [1, p. 125] / *«нравственные очерки в циничном стиле»*), представляющих собой разрозненные дневниковые заметки главного героя – американского миллионера Гоггинса по прозвищу Гог. Их предваряют вступительные замечания нарратора, который ассоциируется с голосом автора, что подчеркивается подписью *«G.P»* в их конце. Он максимально дистанцируется от протагониста, утверждая случайный характер их знакомства, обретения его рукописи и, что особенно важно, различия в их моральных установках.

Образ главного героя нарочито монструозен; отталкивающая внешность, неистовый нрав и асоциальное мировоззрение проистекают из его природы: Гог сочетают зверскую дикость каннибалов, унаследованную от матери-гаитянки, со смекалкой и предпринимательской хваткой безвестного отца.

Он является воплощением современности – вульгарной бездуховности, которая в безудержном стремлении ко всему новому становится безрассудной: *«Animalesco d'origine e vocazione volle pagarsi tutte le forme dell'epicureismo cerebrale dei nostri tempi»* [2, p. 49]. Библейские аллюзии не только на Гога и Магога усиливают апокалиптический пафос произведения: *«Pareva che fossero uniti in lui Asmodeo colla sua acutezza cinica e Calibano colla sua cieca rozzezza di bruto»* [2, p. 50].

Гог в молодости сколотил огромное состояние, и богатство сказалось на его огрубевшей внешности с примечательной *«un sorriso tutto metallico, d'oro»* / «сплошь металлической, из золота, улыбкой» [2, p. 48] и на привычках (он, как дядюшка Скрудж, в прямом смысле слова купался в золоте), и в образе мысли. Именно деньги в последующем обеспечили не только масштабность задуманных им экспериментов, но и безнаказанность.

Вторую половину жизни Гог посвящает тому, чтобы деньги *(«strumento di creazione e distruzione del mondo moderno»* [2, p. 49].) служили ему самому: он встречается с выдающимися людьми своего времени, реализует собственные задумки или становится бизнес-ангелом для других людей – от известных писателей, политиков до эксцентричных музыкантов и чудотворцев и пр. В центре его внимания неизменно оказываются создатели утопических проектов, а погоня за новинками приводит его самого к пресыщению и разочарованию. При этом задумки и их воплощения оказываются бессмысленными, антиэстетическими или антигуманистическими и деструктивными.

Примером бестолкового прожектерства служат эпизоды финансирования чудотворцев, а также, по мнению Гога, существование канона шедевров мировой литературы: *«Quel che non capivo mi pareva inutile; quel che capivo non mi divertiva o mi offendeva…è molto probabile che nessuno, fra un secolo, si dedicherà a un'industria così arretrata e poco reddizia»* [2, p. 55].

К антиэстетичным проектам можно отнести эпизоды, когда Гог спонсирует музыкантов, творящих в духе Дж. Кейджа (музыка тишины) или индустриальной шумовой музыки, эксперименты с которой к тому времени практиковали дадаисты и Л. Руссоло в Италии, автор манифеста *«Искусство шумов» («L'arte dei rumori»*, 1913). Названные и подобные им проекты эпатируют публику, в чем Папини-футурист отлично разбирается, но они также предвосхищают более поздние формы перфомансов, эксперименты в стиле *ready-made* и *arte povera*.

Третья группа проектов носит социальный характер. Первый из них излагается в главе *«Визит к Форду»*, в которой *«старина Генри Форд»* предлагает свое виденье развития собственной компании и общества в целом. В ее основе находится концепция «Четырех минусов и четырех плюсов»: производство должно быть нацелено на сокращение числа рабочих, сроков изготовления единицы товара, ассортимента с целью снижения затрат, унификации вкусов и уменьшение себестоимости; с другой стороны следует максимально механизировать производство, увеличивать его объем, повышать технологичность самой продукции и зарплаты рабочим. Все это необходимо для захвата рынка даже в самых бедных странах и для усиления тяги потребителей к постоянной покупке новинок. Одна из целей – вымывание из Старого мира с помощью насыщения рынка серийной продукцией уникальных предметов, включая произведения искусства. Примечательно, что Форд вместо слова «музей» использует выражение *«magazzino retrospettivo della civiltà universale»* [2, p. 62], декларируя исключительно коммерческую ценность искусства для развития туризма. Устами Форда автор предрекает развитие общества потребления, возникновение прекариата, а его замысел создания фабрики без единого рабочего сегодня не представляется сугубо фантастическим. Папини показывает будущее под знаком нового варварства, при котором всякие духовные ценности исчезнут в погоне за новыми технологиями и их повсеместным внедрением.

Духовному здоровью западной цивилизации угрожает также инфантилизация общества, которую Папини называет «педократией». Ее приметами автор считает

пренебрежение к ценностям прошлых поколений, прославление молодости, энергии, любовь к незамысловатым сюжетам в литературе, спорту и соревнованиям, игровой подход и интуитивные скоропалительные решения вместо вдумчивого планирования. Еще одной приметой становится пристрастие к легко усваиваемой информации: *«Nessuno sforzo intellettuale è richiesto agli amatori dei films – ciò ch'è proprio dell'adulto, l'intelligenza, è messo dapparte. Tutti i divertimenti oggi popolari son più visivi che spirituali, dunque infantili»* [2, p. 228].

Дж. Папини экспериментирует и с возможными сценариями воплощения мальтузианской теории. В главе «Рассказ об острове» выведен образ племени, которое решает проблему нехватки ресурсов из-за перенаселения их небольшого островка за счет человеческих жертвоприношений, число которых равно количеству рожденных детей. Выбор жертв определяется жеребьёвкой. Подобное решение оказывается катастрофическим, поскольку беременных женщин воспринимают как угрозу ритуального убийства соплеменников, затем сам институт брака разрушается. В следующей главе эту же проблему нехватки ресурсов предлагается решить «цивилизованно», то есть с привлечением медиков и ученых мужей, для чего создано тайное общество *«Friends of Mankind»*. В его деятельности выделяются два напрвления: во-первых, *«spartizione dei meno degni di vivere»*, то есть *«deboli, degli infermi incurabili, dei vecchi, degli immorali e dei delinqurnti»* [2, p. 73], и, во-вторых, наказание тех, кто преступает нормы морали, которые законодательно не преследуются или не выявляются полицией. Гог, чувствуя себя человеком, не обремененным моральными и религиозными устоями, отказывается от членства и ради собственной безопасности покидает Америку. Примечательно, что эта глава написана за несколько лет до принятия в нацистской Германии законов по борьбе с «антисоциальными элементами».

В главе *«Процессы над невинными»* Папини испытывает возможности практического применения теории Ч. Ломброзо для предотвращения преступлений, исходя из данных физиогномики. Об институционализации насилия Папини пишет не только в отношении Америки, но и большевистской России. Так в Москве создается массовый театр (глава *«Театр без актеров»*), основанный на приципе *«realismo assoluto e radicale»* [2, p. 146], то есть все происходящее на сцене должно воплощаться и в жизни, включая убийства. В главе *«Визит к Ленину»* вождь пролетариата утверждает: *«I bolscevichi non hanno fatto che adottare, sviluppandolo, il regime instaurato dagli czar e ch'è l'unico adatto al popolo russo. Non si posson governare cento milioni di bruti senza il bastone, le spie, la polizia segreta, il terrore, le forche, i tribunali militari, le galere e le torture. Noi abbiamo cambiato soltanto la classe che fondava la sua egemonia su codesto sistema»* [2, p. 150].

В итоге, создается картина тотальной деградации в Старом и Новом Свете. У. Эко в этой связи отмечал, что *«Папини не описывает мир, в котором он живет, а видимо невольно выступает как пророк, предвосхищающий многие вещи, которые воплотились в нашей жизни»* [3, p. 257].

Неслучайно в свете гротескно описанных умозрительных или вполне реализованных экспериментов итогом жизни Гога становится безумие и его добровольное заточение в сумасшедшем доме, при этом герой переезжает от одного дома скорби к другому, тем самым избегая полноценного лечения от нервного расстройства. Мотив душевной болезни также восходит к христианской традиции, часто выступая в качестве возмездия за безбожие. Папини тем самым постулирует пессимистический взгляд на развитие человечества и его неспособность к обновлению.

Стилевое оформление романа также не лишено новаторства. Находясь в рамках традиции «humour noir *alla Swift*» [4, p. 28], Папини усиливает грубость и аморальность главного героя этажностью стиля его вульгарных описаний произведений искусства (экфрасис), саркастичных комментариев в отношении традиционных ценностей. Неприятие вызывает также же акцентирование Гогом внимания на эффективность прагматичных, но, по сути, антигуманистических решений того или иного эксперимента.

Второй отличительной чертой заметок протагониста является его пренебрежительное отношение к грамматическим и синтаксическим нормам, что подчеркивает невежество и варварство персонажа. Автор часто прибегает к неологизмам (*pedocrazia, cosmocrator, caccavone*) для обозначение новомодных тенденций.

Важным для Дж. Папини стало и графическое оформление: большинство глав завершаются авторскими иллюстрациями в этническом стиле, которые каждый раз напоминают о варварском характере главного героя, его примитивности и неспособности воспринимать глубинные смыслы утопических проектов, коллекционируемых их с задором неофита.

Новаторство Дж. Папини парадоксально, поскольку утверждение незыблемости традиционных ценностей, основывающихся на христианстве, в романе содержится в имплицитном виде: формирование нарочито негативного образа протагониста призвано подстегивать критическое отношение к его исканиям и выводам (и действительно, в частной переписке писатель напрямую сообщает о своем замысле [1]), этому же способствуют и множественные аллюзии и реминисценции. В эксплицитном виде роман предстает как череда мрачных сценариев развития человечества, которые ведут к бездуховности и безумию, и при этом иногда обнаруживают пророческую прозорливость итальянского писателя.

Библиографический список

1. Insegni, M. Giovanni Papini / M. Insegni. – Firenze: La nuova Italia, 1976. – 325 p.
2. Papini, G. Gog / G. Papini. – Napoli: La Scuola di Pitagora ed., 2018–322 p.
3. Eco, U. Gog / U. Eco // Eco, U. La Bustina di Minerva/ U. Eco. – Bologna: Bompiani, 2001. – P. 256–258.
4. Bruni, R. Apocalisse e antimodernità: *Gog* e *Il libro nero* di Giovanni Papini / R. Bruni // Nuova Corrente. Narrazioni della fine. L'apocalisse nella letteratura italiana fra XX e XXI secolo. – 2019. – F. 163. – P. 27–39.

Горшкова Елена Анатольевна

канд. филол. наук, доцент (Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций им. проф. М. А. Бонч-Бруевича, г. Санкт-Петербург, Россия)
gorshkova.e@gmail.com

РОМАН ДЖ.П.Р. ДЖЕЙМСА «ФИЛИПП АВГУСТ, ИЛИ БРАТЬЯ ПО ОРУЖИЮ» В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В статье рассматривается исторический роман английского романиста 19 в. Дж. П. Р. Джеймса «Филипп Август, или братья по оружию» в контексте традиций исторического романа нового времени, заложенных В. Скоттом. Отслеживаются различные черты, присущие этой жанровой модификации в данном произведении.

Ключевые слова: *Джеймс; исторический роман; традиции; Филипп Август; Скотт.*

Английский писатель Джордж Пейн Рейнсфорд Джеймс (George Payne Rainsford James, 1799–1860) очень рано проявил интерес к литературному творчеству и истории, что привело его в лагерь последователей В. Скотта, пишущих в жанре исторического романа. Именно В. Скотт, прочитав роман Джеймса «Ришелье» (1829), посоветовал своему младшему современнику сделать литературу главным делом своей жизни. И хотя основным родом деятельности Джеймса была дипломатическая служба (он был английским консулом в США в 1850-х гг., в затем в Италии), его литературное наследие велико, оно включает в себя не только стихи и прозу, но и работы на исторические темы. Литературный критик С. Эллис утверждал, что для Джеймса было характерно «*добротное, безупречное, но в то же время волнующее повествование, наполненное настоящим ароматом романтики, отваги и рыцарственности*» [1, p. 270].

Одним из первых романов Джеймса является «Филипп Август, или братья по оружию» (*Philip Augustus, or The Brothers in Arms*, 1830), посвящённый Р. Саути (1774–1843). Следует отметить, что в русском переводе это произведение известно как «Братья по оружию, или возвращение из крестовых походов». Действие романа разворачивается в средневековой Франции конца 12 начала 13 вв., когда, возвратившись из Третьего крестового похода, король Филипп Август стремился к объединению французских земель. Джеймс, как и В. Скотт выбирает переломный исторический период в судьбе описываемой страны, когда во Франции были *«Монарх со скромными доходами и ограниченными привилегиями; множество мелких правителей, каждый из которых был полновластным хозяином на своей территории; рыцарственные и неистовые дворяне; население, состоящее из крепостных, которые только начинают мечтать о свободе; богатая земля, но заросшая лесами и почти заброшенная; огромное количество жителей, живущих грабежом, и абсолютное отсутствие полиции и гражданской власти»* [2, p. 6].

В романе имеются две основные сюжетные линии: одна посвящена истории друзей-крестоносцев Тибальда Овернского и Ги де Кюсси, здесь развивается тема, связанная с возвращением крестоносцев из походов и их дальнейшими судьбами, а вторая сюжетная линия касается последствий бракоразводного процесса короля Филиппа с Ингеборгой Датской и заключением брака с Агнессой Меранийской на фоне борьбы Филиппа за объединение страны.

Как и во многих исторических романах В. Скотта, в романе Джеймса присутствует мотив брака, которому препятствуют: отец прекрасной Исадоры, граф де Монт всячески сопротивляется браку своей дочери с храбрым, но бедным де Кюсси, и кроме того, заключённому браку короля Филиппа и Агнессы грозит расторжение со стороны Ватикана.

Как и во многих исторических романах, в произведении присутствует могущественный покровитель, который помогает героям в трудную минуту и является связующим звеном интриги. Таким в романе является отшельник часовни Богоматери Бернар (бывший крестоносец), который даёт королю мудрые советы, оказывает финансовую помощь, а также не раз выручает из беды других героев. Здесь сразу же возникает ассоциация с Энгаддийским отшельником из романа В. Скотта «Талисман» (1825)).

Переломным моментом в романе является битва при Бувине (1214), в которой король Филипп одерживает безоговорочную победу над мятежным английским

королём Иоанном Безземельным (являвшимся вассалом французского короля и владевшим рядом земель, подчинявшихся французской короне). Однако Джеймс эту битву переносит в 1201 г., упоминая в предисловии к изданию своего романа 1837 г., в том что сознательно допустил несколько исторических неточностей, в том числе и относительно даты этого сражения.

В романе также присутствуют интриганы и злодеи. Во-первых, это шут де Кюсси Галлон, очень колоритный персонаж, иногда совершающий странные поступки, нередко наносящие вред его хозяину, но в конечном итоге, помогающий де Кюсси и королю раскрыть коварные замыслы недругов. Другой злодей-интриган – это разбойник и мародёр Жодель, который обманом устраивается на службу к де Кюсси, передаёт планы французов Иоанну Безземельному, клевещет на де Кюсси королю Филиппу, чуть не заманивает в ловушку последнего, и убивает шута Галлона. Однако, в конечном счёте, получает по заслугам.

Тема «братьев по оружию», оправдывая вторую часть названия произведения, проходит рефреном по всему роману, она касается не только де Кюсси и Тибальда Овернского, которые сражались бок о бок в Палестине, и вернувшись в родную страну, сохраняют дружбу и всегда приходят на выручку друг другу, к «братьям по оружию» можно причислить и графа Солсбери, подданного английского короля, который плечом к плечу с де Кюсси и Тибальдом Овернским сражался в Палестине против воинов Саладина. Вернувшись в Европу, граф Солсбери, являясь подданным английского короля, оказывается противником для своих бывших «братьев по оружию», но, тем не менее, помня былое, и англичанин, и французы поступают благородно по отношению друг к другу. Кроме того, в сцене перед решающим сражением, король Филипп обращается к своим соратникам и вассалам, называя их «братьями по оружию».

История де Кюсси заканчивается счастливо: он становится богатым и сочетается браком со своей возлюбленной. Тибальд Овернский, влюбленный в Агнессу Меранийскую, руку которой ему обещал её брат до того, как Тибальд отправился в крестовый поход, и до того, как она стала супругой французского короля, погибает в битве при Бувине, спасая Филиппа Августа. Короля Филиппа ждёт печальный итог: радость победы омрачается смертью любимой жены Агнессы. В конце романа раскрывается и тайна отшельника Бернара, который оказывается родственником де Кюсси, считавшимся погибшим в Святой Земле.

Следуя традициям исторического романа нового времени, Джеймс в своём произведении тесно переплетает судьбы как вымышленных персонажей, так и реальных исторических лиц. Опираясь на исторические материалы, автор стремится передать дух той далёкой эпохи. В предисловии к роману автор отмечет, что создавая характер Филиппа Августа, придерживался, в основном работ французского историка Ф. Гизо (1787–1874), а также опирался на хроники современника Филиппа У. Бретона (с. 1165–1225).

Выводя реальную историческую личность в качестве одного из главных героев романа, Джеймс стремится, в некоторой степени, преодолеть двуплановость повествования, т. е. соединить в одном герое романические и исторические черты. Эта тенденция была характерна для многих авторов исторических романов 19 в.: для де Виньи в «Сен-Маре» (1826), Бульвер-Литтона в «Девере» (1828), Эйнсворта в «Кричтоне» (1837) и «Гае Фоксе» (1840).

Несмотря на некоторую критику этого романа, в том числе и В. Г. Белинского, который упрекал автора за то, что тот рассказывает об исторических событиях

«с какою-то ученической манерой, с каким-то детским легкомыслием, от которых все исторические главы в романе становятся перефразою страниц какого-нибудь исторического учебника» [3, с. 250], Джеймсу, следуя канонам исторического романа нового времени, всё-таки удалось передать дух той далёкой исторической эпохи, органично вписав в повествование как реальных исторических лиц, так и вымышленных персонажей.

Библиографический список

1. Ellis, S. M. The Solitary Horseman, or The Life and Adventures of G.P.R. James / S. M. Ellis. – Kensington: Cayme Press, 1927. – 304 p.
2. James, G.P.R. Philip Augustus, or The Brothers in Arms / G.P.R. James. – London: Richard Bently, 1837. – 492 p.
3. Белинский, В. Г. Статьи и рецензии 1842–1843 / В. Г. Белинский // Полное собрание сочинений. – Т. VI. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 798 с.

Даниленко Ирина Владимировна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
irina_danilenko@yahoo.com

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В РОМАНАХ МИШЕЛЯ ТУРНЬЕ «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» И «ЖИЛЬ И ЖАННА»

Доклад посвящен интертекстуальным параллелям, связывающим романы Мишеля Турнье «Лесной царь» и «Жиль и Жанна» в один авторский интертекст, благодаря которому у читателя складывается более объемное представление о героях обоих романов. К таким параллелям можно отнести общие мифологические мотивы и исторические источники, антитетическую коннотацию названий и имен, дуалистические представления о борьбе добра и зла и др.

Ключевые слова: *интертекстуальные параллели; авторский интертекст; заимствования; мифологический мотив; интерпретация.*

Вся действительность человека представляется постмодернизмом как текст, порожденный более ранними текстами и генерирующим тексты последующие, где знание обусловлено не историей развития человечества, а историей развития текстов. Литература как часть ментальности человека конституирует и утверждает этот процесс «диалога текстов». Интертекстуальная составляющая наилучшим образом передает идею децентрированного пространства человеческой истории и культуры, его ориентированность на текстовые источники и неизбежную включенность предшествующих текстов в последующие. Изучение интертекста – дело относительно недавней истории, но имеющей уже свои традиции и наработки. Несмотря на то, что с того момента, когда Ю. Кристева дала первое определение интертекстуальности, прошло совсем немного времени, теория интертекстуальности обогатилась целым рядом интерпретаций и уточнений в работах многочисленных авторов (Арнольд И. В., Москвин В. П., Пьеге-Гро Н., Степанов Ю. С., Фатеева Н. А., Gennette G., Gignoux A. C., Samoyault T.). При этом все они так или иначе подчеркивали, что интертекст подразумевает «отношения соприсутствия двух и более текстов и, чаще всего, включения одного текста в другой» (relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre [1, p. 15]. Далее Ж. Женетт, уточняя способы заимствования

таких текстов, указывает, что это могут быть как эксплицитные формы (цитаты, плагиат), так и имплицитные (аллюзии).

Текстовый характер современного знания является следствием и одновременно условием интертекстуальности, понимаемой как процесс взаимопересечения текстов, их непрекращающийся диалог (М. Бахтин, Ю. Кристева), образующий ризоматическую сеть – интертекст. Причем интертекст может быть образован не только из чужих заимствований, но и из предыдущих произведений одного и того же автора. Опыт такого рода использования собственных текстов характерен и для французского писателя Мишеля Турнье (1924–2016). Авторские интертекстуальные включения позволяют писателю придать большую объемность реальным историческим персонажам, представить истину многоликой и сложной, нравственные ценности – относительными, а также вынести ряд серьезных духовных и религиозных вопросов в плоскость эстетического осмысления.

Одной из существенных характеристик дискурса постмодерна является плюрализм моделей и культурных кодов, участвующих в создании текстов. Мифопоэтическая модель является одной из наиболеее распространенных организующих моделей в художественной литературе. Именно к ней чаще всего прибегает в своиз произведениях Мишель Турнье. Так, ключевым структурообразующим мифом, пронизывающим романы М. Турнье «Лесной царь» (1970) и «Жиль и Жанна» (1983) на всех уровнях является миф о людоеде (франц. – ogre, лат. – orcus), который представляет собой своеобразный симулякр, заменяющий референциальную реальность. Мифологический мотив о безжалостном людоеде, пожирающем детей, который возник в греко-римской мифологии и перекочевал в Западную Европу, был весьма распространен в ранней средневековой литературе (древнегерманские легенды, старофранцузские сказки). В свое время он послужил И. В. Гете источником для создания баллады «Ольховый король» (1782), положенной на музыку композитором-романтиком Францем Шубертом в 1815 году. Будучи увлеченным германистом, Мишель Турнье без сомнения заимствует данный сюжет из гетевской баллады, осмысляя ее в непривычном ключе. Тем более что текстовая природа «мифологических симулякров» создает благоприятные условия для их последующих интерпретаций, порождая все новые «интерпретации интерпретаций» с помощью самых разных культурных практик, обогащаясь новыми смыслами. В романе «Лесной царь» М. Турнье неожиданно связывает миф о людоеде (l'ogre), отсылающим к аду (Orcus – бог смерти в римской мифологии), нацизм и его человеконенавистническую сущность. И если баллада И. В. Гете повествует о загадочной смерти по воле таинственного людоеда только одного ребенка, то М. Турнье трансформирует легенду до неузнаваемости, заимствуя его событийную составляющую в недавней истории Второй мировой войны с ее концентрационными лагерями и школами гитлерюгенда, «похищавшими» и «пожиравшими» детей не поодиночке, а миллионами. М. Турнье очень убедительно показывает, как его герой Авель Тиффож с наслаждением позволяет этой неумолимой системе околдовать и поглотить себя. То же происходит и с невиннейшими и ангелоподобными существами, попавшими в цепкие лапы гитлерюгенда.

М. Турнье возвращается к мифологическому мотиву о людоеде спустя 13 лет после выхода «Лесного царя» в своем романе «Жиль и Жанна», где в образе людоеда, пожирающего детей, изображен знатный сеньор Жиль де Ре (известный как Жиль де Монморанси-Лаваль (1404–1440), маршал Франции и сподвижник Жанны д'Арк). Жиль де Ре был восхищен прямодушием, чистотой Жанны, ее ис-

кренней верой в свою божественную миссию. Гибель героини вызвала глубокую депрессию и деградацию личности Жиля де Ре. Удалившись от мира и королевского двора и уединившись в своем родовом поместье, он увлекся колдовством, алхимией и сатанизмом. Впоследствии был обвинен в многочисленных убийствах детей, содомии, ереси и казнен. Мифологический мотив о людоеде, пройдя сквозь цепочку предшествующих интерпретаций, а также интерпретаций самого Мишеля Турнье в романах «Лесной царь» и «Жиль и Жанна», приобретает дополнительный смысл благодаря обоим романам, образуя так называемый авторский интертекст (*автоинтертекст* – термин Фатеевой Н. А. [2, с. 91]). При этом речь в исследуемых романах идет не только об абстрактной сущности явления как такового, а о конкретных формах его бытия в мире на примере судьбы каждого из героев. Кардинальная для Турнье экзистенциальная проблема судьбы человека многовариантно воплощена и в «Лесном царе», и в романе «Жиль и Жанна». В Авеле Тиффоже, главном герое романа «Лесной царь» воплощены такие существенные характеристики Жиля де Ре, как благородство духовных устремлений, приверженность к высшей справедливости, бескомпромистность. Знакомство с каждым из персонажей расширяет восприятие другого. Нельзя не обратить внимание на библейскую и историческую коннотацию имени и фамилии главного героя романа: имя главного героя – Авель – персонаж Ветхого Завета, праведник, на которого «призрел Господь», невинная жертва братоубийства, первый праведник и мученик. Герою словно предначертано быть преследуемым со стороны современных Каинов, злобных и корыстных. Тиффож – 1) название угодий и замка Жиля де Ре, аристократа, снискавшего дурную славу людоеда и еретика; 2) Tief Auge – нем. глубокий (проницательный) глаз (взор). Обладая столь антитетичными с точки зрения оснований мифологизации именем и фамилией, главный герой с самого начала выглядит облеченным какой-то странной миссией: жертва и палач, людоед, спасающий детей от боли и страданий. Подобно Святому Христофору, который до встречи с Иисусом служил Дьяволу, Тиффож служил нацистам до того момента, пока случайно не подобрал у дороги умирающего еврейского мальчика Эфраима, благодаря которому он обретает реальное, а не символическое видение происходящего. Метафорический людоед (похититель детей, Лесной царь) Авель Тиффож, жертвуя собой ради спасения еврейского ребенка, спасает Христа в своей душе. И соответственно, спасенный Авелем (мучеником) малыш Эфраим спасает Тиффожа (людоеда из Кальтенборна). К сожалению, подобной метаморфозы не происходит с Жилем де Ре, поскольку. он следует в противоположном направлении: от Бога к Дьяволу, хотя огонь его костра стольже искупителен, как тот, на котором сожгли Жанну д'Арк,

Из параллелей, связывающих оба романа, следует также упомянуть «дурную славу» Авеля Тиффожа и Жиля де Ре. Последний их них стал также прообразом герцога Синяя Борода в сказке Шарля Перро, впоследствии с Синей Бородой читатель сталкивается и в «Лесном царе» (у Авеля Тиффожа была лошадь по кличке Синяя Борода). В обоих романах М. Турнье размышляет над тем, как человек с благородными намерениями может превратиться в чудовище, а герой – в антигероя. По мнению автора, преступления Жиля де Ре могли иметь место только потому, что Жанну предали и по навету сожгли на костре, а злодеяния Авеля Тиффожа – по причине чрезмерного увлечения символической сутью событий своей жизни и нежеланием обращать внимание на реальное положение дел вокруг. По сути дел, общественные преступления становятся причиной личных трагедий,

рождая монстров, подобных Жилю де Ре или Авелю Тиффожу, однако вовлеченность в общественные преступления всегда заканчивается индивидуальной ответственность. Мишелю Турнье абсолютно чужда однозначная и стереотипная трактовка этих категорий. В обоих романах они то вступают в своеобразный диалог, то вовлекаются в игру, то переосмысляются под воздействием эффекта кривого зеркала и инверсии.

Мысль об отсутствии четкого разграничения между добром и злом, лицом и изнанкой, равно как идея взаимодополняемости прекрасного и уродливого, бога и дьявола по принципу тезиса и антитезиса, служат теми параллелями, которые связывают оба романа в одном концептуальном автоинтертексте. Литература, философия, история и миф служат для М. Турнье многоэтажным зданием, в котором степень абстракции возрастает сообразно подъему на каждый новый этаж таким образом, что на последнем этаже сосредоточена метафизика, а на первом – личная история. На основе детальнейшей проработки сюжетно-образной составляющей каждого из двух романов Турнье показывает, как в Истории и жизни отдельного человека обнаруживаются мифологические элементы и как История и человеческая жизнь становятся мифом.

Библиографический список

1. Genette, G. Palimpsestes: la littérature au second degré / G. Genette. – Paris: Le Seuil, 1982. – 468 p.

1. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

Джумайло Ольга Анатольевна

докт. филол. наук, доцент (Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия)
dzhumaylo@sfedu.ru

СПИСОК В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В статье рассматриваются категория списка как компонента поэтики текста с точки зрения его формы и художественной функции.

Ключевые слова: *список в художественном тексте, функция, поэтика.*

Изучение списков в художественной литературе – сравнительно узкая часть академических исследований. Помимо увлекательной книги-конструктора о списках «Vertigo» Умберто Эко [2], в которой историк культуры предлагает и свое видение смысла списков в культуре, и сами тексты как семиотические «машины для сборки», можно отметить лишь несколько монографий [3, 4]. Интерес к спискам со стороны исследователей античности и средневековья разрушает наивное представление о том, что списки – примета нашего времени и часть ментальной оснастки современного автора и героя.

Разумеется, включение в повествование списка или длинного перечислительного ряда – это не только формальный и стилистический изыск, но и указание на смысловой каркас текста и авторскую аксиологию. Членимость мира на значимые ценности, эмблемой которого выступает список, при выполнении культурно-исторических правил сочетаемости и последовательности может означать гармонию, упорядоченность и устойчивость провозглашаемого мира или,

напротив, его косность, автоматизм и отсутствие в нем творческого начала. Та же перечневая членимость мира при невыполнении принятых в культуре правил сочетаемости и последовательности, рождает мир абсурдный и неустойчивый, но, возможно, живой и деавтоматизированный, творческий и нетривиальный. При этом манифестация ценности (и ценностей) в списке и самой логикой списка, как правило, провоцирует поиск реляций с другими формальными и смысловыми опорами текста.

Перечисления могут быть маркером «достоверности» рассказа, практической сметки персонажа, путеводителем по его ценностям. В первом современном английском романе, «Робинзоне Крузо» Даниэля Дефо, всем известный герой составляет перечни, делающие этот текст похожим на «инструкцию по выживанию». Но важна и приоритетность в списке, свидетельствующая об этосе эпохи и homo economicus: с корабля предприимчивый Робинзон выносит все самое ценное. В длинном каталоге вещей есть и ружья, и плотницкие инструменты, и несколько компасов, карт, книг по навигации. Только позже и отдельно говорится о трех Библиях в хороших переплетах, собаке и двух кошках, практическую бесполезность которых герой также комментирует. Даже добро и зло в размышлениях Робинзона заносятся в два столбца как дебет и кредит. Подобным образом герой романа Диккенса «Домби и сын», находясь у постели умирающей супруги, будто составляет коммерческий реестр преимуществ брака с ним с завершающим резюме о ее безоговорочном счастье. Список здесь красноречиво замещает отсутствие диалога.

В романе Ф. С. Фицджеральда, распорядок дня Гэтсби это и отсылка к системе самодисциплины, о которой великий американский просветитель Бенджамин Франклин писал в своей автобиографии, полной разнообразных списков, и напоминание о жанровой формуле особенно популярных в Америке книг по саморазвитию (self-help books). Подробные перечни и списки можно найти и в американском романе «Поправки» Джонатана Франзена. Каждая вещь в этих списках подобна обломку никогда не существовавшей «идеальной семьи»: это и демонстрация их достатка, и коллекция сокровенных воспоминаний, и ностальгическое напоминание о былых мечтах.

Грандиозные списки вещей, ненужных подарков, милых безделиц, личных предметов, смысл которых понятен только их владельцам, могут говорить о самом разном – об отчаянии и о желании поставить заслон между собой и миром, о воспоминаниях и социальных амбициях, о причудах воображения и скудной меблировке интеллекта. Нередко списки могут стать спасительным «якорем» для персонажа, переживающего экзистенциальный кризис, они будто провозглашают его бытие и ничто, пронзительно «кричат» об одиночестве, но позволяют конструировать нечто условно устойчивое из банальных вещей, как из детских кубиков. Разнообразные списки составляет герой романа популярного норвежского писателя Эрленда Лу «Наивно. Супер». Кажется, что роман наполовину состоит из разных перечней – в них нередко мелькает детская игрушка – доска-колотилка фирмы «Брио», которая помогает герою чувствовать радость простого удара и гарантированного восторга результативности.

Литераторы лишь «моделируют» порядок списка, нередко намеренно его профанируя. Они провоцируют удивление и сомнение читателей относительно безошибочности привычных правил, дискредитируя как логичность мира, так и логичность самой логики, человеческого рацио, способности «членить» мир

на перечни и списки. Кто может устоять перед романтической иронией списков «Моби Дика» Германа Мелвилла и поэтических списков всего сущего Уолта Уитмена? Это может быть и перечень всего, что лежит в ящике кухонного стола героя «Улисса» Леопольда Блума или на письменном столе Слотропа, героя «Радуги земного притяжения» Томаса Пинчона. Потенциально бесконечные и изменчивые перечни, разрушающие всякую смысловую иерархию, превращают список в поэтический перфоманс.

«[…] Я пишу стихи потому, что ум мой противоречит себе –
вот он в Нью-Йорке, через минуту – в Динарских Альпах.
Я пишу стихи потому, что в моей голове 10 000 мыслей.
Я пишу стихи потому, что нет ни «потому», ни «почему»
Я пишу стихи потому, что они лучший способ высказать
все на свете за 6 минут жизни». [1].

Пожалуй, самые изощренные и неинтеллигибельные списки породил авангард века XX и литература постмодернизма, предлагающая самые неожиданные синестетические ассоциации, звуковые или пространственные конъюнкции и дизъюнкции. Подобно нотам в партитурах возникают коллекции «ароматов» и «зловоний» в сознании Гренуя, героя романа Патрика Зюскинда «Парфюмер». Невероятно сложные списки и разного рода интермедиальные включения, организованные как списки-коллекции, можно найти в романе В. Г. Зебальда «Аустерлиц», главный герой которого историк архитектуры, живое воплощение «постпамяти», руинированного сознания. Но роман оказывается больше, чем исповедью неукорененного героя – вся послевоенная Европа предстает метафорическими руинами цивилизационных смыслов, из которых невозможно ни воссоздать целое, ни даже вспомнить его.

Сегодня список как привычный инструмент и риторическая стратегия ассоциируется у многих с «хорошо упакованной», краткой и структурированной информацией, практичной и потребляемой быстро. Но отмеченная нами двоякость манифестируемой функции списка, учреждающей порядки ценностей и провоцирующей сомнения в них, как никогда актуальна и в случае использования литераторами списков как чартов. В остроумном романе Джулиана Барнса «Англия. Англия» есть несколько пронумерованных списков, указывающих на понимание культурного наследия в духе «товарного фетишизма». По сюжету книги на острове Уайт группа пиарщиков создает тематический парк, но перед этим проводит опрос иностранцев, позволяющий выяснить наиболее распространенные культурные стереотипы об Англии, которые вызовут восторг узнавания у плохо образованных туристов. Сатирическая стилизация под популярные медийные «10 …, которые стоит …» с фиксацией на «лучшем предложении», сочетается у Барнса с горькой критикой редукционизма знания и триумфа ризомы, постмодернистского «все идет». Список из 50 наианглийского напоминает инвентарные описи товаров. В списки попали: Королевская семья. Биг Бен. Футбольный клуб «Манчестер Юнатед». Снобизм. Шекспир. Чай / Чай со сливками. Пудинг. Оксфорд / Кэмбридж. «Хэрродз». Порка. «Алиса в Стране Чудес». Пиво / Теплое пиво. Пессимизм / Нытье. Лицемерие. Садоводство. Ненадежность / «Коварный Альбион» и др. Этот список – также каркас будущего бизнес-плана с перспективными инвестициями в «национальную идентичность» при условии ее превращения в спектакль на основе коллективных «фантазмов». Можно вспомнить о «воображаемых со-

обществах» Гирца, «коллекциях» Бодрийяра, «диспозитиве» Делеза, об эмотивах и обществе спектакля, эхокамере, репликах и симулякрах, конструируемом нарративе памяти, каннибализации культурного наследия и т. д. и т. п. К слову, писатель-интеллектуал когда-то работал в оксфордском издательстве словарей. Словари – это тоже список дефиниций.

Список представляет интригующую задачу для литературоведа. Непредсказуемость интерпретации, иногда восхитительная свобода отказа от нее в авангардном искусстве, изобретательность и вербальная виртуозность, превращение списка в коллекцию «кунсткамеры» провоцирует вопросы. Стремится ли список к всеобъемлющему, энциклопедическому охвату или, скорее, к выборочности и исключению? Упорядочивает ли список набор данных или, напротив, делает его прерывистым и фрагментированным? В чем разница списка и каталога, описи, реестра, архива, коллекции, ассамбляжа, нонселекции, предписания, инструкции, рейтинга, опции «все включено», постмодернистского «все идет» и т. д.? Важна ли длина списка? Есть ли какой-то принцип в перечислении? Список завершен или потенциально бесконечен? Среди писателей настойчивей всего задавал эти вопросы о списках и их правилах Хорхе Луис Борхес, констатируя в «Алефе»: *«неразрешима главная проблема – перечисление, пусть неполное, бесконечного множества».*

Библиографический список

1. Гинзберг, А. Пекинская импровизация / А. Гинзберг // Иностранная литература. – 1996. – № 2. – [Электронный ресурс]. – URL: https://magazines.gorky.media/inostran/1996/2/iz-novoj-knigi-stihov-prizyvy-grazhdanina-mira.html (дата обращения: 1.08. 2025).

2. Эко, У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов / У. Эко. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2019. – 408 с.

3. Belknap, R. The list: the uses and pleasures of cataloguing / R. Belknap. – New Haven & London: Yale University press, 2004. – 232 p.

4. Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond. Towards a Poetics of Enumeration. Edited by Rebecca Laemmle, Cédric Scheidegger Laemmle and Katharina Wesselmann. – Berlin: Walter de Gruyter, 2021. – 438 p.

Драгоев Илья Юрьевич

ассистент (Московский педагогический гогударственный университет, г. Москва, Россия)
i.dragoeff2015@yandex.ru

МЕТАДИАЛОГ В «ЧЕЛОВЕКЕ В ВЫСОКОМ ЗАМКЕ» ФИЛИПА К. ДИКА

Данная статья посвящена теме выстраивания метадиалога между автором, читателем и концепцией судьбы в романе «Человек в Высоком Замке» американского автора Филипа Киндреда Дика.

Ключевые слова: *альтернативная история; метадиалог; метанарратив.*

Метанарратив может быть осмыслен через определение металитературы, как категории текста, которая делает особый акцент на своём существовании в форме текста взаимосвязанного с реальным миром. Данный акцент, в свою очередь, служит в качестве основы для сомнения в четких границах между литературным произведением и «реальностью», в которой оно существует [2, с. 62].

Метанарратив, в таком случае, следует считать уровнем повествования, который находится выше непосредственных событий самого произведения, давая комментарии об элементах превосходящих литературное повествование.

Подобные тенденции являются неотъемлемой частью многих художественных работ европейского канона разных исторических эпох. Однако, стоит отметить, что особый интерес к метанарративным элементам и общему философскому вопросу о взаимосвязи литературы и реального мира стал особенно актуальным в период постмодернизма в культуре [2, с. 63].

Исходя из описанных фактов, метадиалог – литературная практика, которая позволяет автору выстроить систему взаимодействий с читателем, фокусируя внимание на искусственной природе литературной работы. Данная направленность подобного взаимодействия, в свою очередь, может быть использована для исследования иных тем произведения.

Одним из основных элементов, которые способствуют развитию метадиалога в тексте является систематизированное упоминание китайского трактата о предсказаниях «Йи Цзинь»: к его помощи прибегают ряд ключевых и второстепенных персонажей, основывая свои дальнейшие действия в сюжете на результатах полученных предсказаний [3, с. 287].

Стоит заметить, что данная деталь не являлась бы причиной для анализа работы с точки зрения метадиалога. Однако, использование «Книги Перемен» не является лишь нарративным инструментов, но также отражает идентичные действия, которые выполнены автором в ходе работы над текстом с целью определения дальнейшего развития сюжетной линии. Таким образом, читатель становится свидетелем отождествления автора и персонажей; вымысла и реальности.

Описанный выше эффект усиливается под влиянием природы мира романа. Альтернативная история построенная Диком на основе иного исхода Второй Мировой Войны позволяет продолжить развитие параллелизма книги и жизни.

Кульминация романа, в которой персонаж Джулианы Фринк использует книгу перемен в последний раз и узнаёт о существовании альтернативной реальности, является финальным и ключевым звеном в цепи метасистемы предсказаний [1, с. 372–373]. Идея существования другого мира, в котором Союзникам удалось одержать победу в войне, как раз и подразумевает сопряженность предсказаний, которые совершал Филип Киндред Дик и персонажи самого романа. Их зеркальная природа ставит под сомнение объективность реальности произведения в той же степени, в которой она ставит под сомнение реальность автора.

Таким образом, метасистема предсказаний выстроенная автором служит опорной точкой для реализации метадиалога во всем произведении. В рамках романа, автор предлагает читателю иное осмысление идеи «судьбы» в личностных и исторических рамках. «Судьба» перестает быть абсолютом, подчиняющим себе реальность. Напротив, данный феномен становится игрой шансов и случайностей, в которой каждая возможность равносильна другой. Ведь, если мы не можем быть уверены в том, что то пространство, в котором мы существуем реально, то мы не можем говорить и о том, что в существование есть элемент рациональности и предопределенности.

Библиографический список

1. Дик, Филип. «Человек в Высоком Замке» / Филип К. Дик; (пер с англ. Г. Корчагина). – М.: Изд-во «Э»; Изд-во «АСТ», 2017. – 384 с. – (Эксклюзивная классика).

2. Dai, H. «Metafiction and postmodernism» / H. Dai, Y. Huang. *In 7th International Conference on Education, Management, Information and Mechanical Engineering (EMIM 2017)*, 2017. – P. 62–66.
3. Mountfort, P. «The I Ching and Philip K. Dick's The Man in the High Castle». *Science Fiction Studies 43*, no. Part 2 (129), 2016, P. 287–309.

Ермолаева Нина Леонидовна

доктор филол. наук, доцент (г. Пермь, Россия)
ninaermolaeva1@yandex.ru

АВТОР, ГЕРОЙ, ЧИТАТЕЛЬ В «КНИГЕ ПРО БОЙЦА» А. Т. ТВАРДОВСКОГО «ВАСИЛИЙ ТЁРКИН»

В статье рассматривается обусловленность жанра, сюжета, композиции, типа повествования и героя, стихотворной формы и языка поэмы А. Т. Твардовского «Василий Тёркин» диалогом читателя и автора.

Ключевые слова: *читатель; поэт; нарицательное имя; всеобщность содержания; правда живого свидетельства; структура повествования; юмор.*

В «Ответе читателям» «Как был написан «Василий Теркин»» А. Т. Твардовский признавался: *«Читатель мне помог написать эту книгу такой, какова она есть»* [2, т. 2, с. 388]. Многие особенности жанра, структуры произведения, принципы отражения действительности определены непосредственными читательскими интересами. Своего читателя поэт узнает, участвуя с ним вместе в походе в Западную Белоруссию, на фронтах Финской и Великой Отечественной войны. В процессе работы над поэмой между ее автором и читателем устанавливается душевный контакт, который давал безошибочное ощущение того, *что нужно* солдату на фронте и *как должно* писать для воюющего народа. Работая над поэмой, Твардовский исходил из возможности бытования книги наравне с боевым уставом.

В выборе в качестве заглавного героя произведения рядового солдата-пехотинца выразилась глубоко родственная читателю-народу историческая концепция поэта, его убеждение, что человек, творящий историю, сам является историческим лицом, на войне герой – каждый, кто честно исполняет свой долг, рискуя главным, что у него есть, – собственной жизнью: *«И в одной бессмертной книге / Будут все навек равны»* [2, т. 2, с. 247], – скажет поэт.

Сознательно стремясь приблизить поэму к читателю, Твардовский считал обязательным в ней преодоление *«собственно литературного момента»* [2, т. 2, с. 384]. Это выразилось прежде всего в качестве героя: *«Герой мой не таков, каким должен быть по литературным представлениям главный герой поэмы»* [2, т. 2, с. 375], это нарицательное имя *«в отношении живых бойцов такого типа»* [2, т. 2, с. 393], но это и человек в индивидуальном смысле. «Нарицательность» имени героя требовала и *««всеобщности» содержания»* [2, т. 2, с. 393]. «Всеобщность», по мысли Твардовского, не отрицала в герое *«нашего парня»*, *– «не абстрагированного (в плоскости «эпохи», страны и т. п.), а живого, дорогого и трудного»* [2, т. 2, с. 375].

Единение автора, героя и *«вероятного»* читателя в мире поэмы Твардовского – уникальное явление для русской литературы, они – братья, они существуют в одних временных, пространственных измерениях. Между ними нет социальных, нравственных, психологических, литературных препятствий, возможен

прямой разговор, непосредственное общение. Читатель то получает право собственного голоса, то присоединяет свой голос к голосу автора или героя. Автор обращается одинаково дружески и к герою, и к читателю: *«мой герой», «Тёркин, друг», «брат Василий Тёркин», «мой читатель, друг и брат»*. Читатель в поэме может выступить в роли героя и, наоборот, герои могут оказаться в роли читателей: в главе «Тёркин – Тёркин», появится Тёркин Иван, но и ему, и Тёркину Василию известно, что Тёркин – это литературный герой; в главе «В наступлении» о своих героях-бойцах поэт вдруг заметит как бы мимоходом: *«На войне, как на привале, / Отдыхали про запас, / Жили, «Тёркина» читали / На досуге»* [2, т. 2, с. 265].

Автор сознательно не отделяет себя от народа, ставшего его героем и читателем. Для Твардовского это обстоятельство принципиально: он считал, что уже в 1930-е годы в советской литературе преодолевается трагическое противостояние поэта и народа. Принадлежность автора, героя, читателя одному человеческому единству – советскому народу – основана на общности их представлений о мире, о войне и воюющем человеке, на чувстве ответственности за жизнь перед предками и потомками. В войне их объединяют равенство перед смертью, единая жизненная цель, одни думы. Но всё это не лишает каждого из них права иметь свои, отличные от других, черты.

Личностная самостоятельность автора, героя и читателя определяет обоснованность структуры повествования поэмы, сосуществования в ней одноголосого слова, двуголосия и многоголосия. Авторская речь от речи героя часто не отделена формально и не всегда отделима по смыслу. То же можно сказать о речи читателя, за которого часто говорят автор и герой. Обращаясь к читателю, автор прямо заявит, что в «Книге про бойца» возможна «взаимозамена» между ним и героем: *«То, что молвить бы герою, / Говорю я лично сам».* Но и: *«Тёркин, мой герой, / За меня гласит порой»* [2, т. 2, с. 235].

Автор «Книги про бойца» стремился дойти до сердца читателей, стать любимым теми людьми, которые, по его справедливому убеждению, *«далеко не всегда являются читателями стихов»* [2, т. 5, с. 202], которых удивляет ситуация: *«Вот стихи, а всё понятно, / Всё на русском языке»* [2, т. 2, с. 346]. Основное и необходимое условие для этого – правда в произведении, – так считает поэт, с этого начинает разговор с читателем в своей книге. Поэту дорого несколько наивное извечное убеждение читателей-бойцов: в книге всё правда. Через много лет после окончания войны об одном из авторов-непрофессионалов он скажет: *«Возможно, он ещё на такой стадии своих литературных представлений, когда человек искренне полагает, что бумага не терпит лжи и утайки. Если уж пишешь, то пиши всё, как было, не лукавь. Это то же самое святое отношение к книге, какое бывает в детстве или раньше было у мужиков: в книге всё правда, в книге не может быть неправды. Наивное, но трогательное и дорогое представление о книге, о литературе»* [1, с. 143]. Этим представлением определён выбор поэтом жанра – книга, – им же продиктовано и качество правды в ней – это правда живого, непосредственного личного свидетельства. Письма читателей к Твардовскому подтверждали безошибочность выбора поэта.

Для автора и читателя поэмы война изменила «измерение» действительности. То, что в мирных условиях было обычно и, по причине своей прозаичности, не могло стать предметом общеинтересным, достойным художественного воплощения, в период войны приобретает другое, едва ли не первостепенное значение

в жизни солдата, в деле победы. В условиях военного быта совершается полный жизненный цикл героев и читателей поэмы: здесь и работа, и отдых, и дом, и семья, и будни, и праздник, и подвиг, и смерть… Теперь историческим свидетельством становится не только воюющий человек, но и всё, что с ним связано, самые обыкновенные предметы, ранее в таком качестве не воспринимавшиеся. Война, это большое историческое событие и общенародное бедствие, начинается для воюющего человека с её тяжелейшего быта, а потому и «Книга про бойца» начинается со слов о нём: *«На войне, в пыли походной…», «На войне, в быту суровом, / В трудной жизни боевой…»* [2, т. 2, с. 121, 122]. Рассказ о войне, в представлении поэта, – это рассказ о её каждодневности: *«Про огонь, про снег, про танки, / Про землянки да портянки, / Про портянки да землянки, / Про махорку и мороз…»* [2, т. 2, с. 204]. В быту войны рождается и подвиг, и его осмысление, как и осмысление всей войны. Для авторского художественного мышления, близкого фольклорному, характерны слитность, неразделенность бытового и философского, исторического, нравственного, социального, психологического начал. Нечто подобное можно увидеть и в стихах солдат, собранных И. И. Дорониным в книге «О Родине, о мужестве, о славе» [см.: 3].

В то же время Твардовский уверен: в период тяжких испытаний в книге, адресованной бойцу, сказать «всего нельзя», в ней необходим строгий отбор фактов и явлений. То, как он осуществлялся поэтом, открывают ранние редакции, варианты, черновики. Очевидно, что он «освобождал» внутренний мир поэмы от социальных, нравственных, психологических проблем: не до них воюющему солдату. И хотя сам Твардовский был далек от идеализации советской действительности 1930–40-х годов, его поэтическое слово не должно было вселять в душу бойца сомнений в разумности порядков на фронте, в справедливости законов Родины, недоверия к тому, с кем рядом и под чьим началом солдат воюет. Автор вычеркивал стихи, которые могли бы хоть в малой мере отрицательно охарактеризовать не только Тёркина, но и других персонажей, представляющих русский народ.

В поэме как бы закрыта и кровавая, ужасающая сторона войны, хотя каждому воюющему она была хорошо знакома. Одна из причин этого в особом отношении к «тяжёлой теме»: автору, герою и читателю свойственно чувство такта. Для Твардовского (и это в нём от народа) органично тихое, скрытое переживание душевного потрясения, отсутствие стремления передать увиденное так, чтобы вызвать не менее сильное потрясение в душе читателя. Однако есть и другая причина «осторожного» обращения поэта с «тяжёлой темой»: он убеждён, что во время войны *«всё подчинено главной задаче – успеху, продвижению вперед. А если остановиться, вдуматься, ужаснуться, то сил для дальнейшей борьбы не нашлось бы»* [2, т. 5, с. 409–410].

Убеждение это диктовало поэту принципы отбора, компоновки материала и необходимость поиска средств снятия внутреннего напряжения, порождаемого трагическим, драматическим содержанием отдельных глав. Осознанному смещению акцентов в предполагаемом читательском восприятии служит юмор. Юмор, как и патриотический, героический пафос, помогает «уравновесить» настроение читателя. Потому юмористическими сценками заканчиваются самые трагические главы, среди них – «Переправа». Поэт признавался, что ориентацией на читателя определялись жанр, сюжет, композиция, особенности повествования, стихотворный размер, интонация, язык поэмы.

Библиографический список

1. Кондратович, А. Три рукописи: Из воспоминаний о Твардовском / А. Кондратович // Подъём. – 1973. – № 6.
2. Твардовский, А. Собрание сочинений: в 5 т. – М., 1966–1971.
3. О Родине, о мужестве, о славе: Стихи и песни фронтовиков дней Великой Отечественной войны – современное русское народное письменное творчество, собранное и подготовленное к печати И. И. Дорониным. – М., 1975.

Ерофеева Наталья Евгеньевна

докт. филол. наук, профессор (Российский государственный гидрометеорологический университет, г. Санкт-Петербург, Россия)
natali-erof@yandex.ru

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЕ НАЧАЛО РОМАНОВ Ф. ФЛЭГГ

Творчество Ф. Флэгг анализируется сквозь призму ее профессиональных интересов актрисы и сценариста. Интермедиальное начало ее романов позволяет увидеть, как формируется кинотекст в современной американской литературе, продолжающей развитие традиций, заложенных У. Фолкнером. Новое прочтение хроники в контексте эстетики и поэтики кинематографа открывает новые грани современного романа в творчестве Ф. Флэгг.

Ключевые слова: *кинотекст; интермедиальное начало; литературная традиция; роман-хроника; кадр; экспозиция в кино.*

Патриция Нил (*Patricia Neal*, р. 21.09.1944), известная как романистка Фанни (Фэнни) Флэгг (Fannie Flagg), пришла в литературу из мира кино. Завершив карьеру актрисы, она сделала карьеру сценариста на местном телевидении в Бирмингеме. Актерский опыт и талант писателя и сценариста получили свое выражение на страницах ее книг.

Первый роман «Дейзи Фэй и чудеса» (Daisy Fay and the Miracle Man) вышел в 1981 году. История взрослеющей девочки знакомила читателя с американским Югом и его людьми, с атмосферой 1950-х, наполненной и романтикой юности, и бытовыми проблемами. Уже в этом романе обозначились черты авторской манеры Ф. Флэгг, продолжающей традиции литературы американского Юга. Взгляд на мир сближает Ф. Флэгг с позицией У. Фолкнера: «Начиная с «Сарториса», я обнаружил, что мой собственный, величиной с почтовую марку, клочок родной земли стоит того, чтоб о нем писать, что я никогда не исчерпаю этой темы… Это открыло для меня золотую жилу, я создал собственный космос» [2, с. 244]. Свой космос создает и Ф. Флэгг. Она также увлечена историей, также готова постоянно писать о людях своей малой родины.

В центре произведений писателя судьбы простых людей, но особый интерес вызывают женские истории, будь то одиннадцатилетняя Дейзи Фэй или восьмидесятилетняя Элнер Щимфисл. Среди основных тем – дом, семья и традиционные ценности. Правда, за роман «Жареные зеленые помидоры в кафе «Полустанок»» («Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café»,1987) автора и хвалили, и ругали. Хвалили за трогательную историю о любви (по роману сняли фильм и даже номинировали на «Оскара»), но читатели чаще критиковали за включение в текст табуированной гендерной темы. Одна из рецензентов на просторах Интернет заметила, что критика справедлива, «не нужно было писать плохие романы».

Романы Ф. Флэгг привлекают не только юмором, лиризмом. Перед читателем оказывается интересный текст, в котором удивительным образом сочетаются традиционные формы повествования и элементы киносценария.

Особая любовь южан к истории постоянно проступает в романах Ф. Флэгг через факты, нередко представленные сквозь призму сознания обычного американца. Писатель фиксирует внимание читателя на датах, часто задавая определенный аспект в восприятии времени. Выбирая форму хроники, обозначая годы или десятилетия, в пределах которых происходят описываемые события, автор с иронией акцентирует внимание на сути указанного периода. Так, например, в романе «Стоя под радугой» повествование открывает большой раздел «Начало», в который вошли главы, призванные познакомить с местом действия и персонажами, потом следуют разделы, обозначенные десятилетиями с тонкими ироничными пометками писателя в отдельных заголовках глав (параграфов): 1950-е («Всплеск рождаемости», когда речь идет об активном развитии телевидения, а также о том, что «множились не только телевизоры. Каждую минуту дня и ночи рождались тысячи детей») или 1960-е («Петух, может, и кукарекает, но яйца-то курочка несет» о неудачной попытке Бетти Рэй баллотироваться от Демократической партии), или 1970-е («Конец эры»), 1980-е («Дорогая, мы стареем»), 1990-е («Все хорошо, что хорошо кончается»).

Настроение и колорит определенного десятилетия и даже столетия показаны и проиллюстрированы событиями, бытовыми деталями и даже игрушками времени. Так, в романе «Стоя под радугой», описывая соседского мальчика Бобби Смита и его увлечения, читатель знакомится с его «волшебным королевством», небольшой спальней, в которой чего только нет. Замечая с иронией «тоже мне ценности», Тот Хутен подробно перечисляет и комментирует «богатства» Бобби: «коробка расписных черепашек, горсть камешков, расплющенная монета, которую они с Монро подложили на трамвайные рельсы, да картонный ковбой Сансет Карсон из элмвудского кинотеатра, в натуральную величину, – Снуки подарил. Или вот еще – два серебряных доллара, искусственный желтый рыбий глаз, найденный позади Дома ветеранов войны, маленький стеклянный джип, в котором когда-то лежали конфеты, – секунд пять они пролежали, не больше. Из приобретений этого года: рогатка ручной работы, мешочек со стеклянными шариками, светящееся в темноте кольцо – 1 шт., компас – 1 шт., конструктор – 1 шт., йо-йо – 3 шт., модель самолета, щетка для волос с наклейкой Одинокого Рейнджера (подарок Монро на день рождения, его мама покупала), картонная бензоколонка «Файрстон», укомплектованная насосами, и полка с книжками по десять центов: «Терри и пираты», «Джо Палука», «Ред Райдер». Под кроватью несколько комиксов: «Человек-паук», «Поросенок Порки», «Малышка Одри» и «Каспер – дружелюбное привидение», а еще железная дорога, плетеный индийский браслет, подаренный девочкой (Бобби считает его потерянным), и руль от старого велосипеда в белой резиновой оплетке» [2].

Вместе с Бобби автор «покидает» комнату и совершает удивительные путешествия. Мир детских фантазий погружает читателя в мир приключений, который пронизан любовью и радостью постоянных открытий: «Он уезжал за тысячи миль на игрушечном поезде, стоявшем под кроватью, сбивался с пути в коварных горах, искал выход из длинных мрачных пещер над яростно рычащими горными реками и на пластмассовом самолетике, что свисал на нитке с потолка, облетал вокруг света, частенько оказывался в джунглях Амазонки, кишащих аллигаторами.

Даже уличный фонарь на углу дарил Бобби удивительные путешествия. Лежа на кровати ветреными летними вечерами, он смотрел на пляшущие тени, и тополь перед домом вскоре обращался в пальму на тропическом острове, и пассатные ветры врывались в открытое окно. Бывало, ночами он слышал слабые отголоски гавайской музыки и видел, как девушки танцуют хулу прямо перед окнами спальни Робинсонов. Бобби так вдохновился этими образами, что записался в кружок игры на укулеле» [2].

В результате книги Флэгг напоминают доброе американское кино.

Уже в экспозиции к роману, будь то «Стоя под радугой», «Жареные зеленые помидоры в кафе «Полустанок»» или «Когда я вернусь на небеса» (в переводе М. Извековой как «Рай где-то рядом») с первых строк возникает картинка, в которой узнаются знакомые места, называется штат, город (Южный Миссури, Элмвуд-Спрингс). В сознании фиксируется время, год, нередко указываются погода («ясно») и настроение («полное надежд»), как в романе «Стоя под радугой», или в книге «Когда я вернусь на небеса» – «Элмвуд-Спрингс, Миссури, понедельник, 1 апреля. 09.28, +23°, ясно». Хроника формирует пространство, определяет хронологические границы повествования, позволяя проникнуть в мир персонажей.

Отправляя читателя в конкретное пространство, даже если оно вымышленное, как в случае с Бобби Смитом, автор знакомит с рассказчиком, от имени которого и будет идти повествование. Роман строится в формате хроники, где хроника-кадр-история удивительным образом переплетаются и создают эффект постоянно меняющихся кадров, вставных эпизодов. Читатель сразу погружается в мир жизни главного персонажа, от чьего имени чаще всего и ведется рассказ. Такой своеобразный «голос за кадром».

Кадрирование – одна из особенностей структуры повествования в романе. Этот прием тесно связан у Флэгг с ассоциацией, выводя структуру за рамки традиционного монтажа. Но как истинный сценарист, Ф. Флэгг дает четкие установки к «сцене», главы не всегда объемные, как в романе «Стоя под радугой», но при этом заголовки этих глав напоминают ремарки по своему характеру: «Элмвуд-Спрингс», «Соседка Дороти», «Водонапорная башня», «Потрепанная Энн» и тому подобное [2]. Кратко, точно с акцентом на том, что оказывается в центре внимания. Словно кадровая заставка на отдельной странице указаны либо годы, либо своеобразная ремарка – четкая установка для понимания пространства: «МЕСТО ДЕЙСТВИЯ: Южный Миссури ВРЕМЯ: 1940-е НАСТРОЕНИЕ: полное надежд» [2]. Акцентируется внимание не на внешнем, а на внутреннем, психологическом локусе, непосредственно определяющим мир Тот Хутен. Именно она, прежде чем начать свою историю, обращается к читателю: «Как героиня этой книги заверяю вас, что все описанные здесь события произошли на самом деле, не сомневайтесь» [2].

Обращение рассказчика к читателю выполняет функцию сценарной экспозиции, представляя основных действующих лиц описываемой истории, их взаимоотношения и проблемы, о которых говорит с позиций подростка, хотя и представляется именно автором книги: «P. S. Никогда не берите в мужья пьющего человека».

Интерес к названным людям в обращении к читателям усиливается за счет вопросов, ответ на которые можно узнать только по ходу знакомства с содержанием: «По данным на сегодняшнее утро, мозги у меня вроде на месте, чего не скажешь про мозги моей соседки миссис Уотли, воображающей, будто ее внук Тревис до сих пор работает в отделе покрышек в «Сирз», а вовсе не там, откуда

в ближайшие пять лет выйдет разве что по амнистии за хорошее поведение. Хотя я не из тех, кто разносит слухи, ни-ни» или «…прежде чем отступить в сторонку и дать вам погрузиться в чтение, поделюсь мыслью: жизнь человека зависит от кучи всяких «если», правда? Возьмите, к примеру, мою персону… Что, если бы я померла, рожая Дуэйна Младшего (кстати, может, было бы и к лучшему, учитывая недавние события)? Меня бы тут не было. Но для романа, за который вы вот-вот приметесь, важнее другое: что, если бы Дороти Смит не познакомилась с семейством Отман, исполнителями духовных песнопений? Что, если бы Бетти Рэй Отман не встретила Хэмма Спаркса? А Хэмм Спаркс не оказался бы причастен к махинациям?

Ой, лучше помолчу, ненавижу, когда мне пересказывают сюжет [2].

Тот Хутен с юмором говорит и о себе, заявляя с самого начала, что она хозяйка собственного дома, который держит в чистоте, что законопослушна («никогда не сидела в тюрьме») и что любит «книги с началом, серединой и концом, и чтоб еще сюжет какой-никакой имелся, и чтоб местами посмеяться» [2].

Обозначив основные позиции, миссис Тот Хутен «начинает показ». Она не случайно сосредоточивает внимание на месте действия – Южный Миссури, потому что оно определяет те нравы, традиции, взгляды на мир, которые характерны именно для жителей этой части Америки. Определившись с местом и временем действия, главным героем, точнее, героиней, читателю предлагается обычная жизнь любимого города в романах Ф. Флэгг – Элмвуд-Спрингс. Его историю, как и историю его создателей, она расскажет в другом произведении – «О чём весь город говорит» («The Whole Town's Talking», 2016).

В романе «Стоя под радугой» история девушки сопровождается воспоминаниями. Следуя за хронологией жизни семьи Тот, автор постоянного возвращает нас к реальной истории, изменяя условные границы искусства повествования. Здесь можно в определенной степени говорить о преодолении вымысла за счет правдивых исторических деталей. Но на первом месте остаются воспоминания. Они прерывают повествование, потом неожиданно заканчиваются, а чаще обрываются, чтобы в следующий раз по ассоциации с чем-то снова вернуться к началу.

Особое место занимает музыка и радио. Представить киноисторию сентиментального толка без милой романтичной мелодии трудно. Американский кинематограф дал великолепные образцы такого сопровождения, а музыка давно звучит как самостоятельное произведение. При этом читатель понимает по мелодии или звукам радиотрансляции, в какие годы происходят события. Это тоже очень важно для автора. Так, в романе «Стоя под радугой» атмосфера начала XX века подробно описывается во второй главе «Соседка Дороти», когда автор пишет о многочисленных проводах вдоль дорог, голосах женщин из других штатов в программе «Домашнее радио»: «В 1924 году в разных уголках Среднего Запада женщины начали выходить в эфир, снабжая друг друга новыми рецептами, советами по воспитанию детей, ведению хозяйства и садоводству, обменивались местными новостями, давали небольшие домашние концерты, но главное – эти передачи были для многих сродни встрече с подругами. Каждый день жители Айовы слушали «Кухонные истории» с Лианной Дрифтмиллер или «На проселочной дороге» с Эвелин Беркби. Те, кто мог поймать сигнал из Южной Дакоты, познакомились с Уинн Списи – «Дамой по соседству». В эфир еженедельно выходили Аделла Шумейкер, Ида Бейли Аллен, Бернис Курьер, Альма Китчелл, Эдит Хансен и другие» [2].

На этом фоне читатель вновь возвращается в пространство собственно романа. Теперь правдиво воспринимается информация о миссис Дороти Смит, которая «вела передачу из собственного дома в Элмвуд-Спрингсе, штат Миссури, с 9.30 до 10.00 утра, через местную радиостанцию УДОТ на частоте 66» [2]. Флэгг обращает внимание, что южан больше интересовали местные вопросы, проблемы, истории соседей, поэтому радио Дороти было популярным. Она не только любила поговорить. После смерти сына Дороти увлеклась выпечкой, рецептами своих тортов щедро делались в эфире. И это обстоятельство делало особо привлекательными эфиры. Кроме того, предложение рецептов пирогов, тортов, пирожных, о которые говорилось в романе и по которым читатели могли приготовить угощения после прочтения книги, стало визитной карточкой отдельных произведений Ф. Флегг (роман «Когда я вернусь на небеса» содержит рецепты, размещенные после эпилога, например «Божественный карамельный торт соседки Дороти»).

Обычный мир простых южан раскрывается во всей полноте тех политических, культурных и исторических представлений американцев 1920–1930-х, военных и послевоенных лет, которые открывают совершенно другой мир. И снова особое представление об американцах читаем на страницах книги: «…в те времена любой провинциальный мальчишка мечтал о свершениях, выпрыгивая по утрам из постели как пробка из бутылки шампанского. Ведь Бобби жил ровно посередке великой мировой державы – поговаривали даже, что величайшей. Мы в честном бою победили Германию и Японию. Мы спасли от гибели Европу, и в том году нас любили все, даже французы. <…> В те годы казалось, что все жители Земли мечтают стать американцами. И их можно было понять. У нас – Джон Уэйн, Бетти Грэйбл, Микки Маус, Рой Роджерс, Супермен, Дэгвуд и Блонди, Сестры Эндрюс и Капитан Марвел, Бак Роджерс и Ред Райдер, пневматические ружья, «Мальчики Харди», Джи-мен, агенты ФБР, Мисс Америка, сладкая вата. Да при том, что *любой* человек может стать президентом Соединенных Штатов по достижении совершеннолетия» [2].

Бобби гордился тем, что американцы изобрели «хот-доги, гамбургеры, американские горки, роликовые коньки, мороженое в стаканчиках, электричество, молочные коктейли, танец джиттербаг, бейсбол, футбол, баскетбол, барбекю, пистолет с пистонами и банановый сплит. А еще кока-колу, орешки в шоколаде, музыкальные автоматы, стиральный порошок «Оксидол», маргарин и атомную бомбу» [2], а автор тем, что «Миссури – родной штат Бобби – дал миру Марка Твена, Уолта Диснея, Джинджер Роджерс, и Всемирную торгово-промышленную выставку в Сент-Луисе, и линкор «Миссури», на борту которого японцы подписали акт о капитуляции, сдавшись генералу Дугласу Макартуру… что президент Соединенных Штатов, мистер Гарри С. Трумэн, – урожденный и убежденный миссурианец… « [2].

Атмосфера 1950-х воссоздается и через перечисление исполнителей и тех мелодий, которые звучали из музыкального автомата в кафе недалеко от пляжа Шелл-Бич в романе «Дейзи Фэй и чудеса» (Кей Стар, «Колесо фортуны», Нат Кинг Коул, «Слишком молода», Розмари Клунии, «Приходи ко мне домой», а также популярное «Голубое танго» [3]), и через обучение женского отряда самообороны на случай нападения коммунистов на побережье Миссисипи и т. п.

Как истинная южанка, Флэгг не забывает о религии. Среди ее героев всегда есть те, кого называют фанатиками Библии, подобно мистеру Вентцелю. Описывается баптистская церковь, которую посещают герои, хотя, словам отца Дейзи

Фэй, девочка не обязана верить в Бога, если не хочет. Тем не менее церковные гимны постоянно присутствуют в рассказе. В том же романе героиня спела старинный церковный гимн «Кто-то ждет меня там, наверху» и закончила службу песней «Будет покой в долине». Церковный гимн станет основой всей истории и в романе «Когда я вернусь на небеса».

Даты, события, исторические факты, популярные мелодии времени и много бытовых деталей, включая игрушки и поп корн, сладкую вату и тому подобное, – все в романах фиксирует то отдельные дни, то события, происходившие через некоторое время (дни, недели, годы). Даты сопровождают очередной фрагмент повествования, выстраивая хронологические связи с закономерные цепочки и позволяющие следовать непременному закону жизни – движению вперед, нередко возвращаясь через воспоминания в прошлое. Страницы как кадры хроники сменяют один год за другим, воссоздавая особый ритм жизни американской провинции и всей страны в определенный исторический период. Не случайно романы Ф. Флэгг некоторые склонны называть сагами. Возможно, это обусловлено тем, что романы пишутся в разные годы, но хронологические события четко выстраиваются по датам, а сквозные персонажи в каждом романе выступают либо в качестве главных героев, либо оказываются кем-то из числа соседей или друзей главного героя в конкретном романе. В результате перед читателем разворачивается история длинною в жизнь. Финал в книгах также напоминает кино со счастливым концом.

За внешней простотой и легкостью произведений Ф. Флэгг серьезный разговор о современной Америке, ее людях, о тех ценностях и традициях, которые позволяют заключить, что в американской литературе продолжается развитие лучших литературных традиций прошлого, а традиционные жанры приобретают новые черты, как в творчестве Ф. Флэгг, которая сближает лирический роман-хронику и кино.

Библиографический список

1. Фолкнер, Уильям (1897–1962.) Статьи, речи, интервью, письма: Пер. с англ. / Уильям Фолкнер; Сост., общ. ред., послесл. и коммент. А. Н. Николюкина. – М.: Радуга, 1985. – 488 с.
2. Флэгг, Ф. Стоя под радугой / Ф. Флэгг [перевод Д. Крупская]. – М.: Фантом Пресс, 2014. – 544 с. [Электронная версия ЛитРес (www.litres.ru)].
3. Флэгг, Ф. Дейзи Фэй и чудеса / Ф. Флэгг – М.: Фантом Пресс, 2018. – 384 с.

Замышляева Диана Николаевна

аспирант (Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы, г. Москва, Россия)
d.zamyshlyaeva@yandex.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ ЖАНРА *GOTHIC METAL* (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М. Г. ЛЬЮИСА «МОНАХ»)

В статье выявляются интертекстульные связи между текстами песен нидерландской готик-метал и симфоник-метал группы «Within Temptation» и романом английского писателя М. Льюиса «Монах».

Ключевые слова: *готический роман; М. Льюис; «Монах»; готик-метал, Within Temptation.*

Потребность в исследовании новых интерпретаций готического стиля в различных формах общественного сознания становится все более актуальной. Это выражается в стремлении найти ценностные концепты, которые сегодня активно реализуются через средства массовой информации, кино, фотографию, а также музыкальные ресурсы и прочие формы искусства. В данном контексте особую важность представляют персуазивные и медийные дискурсы, которые могут значительно расширить наше понимание предметных областей современного литературоведения. Как отмечают исследователи, такие группы, как Katatonia, Paradise Lost, Within Temptation, November Doom и October Tide, занимают особое место как в метал-сцене, так и в готической культуре европейского андеграунда [2, с. 334]. Эти музыкальные коллективы обладают уникальной тематикой и привлекают внимание российской аудитории, особенно молодежи. Творчество группы Within Temptation, выбранной для нашего анализа, содержит в себе как предромантические, так и чисто готические мотивы, а также элементы неоготики и модернизма.

Предромантические и готические элементы в песнях этой нидерландской готик-метал и симфоник-метал группы (название которой переводится с английского как *«В пределах соблазна»*) обусловлены рядом аспектов, связанных с реализацией готического стиля в песенной традиции первой волны готического металла. К таким аспектам можно отнести таинственность и страх, создаваемые атмосферой и местом действия, а также наличие хорошо проработанного образа злодея и архетипичного образа *Damsel in distress* («дева в беде»), который является одним из канонических в готической литературе.

Обратимся к раннему творчеству группы. Исследуемая нами песня «Angels» – реминисценция на творчество английского романиста, драматурга, переводчика и дипломата Мэтью Грегори Льюиса. В частности, данная композиция отсылает к его знаменитому роману «Монах», опубликованному в 1796 году. Роман произвел настоящую сенсацию в континентальной Европе. Он был читаем и в России. «Монах» эпатировал современников смелым сочетанием запретных тем – чёрной магии, сатанизма, сексуального насилия, инцеста и т. д. Порождённая Льюисом новая литературная мода дала Европе несколько блестящих произведений, включая «Рене, или Следствия страстей» Шатобриана, «Эликсиры сатаны» Э. Т. А. Гофмана и «Рукопись, найденную в Сарагосе» Я. Потоцкого. [3, с. 104].

Роман Льюиса повествует об Амбросио, когда-то безупречном испанском монахе, чья святость оказывается лишь маской, скрывающей глубокую плотскую похоть. Объектом его вожделения предстает его собственный ученик. Однако, за внешностью монаха скрывается женщина, Матильда, которая, как позже выясняется, является посланницей Сатаны. Удовлетворив свою страсть, Амбросио переключает внимание на юную и невинную Антонию, которую, с помощью Матильды, он соблазняет и убивает. Шокирующий поворот сюжета раскрывает, что Антония была родной сестрой Амбросио. Манипулируя Амбросио, Матильда выполняет свою дьявольскую миссию: искусить и низвергнуть благочестивого отшельника в бездну греха. В финале Амбросио, оказавшись в руках инквизиции, отчаянно пытается спасти свою жизнь, заключив фаустовский договор – продаёт душу дьяволу. Таким образом, роман Льюиса описывает падение праведного человека, поддающегося искушению и ведущего к ужасным последствиям, раскрывая темные стороны человеческой природы и могущество дьявольской силы.

Вернемся к композиции Within Temptation. В центре видеоклипа – молодая девушка (роль которой исполняет вокалистка Шарон ден Адель), оказавшаяся

посреди дороги в неизвестной местности. Священник, притормозивший свою машину, предлагает подвезти. На самом деле он – серийный убийца, демон, принимающий разные обличия, внушающие доверие. Убийца привозит девушку к себе домой, где она видит газетные вырезки с его предыдущими жертвами, но маньяк нападает на неё. Он привозит связанное тело девушки в пустыню, чтобы закопать там, но девушка приходит в сознание и оказывается ангелом; к ней присоединяются другие ангелы (которых играют члены группы) и духи предыдущих жертв маньяка, которые вершат правосудие. Следует отметить, что действие видеоклипа происходит в пустыне Испании, где же, согласно Льюису, разворачиваются события романа «Монах». В пустыне же Амбросио встречает свою смерть: *«Он слышал только пронзительные крики горных орлов, гнездящихся на этих пустынных высотах <…> Над горизонтом поднялось солнце, его жгучие лучи палили обнаженную голову умирающего грешника»* [1, с. 418].

Героиня Шарон, мифологизирующая архетип «девы в беде» подобно Антонии Льюиса, ослеплена верой в добродетель мнимого священника и молит о спасении: *«Sparkling angel I believed you were my saviour in my time of need. Blinded by faith I couldn't hear all the whispers, the warnings so clear»* [4]. Это же мы видим и в тексте «Монаха»: *«Добрый Амбросио, уведите меня отсюда! Пощадите меня, отче! Богом заклинаю, пощадите! Если в вас есть хоть капля жалости и человечности, уведите меня отсюда!»* [1, с. 360]. Обе девушки становятся жертвами грехопадения духовных лиц, нарушивших все религиозные обеты: *«You took my heart, deceived me right from the start. You broke your promise and made me realise… **It was all just a lie**!» / «Но когда в нем узнали **безупречного Амброисо**, **«святого» кумира Мадрида**, все окаменели от изумления и едва могли убедить себя, что зрение их не обманывает»* (подчеркивание наше. – *Д.З.*) [4] [1, с. 372]. Следует отметить, что мотив слепоты присутствует в обоих произведениях. В песне Within Temptation это проявляется через многочисленное повторение фраз *«blinded by faith», «I couldn't see», «the thorn in your eye»*. В романе «Монах» этот мотив функционирует и через образ Святой Лючии, который неоднократно упоминается в тексте. Известно, что Луция Сиракузская – раннехристианская мученица, покровительница слепых и одна из самых почитаемых святых в католической, англиканской и лютеранской церквях.

В произведении Льюиса правосудие вершит Лоренцо, брат несчастной Антонии, который вместе со стражниками обнаруживает скрывающегося Амбросио и передает его церковному суду: *«Кинжал нашли в гробнице, куда монах его бросил, склеп тщательно обыскали и обоих арестованных отвезли в тюрьму инквизиции»* [1, с. 372]. В песне «Angels» демону-священнику также не удается уйти от неотвратимости возмездия: *«I see the angels, I lead them to your door. There's no escape now. No mercy, no more. No remorse cause I still remember the smile when you tore me apart»* [4].

Обратимся к метафоре названия песни. Н. А. Соловьёва отмечает, что писатели-готики обращались в своих произведениях к теме сверхъестественного, чтобы расширить знания о мире и о себе [5, с. 132]. Наличие сатанинского объясняется влиянием образа падшего ангела. В готической литературе, по замечанию Н. А. Соловьёвой, «зло обитает не в аду, а в аббатствах, монастырях или замковых подземельях» [Там же]. Angels в композиции – это не только образы жертв лжесвященника, но и сам злодей, двойственность которого раскрывается через дихотомию *«sparkling»* – безупречный, святой (внешне) и *«fallen»* – падший, порочный (внутри).

Таким образом, проведя анализ предромантических и готических мотивов в творчестве нидерландской готик-метал и симфоник-метал группы Within Temptation, мы можем сделать вывод, что творчество музыкальной группы наследует традиции готической литературы, что находит свое отражение как на уровне концептов, так и на уровне ментальных репрезентаций. Лексико-семантический метод и метод извлечения лингвистических данных дали возможность расширить представление о том, в каких направлениях группа заимствовала элементы предромантизма и готики, одновременно с этим вводя новые элементы, дополняющие и обогащающие лексику в общем готическом дискурсе. Это свидетельствует о том, как современные музыкальные группы могут адаптировать и переосмысливать традиционные литературные направления, создавая уникальные и многослойные композиции, которые находят отклик у слушателей.

Библиографический список

1. Льюис, М. Г. Монах: роман / пер. с англ. И. Гуровой; предисл. В. Скороденко. – М.: Ладомир, 1993. – 384 с.

2. Макарова, О. С. Предромантические и готические мотивы в творчестве британской готик-метал группы Paradise Lost / О. С. Макарова, А. В. Донцов, А. С. Гончаров, А. А. Трунина // Мир науки, культуры и образования. Языкознание и литературоведение. – 2021. – № 4 (89). – С. 333–336.

3. Напцок, Б. Р. Специфика образа «готического» злодея в романе М. Г. Льюиса «Монах» / Б. Р. Напцок // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2015. – № 4 (168). – С. 104–110.

4. Портал альтернативной музыки. URL.: https://altwall.net/texts.php?show=within&number=9164 (дата обращения: 15.07.2025).

5. Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 232 с.

Зиннатуллина Зульфия Рафисовна

канд. филол. наук, доцент (Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия)
zin-zulya@mail.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ДЕТЕКТИВА В РОМАНАХ ТАНЫ ФРЕНЧ

В статье рассматривается соотношение ирландского детективного романа Таны Френч с жанровым каноном.

Ключевые слова: *детектив; Ирландия; Тана Френч; хронотоп.*

В последние десятилетия усиливается интерес к ирландской разновидности детективного романа, получившей название *Irish Noir*. Он сочетает в себе традиционные элементы криминального сюжета (преступление, расследование) с готической эстетикой, социальной критикой и вниманием к внутренней мотивации персонажей. В отличие от классического детектива, *Irish noir* часто отказывается от традиционного детективного финала. Напротив, он подводит читателя к выводу о невозможности восстановления справедливости: правда фрагментарна, возмездие недостижимо, личность расщеплена. Еще одной важной составляющей жанра становится обращение к травматическому прошлому самой Ирландии, что отражается не только в упоминании таких знаковых событий, как Великий голод

(Great Famine), Пасхальное восстание и др., но и в переосмыслении собственной идентичности. Главные герои часто – травмированные личности, утратившие доверие к миру, действующие на фоне общего кризиса идентичности. Как подчёркивает исследователь М. Комел, герои представляют собой «расколотые субъекты, мечущиеся между травматическим прошлым, личным желанием и социальными ожиданиями» [1, с. 27]. Поэтому расследования в *Irish noir* обращены не только к внешнему преступлению, но и к внутренним травмам. Вместе с этим, в романах такого рода происходит активное обращение к эстетике ирландского готического романа – с его закрытыми пространствами, атмосферой тревоги, подавленными воспоминаниями. Таким образом, сегодня *Irish noir* – не просто «мрачный ирландский детектив» [2], а целостная художественная система, объединяющая психологический реализм, социальную критику и готические мотивы.

Все эти особенности можно отметить в творчестве Таны Френч, одной из самых популярных современных ирландских писателей. Несмотря на то, что родилась в США и имеет гражданство Италии, себя она позиционирует именно как ирландского автора и даже «заработала» звание *the First Lady of Irish Crime* (Первая леди ирландского детектива). Френч стала известной благодаря своему первому роману «В лесной чаще» (*In the Woods*, 2007), за который получила ряд литературных премий. Действие практически всех ее произведений (а на сегодняшний день опубликованы 9 романов, последний из которых датируется 2024 годом) происходит в Ирландии, при этом в самых разнообразных ее пространствах: начиная от Дублина, заканчивая маленькими деревушками, такими как Арналекти и Глэнкгхи из романов «Охотник» (*The Hunter*, 2024) и «Сходство» (*The Likeness*, 2008). Многообразие пространств отражает разнообразие проблем современной Ирландии. Особенность цикла Френч состоит в том, что в каждом романе новый детектив становится главным героем, но персонажи связаны друг с другом: они сослуживцы, бывшие партнёры, свидетели прошлых дел. Такая структура усиливает ощущение целостного, но фрагментированного мира, в котором личные истории переплетаются с профессиональными. Все ее произведения демонстрируют отказ от традиционной детективной структуры в пользу психологического анализа, сосредотачиваясь, в частности, на исследовании женской идентичности, коллективной травмы и иллюзии принадлежности.

Так, в центре повествования романа «Сходство» – личная трансформация главной героини, происходящая на фоне тщательно прописанной социальной и эмоциональной изоляции. Этот роман Таны Френч занимает центральное место в цикле *Dublin Murder Squad* и представляет собой типичный пример *Irish noir*, в котором расследование превращается в форму личной и социальной рефлексии. Героиня по имени Кэсси оказывается в положении человека, вынужденного буквально «носить» чужую жизнь. Ее пребывание в роли Лекси – не только полицейская миссия, но и форма бегства от собственной уязвимости, связанной с прежней психологической травмой, полученной во время предыдущего расследования. Это сближение с образом жертвы вызывает эффект двойного растворения: героиня начинает терять чувство собственной реальности.

Ситуация потери идентичности встречается и в романе «Брокен-Харбор» (*Broken Harbour*, 2012), где один из героев буквально сходит с ума. Отражением его внутренней раздвоенности становится дом, который снаружи выглядит как воплощение мечты, а внутри скрываются трещины и поломки. Дом, по сути, становится воплощением и самой Ирландии: красивая картинка, обещающая

счастливую стабильную жизнь, оборачивается брошенными на произвол людьми, которые сталкиваются с невозможностью решить проблему, что приводит к трагическим последствиям.

В другом романе писательницы «Фейтфул-Плейс» (*Faithful Place*, 2010) рассматривается образ жизни и социальная структура ирландского рабочего класса. Здесь Тана Фрэнч обращается к социально-историческому контексту, видя именно в экономических проблемах Ирландии начала 1980-х годов одну из главных причин травматизации целого поколения ирландцев.

Социальная проблематика становится одной из главных в романе «Ведьмин вяз» (*The Witch Elm*, 2020), однако, представлена она с совершенно другой точки зрения. Главный герой, Тоби, из обеспеченной англо-ирландской семьи. Таким образом, Тана Фрэнч актуализирует одну из самых значимых вопросов англо-ирландской литературы: судьбы класса англо-ирландского превосходства, долгое время имевшего большие привилегии, которые отчасти сохранились и по сей день. Однако, идеальная жизнь Тоби рушится, когда он сталкивается с жестокой реальностью: на него нападают в его же доме, что полностью меняет его жизнь. В результате этого события герой сталкивается с миром, о существовании которого и не подозревал: он вынужден не только начать размышлять об истоках преступности, но и выяснить, что близкие ему люди также сталкивались с этим.

Таким образом, отсылки к реалиям современной Ирландии, психологизм и обращение к традициям *Irish noir* позволяют писательнице сделать акцент не на самом преступлении, а на его последствиях для личности и культурной памяти. Романы Таны Френч – это не просто криминальное повествование, а форма литературного самопознания, демонстрирующая потенциал детектива как жанра для анализа глубинных процессов современного общества.

Библиографический список

1. Comel, M. Scarred Tissues: Trauma, Desire, and Class Struggle in Tana French's Dublin Murder Squad Series / M. Comel // Problemi International. – 2022. – Vol. 60, No. 5. – P. 21–63.

2. Phillips, B. Irish Noir / B. Phillips // Estudios Irlandeses. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/irish-noir/ (дата обращения: 05.06.2025).

Иванова Елена Радифовна

докт. филол. наук, доцент (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
Iva17051@yandex.ru

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ Д. МЕЙСОНА «НАСТРОЙЩИК»

В статье рассматривается роль музыкального экфрасиса в романе американского писателя Д. Мейсона « Настройщик».

Ключевые слова: *Д. Мейсон; музыка; роман; современная литература; экфрасис.*

Творчество американского писателя Д. Мейсона стало заметным явлением литературы, отражающим жанровые трансформации современного романа. Литературный дебют начинающего писателя – роман «Настройщик» (The Piano Tuner, 2002) – привлек внимание читателей и критиков. «Роман отличается своей

жанровой неоднородностью: в нем проступают черты приключенческого романа, романа-путешествия, исторического романа, философского романа. Музыкального романа. Однако все эти жанровые модификации обретают в произведении Д. Мейсона несколько иное звучание, наполняются другим смыслом [1, с. 134]».

История лондонского мастера настройки фортепиано Эдварда Дрейка, разворачивающаяся в 1886 г., оказывается напрямую связанной с колонизаторской политикой Англии в Бирме. Его, как талантливого мастера своего дела, военное ведомство направляет в далекую экзотическую страну, чтобы починить и настроить пианино фирмы «Эрар» в Бирманском гарнизоне Британской армии. Очевидно, что название романа, цитата Плутарха о музыке в качестве эпиграфа к произведению, история уникального музыкального инструмента и его описание, а также имена великих композиторов и их произведений, которые буквально «звучат» в романе, создают особый музыкальный фон «Настройщика», формируют музыкальный экфрасис. Это придает роману Д. Мейсона черты интермедиальности, что особенно характерно для современной литературы.

Музыкальный экфрасис как «миромоделирующий элемент авторской картины мира» [2, с. 14] предстает в романе Д. Мейсона в двух ипостасях. Исходя из утверждения О. М. Фрейденберг о том, что «экфраза – это, в сущности, описание всякой искусно сработанной вещи, из чего и для чего она ни была бы сделана. Экфраза – словесное выражение вещи, уже выраженной в дереве, камне, металле, ткани» [3, с. 43], одним из вариантов музыкального экфрасиса можно считать описание музыкального инструмента. «Темный корпус красного дерева покоился на изящно выгнутых, женственных ножках, таких гладких, что они производили какое-то почти сладострастное впечатление… Передняя панель с названием фирмы-производителя была украшена тонкими изящными полосками перламутра, заканчивающимися с обеих сторон букетиками цветов. Сам корпус был одноцветным, тщательно отполированным, текстура дерева проступала только в местах, где сочленялись детали» [4, с. 299]. Очевидно, что описание фортепиано в романе обретает особое значение, становится одной из составляющих музыкального экфрасиса. Он призван создать не столько диссонанс между экзотикой, варварством жителей Бирмы, утверждаемом англичанами, и европейской культурой, сколько подчеркнуть объединяющее начало искусства. История создания инструмента, его описание, данное с помощью олицетворения, рассказ о том, как фортепиано несли на руках через непроходимые джунгли, создают емкий образ с множеством смыслов. На фортепиано была возложена необычная для музыкального инструмента политическая миссия, которая становится ясной благодаря письмам Эдварда Дрейка и майора Кэррола. Более того, повествование о том, как мастер восстанавливал прекрасный инструмент, используя в качестве материала древесину построек военного форта, автор завершает размышлениями настройщика, которые звучат как аккорд: «Он хотел бы распилить всю стену форта, продукта войны, и превратить ее в звучащий механизм» [4, с. 312].

Однако более важной в раскрытии темы романа является вторая составляющая музыкального экфрасиса. Это описание произведений, которые исполняет Эдвард Дрейк на фортепиано. Музыка буквально пронизывает ткань повествования, так как главный герой органически связан с ней в силу своей профессии. Тонкий слух Эдварда и его стремление к гармонии находят отклик именно в музыке. Например, «эмоции после первой встречи с будущей женой он сравнил «allegro con brio из Сонаты № 50 ре мажор Гайдна», речной пейзаж вызывает

в памяти сонату фа-диез минор Клементи, до личного знакомства с Энтони Кэрролом мастер составляет впечатление о нем, узнав, что тот заказал ноты фортепианного концерта № 1 Листа и Токкату до мажор Шумана и т. д.» [1, с. 143]. Именно музыка объясняет личность майора Кэррола. Для военного человека более действенным способом установить мир между английскими колонизаторами и бирманскими племенами кажется музыка, а не грохот орудий. Более того, он пытается переложить на ноты песни шанских племен и даже исполняет одну из них на флейте. Образ майора Кэррола соединяет в романе две составляющие музыкального экфрасиса: именно он привозит пианино в Бирманский гарнизон и просит прислать настройщика из Англии, а также решает начать переговоры с предводителями племен с исполнения музыкальных произведений европейских композиторов Эдвардом Дрейком.

Своеобразной кульминацией в разворачивании второго варианта музыкального экфрасиса в романе «Настройщик» является сцена игры на фортепиано «Хорошо темперированного клавира» Баха во время важной политической встречи. Эдварду, успешно завершившему ремонт и настройку инструмента, Кэррол поручил подобрать и исполнить произведение, которое, по мнению настройщика, наиболее подошло бы к характеру встречи. Чтобы вызвать миролюбивые дружеские чувства у вождя Лимбинского союза саубва Монгная и его свиты, Эдгар играет Баха, ведь «Бах никому не может повредить; музыка – это не оружие» [4, с. 229]. «При этом герой устанавливает свою очередность исполнения сорока восьми частей клавира, выстраивая их в соответствии с задачами этой важной политической встречи. В четвертой части произведения Баха очевиден мотив неопределенности, поэтому настройщик исполняет ее первой. В первой – напротив, звучит «мелодия достигнутой цели», и ее Эдвард играет последней. Продолжая играть произведение Баха, в котором в разных тональностях повторяет один и тот же мотив, Дрейк слышит в музыкальных вариациях надежду на возможное примирение европейцев и шанских племен и начинает сомневаться в том, что Бах никогда не покидал Германию: настолько актуально звучит его музыка в бирманских джунглях. Теперь настройщик вдохновился идеей майора Кэррола с помощью музыки найти пути к миру, к пониманию и гармонии» [1, с. 144].

Таким образом музыкальный экфрасис в романе Д. Мейсона «Настройщик» способствует раскрытию темы произведения: роль искусства в истории и в жизни человека. Также музыкальный экфрасис реализует главную идею произведения – утвердить всеохватывающую «примирительную» роль музыки, подчеркнуть ее интернациональность и аполитичность.

Библиографический список

1. Иванова, Е. Р. Жанровое своеобразие романа Д. Мейсона «Настройщик» / Е. Р. Иванова // Жанровая палитра зарубежной литературы: коллективная монография / К. М. Баранова, Л. Г. Викулова, М. Г. Меркулова [и др.]. – М.: Языки Народов Мира, 2025. – С. 132–146.

2. Шафранская, Э. Ф. Современная литература. Виды искусства в литературном тексте: учеб. пособие для вузов / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова, Ш. Р. Кешфидинов. – М.: Юрайт, 2025. – 242 с.

3. Фрейденберг, О. М. Происхождение литературного описания // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения: коллективная монография под научн. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. – Siedlce, 2018. – С. 28–76.

4. Мейсон, Д. Настройщик / Д. Мейсон. – М.: Фантом Пресс, 2024. – 480 с.

Иванова Наталья Владимировна

ст. преподаватель (Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины, г. Гомель, Беларусь)
nereja2012@yandex.by

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПЕРСЕФОНЫ В ВОЕННОЙ ПОЭЗИИ ОЛЬГИ БЕРГОЛЬЦ

В статье представлены примеры архетипических образов Персефоны в поэзии О. Бергольц.

Ключевые слова: *архетипический образ; иллюзия; мортальное начало; Персефона; проводник в царство теней; реальность; царица мёртвых.*

В поэзии Великой Отечественной войны также, но гораздо реже, чем архетипические образы Гестии, Афины и Деметры, встречается архетипический образ Персефоны. Мы полагаем, что к нему восходит лирическая героиня Ольги Берггольц.

Архетипом называется структурный компонент коллективного бессознательного [1, с. 72–73]. Это общий, первичный первобытный образ, универсальный символ, заложенный в коллективном бессознательном и независимый от внешнего восприятия. Архетипы неизменны в каждом поколении и в каждой культуре. Данное слово было введено в широкий обиход К. Г. Юнгом в статье «Инстинкт и бессознательное» в 1919 году [2]. Следует различать образ-архетип и архетипический образ. Если первый – изначален и (в отличие от символа) ничего не означает, будучи равным самому себе, то архетипический образ – часть образа, независимая от внешнего восприятия, в которой угадывается архетип. Мы полагаем, что архетипическим образом можно считать реализацию архетипа в конкретном художественном тексте на уровне коллективного бессознательного.

Персефона (Прозерпина) – дочь Деметры и Зевса, повелительница царства мёртвых, насильно взятая в жены Аидом. До похищения её звали Кора, что в переводе с древнегреческого языка означает ’девушка, дева‘. Образ Персефоны очень противоречив. С одной стороны, девушка Кора сохраняет черты детской беззащитности, её отличает неспособность самостоятельно принимать решения. Пройдя этапы духовной трансформации, Персефона становится всесильной владычицей царства теней.

Ольга Фёдоровна Берггольц (1910–1975) – советская поэтесса и драматург, писатель и военный журналист. Её творческий путь начался в 20 годы прошлого века. Уже в довоенной поэзии стали явно проявляться черты архетипического образа Персефоны. В частности, эта богиня олицетворяет способность перемещаться между мирами. Лирическая герои1ня скользит на грани прошлого и настоящего, сна и яви, реальности и иллюзии, по волнам бытия, не отдавая себе отчёт о месте и времени. Ибо во владениях Персефоны время и пространство меняют свойства.

***

…что время бытию не мера,
что смерти не было и нет. «Дорога в горы», 1939–1940 г. [3]

Многие стихи Берггольц посвящены снам, болезненному бреду или воспоминаниям.

***

Эти сны меня уморят в злой тоске!..
Снилось мне, что я у моря, на песке…
И мельтешит альбатросов белизна,
И песков сырую россыпь мнет волна.

***

…Я очнулась на постели вся в жару…
Но вокруг ещё – кораллы, моря хрип… «Грипп», 1927 г. [4]

***

Ночника зеленоватый свет,
Бабочка и жук на абажуре.
Вот и легче… Отступает бред.
Это мама около дежурит.
Вот уже нестрашно, снится лес,
пряничная, пестрая избушка… «Воспоминание», 1939 г. [5]

В стихах появляются мифологические образы и мотивы, связанные с подземным царством Аида и Персефоны.

***

Из края тьмы, бессмысленной и дикой,
В забытое земное бытие
Я душу увожу, как Эвридику,
Нельзя мне оглянуться на нее.

***

Нет, – если я условие нарушу
И обернусь к запретной стороне, —
Тогда навек я потеряю душу
И даже песни не помогут мне… 1939 г. [6]

***

О, не оглядывайтесь назад,
на этот лед, на эту тьму;
там жадно ждет вас чей-то взгляд,
не сможете вы не ответить ему.
Вот я оглянулась сегодня… 1947 г. [7]

Однако в полной мере её творческий потенциал был реализован в годы Великой Отечественной войны. Ольга Берггольц оставалась в осаждённом Ленинграде до самого снятия блокады, будучи не только летописцем, но и участником героической обороны города. Хроникальный, документальный характер поэзии не умаляет её художественных достоинств. В стихотворении «Из блокнота сорок первого года» лирическая героиня, находясь в бомбоубежище, в преддверии подземного царства Аида, осознаёт, что именно опасность, близость смерти, обостряют чувства и наполняют существование новым смыслом.

***

В бомбоубежище, в подвале,
нагие лампочки горят…
Быть может, нас сейчас завалит,
Кругом о бомбах говорят…
…Я никогда с такою силой,
как в эту осень, не жила.
Я никогда такой красивой,
такой влюбленной не была. [8]

Персефона – проводник в царство смерти. Именно в этой роли выступает лирическая героиня Ольги Берггольц в стихотворении «Пусть голосуют дети».

***

Я в госпитале мальчика видала.
При нём снаряд убил сестру и мать.
Ему ж по локоть руки оторвало.
А мальчику в то время было пять.
Он музыке учился, он старался.
Любил ловить зелёный круглый мяч…
И вот лежал – и застонать боялся.
Он знал уже: в бою постыден плач. 1947 г. [9]

Война предстаёт царством всеобщего распада и хаоса. Блокадный быт воспринимается метаниями по кругам ада, ужас которых удесятеряется их привычной обыденностью (стихотворения «Огороды», «Картошка», «После уроков», «Из писем на Большую землю» и др.).

***

Капель
Все громче и напевней –
Опять весна
Вступает в силу.
Мы по зарубкам на деревьях
Находим
Зимние могилы. «Апрель сорок второго» [10]

Ольга Берггольц была голосом блокадного Ленинграда, по радио звучали её патриотические стихи, исполненные мужества и светлой веры в победу. Однако доминанта её военной поэзии – всё же минор. Эта лирика беспощадна в своей правдивости. Здесь преобладает ярко выраженное мортальное начало, чуждое официальной советской идеологии. Именно по этой причине, несмотря на все заслуги, в конце мая 1945 г. на X пленуме Союза писателей СССР была она подвергнута критике. Александр Прокофьев тогда заявил: «Я хочу сказать, что Берггольц, как и некоторые другие поэты, заставила звучать в стихах исключительно тему страдания, связанную с бесчисленными бедствиями граждан осаждённого города». На критику Берггольц ответила стихом:

И даже тем, кто всё хотел бы сгладить
в зеркальной робкой памяти людей,
не дам забыть, как падал ленинградец
на жёлтый снег пустынных площадей. [11]

Персефона – подлинная властительница царства мёртвых. Показательно, что на гранитной стеле Пискарёвского мемориального кладбища, где покоятся 470 000 ленинградцев, умерших во время Блокады и в боях при защите города, были высечены слова именно Ольги Берггольц и именно ей принадлежат крылатые слова, обессмертившие её имя: «Никто не забыт и ничто не забыто».

Здесь лежат ленинградцы.
Здесь горожане – мужчины, женщины, дети.
Рядом с ними солдаты-красноармейцы.
Всею жизнью своею
Они защищали тебя, Ленинград,
Колыбель революции.
Их имён благородных мы здесь перечислить не сможем,
Так их много под вечной охраной гранита.
Но знай, внимающий этим камням:
Никто не забыт и ничто не забыто. [12]

Библиографический список

1. Ребеко, Т. А. Архетип / Т. Ребеко // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Гл. ред. И. Т. Касавин. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2009. – С. 72–73.
2. Юнг, К. Г. Инстинкт и бессознательное [Электронный ресурс]. – Режим доступа: jung-karl-gustov-instinkt-i-bessoznatelnoe-filosoff.org_.pdf. – Дата доступа: 03. 08. 2025.
3. Берггольц, О. Ф. Дорога в гору [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/41408/doroga-v-gory. – (дата обращения: 03. 07. 2025).
4. Берггольц, О. Ф. Грипп [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/41412/gripp. – (дата обращения: 03. 07. 2025).
5. Берггольц, О. Ф. Воспоминание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://soulibre.ru/. – (дата обращения: 03. 07. 2025).
6. Берггольц, О. Ф. Из края тьмы… [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://soulibre.ru/. – (дата обращения: 04. 07. 2025).
7. Берггольц, О. Ф. О, не оглядывайся назад… [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/41370/o-ne-oglyadyvaites-nazad. – (дата обращения: 04. 05. 2025).
8. Берггольц, О. Ф. Из блокнота сорок первого года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/41404/iz-bloknota-sorok-pervogo-goda. – (дата обращения: 08. 07. 2025).
9. Берггольц, О. Ф. Пусть голосуют дети [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/41346/pust-golosuyut-deti. – (дата обращения: 10. 07. 2025).
10. Берггольц, О. Ф. Апрель сорок второго [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.chitalnya.ru/work/3700992/. – (дата обращения: 12. 07. 2025).
11. Берггольц, О. Ф. Стихи о себе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/41336/stikhi-o-sebe. – (дата обращения: 17. 08. 2025).
12. Берггольц, О. Ф. Здесь лежат ленинградцы… [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://parnasse.ru/klassika/bergolc-olga-fyodorovna-1910–1975/olga-bergolc-zdes-lezhat-leningradcy.html. – (дата обращения: 01. 07. 2025).

Ильченко Наталья Михайловна

докт. филол. наук, профессор (Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, г. Нижний Новгород, Россия)
ilchenko2005@mail.ru

СЮЖЕТНАЯ СИТУАЦИЯ «СТАРЫЙ ДОЖ / МОЛОДАЯ ДОГАРЕССА»: ДИАЛОГ РУССКИХ ПОЭТОВ С Э.Т.А. ГОФМАНОМ

В статье выявляются тесные литературные связи русских и европейских романтиков на примере восприятия сквозного венецианского сюжета произведений Э.Т.А. Гофмана и Д. Г. Байрона в творчестве А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, В. Ф. Ходасевича.

Ключевые слова: *Венеция; образ; мотив; гофмановский канон; символ.*

Венеция – «жемчужина Адриатики», город-сказка, город-эмблема – всегда привлекала людей искусства. Их восхищали не только памятники архитектуры, музеи, необычное географическое расположение, но и венецианцы: художники, скульпторы, драматурги, правители и др. Писатели и поэты разных стран создали своеобразный миф о Венеции и ее жителях. Одним из героев мифа стал венецианский дож Марино Фальери. 11 сентября 1354 года в возрасте семидесяти шести лет он становится дожем Венеции, а через несколько месяцев, после попытки захвата власти, 18 апреля 1355 года его обезглавили. Марино Фальери – единственный из дожей, чей портрет закрашен черным, а его имя стерто с фриза в зале Большого совета за государственную измену.

Образ Марино Фальери представлен в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса» (1817), в исторической трагедии Д. Г. Байрона «Марино Фальеро, дож венецианский» (1820), в драме А. Ч. Суинберна «Марино Фалиеро» (1885), а также в творчестве русских поэтов – А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, В. Ходасевича, Г. Шенгели и др.

Русских читателей покорила сюжетная ситуация, воспроизведенная Гофманом: история женитьбы престарелого дожа на юной девушке, ее любовь к молодому гондольеру, с которым она тоже погибает в море. В новелле немецкого романтика Венеция показана как загадочное и сказочное пространство: завораживающе действует призрачный урбанистический пейзаж, многочисленные описания водной стихии, повторяющийся эпитет «прекрасная»: «паруса, башни и дворцы прекрасной Венеции, как будто вырастающие из вод морских» [1, с. 373]; «Гондола между тем выплыла в открытое море, откуда вся прекрасная Венеция с ее горды-ми башнями и дворцами открылась перед путниками как на ладони» [1, с. 408].

В статье В. И. Коровина «… Какое обещалось тут новое сокровище» не только доказывается следование А. С. Пушкина «гофмановскому канону», приводятся варианты незаконченного текста стихотворения «Ночь тиха, в небесном поле…», но и показывается его соотнесенность с «поворотным моментом» судьбы поэта, уточняется и время работы над ним – январь-февраль 1836 года, «когда ухаживания Дантеса стали известны обществу, но не выходили из границ светских приличий»: «Думается, на этом психологическом фоне и в этой атмосфере зарождается стихотворение о гармонии супружества при разности устремлений старости и молодости, стихотворение, наполненное внутренней тревогой» [2, с. 287, 288].

О внимательном чтении А. С. Пушкиным «Дожа и догарессы» свидетельствует название галеры – «Дремлют флаги бучентавра. / Море темное молчит»

[3, с. 67]. У Гофмана традиция обручения дожа с морем описана следующим образом: ««Буцентавр», с гордо развивающимся львом на венецианском флаге, показался уже из Сан-Элеменса и, точно золотой лебедь, плавно приближался под дружными ударами весел <…>… Заходящее солнце великолепно освещало и море и Венецию, так что все казалось утопавшим в его сверкавших огненных лучах» [1, с. 381]. При описании Венеции Гофман выделяет световые эффекты, что будет значимым в последующих ее представлениях.

Героев новеллы «Дож и догаресса» и ее автора русские непременно соотносят с пространством Венеции. Так, В. П. Боткин вспоминает «Марино Фальеро и Гофмана, моего волшебного Гофмана, с его нежною Аннунциатою и удалым гондольером» [3, с. 115]. А. А. Григорьев в поэме «Venezia la bella» упоминает «прозрачно-светлый догарессы лик» и Гофмана с его «светлым сном» [3, с. 159].

А. Н. Майков, используя четыре пушкинских строчки и сюжетную ситуацию «Дожа и догарессы», дает свое видение «истории» о венецианском доже, которому на трон подбросили насмешливые стихи, намекающие на неверность догарессы. В стихотворении «Старый дож» он тоже подчеркивает возрастную разницу: «седой дож» и мирно уснувшая на его плече догаресса, названная – «дитя». Майков вводит мотив обольщения, связывая его с молодым гондольером и песней, в которой утверждается: «Но он – любит и – любим!» [3, с. 176]. Если у Пушкина только был намек на неожиданно возникающую тревогу, то здесь «ад» в душе «старого дожа» и муки сомнения: «Слышит иль не слышит? / Спит она – или не спит?!» [3, с. 176]. У Гофмана платоническая любовь дожа и догарессы омрачается, когда появляется Антонио, но Аннунциата бежит с ним после казни мужа.

В XX веке несколько поэтов продолжают размышления Пушкина и Майкова. В стихотворении С. Головачевского «Догаресса» повторяется романтический пейзаж («серебро лагуны», «ночная нега», «небесные огни»), вводятся традиционные символы (лев святого Марка, «жемчужина Адриатики», гондола), безмятежный сон догарессы. Однако мотив ревности получает законченное выражение: «Яд, оковы, казематы / Дожу грезятся в уме» [4, с. 237]. В стихотворении В. Итина «Догаресса (подражание Пушкину)» пушкинское четверостишие делает композицию кольцевой, но спутники догарессы меняются: сначала «Старый дож плывет в гондоле», а в конце «Гондольер плывет в гондоле» [4, с. 277]. Автор представляет свое видение ситуации: догарессе важен не почет с дожем, а счастье с молодым гондольером.

В. Ходасевич в «Романсе», используя окончание пушкинского наброска, ключевую роль отводит описанию ночной Венеции и точно подмеченным деталям, передающим психологическое состояние героев: молчанию «старого дожа» и «догарессы молодой»; реакции на песню-предание гребца: «Старец сызнова живет», а «супруга молодая» продолжает молчать. Внутренняя тревога становится доминирующей: волшебная ночь и дважды повторяемая строчка о «Веспере золотом» «в голубом Эфира поле, «в небесном поле» не соединяют дожа и догарессу [4, с. 407–408]. Г. Шенгели тоже использует пять стихотворных строчек, принадлежащих Пушкину, но в начале «Ходит Веспер золотой», а в конце «Никнет Веспер золотой» [4, с. 424]. Здесь уже не песня развлекает дожа и догарессу, а пугает донесшийся до них крик, происхождение которого объясняет старый дож: «То спустили в глубь канала / Долг забывшую жену» [4, с. 424]. Гофмановский дож доверял жене и был убежден в ее невиновности, здесь же образ обольстителя прямо называется – «прелестник и повеса».

Таким образом, А. С. Пушкин, следуя гофмановскому канону, показал возрастную разницу дожа и догарессы, подчеркнув ее инверсией («старый дож» / «догаресса молодая») использовал сцену морского путешествия, передал традиционные приметы «прекрасной» Венеции. Незаконченное пушкинское стихотворение с гофмановским видением «истории» Марино Фальери прозвучало в стихотворениях поэтов XX века. Однако, сохраняя сцену морского путешествия, они усиливают ситуацию внутренней тревогой, придают ей черты драматизма из-за введения мотива обольщения.

Библиографический список

1. Гофман, Э. Т. А. Дож и догаресса / Э.Т.А. Гофман (пер. с нем. А. Соколовского) // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. – Т. 4. – С. 373–416.

2. Коровин, В.И. «…Какое обещалось тут новое сокровище!» / В. И. Коровин // МОСКОВСКИЙ ПУШКИНИСТ-VIII. Ежегодный сборник. – М.: «Наследие», 2000. – С. 266–291.

3. Русский круг Гофмана / Сост. Н. И. Лопатина при участии Д. В. Фомина. – М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. – 672 с.

4. Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888–1972 / Сост. А. Соболев. Р. Тименчук. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. —1104 с.

Исаева Анастасия Алексеевна

аспирант (Литературный институт им. А. М. Горького», г. Москва, Россия)
nasy-2002@mail.ru

«СЕМЬЯ ТИБО» РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА КАК РАЗВИТИЕ «МЫСЛИ СЕМЕЙНОЙ» Л. Н. ТОЛСТОГО

Увлечение Роже Мартен дю Гара (1881–1958) творчеством Л. Н. Толстого (1828–1910) повлияло на главное произведение французского писателя. В докладе рассматривается роман Р. Мартен дю Гара «Семья Тибо» как развитие «мысли семейной» Л. Н. Толстого, проводится сравнение образа семьи у двух авторов: влияние на нее исторических потрясений и распад семейных связей в условиях кризиса эпохи. «Семья Тибо» расширяет толстовскую концепцию, затрагивая идеологические и социальные противоречия. Роман Р. Мартен дю Гара предстает ключевым звеном в трансформации «мысли семейной» в европейской прозе.

Ключевые слова: *«мысль семейная»; сравнительное литературоведение; психологический роман; кризис семьи.*

Роман-эпопея Роже Мартен дю Гара «Семья Тибо» (1922–1940) занимает особое место в литературе XX века, поскольку является не просто продолжением, но и кардинальным переосмыслением традиции «мысли семейной», тщательно разработанной Львом Николаевичем Толстым. Если у русского классика существует позитивный образ семьи, который выступает нравственным оплотом и микромоделью здорового общества, способной преодолеть кризис, то у Мартен дю Гара – на фоне социальных катастроф начала XX века – она превращается в поле боя идеологий и становится символом тотального распада буржуазного мира.

Влияние Л. Н. Толстого на творчество французского писателя было определяющим и глубоким. Интерес к русскому классику возник у Мартен дю Гара еще в годы учебы. Толстой стал его литературным наставником и учителем [1, с. 90] – и это влияние отразилось в двух ключевых аспектах: в стремлении к глубокому психологизму при создании характеров персонажей и в обращении к «мысли

семейной» как к основному инструменту для раскрытия их внутреннего мира, а также для отражения общественных процессов.

Чтобы понять новаторство Р. Мартен дю Гара необходимо обратиться к истокам «мысли семейной» у самого Толстого. В «Войне и мире» и в «Анне Карениной» семья исследуется как фундамент общественного устройства, чья прочность или упадок напрямую отражают состояние нации. Семья Ростовых предстает как идеал «естественной жизни» и высокой нравственности, поэтому, несмотря на ошибки и кризисы, они сохраняют духовную чистоты и возрождаются через жертвенность и любовь. Ростовы показывают пример положительной семьи в творчестве Л. Н. Толстого. В «Анне Каренине» в центре семейных образов предстает семья Карениных, которая выступает символом формального, бездушного брака, где главную роль играют условности, а не чувства. Там же представлен альтернативный идеал – Левины – семья, построенная на труде, простоте, вере и духовном единстве, что выражает авторскую философию «опрощения». Народный эпос в творчестве Толстого предстает в форме семейной хроники [2, с. 79], именно поэтому ему удается жизнеспособно представить события прошлого и, через психологию героев, изобразить эволюцию духовных идеалов и кризисы эпохи. Таким образом, семья у Толстого – это микрокосм, отражающий социальные, нравственные и исторические противоречия эпохи. Даже в кризисе сохраняется дидактический пафос: автор показывает путь к возрождению через утверждение нравственных идеалов.

Р. Мартен дю Гар продолжает традицию Толстого, что проявляет в стремлении к психологизму и жизнеподобию. Французский писатель творчески переносит толстовскую традицию в другую историческую реальность – эпоху кризиса буржуазных ценностей накануне Первой мировой войны. Вопросами времени продиктована и главная тема романа: вопрос о смысле или бессмысленности происходящих в обществе событий [3, с. 408–409]. Поэтому и семья в интерпретации Мартен дю Гара перестает быть духовным оплотом, но представляет собой точную микромодель распадающегося общества. Каждый член семьи Тибо олицетворяет определенный аспект кризиса: догматизм и консерватизм старого порядка, воплощение рациональности и веры в науку, бунт и революционные надежды. Мартен дю Гар не представляет положительной альтернативы, и другая представленная в романе семья – де Фонтанен – также несет на себе грехи эпохи, которые подчеркивают моральное разложение эпохи и окончательный распад традиционных уз. В романе французского писателя семья окончательно теряет статус нравственного оплота, а ее распад напрямую предвещает крах всей эпохи.

Новаторство Мартен дю Гара заключается не только в переносе толстовской проблемы в новый контекст, но и в углублении самого метода. Он не просто продолжает психологическую традицию Л. Н. Толстого, но и но и обогащает ее, обращаясь к открытиям современной науки, в частности, к психоанализу З. Фрейда. Ключевым катализатором кризиса выступает Первая мировая война. Здесь проявляется коренное отличие от Толстого: если в «Войне и мире» война 1812 года стала испытанием, после которого герои могут вернутся к гармонии, то война в романе Мартен дю Гара превращается в точку окончательного и бесповоротного распада. Она физически уничтожает членов семьи, разрывает связи с прошлым и обнажает полную бессмысленность прежних ценностей буржуазного общества. Именно поэтому Р. Мартен дю Гар отказывается от толстовского дидактизма. В мире романа французского автора нет однозначно положительных моделей семьи, а единственный исход его героев – трагический поиск и гибель.

Роман «Семья Тибо» является важным звеном в развитии европейской «мысли семейной». Мартен дю Гар берет у своего литературного учителя, Толстого, главное: масштабный эпический охват, показанный через призму истории семей, глубокий психологизм героев и рассмотрение семьи как микрокосма общества. Однако он переосмысляет эту традицию, перенося ее в условия духовного и социального кризиса XX века. Семья из нравственного оплота превращается в жертву истории и символ распада, а исторический контекст не оставляет шанса на возрождение, подводя кризис буржуазного мира и буржуазной семьи к логическому и трагическому финалу. Роман-река Мартен дю Гара становится диалогом со Л. Н. Толстым, показывающим, как «мысль семейная» трансформируется в условиях новой катастрофической эпохи.

Библиографический список

1. Роже Мартен дю Гар. Воспоминания (отрывки, перевод Р. Ралова, Н. Столяровой) // М.: изд. Иностранная литература, 1956. – № 12 – стр. 87–118.

2. Зорин, А. Л. Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения / А. Л. Зорин. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 248 с.

3. Моруа, Андре. От Монтеня до Арагона; [сост., авт. предисл. Ф. С. Наркирьер; авт. коммент. С. И. Зенкин]. – М.: Радуга, 1983. – 677 с.

Казакова Алина Максимовна

магистрант (Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы, г. Москва, Россия)
ar2363679@gmail.com

АВТОРСКИЙ МИФ КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ТРАДИЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М. ТУРНЬЕ «ПЯТНИЦА, ИЛИ ТИХООКЕАНСКИЙ ЛИМБ»)

Данная статья рассматривает авторский миф как часть постмодернистского текста. Целью исследования является обоснование особенностей авторского мифа на материале романа М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб». Произведение современного французского писателя представляет собой инверсивный конструкт, который при помощи культурологической переработки мифа становится мифопоэтическим.

Ключевые слова: *М. Турнье; авторский миф; роман «Пятница, или тихоокеанский лимб»; постмодернизм.*

Авторский миф определяется российским учёным В. А. Пьянзиной как *«…нарратив, созданный при помощи мифа, как с точки зрения структуры, так и с точки зрения содержания».* В контексте исследования данное определение используется по отношению к постмодернистской литературе, поскольку автор произведения, применяя культурные коды, подменяет понятия и создает игровые взаимоотношения с читателем. Миф (по А. Ф. Лосеву) – это *«…подлинная и максимально конкретная реальность»*. Авторский миф нарушает действительность, потому что *«… важна не достоверность фактов, а то, как они изображены»*.

Постмодернизм вводит новые тенденции в романную литературу: игру, карнавализацию и деконструкцию. Авторский миф наделяется следующими чертами: инверсированность (нравственные ценности, социальный статус и эмоциональное восприятие обесцениваются или пересматриваются) и катарсис («вневременен и внеситуативен»).

Одним из примеров подобного литературоведческого явления представляется роман М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб», который базируется на истории Робинзона Крузо. Она представляет собой многовековой опыт европейской культуры и литературы, в основе которого находится поиск идентичности. Герой Д. Дефо сопоставляет себя с европейской цивилизацией, которую не только в подробностях воспроизводит на необитаемом острове, но и навязывает представителю другой цивилизации. В XX в. французский писатель М. Турнье предлагает философское прочтение путешествия к себе, придав ему тем самым общечеловеческий характер.

Мишель Турнье – классик современной французской литературы. Писатель отмечал, что любит «… обращаться к историям, которые всем хорошо известны. Но в этом заключается своего рода игра, которая состоит в том, чтобы, с одной стороны, сохранить букву этой истории, … но, с другой стороны, рассказать нечто совсем другое». Постмодернист мыслил творчество в сложившейся романной традиции, поскольку его задачей было не обновление формы, а создание нового содержания.

В отличие от авантюрного, многолинейного, хронологически последовательного сюжета романа «Жизнь, необыкновенные и удивительные приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо, структура произведения М. Турнье, напротив, концентрическая, что необходимо для раскрытия основного конфликта произведения – одиночества Робинзона на необитаемом острове, и, как следствие, обретения им нового мировосприятия, трансформации в дикаря и отказа от цивилизации. Так, литературный архетип скитальца Робинзона имеет циклическую природу (отшельник в конечном итоге возвращается на родину, таким образом, круг замыкается). Но трактовка мифа французским автором придает пространственной модели его романа форму прямой, никогда не смыкающейся в круге. Робинзон М. Турнье остался в своей резиденции.

Повествование начинается с кораблекрушения и единственного выжившего, который, достигнув необитаемого острова, пытается восстановить утраченный им и внешний, и внутренний мир. Он реконструирует знакомую ему действительность, изобретая институты губернаторской власти: Палаты мер и весов, Дворца правосудия, Храма. Прежде всего «новый» Робинзон преобразует остров, возделывает его просторы. Как и в романе Д. Дефо, Робинзон М. Турнье переживает стадии развития человечества, в чём ему помогают Труд и Слово. Главный герой ведет дневниковые записи, которые представляют собой повествование от первого лица. Тем самым прослеживается попытка со стороны протагониста осмысления происходящего и сохранения здравого рассудка. Данный вставной элемент не только дополняет произведение, но и позволяет детально рассмотреть произошедшую с героем метаморфозу. В дневнике он размышляет об одиночестве, в одной из записей пишет следующее: «Бог наконец послал мне товарища. Но …товарищ этот избран из числа тех, кто стоит на низшей ступени человеческого развития».

Окружающие люди – это точка опоры для любого человека, понимает главный герой произведения, но осознает, когда лишается её, вследствие мысли начинают «расшатываться», и реальность интерпретируется иначе. Главный герой помнит прошлое, где Другие – это неотъемлемая часть осознания и познания мира. Ж. Делез и Ф. Гваттари в труде «Что такое философия?» подчеркивали, что «Другой всегда воспринимается как некто иной, но в своем концепте он является предпосылкой всякого восприятия, как иных, так и нас самих. Это условие, при котором можно перейти из одного мира в другой».

В послесловии данного произведения французский писатель отмечал: «Однажды я прочитал „Робинзона Крузо“ Даниэля Дефо – персонаж Пятницы там совершенно потерялся на фоне Робинзона и был принесен ему в жертву. Тогда я решил переписать историю, вернув Пятнице подобающее ему место. Теперь не Робинзон преподносит Пятнице уроки цивилизованной жизни, а наоборот – Пятница обучает своей дикой жизни Робинзона». Подобно английскому писателю М. Турнье отражал суть романа в названии «Пятница, или Тихоокеанский лимб», подчёркивая фундаментальную роль Пятницы в духовном развитии Робинзона Крузо.

М. Турнье состоял в этнологическом семинаре К. Леви-Стросса в парижском Музее человека. Он был убежден, что дикари – дети иной, отличающейся от привычной для нас цивилизации, которую полезно изучить. Так, обращаясь к постмодернистской традиции, писатель описал процесс персонажной и ролевой инверсии, то есть произошел отказ от изначальных социально окрашенных ролей господина – Робинзона и слуги – Пятницы. Обретение Пятницей Свободы, а Робинзоном – понимания абсурдности жизнеустройства по принятой в большом мире социальной модели. Писатель отмечал, что роман не является этнографическим, сюжет базируется на «столкновении и слиянии двух цивилизаций».

Для Робинзона Крузо дикарь Пятница – инородное тело, не вписавшееся в цивилизованную систему бытия. Робинзон страшится не загубленного рисового поля, а того, что его подчиненный абсолютно не воспринимает такие категории, как «…экономия, порядок, расчет, организация…». Пятница, например, считает, что животное нельзя убивать без актов борьбы и преследования, так как без этого у него нет никаких шансов на выживание. Наученный Робинзоном курить, дикарь по неосторожности взрывает пороховой погреб, в котором исчезают все следы цивилизованной жизни, что способствует переходу к естественной дикой жизни и главного героя.

Пятница общается с прибывшими людьми на остров, главный герой хочет рассказать ему «…леденящие душу подробности работорговли и жизни чернокожих в бывших чанглийских колониях». Однако Робинзон не успевает предупредить Пятницу, тот покидает его: «Все двадцать восемь лет …разом обрушились на его плечи. Для старика нет худшего проклятия, нежели одиночество». Герой был готов умереть в недрах острова, но этому препятствует появление ребенка, который сбежал с корабля. Столь долгая череда духовных преобразований Робинзона замкнулась. Он называет мальчика Четвергом, тем самым создает дальнейшую перспективу «овозможивания» (по Ж. Делёзу, «Мишель Турнье и мир без другого»)

Наибольшим изменениям подвергается механизм желания главного героя, поскольку объектом сексуального устремления становится остров. Первоначально Робинзон Крузо называет местопребывание островом Скорби, но, убедившись, что «…отчаяние движет человеком, побуждая его к действиям», переименовывает его в Сперанцу (от итальянского слова «speranza» – «надежда», созвучного французскому «esperance»). Отношения со своей «возлюбленной» Сперанцей он переводит в ранг библейского канона несокрушимой верности. Однако остров – это антипод библейскому раю, это «антирай», поскольку постепенно разрушается аппарат речи Робинзона, затем трансформируется сознание, а потом и вовсе погибает надежда на возвращение к иной форме бытия. В финале романа Робинзон воспринимает Сперанцу как остров Смерти: «Смерть – вот тот самый остров, чей покой никто больше никогда не нарушит, и разве не стала она уже многие десятилетия назад той формой вечности, которая отныне сделалась единственно возможной для него?».

М. Турнье выворачивает наизнанку классическую историю, рассказанную Д. Дефо, придавая ей современный смысл: у него природа побеждает цивилизацию, воспитатель превращается в воспитуемого, культура отступает под натиском первобытного мышления как более органичного, естественного. И если роман Д. Дефо был гимном рождающемуся индустриальному обществу, роман М. Турнье отрицает основы этого общества, возлагая надежды на возможность обновления человека, возвращения к истокам.

Герой М. Турнье обретает путь к мифической свободе только благодаря Пятнице, отказавшись от «безумия» культуры и истории, вернувшись к детской наивности дикаря, к «…состоянию равновесия, что предшествует культуре». Таким образом, М. Турнье, в противовес рационалистической, просветительской фигуре Д. Дефо, создал нового дикого и свободного от угнетающей цивилизации Робинзона. Произведения М. Турнье интертекстуальны, однако он стремился к сведению воедино образа и сути. Для него роман – это художественное исследование современного мира при помощи неомифа – культурологической переработки мифа, когда произведение может являться мифопоэтическим.

Библиографический список

1. Пьянзина, В. А. Авторский миф как жанр современной литературы / В. А. Пьянзина // Universum: филология и искусствоведение. – 2017. – № 9 (43). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskiy-mif-kak-zhanr-sovremennoy-literatury.

2. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Правда, 1990. – 429 с. URL: www.litmir.me/br/?b=61871&p=1.

3. Борунов, А. Б. Авторский миф в современном постмодернистском романе / А. Б. Борунов, Е. В. Шерчалова // Филологический класс. – 2021. – № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskiy-mif-v-sovremennom-postmodernistskom-romane.

4. Ржевская, Н. Ф. Мишель Турнье / Н. Ф. Ржевская // Французская литература 1945–1990. – М.: Наследие, 1995. – С. 666–677.

5. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М.: Академический проект, 2009. – 261 с.

6. Турнье, М. Пятница, или Тихоокеанский лимб: роман / Мишель Турнье; [Пер. с фр. И. Я. Волевич]; [Послесл. Ж. Делеза]. – СПб.: Амфора, 1999. – 301 с.

7. Французская литература 1945–1990 / под ред. Н. И. Балашова. Рос. Акад. наук, Ин-т мир. лит. – М.: Наследие, 1995.

8. Делёз, Ж. Мишель Турнье и мир без другого / Ж. Делёз // Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 282–302.

9. Абрамова, И. Ф. Робинзон Крузо в интерпретации Мишеля Турнье / И. Ф. Абрамова. URL: https://journals.kantiana.ru/.

Камаева Анастасия Сергеевна

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
askamayeva@gmail.com

БИБЛЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ ТЕОДОРА ТАГЕРА «LILIE»

Поэтическое наследие австрийского писателя Т. Таггера вобрало в себя как библейский архетекст, так и творчество современников. Влияние Р. М. Рильке отражается в тематике и образности лирических произведений из сборника «Новые стихотворения».

Ключевые слова: *архетекст; австрийский экспрессионизм; Библия; Райнер Мария Рильке; Теодор Таггер.*

Библия – Священное Писание иудейско-христианской культуры – является одним из «осевых» архетекстов (термин Г. В. Синило) европейской культуры. Она играла и продолжает играть определяющую роль в формировании религиозного и философского мировоззрения, а также в развитии искусств. Это подтверждается словами Г. В. Синило: *«…Библия оказала большое воздействие не только на духовно-этическую сферу европейской культуры, но и на развитие европейского искусства…»* [1, с. 10].

В европейской литературе влияние Священного Писания можно проследить не только на уровне сюжетов и образов, но также и на уровне отдельных жанровых форм, например, молитвы, в основе которой находится диалог между человеком и Богом с целью самопознания и самосовершенствования первого. При этом, в начале XX в. интерес к Библии сохранил свою актуальность, но подвергся актуализации под влиянием нового мировоззрения и мироощущения, в частности экспрессионизма, если говорить о немецкоязычном пространстве. Так, жанровые формы, сюжеты и образы подвергались переосмыслению и индивидуализации, а также синтезу с наследием предыдущих периодов и художественных направлений.

Эти тенденции нашли отражение в лирике австрийского писателя Теодора Таггера (*Theodor Tagger*, 1891–1958), опирающегося на творчество своих именитых современников и соотечественников, среди которых можно назвать и Райнера Марию Рильке (Reiner Maria Rilke, 1875–1926). Религиозная тематика и образность, а также поэтические приемы из его лирических сборников «Часослов» («Das Stundenbuch», 1905) и «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1907) были взяты за образец и переосмыслены через призму экспрессионизма, демонстрирующего человеческое одиночество в изменчивом и стремящемся к гибели старом мире.

В качестве примера рассмотрим стихотворение «Лилия» («Lilie») из сборника «Разрушенный Тассо» («Der zerstörte Tasso», 1918): *«Die heilige Gertrudis und Anton von Padua stehen angetan, / aufrechte Statuetten auf den Lüften in deinem rosenlichten Glanz. / Schimmernd umweißt dein sanftes Blühen den heiligen Franz, / dich trägt Josef auf den Bildern mit Maria, der jungfräuliche Mann. // Die keusche Schuschan hat ihren Namen schon von dir, / und sie blaut noch immer vor den Augen angesonnt. / In den Kirchen aus dem Stengel kelcht der Welten Horizont, / und es umarmen deine Linnen schmelzend Mensch und Tier. // Du arbeitest nicht und du spinnest nicht, und selbst Salomon / hat Gott nicht bekleidet wie dich und deine Blumen. / Du wächst leise scheinend in den überhellten Ruhmen / aus des Heilands rechtem Auge, sitzt beim Weltgericht er auf dem Thron. // Schießt das Schwert aus seiner Linken gegen die Verdammten, / Lilie, den Verklärten öffnet deine Taufe sich und leuchtet lang, / überscheinet sie wie Morgensonne rot verperlt und samten, / und sie sternen vor dir ein, fromm und langsam zu Gesang»* [2] / *«Святая Гертруда и Антоний Падуанский стоят благопристойно, / прямые статуэтки на ветрах в твоем сиянии розового света. / Мерцая, окружает твой нежный цветок святого Франциска, / тебя несет Иосиф на картинах с Марией, целомудренный мужчина. // Непорочная Сусанна уже получила свое имя от тебя, / и она все еще сияет синевой перед глазами, озаренная солнцем. / В церквях из колонны венчается горизонт мира, / и обнимают твои линии, растворяясь, человека и зверя. // Ты не трудишься и не прядешь, и самого Соломона / не одевал Бог так, как тебя и твои цветы. / Ты растешь тихо, сияя в ослепительной славе / из правого глаза Спасителя, восседает на Страшном суде Он на престоле. // Устремляется меч из Его левой руки против проклятых, / лилия, просветленным раскрывается*

твое освящение и светит долго, / ослепительно сияет оно над ними, как утреннее солнце: красное, жемчужное и бархатное, / и они зажигаются звездами перед тобой, благочестивые и медленно поющие» (здесь и далее перевод наш – *А. К.*).

Это стихотворение входит в первый раздел сборника «Бессилие и суета» («Ohnmacht und Aufruhr»), в основе которого находятся сюжеты и жанровые формы Священного Писания, а также в котором воспевается искренняя вера в Бога и стремление к единству с Ним, представленная через образы неотъемлемых атрибутов христианской веры. Так, в самом названии произведения – «Лилия» – предопределяется тема и цель художественного текста: это авторский гимн символу невинности, чистоты и непорочности. Здесь же стоит отметить и сходство с поэтикой «Новых стихотворений» Р. М. Рильке, где согласно российскому литературоведу Е. В. Волощуку, *«синтез явленного и существенного, материального и духовного начал бытия достигается <…> за счет взаимодействия двух подходов к предмету художественного изображения: «вчувствования», «вживания» в объект вплоть до полной с ним идентификации и эксплицирования его «духовного опыта», показа ег как микрокосма, в котором экстрагируются универсальные законы мирового бытия»* [3, с. 173].

В первой строфе стихотворения Т. Таггер отмечает особенности изображения лилии и ее символическое значение в католической иконографии. Он перечисляет имена святых, у которых цветок является либо атрибутом, либо связан с событиями из их жизней. В первых двух строках упоминаются Святая Гертруда Нивельская, покровительница путешественников и садоводов, и Антоний Падуанский, атрибуты которого – лилия и книга. Их образы представлены «прямыми статуэтками», словно парящими в воздухе и цветочном аромате. Подобное описание можно рассматривать как аллегорию на стебель лилии, прямой, ровный, без заломов или изгибов, лишенный недостатков и изъянов.

Следующим святым в этом четверостишии назван Франциск Ассизский, учредитель ордена францисканцев; хотя лилия и не является его атрибутом, однако здесь она подразумевается тождественной трем обетам (нестяжания, целомудрия и послушания), которым следуют монахи упомянутого ордена. В последней строке упоминается Иосиф Плотник, обрученный муж Девы Марии, изображаемый на немногочисленных картинах с лилией – здесь символом Благой вести о рождении Христа – в руке.

В следующей строфе Т. Таггер обращается к истории цветка и его значимости для культуры Ближнего Востока. Упомянутое в первом стихе имя «Schuschan» (др.-евр. «лилия») можно рассматривать как имя великомученицы Сусанны Римской или героини 13-й главы «Книги Даниила» (притча «Сусанна и старцы»); в этом можно проследить связь с рядом образов святых из первого четверостишия. В то же время, имя «Schuschan» – это старое название города Сузы («город лилий»), на протяжении многих тысячелетий игравшего роль одного из региональных центров на Ближнем Востоке и разрушенного в XIII в. В настоящее время его руины до сих пор привлекают внимание археологов и паломников. Таким образом, второй стих отсылает как к иконографии (синий цвет одеяний и написанные яркими и светлыми красками фигуры святых), так и к сохранившейся архитектуре разрушенного города (ярко-синее небо над пустыней и ослепительный свет солнца).

Последние две строки четверостишия отсылают к архитектурным особенностям внутреннего убранства мест, имеющих религиозное значение. Так, колонны

в ближневосточных храмах, в частности в Иерусалимском храме, построенном по приказу царя Соломона, венчали капители, по форме напоминающие цветок лилии. Как следствие, лепестки таких «бутонов» не только определяли направление порталов и сводов, но также и композицию сюжетов из Библии уже в европейских церквях и костелах.

Третья и четвертая строфы представляют собой прямые отсылки на Священное Писание, а именно на Евангелие от Матфея и Откровение Иоанна Богослова. Так, третье четверостишие начинается с цитирования Нагорной проповеди, где Иисус Христос использует образ лилии, как аллегорию на христианское учение: *И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; / но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них* [Мат. 6:28–29].

Здесь лилия не только символизирует чистоту и скромность, но также и отдельную человеческую душу, пребывающую во Христе; таким образом, Т. Таггер, как и во всем поэтическом сборнике «Разрушенный Тассо», провозглашает идеал единения человека и божественного Первоначала, к которому необходимо стремиться, так же естественно и бессознательно, как полевой цветок. Эту идею далее развивают картины Страшного Суда, где на передний план выходит фигура Спасителя. Представленные здесь образы также перекликаются со Священным Писанием: *И тотчас я был в духе; и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; / и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду* [Откр. 4:2–3]. *Когда же приидет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, / и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; / и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую* [Мат. 25:31–33].

В отличие от Евангелия от Матфея и Откровения Иоанна Богослова, где цветок не упоминается, в стихотворении Т. Таггера лилия дополняет образ Спасителя, одновременно отражая его суровую, но справедливую, и милосердную стороны. Так, меч Спасителя устремляется карать проклятых подобно тому, как стебель растения устремляется вверх к солнцу, а бутон лилии отождествляется с идеей Нового царства, где добродетельные будут пребывать в вечном блаженстве. Здесь, в особенности в последних трех строках, можно увидеть аллюзию на «Божественную комедию» Данте, а именно на третью часть «Рай», где последняя небесная сфера представлена Эмпиреем – Пламенеющей Розой и Лучезарной Рекой. Стоит отметить, что роза считается «первой королевой цветов» на Ближнем Востоке, когда «второй королевой» – именно лилия, которая в этом стихотворении является символом христианства в целом.

Таким образом, в основе поэтического наследия Т. Таггера находится не только Библия как архетекст всей европейской культуры, но также и творчество современников писателя. Влияние Р. М. Рильке прослеживается как на уровне тематики и образности лирических произведений, так и в применении и интерпретации поэтических приемов и способов раскрытия сущности описываемых предметов из сборника «Новые стихотворения».

Библиографический список

1. Синило Г. В. Библия и мировая культура: учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск: Выш. шк., 2015. – 685 с.

2. Tagger T. Der Zerstörte Tasso: Ausgewählte Gedichte [Electronic resource] // The Projekt Gutenberg. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/52092/pg52092-images.html#page-51 (date of access: 15.07.2025).

3. Волощук, Е. В. Райнер Мария Рильке / Е. В. Волощук // История австрийской литературы XX века: в 2 т. / под общ. ред. В. Д. Седельника. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – Т. 1. – С. 150–191.

4. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические: Синодальный перевод.

Карпиевич Антон Анатольевич

преподаватель (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
karpievitch004@gmail.com

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЧИНУА АЧЕБЕ

Соотношение универсальности и национальной самобытности в литературе рассматривается на примере творчества африканского писателя Чинуа Ачебе.

Ключевые слова: *африканская литература; диалог культур; европоцентричность; мифопоэтика; постколониализм.*

В эссе «Писатель как учитель» (*The Novelist as a Teacher*, 1965) африканский классик Чинуа Ачебе (*Chinua Achebe*, 1930–2015) задаётся вопросом, какие отношения должен выстраивать писатель в процессе нациогенеза. Ожидания от романа у постколониального читателя не аналогичны оным у европейского: на стадии малоразвитой литературы автор выступает в качестве морального камертона, в то время как западный критик рассматривает произведение с нескольких точек зрения [1, p. 41]. Изначально роль просветителя нации не импонирует Ч. Ачебе, так как автора могут обвинить в несвоевременном ответе на запросы публики [1, p. 42], что обуславливает некоторую специфику литературно-критического процесса в Африке. Тем не менее, писатель – это «чувствительная точка своего общества», и одной из его задач является нормализация социально-культурных настроений и репрезентация уникального опыта, превращающегося в национальное достояние [1, p. 44–45]. Эта несколько утопичная идея является одним из характерных для ранних постколониальных писателей фокус-пунктов, что свидетельствует об определяющей роли культуры в нациогенезе.

Необходимо объяснить, почему в рассуждениях о становлении и развитии постколониальной страны значительное внимание уделяется литературе. Большинство зарождающихся наций находятся на стадии эволюции устной формы в письменную. Африканского автора окружают такие проблемы, как мультиязычие страны и всего континента, общий уровень неграмотности и осуждение со стороны общества при использовании языка колонизатора. Писатель является не только передатчиком и фиксатором собственного опыта, но и собирателем малых историй гетерогенного народа (часто – народов). Как отмечает Ч. Ачебе в эссе «Писатель и его общество» (*The Writer and His Community*, 1984), как только текст выходит из рук писателя, он начинает жить собственной жизнью для большого количества людей, вольных узнавать и интепретировать сюжет и героев по-своему [1, p. 47]. В несколько религиозной и мистической интерпретации Ч. Ачебе, автор – это «чаша в руках богов, в которую они помещают дары воображения» [1, p. 48]. В мировоззрении африканцев нет места западному индивидуализму, таким качеством могут быть наделены только избранные мастера. Возникающая из предыдущего утверждения

трактовка того, что в африканском мировоззрение человек – ничто перед богами, является в корне неверной. Например, индивид в картине мира народа игбо – это уникальное создание, единое творение, наполняемое духом чи [1, p. 57]. Возвращаясь к теме отношений между автором и читателем, Ч. Ачебе утверждает, что творца не задевают комментарии людей о том, как ему лучше написать роман, чтобы тот всем понравился – творцу приятна компания людей, сообщество, разделяющее большинство его мыслей и отвергающее меньшинство [1, p. 59].

Создание полноценного и всеобъемлющего литературного процесса сопряжено с критикой, приходящей как от европейцев, так и от соотечественников. Ч. Ачебе приводит два курьезных примера, когда в его романах находят такие интерпретации, которые подрывают доверие к писателю. Так, при анализе романа «И пришло разрушение» (*Things Fall Apart*, 1958), некая Хонор Трейси указывает, что в период британского правительства в Нигерии женщины живут свободнее и безопаснее и им не приходится находить охранников или вооружаться самим, чтобы спокойно ездить на работу, не опасаясь за себя [1, p. 70–71]. Данный тезис легко опровергается аргументом, что ранее женщины чувствуют аналогичную угрозу от европейских колонизаторов, часто играющих роль «господина». Второй случай, описанный Ч. Ачебе, касается романа «Человек из народа» (*A Man of People*, 1966), в котором раскрывается злободневная тема политических выборов в Африке. Помимо внутренней критики в Нигерии, писатель рассказывает, что его знакомые из британского посольства называют роман «медвежьей услугой для Нигерии» *(great disservice for Nigeria)* [1, p. 73].

В дальнейшем Ч. Ачебе размышляет о том, какие реалии должен развивать писатель для развития национальной литературной традиции. Нигериец рьяно критикует категорию «универсальности», утверждая, что это навязываемый европейцами способ письма. В каждом западном романе априори исследуется то, что называется универсальными темами, и к такому стандарту «должны» стремиться писатели остального мира – знаменитое разделение на Запад и Остальных *(the West and the Rest)* [2]. Ч. Ачебе иронизирует и предлагает заменить все имена в американском романе на нигерийские (а не наоборот, как обычно) – и задуматься, останется ли исследуемая тема релевантной [1, p. 76]. Лучший способ развития постколониальной литературы – это избавление от эпитета «постколониальная». Анализ расизма и непрекращающаяся ревизия истории – это не единственные методы организации нарратива в африканских романах; без актуализации проблем не создается корпус текстов, далее трансформируемый в канон. В процессе генезиса национальной идентичности важно отделить «Нас» от «Других», так как эта оппозиция может не разрешиться никогда. Разнообразный и всеохватный литературный процесс позволяет заострить внимание на иных точках зрения, не наделяя Запад функциями антагониста. Подобную (но инвертированную) позицию разделяют европейские интеллектуалы XIX века, у которых существует пять путей развития: 1) банальное властвование, извлечение выгоды из завоевательных походов; 2) гуманитарное образование аборигенов *(natives)*; 3) мессианство и превосходство одной нации над остальными в рамках спасения; 4) управление культурой и отдаление её от актуальных проблем; 5) переписывание истории колонии в рамках подчиненности метрополии.

В рассуждениях о корреляции уровней развития литературы и социума Ч. Ачебе приводит следующий пример: *«неужели мы думаем, что, посмотрев на то, как человек кладёт водосточные трубы, мы можем определить, какую поэзию*

пишет его народ» [1, p. 83]. Развивая метафору, писатель подчеркивает, что не уверен в том, что современная поэзия с жанровыми лимитами лучше созданной пророком Исайей. Все навязываемые Западом ограничения Ч. Ачебе считает противопоставлением отличных друг от друга опытов, при этом осознавая, насколько по-разному произведения могут интерпретироваться нацией, на которую оно направлено. Бесполезно обвинять колониальных авторов в том, что они не касаются насущной темы рабства и угнетения в собственных работах, что, по мнению многих критиков, делает их произведения несравнимо слабее стандартных постколониальных романов. По мнению Ч. Ачебе, канон – это один из способов репрезентации культуры и необходимый переходный период между классической и модерной литературой. Критиковать задним умом произведения за отсутствие политического высказывания – заведомо неправильная стратегия, так как в будущем читатели могут найти в тех романах нужные метафоры [1, p. 86–87].

В эссе «Размышления об африканском романе» (*Thoughts on the African Novel*, 1975) Ч. Ачебе деконструирует само понятие национальной литературы, подходя к нему с разных ракурсов. Первым становится хронотоп: должен ли африканский роман ограничиваться территорией черного континента? Если да, тогда повесть «Сердце тьмы» (*Heart of Darkness*, 1899) Джозефа Конрада может считаться одним из примеров ранней африканской литературы. Далее Ч. Ачебе касается насущного для него вопроса языка, аналогично подвергая сомнениям тезис ограничения литературы территорией. Если пуристически настроенные патриоты так против колониальных языков, то, как поступать с арабским, на котором говорит Северная Африка, завоеванная тысячелетия назад [1, p. 93–94]. В рассуждениях о литературном каноне у Ч. Ачебе сформулировано чёткое мнение: нужно подождать, пока не возникнет необходимый объём разнообразных текстов, из которых и предстоит собрать упорядоченную традицию или несколько [3, p. 49]. В монографии «Современная литература на языке суахили» (2004) Михаил Громов пишет, что одной из основных черт раннего литературного процесса в постколониальной Африке является желание авторов синхронизироваться с ведущими европейскими литературными течениями [4]. Ч. Ачебе нарекает африканских писателей late starters, что трудно перевести без потери игры слов: поздние начинатели; опоздавшие участники соревнований [7, p. 93–98]. Для того чтобы не зацикливаться на европейской литературе постколониальные авторы должны выработать и утвердить собственный план действий: эстетический, жанровый, сюжетный – и не стремиться к однообразному воспроизведению паттернов западного канона. Такой план, по мнению Ч. Ачебе, может быть собственным у каждого писателя, у литературного объединения, или у целой нации. Стремление к универсальности, которой награждают африканские романы европейские критики (что, в свою очередь, мотивирует писателей эксплуатировать данный художественный приём), может быть осуществлено в условиях постепенного и закономерного развития литературы.

Таким образом, литературно-критическая деятельность Ч. Ачебе сфокусирована на важных вопросах развивающейся постколониальной литературы. Писатель высказывает противоречивую позицию касательно языка произведений, вступая в заочный спор с другими африканскими классиками. Ч. Ачебе постулирует независимость от западной литературной традиции и создание уникальных, но не универсальных повествований, актуальных исключительно для одной нации. По мнению Ч. Ачебе, эпигонские попытки искусственно заполнить канон однотип-

ными постколониальными романами или переработками фольклора не создают самобытную и современную африканскую литературу.

Библиографический список

1. Achebe, Ch. Hopes and Impediments: selected essays / Ch. Achebe. – NY: Doubleday, 1989. – 186 p.
2. Ferguson, N. Civilization. The West and the Rest / N. Ferguson. – L.: Penguin Books, 2012. – 432 p.
3. Achebe, Ch. Morning Yet on Creation Day: Essays / Ch. Achebe. – L.: Heinemann, 1975. – 108 p.
4. Громов, М. Д. Современная литература на языке суахили / М. Д. Громов. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 319 с.

Квачек Анна Валентиновна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
frkv76@yandex.by

«РОМАНИЯ»: МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕТАФОРА ФРАНЦУЗСКОГО МИРА

Предложенный проект «Романия» включает в себя концептуальную триаду «язык – сознание – культура» в диахроническом и синхроническом контексте.

Ключевые слова: *интермедиальность; межкультурная коммуникация; романский мир; французский язык; экфрасис.*

Париж говорит с нами, даже если мы пока не знаем французского языка. Мы еще не видели «город света», но уже пытаемся понять его певучий язык, состоящий из образов, красок, звуков и ассоциаций. Благодаря сходству французской фразы с тактом (ударение падает на последний слог смыслового единства) музыкальным аналогом этого романского языка будет термин «легато»: между словами нет пауз. Для инофона (человека, попавшего в непривычную культурную и языковую среду) французская речь представляет собой некий таинственный конструкт, легкий и в то же время очень прочный, и мы попытаемся при помощи универсального языка музыки найти ключ, который откроет нам доступ к французскому миру.

Французский язык, как музыку Моцарта, нельзя спутать ни с каким другим благодаря легкости и изяществу. Даже заочное знакомство с французским миром оказывает на человека не только лечебное, но и улучшающее когнитивные функции действие, подобное «эффекту Моцарта».

Армянин Шарль Азнавур, американец Джо Дассен, итальянцы Далида и Сальваторе Адамо, немка Патрисия Каас, канадка Лара Фабиан – многие исполнители становятся всемирно известными, потому что поют на французском, создавая многоликий образ популярной песни. С присущим этой стране креативным рационализмом Франция преобразует любой художественный феномен, причем сознание своей принадлежности к французской культуре является поводом для особой гордости артиста.

Франция *свободно* вбирает в себя и повседневное, и возвышенное из других культур, синтезирует различные виды искусства и трансформирует национальное в универсальное, а универсальное в сугубо национальное. Белорусский ученый Б. Ю. Норман полагает, что так может проявляться «вторичная мотивационная

способность» [1]. Французское искусство предполагает *«равенство»*, когда исходная культура приравнивается к французской, и, соответственно, она становится *братской*, родственной. Франция была и остается страной творческой свободы.

Моцарт с его любовью к оптимистической тональности соль мажор ближе к романской культуре. Ведь от Зальцбурга до Милана, где находится мировая классическая сцена, меньше 400 км.К слову, одна из старейших французских музыкальных радиостанций, «Radio Côte d'azur» («Радио Лазурный берег») в течение многих лет использовала отбивку *«La radio du soleil et de la joie de vivre»*, «радио солнца и радости жизни». Еще Ницше отмечал, что итальянская музыка –это музыка солнца (нота соль от лат. solis – солнце).

Австрийский композитор мечтал интегрироваться в романскую культуру, используя литературные сюжеты, созданные французами, и его произведения стали не просто частью культурного наследия Франции. Собственно, даже «Марсельеза» – своеобразный «оммаж» (фр. «hommage» – дань уважения) гению непринужденной музыки в оптимистической тональности соль мажор. Мотив, который звучит в 25 концерте В.-А. Моцарта для фортепиано с оркестром *(allegro maestoso)*, превратился в гимн Франции. По официальной версии, Роже де Лилль написал «Марсельезу» в 1792 году, спустя год после смерти В.-А. Моцарта. Как и Моцарт, де Лилль был масоном, а девиз этой тайной организации, *«свобода, равенство и братство»*, стал с 1789 года не только девизом, но и национальной идеей Франции.

К тому же в творчестве Моцарта присутствует важнейшая для понимания эпохи тема слуги и господина, широко представленная персонажами французской литературы до- и послереволюционного периода: Жак Фаталист (Д. Дидро), Сганарель (Мольер), Фигаро (П. О. Бомарше), Жюльен Сорель (Стендаль), Нанон (служанка Гранде, О. де Бальзак), слуги мушкетеров у А. Дюма-отца, Квазимодо и Рюи Блаз (В. Гюго), Фелисите (Г. Флобер).

Образцом жанра является испанский персонаж «пикаро», который со временем превратился в веселого, активного, сообразительного Фигаро: «Figaro ci, Figaro là» (В.-А. Моцарт, опера-буфф «Безумный день, или Свадьба Фигаро» (Le nozze di Figaro ossia la folle giornata), 1786 г.). Как мы знаем, Моцарт заказал либретто комедии П. О. Карона де Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», которую, несмотря на громкий успех, запретили во Франции, итальянцу Лоренцо да Понте (Lorenzo da Ponte), приехавшему по приглашению А. Сальери из Венеции в Вену.

Именно музыкальный «перевод», переложение литературного текста на язык невербального искусства сделал французскую комедию всемирно известной. Герой плутовского романа, амбициозный персонаж зачастую не очень высокого социального происхождения, у которого все задуманное получается – положительная ролевая модель для француза. Этот народ ценит умение «выкручиваться», находить выход из сложной ситуации, применять знаменитую галльскую смекалку, «систему Д» («le système D», от фр. глагола *se débrouiller*, выкручиваться). Например, решающим фактором в победе Эмманюэля Макрона на президентских выборах-2017 было его умение обращаться с финансами. Ранее парижские издания, в том числе «Фигаро» («Le Figaro») придумали прозвище будущему главе государства: «финансовый Моцарт».

Важно отметить, что как в музыке, так и в языке слово или аккорд может подчеркнуть тональность произведения. Например, во французский язык проникают заимствования из других романских языков, сохраняя при этом свою стилистическую окраску. Например, слово «дон» (от лат. «dominus») – особый

почетный титул, присваиваемый испанским дворянам, который обычно ставится перед именем. Дон Жуан в одноименной пьесе Ж.-Б. Мольера («Dom Juan», 1665) и в опере Моцарта – персонаж, жизнь которого, как гамма до-мажор, состоит только из белых клавиш, потому что он живет по своим собственным законам.

Однако между свободой в общепринятом смысле слова и свободой творческого гения есть разница. Обычный человек, если не может сделать то, что хотел бы, не чувствует себя свободным и завидует гению, который делает, что захочет. Чтобы избавиться от чувства зависти, завистник идет на подлость, совершает предательство и губит прежде всего самого себя (А. С. Пушкин, «Моцарт и Сальери»). А ведь не зря еще Сент-Экзюпери писал, что «в каждом из нас убит Моцарт».

Мы начали с музыкальных ассоциаций, поскольку необходим лингвокультурный «камертон» (фр. diapason), чтобы проверить, верно ли мы уловили и воспроизвели типичную интонацию этноса. Интеграция эмоционального и интеллектуального восприятия открывает другие языки, помимо музыкального, на которых говорит французский мир: архитектурный, кинематографический, кулинарный, ольфакторный и, безусловно, художественный. В корпус исследования войдут, благодаря синтезу вербального и невербального пространства культуры, потенциальные ассоциативные ряды и имплицитная информация, а также экфрасис, или распознавание аллюзий в текстах «второго порядка».

Судьба великого композитора, написавшего заупокойную мессу самому себе, показывает, как просто мажорный лад перестраивается в минорный, и тогда ценности французского мира обретают свою противоположность: свобода превращается в трусость, равенство – в зависть, а братство – в подлость. За нотами восхищения порой слышатся ноты зависти: «Oh là là»! Самое «французское» междометие способно выразить широкий спектр эмоций от восхищения до разочарования, Оно до того прочно задает мотив повседневной жизни французов, что Париж иногда так называют: «город О-ля-ля».

Отметим, что в последние годы на кафедре романского языкознания под руководством доцента, к. ф. н. О. В. Лапуновой в рамках кафедральной темы ведется интенсивная научная деятельность, результаты которой нашли отражение в публикациях материалов четырех международных конференций [2]. Так в работах современных белорусских филологов постепенно обретает очертания условный семантический конструкт, связанный с языком, культурой и ментальностью.

Содержательное единство феноменов романского мира в межкультурном аспекте предполагает последовательную разработку определения проблемного поля «Романия». Необходимо лишь отмежеваться от созвучного понятия, появившегося в Италии в 1930-е годы, когда идеология и пропаганда использовали исторические факты, имена и образы в своих интересах, и подчеркнуть, что в нашей трактовке термина преобладает христианский контекст, а не языческий.

Проект «Романия» нацелен на создание ментальной копии носителя французского самосознания, то есть вторичной языковой личности. Его можно использовать как креативный тренажер на занятиях по курсу «Межкультурная коммуникация и перевод» для студентов специальности романо-германской филологии, в первую очередь французской, а также итальянской и в перспективе испанской. Это позволит выявить полярность белорусского и французского самосознания, доминантные черты этноса: комплекс этнической неполноценности белорусов (Б. Ю. Норман) и идею французского суперэтноса (А. П. Седых) [1, 3]. В результате представитель «русскоязычного культурного сознания»

(Б. Ю. Норман) становится полноправным участником межкультурной коммуникации. Для сопоставительного исследования французской и белорусской лингвокультур очень важным представляется также введенное М. М. Бахтиным понятие диалога культур [4, с. 377].

Условный конструкт «Романия» формируется и систематизируется постепенно, в условиях искусственно созданной языковой среды, из всего запаса фоновых знаний и пережитого культурного опыта. По мере освоения коммуникативного пространства символическая референция ключевых образов французского и в целом романского мира становится все более динамичной, и новые значения и смыслы не просто накапливаются, а формируют целостное представление о национальной лингвокультуре.

Эвристический подход к реконструкции пространства романского мира поможет идентифицировать символические структуры, оказывающие непосредственное и существенное влияние на процесс межкультурной коммуникации, причем есть основания предполагать, что их влияние будет усиливаться по мере приближения к «ядру» национальной идеи.

Таким образом, проект «Романия» позволит соотнести девиз «свобода, равенство и братство» и концептуальную триаду «язык – сознание – культура» посредством творческого переосмысления.

Библиографический список

1. Норман, Б. Ю. Болгарский язык в лингвострановедческом аспекте: курс лекций / Б. Ю. Норман. – Минск, 2005. – 131 с.

2. Романия: языковое и культурное наследие – 2023: материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 16–17 мая 2023 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: О. В. Лапунова (гл. ред.) [и др.] [Электронный ресурс]. URL: https://elib.bsu.by/handle/123456789/303285 (дата обращения: 16.04.2025).

3. Седых, А. П. Этнокультурные характеристики языковой личности: на материале французской языковой личности: дис. … д-ра филол. наук: 10.02.19 / А. П. Седых. – Белгород, 2005. – 418 с.

4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.

Кенька Міхась Паўлавіч

канд. філал. навук, дацэнт (г. Минск, Беларусь)

ВАЛЕРЫЙ БРУСАЎ У ПЕРАКЛАДАХ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ

Кенько Михаил Павлович

канд. филол. наук, доцент (г. Минск, Беларусь)

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ В ПЕРЕВОДАХ НА БЕЛОРУССКИЙ ЯЗЫК

В статье представлен обзор переводческой деятельности белорусских поэтов, включающих в себя учеников В. Я. Брюсова – Ю. Гаврука и В. Дубовку.

Ключевые слова: *В. Брюсов; перевод; белорусская поэзия; Ю. Гаврук; В. Дубовка.*

Пошукі перакладаў вершаў Валерыя Брусава на беларускую мову. прывялі да цікавых адкрыццяў. Першы пераклад з Брусава быў зроблены яшчэ ў 1909 годзе, і зрабіў яго нехта Мікалай Ласосна, публікацыя была ў «Нашай ніве» № 16 за 1909, Гэта верш «Муляр», які Брусаў напісаў у 1901 годзе. Тэкст выдрукаваны лацінкай. Хто аўтар перакладу, уведаць не ўдалося. Магчыма, гэта псеўданім, які адштурхоўваецца ад назвы вёска Ласосна каля Гродна.

Верш «Муляр» быў дужа папулярны, што адбілася і на яго перакладах. Яго перакладалі таксама Уладзімір Дубоўка (1929) Алесь Дудар (1936), Георгій Ліхтаровіч (2025). Можна лічыць своеасаблівым адштурхоўваннем ад верша Брусава і верш «Муляр» Алеся Гаруна, які пачынаецца амаль як у рускага паэта («Муляр, слухай! Што кладзеш ты?»). і па форме такама капіруе яго. Але наследаваннем яго бадай што назваць нельга.

Юрка Гаўрук і Ўладзімір Дубоўка як вучні Валерыя Брусава адддалі яму свайго роду даніну павагі, былі аднымі з перакладчыкаў Валерыя Брусава на беларускую мову. Гаўрук пераклаў вершы «Кінжал» «Адрачэнне». Ўладзіміру Дубоўку належаць пераклады вершаў «Мы», «Трырэма», «Муляр». Алесь Дудар пераклаў вершы «Батычэлі», «Да рускай рэвалюцыі», «Муляр».

Алесь Александровіч пераклаў верш Валерыя Брусава «Ленін», зроблены адмыслова для «Анталогіі рускай савецкай паэзіі».

Звяртаўся да перакладаў яго паэзіі таксама Васіль Зуёнак. Ён пераклаў вершы «З несупыннымі малітвамі», «Я помню вечар лістападны», «Знікаюць бледныя цені».

Але ці не найбольшы ўнёсак у скарбонку перакладаў з Брусава зроблены зусім нядаўна. Сёлета выйшла кніга «Выбраныя вершы. Валерый Брусаў» Пераклад Георгія Ліхтаровіча. У ёй 74 перакладзеныя ім вершы.

Наўрад ці мае сэнс аналізаваць якасць перакладаў. Зроблены яны былі ў розны час, нясуць на сабе яго адбітак. Галоўнае, што яны сведчаць пра пэўную цікавасць беларускіх паэтаў да творчасці Валерыя Брусава. Іх пераклады – даніна памяці славутаму рускаму паэту.

Бібліяграфічны спіс

1. Выбраныя вершы / Валерый Брусаў; пераклад з рускай Георгія Ліхтаровіча. – Мінск: Выдавец Раман Цымбераў, 2025. – 104 с. – (Паэты планеты).

Кирдяева Ольга Ивановна

канд. филол. наук, доцент (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
KirdyaevaOI@mgpu.ru

СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР БАЛЛАДЫ Э. ЛИРА «ДЖАМБЛИ» („THE JUMBLIES“)

В статье рассматривается символический мир баллады Э. Лира «Джамбли» как образец поэтики литературного нонсенса XIX века. Анализ поэтического текста позволяет выявить богатую систему символов, включающую в себя следующие семантические группы: антропоморфные существа (Джамбли), природные элементы (море, земля), цветовые коды (зеленый и синий), транспортное средство (решето) и приобретенные артефакты (сова, галки, свинка, обезьянка, вино, рой пчел). Главные герои поэтического текста (Джамбли) воплощают образ инаковости и стремления к выходу за пределы повседневности, а их путь

символизирует духовное очищение и поиск нового опыта. Амбивалентность и многоуровневое значение символических образов подчеркивают философскую глубину произведения, где воображение и свобода выступают ключевыми художественными ценностями.

Ключевые слова: *поэзия нонсенса, символ, Эдвард Лир, английская литература.*

Литературный нонсенс, как особое направление в английской поэзии XIX века, связан прежде всего с именами Эдварда Лира (Edward Lear) и Льюиса Кэрролла (Lewis Carroll). Однако если творчество последнего традиционно становится объектом более пристального внимания исследователей, то наследие Э. Лира оказывается менее изученным. В отличие от «интеллектуального» нонсенса Л. Кэрролла, основанного на парадоксах логики и языковых играх, поэтика Э. Лира связана с фольклорной традицией.

Опубликованное в 1872 году в сборнике «Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets», стихотворение «The Jumblies» на первый взгляд кажется довольно простым с точки зрения содержания и интерпретации. Тем не менее, за внешней наивностью скрывается богатая символическая структура, позволяющая рассматривать балладу как художественный манифест воображения, свободы и творческого поиска.

Для начала следует отметить, что баллада «Джамбли» строится на повторяющемся рефрене, и подобное «многократное повторение сближает повествование с естественной речью» и ритмикой устного изложения [3, с. 110]:

Far and few, far and few,
Are the lands where the Jumblies live;
Their heads are green, and their hands are blue,
And they went to sea in a Sieve. [4]

Подобная повторяемость создает напевность, роднящую произведение с песенной или фольклорной традицией. Наряду с этим важную роль играет нерегулярный стихотворный размер, близкий к дольнику, что придает тексту особую мелодику и ритмическую плавность. Звуковая организация стихотворения усиливается аллитерацией (sieve, sea, stormy), вызывающей ассоциации с шумом моря и ветра. Таким образом, форма баллады выступает не только как эстетический элемент, но и как носитель символического значения: повторение и музыкальность придают поэтическому тексту романтическое звучание, усиливают эффект убаюкивающей мелодичности текста, погружая читателя в мир, где реальность и воображение сосуществуют.

Анализ поэтического текста баллады «Джамбли» позволяет выделить ряд символов, которые можно отнести к следующим группам: 1) существа, являющиеся главными героями повествования (Джамбли); 2) природные элементы или явления (море, земля); 3) цветовая гамма (синий, зеленый); 4) предмет, в котором герои отправляются в путешествие (решето); 5) приобретенные предметы: сова, свинка, пчелы, галка, обезьянка, вино.

Прежде всего следует обратить внимание на главных героев баллады, чье имя вынесено в заглавие произведения: Джамбли (the Jumblies). Кембриджский словарь определяет существительное *jumble* как «a confused mixture or group of things» (беспорядочная смесь, куча, путаница). Название во многом задает тон всему дальнейшему повествованию и готовит читателя к «встрече» в рамках поэтического текста с причудливым калейдоскопом странных

для него и несогласующихся друг с другом предметов: путешествие в решете, парус из легкой вуали на пенковой трубке (pea-green veil, tobacco-pipe mast), розовая бумага, которой путешественники оборачивает ноги (pinky paper), глиняный кувшин, где Джамбли укрываются от разгула водной стихии (crockery jar) и т. д.

В балладе Э. Лир конструирует особую художественную реальность, населенную существами, внешне отличными от человека, но наделенными антропоморфными чертами: «Their heads are green», «their hands are blue». Это и есть Джамбли. Данные персонажи репрезентируют образ инаковости: их поступки определяются не законами рациональной логики, а внутренним импульсом, стремлением к свободе, новому опыту и познанию. Смысловое назначение плавания Джамблей заключается в противопоставлении рутинной, домашнебытовой повседневности, что превращает их путь в символический акт преодоления ограничений и поиска иного. Мотив странствий и исканий является архетипическим [2] и становится структурообразующим элементом произведения, а хронотоп баллады отражает поступательное движение сюжета, основанное на последовательности событий и их динамическом развертывании. Зеленый и синий цвета, доминирующие в образах героев, также приобретают особую символическую нагрузку. Первый из них (зеленый) соотносится с описанием страны, куда держат путь отважные путешественники, второй (синий) – с морем. Следовательно, в образе Джамблей соединяются два антонимичных начала и две противостоящие стихи: земля и вода.

Водная стихия в балладе представлена образом моря, путешествие по которому организует хронотоп поэтического произведения. Традиционно во многих балладах вода выступает в качестве символа, способствующего созданию трагического эффекта, поскольку представляется локусом, таящим в себе угрозу. Однако в произведении Э. Лира символ моря приобретает амбивалентную природу. Для оставшихся на берегу море – олицетворение опасности и бедствия, символ погибели, но для Джамблей – это лишь путь, ведущий в конечный пункт назначения их путешествия.

Земля как символ традиционно олицетворяет стабильность, заземленность и наличие прочного фундамента, а также ассоциируется с плодородием и материнством. В балладе Э. Лира земля (land) соотносится с образом Земли Обетованной, к которой держат путь Джамбли.

В поэтической палитре баллады Э. Лира, таким образом, доминируют два цветовых кода – зеленый и синий, цвета, каждый из которых имеет прототипическое символическое значение. Зеленый соотносится с природой, юностью и обновлением, тогда как синий олицетворяет море и небо, символизируя свободу и безграничность. В портретной характеристике Джамблей и в описании локусов оба цвета объединяются, подчеркивая инаковость персонажей и их стремление выйти за пределы привычной реальности на безграничные просторы неба и земли.

Способ передвижение, транспортное средство Джамблей (решето) становится в балладе символом духовного очищения. В прямом значении решето – предмет, освобождающий муку от примесей. В переносном значении путь Джамблей в решете метафорически отражает избавление от всего наносного и прохождение через испытания. Вода, уходящая сквозь отверстия, усиливает мотив очищения души на пути к гармонии и свободе.

В балладе Э. Лира символическое значение приобретают не только герои и их способ передвижения, но и предметы, которые Джамбли приобретают во время своего странствия: сова, галки, обезьянка, свинка, вино и рой серебристых пчел. Каждый из этих образов обладает амбивалентной семантикой, сочетающей как положительные, так и отрицательные коннотации: от мудрости до тьмы, от плодородия до нечистоты, от духовности до искушения.

Многозначность символа позволяет «выстраивать подвижный, противоречивый, живой мир, в котором есть прекрасное и безобразное» [1, с. 43]. Сова ассоциируется с мудростью и рассудительностью, но в то же время часто выступает спутницей духа тьмы или ведьмы. Галка, известная своей склонностью к краже драгоценностей, у Э. Лира «сменяет» традиционный темный окрас на зеленый, благодаря чему данный образ приобретет положительные коннотации. Свинка имеет символическое значение нечистоты и плодородия; обезьяна символизирует силу и распутство; вино выступает как двойственный символ, напоминающий о жертве Христа, но также способный туманить рассудок и возбуждать страсти. Пчела выступает многозначным символом трудолюбия, мудрости, плодородия, чистоты и порядка и зачастую ассоциируется с раем. Подобная палитра символов позволяет Э. Лиру создавать художественный мир, объединяющий противоположные стороны человеческого бытия и формирующий амбивалентную, сложную символическую вселенную баллады. Многозначность символов также расширяет художественное пространство текста, придавая ему философскую глубину и позволяя воспринимать путешествие героев как аллегорию человеческого опыта, открытого новым мирам и смысловым измерениям.

Таким образом, баллада Э. Лира «Джамбли» демонстрирует читателю то, как поэтика нонсенса перерастает рамки игрового начала и обретает символико-философское измерение. Через образы героев, их путешествия, цветовую палитру и амбивалентные символы предметов Э. Лир конструирует особую художественную реальность, в которой утверждается ценность воображения, свободы и духовного поиска. Таким образом, балладу «Джамбли» можно рассматривать не только как образец литературного нонсенса, но и как универсальную метафору человеческого стремления к преодолению ограничений и открытию новых смыслов.

Библиографический список

1. Абакарова, Н. М. О некоторых особенностях дискурса нонсенсов у Эдварда Лира / Н. М. Абакарова // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 3. – С. 42–44.

2. Кирдяева, О. И. К вопросу о разграничении понятий «архетип» и «мифологема» / О. И. Кирдяева, М. Г. Меркулова // Три «л» в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика: сб. науч. ст. – М.: Языки Народов Мира, 2025. – С. 132–138. – EDN NDSDDL.

3. Пушинина, И. В. Языковые средства репрезентации конфликта поколений в рассказе К. Аткинсон «Dissonance» / И. В. Пушинина, О. И. Кирдяева // Три «Л» в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика: сб. науч. ст. Всерос. науч.-практ. конф., Москва, 23 нояб. 2023 г. – М.: ООО «Языки Народов Мира», 2024. – С. 107–115. – EDN FDBDYN. https://www.poetryfoundation.org/poems/54364/the-jumblies (дата обращения: 17.08.2025).

Ковалев Константин Викторович

канд. филол. наук, доцент (Санкт-Петербургский университет технологий управления и экономики, г. Санкт-Петербург, Россия)
Kovalev_kv@mail.ru

«ПОРТРЕТ РИКАРДИНЫ» И «ВДОВА ПОВЕШЕННОГО»: ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОЗЕ КАМИЛУ КАШТЕЛУ БРАНКУ 1860–1870-х гг.

В статье рассматривается эволюция художественного образа в произведениях португальского романтика К. К. Бранку «Портрет Рикардины» и «Вдова повешенного».

Ключевые слова: *Камилу Каштелу Бранку; литература Португалии; романтизм.*

В марте 2025 г. исполнилось двести лет со дня рождения Камилу Каштелу Бранку (1825–1890), крупнейшего представителя второго поколения португальских писателей-романтиков. Несмотря на то, что в Португалии его творчество продолжает оставаться предметом постоянных исследований, проводимых в разных аспектах, в российском литературоведении оно по-прежнему изучено мало. Возможно, этому обстоятельству способствует само творческое наследие писателя, отличающееся как обширностью, так и разнообразием жанров, что препятствует вычленению приоритетных для исследования произведений.

Роман «Портрет Рикардины» (O Retrato de Ricardina) относится ко второму периоду творчества К. Каштелу Бранку, который традиционно датируется 1861–1875 гг. В соответствии с принципами издательской политики того времени, роман первоначально печатался в лиссабонской «Торговой газете» («Jornal do Comércio») с марта по июль 1868 г., и летом того же года был выпущен отдельным изданием, о чем свидетельствуют письма другу писателя, крупному поэту-романтику Антониу Фелисиану де Каштилью, датированные 18 и 22 июля 1868 г. По мнению А. Ф. Каштилью, роман следовало признать творческой удачей его корреспондента, особенно высоко он оценивал заключительную часть романа. Тот факт, что первое издание готовилось одновременно с газетной публикацией, свидетельствует о несомненном успехе романа.

В свою очередь, новелла «Вдова повешенного», над которой К. Каштелу Бранку работал в 1877 г., первоначально составляла заключительные выпуски (десятый, одиннадцатый и двенадцатый) в первом издании цикла «Новелл о провинции Минью» (Novelas do Minho). По существующей периодизации творчества писателя, данный цикл является переходом от второго, наиболее плодотворного и насыщенного этапа к заключительному периоду его деятельности.

Ощущение того, что в «Новеллах о провинции Минью» подводятся итоги определенного этапа писательского пути побудило К. Каштелу Бранку в некоторых из новелл под новым углом зрения рассмотреть мотивы, разработанные в более ранних произведениях. Например, в новелле «Наследница майората Ромарис» использованы некоторые сюжетные ходы из романа «Где скрыто счастье?» (Onde está a felicidade?, 1856); элементы самопародирования присутствуют в новелле «Ссыльный» по отношению к историческому роману «Владелец дворца Нинаинш» (O senhor do Paço de Ninães, 1867) и в новелле «Побочный сын» по отношению к роману «Падший ангел» (A Queda dum Anjo, 1865).

Особенно очевидными становятся сюжетные и хронологические параллели между «Вдовой повешенного» и романом «Портрет Рикардины», но в данном

случае следует отметить, что в новелле пародийный элемент по отношению к более раннему произведению почти отсутствует; речь идет о более глубоком исследовании психологического и нравственного облика действующих лиц.

Одним из основных сюжетообразующих мотивов в обоих произведениях становится убийство профессоров Коимбрского университета, совершенное 18 марта 1828 г. по решению студенческого тайного общества «Богоравных» (Os Divodignos), члены которого придерживались радикально-демократических воззрений. Убитые профессора направлялись в Лиссабон, чтобы поздравить принца Мигела с возвращением в Лиссабон и с избранием его регентом Португалии [1, p. 397–398].

Поскольку принц Мигел был известен своими консервативными взглядами, расправа над его сторонниками укладывалась в политическую программу общества «Богоравных»; большинство студентов, виновных в этом преступлении, были казнены в июне 1828 г., а некоторые подверглись суду и казни позже – в 1830 г. [1, p. 399].

Важно отметить, что в «Портрете Рикардины» рассказ об убийстве профессоров связан с тем, как оно отразилось на судьбе вымышленного персонажа – Бернарду Мониша, а во «Вдове повешенного» данное событие становится определяющим в судьбе реального исторического лица – Антониу Марии даш Невеша Карнейру. Этот участник общества «Богоравных» лишь один раз упоминается в «Портрете Рикардины» [2, p. 99], а во «Вдове повешенного» он становится одним из главных действующих лиц во второй и особенно в третьей частях новеллы. При этом его беллетризованная биография в новелле К. Каштелу Бранку в основном совпадает с подлинными фактами и расходится с ними лишь во второстепенных деталях – например, отец отвергнутой им невесты, который способствовал выдаче Невеша Карнейру португальским властям, в действительности был не градоначальником города Сарсы, а обычным помещиком [1, p. 405].

Как отмечает исследователь португальского исторического романа Каштелу Бранку Шавиш, во втором периоде своей писательской деятельности К. Каштелу Бранку не стремился к точному изображению как исторических фактов, так и деталей материальной культуры, «в лучшем случае, он заботился о том, чтобы распространять чувствительное восприятие, очень личное, исторических персонажей и эпох, не беспокоясь о точности» [4, p. 53–54]. Следует отметить, что последнему этапу творческого пути К. Каштелу Бранку эта точка зрения не соответствует; в середине 1870-х гг. писатель переходит от эмоциональной реконструкции переживаний как вымышленных, так и реально существовавших персонажей к тщательному воспроизведению исторических событий, которое обычно опирается на документальную основу. «Вдова повешенного», становится первым историческим повествованием К. Каштелу Бранку, следующим новому писательскому методу, который особенно ярко проявляется в его последнем крупном романе «Бразильянка из Празинша» (A Brasileira de Prazins, 1882).

При сопоставлении двух произведений, разделенным девятью годами творческой эволюции К. Каштелу Бранку, можно обнаружить прежде всего более индивидуальные портретные характеристики. Весьма показателен словесный портрет Невеша Карнейру, в котором манеры и стиль речь данного персонажа становятся поводом для выраженного автором сомнения в искренности его поведения [4, p. 469–470]. Важное значение приобретают биографические параллели между Невешем Карнейру и его покровителем, а затем преследователем – градоначальником Сарсы Рохо де Вальдерасом. Последний показан как атаман разбойничьей шайки, занявший государственную должность благодаря тому, что он поддержал

абсолютную монархию в Испании [4, p. 466–467], однако прошлое градоначальника, хотя и кажется противоречащим его дальнейшему поведению, но находит объяснение в сцене встречи с Терезой де Жезуш – «вдовой повешенного», которая происходит уже после ареста и казни Невеша Карнейру. В этом эпизоде ключевое значение имеют следующие слова Рохо де Вальдераса: «Итак, этот человек, чья жизнь была полна преступлениями, ожидал, что будет счастлив? Я никогда не испытывал счастья, ибо согрешил в юности… Мы, преступники, подобны прóклятым псам, разрывающим друг друга на куски» [4, p. 514–515]. Таким образом, К. Каштелу Бранку рассматривает проблему преступления и воздаяния за него не с точки зрения норм уголовного права, а с точки зрения моральных норм. По мнению писателя, искупление является исключительно нравственной категорией, что и находит свое отражение в словах градоначальника Сарсы. Последние отчасти являются развитием тезиса, вложенного в уста Бернарду Мониша в «Портрете Рикардины»: «…Свобода не может миловать палачей» [2, p. 235].

Авторская ирония в «Портрете Рикардины» не является определяющим элементом в характеристике поведения персонажей. Она затрагивает прежде всего их готовность пренебрегать моральными нормами, как происходит в первой главе романа [2, p. 9–10]. Лейтмотивом эпизода, в котором братья соблазненной аббатом женщины предлагают заключить брак между своими сыновьями и ее незаконными дочерями, становится фраза: «Рассудим философски», что позволяет им идти на всё новые и новые уступки. То обстоятельство, что братья Клементины Пиментел из корыстных побуждений нарушают принципы, которые ими же неоднократно декларировались как нравственный абсолют, является основанием для придания им комических черт.

В завершение хотелось бы отметить, что разработка художественного образа в творчестве К. Каштелу Бранку середины и второй половины 1870-х гг. претерпевает существенную эволюцию, поскольку при сохранении элементов романтизма в создании сюжетной интриги, он начинает использовать реалистические приемы (включая увеличение описательного компонента) в обрисовке характеров.

Библиографический список

1. Braga, T. História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a instrução pública portuguesa / T. Braga. – Vol. IV. – Lisboa: Na tipografia da Academia Real das Ciências, 1902–656 p.

2. Castelo Branco, C. O Retrato de Ricardina / C. Castelo Branco. – Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1956. – 256 p.

3. Castelo Branco Chaves. O romance histórico no Romantismo português / J. Castelo-Branco Chaves. – Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. – 90 p.

4. Castelo Branco C. Novelas do Minho / C. Castelo Branco. – Porto: Edições Caixotim, 2006. – 520 p.

Ковалева Римма Модестовна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
rmkovaleva@gmai.com

ЗИГЗАГИ АВТОРСТВА В СЛОВЕСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ОТ ДОФОЛЬКЛОРА К ЛИТЕРАТУРЕ

Предлагается системно-синергетический подход к словесному искусству как инициарной сферы, не являющейся ни фольклором, ни литературой.

Ключевые слова: *геноавтор; инициарная сфера; гении-провозвестники; эпигоны.*

Откуда в словесном творчестве появляются шедевры, неожиданные жанровые модификации или новые жанры вместо «выгоревших» старых?

Откуда литература и фольклор черпают ресурсы? Из самих себя, в результате внутренней эволюции системы? Или все же извне – в результате вброса, взрыва, толчка, приводящих к сдвигу прежней системы? Движение мысли к антропологии фольклора и литературы приводит нас к фигуре *человека творящего*, то есть того, кого исторически можно назвать *геноавтором,* агентом *начального* движения.

Системно-синергетический подход к словесному искусству позволил также обосновать идею существования *инициарной* сферы, не являющейся ни фольклором, ни литературой. Зародившись в архаическом словотворчестве, она предшествует им, а в дальнейшем остается постоянным спутником, являясь источником непредвиденного разогрева материала. Хотя дофольклорное творчество не знало традиции, традиционными оказались типы геноавторов-импровизаторов. Следы древних геноавторов *трудового, бытового (перформативного), площадного, неврологического* типа обнаруживались даже в XX веке.

Зарождение самой фольклорной традиции связано с деятельностью авторитетной фигуры вождя-жреца-поэта, геноавтора *мистического (мифотворческого, шаманистского)* типа. Именно рассказы и песни шамана о путешествии в мир духов поражали воображение слушателей и передавались из уст в уста (подробнее см.: 1, с. 52 и след.; 93–95). Жак Деррида ввел в науку понятие *«самостирающийся след».* Применительно к фольклору допустимо говорить о самовозобновляющихся следах, поскольку в народной культуре сохранялись и типы авторов, и уже освоенные модели. Геноавтор (или иначе – архе-автор) – первый и главный «виновник» создания архива словесных следов в фольклоре.

Несмотря на важность теоретической разработки проблемы творческого субъекта в дофольклорной, фольклорной и литературной деятельности, до сих пор в науке остается немало лакун и вопросов, требующих осмысления. В их числе – специфика взаимоположения и взаимоотношения дофольклорных геноавторов с фольклорным «автором», наличие которого теоретики фольклора упорно отрицают, а также зигзаги авторства в литературном творчестве – от восхождения к падению, повторению, ремесленничеству и т. п.

При том, что инициарная сфера никогда специально не выделялась, не изучалась, не рефлексировалась, стоит заметить, что ее присутствие в системе искусства ощущалось многими. Если раньше А. Н. Веселовский описывал процесс выделения из коллективно настроенной среды кружка людей *«с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства», вносящих «в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства»* [2, с. 273], то другие говорили о совершенном начале, нулевой точке творчества, освобожденном ничто (К. Малевич), третьи – о некой полосе свободы (С. Лем), четвертые – о не до конца организованной квазиструктуре (Ю. М. Лотман), пятые – о большой диффузной зоне (И. Савкина, М. Черняк).

С. С. Аверинцев отмечал особое пространство, расположенное в зазоре между различными системами условности, «потребное для выращивания индивидуального авторства». Он полагал, что *«пионером в этом деле будет тот, кто этот зазор приметит, расширит, использует»*. Возникший при этом литературный скандал способен, по его мнению, провоцировать литературные реакции в продолжение столетий [3, с. 119–120]. Базовым понятием эстетики УЛИПО вообще

становится клинамен (лат. clinare – наклонять) – возведение в принцип исключения из правил, обеспечивающего свободу творчества.

Откуда может появиться и появляется то первое, что придаст литературе толчок? Из инициарной сферы, которая находится «за бортом» литературного процесса, его традиций и новаторства, проходящих на глазах критиков. ***Во все времена инициарным геноавторам свойственны талант и воля к творческой деятельности в сочетании с индифферентностью к традиции, нормам, правилам.*** Двигаясь за освоенные границы в неведомое художественно-эстетическое пространство, они фактически не видят и не осознают их. До поры до времени о креативных авторах никто не знает и может никогда не узнать. Отсюда отмеченная Ж. Делёзом возможная причина кризиса литературы: *«Беккет или Кафка будущего, которые как раз не похожи ни на Беккета, ни на Кафку, рискуют не найти своего издателя, без которого их даже по существу и не заметят», поскольку, по словам одного издателя, «не замечают отсутствие неизвестного»* [4, с. 167].

Мерилом ценности инициарных авторов, сыгравших решающую роль в формировании литературных подвижек, является их невхождение ни в один из известных литературных рядов. Это «гении–провозвестники», создавшие национальные литературы (Гомер, Данте, Шекспир, Рабле и другие), «великие учителя», подвижники, возмутители существующей традиции, ответственные, по Ю. Н. Тынянову, за смещение системы (М. Сервантес, Акутагава Рюноскэ, А. Пушкин, Ф. Достоевский и под.), «демиурги», творцы новой традиции (Ш. Бодлер, С. Берроуз, Такидзава Бакин, Басё Мацуо и под.), «конъюнктуристы», соединяющие что-то знакомое в нечто неизвестное (Жан Жене, в живописи Э. Мунк).

Особняком стоит автор-»наивист». Данный термин широко используется в сборнике «Философия наивности» (МГУ, 2001). В нашем случае «наивист» подобен кустарю-одиночке с собственным письмом и особым мировидением, которому под угрозой разрушения идентичности противопоказано приобщение к литературной сфере. Некоторое представление об инициарных «наивистах» дает В. Хлебников. Обэриуты, концептуалисты и подобные им обращаются к наивному стилю высказывания в идейно-художественных целях, но это уже явления внутрилитературного порядка.

Сценарий вхождения подобных авторов в литературу, как правило, – «Прорыв». Где-то в глубинах литературного процесса им уже было уготовано место. Но в настоящее время есть автор, подобный еще не существующей почке, не оплодотворенной клетке, не явленный для себя и других. Его соединяет с литературой пропасть, зияние, провал. Время и место его появления невозможно предугадать, как ничего нельзя сказать о том, с чем он придет.

Вместе с тем ни одна цивилизация не отменила ни обыкновенного фольклорного исполнителя, ни литературных эпигонов и ремесленников.

Кто возьмется предсказать, к каким результатам может привести увеличение удельного веса эстетически застывшего полюса инициарной сферы, своеобразного архива эксцессов, свойственного, согласно Ю. М. Лотману, периферийной сфере культуры? На периферии словесного творчества находятся авторы типа «репетира» и «воображаки». Инициарный «репетир» – крепкий или бездарный ремесленник, не способный превращать внелитературное в эстетический факт. Он питается находками других, опошляя, искажая, принижая их. Под пером таких авторов, как в свое время отмечал Ю. Н. Тынянов, становятся бульварными авантюрный роман и психологическая повесть, вульгаризируется пушкинский стих. Однако эпигоны

и писатели-беллетристы, *«обыкновенные таланты»* (В. Г. Белинский), *«подмастерья»* (М. Е. Салтыков-Щедрин), могут выступать невольными двигателями литературной эволюции, торопящими *«смену главного течения»* [5, с. 258; 270].

Автор-»воображака» – ужас литературы, критиков, литературоведов, требовательных читателей, в настоящее время – «аффтар» сетературы. Свою способность сопрягать слова в предложения он воспринимает как признак творческой одаренности.

Ж. Делёз назвал «заговор имитаторов» одним из признаков кризиса литературы: *«Появляется чудовищный стандартный роман», «искусство все более и более становится «инфантильным», тиражируются книги, не представляющие никакого эстетического интереса. Напротив, настоящая литература предполагает «особый поиск или особое усилие, специфическое творческое намерение, которое может реализовать только сама литература»* [4, с. 167–168].

Новаторство не безгранично. Согласно теоретикам культуры, личность как исторический прецедент возникает в середине I тыс. до н. э. Легендарные личности, известные как создатели древних эпоса, и есть геноавторы нового типа, явившие миру новый художественный язык и жанр. На их примере видно, как после исчерпания последних возможностей время новаторского посыла, согласно концепции Х. – Р. Яусса, приближается к историческому концу.

И где тогда то начало, имеющее значение в самом себе? В неиссякаемости инициарной сферы словесного искусства. Тогда становится понятен оптимизм Ж. Делёза в отношении будущего литературы, в недрах которой, возможно, *«ради работы и стиля»* зарождается новая раса писателей, пока находящихся в литературной пустыне [4, с. 176]. Новая раса и есть инициарные писатели-геноавторы. Рождаясь, они порождают уникальную художественную реальность, генерируют сдвиги и подвижки, дают начало непредсказуемой традиции.

Библиографический список

1. Ковалева, Р. М. Фольклористика: учеб-метод. пособие: в 3 ч. Ч. 1. Основы теории фольклора / Р. М. Ковалева, Т. В. Лукьянова, О. В. Приемко; под ред. Р. М. Ковалевой. – Минск: БГУ, 2021. – 203 с.

2. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Худ. лит., 1940. – 649 с.

3. Аверинцев, С. С. Авторство и авторитет / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.

4. Делёз, Ж. Переговоры / Ж. Делёз. – СПб.: Наука, 2004. – 234 с.

5. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

Колесник Диана Максимовна

магистр (Гродненский государственный университет им. Я. Купалы, г. Гродно, Беларусь)
kolesnik.diana@list.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В МЮЗИКЛАХ: ОТ «ПЕРСИ ДЖЕКСОНА» ДО «ОДИССЕИ» ГОМЕРА

В статье показана актуальность интермедиальных интерпретаций художественного текста на примере мюзикла «Перси Джексон».

Ключевые слова: *адаптация; интермедиальность; мюзикл; Epic; Перси Джексон и Олимпийцы.*

Интерпретация литературного текста, его перенос на сцену и экран стал неотъемлемой частью современной культуры. Едва ли не половина выходящих на экраны проектов – это экранизация как классики, так и современных литературных бестселлеров. Такие исследователи, как Ю. Н. Тынянов, Ю. М. Лотман, И. П. Смирнов, О. М. Гончарова отмечают, что взаимодействие искусств известно еще со времен «Илиады» Гомера, однако при всем разнообразии контактов, их сущность меняются. Адаптируя литературное произведение, режиссеры и сценаристы сталкиваются с необходимостью не только понять смысл авторского замысла, но и «перекодировать» его на язык оперы, комикса, кино и других видов искусства, каждый из которых имеет свою специфику, например, кинематограф часто злоупотребляет сокращением количества действующих лиц. В результате такой перекодировки создается новое, принадлежащее автору-интерпретатору произведение, которое может в значительной степени отличаться от литературного оригинала. Массовый читатель зачастую негодует, когда получает «переведенный» на экран текст, а не дословную копию оригинала. Исследователь, в свою очередь, рассматривая подобные интерпретации, обращает внимание на степень передачи смысла, его приращение или сокращение, трансформации, к которым прибегает «переводчик». Такой подход позволяет взглянуть на известное произведение с новой точки зрения [1].

Адаптируя текст для сцены или экрана, интерпретатор привносит изменения не только в текст, но и в образы отдельных героев. Автор не только меняет код истории (повествование сменяется диалогами, пением или балетом), но и по-своему ее переосмысливает. Любая адаптация приводит к тому, что герои начинают существовать на метатекстуальном уровне, а при ее успехе мы подсознательно ассоциируем книжных героев с их экранным воплощением [2].

Адаптируя любое литературное произведение, каждый автор говорит через него. Вместе с трансформациями, вызванными особенностями языка искусства, присутсвуют и те, что вызваны социокультурной ситуацией. Адаптируя текст художественного произведения, автор отражает свое мировоззрение, отношение к социальной и политической ситуации в стране и мире, учитывает особенности эпохи. Все чаще мы говорим о массовом характере аудитории, что характерно как для литературы, так и для кино и театра. Интерпретируя произведение, особенно классическую литературу, автор не может не учитывать специфику аудитории и все чаще вынужден «подстраиваться» под массового зрителя, оставляя скрытые аллюзии и реминисценции, заметить и понять которые сможет только эрудированный зритель.

Интерпретатор определяет как языковые (реплики героев, их порядок и манера звучания), так и внеязыковые (расположение персонажей в пространстве, их внешность, комплекция, одежда, звуковые эффекты, движущиеся образы, игра актеров) особенности адаптации.

Ключевую роль музыкальное сопровождение играет в мюзиклах – автор не только дополняет историю музыкой, но осуществляет с ее помощью повествование.

Среди мюзиклов, значимой частью которых является греческая мифология, выделяются «Percy Jackson and the Lightning Thief» и «Epic», которые и будут рассмотрены в данной статье.

Мюзикл «Percy Jackson and the Lightning Thief» является адаптацией первого романа из цикла «Перси Джексон и Олимпийцы» (Рик Риордан), в котором Перси узнает о том, что он сын Посейдона и отправляется в опасный квест, чтобы вернуть Зевсу его молнии. Первые две книги цикла были экранизированы студией

20th Century Fox, в настоящее время на сервисе Disney+ выходит сериал, однако многие поклонники цикла называют именно мюзикл лучшей адаптацией.

Впервые «Percy Jackson and the Lightning Thief» был поставлен в Нью-Йорке театральной компанией Theatreworks US в 2014 году. В 2017 году мюзикл был расширен до двух актов и шел в театре Люсиль Лортель, в Нью-Йорке В 2019 году мюзикл отправился в национальный тур по США, который начался с показа мюзикла в Чикаго. С 20 сентября 2019 по 6 января 2020 мюзикл шел в театре «Longacre» на Бродвее. Уже второй год мюзикл идет в театрах Великобритании [3].

Постановка мюзикла, особенно такого, где полубогам приходится сражаться с мифологическими монстрами, вынуждает прибегнуть к ряду изменений. Безусловно, никакая сцена не сможет показать падение в воду со 192-метровой арки («Ворота на Запад» в Сент-Луисе) или целый парк аттракционов с механическими пауками, однако мюзикл справляется с данной сложностью, показывая некоторые испытания лишь частично. Например, развернутое описание столкновения с Ехидной и ее ручной собачкой, которая может превращаться в Химеру, показано как небольшой эпизод, в котором Перси засовывает в переноску для собак руку и чуть ее не лишается

С другой стороны, сценическая постановка не требует таких финансовых затрат, как телевизионная – вместо того чтобы нанимать дизайнеров, которые будут рисовать круп кентавра и козлиные ноги сатира в каждом отдельном кадре, актеры прикрепляют хвост или надевают «козлиные» штаны и выходят на сцену. Это справедливо и в отношении многих других монстров, которых полубоги встречают в своем путешествии (минотавра, фурий, медузу).

Мюзикл завоёвывает сердца фанатов не только хорошо знакомыми по книге фразами, но и верностью тем эпизодам книги, которые игнорируют обе экранизации. Так, главные герои получают помощь от животных (пуделя в книгах, белки в мюзикле), с которыми общается сатир Гроувер и перед которыми извиняется Перси, после долгих уговоров. Обе экранизации также известны тем, что переносят вход в царство Аида к надписи HOLLYWOOD и в магазин к еще одному монстру, Прокрусту, в то время как мюзикл остается верен оригиналу и отправляет полубогов в подземный мир через звукозаписывающую студию DOA (Dead On Arrival, Мертвы По Прибытию). Изменения, сделанные в экранизациях в силу большей узнаваемости локации или для избежания дополнительных пояснений, не так критически необходимы в мюзикле.

Уделяя меньше вниманию квесту и сражениям с монстрами, мюзикл использует музыкальные композиции, чтобы раскрыть характер персонажей. Сольные песни главной тройки персонажей (Перси, Аннабет и Гроувера), а также некоторые дуэты акцентируют внимание на внутренних конфликтах и мотивах поступков персонажей. Песня Strong, которую Перси исполняет с мамой, учит его – и всех зрителей, что быть другим не означает быть слабым. The Campfire Song раскрывает проблемы, с которыми полубоги сталкиваются из-за своих божественных родителей. Главная из них – пренебрежение, что, к сожалению, характерно не только для богов. Good Kid рассказывает о проблемах Перси, с которыми он сталкивается из-за СДВГ и дислексии: его исключают из каждой школы, куда он поступает. Перси считает, что он ни на что не годен, в то время как он всего лишь мечтает о том, чтобы быть хорошим сыном, найти свое место в мире и настоящих друзей. My Grand Plan позволяет зрителям познакомиться с Аннабет, дочерью Афины, которая несмотря на все свои успехи, стремится

достичь большего, создать что-то, что запомнится навсегда. Аннабет рассказывает Перси об этом только во второй книге, но знакомство с ее мотивацией на более раннем этапе позволяет лучше понять героиню. The Tree on the Hill рассказывает историю Гроувера, который однажды в прошлом не смог защитить свою подопечную Талию, так что теперь он старается оберегать Перси, чтобы окончательно не разрушить свое будущее. Он сожалеет, что не был чуть смелее, что не остался сражаться, что защитила их Талия, в то время как он всех подвел. The Last Day of Summer также раскрывает того, кто стоял за похищением молний, – Люка, одного из первых друзей Перси в лагере. Люк говорит о том, что боги создали лагерь не для защиты полубогов, а чтобы не приходилось встречаться со своими детьми. Он хочет поставить их на место, не просто развязать войну между богами, а свергнуть их.

Песни мюзикла, преимущественно написанные в стиле поп, поп-рок, содержащиеся в них шутки, а также сценические декорации, костюмы (доспехи) и оружие, которое выглядит почти как детские, помогают передать атмосферу книг, которые изначально были написаны для детской аудитории.

Любая экранизация использует разные каналы восприятия, чтобы повлиять на зрителя. Это характерно и для мюзиклов, которые идут на сцене и которые привлекают не только композициями, но и постановкой. Те же постановки, которые существуют только в формате альбомов (онлайн), сталкиваются с другими требованиями.

Мюзикл EPIC является адаптацией гомеровской «Одиссеи» и следует за историей героя от момента использования Троянского коня до его прибытия на Итаку и воссоединения с Пенелопой и Телемахом. Epic можно послушать на таких платформах как Spotify, Apple Music, VK Music, Яндекс Музыка, фрагменты композиций – в TikTok.

Мюзикл (выпущенный в 2022–2024 гг.) представляет собой серию музыкальных альбомов из девяти частей (называемых «сагами»), написанных и спродюсированных пуэрториканским актером и автором песен Хорхе Риверой-Эррансом. История Epic началась на платформе TikTok, где создатель публиковал отрывки песен, которые быстро набирали популярность. Эта же платформа была использована для подбора актеров на различные роли в мюзикле перед финальной записью альбома. Мюзикл черпает вдохновение в различных музыкальных жанрах (поп, электроника, рок), а также в современном музыкальном театре, аниме и видеоиграх. Кроме того, каждый из главных героев представлен определенным инструментом или мелодией (скрипка Пенелопу, гитара – Одиссея, фортепиано – Афину и т. д.) [4].

В отличие от гомеровской «Одиссеи», события в мюзикле подаются в хронологическом порядке, а на место сложному языку, которым известен перевод эпопеи на русский язык, приходит легкий и быстро запоминающийся текст песен в Epic, что значительно облегчают восприятие истории.

Размещение мюзикла в онлайн формате позволяет большему числу молодых людей познакомиться с историей, рассказанной Гомером, что особенно важно, учитывая что молодое поколение можно назвать скорее не читающим, а смотрящим и слушающим. На данный момент известно о трех планирующихся видеоиграх и мультфильме на основе Epic, в то время как сам Хорхе Ривера-Эрранс намеревается написать еще один мюзикл – на основе «Илиады» [4].

Epic не только рассказывает историю, но и раскрывает персонажей «Одиссеи». В текстах песен можно найти характерную для Одиссея хитрость (Warrior of the

Mind, Polyphemus), проследить, как его спутники постепенно теряют веру в него, поскольку он сначала борется за каждого из них, а со временем просто жертвует ими (Mutiny); увидеть его сомнения и тяжесть принятия решений (Monster). Заключительная песня мюзикла (Would You Fall in Love with Me Again) отражает перемены в Одиссее, который признается в своих грехах и сомневается, что Пенелопа сможет полюбить его новую версию. Мудрая Пенелопа, как и в «Одиссее» Гомера, напоминает мужу об их постели и признается, что никогда не переставала его любить.

Epic также интересен своим образовательным потенциалом, особенно для студентов лингвистических специальностей в рамках курсов «Зарубежная литература» и «Аудирование». Работа с мюзиклом позволит рассмотреть способы интерпретации сюжетов и образов, проследить соотношение литературного и аудио текстов и использованные трансформации. Возможны также различные творческие задания, например, создание афиши к мюзиклу или поэме, дополнение истории другими событиями, что остались за кадром.

Современные интерпретации литературных произведений не просто переносят текст в новую художественную среду, но и переосмысливают его, добавляя новые смыслы и эмоциональные оттенки. Каждая адаптация создает собственный метатекст, который существует в диалоге с оригиналом, но при этом обретает самостоятельную ценность. Успех Percy Jackson на сцене и популярность Epic в цифровом пространстве доказывает, что истории могут быть актуальными, если находят новый язык для разговора со зрителем. В этом и заключается главная задача интермедиальных интерпретаций – не просто пересказать, а оживить литературное наследие, сохраняя его суть, но облекая ее в современные формы.

Библиографический список

1. Катаев, В. Б. РУССКАЯ КЛАССИКА И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ КУРСА / В. Б. Катаев // Вестн. Москов. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2022. – № 3. – С. 59–72.

2. Кушнир, А. В. Особенности преобразования литературного текста в произведениях музыкально-театрального и экранного искусств / А. В. Кушнир // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 8. – С. 46–52.

3. Риордан Вики. Похититель молний (мюзикл) [Электронный ресурс]. – URL: https://riordan.fandom.com/ru/wiki/Похититель_молний_(мюзикл) (дата обращения 12.06.2025).

4. Epic: the musical [Электронный ресурс]. – URL: https://epicthemusical.fandom.com/wiki/EPIC:_The_Musical (дата обращения 12.07.2025).

Комаровская Татьяна Евгеньевна

докт. филол. наук, профессор (Белорусский государственный педагогический университет, г. Минск, Беларусь)

ЭКФРАСИС В РОМАНЕ М. ГОРДОН «ЛЮБОВЬ МОЕЙ ЮНОСТИ»

В статье рассматривается художественная роль экфрасиса в романе американской писательницы Мери Гордон на примере романа «Любовь моей юности».

Ключевые слова: *экфрасис; скульптор; освещение; нравственный и эмоциональный индикатор.*

Экфрасис играет большую роль в произведениях Мери Гордон, самой не чуждой искусству, прожившей много лет в Риме. Героиня романа «Люди и ангелы» – искусствовед, и в романе много описаний картин. Переломный момент в жизни героини романа «Отмщение» Хайди наступает, когда она в Музее современного искусства в Нью-Йорке стоит перед картиной Пикассо «Герника», выражающей ужас и хаос разрушения.

Роман «Любовь моей юности» – о любви и прощении человека, который по глупости, бесхарактерности и легкомыслию поддался чарам развращенной психически нестабильной девицы-наркоманки, и, как порядочный человек, вынужден был жениться на ней, когда она заявила, что беременна от него. Ему пришлось бросить свою любимую девушку, с которой он встречался шесть лет и на которой собирался жениться. Она выстояла, выжила, но не забыла вреда, который он ей причинил. Она ненавидит разлучницу, Бэв, хотя та и давно мертва – совершила самоубийство много лет назад.

Герои романа встречаются в Риме через тридцать шесть лет, уже оформившиеся состоявшиеся люди. На протяжении трех недель они проводят по несколько часов вместе каждый день, узнают лучше друг друга в настоящем, обсуждают многие нравственные вопросы. В конце концов приходит понимание и прощение его и прошлого.

Писательница воскрешает историю героев на фоне исторических событий. История, пейзаж и экфрасис – важные элементы этого романа.

Третьим главным действующим лицом этого романа становится ренессансный скульптор Бернини. Через отношение к нему, его скульптурам, происходит нравственный катарсис героини – от враждебности и обиды к пониманию и прощению.

Вторая встреча героев. Адам показывает Миранде статую Бернини Святая Тереза. Адаму, у которого итальянские корни и глубоко укорененное католичество, неприятно отношение к этой статуе Миранды, отношение американской протестантки, которой по душе нечто более простое и прагматичное. А она в глубине души протестует и пытается ранить, уколоть его, мстя за содеянное с ней в юности. Между героями существует постоянное внутреннее напряжение, оно проявляется и в их отношении к искусству.

Созерцая статую «Плутон и Прозерпина», Миранда видит грубое желание Плутона обладать Прозерпиной, ее горе, отчаяние и отказ от борьбы. Миранда возмущается грубой мужской силой желания, уничтожающей женщину, попирающей ее права и волеизъявление. Миранда подходит к третьей статуе «Дафна и Аполлон», воскрешающей миф о нимфе Дафне, преследуемой пораженным стрелой Купидона Аполлоном. Она – о том же, о грубой силе мужского желания, пренебрегающей волей женщины, попирающей ее. Возмущению Миранды нет границ. Она чувствует, как все эти статуи о мужском насилии над женщиной возрождают ее негодование против Адама за то страдание, которое он ей когда–то причинил. Но затем приходит очищение. «Миранда оплакивает дни, отданные гневу. Зря потраченное время» Она хочет «избавиться от этого кома в груди, который она взращивала с такой яростной решимостью».[1, p. 254].

Свет в романе воспринимается как часть экфрасиса, именно так переживают его герои романа. В следующей главе «Пьяцца дель Попполо, вилла Боргезе» освещение меняется, солнца нет. Адаму эта перемена нравится. *«Это словно иное место». Этот свет «соответствует одной из наших последних прогулок. Погода сожалений… Сожалений о жизни, которую мы не прожили вдвоем».*

[2, p. 282]. В этой главе он рассказывает ей о своей несчастной жизни с Бэв, о своем сыне, которого он не приемлет и который потерян для него. И она скорбит о нем, о его несчастьях. Тема света снова входит в главу. Миранда говорит о «раннем конце света» [3, p. 286]. Свет словно концентрируется вокруг них. Приходит понимание, сочувствие и прощение. Миранда прощает Адама. Он обещает показать ей единственное место, где он может оплакивать свою жену. И снова это статуя Бернини «Медуза». Адам ассоциирует эту статую со своей женой. Бернини изобразил Медузу страдающей, отчаявшейся и опустошенной. У статуи «губы открыты, выражая боль или изнеможение, пустые глаза ничего не выражают. Она выглядит несчастной». И Миранда впервые понимает трагедию и этой женщины, психически ненормальной, разрушившей ее юную жизнь, жалеет ее и прощает ее и Адама. Миранда оплакивает *«… несчастное погубленной существо, которое сеяло на своем пути такое разрушение, наносило такой вред»* [4, p. 289]. До этого она ее ненавидела, самоубийство Бэв принесло ей горькое удовлетворение.

Миранда и Адам расстаются, и уже навсегда, окутанные мягким осенним светом. Она говорит о чувстве благодарности «Этому свету. Этим деревьям» (302). Адам повторяет ее слова. Героиня обретает покой души в сизом свете, падающем на розовый камень зданий. Так в романе реализует себя христианский мотив прощения. И статуи Бернини, и пейзаж в романе выполняют роль нравственного и эмоционального индикатора жизни героини.

Библиографический список

1. Gordon, M. The Love of My Youth / M. Gordon. – N.Y.: Anchor Books, 2011.

Коновалова Екатерина Романовна

специалист (Литературный институт им. А. М. Горького, г. Москва, Россия)
konovalova-er@ranepa.ru

БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ ЛЕОНА БЛУА «В ОТЧАЯНИИ»

В статье рассмотрен дебютный католический роман французского писателя Леона Блуа «Le Désespéré» («В отчаянии», 1887), одной из главных тем которого является абсолютная нищета, неизбежная и необходимая для спасения души. Проводится комплексный анализ библейских аллюзий в романе Л. Блуа и определена роль библейского текста в построении образной системы. Роман «В отчаянии» будет рассматривается в контексте французской католической литературы XIX века.

Ключевые слова: *Леон Блуа, католический роман, библейские аллюзии, интертекстуальность, художественный перевод, стилистический анализ.*

Роман «В отчаянии» (1887) Леона Блуа – ключевой текст для понимания эволюции французского католического романа конца XIX века. Цель исследования заключается в определении места Блуа в контексте католической литературы и анализе библейских аллюзий в его творчестве.

Объектом исследования является роман «В отчаянии», дебютное произведение Блуа, а предметом – библейские аллюзии и их роль в формировании идейно-художественного мира романа.

Исследование восполняет пробел в изучении французского католического романа XIX века. Особое значение имеет создание исследовательской базы по

Блуа в России, учитывая, что его романы не переводились на русский язык. Новый подход через художественный перевод с параллельным интертекстуальным анализом открывает дополнительные перспективы для изучения произведения. Работа предлагает оригинальный метод «переводчика-исследователя», сочетающий детальный стилистический и интертекстуальный анализ. Это первая в российской науке попытка системного изучения романа «В отчаянии». Задачи включают определение места романа в истории католической литературы, выявление и классификацию библейских аллюзий, анализ образа главного героя Каина Маршенуара как христианского мученика и изучение стилевых особенностей прозы Блуа на примере романа. В России отсутствуют крупные исследования творчества Блуа; упоминания встречаются лишь в общих работах (Ф. Наркирьер, 1980; Н. Бердяев, 1914). За рубежом, особенно во Франции, творчество писателя активно изучается. Например, в монографии Ж.-М. Глода «Леон Блуа, литература и Библия» (2017) проведен масштабный анализ библейского контекста в романах Блуа.

Исследование способствует интеграции творчества Блуа в российский научный дискурс. Перевод и интертекстуальный анализ открывают новые перспективы для изучения католической литературы XIX века и могут стать основой для дальнейших исследований наследия писателя.

Копытко Наталья Владимировна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
natalia-koliadko@tut.by

ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА В РАССКАЗАХ ДЖ. К. ОУТС ИЗ СБОРНИКА «ПРЕКРАСНЫЕ ДНИ»

В статье представлен анализ примеров экфрасиса в рассказах американской писательницы Дж. К. Оутс «Прекрасные дни».

Ключевые слова: *Джойс Кэрол Оутс; «Прекрасные дни»; психологизм; функция; экфрасис.*

На творчество Джойс Кэрол Оутс (род. в 1938 г.) значительное влияние оказал круг идей, возникших в атмосфере 1960-х гг. в США, среди которых критика общества потребления с его материализмом и отчужденностью личности. Творчество писательницы соотносится с прозой «новых реалистов», которую характеризуют сдержанность и нейтральность интонаций, экономия выразительных средств. Существенной чертой ее произведений является интерес к психологическому конфликту в сознании героев и их внутреннему миру.

Рассказы Дж. К. Оутс из сборника «Прекрасные дни» (*Beautiful Days*, 2018) отличаются большим идейно-тематическим многообразием. Писательница затрагивает актуальные проблемы потери близкого человека, болезни, смерти, скорби, отчуждения супругов, отношений детей и родителей, любви, искусства и его места в жизни человека. Она обращается к использованию экфрасиса – «вербальной репрезентации» разных видов искусства (живописи, фотографии и архитектуры) [1, с. 81], а также полотен известных художников, среди которых Рене Магритт и Казимир Малевич, и картин вымышленного Мастера, являющегося противоречивым персонажем одного из рассказов.

А. З. Гафурова выделяет следующие функции экфрасиса: сюжетную (сюжетообразующую, когда определенный художественный элемент становится причиной перемены событий литературного произведения), символическую (экфрасис выступает как условный знак события, действия, чувства и проч.), мировоззренческую (отражает отношение героя или автора к конкретному явлению), психологическую (раскрывает отношения героя с внешним миром и его субъективного отношения к происходящим событиям) [2, с. 26–27].

Среди наиболее распространенных типов экфрасиса называют описательный (описание произведения искусства), психологический (для создания атмосферы или для передачи эмоций героя), аналитический (используется для анализа произведения искусства с точки зрения его композиции, стиля, техники и проч.), интерпретационный (предполагает интерпретацию произведения искусства героем), визуальный (позволяет автору создать атмосферу и передать эмоции героя), импрессионистический (передает впечатления от произведения, не описывая его подробно), реминисцентный (отсылает к воспоминаниям героя о произведении или его опыте взаимодействия с ним), символический (придает описанию произведений искусства дополнительное значение, делая их олицетворением чего-то большего).

Для главного героя рассказа «Флёв Блё» *(Fleuve Bleu)* фотография становится неотъемлемой частью жизни. Это своеобразный способ сохранения тех впечатлений и моментов, которые встречаются ему в повседневной жизни и кажутся важными (или, по крайней мере, интересными). Здесь экфрасис выполняет мировоззренческую и психологическую функции. В рассказе описываются не только фотографии моста, сделанного героем, однако и его отношение к своим работам как к произведениям искусства: *The work of photography isn't the picture-taking but afterward. Art is a solitary matter* [3]. Подтверждением психологической функции экфрасиса могут служить данные строки: *She [the protagonist's lover] knew nothing of the surreptitious photos he'd taken. <…> A naked woman, a naked woman so trusting she'd fallen asleep, mouth slightly open, mouth damp… She'd have been furious, and possibly she'd have been offended in a deeper, more primitive way, as if he'd stolen something from her she hadn't even known she had lost* [3].

Для того, чтобы подчеркнуть серьезность увлечения главного героя фотографией, писательница упоминает имена известных фотографов, которые были его кумирами: *He'd wanted to be a great photographer. He'd traveled to Rochester, to Buffalo, to New York City to see photography exhibits. Not for years now, but when younger. Cartier-Bresson, Man Ray, Robert Capa, Irving Penn his heroes. Garry Winogrand, Bruce Davidson. Just the fact of lifting a camera, fitting his eye to the lens was exciting to him, or had been* [3]. Таким образом, в этом рассказе реализуется мировоззренческая и психологическая функции экфрасиса. В первую очередь мировоззренческая функция представлена через описание фотографий его возлюбленной.

Психологическая функция экфрасиса позволяет понять характер отношений главного героя рассказа с внешним миром и его субъективного восприятия происходящих событий. Фотоискусство становится для него не просто хобби, а формой самовыражения, способом запечатлеть и сохранить историю своей жизни, поэтому представляется возможным говорить об использовании писательницей реминисцентного и символического экфрасиса. Благодаря первому читатель окунается в воспоминания и внутренний мир главного героя, а второй представляет фотографии как символ событий в жизни персонажей.

В «Обездоленных» *(The Bereaved)* представлен образ, характерный для картин бельгийского художника-сюрреалиста Рене Магритта, с которым у Ребекки ассоциируется ее муж: *Distinctly she'd heard her husband speak. But his back was to her – (it seemed now, her husband's back always was to her: she would have to imagine a face imposed upon the back as in a Magritte painting) – and so, she could easily feign not-quite-hearing. For much of marriage is an affable not-quite-hearing* [3]. Одной из отличительных черт мужских образов Магритта является то, что их лица скрыты под масками, как то имеет место на картинах «Сын человеческий» (1964), где лицо мужчины практически полностью скрыто зеленым яблоком, и «Влюбленные» (1928), где головы влюбленных обернуты тканью. Подобные детали создают впечатление анонимности и отчуждения, намекая на то, что истинное лицо человека часто остается скрытым. Подобная деталь используется и в данном рассказе.

Для сюрреалистических полотен Рене Магритта характерна фрагментированность. На картине «Голконда» (1953) мужчины в черных пальто и шляпах-котелках изображены, например, парящими в воздухе. Эта картина вызывает чувства отчуждения и изоляции, намекая на то, что люди могут быть обособлены друг от друга, даже когда они физически близки. Вместе с тем может показаться, что все фигуры идентичны, однако детальный анализ дает возможность понять, что каждая фигура тщательно продумана и максимально индивидуализирована художником.

Образы на картинах Магритта многозначны. Яблоки, часто изображаемые на его полотнах, могут символизировать знание, искушение или запретный плод. Шляпы-котелки могут олицетворять формальность и социальные условности, а черные пальто – анонимность и отчуждение. Его картины оказали значительное влияние на дальнейшее развитие современного искусства и до сих пор заставляют зрителей задуматься о реальности, идентичности и отношениях между людьми и окружающим миром.

Таким образом, в рассказе «Обездоленные» экфрасис выполняет символическую функцию: описание той или иной картины раскрывает чувства и эмоциональное состояние одного из главных героев, Макса Нидхэма. В связи с этим тип экфрасиса, используемый здесь, можно определить как импрессионистический: произведение искусства представляется через то впечатление, которое оно производит на персонажа.

В отличие от других, в рассказе «Прекрасные дни» *(Les Beaux Jours)* описываются не реальные произведения искусства, а картины, созданные одним из персонажей по имени Мастер. Здесь экфрасис выполняет символическую, а также сюжетообразующую функции. Для создания многоуровневого психологического повествования Оутс обращается к описательному, аналитическому и визуальному типам экфрасиса.

Картины Мастера представлены здесь следующим образом: *Master has shunned fame, as Master has shunned commercial success, yet, ironically, Master has become famous, and Master has become one of the most successful painters of what is called the «modern era»; his paintings are unusually large, fastidiously painted and repainted, formal, rather austere, «classic» – even if their subjects are nude or minimally dressed young girls posed in languid postures* [3]. Важным является не только описание готовых полотен, но и процесс их создания: *Master has posed my arm in a tight sleeve, Master has tugged open the tight bodice so that my very small, right breast is exposed; Master has positioned my bare legs just so, and Master has placed on my exquisite girl-*

child-feet thin slippers made of the most fragile satin <…> [3]. Опираясь на мнение других персонажей, автор выражает впечатление от картин художника: *These were large dreamlike paintings executed with the formality, stillness, and subdued beauty of the older, classical European art Mother had professed to admire, yet their subjects were not biblical or mythological figures but girls – some of them as young as I was* [3].

В рассказе «Прекрасные дни» писательница уделяет значительное внимание визуализации картин Мастера, а также отражению изображенного на холсте сквозь призму эмоций и впечатлений смотрящего. Именно поэтому описания становятся такими обширными и насыщенными деталями: *I found myself staring at a painting of a girl who resembled me, lying on a small sofa in an old-fashioned drawing room. <…> The girl was like myself yet older and wiser. <…> And she was gazing at herself in a small hand-mirror with an expression of calm self-absorption – impossible for me, who had come to dislike my face, intensely* [3]. Однако постепенно становится понятно, что мастерство и талант – это лишь одна сторона искусства. Оутс раскрывает изнанку этих прекрасных картин: мрачный подвал, истязания девушек-натурщиц, жестокость по отношению к ним. Как только читатель осознает, что происходит в мастерской на самом деле, ему становится понятно, почему Оутс так много внимания уделяет описанию картин и интерьера.

Таким образом, рассказ «Прекрасные дни» выделяется на фоне остальных рассказов. Примечательно, что он носит то же ироничное название, что и сам сборник. Писательница характеризует Мастера с точки зрения девушки-модели как деспота и искусного манипулятора: *Like all tyrants Master knows how to set individuals against one another…* [3]. Рассказ изобилует подробными, яркими и выразительными описаниями полотен художника-абьюзера и его дома, которые отчетливо противопоставлены тому, как Оутс описывает подвал, в котором держат натурщиц. Благодаря яркой визуализации читатель может погрузиться в повествование и прочувствовать боль и страдания, о которых рассказывает главная героиня.

Рассказ «Фрактал» *(Fractal)* выделяется на фоне других рассказов сборника за счет включения в канву повествования описаний архитектурных сооружений, что также является одним из вариантов экфрасиса. Автор повествует об увлечении одиннадцатилетнего мальчика фракталами – фигурами, которые рекурсивно воспроизводят сами себя, создавая причудливые узоры в двух- и трехмерном пространствах. Поэтому его мама решает отвезти сына в Музей фракталов в Портленде.

По мнению многих критиков, именно в этом рассказе Оутс «демонстрирует свои самые сильные стороны» [4]. Главный герой Оливер умен не по годам и мечтает стать архитектором. По его мнению, все вещи обладают способностью существовать и в альтернативной реальности: *For each house designed by an architect, Oliver explained, was actually two houses: the one people lived in, and were meant to see; and the other, which they were not meant to see but which was preserved in the architect's plans* [3]. Описание зданий и упоминание имен знаменитых архитекторов становится важной частью всего повествования. Через «взаимодействие» с ними раскрывается характер Оливера: *In the child's room there came to be an accumulation of books, glossy magazines. No design of any house or building that included detailed floor plans failed to captivate him. His favorite architects were Gaudi, Kahn, Wright, Graves, Gehry. There came to be a new word in his vocabulary – deconstruction. (The [controversial, disorienting] architecture of Gehry.) His many pencil drawings were of houses that did not (yet) exist. And he continued to draw plans of the family house with «special»–»invisible»–features added* [3].

К тому времени, как повествование завершается в лабиринте треугольника Серпинского, куда посетитель входит, не зная, сможет ли когда-нибудь из него выйти, читатель осознает, что нет четкой грани между миром реальным и альтернативным, созданным перипетиями мыслительных процессов или верой в идеологические конструкты: *Always there is the promise, if you are an American child and your parents love you, there will be a way out* [3]. Музей-фрактал завораживает маму Оливера, но не его самого: *How strange, the Fractal Museum looks as if it is comprised of several buildings, simultaneously! Oliver tells the mother no. That is an illusion –»simultaneity»* [3].

Позже Оливер вновь объясняет «архитектурную загадку» музея: *We don't see all sides of the Fractal Museum simultaneously. We see just one side at a time – the Museum is deliberately constructed so that we 'see' what is being presented to us to be seen. It's 'fractal architecture' – there are sides of the Museum that appear to us in sequence but our perception is that they are 'simultaneous'* [3]. Но это не последнее, на что обращает внимание Оутс, продолжая описывать все новые характеристики здания: *Seen from the front the Fractal Museum appears to be made of some attractive but commonplace material like sandstone, with narrow vertical plate-glass panels in a pattern that repeats itself (one would assume) on all sides of the building; <…>. Seen in a partially filled asphalt parking lot, and resembles a moderately well-kept medical office building* [3].

Описание музея занимает несколько страниц, что является одним из редких примеров, когда Оутс так подробно описывает какой-либо культурный объект. Более того, здесь одно и то же здание представлено читателю с точки зрения сразу нескольких субъектов: самого автора, Оливера и его мамы. Каждый из них подмечает что-то свое, отличное от другого взгляда. Здесь реализуются практически все функции экфрасиса: объекты архитектуры выполняют сюжетообразующую, символическую, мировоззренческую и психологическую функции. Архитектурные сооружения становятся отражением внутреннего мира ребенка и его матери. Типы экфрасиса, используемые в этом рассказе, включают описательный, аналитический, интерпретационный, визуальный, импрессионистический и реминисцентный. Писательница в наибольшей степени актуализирует здесь весь выразительный потенциал экфрасиса для достижения значительного художественного эффекта.

В рассказе «Дональд Бартельми спасен от забвения» (*Donald Barthelme Saved from Oblivion)* Дж. К. Оутс вводит описание картины Казимира Малевича «Черный квадрат» в размышления Бартельми о стремлении творческой личности к объемному изображению реальности, которая дана нам в двух измерениях: *All that a man wishes for himself, in which to dwell, is a black square, a three-dimensional representation of a two-dimensional existence most poetically rendered by Kazimir Malevich in «Black Square»* [3]. Данный рассказ наполнен философскими размышлениями на тему природы искусства и личности художника. В связи с этим писательница часто упоминает различных авторов и их произведения, однако, в отличие от предыдущих рассказов, не вдается в подробные описания произведений искусства. Здесь реализуется символическая и мировоззренческая функции экфрасиса, а также используются такие его типы, как интерпретационный и импрессионистический.

Таким образом, в рассказах из сборника «Прекрасные дни» Дж. К. Оутс широко использует экспрессивные возможности экфрасиса для решения ряда

писательских задач. Чаще всего экфрасис выполняет в этих произведениях мировоззренческую и психологическую функции, несколько реже – символическую и сюжетообразующую. Что касается типов экфрасиса, то наиболее частотными в данных рассказах являются описательный, символический, реминисцентный и импрессионистический экфрасисы, реже автор обращается к аналитическому и интерпретационному типам. Выразительный потенциал экфрасиса позволяет писательнице воссоздать сложность и многоаспектность восприятия реальности персонажами, многие из которых, несмотря на высокий уровень своего аналитического, творческого или практического интеллекта, сталкиваются с проблемами одиночества и непонимания.

Библиографический список

1. Бочкарева, Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.

2. Гафурова, А. З. Функции экфрасиса в русской литературе / А. З. Гафурова // Ученый XXI века. – 2021. – № 10 (81). – С. 26–27.

3. Oates, J. C. Beautiful Days / J. C. Oates. – N. Y.: Ecco / Harper Collins Publisher, 2018. [Electronic resource]. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/joyce-carol-oates/ 289825-beautiful _days _read. html (date of access: 03.08.2025).

4. Stephens, C. J. Difficult wonders in Joyce Carol Oates' Beautiful Days / C. J. Stephens // Popmatters. [Electronic resource]. – URL: https://www.popmatters.com/joyce-carol-oates-beautiful-days-2603773867.html (date of access: 03.08.2025).

Королёва Ольга Андреевна

канд. филол. наук, доцент (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия)
koroleva@flf.unn.ru

СПЕЦИФИКА ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Т. ПРАТЧЕТТА «ФИНТ»

В статье рассматриваются такие отличительные черты жанровой природы романа «Финт» английского писателя Терри Пратчетта, как вариативность и полиморфность.

Ключевые слова: *Терри Пратчетт, жанр, роман воспитания, авантюрный роман, историческое фэнтези.*

Отличительной жанровой чертой современной прозы является жанровый синтез, жанровая вариативность и полиморфность. В полной мере это касается и одного из самых востребованных современных жанров, жанра романа.

Популярность английского прозаика Терри Пратчетта связана с циклом романов «Плоский мир». В отличие от известного цикла события в исследуемом романе «Финт» («Dodger», 2012, пер. на русс. яз. С. Лихачевой, 2015) [1] происходят в реальном городе, в Лондоне первой четверти XIX века, в правление королевы Виктории. Обращение к этой эпохе неслучайно для автора, она всегда была интересна писателю. Главный герой произведения Финт – это плут, мошенник, который зарабатывает на жизнь тошерством. Тошер, или «клоачный охотник», по определению Генри Мэйхью, написавшего монументальный четырехтомный труд «Рабочие и бедняки Лондона» («London Labour and the London Poor», 1862) – собиратель мусора вдоль берегов Темзы и в лондонских клоаках,

открытых сточных трубах. Однако особую известность принесли им именно поиски в канализации, которые кормили примерно 200 человек, известных исключительно по прозвищам [2].

Очевидна постмодернистская природа романа, в котором в пространстве викторианского Лондона, воссоздаваемом Т. Пратчеттом на основе имеющихся у него документальных источников, пересекаются пути реальных исторических личностей и вымышленного героя героя Финта, чей образ является прямой отсылкой к роману Ч. Диккенса «Оливер Твист». На седьмой день после побега от гробовщика, к которому Оливер был отдан в ученики, он знакомится с оборванцем его лет, который представился как Джек Даукинс по прозвищу Ловкий Плут (Dodger), накормил его и пообещал в Лондоне ночлег и покровительство. Ловкий Плут привёл Оливера к скупщику краденого, крестному отцу лондонских воров и мошенников еврею Феджину. Но если герой Диккенса так и остается вором, то судьба Финта складывается намного удачнее.

В данном случае Пратчетт апеллирует к введенным им самим понятиям «Литературное пространство», или «Библиотекопространство» (англ. Library space, L-space) и «белое знание» («white knowledge» – белый цвет, как цвет, синтезирующий, включающий в себя все другие цвета, при этом явно не видимые). Обосновывая эти понятия, Пратчетт писал: «Когда я использую в книге ассоциацию, я стараюсь взять такую, которая может быть легко схвачена обычным хорошо начитанным (насмотренным, наслушанным) человеком; Я называю это «белым знанием», это то, что наполняет ваш мозг, а вы даже и не знаете точно, откуда оно пришло» [3]. Для Терри Пратчетта составляющими белого знания становятся «элементы культуры западного общества. Тем не менее, можно говорить о гармоничном сочетании постмодернистских стратегий, с классической литературной традицией, что проявляется и на жанровом уровне.

Сам автор в послесловии к роману дает ему следующее определение: ««Финт» – это роман – фэнтези, основанный на реальной действительности. Это – историческое фэнтези и никоим образом не исторический роман. Написанный просто развлечения ради – и еще для того, чтобы по возможности заинтересовать читателей этой эпохой, так подробно задокументированной Генри Мэйхью и его сподвижниками» [1]. Однако, такое определение можно принять с некоторыми оговорками, так как не все основополагающие признаки фэнтези присутствуют в романе, как, например: 1) вторичный вымышленный мир, обладающий внутренней логичностью и цельностью, что порождает его способность развиваться, иногда и без прямого участия автора, т. е. можно говорить о его незавершенности; 2) наличие иррационального магического хронотопа; 3) наличие игрового пространства, связанного с созданием вторичного мира. Если же рассматривать собственно такую разновидность жанра фэнтези, как историческое фэнтези, то оно основано на внесении принципов Вторичного Мира в реальные исторические эпохи, ситуации, события. Поэтому роман Т. Пратчетта логичнее назвать авантюрно-историческим, с акцентом на первой части определения. Так как автор, с одной стороны, намеренно указывает в послесловии на историческую, реальную основу романа. С другой стороны, нельзя не увидеть в его произведении черты авантюрного романа. В основе сюжета романа Пратчетта приключения главного героя Финта, началом которых становится спасение юной особы Симплисити от преступников, похитивших её. Финт оказывается втянут в политическую интригу государственного масшта-

ба, благодаря чему знакомится с влиятельными людьми Англии того времени (Роберт Пиль, Бенджамин Дизраэли, Генри Мейхью, Чарльз Диккенс). Затем по поручению Чарльза Диккенса Финт ведет расследование истории похищения главной героини Симплисити, параллельно преступники ищут его и девушку. Финт блестяще справляется со своей задачей и в итоге даже попадает на аудиенцию к Её величеству королеве Виктории. Автор делает при этом акцент на таких качествах героя, как: ум, ловкость, смелость, предусмотрительность, хитрость и умение хранить тайны. Его сходство с героем плутовского романа, одного из предшественников авантюрного, подчеркивает и имя персонажа Dodger, что переводится как Ловкий плут.

В произведении также можно отметить и элементы романа воспитания. В основе романа Т. Пратчетта история жизни главного героя Финта, следует обратить внимание и на схожесть заглавий произведений, названных по имени главного героя, традиция, идущая от просветительских романов и наследуемая литературой XIX века. Пратчетт не показывает читателю весь жизненный путь героя, он повествует о небольшом, но значимом, переломном периоде из жизни Финта, при этом в ретроспекции показана жизнь героя до настоящего момента. Для романа воспитания характерно стремление показать характер героя в процессе его становления, в противоречиях и внутренней борьбе. Аналогичным образом построено и описание жизни Финта у Пратчетта. Часто главного героя романа воспитания сопровождают герои-спутники, герои-учителя, преподносящие ему уроки жизни и открывающие скрытые грани его личности, такими наставниками становятся для Финта Соломон и Чарльз Диккенс. Также характерной чертой романа воспитания является испытание героя любовью, в данном случае это любовь к Симплисити, девушке, которую он спасает в начале романа, именно знакомство с ней нарушает спокойное течение его жизни и во многом становится побуждающим импульсом для будущих изменений. Путь становления героя заканчивается тогда, когда он приходит к самоопределению и становится ясно его назначение в жизни. Герой Пратчетта в финале соединяется с любимой девушкой, приобретает новых друзей, новую профессию (он становится шпионом на службе ее величества). Символом новой жизни Финта становится новое имя.

Таким образом, роман Т. Пратчетта отражает тенденцию характерную для современной прозы, тенденцию к жанровому синтезу. При этом автор обращается к классической литературной традиции, влияние которой очевидно на жанровом уровне, то есть используются элементы жанра романа воспитания, сюжет которого основан на жизнеописании героя, а также и авантюрно-исторического романа. Организация романа по традиционной схеме связана с аллюзиями на персонажей ранних романов Диккенса, а также включает в текст произведения реальных исторических личностей, что указывает на постмодернистскую природу романа, и кроме того апеллирует к теории Пратчетта о «Библиотекопространстве» и «белом знании».

Библиографический список

1. Пратчетт, Т. Финт / Т. Пратчетт. [Электронный ресурс]. – URL: https://unotices.com/book.php?id=173323&page=58 (дата обращения 17.07.2025).

2. Профессии в викторианской Англии. [Электронный ресурс]. – URL: https://secrethistory.su/580-professii-v-viktorianskoy-anglii.html (дата обращения 2.07. 2025).

3. Канчура, Е. Пратчетт и Толкин / Е. Канчура. [Электронный ресурс]. – URL: http://pratchett.org/ (дата обращения 2.07.2025).

Королёва Светлана Борисовна

докт. филол. наук, доцент (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, г. Нижний Новгород, Россия)
svetlakor0808@gmail.com

ВЕНЕЦИАНСКИЙ ТЕКСТ БАЙРОНА В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ» ПУШКИНА: АСПЕКТЫ РЕЦЕПЦИИ[7]

В докладе впервые ставится вопрос о соотнесенности поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» с рядом «венецианских» произведений лорда Байрона, единый образно-мотивный комплекс которых можно назвать венецианским текстом. Определяя основные составляющие этого комплекса, а также закрепленные в русской культуре (в том числе, у Пушкина) ко времени создания поэмы «венецианские мотивы», автор доклада отстаивает мысль о многоаспектной соотнесенности «Медного всадника» с венецианским текстом Байрона. Доказывается значимость сюжета и образов байроновской трагедии «Марино Фальеро», а также концепции мировой истории, нашедшей свое выражение в различных байроновских высказываниях о Венеции, для оформления в пушкинской поэме культурно-исторической концепции послепетровской государственности.

Ключевые слова: *Пушкин, Байрон, «Медный всадник», венецианский текст, «Марино Фальеро», «Паломничество Чайльд Гарольда», рецепция, полемика, концепция истории.*

Поэма «Медный Всадник» (1833) как «вершинное произведение Пушкина 1830-х годов» [1, с. 19] имеет почти двухвековую историю изучения. В отечественном традиции начало ему было положено В. Г. Белинским (1846); в англоязычной критике – Д. С. Мирским (1926). Однако вопрос о диалоге Пушкина с Байроном как об одном из значимых контекстов, формирующих систему имплицитных смыслов этой поэмы, не был не только глубоко исследован, но и основательно поднят. Единственная статья, в которой он затронут, что называется, «по касательной», – глубокое исследование И. Немировского «Зачем был написан «Медный всадник»» (2014), в котором содержится наблюдение над пушкинской ассоциацией Петр I – «строитель чудотворный» – Нимврод (в соотнесенности последнего с байроновским образом Нимврода (трагедия «Сарданапал»)) [2]. Между тем венецианский текст Байрона в четырех его наиболее значительных воплощениях (четвертой песне «Паломничества Чайльд-Гарольда» (*Childe Harold's Pilgrimage IV*, 1818), «Оде к Венеции» (*Ode on Venice*, 1818), шутливой поэме «Беппо» (*Beppo*, 1817) и особенно трагедии «Марино Фальеро» (*Marino Faliero, Doge of Venice*, 1820)) имеет несомненное значение для пушкинской поэмы, а диалог «Медного всадника» с байроновским венецианским текстом является одним из значимых факторов рождения петербургского текста.

О том, что Пушкин читал эти, как и другие, байроновские произведения, мы знаем от самого поэта: из его заметок, черновых набросков, переписки, опубликованных произведений. Равно как и о том, что Венеция ассоциировалась у него в первую очередь с Байроном (при этом в 1827 г. Пушкин познакомился с рукописным «венецианским» лирическим стихотворением А. Шенье и тогда же перевел его). В одном из лирических отступлений первой главы «Евгения Онегина» автор признается, что «волшебный глас» «адриатических волн», «Бренты» и «Торкватовых октав» «свой для внуков Аполлона» – поэтов, и что ему самому он знаком «по гордой

[7] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №24-28-00706 «Пушкин в западноевропейском каноне русской литературы: динамика и варианты осмысления (период 1920-х – 1960-х годов)».

лире Альбиона». Образность цитируемой строфы, в целом, близко соотносится со строфами 27–29 четвертой песни байроновского «Паломничества». Таинственный черновой набросок Пушкина о доже и догарессе имеет очевидную контактную связь с байроновским «Марино Фальеро». «Беппо» – один из важнейших источников пушкинских «шутливых» поэм, равно как и его «Евгения Онегина».

Немаловажным для размышлений о характере взаимодействия пушкинского «Медного всадника» с байроновским венецианским текстом представляется то, что образы Петербурга и Венеции в сознании пушкинской эпохи, в представлениях тех, кто составлял круг общения русского поэта, были потенциально соотнесены. Прямо эта соотнесенность проявилась несколькими десятилетиями позже: в частности, в «венецианских» стихотворениях П. А. Вяземского 1850-х-1860-х годов. Однако уже в «Прогулке в Академию художеств» (1814) К. Н. Батюшкова, на которую Пушкин полнозвучно отозвался во «Вступлении» к «Медному всаднику», тема творчества и красоты, размышления о шедеврах и гениях античной и европейской культуры, о прелести петербургского ландшафта и перспективах развития русской культуры прокладывали путь к формированию устойчивой ассоциации Петербург – Венеция. Этот путь был намечен ко времени создания поэмы и с другой стороны: тем ореолом ренессансно-романтических мотивов, которые окружали образ Венеции в русской поэзии начала XIX века и которые объединяло ощущение явленного средь «пышных забав» чуда: «весеннего пира любви», воздушно-прозрачной, таинственной водной и сияющей ночной красоты, «гармонических октав» Торквата и свободного творческого вдохновения (см., в частности: «Венецианская ночь» (1825) И. Козлова).

Во «Вступлении» к поэме Пушкина «венецианская» вуаль как бы наброшена на создаваемый в нем образ Петербурга, при этом через нее просвечивают «свои», пушкинско-петербургские смыслы. Основные приметы этой вуали-ореола – «золотые небеса» и «прозрачный сумрак» петербургских ночей (ср.: «ночей Италии златой» («Евгений Онегин»); «Венеция златая» («Близ мест, где царствует Венеция златая…»); «блеск прозрачных облаков» («Венецианская ночь»)); уединенное творческое бдение поэта ночью («Когда я в комнате моей/ Пишу, читаю без лампады» – ср.: «Один, ночной гребец, гондолой управляя,/ …/ Ринальда, Годфреда, Эрминию поет…» («Близ мест, где царствует Венеция златая…»)); «блеск, шум и говор балов», «пирушка холостая» (ср.: «пышные забавы», «пир ночной» в «Венецианской ночи»). Имплицитное уподобление Петербурга Венеции в этой части поэмы основано, в первую очередь, на том литературном образе итальянского города, который был задан Байроном в четвертой песне «Чайльд Гарольда» и отчасти в «Беппо». Излишне говорить, что между «золотыми небесами» петербургских белых ночей – образом, в котором символика божественного избранничества крепко спаяна с реалистичностью воспроизводимой детали, с одной стороны, и «златой Венецией», с другой, равно как между автобиографическим «я», изображенным уединенно читающим и пишущим в своей комнате, с одной стороны, и условно-литературным образом поющего в ночи гондольера, с другой, есть значительная дистанция.

Включением в образ Петербурга «венецианского ореола», связанного своим происхождением с отдельными байроновскими произведениями, рецепция венецианского текста Байрона во «Вступлении» к поэме Пушкина не исчерпывается. Загадочные начальные строки «На берегу пустынных волн/ Стоял *он*, дум великих полн», в которых «он» выделено курсивом и в которых, как правило, видят парафразу священных текстов, по своей позиции (вторая строка всего

текста), лексическому наполнению и отчасти синтаксису соотносятся со знаменитой первой строкой четвертой песни «Чайльд Гарольда»: «I stood in Venice, on the Bridge of Sighs…». Байроновскому лирическому «я» Пушкин противопоставляет эпическое «он», подчеркивая имплицитное соотнесение текстов курсивом и инверсивным воспроизведением структуры предложения «кто стоял где». Предположение о намеренном, но скрытом полунамеком пересоздании (прежде всего смысловом) Пушкиным здесь начальной строки байроновского текста подтверждается дальнейшим разворачиванием во «Вступлении» сюжета о «чудесном» появлении города – у английского поэта как будто по мановению волшебной палочки, у русского – по воле царя (ср.: Byron: «I saw from out the wave her structures rise/ As from the stroke of the enchanter's wand». Пушкин: «…и юный град,/ Полнощных стран краса и диво,/ Из тьмы лесов, из топи блат/ Вознесся пышно, горделиво»). Отсылает к этому байроновскому тексту и описание «теснящихся» «по берегам» «дворцов и башен» (Byron: «Her palaces are crumbling to the shore»), и сама автобиографическая фигура автора-поэта, интеллектуально и физически вовлеченного в пространство описываемого города. Тем яснее пушкинский поворот от романтически-идеализирующей формулы любви к «родному по духу», мифологизированному в пространстве европейской культуры городу: «I loved her from my boyhood: she to me/ Was as a fairy city of the heart», – к формуле глубокой любви к городу настоящему – любви, рожденной в опыте проникновения в подлинную его историю и природу: «Люблю тебя, Петра творенье,/ Люблю твой строгий, стройный вид» и т. п.

Заключительные же строки Вступления, как и основная часть «Медного всадника», отсылают к другому «венецианскому» произведению Байрона – трагедии «Марино Фальеро». Кульминацией этой трагедии является, как известно, не сцена казни мятежного дожа, восставшего против деспотии патрициев, но его предсказание о падении Венеции – предсказание-проклятие, интонационно сближенное с ветхозаветными пророчествами, замешанное на обличении преступлений власть имущих перед Богом, на разрушительном призывании Высшего возмездия. С этой интонацией Пушкин контрастно соотносит свой созидательный призыв, обращенный к городу: «Красуйся, град Петров, и стой/ Неколебимо как Россия…». Призыв, совершаемый в утопически-поэтическом ключе (см.: [3, с. 133]), нацелен на «вызывание» благополучного будущего города и всей воплощенной в его образе державы силой поэтически-пророческого слова. Сопровождающее его уточняющее пожелание поэта: «Да умирится же с тобой/ И побежденная стихия…», – снова отсылает к байроновским строкам. В нем перифраза, именующая Венецию «повелительницей вод и движущими их силами» («A ruler of the waters and their powers», «Паломничество Чайльд Гарольда», IV), пересоздается в формулу пророчески-поэтического пожелания – и при этом не абсолютного доминирования города над стихией (как у Байрона), но доминирования-примирения.

Контекст «Марино Фальеро», скрепляя «Вступление» и основную часть пушкинской поэмы, освещает ее историософскую направленность. Отсылки к байроновской трагедии, реализуемые в сюжете и образности «Медного всадника» (образы львов, образ конной статуи и ее мистическая связь с городом и героем; мотив потери рассудка мятежным гордецом; тема родства, сплетенная с темами власти и истории и т. п.), актуализуют в пушкинской поэме тот идейно-тематический комплекс венецианского текста Байрона, который полнее всего воплотился в его «Оде к Венеции» и который окрасил в медитативно-элегические тона и другие

его художественные высказывания о «морской Кибеле» –пожалуй, все, кроме поэмы «Беппо». Имеется в виду концепция истории как череды формирования и разрушения великих империй, – концепция, имеющая давние корни и чрезвычайно значимая для Байрона, в том числе, и для его восприятия Венеции (см.: [4]). Разносторонний образ этого города у английского поэта вмещает в себя не только черты уникальной природной красоты, утонченно-романтической таинственности, пышного веселья и праздника (прежде всего празднеств карнавальных), высоких достижений национальной культуры, особого места в истории мировой культуры, ренессансного культа любви и свободного творчества и т. п., но и признаки бесславного увядания мощного государства – свободной республики, превратившейся в могучую империю, постепенно клонившейся к упадку и, наконец, окончательно утратившей свое историческое лицо (Венеция была, действительно, расчленена между Австрией и Францией в 1797 г.). Через отсылки к «венецианскому тексту» Байрона этому общему пониманию истории как повторяющихся безуспешных попыток человечества создать благодатную империю, социальный, нравственный, политический порядок которой мог бы обеспечить вечное ее процветание, Пушкин противопоставляет одновременно пророчески-поэтическое призывание благополучного будущего Петербурга и России и глубокое осмысление неустойчивых оснований не империй вообще, но «послепетровской государственности», в которой размах политического развития и культуростроения соседствует с «пресечением родовых связей» [5] и «умалением» человека.

Историософская полемика с Байроном в «Медном всаднике» вовлечена в сам сюжет о наводнении и наоборот: этот сюжет у Пушкина специфически окрашен историософской полемикой с английским поэтом. С оплакивания неизбежного и скорого окончательного поглощения Венеции морем (историей) начинает Байрон свою «Оду к Венеции»: «Oh Venice! Venice! when thy marble walls/ Are level with the waters, there shall be/ A cry of nations o'er thy sunken halls,/ A loud lament along the sweeping sea!». Происшедшему и уже почти забытому наводнению 1824 года как драматичному, но преодоленному эпизоду из жизни Петербурга посвящена поэма Пушкина. В то же время, ее сюжет завершается отнюдь не рассказом о том, как «в порядок прежний все вошло», но изображением «ветхого домишка», занесенного волнами на пустынный остров, и «хладного трупа» Евгения на его пороге. Для своего сюжетного «разрешения» Пушкин очевидно находит опору и в байроновской элегической интонации, и в его напряженном вглядывании в будущее, чреватое катастрофой.

Библиографический список

1. Тойбин, И. М. Философско-историческая поэма А. С. Пушкина «Медный Всадник» / И. М. Тойбин // Курский педагогический институт. Ученые записки. – 1968. – Вып. 55. – С. 19–112.

2. Немировский, И. Зачем был написан «Медный всадник» / И. Немировский // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 126 (2). [Электронный ресурс]. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/126_nlo_2_2014/article/10900/?ysclid=m8slbfpuvg975680318 (дата обращения: 20.05.2025).

3. Маркович, В. М. Чудесное в интимной и политической лирике Пушкина. К проблеме: Пушкин и русский утопизм / В. М. Маркович // О Пушкине. Работы разных лет / Под ред. Е. Н. Григорьевой. – СПб.: ООО «Издательство «Росток»», 2023. – 351 с. – С. 101–134.

4. Kelsall, M. Turner, Byron, Empire / M. Kelsall // Эпистола. Филологический журнал. – 2024. – Т. 4. – Вып. 8. – С. 59–67.

5. Виролайнен, М.Н. «Медный всадник. Петербургская повесть» / М. Н. Виролайнен // Звезда. – 1999. – № 6. [Электронный ресурс]. – URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/6/mednyj-vsadnik-peterburgskaya-povest.html?ysclid=mbjks783tc492274810 (дата обращения: 12.04.2025).

Коструб Елена Валентиновна

магистр (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
KostrubEV@mgpu.ru

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ ДЖОНА ГРИШЕМА «ПОКРАШЕННЫЙ ДОМ»

В статье рассматриваются автобиографические элементы в романе Джона Гришема «Покрашенный Дом».

Ключевые слова: *автобиографизм, Джон Гришем, личность автора, юридический роман.*

Каждое художественное произведение представляет собой органически выстроенный комплекс взаимосвязанных элементов, в состав которых входит композиция, содержание, система персонажей, выразительные средства языка и многие другие элементы. Одним из ключевых параметров любого литературного произведения является авторская позиция и авторская оценка, которые напрямую могут быть связаны с жизнью самого писателя, его опытом, взглядами, системой ценностей и т. д. Целью данного исследования является анализ элементов автобиографизма в романе современного американского писателя Джона Гришема, «Покрашенный дом» (*A Painted House*, 2000). Джон Гришем по праву считается основателем жанра юридического триллера. На данный момент его более, чем пятьдесят романов, общий тираж которых превышает 300 миллионов единиц, переведены на более чем 40 языков мира. Ежегодно книги данного автора входят в число бестселлеров и продаются миллионами копий.

На наш взгляд одним из основополагающих элементов творчества данного писателя является автобиографическая составляющая, которую можно проследить во множестве его романов. Прежде всего это связно с тем, что профессиональная деятельность писателя изначально была связана с юридической тематикой. Джон Гришем по образованию является дипломированными юристом и первые несколько лет его профессиональной карьеры связаны исключительно с деятельностью в области юриспруденции. Отметим, что знания и навыки, используемые автором при создании литературных произведений, основываются прежде всего на практическом применении теоретических основ, полученных писателем в ходе обучения, а также собственном жизненном и профессиональном опыте. Детальное исследование материла, проработка и изучение текущих прецедентов, лежащих в основе той или иной книги, до сих пор позволяют писателю воссоздавать не только весьма реалистические сюжеты, но и создавать достаточно правдоподобную картину юридической или правоохранительной систем современной Америки.

Темой данного исследования является роман «Покрашенный дом» (*A Painted House*), написанный автором в 2002 году. Мы считаем необходимым отметить тот факт, что данное произведение, некоторым образом выбивается из стандартного набора книг автора. В первую очередь, это отсутствие ярко выраженного динамического сюжета. С другой стороны, этот роман несет в себе огромное количество автобиографических элементов, которые на наш взгляд делают данное произве-

дение уникальным и самобытным, при этом сохраняя основные составляющие творчества писателя. В одном из своих интервью автор напрямую указывает на данную особенность: *„It's sort of fictionalized childhood memoire. I wanted to collect a lot of old family stories <…> After writing probably about a dozen legal thrillers and having some success there I quite naturally began to wondering if I can write something else"* [2]. В тоже время мы не можем не отметить тот факт, что, хотя в данном произведении несколько завуалирована юридическая тематика, так как читатель не видит никакого судебного заседания, элементы триллера, а именно «suspense» все-таки присутствуют, и ряд деталей жизни героев раскрываются постепенно в духе типичного расследования, которое мы могли бы увидеть в юридическом романе. Внимание к вопросам законности и правопорядка, а также некие другие элементы, говорят о том, что в целом данное произведение частично укладывается в жанр, созданный данным писателем, что безусловно оправдывает ожидания читателей.

Автобиографические детали романа «Покрашенный дом» можно условно разделить на несколько тематических составляющих. В первую очередь это локация произведения, а именно, провинциальный сельский американский юг: маленькие города и поселения, расположенные вблизи хлопковых плантаций, известные автору с детства. Гришем вырос в таком окружении, переезжая с семьей, из города в город, из штата в штат. Читатели, имеющие схожий бэкграунд отмечают, что автор на удивление точно передал атмосферу такой жизни.

Также, можно выделить тему «спорт». Джон Гришем с детства проявлял способности к спорту. В школе будущий писатель играл в различные командные виды спорта. Его юношеской мечтой было стать профессиональным бейсболистом. Отклики данного увлечения мы видим в романе, когда главный герой с увлечением смотрит и обсуждает с семьей результаты бейсбольных матчей. Целая глава книги полностью посвящена бейсбольному матчу между семьей Чендлеров и их наемных работников, подчеркивая важность данного события для главного героя.

Другая значительная составляющая многих романов писателя связана с религиозной тематикой. Вне зависимости от переездов семья Гришемов соблюдала баптистские традиции и, обосновавшись на новом месте, в первую очередь присоединялась к действующей общине. В романе «Покрашенный дом» автор неоднократно делает отсылки именно к данной ветви христианской религиозной традиции, подчеркивая приверженность данной конфессии семейным ценностям, ее строгость убеждений и акцент на благотворительности. Отголоски такого воспитания мы видим не только в творчестве, но и в частной жизни писателя.

Образ матери главного героя также носит автобиографический характер. Например, когда Кэтлин Чэндлер уделяет особое внимание образованию сына и настаивает на том, чтобы он много читал. Это соотносится с традициями семьи самих Грешемов, где мать семейства всегда уделяла особое внимание тому, чтобы ее дети много читали и регулярно посещали библиотеку.

Неотъемлемой частью абсолютного большинства романов автора является юридическая составляющаяся, реализуемая в сюжетах как напрямую, в виде изображения судебного процесса и/или его элементов, так и косвенно. Ярким примером последнего является данное произведение. В это романе нет как такового судебного преследования или сцен из заседаний зала суда. Но при этом юридическая составляющая и вопросы законности и/или справедливости постоянно незримо присутствуют в поле зрения читателя, заставляя себя почувствовать

не месте возможного свидетеля / подсудимого /присяжного /прокурора и т. д., задаваясь вопросом «А что бы сделал я, на месте…». На наш взгляд ключевым параметром взаимодействия автора, героя и читателя будет сравнение собственных представлений о том, какое из равенств является верным «закон = справедливость» или «закон vs справедливость».

Библиографический список

1. Grisham, J. A Painted House / J.Grisham. – London: Arrow Books, 2001. – 466 p.
2. Grisham, J. Videopodcast «John Grisham Answers Book Club Questions (St. Petersburg, FL, USA) from 15 April 2020. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=JqgHfosfmjk (дата обращения: 07.08.2025).

Кудрявцева Ирина Константиновна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
irina.kudriavtseva@gmail.com

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Р. РЭША (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ИХ ДРЕВНИЕ, СИЯЮЩИЕ ГЛАЗА»)

В статье рассматриваются ключевые для американского писателя Рона Рэша парадигмы отношений «человек–природа» на материале рассказа «Их древние, сияющие глаза» («Their Ancient, Glittering Eyes»), впервые опубликованного в 2006 г.

Ключевые слова: *юмор, интертекстуальность, символ, литература США, Рон Рэш.*

В произведениях американского писателя Рона Рэша изображению взаимодействия человека и мира природы отводится особая роль, так как история, традиции, природа его родного края – горных регионов штата Северная Каролина, где уже боле двух столетий живут многие поколения его семьи и где вырос, живет и работает он сам, – являются главным источников тем, образов и сюжетов его стихотворений, романов и рассказов. В этом контексте примечателен рассказ «Их древние, сияющие глаза» («Their Ancient, Glittering Eyes»), впервые опубликованный в журнале «The Kenyon Review» в 2006 г., в котором, на наш взгляд, представлены ключевые для Рона Рэша парадигмы отношений «человек–природа», отражающие авторскую систему ценностей.

Харли Уис, один из жителей небольшого городка в округе Джексон в Северной Каролине утверждает, что поймал на крючок гигантскую рыбу (*like a alligator but for the fins* [1, p. 175]), но удочка сломалась, леска порвалась, и рыба уплыла. Местные мальчишки ранее уже говорили о том, что видели в заводи реки Такаседжи огромную рыбу, но им никто не поверил. Трое местных старожилов (76-летний Крич, 89-летний Рудиселл и Кэмпбелл, которому также за 80) решают следить за заводью с моста, вооружившись очками и подзорной трубой, и в результате действительно замечают большую рыбу, которую, однако, не могут соотнести ни с одним известным им видом. Окружной инспектор по охране природы, 38-летний Чарльз Микинс, приехавший сюда из Висконсина четыре года назад, уверен, что это просто большой карп или форель. Однако местные рыбаки решают продолжить удить в заводи, надеясь все же выловить таинственную рыбу, и Рэш детально перечисляет множество типов наживок и способов ловли, которые они используют, что создает эффект гротескного преувеличения и контрастирует с незначительными

результатами их усилий: *During the first two days five brown trout, one speckled trout, one ball cap, two smallmouth bass, ten knotty heads, a bluegill, and one old boot were caught* [1, p. 181]. Среди версий того, что за существо плавает в реке, есть и довольно экзотические: вполне серьезно рассматриваются такие варианты, как аллигатор, кит, бегемот и даже русалка. В комическом ключе описываются в рассказе и сами старики, завсегдатаи местной лавки, которые в тёплые дни выходят на крыльцо погреться на солнышке, подобно рептилиям (*sunning out front like reptiles* [1, p. 173]). Крич, Кэмпбелл и Рудиселл уверены, что мир деградирует, при этом Рудиселл и Кэмбелл винят в этом Франклина Рузвельта и фторирование воды, а Крич – Элвиса Пресли и телевидение [1, p. 174]. Чарльз Микинс снисходительно называет их «Винкен, Блинкен и Нод», как героев стихотворения для детей американского писателя Юджина Филда (первоначальное название «Dutch Lullaby», впоследствии «Wynken, Blynken and Nod»), которые отправляются на рыбалку в деревянном башмаке и пытаются поймать сетью звезды в ночном небе, думая, что это селедки.

В тоже время у читателя создается достаточно полное представление об обитателях рек и других водоемов в Аппалачском регионе, который представлен как уникальная экосистема. В рассказе упоминаются, в частности, такие виды рыб, как карп (*carp*), окунь (*smallmouth bass*), щука (*pike*), разные виды форели (*brown trout, speckled trout, rainbow trout*), синежаберник (*bluegill*), тарпон (*tarpon*), сом (*catfish*), пескарь (*minnow*), гольян (*knotty head*), а также другие животные – ондатра (*muskrat*), черепаха (*snapping turtle*), ящерица (*lizard*), саламандра (*hellbender salamander*), сцинк (*blue-tailed skink*), рак (*crayfish*), разные виды змей (*copperhead, water snake, serpent*). Однако детальное изображение процесса ловли рыбы, обсуждение приспособлений для рыбалки и того, что и как было поймано, указывает скорее на потребительское отношение к природе, а упоминание конкретных производителей рыболовных принадлежностей свидетельствует о том, что современная рыбалка – это целая индустрия: *The lure contingent favored spinners of the Panther Martin and Roostertail variety though they were not averse to Rapalas, Jitterbugs, Hula Poppers, Johnson Silver Minnows, Devilhorses and other hook-laden pieces of wood or plastic. <…> A subgroup of fly fishermen cast Muddler Minnows, Woolly Boogers, Woolly Worms, Royal Coachmen, streamers and wet flies, nymphs and dry flies, and some hurled nymphs and dry flies together that swung overhead like miniature bolas* [1, p. 180].

Не добившись успеха, местные рыбаки постепенно прекращают попытки выловить рыбу, и Крич, Кэмпбелл и Рудиселл, которым удалось снова заметить ее в реке, решают взять напрокат необходимое снаряжение и попытаться самим это сделать. Кроме того, они берут в ближайшей библиотеке огромный том энциклопедии «Freshwater Fish of North America», чтобы по иллюстрациям сразу определить, что же это за рыба, когда они ее поймают. Намеченная автором в начале рассказа юмористическая трактовка событий и героев отходит на второй план; в фокусе внимания оказывается гносеологический аспект отношений «человек–природа»: насколько возможно познать и зафиксировать явления природного мира? приближает ли это человека к познанию самого себя? Рыбалка превращается для героев в «трансцендентный поиск смысла посредством встречи с древней рыбой» («transcendental quest for understanding in the encounter with the ancient fish» [2]).

Рудиселл решает использовать как наживку водяную змею, и это приносит результат – рыба заглатывает крючок, однако продолжает кружить по заводи, то

уходя на глубину, то поднимаясь к поверхности, приближаясь и отдаляясь. Драматизм повествования усиливается по мере того, как обессилевшие Кэмпбелл и Крич передают друг другу удочку, чтобы удержать огромное существо на крючке, а Рудиселл пытается захватить его крюком для сена как своего рода багром, но промахивается, и здесь в рассказе обнаруживаются переклички с такими известными произведениями американской литературной классики, как «Моби Дик» Г. Мелвилла и «Старик и море» Э. Хемингуэя.

В какой-то момент рыба появляется над водой и направляется прямо к Кэмпбеллу, держащему удочку, и героям удается ее хорошо ее разглядеть и сравнить с иллюстрациями в энциклопедии. Огромным существом оказывается осетр, который когда-то обитал в здешних водах, но теперь находится под угрозой исчезновения: *Rudisell sat down beside the book and rapidly turned pages of color photos until he saw it. «It's a sturgeon,» he shouted, then turned to where the printed information was and began to call out bursts of information. «Can grow over seven feet long and three hundred pounds. That stuff that looks like armor is called scutes. They's even got a Latin name here. Says it was once in near every river, but now endangered. Can live a hundred and fifty years* [1, p. 188]. Герои поражены величественным видом и мощью осетра: *what they saw was over six feet long and enclosed in a brown suit of prehistoric armor, the immense tail curved like a scythe* [1, p. 187], а также множеством разнообразных крючков и приманок у него во рту, свисающих подобно боевым наградам: *the sturgeon's wide mouth opened revealing an array of rusting hooks and lures that hung from the lips like medals* [1, p. 189]. Как указывает Ф. Палло-Папен, здесь присутствует интертекстуальная отсылка к известному стихотворению американской поэтессы Элизабет Бишоп «Рыба» («The Fish,» 1946), в котором также упоминаются крючки и лески, свисающие, как медали на лентах, изо рта пойманной рыбы (*[l]ike medals with their ribbons*) – свидетельство ее побед в предыдущих столкновениях с рыбаками [2].

Однако кульминационным моментом рассказа является, на наш взгляд, не разгадка тайны рыбы, а решение Рудиселла в последний момент перебить крюком натянутую леску и таким образом отпустить осетра: *Rudisell's blue eyes brightened for a moment, and an enigmatic smile creased his face. The hay hook's sharpened point flashed, aimed not at the fish but the monofilament. A loud twang like a broken guitar string sounded across the water. The rod whipped back and Campbell stumbled backwards but Creech caught him before he fell. The sturgeon was motionless for a few moments, then slowly curved back toward the pool's heart. As it disappeared, Rudisell remained kneeling on the sandbar, his eyes gazing into the pool* [1, p. 189]. Здесь представлена еще одна парадигма отношений человек–природа, в рамках которой явления природы наделяются онтологическим статусом, становятся равнозначными человеку. Подобные моменты эпифании переживают и герои У. Фолкнера, решающие отпустить пойманного на охоте зверя, отпускает рыбу и лирическая героиня стихотворения Э. Бишоп. С решением Рудиселла соглашаются его товарищи, в частности, Кэмпбелл: *You done the right thing. I didn't see it at first, but I see it now* [1, p. 190].

Примечателен финал рассказа: в качестве доказательства реальности пойманного осетра у стариков остается лишь щиток (костная пластинка) с его «брони», который они демонстрируют Микинсу и удаляются, не дожидаясь его комментария. Приподнятый, возвышенный тон финального предложения усиливает ощущение их встречи с осетром как чего-то таинственного и мистического, сродни религиозному

опыту: *It was a slow, dignified procession. They walked westward toward the store, the late-afternoon sun burnishing their cracked and wasted faces. Coming out of the shadows, they blinked their eyes as if dazzled, much in the manner of old-world saints who have witnessed the brilliance of the one true vision* [1, p. 191]. Здесь актуализируется интертекстуальный подтекст названия рассказа, представляющего собой прямую цитату из стихотворения ирландского поэта У. Б. Йейтса «Ляпис-лазурь» *(«Lapis Lazuli»*, 1936), в котором фигурки трех китайских стариков из лазурита являются воплощением мудрости и умения видеть красоту окружающего мира и радоваться жизни, несмотря на все проблемы и несчастья.

Представляется не случайным, что в качестве воплощения природного начала в рассказе автором был выбран именно осетр. «Осетровые рыбы <…> представляют собой поистине уникальную группу позвоночных, чья история насчитывает сотни миллионов лет. Эти величественные обитатели вод, чьи предки плавали в реках и морях еще во времена динозавров, являются живым свидетельством эволюционной истории планеты» [3]. Рыбы семейства осетровых известны не только своим древним происхождением, но и огромными размерами и долголетием (могут достигать возраста более 100 лет, длины около 6 метров, веса более 800 килограммов), а также силой, выносливостью и осторожностью; их ловля требует особого терпения и мастерства. Они имеют важное промысловое значение из-за своего высококачественного мяса и ценной икры, однако в результате чрезмерного вылова, ухудшения экологии и разрушения среды обитания популяции осетровых рыб во всем мире находятся под угрозой исчезновения. В частности, в Беларуси осетры давно не ловятся в силу ряда причин, ключевой из которых стало строительство плотин на Днепре и Немане, преградивших путь осетрам в Беларусь (последнего балтийского осетра в Беларуси выловили в 1952 г.) [4]. Кроме экономического, осетр имеет и культурное значение: «Осетровые рыбы на протяжении веков вдохновляли художников, писателей и музыкантов. Их изображение можно встретить в древних мозаиках, средневековых миниатюрах и современных произведениях искусства. В литературе осетровые рыбы часто символизируют силу, долголетие и мудрость» [3]. Так, в повести В. П. Астафьева «Царь-рыба» (1976) осетр выступает в качестве символа мощи природы и высвечивает нравственное начало в человеке.

В рассказе Рона Рэша можно провести параллели между стариками и осетром – автор акцентирует их возраст, богатый жизненный опыт, достоинство, осторожность, упорство, боевой характер. Если осетры играют важную роль в поддержании здоровья пресноводных экосистем, являются важной частью природного и культурного наследия Аппалачского региона, то старики-старожилы – необходимая часть местного сообщества, хранители опыта, памяти, культурных традиций. Отпуская осетра руками своего героя, автор предлагает читателям уважать и беречь и тех, и других.

Таким образом, в рассказе Рона Рэша «Их древние, сияющие глаза» представлены разнообразные сценарии взаимодействия человека и природы – от потребительского отношения до проблем гносеологии и онтологии природы. Общая ценностная перспектива произведения выражается посредством ценностных ориентаций героев, сюжетно-композиционной структуры рассказа, его эмоциональной окраски, в которой сочетаются юмор, ирония, гротескное преувеличение, драматизм и приподнятые, возвышенные интонации. Наличие многочисленных зоонимов и топонимов (Balsam Mountain, the Tuckaseegee River, Jackson County,

Spillcorn Creek, Sylva, Walhalla) создает в произведении особый Аппалачский хронотоп, который, однако, расширяется за счет интертекстуальных включений и перекличек. Все это позволяет автору не только воссоздать аутентичную атмосферу Аппалачской глубинки, но и выйти за рамки «местного колорита» и затронуть значимую нравственную, социальную и экологическую проблематику.

Библиографический список

1. Rash, R. Something Rich and Strange / R. Rash. – New York: Ecco, 2015. – 434 p.

2. Palleau-Papin, F. «Their Ancient, Glittering Eyes»: A Story of Hieratic Vision / F. Palleau-Papin // Journal of the Short Story in English. – 2020. – № 74. – P. 39–52. – URL: http://journals.openedition.org/jsse/3040 (date of access: 02.08.2025).

3. История осетровых рыб // Алуштинский аквариум. – URL: https://alushta-aqua.ru/novosti/istoriya-osetrovyix-ryib/ (дата обращения: 10.07.2025).

4. Последнего балтийского осетра выловили в Беларуси в 1952 году. Что и когда изменило фауну белорусских водоемов? // Смартпресс. – URL: https://smartpress.by/idea/zoo/48044/ (дата обращения: 02.08.2025).

Кузменкова Тамара Михайловна

преподаватель-стажёр (Полоцкий государственный университет им. Евфросинии Полоцкой, г. Полоцк, Беларусь)
t.kuzmenkova@psu.by

ТРИАДА «КРАСОТА–ИСКУССТВО–ЖИЗНЬ» В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ О. УАЙЛЬДА

В статье раскрываются специфика художественного воплощения ключевых концептов О. Уайльда «красота», «искусство» и «жизнь» нашли в сборнике «Стихотворения в прозе» (1894).

Ключевые слова: *аксиологические установки, О. Уайльд, стихотворения в прозе, «чистое искусство», эстетизм.*

Творчество О. Уайльда (*Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde,* 1854–1900) стало отражением культурного, социального и политического положения Англии на рубеже веков. Категории «красота», «искусство» и «жизнь» нашли в творчестве О. Уайльда специальные художественные средства выражения, связанные с системным использованием различных изобразительно-выразительных средств (эпитетов, метафор, сравнений, гипербол, образов-символов, аллюзий), которые легли в основу его парадоксов, ставших не столько языковым приёмом, обеспечившим своеобразный игровой момент, но и способом постижения многогранной реальности.

Стихотворение в прозе – это лирическое произведение в прозаической форме, которое имеет небольшой объем, повышенную эмоциональность, обычно бессюжетную композицию, общую установку на выражение субъективного впечатления или переживания. Отсутствует метр, ритм, рифма [1, с. 1039]. Сборник стихотворений в прозе для О. Уайльда стал итогом его творческой эволюции, он обновил концепцию эстетизма, говоря о том, что подлинное искусство не может существовать вне жизни, для которой свойственны морально-этические дилеммы, а истинная красота немыслима без сострадания. Уайльд выстраивает триаду «красота-искусство-жизнь» как единую систему, где искусство, пройдя через страдания, обретает подлинную глубину, а жизнь, осмысленная через призму

красоты и нравственности, перестает быть бессмысленным движением между скорбью и грехом.

В 1894 г. автор выпускает сборник *«Poems in Prose»*, в который входит шесть произведений: «Художник» *(«The Artist»)*, «Ученик» *(«The Disciple»)*, «Творящий благо» *(«The Doer of Good»)*, «Учитель мудрости» *(«The Teacher of Wisdom»)*, «Учитель» *(«The Master»)*, «Чертог Суда» *(«The House of Judgement»)*. В сборнике преобладают стихотворения на библейскую тематику (4 из 6), которые затрагивают вопросы взаимодействия бога и человека. Остальные стихотворения выделяются: «Художник» поднимает тему силы искусства, «Ученик» – нарциссизма.

В стихотворении «Художник» Уайльд использует метафоры и символы, которые раскрывают сущность искусства. *«Удовольствия, которое длится лишь мгновение»*[8] [2, с. 1203] – метафора олицетворяющая мимолетность счастья и эфемерность радости. *«Скорби, которая длится вечно»*[9] [2, с. 1203] – метафора вечного страдания. По средствам этих двух образов Уайльд говорит о природе искусства, о том, что оно рождается из страдания и при этом дарит лишь краткий миг наслаждения и красоты. Мы видим здесь декадансную идею о том, что процесс умирания близок к процессу создания искусства. Здесь также появляется образ-символ «огонь», обозначающий как разрушение, так и новое начало.

В этом произведении границы между непостоянным и вечным размываются.. Образ вечной скорби уступает место временному наслаждению. Скорбь и удовольствие переплетены, и одно не может существовать без другого. Таким же образом связаны вечность и мгновение. Вечная печаль и кратковременное удовольствие будут поочередно сменяться. Так О. Уайльд показывает, что гедонизм – не единственная истина.

В стихотворении «Ученик» мы видим аллюзию на древнегреческий миф о Нарциссе, которой погиб из-за любви к собственной красоте. Уайльд интерпретирует миф и рассуждает о том, что самолюбование и самовосхваление присущи многим. Пруд – это образ-символ, отражающий не только внешность, но и душу. Он также указывает на иллюзорную любовь: Нарцисс любит своё отражение, а пруд – отражение своей красоты в глазах Нарцисса. Увидев смерть Нарцисса, пруд не стал скорбеть, он не понял истинной причины смерти. Наоборот, он горевал, так как утратил возможность видеть подтверждения своей красоты: *«Но я любил Нарцисса потому, что, когда он лежал на моем берегу и всматривался в меня, в зеркале его глаз я видел отражение моей собственной красоты»*[10] [2, с. 1206]. В фразе *«Но разве Нарцисс был прекрасен?»*[11] [2, с. 1206] проявляется парадоксальность мышления автора: пруд, который лучше всех знал красоту Нарцисса, сомневается в ней, ведь он ее просто не замечал. По мнению О. Уайльда, любовь часто оказывается романтическим чувством к собственному отражению в другом человеке.

Стихотворение «Учитель мудрости» напоминает притчу, для которой характерна условность места и времени. Уайльд не дает название города и вводит абстрактные образы учителя и разбойника. Основой данной притчи становятся

[8] «The pleasure that abideth for a moment» [3, p. 6].

[9] «The sorrow that endureth for ever» [3, p. 6].

[10] «But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored» [3, p. 8].

[11] «But was Narcissus beautiful» [3, p. 8].

парадоксальные уроки, которые Уайльд дает читателю: мудрость нельзя передать, не потеряв ее, ведь *«тот, кто делится мудростью, ворует у самого себя»*[12] [2, с. 1211]. Лирический герой также отмечает, что эти знания *«более драгоценны, чем весь пурпур и жемчуга на свете»*[13] [2, с. 1212]. Делясь мудростью с другими, Отшельник предоставлял не только знания о Боге, но и раздавал по крупицам свою жизнь: *«теперь вера покидает его из-за множества тех, кто уверовал в него»*[14] [2, с. 1211]. Второй урок – любовь к Богу важнее знаний о нем. Решив больше не делится своей мудростью, Отшельник дарует последний мысль ради спасения души Разбойника от Города Семи Грехов. Отшельник погибает, но в награду получает «совершенную любовь». О. Уайльд снова обращается к идее о том, что самопожертвование – это путь к познанию блага, которое получает человек за бескорыстные поступки и добрые побуждения.

О. Уайльд, последовательно реализуя идеи эстетизма, создал сюжет, который наполнен аллюзиями и символами. «Гора», «пустыня» и «отшельничество» аллюзивно отсылают к библейским пророкам, таким как Моисей на Синае, Илия в пустыне и Иоанн Креститель. «Город Семи Грехов» – аллюзия на Вавилон или Содом, символ греховного мира. «Пурпур» и «Жемчуга» становятся символом мирских богатств, противопоставленных духовному знанию. Символом греха и искушения стали «алые ветра города», которые завлекают людей в город. «Пустыня» также стала символом испытаний и откровений.

В стихотворении «Творящий Благо» Уайльд обращается к образу города, который связан с образом общества с его противоречиями: радостью, грехом, исцелением и скорбью. Здесь также появляется образ врат, символизирующих границу между внешнем и внутренним миром, между духовным и мирским. Христос в стихотворении выступает в качестве спасителя, который простил грехи людей и подарил им новую жизнь. Несмотря на полученный шанс, они продолжают греховный путь. Одна из грешниц ответила Христу так: *«Ты же простил мои грехи, а мой путь – это путь удовольствий»*[15] [2, с. 1204]. Уайльд показал, что попытки даровать искупление и облегчить страдания не помогут стать лучше и не исправят души. Наоборот, один раз простив грехи, люди почувствуют безнаказанность, они продолжат идти по пути удовольствия и греха.

Образ юноши, которого воскресил Христос, является декадентским. Умерев, Юноша получил свободу и познал суть красоты, которою нельзя постичь на земле. Вернувшись к жизни, он лишился истинного блага: *«Некогда я был мертв, а ты воскресил меня. Что еще мне остается, кроме скорби и рыданий?»*[16] [2, с. 1205].

В стихотворении «Чертог Суда» представлена аллюзия на Страшный суд: *«В Чертоге Суда царило безмолвие, и человек предстал нагим перед Богом»*[17] [2, с. 1208]. Слова – «Предстал нагим перед Богом» – стали символ абсолютной искренности и отсутствия масок Человек, совершив множество грехов, не отрицает их. *«Твои кумиры были не из золота или серебра, что неподвластно тлению, но из бренной плоти»*[18] [2, с. 1208]. В контраст данным словам выступает фраза – «Куми-

[12] ««Who giveth away wisdom robbeth himself» [3, p. 15].
[13] «It is more precious than all the purple and the pearls of the world» [3, p. 16].
[14] «That his faith was leaving him by reason of the number of those who believed in him» [3, p. 15].
[15] «But you forgave me my sins, and the way is a pleasant way» [3, p. 7].
[16] «But I was dead once, and you raised me from the dead. What else should I do but weep?» [3, p. 9].
[17] «And there was silence in the House of Judgment, and the Man came naked before God» [3, p. 11].
[18] «Thine idols were neither of gold nor of silver that endure, but of flesh that dieth.» [3, p. 11].

ры из плоти», которая символизирует поклонение не божественному, а плотскому. Образы «Рая» и «Ада» отражают состояние души: человек не может принять ни наказание, ни милость, потому что уже живет вне этих категорий. Уайльд указывает на то, что жизнь – это ад: *« – Несомненно, ты отправишься в ад. Именно в ад я отправлю тебя. «…» – Ты не можешь этого сделать! «…» – Потому что я всегда жил в аду»*[19] [2, с. 1209]. Познать рай для человека, которой не видел истинной красоты, невозможно. Согласно О. Уайльду, истинная красота – это красота души, которая достигается через сострадание, добро и самопожертвование. В стихотворении человек отказывается от места в раю, объясняя это тем, что *«никогда и нигде не мог представить такого места»*[20] [2, с. 1209].

Проанализировав стихотворения в прозе, можно заметить, что автор отделяет свою позицию и от лирического героя, и от читателя. Уайльд использует диалогическую форму построения стихотворений в прозе, которая создаёт конфликт внутри текста, за счет чего происходит развитие героев и усиливается драматический эффект.

Данные стихотворения опубликованы в 1894 г., и они являются последними произведениями, которые Уайльд пишет до тюрьмы. Сравнивая их с более ранними работами, можно увидеть, как у автора меняется отношение к жизни, красоте и искусству. В данном сборнике он говорит с читателем о морали, не скрывая мысли за фантастическим сюжетом. Уайльд продолжает размышления о превосходстве искусства над жизнью, но в более серьезной форме. Здесь нет «пустой» красоты и превознесения искусства над жизнью. Жизнь и внутренняя духовная красота стали основой мировоззрения Уайльда, если раньше искусство и красота выполняли как эстетическую, так этическую функцию, то здесь мы видим, как два понятия стали на один уровень с жизнью. Уайльд показал, что искусство и красота без духовной основы ведут к разрушению. Красота становится маской порочности и искушения, искусство создает иллюзию прекрасной жизни, которая, в свою очередь, прячет пустоту и холод, а жизнь – это бессмысленное движение между скорбью и грехом. Автор показывает, что без духовного начала, красота и искусство не имеют смысла, а без них – в жизнь теряет свое значение. В данных стихотворениях жизнь стала во главе и обрела смысл. Автор пришел к тому, что искусство и красота могут быть такими же низменными, как и сама жизнь (Рис. 1).

Рис. 1. *– Взаимосвязь категорий «красота», «искусство», «жизнь»*

[19] «Surely I will send thee into Hell. Even into Hell will I send thee. «…» Thou canst not. «…» Because in Hell have I always lived» [3, p. 12].

[20] «Because never, and in no place, have I been able to imagine it» [3, p. 12].

Библиографический список

1. Гаспаров, М. Л. Стих в прозе / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1039.
2. Уайльд, О. Полное собрание прозы и драматургии в одном томе / Пер. с англ. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1263 с.
3. Wilde, O. Poems in prose / O. Wilde. – London, England: Black Cat, 1984. – 21 p.

Курилов Юрий Геннадьевич

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
jura87@tut.by

«ЯБЛОНЕВЫЙ САД» РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ В КОНТЕКСТЕ РАННЕЙ ЛИРИКИ СТЕФАНА ГЕОРГЕ

В статье рассматривается влияние поэзии Р. М. Рильке на раннюю лирику ключевой фигуры немецкого символизма, неоромантизма, эстетизма и импрессионизма С. Георге.

Ключевые слова: *Рильке; Георге; символизм; сад; парк.*

Стефан Антон Георге (*Stefan Anton George*, 1868–1933) – ключевая фигура символизма, неоромантизма, эстетизма и импрессионизма в Германии. В начале творческого пути поэт писал стихотворения в рамках концепции «искусство для искусства» («l'art pour l'art») и испытал значительное влияние французского символизма, в особенности, эстетических взглядов и творческих озарений Стефана Малларме (*Stéphane Mallarmé*, 1842–1898) и Поля Верлена (Paul Marie Verlaine, 1844–1896). Однако не стоит забывать и о немецком влиянии: философия Артура Шопенгауэра (Arthur Schopenhauer, 1788–1860), художественные поиски Новалиса (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772–1801), творчество и теоретические работы Рихарда Вагнера (Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883), сочинения Фридриха Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900). Поэтому показательной представляется мысль французского исследователя К. Давида (C. David): *«Георге на окольных французских путях вновь отыскал традицию своей страны»* [1, с. 51] (Здесь и далее перевод мой. – *Ю. К.*).

В начале XX в. Георге постепенно уходит от эстетики «искусства для искусства» и создает особое общество «Круг Стефана Георге». Первоначально это творческое объединение задумывалось как школа для молодых поэтов, которые будут получать ценные уроки от Мастера – основателя союза. С течением времени «Круг Стефана Георге» превратился из «педагогической провинции» в один из значимых центров культурной и политической жизни Германии.

Творчество Георге оказало влияние на художественные поиски Гуго фон Гофмансталя (Hugo von Hofmannsthal, 1874–1929), Георга Тракля (Georg Trakl, 1887–1914) и других немецкоязычных поэтов. Райнер Мария Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875–1926) не стал исключением и на раннем этапе творческого пути соотносил себя с вождем немецких символистов. Сохранилась переписка двух поэтов, состоявшая их нескольких писем, австрийский лирик написал два «посвящения» немецкому символисту в 1897 году, присутствовал на чтениях Георге. Рильке высоко оценил сборник «Год души» («Jahr der Seele», 1897) и отметил в письме: *«По моему мнению, воздействие стихотворений Георге, как*

и любого серьезного искусства, заключается в способности вызывать восхищение, побуждать к работе и приобщать к природе» [2, с. 256]. Рильке считал Георге выдающимся поэтом, однако лишь раз посетил его «Круг», так как строгая иерархическая структура и безусловное подчинение претили молодому поэту. Показательно, что из «Круга» так и не вышло ни одного выдающегося писателя, видимо, властная фигура основателя подавляла творческие способности юных дарований.

В 1907 г. Рильке опубликовал стихотворение «Яблоневый сад» («Der Apfelgarten»), которое отсылает к стихотворению Георге «Входи в парк, названный мертвым, и смотри» («Komm in den totgesagten park und schau», 1897) из знаменитого цикла «Год души». В названии цикла, которое перекликается с финальной строкой элегии Ф. Гёльдерлина «Плач Менона о Диотиме» («Menons Klagen um Diotima»), отражена ведущая концепция книги: состояния творческой души символически уподобляются смене времен года в природе. Ушедшая полнота душевных сил воплощается в осенней природе микроцикла «После сбора плодов» («Nach der Lese»), разочарование и печаль стоят под знаком зимнего сна в микроцикле «Странник в снегу» («Waller im Schnee»), надежда на счастье связана с недолговечным расцветом летних красок в микроцикле «Победа лета» («Sieg des Sommers»). Стихотворения этого цикла продолжают в эпоху модерна лучшие традиции немецкой «натурфилософской лирики» (Naturlyrik) и ставят С. Георге в один ряд с Ф. Г. Клопштоком (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803), Ф. Гёльдерлином (Fridrich Hölderlin, 1770–1843) и И. В. Гёте (Johann Wolfgang *Goethe*, *1749–1832)*.

В цикле «Год души» поэт конструирует реальность, отделенную от внешнего мира. Декадентский ландшафт очерчивается уже в первом и одном из самых известных стихотворений цикла – «Приходи в парк, названный мертвым, и смотри». Здесь Георге создает своеобразную искусственную реальность и призывает к созерцанию. Второй глагол в стихотворении *«schau» («смотри»)* маркирует остановку движения: после входа в парк адресат должен остановиться и внимательно рассматривать местность. Несмотря на замкнутое пространство границы парка расширяются как в горизонтальном (*«мерцание далекого улыбающегося берега» («den schimmer ferner lächender gestade»)* [3, с. 12]), так и вертикальном направлении (*«чистых облаков неожиданная голубизна» («den reinen wolken unverhofftes blau»)* [3, с. 12]).

Символическое пространство «парк» предполагает наличие некой изолированной области, где странствует лирический герой. Он наблюдает за сменой пор года и восхищается красотой мира, но не чувствует себя неотъемлемой и органической частью природы. Озера, склоны и леса – не более чем сцена, на которой одинокая душа находит только свои собственные отражения. Лирический герой не чувствует сродства с мирозданием и выбирает роль не активного участника, а наблюдателя. Природа в стихотворениях цикла «Год души» кардинально отличается от «единого органического целого» И. В. Гёте и является чередованием таинственных картин, которые упорядочены с единственной целью: выразить чувства героя и одновременно продемонстрировать его отделенность от мира, параллельность микро- и макрокосма. Поэтому символическое пространство «парк» формируется из цветового спектра, составленного для иллюстрации озарений души в «искусственном» мире. Показательно, что цвета в анализируемом стихотворении играют ключевую роль и «освобождаются»: голубизна небес

озаряет просторы парка и больше не нуждается в ином источнике света; серый, желтый и пурпурный цвета выходят на первый план, а березы, буки и дикий виноград лишь дополняют картину (*«Dort nimm das tiefe gelb. Das weiche grau / Von birken und von buchs… / Vergiss auch diese lezten astern nicht. / Den purpur um die ranken wilder reben / Und auch was* ü*brig blieb von gr*ü*nem leben»* [3, с. 12] *(«Возьми насыщенную желтизну. Нежный серый цвет берез и буков… / А также не забудь эти последние астры. / Пурпур дикого винограда / И также все, что осталось от зеленой жизни»)*).

Стихотворение Рильке «Яблоневый сад» начинается с аналогичного обращения к читателю (совпадают даже отдельные слова): его приглашают в сад (*«komm»*) и советуют осмотреть местность (*«sieh»* [4, с. 637]). Интересно, что австрийский поэт не просто указывает вечернее время в первой строке (*«после заката»* (*«nach dem Sonnenuntergange»* [4, с. 637])), но и во второй пишет о конце дня: *«Abendgr*ü*n»* [4, с. 637] *(«вечерняя зелень»)*. Таким образом подчеркивается характерный для двух стихотворений ассоциативный пласт, связанный с увяданием и умиранием. Кроме того, Георге и Рильке явно предпочитают неспешный тон повествования и созерцательность, только австрийский лирик описывает не топографию парка, как это делает Георге, а фокусирует внимание на переживаниях лирического героя.

Георге обращается к читателю и призывает сохранить в памяти осенний пейзаж, что в целом типично для цикла «Год души», где почти все стихотворения – плод печальных раздумий поэта о своем прошлом. Тема воспоминаний становится ключевой и для «Яблоневого сада»: в первой строфе Рильке пишет о том, что *«собрано и сохранено в нас»* (*«angesammelt und erspart in uns»* [4, с. 637]), во второй – о *«наполовину забытой радости»* (*«halbvergessnen Freun»* [4, с. 637]). Поэт усиливает общее декадентское настроение, когда рассказывает о таинственной «темноте из внутренних глубин» (*«Dunkel aus dem Innern»* [4, с. 637]) и деревьях, напоминающих мрачные полотна Альбрехта Дюрера (*«unter B*ä*ume wie von D*ü*rer»* [4, с. 637]).

В стихотворении Георге так и остается упорядоченный, «искусственный» и статичный ландшафт, постулируется изолированность и красота парка в духе живописи прерафаэлитов. Здесь преобладают эскапистские тенденции, увядание и отсутствие надежды. Похожая атмосфера становится определяющей и для первой половины «Яблоневого сада», что подчеркивается совпадением рифмовки в двух начальных строфах стихотворений (abab, aacc). Однако в третьей и четвертой строфах происходит трансформация, и Рильке расставляет акценты совершенно по-иному: если Георге призывает развеять *«все то, что осталось от зеленой жизни»* (*«was* ü*brig blieb von gr*ü*nem leben»* [3, с. 12]), то у Рильке мрачные и вековые деревья Дюрера приносят множество фруктов (*«*ü*berf*ü*llte Fr*ü*chte»* [4, с. 637]). Австрийский поэт размышляет о духовном созревании, когда *«в течение долгой жизни»* (*«durch ein langes Leben»* [4, с. 637]) появляются те самые плоды, которые и стали смыслом жизни. Эти дары рождаются из мрака, поэтому в первой строфе лирический герой восхищается не «неожиданной голубизной» георгеанских небес, а осматривает почву *(«Rasengrund»)*, ведь новая жизнь произрастает из глубин. Рильке пишет о смерти и обретении бессмертия, духовном совершенствовании, которое сопряжено с молчанием: *«и растет, и молчит»* (*«und w*ä*chst und schweigt»* [4, с. 638]).

На раннем этапе творческого пути Р. М. Рильке испытал влияние лирики и эстетических воззрений С. Георге, который был известным поэтом и теоретиком искусства, когда австрийский гений делал свои первые шаги на литературном поприще. «Яблоневый сад» Рильке содержит явные отсылки к циклу Георге «Год души», становится своеобразный творческим диалогом австрийца с вождем немецких символистов. Если начальные строфы «Яблоневого сада» можно воспринимать в качестве обыгрывания мотивов (возможно, даже как пародию) из стихотворения «Приходи в парк, названный мертвым», то в заключительных строфах австрийский символист отчетливо маркирует границы между своим поэтическом миром и ранней георгеанской лирикой и открывает новые горизонты.

Библиографический список

1. David, C. Stefan George. Sein dichterisches Werk / C. David. – München: Carl Hanser Verlag, 1967. – 531 S.
2. Rilke, R. M. Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907 / R. M. Rilke; hrsg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber. – Leipzig: Insel, 1930. – 332 S.
3. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 4: Das Jahr der Seele. – 136 S.
4. Rilke, R. M. Sämtliche Werke: in 6 Bd. / R. M. Rilke. – Leipzig: Insel, 1955–1966. – Bd. 1. – 1150 S.

Курмелев Антон Юрьевич

канд. филол. наук, доцент (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, г. Нижний Новгород, Россия)
a.kurmelev.lunn@mail.ru

ЛОКАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО МИРА В ПЬЕСЕ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА «ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ТРИГОРИНА»

В статье исследуются формы присутствия элементов русской концептосферы и чеховской «Чайки» в пьесе Т. Уильямса «Записная книжка Тригорина».

Ключевые слова: *Теннесси Уильямс, «Записная книжка Тригорина», А. П. Чехов, «Чайка», концепт.*

Творческое наследие выдающегося русского писателя А. П. Чехова, безусловно, оказало значительное воздействие на множество американских авторов. В частности, в сфере американской драматургии Теннесси Уильямс выделяется как один из тех, кто постоянно говорил о Чехове как о своем учителе, постоянно читал и перечитывал его пьесы… был Теннесси Уильямс». Именно в его творчестве, «более, чем в произведениях других драматургов, говоривших о влиянии великого русского писателя, мы находим последовательное освоение чеховских традиций, которое проявляется на разных уровнях» [1, с. 39]

Пьеса Чехова «Чайка» оказала значительное влияние на творчество американского драматурга, и Теннесси Уильямс на разных этапах своего развития находил в её персонажах отражение своей собственной личности. Американский драматург постоянно размышлял о возможности адаптации чеховской «Чайки» для американской сцены, однако лишь в 1970-х годах он начал тщательно работать над созданием своей версии. В конечном итоге, произведение

под названием «Записная книжка Тригорина» было завершено им в последние годы жизни.

Стремясь передать идейное содержание значимой русской пьесы американскому зрителю, Теннесси Уильямс неизбежно столкнулся с трудностями в передаче как уникального местного колорита, так и ключевых концептов русского культурного мира. В краткой авторской заметке, служащей своеобразным эпиграфом к «Записной книжке Тригорина», американский драматург выделяет ключевое отличие между русской классической пьесой и своей интерпретацией чеховского произведения. Его утверждение о том, что американский «театр должен кричать, чтобы вообще быть услышанным» [2, p. XXIII], находит прямое отражение в структуре пьесы. Теннесси Уильямс, среди прочих приемов, сближающих русскую пьесу с американской аудиторией, заставил персонажей Чехова кричать в буквальном смысле, что позволило актуализировать концепт «directness», играющий ключевую роль и являющийся важной ценностной составляющей в американской культуре, и одновременно разрушить чеховский подтекст – основную черту художественного мира русского драматурга.

Трансформация чеховских образов порой происходит независимо от замысла Теннесси Уильямса. Это особенно заметно, когда в фокусе оказываются самобытные русские идеи. Наглядный случай – концепт «усадьба», который в английском переводе трансформируется в «estate» – аналогичный концепт, но отражающий особенности американской действительности, в первую очередь, южных регионов. Другие подобные изменения, переносящие из одной культурной сферы в другую, коренятся в таких значимых для русской культуры терминах, как «тоска» (у Теннесси Уильямса – «melancholy»), «нахальство» («insolence») и «сглаз» («bad luck»).

Основные элементы русской концептосферы, такие как «душа» и «тоска», которые, по мнению А. Вежбицкой, отражают «в наиболее полной мере особенности русского национального характера» [3, с. 33], зачастую отсутствуют в произведении Теннесси Уильямса, поскольку они остаются непонятыми как самому драматургу, так и американскому обществу в целом. Духовные аспекты «Чайки» Чехова утрачивают своё значение, уступая место материализму, который является одной из ключевых ценностных ориентаций американского общества. Для русских же материализм ассоциируется с меркантилизмом и вызывает отрицательную реакцию, а порой и осуждение.

Еще один момент, который отличает восприятие жизни героев пьесы Теннесси Уильямса и их русских прообразов, касается противопоставления «чувство – разум». В «Записной книжке Тригорина» доминирует рациональное мышление, характерное для западной, особенно американской, культуры. В поведении чеховских персонажей наблюдается пассивность, «неагентивность – ощущение того, что людям неподвластна их собственная жизнь, что их способность контролировать жизненные события ограничена» [3, с. 34], которая тесно связана с концептами «фатализм», «смирение», «покорность». В пьесе Теннесси Уильямса смирение и фатализм, характерные для русской ментальности, сменяются западной предприимчивостью. Персонажам Чехова гораздо значимее поддерживать гармоничные отношения с другими, избегая конфликтов, даже если это наносит ущерб справедливости, которая для них имеет большое значение. Герои же американской пьесы склонны к решительным поступкам ради собственного благополучия.

Пьеса Теннесси Уильямса «Записная книжка Тригорина» – это не адаптация в привычном понимании, а скорее своеобразная интерпретация «Чайки», воплощающая визионерский взгляд Уильямса на чеховское наследие, самостоятельное произведение, глубоко пронизанное любовью и уважением к творчеству А. П. Чехова. Теннесси Уильямс создал не упрощённую версию для англоязычного зрителя, а переосмыслил чеховский сюжет и язык, переведя его на американский культурный контекст, создав при этом совершенно оригинальную пьесу, сохранившую глубину и эмоциональную силу первоисточника, но обладающую собственной уникальной атмосферой и художественным решением.

Библиографический список

1. Шамина, В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, представленной в виде монографии / В. Б. Шамина. – Казань, 2007. – 52 с.

2. Williams, T. The Notebook of Trigorin / T. Williams. – New York: New Directions, 1997. – 98 p.

3. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1997. – 411 с.

Лазутин Руслан Сергеевич

соискатель (Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия)
lazutin-r@mail.ru

СИМВОЛИКА В РОМАНЕ Э. М. ФОРСТЕРА «КОМНАТА С ВИДОМ»

В статье рассматривается символика в романе английского писателя Э. М. Форстера в контексте поэтики модернизма.

Ключевые слова: *символ в художественном мире романа; Э. М. Форстер; модернизм; «Комната с видом».*

Первые семь глав романа «Комната с видом» («A Room with a View», 1908), действие которых происходит в Италии, были написаны в начале литературной карьеры английского писателя Эдварда Моргана Форстера (1879–1970). Последние тринадцать глав были завершены в 1907 году, после того, как был опубликован роман «Куда боятся ступать ангелы» («Where Angels Fear to Tread», 1905). Идея романа «Комната с видом» возникла у автора в Италии, во время его путешествия с матерью по этой стране. Первые заметки были сделаны в начале 1902 г. [1, p. 31]. Название этого романа уже символично, и, по мнению английского исследователя Г. Оливера, этот символ был использован в ранней новелле Форстера «Паника» (1904).

В «Комнате с видом» развивается тема конфликта между Италией и Англией, уже поставленная в романе «Куда боятся ступать ангелы». В этих романах Форстер описывает два хронотопа: Италию и Англию, сопоставляя наиболее контрастные, по его мнению, отличия, и именно на этом он создает эффект драматизма и выразительности этих книг. Италия Форстера, прекрасно изображенная в «итальянских» произведениях, – это нечто большее, чем просто другая страна, это мощное влияние, образ жизни. В обоих романах Форстер предлагает к рассмотрению национальные коды людей через пространство, в частности, изображая итальянцев, как «других», людей с другим мировоззрением.

Традиционно считается, что структура художественного пространства «Комнаты с видом» состоит из двух частей. События первой части разворачиваются во Флоренции, место действия второй части – графство Суррей.

Безусловно, одним из главных символов романа является комната с видом; в первой, итальянской части, это гостиничный номер, во второй, английской, это гостиная виллы на Саммер-стрит. Роман начинается со сцены в пансионе Бертолини, во время которой главная героиня Люси Ханичерч и ее двоюродная сестра Шарлотта Бартлетт обсуждают свою комнату без вида.

Открывающая роман глава не только знакомит с главными героями, но и демонстрирует то, как Форстер сочетает комическое и серьезное, вводя намеки на более крупные проблемы, существующие за пределами закрытого мира пансиона. Пансион, в котором остановились двоюродные братья и сестры, представляет собой миниатюрную картину британского мира и содержит все необходимые типы: мистер Биб, священник, Мисс Лэвиш, интеллектуалка, Люси, юная леди, Мистер Эмерсон, вольнодумец, Джордж, молодой человек, и две мисс Элленс, образцы хорошего воспитания. Под «хорошим воспитанием» подразумеваются викторианские приличия и застенчивость.

Интерьер пансиона с портретами королевы Виктории и А. Теннисона настолько повторяет английский стиль, что трудно представить, что это Италия, настоящая и живая: «Неужели это все-таки Италия!..» [2, с. 14]. Желание Люси увидеть «настоящую» Италию связывает ее с будущей героиней романа «Путешествие в Индию» Аделой, которая хочет увидеть «настоящую Индию».

С самого начала «вид» – это нечто большее, чем то, что открывается из окна номера гестхауса, он содержит в себе двойной смысл. «Вид», «видение», «обозрение» – это то, чего не хватает Шарлотте, она старая дева, которую преследуют пустяки и бесконечные табу. Люси наслаждается видом из новой комнаты, в то время как Шарлотта закрывает окна и двери. Н. Пейдж обращает внимание на тонкий символизм в контрастном поведении двух женщин: Люси, чувствуя себя подавленной вниманием Шарлотты, «открывает окно и вдыхает чистый ночной воздух», в то время как Шарлотта, находясь в своей комнате, «спешит закрыть окна», чтобы отгородиться от остального мира [1, p. 35].

Однако структуру романа можно представить и иначе. Только на первый взгляд «Комната с видом» делится на две части: «итальянскую» и «английскую». Это, по-видимому, связано с тем, что в начале второй части место действия меняется и появляются новые персонажи, миссис Ханичерч и Сесиль, которые были только упомянуты в первой. Полная структура «Комнаты с видом» скорее не «Италия – Англия», а «Италия – Англия – Италия», что сближает произведение с другим «итальянским романом» Форстера «Куда боятся ступать ангелы». Ведь события происходят сначала в Италии, затем герои перемещаются в Англию, откуда вновь возвращаются в Италию. Последняя глава романа переносит действие в Италию. Выясняется, что Люси не хочет ехать с семьей в Грецию, она выходит замуж за Джорджа, и они проводят медовый месяц в пансионе Бертолини. То есть роман заканчивается там же, где и начался.

З. Салливан отмечает, что роман построен вокруг трех больших символических сцен: сцены на площади Синьории, поцелуя в фиалках и купания в озере. [3, p. 218]. Та же стратегия построения романа вокруг трех осевых сцен, которые содержат символы, освещающие остальную часть романа, повторяется Форстером в более поздних работах.

Критики считают воду одним из главных символов романа. И здесь есть широкое поле для толкования: фраза «Батюшка в ванной», бутилированная вода перед гостями в гостевом доме Бертолини, раковина Джорджа, ванна мистера Эмерсона, река Арно, озеро, Средиземное море, бойлер Шарлотты Бартлетт.

В церкви Люси знакомится с мистером Эмерсоном (нравственным человеком, но абсолютно не религиозным), и место их встречи оказывается идеальным местом для выражения антиклерикализма Форстера. Буквальное значение имени Джордж (сына мистера Эмерсона) – «земледелец», что вызывает ассоциацию с Адамом как первым земледельцем и усиливает метафорическое отождествление. Также можно сделать предположение, что Люси, осознавая свою сексуальность, становится новой Евой вместе с Адамом-Джорджем, и вместе они попадают в новый Эдем – фиалковое поле.

В отличие от всех остальных глав две главы романа «Глава четвертая» и «Глава двенадцатая» названы по их номерам. Этим автор указывает на разницу между главами без названий и остальными главами романа и на важность событий, которые в них описаны. В четвертой главе Люси претерпевает трансформацию; двенадцатая содержит эпизод с мужчинами, купающимися в озере.

Четвертая глава начинается с одинокой прогулки Люси, во время которой она покупает репродукции картин, среди которых «Рождение Венеры» С. Боттичелли. «Хотя Люси истратила уже почти семь лир, врата свободы все еще не распахнулись перед ней [2, с. 59]. Завершается глава убийством на площади Синьории, благодаря которому образ Италии начинает играть для Люси новыми красками.

Вторая часть романа начинается с мгновенного переноса действия в Англию, с описания гостиной в доме семьи Люси, в которой ее мать и брат сидят в полумраке. Н. Пейдж выражает сомнения в уместности этого символического отвержения «вида». Это может навести на мысль о том, что образы матери и сына похожи на образы миссис Херритон и Филиппа, хотя позже выясняется, что миссис Ханичерч и Фредди – приятные личности. Возможно, это просто способ показать, что Англия – это не Италия.

Одной из наиболее часто обсуждаемых критиками глав является двенадцатая, в ней описано купание трех мужчин – Фредди, Джорджа и мистера Биба в озере. Джордж пригласил Фредди в баню, когда он отправился со священником на виллу мистера Эмерсона. Эпизод, описывающий купание, по словам К. Саммерса, является отголоском одиннадцатой части «Песни о себе» У. Уитмена (1855), где «Двадцать восемь молодых людей танцуют, смеются и купаются у берега…» [4, с. 14]. Это купание символизируют радостное принятие жизни, телесное освобождение и единение людей через их общую человечность и природу. Комический эффект присутствует в том, что после купания трое обнаженных мужчин бегают вокруг озера и попадаются на глаза миссис Ханичерч, Люси и Сесилю, а Джордж при этом еще и здоровается с дамой.

Вода, как отмечалось ранее, имеет особое значение для Форстера. Следующая, тринадцатая глава «Беда с Бойлером мисс Бартлетт» предлагает рассказ о сломавшемся бойлере Шарлотты, но, учитывая важность символа воды в романах Форстера, следует ожидать более глубокого значения и этой главы. Пруд потерял свою красоту, когда вода покинула его, хлопоты с водой в доме Шарлотты вносят в ее жизнь грусть и переживания. То есть вода для Шарлотты в отличие от Фредди, Джорджа и преподобного Биба становится источником бытовых проблем и расстройств.

Нередко Форстеру удаётся охарактеризовать персонажей с помощью их языка, всего несколькими фразами. Например, во время обеда, при упоминании мисс Лэвиш, миссис Ханичерч выражает свое отношение к женщинам-писательницам: «Если книги должны быть написаны, пусть их пишут мужчины» [2, с. 156]. Одна фраза выражает понимание героиней места женщины в жизни и искусстве.

Таким образом, создание писателем целой сети аллюзий и ассоциаций, составляющих «метаструктуру» над текстом и порождающих ряд интерпретаций: символическое название романа с многозначным словом «вид», нетривиальная структура романа, в котором главная героиня вновь возвращается во Флоренцию, в которой впервые в жизни дала волю чувствам, символические сцены, которые автор описывает особенно подробно, и разнообразное использование символов (в особенности воды) является одной из самых ярких черт модернизма, и Эдвард Морган Форстер был, пожалуй, одним из первых английских авторов, инициировавших ее появление в литературе XX века.

Библиографический список

1. Norman, P. E. M. Forster / P. E. Norman. – London: Macmillan Press, 1987. – P. 31. – 133 p.
2. Форстер, Э. М. Комната с видом на Арно; Пер. В. А. Миловидова / Э. М. Форстер. – М.: АСТ, 2015. – 287 с.
3. Sullivan, Z. Forster's Symbolism: A Room with a View, Fourth Chapter / Z. Sullivan // E. M. Forster. Critical Assessments. [ed. J. H. Stape]. Volume 3. The Modern Critical Response: Where Angels Fear to Tread to Maurice. – Cornwall, Bodmin: MPG Books Ltd., 1998. – 455 p.
4. Уитмен У. Листья травы. М.: АСТ, 2023. – 416 с.

Ларина Мария Валерьевна

канд. филол. наук, доцент (Российский университет дружбы народов, г. Москва; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург, Россия)
m_larina@yahoo.com

РОМАН ВЗРОСЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ

Современный немецкий Bildungsroman, сохраняя классические элементы жанра, тяготе к усилению психологизма, принципу «рассказ в рассказе», типу нарратора-подростка, теме травмы.

Ключевые слова: *Bildungsroman; современная немецкая проза; роман инициации.*

«Роман взросления» (нем. *Bildungsroman*) зародился в немецкой литературе Просвещения. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллер, вторя идеям Ж.-Ж. Руссо, постулирует самобытность психики ребенка, с его нуждами и потенциалом, который взрослые обязаны развивать в определенном направлении. Идеалистические изыскания Шиллера были дополнены И. В. Гете, говорившем о необходимости не только стремления к всестороннему развитию личности, но и практического овладения жизненными навыками и профессией с целью служения обществу [1, с. 2–3]. Само понятие *Bildungsroman* было впервые описано К. Моргенштерном в 1820-х гг. и популяризирован В. Дитлеем только в конце XIX века [2, с.7]. Необходимо отметить, что немецкий термин *Bildungsroman*, используемый также в англоязычном литературоведении, традиционно переводится на русский язык и как «роман воспитания», и как «роман взросления». В современных отечественных классификациях строгое разграничение

этих понятий не наблюдается, поэтому мы будем использовать термины «роман взросления» и «роман воспитания» как синонимичные и взаимозаменяемые.

Жанровая специфика диктует необходимые содержательные элементы:

• Это «повествование о характере»: как правило, *Bildungsroman* имеет одного центрального героя, чем отличается от близких романных форм (*Raumroman, Zeitroman, Gesellschaftsroman, Abenteuerroman* и др.).

• Это «роман о развитии»: главный герой – полноценный, психологически глубокий характер, который постепенно развивается и изменяется. Преобразование может начинаться в детстве, но в центре повествования – подростковый период и юность героя.

• В *Bildungsroman* развитие героя – не процесс социальной или биологической детерминации, но процесс «становления» *(Bildung)*. Поэтому такой роман неразрывно связан с идеей индивидуальности и осознанием того, что особенности современного общества могут угрожать развитию гармоничной личности. Отсюда – основной конфликт между индивидуальностью героя и общественными ожиданиями.

• Все содержательные компоненты «романа воспитания» служат задаче выражения авторской концепции возможного и идеального процесса формирования личности [3, с. 266–267].

В качестве первого «представителя жанра» традиционно называют «Агатон» («Geschichte des Agathon», 1766, 1767) К. М. Виланда [2, с. 38; 3, с. 264]. Говоря о генезисе *Bildungsroman*, М. Энгель выделяет знаковые тексты немецкоязычной прозы разных исторических периодов: «Годы учения Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre», 1795–1796) И. В. Гете, «Бабье лето» («Der Nachsommer», 1857) А. Штифтера, «Зеленый Генрих» («Der grüne Heinrich», 1879–1880) Г. Келлера, «Волшебная гора» («Der Zauberberg»,1924) Т. Манна и «Игра в биссер» («Das Glasperlenspiel»,1943) Г. Гессе. Жанр продолжает развиваться и во второй половине XX века, однако, как мы увидим далее, влияние национальной литературной традиции постепенно ослабевает, уступая место диалогу с американской литературой.

Рассуждая о непреходящей актуальности «романа воспитания» в немецкой прозе, М. Суэллс отмечает, что именно этот жанр вдохновлял на творчество разные поколения писателей, выступая в качестве «жизненно важного художественного средства освоения действительности, с помощью которого немецкий ум мог исследовать и определять себя во всех меняющихся исторических контекстах» [2, с.7]. Данное положение вполне коррелирует с общеевропейскими литературными тенденциями. Еще М. М. Бахтин отводил «роману воспитания» особую роль в процессе становления реалистического романа как синтетической формы литературного искусства [4, с. 198].

В попытке систематизации «романов воспитания» исследователь проводит четкую грань между произведениями, где герой как бы «встраивается» в существующий неподвижный мир – «характернейшее явление немецкого Просвещения», и романами, в которых становление человека происходит вместе со становлением мира, когда герой находится уже не внутри эпохи, а на рубеже, что вынуждает его эволюционировать в новый, неизвестный ранее тип [4, с. 202]. Ситуация крайней нестабильности порождает специфический круг проблем: действительности и возможностей человека, свободы и необходимости, творческой инициативы. На наш взгляд, именно этот тип *Bildungsroman* продолжает

жить и развиваться в немецкоязычной прозе во второй половине XX века. Однако он претерпевает существенные жанровые трансформации: его структура меняется, появляются смешанные формы, усложняется герой.

Война и разделение Германии сказались, в том числе, и на веяниях в искусстве слова. На сцену выходят антигерои «трикстерской парадигмы»: нереализованные блудные дети эпохи. Произошедшая в 1950–1960-е гг. эта перемена породила ряд «романов анти-взросления», где становление героя обречено на провал. Так в романе Г. Белля «Глазами клоуна» («Ansichten eines Clowns», 1963) Ганс Шнир – уже не «подросток», но «лишний человек»: всем чужой, нищий, отщепенец общества состоятельных буржуа, так и не научившийся «жить как все». Если творчество Г. Белля еще остается в рамках реалистического метода, то в ряде других произведений под влиянием постмодернистских тенденций герои зачастую обладают фантастической, инфернальной природой: отказавшийся взрослеть и обладающий разрушительной силой Оскар из романа «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel», 1959) Г. Грасса или адское порождение «пансиона мадам Гайар» – Жан Батист Гренуй из «Парфюмера» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders»,1985) П. Зюскинда. На этом фоне можно наблюдать отказ от традиционной для «романа взросления» линейной структуры повествования и некоего «положительного финала», утверждающего авторскую концепцию процесса формирования личности. Авторы отказываются от поэтапного изображения формирования характера в пользу запечатления значимых событий, своеобразных цезур в судьбе молодого героя. В связи с этим возникает необходимость обозначить современную инвариантную модель «романа взросления» – «роман инициации»[21].

Переход к новой жанровой модели напрямую связан с требованиями новой эпохи. В 1990-е гг. традиционно «сложная» немецкая литература разворачивается к читателю: развивается массовая литература и «поп»-роман, происходит упрощение литературных форм, на смену объемным романам приходят небольшие произведения. Период конца XX-го – начала XXI-го века приносит новые социальные вызовы: глобализация, цифровизация, миграция, экологический и финансовый кризисы. На этом фоне можно наблюдать актуализацию «романа взросления», традиционно откликающегося на проблемы неустойчивой современности, когда прежние социальные, экономические, политические и идеологические устои разрушаются.

Цель доклада: показать эволюцию «романа взросления» и его инварианта – «романа инициации» в каждом десятилетии XXI века на материалах трех ключевых романов. Это предполагает решение таких задачи как выявление классических черт «романа взросления», сохраняющихся сквозь время, и характеристика новаций, продиктованных реалиями современности.

В качестве **объекта исследования** выбраны романы: «Der Vogel ist eine Rabe» (2003) Б. Леберта, «Tschick» (2011) В. Херрндорфа и «Hund, Wolf, Schakal» (2022) Б. К. Хани.

Методология исследования определяется поставленными задачами: компаративный анализ тематического и проблематического ядра и художественных особенностей каждого текста; жанровый анализ; интерпретация через обращение к социокультурному контексту.

[21] См. Шалимова Н. С. Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2014. №4 (30). С. 265–268.

Результаты исследования. Современный немецкий Bildungsroman сохраняет ряд классических элементов жанра. Среди них – мотив пути героя как символ личностного роста и традиционная трансформация самовосприятия героя: от эгоцентризма к осознанию своей ответственности перед собой, близкими и обществом в целом. Кроме того, авторы XXI века обращаются к характерным для жанра образам: родителей, социальных институтов (школа, университет, тюрьма). Также не чужд «роману инициации» образ «наставника», которым, как правило, выступает старший товарищ героя.

Однако уже в начале 2000-х гг. ярко проявляются временные особенности Bildungsroman. Так роману «Der Vogel ist eine Rabe» Б. Леберта свойственен глубокий психологизм, который усиливается за счет специфической композиции (беседа в поезде, «рассказ в рассказе») и особенностей наррации (нарратор и главный герой-рассказчик – оба подростки). Повествование сфокусировано на травмах, поднимается тема психического здоровья. Рассказ героя, неровный и эмоционально насыщенный, прерывается размышлениями нарратора и его комментариями «вслух», в адрес рассказчика. Именно звучание двух голосов в тексте позволяет охарактеризовать героя и его поступки с двух точек зрения: «изнутри» и «снаружи». Напряжения добавляет заданная автором интрига, которая не раскрывается вплоть до финала романа: и нарратор, и читатель держатся в неведении относительно того, что же произошло с рассказчиком, какое событие послужило в его судьбе своеобразным «акме», после которого пути назад уже не было. Подчеркнутая, почти раблезианская телесность текста оттеняет душевные терзания героя, его откровенность порой шокирует. В этом плане Б. Леберт продолжает тенденции, заданные немецкой литературой 1990-х гг., с ее установкой на «шок», «новую искренность» и трагический жест. Автор претендует на синтез жанров, придавая своему произведению форму дорожного романа с детективной загадкой. Важным аспектом формирования романного мира выступает образ города. Городская среда формирует героя, а гетеротопия урбанистического пространства резонирует с беспокойством человеческой души, совершающей нравственный выбор.

В 2010-е гг. *Bildungsroman* сфокусирован не столько на неразрешимых жизненных коллизиях, сколько на проблеме самоидентичности. В связи с этим особую роль играет характерный авторский пафос, «подростковый дух» текстов. В романе «Tschick» В. Херрндорфа (на русский язык название было переведено как «Гудбай, Берлин», что, на наш взгляд кардинально смещает акцент с героя на собственно путешествие повествование развивается от истории про школьные проблемы героя до полноценного *trash-путешествия*. Наделяя образ дороги традиционной семантикой свободы и риска, автор осознанно отсылает к американской литературе: *Гонзо*-журналистике, произведениям Дж. Керруака, У. Берроуза, Ч. Буковски. При этом прослеживается явная связь и с немецкой *pop*-литературой предыдущих десятилетий, в частности, с романами Кр. Крахта «Faserland» и «1979». Херрндорф, продолжая начинания *pop*-литераторов 1990-х, создает текст, пронизанный современной массовой культурой. Писатель изображает пару героев, но модифицирует ее. В центре истории – «типичный» подросток, сталкивающийся с *Другим* – странным новым одноклассником, которым оказывается русский парень Андрей.

Проблема идентичности и связанный с ней образ *Другого* не потеряют актуальности и в 2020-е гг. Б. К. Хани выведет *Bildungsroman* на стык культур,

языков и религий. Его подростки – мигранты, бежавшие от ужасов Иранской революции в благополучную ФРГ. Как и в романе В. Херрндорфа ключевую роль в репрезентации героев играет образ Берлина. Б. К. Хани расширяет «городское пространство», вводя в повествование второй город – Тегеран. Оба мегаполиса представлены как сложные пространства, где действуют герои-трикстеры. История двух братьев в романе – одновременно предельно реалистическая, продолжающая мировую литературную традицию литературы о *маленьком человеке*, и мифологическая, отсылающая к персидскому фольклору. Несмотря на трагический пафос произведения, автору не чужда «философия надежды»: открытый финал, мотив «пути в завтра».

Таким образом, немецкий «роман взросления» в XXI веке сохраняет фундаментальные особенности жанра, однако под давлением современных реалий авторы расширяют круг тем, внедряют нетипичные нарративные стратегии. Каждое десятилетие вносит свой «оттенок» – от фокуса на внутреннем мире до глобальных социальных вопросов. Можно сказать, что динамика жанра отражает стремление немецкой прозы синтезировать классические традиции *Bildungsroman* с экзистенциальными запросами новых поколений читателей и альтернативными культурными дискурсами.

Библиографический список

1. Jeffers, T. L. Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana / T. L. Jeffers. – New York: Palgrave Macmillan, 2005. – 257 p.

2. Swales, M. The German Bildungsroman from Wieland to Hesse / M. Swales. – Princeton: Princeton University Press, 1978. – 184 p.

3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

4. Engel, M. Variants of the Romantic «Bildungsroman» (With a Short Note on the «Artist Novel») / M. Engel // Romantic Prose Fiction (ed.by G. Gillespie, M. Engel, B. Dieterle). – Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2008. – P. 263–295.

Липчанская Ирина Владимировна

канд. филол. наук, доцент (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)
lipcha87@gmail.com

НОВЫЙ РЕАЛИЗМ ИЛИ НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ? ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Х. ЯНАГИХАРЫ «МАЛЕНЬКАЯ ЖИЗНЬ»

В статье рассматриваются жанровые особенности романа современной американской писательницы Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь» (2015) в контексте поэтики метамодернизма и предлагаемых ею концепций нового реализма и новой искренности.

Ключевые слова: *Янагихара; реализм; новая искренность; «Маленькая жизнь», метамодернизм.*

Наследуя традиции реализма в европейском романе 19–20 веков, роман Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь» имеет следующие соответствующие жанру характеристики:

• реальное место действия – Нью-Йорк. Подробное описание города, интерьеров квартир, колледжа и больниц создает эффект узнавания. Время действия намеренно не указано автором. Можно предположить последнюю четверть 20 – начало 21 века;

• повествование от третьего лица, надежный повествователь;

• простой язык повествования, передающий обыденную речь. Нет излишней поэтизации, диалоги персонажей реалистичны, читатель им верит. Максимальная функциональность языка, особенно в описаниях сцен насилия и боли, усиливает эффект и воздействие на читателя. Подчеркнутая простота языка шокирует;

• социально-исторический контекст: несмотря на отсутствие прямого указания на время, когда разворачиваются события романа, Х. Янагихара показывает типичное для нашего времени профессиональное развитие персонажей, их становление и карьерный рост в творческих профессиях (художник, актер, архитектор) и области юриспруденции. В романе поднимаются проблемы классовых отношений, расизма, гомофобии, сиротства, зависимости и пр.;

• типизация персонажей: герои Х. Янагихары – представители своей среды. Во многом события их жизни и отношения между героями являются продуктом социальных условий, в которых они оказываются (Джуд – сирота, Малькольм – сын богатых родителей и пр.);

• психологизм: автор раскрывает внутренний мир персонажей (в особенности, Джуда как главного героя), их эмоциональное состояние и движущие ими мотивы;

• критика общественно-значимых проблем: обличение системного насилия (педофилия, институт сиротства и безразличие общества), проблемы зависимости, дискриминации;

Характерной чертой современной литературы 21 века является новая искренность, под которой мы понимаем вслед за А. Думитреску *«этику подлинности и неравнодушия»* [1]. В романе «Маленькая жизнь» это проявляется следующим образом:

• автор уходит от постмодернистской иронии, предлагая вместо нее повышенную эмоциональную интенсивность текста. Простота и лаконичность описаний (например, в сценах самоповреждения или насилия) эмоционально вовлекают читателя, заставляют нас сопереживать;

• безоценочность: Х. Янагихара и ее повествователь не дают оценки происходящего, читатель должен или вынужден формировать собственную позицию;

• главенство этических вопросов: отказываясь от формального эксперимента, сводя эстетические приемы до минимум, роман ставит перед читателем крайне важные и сложные вопросы морали. С данной точки зрения, дискомфорт, испытываемый читателем, является необходимым элементом;

• преувеличенная искренность как художественный прием: намеренное нагнетение страданий (за что роман подвергся критике), глубокое погружение в травму и травмирующий опыт, лирические пассажи о любви дружбе как черта неоромантизма;

• исповедальная форма повествования: в романе используются письма и внутренние диалоги героев.

Мы приходим к выводу, что роман Х. Янагихары «Маленькая жизнь» следует считать примером метамодернистской прозы, сочетающей в себе черты реализма и новой искренности.

Список использованных источников

1. Думитреску, А. Что такое метамодернизм и зачем нам это знать? / А. Думитреску. – URL https://newochem.ru/kultura/chto-takoe-metamodernizm-i-zachem-nam-eto- znat/. (дата обращения: 07.07.2025)

2. Янагихара, Х. Маленькая жизнь / Х. Янагихара. – М: Изд-во АСТ: CORPUS, 2024. 688 с.

Логиш Сергей Васильевич

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
belpaese2000@gmail.com

«РУССКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАЗЗО ЛАНДОЛЬФИ

Русская литература оставила существенный след в творчестве Т. Ландольфи. Он стал одним из лучших переводчиков русской классики на итальянский язык в XX веке и смог интегрировать ее философско-эстетические и художественные элементы в ткань собственных произведений.

Ключевые слова: *итальянская литература; Томмазо Ландольфи; литературная рецепция.*

Творчество Томмазо Ландольфи (1908–1979), одного из значительных итальянских писателей XX века, только в последние десятилетия стало объектом пристального изучения, преимущественно у себя на родине. Его произведения многослойны, насыщены аллюзиями и символикой, часто интертекстуального характера, позволяющими говорить о его связях (на уровне образа, сюжета, стиля) с другими европейскими литературами, в число которых входила и русская.

Именно русская литература (и через нее культура) вошли в творческую судьбу писателя в самом начале его творчества, – точнее, еще в студенческие годы, когда он начал учить русский язык и избрал темой для дипломного сочинения творчество Анны Ахматовой. С этого времени он исследует русскую словесность в различных плоскостях, как переводчик и собственно писатель.

1. Ландольфи стал одним из первых постоянных переводчиков русской литературы в Италии: еще в начале века знакомство с произведениями русских писателей происходило чаще всего через переводы на другие языки. К переводу Ландольфи обратился в 1930-е гг., став одной из важных фигур «десятилетия перевода» в Италии, когда в рамках идеологических установок фашистского режима был принят официальный курс на «итальянизацию» и были резко ограничены контакты с зарубежной литературой и культурой. На долгие годы, под влиянием различных обстоятельств, перевод стал его вторым «ремеслом», наряду с писательским. Ландольфи привлекает преимущественно русская литература XIX века, при этом особое предпочтение он отдает произведениям А. Пушкина, Н. Гоголя и Ф. Достоевского, хотя за несколько десятилетий (с 1930-х до конца 1960-х) им были переведены тексты (проза и поэзия) едва ли не всех основных русских авторов этой эпохи (М. Лермонтова, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Тютчева, М. Салтыкова-Щедрина. А. Чехова, И. Бунина). Работ по теории перевода писатель не оставил, однако о его методе можно судить по некоторым рецензиям и предисловиям, особенно в 30–40-е годы. *«В более чем буквальной своей версии я скрупулезно сохранил… все особенности или несовершенства текста, стилистические, синтаксические и иные. Частые повторы, когда они не служат для создания простой манеры повествованию, нерешительность и условность*

контекста, в котором они встречаются, и все другие характеристики… показывают, что у Толстого не было ни времени, ни желания отправлять эти произведения на беспощадную шлифовку. Но мне не показалось, что их следует переделывать,» [1, p. 7] – пишет он о переводе рассказов Л. Толстого.

Первыми для Ландольфи-переводчика и стали переводы некоторых рассказов Л. Толстого, опубликованные в 1934 г., а в 1942 г. вышел перевод «Петербургских повестей» Н. Гоголя. Семью годами позже появилась антология переводов «Русские писатели» *(Narratori russi)*, подготовленная совместно с переводчиком и филологом-русистом Этторе Ло Гатто, в которую вошли произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского и И. Бунина, многие из которых впервые стали доступны на итальянском языке. В 1950–60-е годы Ландольфи является фактически ведущим переводчиком русской литературы в стране, но начинает тяготиться этим ремеслом, поскольку вынужден заниматься им в ущерб собственно литературному творчеству.

Очень значительны заслуги Ландольфи и в переводе русской поэзии. Ему принадлежат большой корпус переведенных текстов А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, многие из которых впервые появились на итальянском языке. О собственном понимании поэтического перевода в одной из своих рецензий Ландольфи писал: *«Правильно перевести поэта – значит передать не только, даже не столько букву, сколько метрические модуляции и флексии, отношения, обстановку и в мельчайших подробностях музыкальные и прочие переходы. Это значит не столько воспроизвести контекст, сколько передать контекст гармонично… Вариант, который пытается пренебречь этими элементами или стремится переложить их согласно законам и традициям другого языка, – это уже прозаическая версия»*. [2, p. VIII]. Скрупулезный филологический подход к тексту, к передаче его тончайших нюансов и оттенков смысла, отказ от рифмы, ушедшей из итальянского поэтического языка, изменение ритмического рисунка стиха позволили Ландольфи воссоздать русскую поэзию таким образом, чтобы она была совершенно естественна в итальянском звучании, не утрачивая оригинальности.

2. Ландольфи никогда не был в России и не выказывал намерений ее посетить. Эта страна осталась для него фантазией, вымыслом, в основе которого лежала русская культура XIX века. Источником ее познания стали литературные тексты, создававшие некое идеальное пространство: реальность преломлялась дважды. Ее идеальное художественное измерение перекликалось и с мировосприятием писателя, его способом изображения реальности как таковой, и с отраженными в ней обстоятельствами собственного существования. *«Ландольфи бессознательно усваивает образы русской литературы, русского характера, которые становятся частью его образа жизни. Тип лишнего человека, то есть нищего дворянина во всех его вариациях, является своего рода зеркалом, в которое он будет продолжать смотреться на протяжении всей своей жизни»*, – отмечает критик Дж. Маккари [3, p. 295].

Ландольфи воспринимает русскую литературу как отдельное измерение, как подвижную «мозаику», которая не укладывается в привычные схемы, но отражает форму собственного бытия, очень часто непредсказуемую, неуловимую, находящуюся в непрестанном движении, превращении, – в то же время оставаясь источником литературного вдохновения.

Игра и фатум как элементы этого мира ощутимо привлекают писателя в русских авторах и тематически ассимилируются в его собственном творче-

стве. Непредвиденность обстоятельств, незавершенность действий (либо их интенциональность) с финалом, выходящим за рамки привычного пространства и времени, существующего лишь в воображении, – все эти черты можно найти у тех русских авторов, которые были особенно близки Ландольфи. Мотив игры, случая, фатума в «Пиковой даме», страсти и смерти в «Маленьких трагедиях» А. Пушкина, азарт как страсть в «Игроке» Ф. Достоевского, загадка уничтожения второго тома «Мертвых душ» и сама судьба Н. Гоголя содержат сюжетные элементы и тематику «недосказанности», тайны, фантастического и мистического, в более широком плане, которое присутствует во многих текстах писателя.

Наиболее заметные следы влияния русской литературы на Ландольфи ощутимо уже с первых новелл, написанных в 1930-е гг. Так, его первая новелла «Мария Джузеппа» (*Maria Giuseppa*, 1930) – это «в миниатюре» та же история, которая лежит в основе повести Ф. Достоевского «Записки из подполья»).

Повесть «Раковая королева» (*Cancroregina*, 1950) написана в форме монолога, дневниковых записей героя, постепенно уходящего в безвозвратное одиночество безумия. Механизм повествования и трансформации безымянного персонажа недвусмысленно напоминают историю чиновника Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего», хотя и с иным финалом.

Новелла «Жена Гоголя» (*La moglie di Gogol'*, 1954), несмотря на общий сюрреальный характер рассказанной в ней истории, представляется как почти дружеское, «задушевное» воссоздание деталей из глубоко частной, интимной жизни писателя, причем за образом рассказчика Фомы Паскалыча Ландольфи автор вводит в повествование и самого себя (Фома Паскалыч – это имя самого автора: Tommaso Pasquale, по имени отца Паскуале). Язык и стиль рассказа подробнейшим образом, на уровне лексики и синтаксиса, «имитируют» механизмы повествования самого Гоголя.

Новелла «Немая» (*La muta*, 1964) уже в названии перекликается с повестью Ф. Достоевского «Кроткая» (в переводе – *La mite*). В обоих произведениях одной из главных звучит тема палача и жертвы, повествование ведется от первого лица и представляет собой монолог убийцы.

У повести «Оттавио из Сен-Венсана» (*Ottavio di Saint-Vincent*, 1958) сложно найти русский «аналог». Главная героиня, русская графиня, назначает себе возлюбленного, который должен играть русского аристократа. По происхождению, самозванец Оттавио также воспринимается как русский аристократ. Тема игры и непредсказуемости судьбы по воле писателя реализуется через «русских» персонажей, пришедших из воображаемого «русского» измерения, которое Ландольфи себе создал.

Томмазо Ландольфи, безусловно, был одним из многих итальянских писателей, испытавших влияние русской литературы, однако его роль в рецепции и распространении русской словесности в Италии более значима. Восприняв ее неопосредованно благодаря знанию русского языка, он создал обширный корпус художественных переводов, актуальных и в настоящее время. Художественное многообразие произведений русской классической литературы было переосмыслено и в его писательском творчестве на концептуальном, тематическом и образном уровне. Процесс подобного переосмысления, сложной авторской трансформации поспособствовал тому, что творчество Ландольфи стало ярким явлением в итальянской и европейской литературе XX века.

Библиографический список

1. Landolfi, Tommaso. *Inediti di Leone Tolstoj* // «Occidente», a. III. – Vol. VII. – Aprile-giugno, 1934.
2. Landolfi, Tommaso. Recensione a Renato Poggioli, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento* // «Meridiano di Roma», a. II, n. 35. 29 agosto 1937. P. VIII.
3. Maccari, Giovanni. Deboli trasparimenti di sott'acqua / Tommaso Landolfi. I russi. Ediz. digitale. – Milano: Adelphi, 2022.

Любеева Светлана Васильевна

канд. филол. наук, доцент (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
lyubeevasv@mgpu.ru

ФЕНОМЕН МЕЖПОКОЛЕНЧЕСКОЙ ТРАВМЫ В РОМАНЕ И. МАКЬЮЭНА «ЧЕРНЫЕ ПСЫ»

Настоящая статья посвящена феномену межпоколенческой травмы – глубокой эмоциональной памяти, которая передается от поколения к поколению и формирует осознание травмы как наследия.

Ключевые слова: *межпоколенческая травма, трансгенерационная травма, проблема поколений, И. Макьюэн, «Черные псы».*

Объектом для рассмотрения феномена межпоколенческой травмы может послужить роман современного британского писателя И. Макьюэна «Черные псы» (*Black Dogs*, 1992). В своем пятом романе британский прозаик обращается к исследованию фундаментальных противоречий человеческой природы, раскрываемых сквозь призму межпоколенческой динамики. Повествование ведется от лица Джереми (Jeremy), представителя послевоенного поколения, именуемого «поколением бумеров» (1946–1960) [3]. Главный герой приступает к изучению семейного прошлого своей супруги Дженни Тремейн (Jenny Tremaine), берясь за написание мемуаров, посвященных драматичным обстоятельствам жизни её родителей. Джун и Бернард Тремейн (June and Bernard Tremaine) принадлежат к так называемому «поколению традиционалистов» (1920–1940), которое непосредственно столкнулось с жестокими реалиями Второй мировой войны.

Использование символического образа черных собак, вынесенного в название романа, служит мощным инструментом исследования глубинных страхов и психологических травм, передающихся от поколения к поколению. В этом образе воплощаются коллективные страхи поколения, вызванные травматическими историческими событиями второй половины XX века: последствиями Второй мировой войны, ужасами концентрационных лагерей, крахом коммунистических иллюзий и падением Берлинской стены в 1989 году. Все эти события находят отражение в художественной ткани повествования, создавая атмосферу напряжения и неопределенности, столь характерную для исторического периода, изображаемого автором.

Роман «Черные псы» представляет собой уникальное сочетание художественного повествования и интеллектуальной рефлексии, акцентируя внимание на тематике поколенческих травм и экзистенциальных конфликтов. Отсылка к эссе Артура Кёстлера «Йог и комиссар» [1], написанного в 1942 году, добавляет тексту дискурсивный характер, сближающий его с эссеистикой. Центральная дихотомия

произведения заключается в противопоставлении позиций Джун и Бернарда, выражающих две противоположные философии: мистицизм и рациональный материализм: *Rationalist and mystic, commissar and yogi, joiner and abstainer, scientist and intuitionist, Bernard and June are the extremities, the twin poles along whose slippery axis my own unbelief slithers and never comes to rest* [4]. Эти контрастирующие точки зрения становятся метафорой противоречий внутри одного поколения, пытающегося осмыслить опыт Второй мировой войны и последовавших исторических трансформаций. Эта борьба взглядов приобретает особую остроту именно потому, что является отражением экзистенциальных поисков самого автора, родившего в 1948 году, и принадлежащего к тому же поколению, что и нарратор. И. Макьюэн в интервью о романе «Чёрные псы» и своём мировоззрении откровенно заявляет о себе как об атеисте, подчёркивая, что его атеистическая позиция формировалась постепенно, а не была изначально очевидна. Писатель поясняет, что двигался по «скользкой оси» между верой и неверием, что символизирует внутреннее напряжение между рационалистическим мышлением и мистическим восприятием мира, отображённое в образах персонажей романа [2].

Произведение строится вокруг психологической глубины персонажей, создающих пространство для глубокого изучения внутренних мотиваций и морально-философских установок. Важным аспектом исследования является эпизод встречи Джереми со скорпионом в доме Джун, ставшей своего рода триггером для рассуждений о природе коллективных страхов поколения в послевоенной реальности. Текст приобретает черты диалогичности (по М. М. Бахтину): голоса Джун и Бернарда по-разному интерпретируют инцидент в сознании самого Джереми. Анализ данного эпизода позволяет выявить скрытые опасения и сомнения в отношении поисков истины, глубоко укоренившиеся в подсознании героя, что является отражением состояния сознания послевоенного поколения, в котором различные интеллектуальные и моральные позиции постоянно находятся в диалоге друг с другом. Кроме того, автор демонстрирует механизм формирования мышления нового поколений через сложный процесс взаимодействия с коллективным опытом и фоновыми знаниями предыдущего поколения.

Жанровая эклектичность текста подчеркивает гибкость нарратива, сочетающего элементы психологического и философского романа. Хотя эта особенность менее выражена по сравнению с другими работами И. Макьюэна, она способствует созданию многослойного образа мировоззрения человека второй половины XX века, формирующегося под влиянием исторического контекста и индивидуальных психоэмоциональных переживаний. В итоге роман выступает свидетельством того, насколько значимы межпоколенческие связи и культурные шрамы, оставленные глобальными катастрофами эпохи.

С точки зрения композиции исследуемое произведение характеризуется сложной структурой повествования, в которой активно задействуется прием нелинейной хронологии. Несмотря на кажущуюся простоту авторского стиля, само построение сюжета обладает глубоким смыслом и играет ключевую роль в раскрытии феномена межпоколенческой травмы. Нарратор регулярно совершает скачки между различными временными отрезками, что способствует созданию эффекта многомерной рефлексии. Джереми описывает свои мемуары, как «блуждание», «ряд отступлений» (divagation). Так, сначала читатель путешествует из 1980-х годов во Францию 1938 года, затем вновь оказывается в настоящем Джереми, после чего погружается в события начала 1940-х годов. Подобная структура придает

динамику сюжету и углубляет восприятие происходящих событий, передавая фрагментарность воспоминаний и расщепленность сознания персонажа, ставя под сомнение возможность достижения абсолютной и объективной истины о событиях предыдущих эпох. Композиция произведения раскрывает процесс расщепления психики как защитную реакцию на травму, иллюстрируя фрагменты воспоминаний и сложность восстановления целостного представления об опыте предыдущего поколения.

Политическая идеология занимает центральное место в изучаемом сочинении. Юные Джун и Бернард выступают представителями определенного этапа развития западной культуры и социальной мысли. Оба были членами Компартии Великобритании, увлеченными идеей социалистического преобразования общества. Однако последующие десятилетия показали всю глубину кризиса утопических идей, что стало причиной глубочайшей травмы «поколения традиционалистов», родившегося накануне мировых катаклизмов. Именно этот кризис стал основой индивидуального и коллективного самосознания следующих поколений, включая самого протагониста. Эпизод, в котором Джереми находится в Польше с супругой в 1981 году, в условиях введённого военного положения, служит отражением внутриличностного кризиса героя. Этот исторический момент становится катализатором серьёзных размышлений и душевных терзаниях, обнажающих страх, неуверенность и глубокое беспокойство перед лицом политических репрессий и общественных перемен. Автор указывает на значимость исторических обстоятельств в формировании как индивидуального, так и коллективного сознания. Таким образом, через борьбу тоталитаризма и демократии автор эксплицирует сложную взаимосвязь личного опыта и глобальной политической реальности. Травмирующий опыт, полученный в Польше, формирует у Джереми отвращение к коммунистической идеологии, метафорическим выражение которого служит физическое недомогание юноши: его лихорадит и тошнит. На уровне сюжета это непринятие насилия выражается в спорах с тестем Бернардом, в которых Джереми очевидно занимает сторону Джун, вопреки декларируемой беспристрастности. Несмотря на то, что сам Бернард вышел из коммунистической партии в 1956 году, после подавления восстания в Венгрии Советскими Войсками, он остается наследником материалистического мировоззрения. Данный сюжет демонстрирует историю разочарования, пережитого вместе с целым поколением. Следовательно, идеология в повествовании служит ключевым средством передачи концепций исторической преемственности и культурной травмы, демонстрируя тесную взаимосвязь прошлого и настоящего, индивидуального и общечеловеческого опыта.

Протагонистом движет глубокое желание понять прошлое, наладить связь между временем, историей и личным опытом. Особое внимание уделяется деталям внешнего облика и быта прошлого поколения, таким как одежда, предметы быта, запечатленные на фотографии из прошлого Тремейнов. Джереми исследует прошлое родителей супруги, записывая детали одежды и менталитета, отмечая различия между прошлым и настоящим, но также пытаясь понять, как настоящее выросло из этого конкретного прошлого: *Looking from June to the photograph, Jeremy formulates for himself the whole motive of his memoir gathering. The question I really wanted to ask was, How did you get from that face to this, how did you end up looking so extraordinary – was it the life? My, how you've changed!* [4]. Джереми отведена роль медиатора (посредника), стремящегося разобраться в судьбе поколения предшественников и, следовательно, определить место собственного

поколения в тени исторической травмы. При этом акцентируется проблематика, возникающая при формировании самоидентификации поколения, столкнувшегося с последствиями глобального кризиса, когда представление о прошлом остается размытым, неполным и трудно интерпретируемым. Кроме того, активный интерес со стороны сироты Джереми к родителям своих друзей и супруги на фоне повсеместного нарушения коммуникации между родителями и детьми в романе, указывает на утрату родительского авторитета и глубокий кризис в межпоколенческих отношениях внутри семьи в послевоенный период.

Через свой роман И. Макьюэн пытается осмыслить этические и психологические последствия столкновения с «абсолютным злом», что нарушает границы субъективности: личность как формируется, так и дестабилизируется через переживание травматического опыта. В тексте это показано через разлад в семье Тремейнов, что указывает на нарушение коммуникации и утрату близости перед лицом чрезмерного травматического опыта, олицетворяемого «чёрными псами», с которыми сталкивается Джун в 1946 году, после чего кардинально меняет свою жизнь.

Столкновение Джереми с проявлениями насилия в доме сестры Джин, ставшей его опекуном после утраты родителей, убедительно иллюстрирует феномен бессознательной трансляции травмы, укоренившейся в последующих поколениях. Салли (Sally) – племянница Джереми разделяет с ним своего рода духовное сиротство, что связано с полученной травмой в семье. Персонаж Салли, хотя и менее подробно раскрыт, значим как отражение продолжающегося влияния травмы в дисфункциональной семье. Воспитанная матерью Джин (Jean), которая находится в абьюзивных отношений с партнёром, Салли в последующем продолжает цикл травмы и эмоционального ущерба, пронизывающий личные и семейные отношения. Ей не удается оборвать порочный круг насилия, и она продолжает проявлять жестокость в отношениях с собственным сыном. Чувство вины Джереми от осознания страданий Салли и собственной безучастности усиливают его собственное ощущение ответственности в построении личных семейных связей, что для него становится способом исцеления от травмы.

Таким образом, межпоколенческая травма в «Чёрных псах» функционирует как механизм, посредством которого травматическая история, насилие и этическая ответственность усваиваются последующими поколениями, усложняя вопросы идентичности, памяти и возможности исцеления или понимания. Феномен межпоколенческой травмы в романе «Чёрных псы» И. Макьюэна обладает комплексным характером и затрагивает не только проблематику, структуру образа и конфликта, а охватывает все уровни анализа художественного текста: имеет связь с элементами композиции, сюжета, спецификой жанра.

Библиографический список

1. Кёстлер, А. Йог и комиссар / Артур Кёстлер; Пер. с англ. Н. Брандеса. – М.: Прогресс, 1990. – 312 с.

2. Frontline. Interview with Ian McEwan. Faith and Doubt at Ground Zero// PBS Frontline. —2006. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.pbs.org/wgbh/frontline/wgbh/pages/frontline/shows/faith/interviews/mcewan.html (дата обращения: 01.07.2025).

3. Klimczuk, A. (2015). Generational Differences, Generations of Western Society, Managing Multiple Generations in the Workplace. In S. Thompson (Ed.), Encyclopedia of Diversity and Social Justice (pp. 348–352). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. (In Eng.)

4. McEwan, I. (1998). Black Dogs / I. McEwan. – London: Vintage. Электронная версия (ISBN 9780099277088). – 125 p.

Маринина Юлия Анатольевна

канд. филол. наук, доцент (Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, г. Нижний Новгород, Россия)
umarinina@gmail.com

ИДЕЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ В РОМАНАХ АНРИ БОШО «ЭДИП, ПУТНИК» И «АНТИГОНА»

В статье романы бельгийского писателя Анри Бошо (1913–2012) «Эдип, путник» (1990) и «Антигона» (1997) рассматриваются в контексте мифов Фиванского цикла.

Ключевые слова: *мифологизация; миф об Эдипе; образ художника; мотив пути; психоанализ.*

Романы франкоязычного бельгийского писателя Анри Бошо (1913–2012) «Эдип, путник» (1990) и «Антигона» (1997) предлагают рассмотреть мифы об Эдипе и его детях – мифы Фиванского цикла – как стержень, объединяющий множество мифов Древней Греции (о лабиринте и Минотавре, Троянской войне, амазонках и др.).

С темой искусства в романах связаны образы разных героев: Эдипа, Антигоны, Клиоса и Алкиона.

Мифы фиванского цикла – мифы о родовом проклятье, и тема искусства в романах также связана с темой рода. Путь Эдипа – это путь к познанию самого себя, собственной судьбы, и искусство аэда становится одной из главных составляющих этого пути: «…ты по Лаеву колену происходишь из Сладкопевцев и тебе надо петь» [1, с. 70]. Эдип создает просоды – он начинает петь о себе с рождения, точнее, с момента, когда он попадает в Коринф («Раз вы хотите, чтобы я рассказал вам, какую дорогу прошел, – начну с той, что проделал еще младенцем вместе с пастухом, который спас меня» [1, с. 195]). Его тексты посвящены прохождению Лабиринта и сражению с Минотавром, встрече со Сфингой и Иокастой. Дар Эдипа связан не только с пением – он может исцелять людей, но заболевает сам. Исцеление приходит к Эдипу через его «второе рождение»: рабыня Каллиопа, имя которой отсылает читателя к музе эпической поэзии, буквально повторяет родовой акт, и в нём соединяются и мысль о трансформации Эдипа и его возвращении к Фивам (он приходит к вратам города, где был царём, чтобы петь), и мысль о его происхождении: «темнокожая Каллиопа, «возрождающая» Эдипа, поет ему песни своей африканской матери – автор фактически возводит родословную Эдипа к египетским фараонам» [2, с. 324].

Для романов Анри Бошо характерно использование двойничества, постоянное умножение и расщепление персонажей. Двойником Эдипа в романе «Антигона» становится Диркос: она исполняет просоды Эдипа. Следуя традиционным обозначениям античных исполнителей, его, вероятно, можно назвать рапсодом: «Он затянул просод, который я много раз слышала в Эдиповой исполнении <…> …то, что он поёт, он не придумывает каждый раз по-новому, как делал отец, а рассказывает то, что выучил» [3, с. 168]. Так Антигона понимает, что песни Эдипа живут, а Дикрос принимает роль «отца»: берёт на себя ответственность за работу больницы, которую открыла Антигона во время войны.

Вместе с эпическим искусством и искусством пения, большая роль в романах отводится скульптуре: созданию барельефов. Эдип становится автором

каменной «Волны» – огромного изображения лодки и трёх гребцов, вырезанного на скале, нависающей над морем. Каждый из путников – Эдип, Антигона, Клиос – создает часть барельефа. Эдип вырубает из скалы лодку – направление движения, именно с ним и его судьбой связан путь; волну – стихию пути, жизни, которая вот-вот обрушится на гребцов и лодку и сокрушит их; Антигона создает фигуры и лица гребцов (Клиоса и себя; третьего гребца, похожего на Эдипа, создаёт он сам) и рулевого (Полиника), так рассказывая историю их пути. В следующем романе Этеокл заказывает Антигоне барельефы с изображением Иокасты и её сыновей. Эти барельефы подчеркивают связь братьев, их сходство, любовь к матери и в то же время детскую ревность: «Только ты через них <барельефы – *Ю.М.*> можешь заставить Полиника осознать то невероятное, непереносимое неравенство, что Иокаста создала между нами» [3, с. 88].

Искусство танца в романе связано прежде всего с историей любви Клиоса и Алкиона. Танец Клиоса и игра на флейте Алкиона становятся и формой общения друг с другом, формой рассказа о своих чувствах, и первым вариантом инициации: они принадлежат к враждующим семьям, и чувства должны примирить врагов, однако конфликт лишь разгорается, перерастая в войну. Автор включает аллюзии не только на сюжет о Ромео и Джульетте, но и на историю любви Дафниса и Хлои, показывая, как чувства пробуждаются, происходит их осознание, разгорается страсть. Однако завершением истории становится гибель Алкиона в результате трагической случайности, но эта смерть приносит Клиосу другую любовь: невеста Алкиона, Ио, станет женой Клиоса.

С каждым из героев «античных» романов Анри Бошо связаны представления о разных видах искусства: Эдип – песня, игра на флейте, скульптура; Антигона – танец, скульптура, стрельба из лука; Клиос – танец, живопись. Искусство здесь является средством для постижения своего предназначения и своего пути: благодаря искусству герои обретают себя и связи с другими людьми. Эдип становится аэдом, находит то, что определено его происхождением: слагает просоды и исполняет их. Каждый вид искусства и творческий акт любого героя – это возможность рассказать свою историю в песне, камне, танце, музыке.

Завершение пути Эдипа также связано с искусством: он уходит по дороге, изображенной на фреске Клиоса, переставая существовать в реальном пространстве и перемещаясь во вторичную реальность искусства: «…он уходил на наших глазах, и непонятно – погружался ли он в ту гамму цветов, что я для него приготовил, или в глубину наших сердец, где горе смешивалось с нежданным счастьем» [1, с. 378]. Соединение нескольких видов искусства в образах героев, с одной стороны, показывает осознание ими своей судьбы, своего пути, а с другой стороны, отсылает читателя к синкретизму первобытного искусства и мифа, который и стал основой романов Анри Бошо.

Библиографический список

1. Бошо, А. Эдип, путник / А. Бошо (пер. с фр. Ольги Кустовой). – СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. – 386 с.

2. Мецлер, О. В. Аллюзивно-семиотический ряд романа А. Бошо «Эдип, путник» / О. В. Мецлер // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. – Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 2010. – С. 322–326.

3. Бошо, А. Антигона / А. Бошо (пер. с фр. Ольги Кустовой). – СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. – 352 с.

Мартынов Артем Александрович

аспирант (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
martynov_art2m@mail.ru

ТВОРЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ НОВОГО ГУМАНИЗМА XXI ВЕКА В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

В статье рассматривается сочетание исторического повествования, психологической драмы и философской притчи в романе английского писателя Дж. Барнса «Шум времени» (2016).

Ключевые слова: *новый гуманизм; Дж. Барнс; Шум времени; творческая рецепция.*

Роман Дж. Барнса «Шум времени» (2016) занимает особое место в современной английской литературе как произведение, сочетающее историческое повествование, психологическую драму и философскую притчу. В центре повествования – фигура Д. Д. Шостаковича, судьба которого в условиях тоталитарной советской системы становится основой исследования природы гуманизма, страха и свободы.

Полагаем, что актуальные аспекты изучения романа представляется возможным разделить на несколько направлений: 1) **рецептивный** (особенности восприятия и интерпретации текста читателем в контексте культурных кодов русской литературы и музыки); 2) **концептуальный** (осмысление понятия нового гуманизма в литературе XXI века); 3) **символический** (анализ ключевых образов как медиаторов между личным опытом героя и исторической памятью); 4) **этический** (проблема сохранения достоинства и свободы личности в условиях внешнего давления); 5) **структурно-композиционный** (специфика формы и ее связь с музыкальной структурой).

Приведем краткую характеристику контекста перечисленных аспектов на материале анализируемого романа и работ современных исследователей.

Рецептивный аспект. В современном литературоведении под рецепцией понимается процесс восприятия, интерпретации и трансформации художественного текста читателем. Роман Барнса функционирует как «палимпсест» (Ж. Женетт), в котором культурные аллюзии (Ф. М. Достоевский, М. А. Булгаков) создают диалог с традицией. По М. Риффатеру, интертекстуальность превращает чтение в «семантический поиск», где культурные референсы становятся ключами к деконструкции авторского замысла.

Концептуальный аспект. Понятие нового гуманизма формируется как реакция на вызовы глобализации, культурной фрагментации и кризиса ценностей. В отличие от классического гуманизма, новый гуманизм стремится интегрировать разнообразные мировоззренческие системы, признавая многообразие и противоречивость человеческого опыта.

В аналитическом обзоре Ю. Ю. Черного подчеркивается, что развитие теории и практики гуманизма в XX столетии подтверждает устойчивость гуманистической традиции, которая по сей день не утрачивает своей актуальности [1]. Согласно утверждению А. А. Кудишиной, современный гуманизм осознает себя как «эволюционирующую культурную парадигму, мировоззренческую систему знаний и методов, вбирающую как новейшие, так и проверенные временем и культурой наиболее жизнеспособные ценности и воззрения на человека, общество и мир» [2, с. 18].

Символический аспект. Центральные образы романа – «лифт», «чемодан», «тишина» – выступают медиаторами между индивидуальным опытом Д. Д. Шо-

стаковича и коллективной травмой советской эпохи. Так, лифт, у которого герой ждет ареста, метафоризирует состояние подвешенности между жизнью и смертью. Согласно утверждению Ю. М. Лотмана, символы аккумулируют «память культуры» и тем самым позволяют реконструировать исторический контекст.

Этический аспект. В гуманистической перспективе XXI века центральной этической проблемой становится сохранение достоинства личности в условиях принуждения. Конфликт «внутреннего» и «официального» голосов, по М. М. Бахтину, образует полифонию сознания, где сопротивление может принимать форму внутреннего несогласия.

Структурно-композиционный аспект. Нелинейная структура романа, построенная как триптих, отражает три этапа взаимодействия героя с властью. Исходная форма напоминает музыкальную композицию сонаты (экспозиция – разработка – реприза) и требует от читателя восприятия текста как «партитуры смыслов». Например, одна из сцен романа, где Д. Д. Шостакович слышит «шум времени» в грохоте поезда, подчеркивает метафорическую связь музыки и исторической памяти.

Таким образом, роман Дж. Барнса «Шум времени» представляет собой значимое гуманистическое произведение XXI века, в котором личная история становится метафорой непрекращающейся борьбы за достоинство в условиях политического и морального давления. Творческая рецепция романа выявляет ключевые черты нового гуманизма – внимание к уязвимости, многообразию опыта и внутренней свободе, что формирует пространство межкультурного и межвременного диалога.

Библиографический список

1. Черный, Ю. Ю. Современный гуманизм. (Обзор) / Ю. Ю. Черный // Философия в XX веке: в 2 ч.: Сб. обзоров и рефератов / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. философии; Отв. ред. Андреева И. С.; Сост. Панченко А. И. – М.: Наука, 2003. – 168 с.

2. Кудишина, А. А. Современный гуманизм как феномен культуры (философско-культурологический анализ): специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: дис. … д-ра филос. наук / А. А. Кудишина. – М., 2007. – 359 с.

Меньщикова Мария Константиновна

докт. филол. наук, доцент (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия)
menshikova4@yandex.ru

ЖАНРОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДРАМАТУРГИИ КАРЛА ИММЕРМАНА

В статье показана эволюция драматургического творчества К. Иммермана от исторической трагедии, трагедии рока, драмы о художнике к созданию пограничной жанровой формы трагедии-мифа.

Ключевые слова: *Карл Иммерман; жанр; драма-миф; трагедия рока; историческая трагедия.*

Литературная деятельность Карла Иммермана (Karl Immermann, 1796–1840) весьма разнообразна: стихи и новеллы, драмы и романы. Из драматургических произведений основные «Petrarca» (1822), «Андреас Хофер» (*«Andreas Hofer»*, 1834),

«Кардению и Целинда» (*«Cardenio und Celinde»*, 1826), «Император Фридрих II» (*«Kaiser Friedrich der II»*, 1828), «Алексей» (*Alexis*, 1832), «Мерлин» (1832).

Некоторые современники (например, рейнский литературный кружок) полагали, что Иммерман станет «новой надеждой» немецкой литературы и займет место умершего И.-В. Гёте. Карл Иммерман оказался не только талантливым писателем, но и блестящим театральным деятелем: с 1834 по 1837 год он являлся руководителем знаменитого Дюссельдорфского театра, в котором стремился воплотить собственную концепцию театрального искусства и ставил произведения Ф. Шиллера, Дж. Байрона, сотрудничал с К. Д. Граббе, К. Гуцковым, Ф. Фрейлигратом и т. д. [1;2].

Историческая трилогия «Алексей» занимает важное место в творчестве Карла Иммермана наряду с еще одним произведением – драмой «Мерлин», которую сам автор обозначает как «миф» – «Merlin. Eine Mythe». Трилогия «Алексей» и драма-миф «Мерлин» появляются практически одновременно и становятся примером крупной эпико-драматической переходной формы в творчестве К. Иммермана.

В этих двух драматических произведениях можно отметить стремление автора к многогранному охвату значительного количества событий. Если в трилогии «Алексей» изображаются события с 1718 по 1725 год с лакунами, то история Мерлина представлена целиком от его рождения до смерти. Однако хронологическое ограничение в трилогии компенсируется стремлением автора охватить максимальное количество действующих лиц, так в пьесе появляются не только царь Пётр, царевич Алексей, будущая Екатерина I, но и постриженная в монахини Евдокия Лопухина, Степан Глебов, Ростовский архиепископ Досифей, Василий Долгорукий, Александр Кикин, бояре, солдаты, крестьяне, горожане.

Еще один момент, объединяющий оба драматических произведения, связан с обращением к вопросу о двойственности человеческой природы, сомнениях и выборе. Петр должен выбрать, как ему поступить с Алексеем: как отцу или как государю; Мерлин изначально обладает двойственной природой.

Следует отметить, что в последних драмах Иммермана наблюдается дистанцирование от национального сюжета: выбор падает на русскую историю и кельтский миф, однако в этом, скорее всего, следует видеть поиски универсальной формы и средства решения общечеловеческих вопросов, находящихся за пределами сферы исторического и национального. Кроме того, в трилогии «Алексей» ощущается влияние драмы-мифа, присущего ей мистериального начала. Это связано с рядом ключевых моментов трилогии: первое появление Петра во время шторма и своего рода укрощение стихии, сцена диалога Петра и царевича Алексея перед смертью последнего, пророческие сцены в эпилоге и т. д.. В трилогии Иммермана Петр и Алексей воплощают борьбу и единство принципов свободы и необходимости, являясь идеологическими противниками, они не становятся врагами.

Драму «Мерлин» К. Иммерман определяет как миф. В докладе Фаддея Францевича Зелинского [3] произведение Иммермана названо мифодрамой, а сам исследователь считает главной идеей произведения – трагедию веры. В «Посвящении», предваряющем текст трагедии К. Иммерман очерчивает круг литературных аллюзий, и намечает возможный подход к анализу текста.

Автор называет три ключевых имени для данного произведения: Вольфрам фон Эшенбах, Данте и Новалис. Особый акцент Иммерман делает на образе-символе цветка. Можно вспомнить, что образ голубого цветка у Новалиса трактуется по-разному: это и символ поэзии, и символ идеала, мечты, которая никогда не

должна быть достигнута, иначе человек утратит высший смысл жизни и свое предназначение, а также Голубой цветок соотносят и с Граалем.

В таком случае, замок Грааля Монсальват коррелирует с образом Голубого цветка Новалиса, с недостижимой мечтой, духовным стремлением, именно поэтому Лоэнгрин остается только на пороге Монсальвата, а Мерлин так и не получает желаемое. Безусловно, в трагедии Иммермана Грааль имеет непосредственную связь и с религиозной идеей, но опять же через другой литературный текст – «Фауста» Гете, который вышел за год до трагедии Иммермана.

Не случайно «Мерлина» современники Иммермана называли «Антифаустом» или, напротив, «Вторым Фаустом». Мерлин, воплощая двойственную человеческую природу, стремящийся совместить в себе противоречивые сущности, не принят Граалем, но при всем его отчаянии последние слова звучат как: «Да святиться имя твое». И финал остается открытым. Видимо то, что Мерлин так и не смог обрести Грааль, в отличие от Парсифаля, связано, в первую очередь, с его двойственной природой. Пространство драмы определяется топосами Монсальвата и замка Клингзора, который назван Замком Чудес, замком Merveil, и Лесом. Переход из профанного пространства в сакральное имеет ритуальное значение, только в сакральном пространстве возможно появление Мерлина.

В своем драматургическом творчестве К. Иммерман трансформировал элементы исторической трагедии, трагедии рока, драмы о художнике и др. на пути к созданию пограничной жанровой формы трагедии-мифа.

Библиографический список

1. Immermann-Jahrbuch. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen 1815 und 1840. Im Namen der Immermann-Gesellschaft / hg. von Peter Hasubek und Gert Vonhoff. – Frankfurt am Main. Berlin. Bern. Bruxelles. New York. Wien (Peter Lang). – 2009. – № 10. – 147 s.

2. Immermann-Jahrbuch. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen 1815 und 1840. Im Namen der Immermann-Gesellschaft hg. von Peter Hasubek und Gert Vonhoff. – Frankfurt am Main. Berlin. Bern. Bruxelles. New York. Wien (Peter Lang). – № 11–13. – 2010–2012. – 279 s.

3. Зелинский, Ф. Ф. Волшебник Мерлин (трагедия веры), мифодрама Карла Иммермана / Ф. Ф. Зелинский // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах в 3 т. – Т. 1. – 1907–1909. – М.: Русский путь, 2009. – С. 291–356.

Меркулова Майя Геннадиевна

докт. филол. наук, доцент (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
merculovamaya@mail.ru

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЗДНЕЙ ДРАМАТУРГИИ Б. ШОУ

В статье рассматривается драматургия позднего периода творчества Бернарда Шоу в контексте рецептивного и имагологического аспектов изучения, актуальных для новейшей критики.

Ключевые слова: *актуальные аспекты изучения; Б. Шоу; историография критики; поздняя драматургия.*

Позднее творчество классика английской драматургии Джорджа Бернарда Шоу (1856–1950) охватывает период с 30-х по 50-е годы XX века. Феномен «поздняя

драматургия» определяется нами как самобытный этап, связанный с изменением общей типологии драматургии автора при завершении карьеры драматурга.

Начиная с середины 1950-х годов, в обширной историографии отечественной и зарубежной критики, посвященной поздней драматургии Б. Шоу, отчетливо прослеживаются несколько направлений: биографическое (А. С. Ромм, З. Т. Гражданская, И. Б. Канторович, П. С. Балашов; М. Морган, М. Холройд, Р. Вайнтрауб), структурно-функциональное (А. Г. Образцова; Д. Гордон, Г. Пилекки, С. Джойс, Ф. Деннингхаус), жанровое (В. Г. Бабенко, И. Б. Канторович; Х. Камер, Э. Бентли), имагологическое (Дж. Гэйнор), рецептивное (А. Г. Образцова, В. В. Михайловский, Л. Я. Кириллова, М. Г. Соколянский; Б. Дакор, Дж. Визенталь, К. Мей, Ч. Карпентер).

В русле каждого направления можно выделить несколько актуальных аспектов изучения: биографическое (феномен «позднее творчество»), структурно-функциональное (определение типологии поздней драматургии Б. Шоу), жанровое (трансформация традиционных жанров, специфика экстраваганцы), имагологическое (образы «других», «чужих», в том числе образы будущего), рецептивное (творческая «внутрицеховая» рецепция поздней драматургии Б. Шоу).

Кратко охарактеризуем дискуссионный контекст перечисленных современных аспектов изучения поздней драматургии автора на материале обобщения идей новейших критических работ, включая собственные публикации.

«Позднее творчество драматурга как философско-художественный феномен» стало объектом исследования в одноимённой кандидатской диссертации Н. А. Сметаниной. На материале пьес Э. Олби автор делает выводы об общих закономерностях позднего (определяемого как последнего в длительной карьере автора) этапа творчества драматурга: подведение итогов, целостный взгляд на мир, обращение под новым углом зрения к доминантным темам и мотивам своего творчества, эксперименты с жанрами, формами и стилями. Принимая во внимание данные закономерности и для поздней драматургии Б. Шоу, дискуссионной видится однозначность утверждения литературоведа о выведении *«на первый план геронтологически»* обусловленных тем *«увядания, смерти, одиночества»* [3, с. 8]. Так, поздние пьесы Б. Шоу отличает ведущая тема усовершенствования человека и мира, выраженность футурологической и имагологической проблематики («Простачок с Нежданных островов», «Притчи о далёком будущем»). Следовательно, круг геронтологически обусловленных тем может быть расширен.

На наш взгляд, сохраняет актуальность определение трансформации «драмы идей» на позднем этапе творчества Б. Шоу. В своей монографии «Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу» мы предложили термин «драма интеллектуальной фантазии» для общего обозначения новаторского характера пьес драматурга (от «Горько, но правда» до «Почему она не пожелала») с учётом основных структурных компонентов: проблематика, качество драматургической ситуации, ведущий конфликт, способы сюжетных мотивировок, строение действия и характера, жанр [1, с. 49].

Дискуссионным представляется определение жанровой специфики поздней драматургии Б. Шоу как экстраваганцы. Мнения современных отечественных литературоведов по данному вопросу расходятся. Автор кандидатской диссертации «Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу» Ю. А. Скальная интересно рассматривает отдельные поздние пьесы драматурга в русле трансформации традиционных жанров: «В золотые дни доброго короля Карла» – *«драма экс-*

периментальной истории» [2, с. 154], «Притчи о далёком будущем» – *«научно-фантастическая антиутопия»* [2, с. 160], «Горько, но правда» – сказка *«в духе Ш. Перро»* [2, с. 192], *«диптих с пьесой «Дом, где разбиваются сердца»* [2, с. 195], *«мифосказка»* [2, с. 211]. Полагаем, что данные трансформации можно трактовать как один из жанрово определяющих признаков экстраваганцы.

Вслед за В. Г. Бабенко, З. Т. Гражданской, И. Б Канторовичем В. А. Чернова причисляет к жанру экстраваганцы такие пьесы Б. Шоу, как «Аннаянска, сумасбродная великая княжна», 1917; «Великая Екатерина», 1913; «Тележка с яблоками», 1929, выделяя четыре признака жанра: политическое содержание, одноактность, парадоксальность, нереальность [4, с. 97]. На наш взгляд, первые два признака жанра дискуссионны, так как поздние экстраваганцы Б. Шоу далеко не все одноактные и, кроме политики («На мели», «Женева»), созданы также на темы общественной жизни («Миллионерша», «Миллиарды Байанта», «Почему она не пожелала»), истории («В золотые дни доброго короля Карла») и философии («Простачок с Нежданных островов», «Притчи о далёком будущем»).

Рецептивный и имагологический аспекты изучения поздней драматургии Б. Шоу можно назвать определяющими в новейшей критике: работы А. Н. Трутневой, Н. В. Васеневой, Т. Н. Красавченко, Е. Н. Чернозёмовой; Х. Х. М. Аль-Гарзи и др. Это закономерный этап осмысления творческого наследия писателя.

Библиографический список

1. Меркулова, М. Г. Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу / М. Г. Меркулова. – М.: БИБЛИО–ГЛОБУС, 2018. – 118 с.

2. Скальная, Ю. А. Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)»: дис. …канд. филол. наук / Ю. А. Скальная. – М., 2018. – 239 с.

3. Сметанина, Н. А. Позднее творчество драматурга как философско-художественный феномен (на примере драматургии Э. Олби): специальность 5.9.3 «Теория литературы»: автореф. дис. …канд. филол. наук / Н. А. Сметанина. – Екатеринбург, 2024. – 21 с.

4. Чернова, В. А. Специфика жанра экстраваганцы в драматургии Б. Шоу // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Том 12. – Вып. 8. – С. 97–100.

Минина Виктория Генриховна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
victoriaminina@gmail.com

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В АНТИВОЕННОМ РОМАНЕ С. ФОЛКСА «ТАМ, ГДЕ БИЛОСЬ МОЕ СЕРДЦЕ»

В статье *рассмотрена художественная функция мотива двойничества, раскрывающего травматичное влияние войны на психику человека в романе «Там, где билось мое сердце» британского автора С. Фолкса.*

Ключевые слова: *британская литература; двойничесвтво; роман о войне; современный роман; С. Фолкс.*

Тема Второй мировой войны всегда была значимой в британской литературе, о чем свидетельствует большое количество написанных о ней произведений. Российская исследовательница Л. Ф. Хабибуллина выделяет шесть тенденций в отражении темы войны в литературе: стремление документально точно воссоз-

дать события войны, что было присуще авторам военных и первых послевоенных лет; создание эпических циклов, в основе которых лежит желание писателей основательнее осознать влияние войны на судьбы людей; «рассмотрение войны с общефилософской точки зрения, когда ее изображение не становится самоцелью, а является основой для создания мифологизированной, метафорической картины мира», как это было у Ж.-П. Сартра, А. Камю, У. Голдинга и др.; написание антиутопии и альтернативной истории, что связано с осознанием англичанами близости своего национального характера с немцами и, как следствие, «восприятие угрозы тоталитаризма как собственной национальной угрозы»; создание детективных романов о последствиях Второй мировой войны, о соперничестве спецслужб; новейшие произведения, ключевой темой которых становится вопрос о самоидентификации героя, т. е. «рассмотрение темы войны через призму личной судьбы и переживаний героя» [1, с. 264–266].

Исследовательница М. С. Рогачевская отмечает, что ключевыми элементами современного британского романа о войне выступают *«постепенное осмысление ее [войны] как насилия государства над человеком; разочарование в прогрессе цивилизации; разрушение классовой структуры общества; переживание опыта травмы, в том числе массовой, в беспрецедентных масштабах военного невроза; изменение отношения к Британской империи; трансформация военного опыта в произведения искусства; сближение со сферой потустороннего, обращение к мистическому; переосмысление роли и функций памяти в воспроизведении травматического военного опыта; психоаналитические повествовательные приемы»* [2, с. 75–76].

Ей вторит Л. Ф. Хабибуллина, которая справедливо констатирует, что в *«английской литературе второй половины XX века наметились особенности изображения Второй мировой войны: это постановка психологических проблем в связи с темой войны, отказ от непосредственного изображения военных действий в большинстве случаев, осознание внутренней близости с военным и политическим противником эпохи войны и даже в некоторых случаях стремление разделить вину за развязывание войны. В английских романах рубежа веков тема войны становится поводом для постановки вопроса о природе человеческой реакции на ситуацию глубокой психологической травмы. Именно Вторая мировая война для литературы рубежа веков является своего рода «образцовым» примером травмы, которая раскрывает глубинные особенности человеческой памяти, заставляет героя узнать о себе неприятную правду»* [1, с. 268].

Образцом подобного произведения, в котором герой узнает нелицеприятную правду о своем отце, а впоследствии и о себе выступает роман современного британского писателя С. Фолкса (р. 1953) «Там, где билось мое сердце» (*Where My Heart Used to Beat*, 2015). Это не единственное произведение писателя о войне, к ней он обращается довольно часто: «И пели птицы» (*Birdsong*, 1993), «Человеческие следы» (*Human Traces*, 2005), «Парижское эхо» (*Paris Echo*, 2018).

Роман «Там, где билось мое сердце» – это произведение, в котором удачно переплетаются темы памяти, любви и войны. Его главный герой, Роберт Хендрикс, – пожилой врач, всю жизнь посвятивший изучению и лечению психических заболеваний пациентов. Роман – это хитросплетения настоящего, фрагментов воспоминаний героя о послевоенном и военном прошлом.

Завязкой сюжета становится полученное Робертом Хендриксом приглашение на французский остров от таинственного невролога Александра Перейры. Именно

там герой начинает сталкиваться с глубоко запрятанными травмами прошлого, о которых, как ему кажется, он даже и не помнил. Повествование романа нелинейное: события настоящего (жизнь героя в Лондоне и на французском острове) перемежаются его воспоминаниями о детстве, войне в Италии и большой и, как оказалось, единственной любви, страстной, но утраченной. Являясь опытным врачом с многолетней практикой, Александр Перейра не спешит раскрыть всю правду своему гостю. Их встречи больше напоминают сеансы у психоаналитика: вопросы Перейры, их очередность, обстановка острова побуждают Роберта погрузиться в прошлое. Тем самым у него в голове всплывают давно забытые сцены и восстанавливаются утраченные воспоминания. Роберт Хендрикс узнает правду о себе, от которой прятался всю жизнь за лечением пациентов с психическими заболеваниями. Британский исследователь К. Кент называет этот роман произведением о «безумстве и памяти» (madness and memory) [3].

Тон роману задает странное обвинительное сообщение на автоответчике (*«Мы знаем, что ты делал, ты, грязный ублюдок. Знаем, что ты сделал с этой бедной женщиной. Потому ты и удрал из Нью-Йорка»* [4]), но герой ничего об этом не помнит, как потом оказывается, оно исчезает из автоответчика. Если поначалу читатель считает это сообщение ошибкой звонившего, то по мере развития событий в романе, становится очевидным, что память подводит главного героя, который со временем понимает, что причина, по всей видимости, его собственного скатывания в психическое расстройство, должна быть глубоко зарыта в прошлом, уходя корнями к погибшему на войне отцу, военной травме, предательству возлюбленной и жизни, проведенной в лечении душевнобольных. Однако, сдерживаемый страхом перед тем, что он может узнать о себе, Хендрикс не в состоянии разобраться в собственном прошлом.

Для этого автор, помимо всего прочего, прибегает к приему двойничества. В романе присутствует несколько пар: Роберт Хендрикс и его отец, Роберт Хендрикс и его дядя, Роберт Хендрикс и Александр Перейра, отец Роберта и сослуживец Роберта, дом Перейры и дом детства Хендрикса, сообщение на автоответчике и военный дневник, которые герой явственно помнит, но потом не может найти, словно их вовсе не было.

Всю свою сознательную жизнь Роберт считал, что его отец погиб в ходе Первой мировой войны. Уже в детстве были определенные моменты, которые могли бы заставить его усомниться в том, что он знает всю правду о гибели отца (мать предпочитала о нем не говорить, словно стыдилась его, хотя быть вдовой тогда было дело почетным), но Роберт попросту не хотел их анализировать, словно мозг оберегал его от чего-то; в своем юношеском дневнике Роберт называл отца Одиссеем. Именно доктор Перейра постепенно раскрывает правду об отце Роберта: тот не был героем войны в традиционном понимании. Он, травмированный увиденным, изможденный военной рутиной, ее бессмысленностью и беспросветностью, решил покончить с собой. Но сделал это так неудачно, что остался искалечен, но жив и дожил до военного трибунала и казни как военного преступника: военачальникам был *«нужен пример в назидание, чтобы было неповадно* [4]. В своем прощальном письме жене он пишет: *Не верю я больше в то, что мы делаем. <…> Да, когда-то я понимал, что хорошо, что плохо. А теперь я ничего не знаю. Ценности, которые считались священными, рассыпались в прах. Люди творят что хотят. Мир не тот, каким я его знал, и я больше не хочу быть в нем и с ним»* [4].

Так в свое время и Роберт настолько устал от войны, что в какой-то момент забылся, словно им овладело безумие, и, отправившись в разведку, начал бежать в с сторону врага, что-то так громко кричать, что его с трудом удалось утихомирить, чтобы из-за него не погибли другие. Это был его бунт и протест против военного безумия.

У Роберта был дядя, брат отца; герою он запомнился тем, что в детстве они с матерью регулярно посещали его в приюте для душевнобольных. При каждом визите Роберт внимательно вглядывался в его лицо, пытаясь обнаружить черты своего отца, которого он видел лишь на фотографии. Как оказывается позже, ему следовало искать в лице дяди симптомы своего собственного недомогания, того к чему привела наследственность и что он, несмотря на диагнозы нескольких врачей (неконтролируемая агрессия, шизофрениформное расстройство), всю жизнь игнорировал. Именно об этом говорит ему Александр Перейра: *«Возможно, у вас проявилась наследственность? Вы ведь были подвержены провалам в памяти, амнезии. Та ваша вылазка на вражеские позиции в Анцио… Вы собирались захватить языка, но в какой-то момент перестали контролировать себя. Превратились в маньяка. А после вылазки – этот растянувшийся надолго отпуск по ранению, хотя рана была пистолетной, то есть довольно легкой. Однако вы жаловались на головные боли. Понятно, что начальство было обеспокоено состоянием вашей психики. Поэтому вас и перевели тогда на штабную работу»* [4]. Помимо этого, Роберт иногда слышал голоса (тут сюжетный параллелизм с одним из его собственных пациентов, история которого его в свое весьма увлекла и чью болезнь от тщетно пытался излечить), но это героя, казалось, не беспокоило. Он сам называет свое состояние «особенностью»: *«А особенность была следствием того, что я принадлежу к породе ущербных человеческих особей. Они ведь не такие, как все остальные творения»* [4].

Узнав о самострелe отца, Роберту вспоминается эпизод из его собственной армейской службы, когда один из его товарищей отказался воевать: *«Передо мной замаячило усталое и одновременно упрямое лицо сержанта Уоррена, топтавшегося у дверей «дортуара». Словно наяву я слышал собственный голос, менторские интонации, ругательства. Я не щадил этого дезертира»* [4], – вспомнилось Роберту. А на деле это были просто два очень усталых человека, его отец и сослуживец, у них просто больше не было сил, они больше не могли воевать.

С Александром Перейрой Роберта роднит то, что оба были врачами, всю жизнь посвятившими борьбе с душевными болезнями. В конце жизни они оказывают друг другу взаимную услугу: Перейра рассказывает Роберту об отце и помогает ему увидеть себя в правдивом свете – с травмами, психическими отклонениями – Роберт же становится литературным приказчиком Перейры, посмертно печатая его труды. Роднит их и то, что и Перейра и Хендрикс превратили свои дома в пристанище для душевнобольных, где те могли обрести помощь, а их родные надежду.

Таким образом, С. Фолкс исследует влияние войны и травмы на психику человека, а также природу памяти и сознания, одним из приемов чего становится мотив двойничества. В романе также исследуется вопрос о том, способен ли человек справится с ужасами и трагедиями, свидетелем и жертвой которых он был, и какую роль в этом играет любовь. Роман «Там, где билось мое сердце» – это сильный и одновременно трогательный портрет человека и всего послевоенного поколения.

Библиографический список

1. Хабибуллина, Л. Ф. Вторая мировая война в современной литературе / Л. Ф. Хабибуллина // Вестник ТГГПУ. – 2015. – № 2 (40). – С. 264–268. [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vtoraya-mirovaya-voyna-v-sovremennoy-literature (дата обращения: 14.08.2025).

2. Рогачевская, М. С. Войны XX века и память культуры в современном британском романе / М. С. Рогачевская // Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы X Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 26–27 окт. 2023 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: О. А. Воробьёва (гл. ред.) [и др.]. – Минск: БГУ, 2025. – С. 70–76.

3. Kent, C. Where My Heart Used to Beat by Sebastian Faulks review – a moving tale of memory, love and war. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.theguardian.com/books/2015/sep/26/where-my-heart-used-to-beat-sebastian-faulks-review (дата обращения: 12.08.2025).

4. Фолкс, С. Там, где билось мое сердце / С. Фолкс. [Электронный ресурс]. – URL: https://flibusta.is/b/472666/read (дата обращения: 14.08.2025).

Молева Ксения Николаевна

аспирант, преподаватель (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия)
k-moll89@yandex.ru

ХОЛМСИАНА КОНАН ДОЙЛА КАК ПРЕТЕКСТ КОНВЕРГЕНТНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье текст сериала «Шерлок» (2010–2017) рассматривается как претекст конвергентной культуры, вобравший в себя переработку предшествующих холмсиан и формирующий новые формы восприятия героя и мира.

Ключевые слова: *холмсиана; конвергентная культура; фанатское творчество; канон; интертекстуальность.*

В начале XXI века Генри Дженкинс предложил концепцию конвергентной культуры, которая представляет из себя процесс слияния старых и новых медиа, а также различных форм культурного производства и потребления, и характеризуется активным участием аудитории, взаимодействием между разными медиаплатформами и формированием новых форм культурного выражения, таких как фанатское творчество и коллективные онлайн-сообщества. По определению Дженкинса, *«фанатская культура возникла на стыке вдохновения и фрустрации: если медиаконтент не вызывает у нас воодушевления, мы не будем иметь с ним дела. С другой стороны, если он не вызывает у нас лёгкой фрустрации, у нас не будет повода переписывать и переделывать его»* [1, с. 345].

В этой статье рассматривается культурный феномен Шерлока Холмса, который с момента своего рождения в 1887 году стал источником вдохновения для множества последователей. За почти 140 лет своего существования у творения Конан Дойла появились сотни кино-, радио-, теле-, а также театральных и анимационных версий. Вселенную Шерлока Холмса изображают десятки компьютерных и видеоигр, музейных экспозиций, перформансов, квестов и, разумеется, тысячи книг всех жанров и направлений.

Такое разнообразие форм появилось вовсе не в эпоху постмодернизма, как можно было бы ожидать, а буквально с возникновением самой холмсианы – так текст «низкого» детективного жанра стал претекстом всей массовой культуры, чьё влияние не утрачивает силу даже во второй четверти XXI века.

Ещё когда не существовало фанатских сообществ, вокруг Шерлока собралось такое количество поклонников, что даже сам автор был вынужден учитывать их просьбы и интересы. В частности, всем известен случай, когда Дойл, пресытившись своим героем, «убил» Шерлока Холмса, чтобы никогда о нём больше не писать, но спустя несколько лет сдался перед натиском народной воли и вернулся к написанию холмсианы (существует легенда, что сама королева Виктория тоже была среди тех, кто писал автору письма с требованиями и мольбами воскресить Холмса).

Такое влияние на произведение его фанатами является одним из признаков конвергентной культуры. Дойл предвосхитил онлайн эру и невольно создал не просто исходный материал для последующих адаптаций, а настоящий катализатор для постоянно развивающейся и активной части культурного ландшафта.

То, что он делал в XIX веке, находит своё отражение и в XXI. С 1891 года Дойл публиковал рассказы о Шерлоке Холмсе в журнале Стрэнд, на который существовала ежемесячная подписка, аналогичная современной на Нетфликс или Бусти. Его колонку также можно сравнить с Телеграм-каналом или Ютубом, где автор выкладывает своё творчество и получает обратную связь от подписчиков. Уже в 90-е годы читатели активно пишут пастиши и пародии на Шерлока Холмса, не давая тому прозябать в пучине своего Рейхенбахского падения. Стоит отметить, что официально фанфикшен (от английского fanfiction – фанатский вымысел, история по мотивам оригинального источника) появился лишь в 60-е годы XX века – но холмсиана всегда опережала своё время.

В 1897 году (ещё не воскресив своего героя, но пользуясь его непреходящей славой) Дойл меняет канал коммуникации с читателем (так возникает новое медиа) и пишет пьесу по мотивам собственных рассказов, однако перед постановкой она претерпевает столь значительные изменения, что фактически обретает нового автора. И если вначале Дойл ещё настаивает на необходимости изображать Холмса именно таким, каким его написал он, то впоследствии «машет рукой» и даёт драматургу Уильяму Джиллетту полную свободу действий. В частности у Джиллетта заядлый холостяк Холмс влюбляется и вступает в брак, меняет имидж (носит отличные от канона одежду и аксессуары) и в целом, ведёт себя так, как бы сейчас отметили в фанфикшене – ООСно (out of character), то есть нехарактерно для себя.

Не заставил себя долго ждать и первый фильм о Шерлоке, в котором от оригинального Холмса оказывается ещё меньше, чем в пьесе (в той хотя бы частично цитировался канон). Фактически сюжет «Озадаченного Шерлока Холмса» (1900 г., США) является фантазией на тему – фанфиком, нежели собственно экранизацией.

Последующие экранизации холмсианы продолжают традиции первой – отсылки к оригиналу хаотичны и на сюжетном уровне мало чем мотивированы, *«что позволяет говорить о том, что продолжающиеся вплоть до наших дней многочисленные постмодернистские игры, связанные с трактовкой образа Холмса и его историй, начинаются уже на заре кинематографической»холмсианы»* [2, с. 118].

Уже к началу XX века стало заметно слияние различных медиа, вращающихся вокруг центрального повествования и набора персонажей из вселенной Шерлока Холмса. Нельзя не отметить, что это тоже присуще конвергентной культуре – то, как истории о Холмсе стали центральной темой, вокруг которой объединились различные формы СМИ и фэндома.

Конечно, каждый режиссёр, писатель, сценарист – самостоятельный творец и независимый художник, но что, если одновременно и фанат, переосмысляющий любимого персонажа, создающий для него новый контекст?

На заре кинематографа фильмы были аттракционом, не конкурирующим за создание смыслов с театром и литературой, но по мере развития технологий и, что не менее важно – самих режиссёров-постановщиков, кинотекст усложнялся и экранизации обретали собственную художественную ценность.

Так, «Медные буки», экранизированные в 1912 году, из неоромантической истории стали острой социальной драмой, а в «Этюде в багровых тонах» (1914) режиссёр написал не фанфикшен, а воссоздал каноничный сюжет, тщательно работая и над кастингом, и над реалистичными декорациями.

Уже в 20-е годы было отснято более 40 короткометражных фильмов, действительно следующих канону, а на рубеже 30-х и 40-х появилась классика холмсианы – серия полнометражных фильмов с Бэзилом Рэтбоуном и Найджелом Брюсом, чьи Шерлок и Ватсон были помещены в современные реалии военной Англии. На протяжении десятилетий этот сериал вдохновлял сотни творцов по всему миру и единодушно считался каноном кинохолмсианы.

В наше время существует огромное количество онлайн-комьюнити, посвящённых обсуждению оригинальных историй, анализу адаптаций, созданию фанфиков и ролевым играм, но, говоря о фэндоме как о важнейшей составляющей конвергентной культуры, нельзя не отметить тот факт, что фэндом Шерлока Холмса на протяжении всех времён выделялся своими активными и многочисленными сообществами, старейшее из которых – Baker Street Irregulars – было создано в 1934 году и объединяло тысячи шерлокианцев со всего мира, включая именитых писателей и даже президентов США! В 1951 году в Лондоне появилось похожее сообщество – The Sherlock Holmes Society of London, и по сей день выпускающий свой журнал с уникальными материалами, изучающими жизнь и работу Шерлока Холмса и доктора Ватсона [3].

Как уже было отмечено, такой уровень вовлечённости фанатов является ключевой характеристикой конвергентной культуры. Фанаты холмсианы не только тщательно изучали канон, но и добавляли собственное видение, глубже раскрывали персонажей, их мотивы, желания, страхи и даже личную жизнь.

Так, в 1970 году знаменитый режиссёр и сценарист Билли Уайлдер написал и поставил «Частную жизнь Шерлока Холмса» – очередное осмысление личности легендарного детектива сквозь призму его внутренних переживаний, коим, по понятным причинам, уделяется недостаточно внимания в рассказах Дойла.

Ещё одни фанаты Шерлока – Стивен Моффат и Марк Гэтисс – создали канон в каноне, перенеся действие холмсианы в XXI век, в нашу современность, где гаджеты и технологии – обыденность, а не шпионский набор. Здесь Шерлок Холмс ведёт сайт «Наука дедукции», а Джон описывает их приключения в собственном блоге, в котором каждый может оставить комментарий. Общение на Интернет платформах становится частью сериала (этот контент не показывают на экране, но он полноправный элемент истории и все это знают), а порой действие переносится на реальные улицы Лондона и тоже становится каноном (как случилось с граффити на стенах «#sherlocklives и #I believe in Sherlock Holmes между 2 и 3 сезонами – реакцию фанатов буквально вписали в реальность киновселенной).

Интертекстуальность – неотъемлемая черта конвергентной культуры. *«Современные киноадаптации рассказов о Шерлоке Холмсе формируются в текстовом пространстве как система отсылок и цитат, позволяющих зрителю не только увидеть как целое сюжет в сериале, но и воспринять интертекст, включающий рассказы Конан Дойля и философские идеи эпохи Просвещения, а также проследить их изменения за прошедшее столетие»* [4, с. 79].

Сериал «Шерлок» БиБиСи (2010–2017 гг.) – не очередная экранизация холмсианы Конан Дойла, а, скорее, переработка всех предшествующих холмсиан, вобравшая в себя коды всех поколений – и, разумеется, установившая новые коды для последующих. Он умело сочетает элементы оригинальных историй, обновляя их для современной аудитории и намекая на другие экранизации и даже иные художественные произведения, что создаёт сложную сеть взаимосвязанных повествований, типичных для постмодернистской эпохи.

Именно непреходящая популярность рассказов о Шерлоке Холмсе, их адаптивность, активный фэндом и интертекстуальный характер делает холмсиану претекстом конвергентной культуры, предвосхитившим сложный и динамичный процесс, в котором формируются новые формы культурного производства и потребления, а также меняется наше восприятие мира.

Библиографический список

1. Дженкинс, Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / Генри Дженкинс; пер. с англ. А. Гасилина. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 384 с.

2. Роман, С. Н. Фильмы о Шерлоке Холмсе 1900–1920 годов в контексте истории развития мирового киноискусства / С. Н. Роман // АРТИКУЛЬТ. – 2020. – Вып. 3 (39) – С. 117–123. https://www.sherlock-holmes.org.uk

3. Ищенко, Н. С. Трансформация сюжета о Шерлоке Холмсе в сериалах XXI века / Н. С. Ищенко // TERRA КУЛЬТУРА. – 2023. – Вып. 16 – С. 70–81

Назаренко Варвара Юрьевна

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
varya.nazarenko.1999@mail.ru

РАЗНООБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ДЕТЕКТИВА

В статье показаны истоки, жанровые формы, проблематика и поэтика современного китайского детектива.

Ключевые слова: *детективный жанр; литературный процесс; современная китайская проза; типология.*

На становление и эволюцию детективного жанра в Китае оказали влияние многие факторы, среди которых выделяются исторический, культурные и политические. Известно, что первые произведения в данном жанре проникли в китайское культурное пространство из-за рубежа в конце XIX-го века и переводились на китайский язык с английского, русского и японского языков. По мнению М. П. Самойловой и М. В. Митцевой, данный период в Китае называют «золотым веком науки» [1]. Однако до появления переводной иностранной литературы в китайской средневековой прозе существовало такое ответвление, как «проза о государственных делах» или «гунъань сяошо» (公案小说, gōng'àn xiǎoshuō). Её суть заключалась в изображении судебного процесса, а также в «воспевании добродетели императора или мудрого судьи, закреплённое литературным па-

мятником» [2]. Таким образом, данное направление заложило художественную и этико-философскую основу для развития китайского детективного жанра.

Уже в начале XX века наряду с переводными произведениями начали появляться первые классические детективные произведения китайских авторов. Отцом китайского детектива принято считать Чэн Сяоцина (程小青), который опубликовал более 30 произведений. Наиболее известными являются «Тень в свете лампы» («灯光人影», 1916), «На реке Хуанпу» («黄浦江中», 1919), «Восемьдесят четыре» («八十四», 1920) и другие. В классическом китайском детективе особое внимание автора уделяется изображению гениального сыщика, прообразом которого выступает герой цикла романов Артура Конона Дойля – Шерлок Холмс, а также репрезентация авторского понимания функционирования «кода Загадки» [3].

Вслед за классическим в литературном процессе появляется анти-детективная проза, в которой сыщиком является антисоциальный элемент (вор или мошенник), который творит зло во благо. Так, Сунь Ляохун (孙了红) изображает своего героя-сыщика Лу Пина мелким воришкой в романе «Кукольный театр» («傀儡剧», 1923 г.), чья цель заключается в борьбе с социальной несправедливостью. Другими особенностями анти-детективной прозы являются использование авторами приема ненадежного рассказчика, а также возможность избежать вынесения наказания герою-преступнику.

К 1940-м гг. под влиянием Второй мировой войны структура детективных романов становится более сложной, что проявляется в трансформации не только героя-сыщика, но и героя, воплощающего зло. Так, на смену герою-теоретику (руководствующемуся рациональным подходом к решению загадки) приходит активный герой, с появлением которого связывают развитие «крутого» детектива. Чертами данного вида детективных произведений являются изображение жестокости, эротики, употребление сленга, а также акцент на преобладание силы и способов её проявления над логикой действий. Примером выступают произведения Сунь Ляохуна «Синяя гремучая змея» (《蓝色响尾蛇》, 1948 г.), «Фиолетовый купальник» (《紫色游泳布》, 1948 г.).

Популярным в это время также был исторический детектив, основной чертой которого являлись загадочные события прошлого, а также изображение авторской попытки поиска истины. Наиболее репрезентативным в данном направлении является творчество Роберта Ван Гулика (高罗佩). Например, его цикл произведений «Судья Ди за работой» («Judge Dee at Work», 1958–1967).

После окончания Второй мировой войны китайская литература развивалась под влиянием советской литературы, что привело к появлению шпионского детектива. Целью авторов было изображение верного партии героя-шпиона, разоблачающего заговоры политических врагов государства, а также выполнение секретных заданий. Примером может выступать повесть «Лапа, тянущаяся к проектным чертежам» Хун Яна и Лю Дая (洪洋和刘岱 «伸向设计图的魔手», 1954). Позже данный тип детектива станет основой для конспирологического детектива, примерами которого являются романы «Заговор» Май Цзя（麦家 «解密», 2002) и «Когда красное становится черным» Цю Сяолуна (裘小龙 «When Red is Black», 2004).

После окончания «культурной революции» к концу 1970-х гг. первым литературным направлением стала «литература шрамов», благодаря которой китайские авторы обратили внимание на способы «репрезентации в литературе эмоционального опыта переживания психотравмы» [4, с. 132]. Интерес писателей к природе

человека и теневым сторонам личности впоследствии отразился в психологическом детективе. Так, в романах Пин Лу «Темная река» (平路 «黑水», 2015) и Лэй Ми «Клинок молчания» (雷米 «心理罪·暗河», 2005) подробно изображаются личности героя-жертвы и преступника.

С началом проведения политики реформ и открытости китайские авторы получили возможность исследовать и использовать всевозможные творческие методы, что также способствовало развитию типологии детективного жанра в Китае. Так, к 1990-м гг. популярность приобрели следующие виды китайского детектива: провинциальный детектив, мистический, детский или юношеский детектив, герметичный детектив, полицейский, политический детектив, интеллектуальный, а также фантастический детектив.

К детективам «закрытого типа», помимо ранее упомянутого классического, литературоведы также относят интеллектуальный и герметичный детективы. Оба вида являются популярными среди читателей, о чем свидетельствует большое количество публикаций.

В рамках интеллектуального детектива писатели прибегают к использованию эстетики нуара, суть которой заключается в детальном изображении городского пейзажа, светотеневых акцентов, использовании символов, знаков и колоративов, а также характерных сюжетно-композиционных приёмов и особой атмосферы произведения (зачастую авторы изображают мрачные городские переулки, фокусируются на способах обострении читательского страха и недоверия к персонажам). Для произведений данного типа детектива также характерно авторское обращение к социальной критике, выраженное в подчеркивании несправедливости, некоторой безысходности и определенных идеалов в тексте. Еще одной явной особенность является изображение высокоинтеллектуальных героев. Так, уму и рациональности протагониста противостоит хитрость и находчивость антагониста, что проявляется в изощренной дуэли умов. Среди примеров интеллектуального детектива выделяют цикл произведений Чжоу Хаохуэя (周浩晖), состоящего из трех романов: «Письма смерти» («死亡通知单», 2009), «Знаки судьбы» («死亡通知单2：宿命», 2010), «Элегия смерти» («死亡通知单3：离别曲», 2011).

Герметичный детектив в Китае создавался по канонам японского хонкаку детектива, основными чертами которого являются закрытое пространство, а также узкий круг подозреваемых. Изоляция в произведении создаётся путём помещения героев произведения в ограниченное определенными границами помещение и может выступать в качестве художественной детали для поддержания психологического напряжения в тексте. Для создания изолирования героев авторы могут использовать технические средства (такие как транспорт), географические (остров, горы), погодные условия, ограничивающие героев в передвижениях (снегопад, шторм). Также к герметичным сюжетам относят убийства в запертой комнате и убийства, где изначально ограничен круг подозреваемых. Наиболее репрезентативными являются романы Лэй Цзюня «Пять убийственных игр» (雷均 «杀人游戏», 2019) и Ши Чэна «Шанхайская головоломка» (时晨 «黑曜馆事件», 2023).

Большую роль в развитии детективного жанра в Китае сыграл социальный аспект. Интеграция западных ценностей в преимущественно консервативное китайское общество повлекла за собой ряд изменений, что также отразилось на этическом уровне понимания понятий о добре и зле не только в социуме, но

в отдельном человеке. Данный вопрос является ключевым в полицейском, политическом, а также провинциальном детективе.

Авторы полицейского детектива зачастую являются бывшими представителями правоохранительных органов или преподают на юридических факультетах крупнейших ВУЗов Поднебесной. К числу таких писателей относят Чжоу Хаохуэя, Лэй Ми. Оба писателя в прошлом занимали должности следователей, а в настоящем преподают в университетах Пекина основы юридического права и криминологию. Их подход к изучению расстановки сил добра и зла в произведении во многом продиктован опытом работы в органах, поэтому произведения написаны в русле реализма и социальной критики. Их героям-полицейским важно установить справедливость не только исходя из личных убеждений и принципов, но и продиктовано служебными обязанностями. Так герой в романах Лэй Ми «Профайлер» («心理罪: 教化场», 2008), а также «Ящик Скиннера» («心理罪·画像», 2007) Фан Му превращает поиск жестоких преступников в смысл жизни, что приводит не только к урегулированию чаш на весах справедливости, но и помогает герою получить признание в профессиональных кругах.

Примером синтеза политического и провинциального детектива можно назвать произведение Цзы Цзиньчэна «Долгая ночь» (紫金陈 «长夜难明», 2017). Данное произведение затрагивает современные социальные проблемы Китая, такие как насилие над несовершеннолетними, а также беззаконие верхов общества. Основной целью политического детектива является расследование политпреступлений с целью защиты интересов государства и его граждан. В то время как чертами провинциального детектива являются следователь-любитель (или рядовой полицейский, не имеющий выдающихся достижений), а также локализация основных действий сюжета в рамках небольшого городка, деревни или уезда, «где все всех знают». Структура произведения Цзы Цзиньчэна включает две основные линии повествования и строится по принципу романа в романе, где расследуются сразу два преступления, завязанных между собой: полицейскому предстоит расследовать тайну исчезновения деревенской школьницы, а также разобраться в вопросе причастности к ее пропаже представителей не только местных органов власти, но и вышестоящих. Автор подробно изображает цепь связанных между собой влиятельных людей, а также другие актуальные социальные проблемы, среди которых коррупция, похищение людей с целью эксплуатации и дальнейшей перепродажи, а также проблемы сексуального насилия и низкой образованности. Элементы провинциального детектива также прослеживаются в романе Мо Яня «Страна вина» (莫言 «酒国», 1992), действие которого также разворачивается в сельской местности, а преступниками выступают представители интеллигенции и местного управления.

Еще одним видом детектива, поднимающим вопрос природы зла человека, является детский или юношеский детектив. Данный подвид детективного жанра получил своё развитие в начале 2000-х гг. в связи с ослаблением значения образа ребенка в культурном пространстве, а также в связи с ростом беспризорности, подростковой преступности и спецификой социальной обстановки в начале нового века. Попыткой изучить природу детской агрессии и мотивы детской преступности являются роман Цзы Цзиньчэна «Плохие дети» («坏小孩», 2014), а также повесть Чжан Юэжань «Красные туфельки» (张悦然 «红鞋», 2004), в которой также присутствуют детективные элементы.

Наряду с преступлениями детей и подростков особое место в литературном процессе XXI века занимает мистический детектив, истоки которого берут своё начало в древности, в рассказах об удивительных вещах или «чжигуай сяошо» (志怪小说, zhìguài xiǎoshuō). Общим являются отсылки к необъяснимым явлениям, использование традиционного для китайской культуры мотива сна, проявление у героев сверхъестественных способностей, открытая борьба с духами в реальной жизни. Известный писатель Цай Цзюнь в романе «Вирус» (蔡军 «病毒», 2002) объединяет элементы мистического детектива с фантастическим (который включает элементы научной фантастики, робототехники, обозримого будущего или финал цивилизации). Так, антагонистом в произведении выступает древнее зло, которое в современном мире проявляется в виде нового компьютерно-биологического вируса. Герою необходимо выяснить причину смерти своих друзей, зная лишь, что оба посещали таинственный Интернет-ресурс. К примерам же исключительно фантастического детектива относится роман Ци Юэ «Звезды» (七月 «群星», 2019), в котором автор, как ловкий сыщик, при помощи ярких персонажей слой за слоем раскрывает тайны сигналов из космоса, чтобы привести читателя к шокирующей развязке.

Резюмируем, что детективный жанр в Китае, начиная с конца XIX-го века и заканчивая нынешним временем, получил всестороннее развитие, о чем свидетельствуют перечисленные выше 15 подвидов жанра. Основу жанровой стратегии китайского детектива составляют специфика и изменение в этимологии понятий добра и зла, природы человека, идея социальной справедливости и торжества правосудия над беззаконием. Уникальность данного жанра проявляется в его гибкости (подразумевающей сочетания элементов нескольких видов жанра, а также некоторых различных жанров), игровой стратегии (выраженной в наличии загадки, головоломки, в интеллектуальных столкновениях героев, воплощающих образы добра и зла), а также междисциплинарный подход в изображении и изучении личности героев произведений. Результатом развития детективного жанра в Китае является его большое количество разновидностей, а также всевозможные жанровые модификации (например, синтез детектива и триллера), которые являются исторически обусловленными формами реализации жанра в литературном процессе.

Библиографический список

1. Самойлова М. П., Митцева М. В. «Китайские знания – сущность, западные знания – инструмент» или реформаторское движение в системе образования во второй половине XIX века [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-znaniya-suschnost-zapadnye-znaniya-instrument-ili-reformatorskoe-dvizhenie-v-sisteme-obrazovaniya-vo-vtoroy-polovine-xix-veka (дата обращения: 01.08.2025).

2. 孟犁野. 中国公案小说艺术发展史. Мэн Ли Е. История развития китайской прозы о судебных делах [Электронный ресурс]. – URL: https://baike.baidu.com/item/中国公案小说艺术发展史/12032816?fr=ge_ala (дата обращения: 01.08.2025).

3. Барт, Р. От «текстовою анализа» к «наслаждению от текста» [Электронный ресурс]. – URL: https://cult-lib.ru/doc/culture/ilyin/072.htm (дата обращения: 01.08.2025).

4. Коробова, А. Н. Полемика о «литературе шрамов» и политика КНР в области литературы в конце 1970-х – середине 1980-х годов / А. Н. Коробова // Шаги / Steps. Т. 8. – 2022. – № 4. – С. 120–135.

Никулина Анастасия Андреевна

преподаватель (Луганский государственный педагогический университет, г. Луганск, Россия),
anastasianikulinaa@mail.ru

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ

В статье рассматривается связь между проблемами национальной и культурной идентичности с нарративными стратегиями, сюжетом, образным строем на примере романа британского автора Х. Мантелл

Ключевые слова: *идентичность; английский исторический роман; герой; образ.*

Исторический роман в английской литературной традиции предстает как жанр, объединяющий художественную интерпретацию прошлого с глубоким философским и социальным осмыслением. Центральной проблемой жанра становится взаимодействие личности и общества в контексте общественно-политических трансформаций. Если в классических исторических романах основное внимание уделялось героическому прошлому и национальной истории, то в XX–XXI веках этот жанр демонстрируют особый интерес к переосмыслению личности исторических деятелей, а также к обнаружению в прошлом источников острых проблем современности.

В жанре исторического романа (который, как известно, оформился в творчестве шотландского писателя Вальтера Скотта), своеобразно воплотились сущностные черты романтизма: напряженное ощущение длящейся истории и осмысление ее закономерностей, проблема взаимосвязи и противостояния личности и общества, недостижимость идеала и неудержимое стремление к нему [1, с. 190]. Г. Лукач в работе «Исторический роман» (*The Historical Novel*, 1963) описывает *историю исторического романа* как *«непрерывный процесс изменений, который оказывает непосредственное влияние на жизнь каждого человека»* [2, с. 23]. Соответственно, он делает вывод о том, что главное в историческом романе – не пересказ великих исторических событий, а поэтическое изображение людей, участвовавших в этих событиях [2, с. 44]. По мысли современного отечественного исследователя, *«историзм появляется не тогда, когда замечается разница в образе жизни, быте и т. п., а тогда, когда осознаются отличия в человеческой психологии»* [3, с. 17]. При этом к значимым чертам инварианта исторического романа относятся, помимо *«связи судьбы и позиции главного героя с меняющейся исторической ситуацией», «соединение точек зрения различных эпох», «авантюрность», «кризисная эпоха»*, соединение *«общественной и частной жизни»* и т. п. [3, с. 126].

К концу XX века на фоне падения мировых империй и формирования постколониального дискурса в разных сферах общения жанр исторического романа совершил ощутимый разворот в сторону проблемы (национальной, религиозной, культурной) идентичности – проблемы, значимой для современной европейской литературы, в целом. Интерес английского исторического романа XXI века к вопросам национальной истории связан в первую очередь с острым запросом английского общества на самоопределение в условиях, с одной стороны, нового бытия страны на периферии Европы и в глобализованном мире и, с другой, в условиях постструктуралистской, постмодернистской иронии по

отношению к традиции, общественным институтам, идеологии и т. п. Неслучайно в XXI веке исторический роман обрел постмодернистские черты, при этом сохранив присущие ему классические признаки жанра. В исторической трилогии Хилари Мантел о Томасе Кромвеле «Вулфхолл» (*Wolf Hall*, 2009), «Введите обвиняемых» (*Bring Up the Bodies*, 2012) и «Зеркало и свет» (*The Mirror & the Light*, 2020) классические черты вальтер-скоттовского романа соединяются с углубленной модернистской психологизацией повествования и жанрово-стилистическими новациями постмодернизма.

Как в романах В. Скотта, история в произведениях Х. Мантел предстает как непрерывный процесс, движущая сила, находящаяся вне личности, а её драматизм заключается в совпадении или расхождении судьбы человека с этим течением. Герои исторических романов Мантел, подобно персонажам Скотта, опережают своё время [4, с. 81]. Однако, стремясь передать целостную картину прошлого, Мантел делает акцент не столько на социально-политических и материальных аспектах эпохи, сколько на проблеме национальной, культурной, религиозной идентичности и самого общества, и главного героя, а также на глубоком психологическом проживании им исторической действительности.

Проблемы национальной и культурной идентичности становятся ключевыми для смыслооформления текста, что отражается в структуре, нарративных стратегиях, сюжете и образах героев. Важное значение приобретает то, каким образом повествование изображает мотивы поступков персонажей, систему их взаимоотношений, насколько правдоподобно воссоздается их внутренний мир, а также то, как их интеллектуальные и эмоциональные особенности и системы ценностей раскрывают читателю человеческую природу в целом [5, С. 49–57].

Весь нарратив в романе Мантел ведется от лица главного героя, Томаса Кромвеля, то есть исключительно через призму его восприятия. Читатель видит и слышит только то, что замечает и понимает герой: жесты, интонацию, случайные детали. Использование настоящего времени в повествовании позволяет создать эффект «сиюминутной наглядности» воспроизводимых сцен, что является особенностью стиля Мантел. Такое построение текста создает эффект «живой истории», где прошлое ощущается как настоящее, а личная история героя вплетается во внутренний мир автора и читателя. Читатель выходит за рамки простого наблюдателя и оказывается в одном пространстве с героем; он собирает образ Кромвеля из фрагментов речи, жестов, внутренних переживаний персонажа.

В трилогии Х. Мантел проблема идентичности развивается в непрерывном, напряжённом диалоге между частным и общим, внутренним и внешним, прошлым и настоящим. Образ Кромвеля у Мантел значительно отличается от традиционных его версий. Он внушает страх не грубостью или криком, а своей загадочностью, закрытостью и интеллектуальным превосходством. Писательница погружает читателя в психику человека, обладающего холодной рассудительностью, умеющего адаптироваться к новым обстоятельствам и достойно проявлять себя в любой ситуации.

Таким образом, Мантел не просто дает новую интерпретацию мотивам и выбору Кромвеля, она находит новый подход к изображению истории. Через напряженный непрерывно длящийся внутренний диалог героя (ключевой исторической личности эпохи) она прослеживает, как на пересечении личных обстоятельств, исторических событий, будущего и прошлого, нового и старого, национального

«своего» и «чужого» через механизм внутреннего выбора героя формируется его национальная, религиозная, культурная идентичность, а вместе с ней и новая идентичность Англии.

Библиографический список

1. Аникин, Г. В., Михальская, Н. П. История английской литературы. Учеб. пособие для студентов педагог, ин-тов и фак. иностр. яз / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – «Высш. школа», 1975. – 528 с.
2. Lukács, G. The Historical Novel / G. Lukács. – Boston: Beacon Press, 1963. – 363 p.
3. Малкина, В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра / В. Я. Малкина. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с.
4. Проскурнин, Б. М. Историческая дилогия Хилари Мантел и «память жанра» / Б. М. Проскурнин // Филологический класс. – 2016. – № 2. – С. 77–83.
5. Кабанова, И. В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвеля в исторической прозе Хилари Мантел / И. В. Кабанова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. – 2013. – Вып. 1. – С. 49–57.

Новокрещенных Ирина Александровна

канд. филол. наук, доцент (Пермский государственный национальный исследовательский университет, г. Пермь, Россия)
ira-tabunkina@mail.ru

ГРАФИКА ОБРИ БЕРДСЛИ И ЭПОХА 1890-х годов В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКЕ УИНДЕМА ЛЬЮИСА

В статье представлена концепция интерпретации графических работ О. Бёрдсли в критических статьях П. У. Льюиса в контексте эстетических исканий в английском искусстве к. XIX века.

Ключевые слова: *критика; рецепция; Уиндем Льюис; Обри Бердсли; эпоха 1890-х годов.*

Перси *Уиндем Льюис* (Percy Wyndham Lewis, 1882–1957) – писатель, художник и теоретик искусства. Творчество Льюиса стало прецедентом для эстетических дискуссий, положения которых он обсуждал в критических работах по живописи и теории искусства. В зарубежном литературоведении творчество Льюиса изучается широко и список работ колоссален. В российской филологии произведения Льюиса стали в фокусе внимания исследователей с 1990-х гг.: это труды Т. Н. Красавченко (1994), И. В. Кабановой (1999, 2003), С. Жуматовой (2005), Д. С. Тулякова (2015, 2016, 2017). Рецепция графики Обри Бердсли Уиндемом Льюисом не изучалась ранее.

Рассуждая о состоянии современного искусства, Льюис упоминает имя художника-графика Обри Винсента Бердсли (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898) и эпоху 1890-х гг. в выпусках журнала «Взрыв» («Blast», 1914, 1915), в послевоенных статьях, опубликованных в лондонском журнале литературы, наук и искусства «Атенеум» («The Athenaeum», 1919–1920), в работах «Враг» («Enemy», 1929) и «Время и человек Запада» («Time and Western Man», 1927). О. Бердсли – эстет, денди, известен графическими рисунками в стиле модерн к произведениям мировой литературы от античности до XIX в., он оставил разножанровое литературное наследие. Критический стиль Льюиса отличается «сатирическими выпадами» [1, с. 108; 2, с. 17] и резкими суждениями.

Льюис определяет особенность черного цвета в графике Бердсли. В заметке о немецкой деревянной гравюре автор сначала дает философской-эстетическую интерпретацию немецкой гравюры через ассоциации с африканским искусством. Гравюра на дереве для немцев имеет такое же значение, как музыкальный инструмент с одной струной для африканцев. Искусство Африки – «прочное, оно пронизывает все до деталей, это монотонная стена пространства, ядро жизни пронизывает атмосферу Вечности». Затем Льюис противопоставляет черный и белый цвет, как «две стихии, отношения которых закреплены ручками двух цветов – черной и белой». Соотношением черного и белого немецкие гравюры близки африканскому искусству. Однако в гравюрах черный цвет иной, чем у Бердсли. У него черный был не просто чернотой: *It is African black. It is not black, invaded by colour, as in Beardsley, who was never simple enough for this blackness. But unvarying, vivid, harsh black of Africa* (Blast, 1914, № 1, p.136).

Льюис подчеркивает влияние Бердсли на английское и европейское изобразительное искусство, отрицая эстетизм и декадентство графика. Английскую карикатуру Льюис считает неэффективной, т.к. она является «прямым результатом Импрессионизма» и рисования с натуры. Бердсли же преуспел в области «образной графики» *(imaginative drawing)* и оказал «большое влияние, особенно на рисунки в лучших зарубежных журналах комиксов». Самые одаренные рисовальщики в Германии согласились бы, что влияние Бердсли в последние пятнадцать лет больше, чем у любого другого европейского художника *(the influence of Aubrey Beardsley has been greater than that of any other European artist during the last 15 years)*. По мнению Льюиса, незначительное влияние Бердсли в Англии (только буквальные имитации) связано с «литературной» стороной его гения, которая «была наименее важной и содержала все его современные «декадентские» атрибуты». Принимая высокую оценку графики Бердсли, Льюис противопоставляет его рисунки Джона Булля «утомленному и нейтральному Альбиону» или изображениям Лорда Китченера Бернардом Партриджем. Бернард Партридж (Bernard Partridge, 1861–1945) иллюстративно представляет британского фельдмаршала Герберта Китченера (Herbert Kitchener, 1850–1916) на страницах «Панча». Тогда как у Бердсли юмористический собирательный образ англичанина Джона Булля выполнен как гротескный герой в цилиндре и плаще, с крыльями за спиной и на сапогах, с пером и ручкой, несущий в руках рекламу первого выпуска 1895 г. журнала «Савой» (Blast. 1915. № 2. P. 79)

Льюис видит преемственность художественного метода Бердсли в произведениях Огастуса Джона (Augustus Edwin John, 1878–1961), который создавая рисунки «коренастых смуглых» людей *(stumpy brown people)* и испанских цыган *(archaic and romantic Gitanos and Gitanas)*, «эксплуатировал» интерес образованных англичан к экзотике (Blast. 1915. № 2. P. 80–81). В рисунках английской художницы-вундеркинда Памелы Бьянко (Pamela Bianco, 1906–1994) Льюис находит «печальную расслабленность» *(the sad relaxed quality)*, «несвежесть» *(a unfresh)*, «чувствительность» *(sensibility)* и подражание Бердсли («Childe Art and the Naif», 1919–1920).

Однако журнал «Желтая книга», где Бердсли был художественным редактором, Льюис резко характеризует как издание, в котором представлены «немощная и зловещая раса дьявольских денди и эротически раздутых дьяволиц и их выкидышей *(debile and sinister race of diabolic dandies and erotically bloated diablesses and their attendant abortions)*, <…>, которые тиранили *(tyrannised)* лон-

донские умы в течение нескольких лет». Критик воображает ситуацию, когда несколько лет назад в Германии он наблюдал «многие фигуры семейства Бердсли, таких же энергичных и похожих на вампиров *(vigorous and vampire-like)*, какими они были в каталогах Смитерса [издатель книг с рисунками Бердсли. – *И.Н.*], когда чернила еще не высохли» (Blast. 1915. № 2. P. 70–72). Позже Льюис обвинит Бердсли, а вместе с ним и Уайльда (которого в романе «Обезьяны Господни» (1923–1930) представил уничижительно через физиологичные описания и акцент на неприглядных сторонах жизни), в том, что они были «главными выразителями» пришедшего в 90-х гг. XIX в. из Франции в Англию «лихорадочного «дьяволизма»»: *…the feverish 'diabolism' that flourished in the middle of the last century in France, and which reached England in the 'nineties', with Oscar Wilde and Beardsley as its principal exponents* (The Enemy. 1929. № 3. P. 30).

Льюис помещает Бердсли в контекст европейской живописи XIX–XX вв.: в ряд «причудливых» *(the Fanciful artist)* художников – Гюстава Моро и Уильяма Блейка, чье творчество «в такой же степени создано Природой, как кофейные чашки или фигура домовладелицы» («The Bulldog eye's Depredations», 1919–1920). К одной и той же «фазе европейской чувствительности» *(sensibility)* Льюис относит Бердсли и геометрического абстракциониста Эрбена, постимпрессиниста Гогена и экспрессиониста Модильяни («Nature and the Monster of Design», 1919–1920).

С девяностыми годами Уайльда и Бердсли Льюис соотносит новизну послевоенного балета Дягилева, восхищаясь экспериментальностью и отмечая предназначенность его для Высокой Богемы: *The Russian Ballet is the Nineties of Oscar Wilde and Beardsley staged for the High-Bohemia, evolved by the constellations of wars and revolutions of the past ten years*. Если ранний русский балет (например, «Петрушка» Стравинского) был «археологичен и романтичен», то поздние постановки отражают «фазу феминизма, которая нашла выражение в позолоченной Богеме великих столиц благодаря бесполой моде» (Time and Western Man. 1927. P. 49)

Исследуя истоки девяностых годов XIX в., ответственными за «бурные девяностые», за возникновение Уайльда, Бердсли и Саймонса Льюис делает, с одной стороны – «научный материализм викторианцев, дух меркантильности и нонконформистское надувательство», с другой стороны – ««культурное» евангелие Арнольда и его войну против обывателей». Поэтому возникло очарование XVIII веком, Реставрацией, эпохой Августа, и идеализмом греческой культуры. Русский балет Дягилева возродил увядший дух «Желтой книги» и дал ему новую жизнь: *It was a revolt that raised up against the 'bourgeois' degeneracy of England the charms of the Eighteenth Century, the Restoration, or the Augustan Age, and more distantly the idealism of the Greek World. And the Russian Ballet, of the last un-russian phase, has revived the faded spirit of the Yellow Book, and given it a new dramatic life* (Time and Western Man. 1927. P. 51).

Таким образом, упоминания Обри Бердсли в десятке критических статей и глав в книгах на протяжении 1914–1929 гг., обнаруживают неоднозначное отношение Уиндема Льюиса к эпохе девяностых годов XIX столетия и к Бердсли. Признавая прежде всего его графический талант, Льюис критикует его декадентство, стоя на позиции маскулинности. Однако признается, что Бердсли гениально отразил свою эпоху и ее представителей. Отсылки к Обри Бердсли в статьях журналов «Взрыв» и «Враг», в главах книги «Время и человек Запада» демонстри-

руют влияние Бердсли на европейское и английское искусство. Льюис помещает Бердсли в широкий контекст изобразительного искусства рубежа XIX–XX вв. и ставит его достижения в графике рядом с постимпрессионизмом и экспрессионизмом. Высоко оценивая новаторство Бердсли, он видит в поздних балетах Дягилева его живое продолжение, отмечая их специфику.

Библиографический список

1. Красавченко, Т. Н. Английская литературная критика XX века / Т. Н. Красавченко. – М.: ИНИОН, 1994. – 282 с.
2. Кабанова, И. В. Английский роман тридцатых годов XX века / И. В. Кабанова. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1999. – 99 с.

Овчарова Екатерина Эдуардовна

канд. экон. наук, доцент (г. Санкт-Петербург, Россия)
ekbs@yandex.ru

НАУЧНАЯ ПАРАДИГМА ЭРАЗМА ДАРВИНА В РОМАНЕ БОНАВЕНТУРЫ «НОЧНЫЕ БДЕНИЯ» (*«NACHTWACHEN»*, 1805)

В этой статье идёт речь о романе Бонавентуры «Ночные бдения» В какой-то мере это роман воспитания, заканчивающийся полным разочарованием повзрослевшего героя абсолютно во всём Герой «Nachtwachen» стремится к познанию мира, знает о нём практически всё, что можно было знать к 1804 г., но это знание приносит ему лишь печаль. В частности, он делает довольно-таки обширные экскурсы в биологию, для чего обращается к знаменитому в то время английскому автору Эразму Дарвину (1731–1802), деду Чарлза Дарвина. Это был врач, знаменитый в своё время ученый-энциклопедист литератор. Он предполагал связь между человеком и обезьяной.

Ключевые слова: *Бонавентура, Эразм Дарвин, «Ночные бдения», «Храм Природы».*

В этой статье идёт речь о романе Бонавентуры «Ночные бдения» (*«Nachtwachen»*, 1805). Бонавентура – это псевдоним, он не раскрыт до сих пор, и вряд ли когда-нибудь это произойдёт. В качестве автора романа достаточно долго рассматривался философ Фридрих Шеллинг. Собственно, Бонавентура и есть псевдоним Шеллинга, под которым философ к моменту выхода романа уже напечатал четыре стихотворения в «Альманахе муз на 1802 год». Таким образом, в этой атрибуции долго не было никакого сомнения, она была указана и в литературных справочниках первой половины XIX в. Но поскольку сам Шеллинг по какой-то причине весьма настойчиво отрицал своё авторство – есть сведения, что философ скупал экземпляры романа для уничтожения и говорил знакомым, что не хочет даже слышать о романе, то постепенно вопрос сделался дискуссионным, и к концу XIX в. никакой уверенности в правильности его решения уже не было. Авторство приписывали целому ряду известных писателей. Тем не менее российский биограф философа, Арсений Владимирович Гулыга, был убеждён в том, что произведение создано Шеллингом, поэтому включил в биографию философа подробный пересказ романа Бонавентуры [2, с. 133–148]. Впрочем, в статье к русскому изданию романа 1990 г. сам же Гулыга указывает еще на одного возможного автора – или соавтора, Каролину Шеллинг, жену философа [3].

В какой-то мере это роман воспитания, заканчивающийся полным разочарованием повзрослевшего героя абсолютно во всём – и такой исход представляется вполне логичным завершением причудливо развивающегося действия. Рассказ

героя, от лица которого ведётся рассказ, поэта-неудачника и ночного сторожа в небольшом немецком городке, подчинен скорее музыкальной, чем повествовательной логике. Поэтический дискурс прозаического произведения не был, разумеется, новостью со времени «Страданий юного Вертера» [4], но поскольку произведение Бонавентуры имело непривычную для современников нарративную основу, то успеха оно не имело.

Герой «Nachtwachen» стремится к познанию мира, знает о нём практически всё, что можно было знать к 1804 г., но это знание приносит ему лишь печаль. В отличие от авторов народных книг о Фаусте, которые, в силу низкого образовательного уровня, не имели возможности адекватно представить то знание, за которое Фауст продавал душу, Бонавентура представляется ходячей энциклопедией современной ему эпохи. Он был необычайно сведущ в достижениях науки своего времени, так что его роман представляют собой удивительные панорамы европейской цивилизации первой половины XIX в. В частности, он делает довольно-таки обширные экскурсы в биологию, для чего обращается к знаменитому в то время английскому автору.

В XVIII в. ученый мир тоже хорошо знал Дарвина, но другого, чем знаем мы – Эразма. И он, как и известный нам Дарвин, предполагал связь между человеком и обезьяной. Бонавентура пишет: «… согласно доктору Дарвину, прологом к человеческому роду и его провозвестником является собственно обезьяна, существо, бесспорно, куда более бестолковое, нежели просто дурак, а, стало быть, мои и ваши мысли и чувства лишь с течением времени несколько утончились и облагородились, хотя они выдают свое происхождение, все еще оставаясь мыслями и чувствами, вполне способными возникнуть в голове и сердце обезьяны» [1, с. 86–88]. Теория эта обсуждалась в образованном сообществе как некий курьёз и принималась к сведению.

Эразм Дарвин (1731–1802) – дед Чарлза Дарвина, врач, знаменитый в своё время ученый-энциклопедист литератор. Являлся одним из наиболее значимых деятелей английского Просвещения. Имел многочисленные научные труды и обширную врачебную практику, состоял последовательно в нескольких браках, в том числе гражданских, у него было изрядное количество высокоталантливых детей. Сокрушительный дар предвидения не отказывает Бонавентуре, когда он предвещает явление *другого доктора*, способного причислить к предкам человека и иных тварей, кроме довольно-таки антропоморфной обезьяны. Бонавентура заключает эти свои умозаключения горькой шуткой: «…так как многие люди, стоит прикрыть им нижнюю половину лица и рот, расточающий блистательные слова, обнаруживают в своих физиономиях броское фамильное сходство особенно с хищными птицами, как, например, с ястребами и соколами, да и старинная знать могла бы возводить свои родословные скорее к хищникам, нежели к обезьянам, что явствует, не говоря уже об их пристрастии к разбою в средние века, из их гербов, куда они вводили по большей части львов, тигров, орлов и тому подобных диких бестий» [1, с. 86–88].

Возникает вопрос, а было ли доступно в Германии к моменту выхода в свет романа Бонавентуры итоговое произведение первого энциклопедиста из рода Дарвинов, поэма «Храм Природы» («The Tample of Nature», опубликована посмертно в 1803 г.), на которое ссылается Александр Викторович Михайлов, в данном случае выступающий как комментатор к российскому изданию «Ночных бдений», а также и Гулыга? [1, с. 233, 242] На самом деле разница во времени публикации

обеих книг составляла несколько месяцев, но были широко известны другие труды Эразма Дарвина, идеи которых предваряли содержание поэмы. Думается, вопрос о связи Э. Дарвина и Шеллинга нуждается в уточнении.

Библиографический список

1. Бонавентура. Ночные бдения / Издание подготовили А. В. Гулыга, В. В. Микушевич, А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1990. – 253 с.

2. Гулыга, А. В. Шеллинг / А. В. Гулыга – М.: Молодая гвардия, 1984. – 317 с.

3. Гулыга, А. В. Кто написал роман «Ночные бдения»? / А. В. Гулыга // Бонавентура. Ночные бдения. – М.: Наука, 1990. – С. 199–232

4. Овчарова, Е. Э. Реминисценции из романа Гете Страдания молодого «Вертера» в психологическом и визуально-синтетическом романе Эжена Фромантена «Доминик» / Е. Э. Овчарова // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2020. – С. 646–653.

Перевезенцева Анна Юрьевна

канд. филол. наук (НИУ «Высшая школа экономики», г. Нижний Новгород, Россия)
aperevezentseva@hse.ru

ОБРАЗ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА И ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ А. С. БАЙЕТТ «ЖИВАЯ ВЕЩЬ»

В статье раскрываются социально-психологические мотивы в авторском образе великого голландского художника Ван Гога в романе английской писательницы А. С. Байетт «Живая вещь».

Ключевые слова: *английский роман XX века, А. С. Байетт.*

Роман британской писательницы Антонии Сьюзен Байетт, «Still Life» (буквально: «Натюрморт», 1985 г.) в русском переводе получил название «Живая вещь». Творчество А. С. Байетт характеризуется большим количеством интертекстуальных и интермедиальных включений, которые находятся в сложнейших взаимоотношениях между собой и, подчиняясь авторскому замыслу, формируют смысловое поле текста.

Роман «Живая вещь» входит в *«период творчества писательницы, на протяжении которого исследуются границы визуального и вербального»* [1, с. 186]. В четырёх романах («The Virgin in the Garden», «Still Life», «Babel Tower», «A Whistling Woman») тетралогии, так называемого «Квартета Фредерики», А. С. Байетт рисует объемную картину жизни Великобритании начала 1950-х – конца 1960-х годов. Сама автор предпочитала не акцентировать внимание лишь на фигуре героини Фредерики Поттер, иронично подметив в интервью, что Фредерика относится тому типу людей, которые стремятся заполучить всё внимание *(«she's the sort of person who would muscle in and try to take it!»)*. Что касается британской истории второй четверти XX века, то Байетт в гораздо больше степени сосредоточена на интеллектуальных, эстетических и духовных поисках, а также проблемах образования, семейных взаимоотношений и самоопределения, нежели на политике и экономике. Изображение представителей творческой и академической среды обуславливает многочисленные обращения к произведениям литературы и изобразительного искусства. Упоминания писателей, художников, а также (в гораздо меньшей степени) музыкантов, актёров, режиссёров не только обозначают круг

интересов главных персонажей, но и позволяют автору обратиться к теоретическим вопросам о соотношении образа и слова.

В романе «Живая вещь» образ нидерландского художника Винсента Ван Гога становится одним из ключевых. Размышления персонажей о жизни, творчестве и мировоззрении Ван Гога, соотношение точек зрения разных героев о судьбе живописца и его работах, прямой и косвенный экфрасис картин нидерландского художника и цитаты из его писем брату Тео вплетены в канву рассуждений автора о природе и восприятии искусства.

Роман «Живая вещь», как и первая книга тетралогии, «Дева в саду», открывается весьма объемным прологом, действие которого происходит в Королевской академии художеств в Лондоне в 1980 году, то есть выходит за временные рамки всей тетралогии. Персонажи романа встречаются на выставке постимпрессионистов, и уже во втором абзаце представлен экфрасис картины Винсента Ван Гога «Сад поэтов», перед которой останавливается один из главных героев, драматург Александр Уэддерберн, в ожидании Фредерики Поттер. Точка во времени и пространстве, из которой начинается повествование, задает направление взгляда читателя: события, которые описываются в романе, являют собой как бы ретроспективу – из пролога мы знаем, к чему придут отношения Александра и Фредерики, насколько изменятся герои, встретившиеся на выставке, за двадцать с лишним лет. Живопись Ван Гога и его письма, первая цитата из которых также появляется уже в прологе, становятся призмой, сквозь которую читатель смотрит на события и систему персонажей романа: *«…присутствие Ван Гога ощущается на протяжении всего романа <…> Собственная дилемма Байетт <…> проецируется на трудности Александра в написании драмы о Ван Гоге <…>»* [2].

Свою творческую задачу А. С. Байетт «поручает» Александру Уэддерберну. Сидя перед картиной «Сад поэтов» он вспоминает написанную им в 1957 году (время действия основного текста романа «Живая вещь») пьесу «Жёлтый стул»: *«At first he had thought that he could write a plain, exact verse with no figurative language, in which a yellow chair was the thing itself, a yellow chair, as a round gold apple was an apple or a sunflower a sunflower. <…> But it couldn't be done. Language was against him, for a start. Metaphor lay coiled in the name sunflower, which not only turned toward but resembled the sun, the source of light»* [3, p. 2]. В эссе «Still Life / Nature Morte», написанном Байетт в 1986 г., она признавалась: *«… I decided to try and write a novel which should be as plain as possible – a novel eschewing myths and cultural resonances – a novel, I even thought, which would try to forgo metaphor. This essay is an account of the failure of that project <…>»* [4]. Нередко и небезосновательно главную героиню, Фредерику Поттер, соотносят с самой А. С. Байетт, но очевидно, что личность автора и вопросы, которые она задает сама себе, проявляются и в других персонажах.

Живопись Ван Гога заставляет сперва писательницу, а затем и её героя задуматься о чистоте и точности образа, возможности воспроизведения окружающей реальности в её непосредственности, без метафоризации, без дополнительной символической нагрузки. Вопрос о том, достижима ли эта цель, остается открытым – стремление к этой цели само по себе определенного рода вызов. Достаточно ли лишь восприятия для воссоздания образа художником (в широком смысле этого слова), или же процесс осмысления, и вследствие этого определенного рода трансформации действительности является неотъемлемой частью творческого процесса? Пьеса «Желтый стул» о конфликте Ван Гога и Гогена, написанию

и постановке которой посвящена одна из сюжетных линий романа, – эксперимент в поиске ответа на этот вопрос, как и сама книга «Живая вещь». Личность Ван Гога овладевает сознанием драматурга, даже после близости с женщиной и рождения ребенка (отцом которого он, возможно, является) он вспоминает подходящие по случаю отрывки из писем художника. Творческая манера, судьба и характер живописца становятся предметом для обсуждения с другими персонажами, и в этих диалогах Байетт обозначает различные подходы к искусству.

Молодой пастор Дэниел Ортон, муж сестры Фредерики Стефани, человек достаточно прямой и приземленный, не находит в творчестве художника той внутренней силы и страсти, какую видят в его картинах Фредерика и Александр. При посещении квартиры Александра, где стены украшают репродукции двух картин Ван Гога, Дэниел почти не обращает на них внимания: *«Daniel's gaze passed them indifferently»* [3, p. 384], а в прологе, то есть спустя много лет, тщится увидеть отражение внутренней боли в его полотнах, которое замечает Фредерика. При этом картины Ван Гога для Дэниела неразрывно связаны с психическим состоянием художника и в целом с душевными болезнями, но не содержанием, не заключенными в них переживаниями, а лишь ассоциативно из-за мест, в которых Дэниел наблюдал пейзажи Ван Гога чаще всего: *«He had seen these ample fields, as he had seen Cezanne's geometric brown-and-green undergrowth in more than one mental hospital dayroom. Odd, he thought, considering that Van Gogh himself had died mad and despairing in such surroundings»* [3, p. 5]. Однако есть черты, которые позволяют сопоставить образ Дэниела с Ван Гогом, причем проявляются они, хоть и не слишком ярко, уже в первом романе тетралогии. Во-первых, это служение людям (период жизни Винсента Ван Гога, связанный с миссионерством, не остается без внимания), во-вторых, крайне напряженное, граничащее с безумием, душевное состояние Дэниела после внезапной гибели жены. Наконец, его взгляд на картины Ван Гога максимально приближен к восприятию в чистом виде: Дэниел Ортон видит цвет, красочные мазки и складывающийся из них простой сюжет. Оливы на картине «Сборщики олив» остаются для него просто оливами, а не метафорой Гефсиманского сада.

Сама Фредерика настойчиво ищет в картинах Ван Гога скрытые смыслы – возможно, из-за того, что далека от упоения художника природой. В начале романа юная героиня оказывается на юге Франции, но местный колорит не вызывает в ней того вдохновения и воодушевления, которое испытал здесь живописец.

Взгляд художника в романе сравнивается, с одной стороны, со взглядом младенца – новорожденного сына Дэниела и Стефани. Байетт предельно подробно описывает зрительные ощущения только что появившегося на свет ребенка, ещё не знающего и не умеющего называть цвета и оттенки, после чего следует прямое обращение к читателю: *«Art is not the recovery of the innocent eye, which is inaccessible. <…> I had the idea that this novel could be written innocently, without recourse to reference to other people's thoughts, without, as far as possible, recourse to simile or metaphor. This turned out to be impossible»* [3, p. 116]. Байетт настаивает на том, что взгляду Ван Гога чужда была наивность и детская непосредственность, он много и мучительно думал о красках и геометрии. С другой стороны, так же ищет геометрические закономерности в природе и физическое объяснение цветовым ощущениям брат Фредерики Маркус, отстраненный от реального мира и непохожий на окружающих юноша, балансирующий между гениальностью и помешательством. В первой книге Маркус попадает под влияние полусумасшедшего

учителя, который доводит его до нервного расстройства, в романе «Живая вещь» этот герой постепенно возвращается к жизни, и происходит это возвращение во многом благодаря непосредственному созерцанию природных объектов, в которых раньше он видел только геометрические фигуры и пересечения линий. В одном из эпизодов (глава XXI) читатель видит окружающий пейзаж глазами Маркуса, и это описание воспроизводит особенности стиля полотен Ван Гога с его своеобразной передачей формы.

Цельное, неосознанное восприятие младенца или обывателя и аналитический, расчленяющий на составные части взгляд исследователя, таким образом, одновременно и противопоставляются, и сопоставляются в утверждении значимости того и другого навыка для художника и писателя.

Библиографический список

1. Бочкарева, Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе А. С. Байетт «Натюрморт» / Н. С. Бочкарева, О. И. Графова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – Вып. 4 (28). – С. 193–206.

2. Asya Sakine Uçar, ´Looking At «Still Life» And Ekphrasis Through Van Gogh´s Speaking Pictures In A. S. Byatt´s Still Life´, Looking At ´Still Life´ And Ekphrasis Through Van Gogh´s Speaking Pictures In A. S. Byatt´s Still Life, 2019. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/41634323/Looking_At_Still_Life_And_Ekphrasis_Through_Van_Gogh_s_Speaking _Pictures_In_A_S_Byatt_s_Still_Life (дата обращения: 05. 07. 2025).

3. Byatt, A. Still Life. Charles Scribner's Sons / A. Byatt. – New York, 1985. – 384 p.

4. Byatt, A. S. Passions of the Mind. Selected writings / A. S. Byatt. – Vintage Books, New York, 1993 (eBook).

Плахин Никита Сергеевич

аспирант (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
plakhinns@mgpu.ru

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ УСПЕХА В РОМАНЕ Р. РУССО «ЭМПАЙР ФОЛЛЗ»

В статье представлен анализ лексико-стилистических особенностей романа Р. Руссо «Эмпайр Фоллз».

Ключевые слова: *американская литература; критический дискурс-анализ; предпринимательство; Ричард Руссо; представление успеха.*

На заре XXI века американская литература всё чаще поднимает вопрос о неоднозначности предпринимательского успеха в условиях экономической неопределенности. Роман Ричарда Руссо «Эмпайр Фоллз» предлагает свой взгляд на данную проблему через взаимодействие Майлза Роби, управляющего рестораном «Имперский гриль», и Франсин Уайтинг, вдовы, унаследовавшей от мужа крупное состояние, а также владелицы «Имперского гриля». Автор подчеркивает пропасть между индивидуальным стремлением к успеху и унаследованными привилегиями. Данное исследование основано на рассмотрении литературного текста, не только как отражающего, но и активно формирующего социальное понимание экономической мобильности. Кроме того, несмотря на обширные исследования по теме американской мечты, лишь в немногих работах применяется критический дискурс-анализ для изучения того, как художественная литература XXI века осмысливает конкурирующие дискурсы успеха. Цель данного

исследования заключается в выявлении дискурсивных механизмов, с помощью которых в романе «Эмпайр Фоллз» создаются разные представления об успехе в предпринимательстве. В частности, в данном исследовании рассматривается, как лингвистические и нарративные стратегии различают достижения, полученные собственными силами, и унаследованные преимущества. Для достижения этой цели были сформулированы следующие задачи: определить, какие языковые средства использует Р. Руссо для изображения несбывшихся предпринимательских устремлений Майлза Роби и внушительного наследства Франсин Уайтинг; выявить, как дискурсивная практика романа взаимодействует с американской мечтой и социальными реалиями; обозначить, каким образом социальный контекст повествования служит для легитимации или оспаривания дисбаланса власти, присущего унаследованному капиталу. В результате исследования будет показано, как авторский язык влияет на восприятие читателем вопросов социальной справедливости и экономической мобильности.

Данное исследование использует трехмерную модель критического дискурс-анализа Нормана Фэркло в качестве теоретической основы, рассматривающую *каждый речевой случай, как коммуникативное событие, содержащее три измерения: текст, дискурсивную практику и социальную практику* [1, с. 120]. Модель Н. Фэркло предлагает систематический подход к раскрытию того, как язык конструирует и закрепляет идеологические позиции. В текстовом измерении анализ фокусируется на лексике, грамматике и риторике, чтобы выявить речевые паттерны метафор, модальности и оценочной лексики. Дискурсивная практика исследует процессы производства, распространения и потребления текстов, уделяя внимание интертекстуальным ссылкам и жанровым конвенциям. Наконец, социальная практика контекстуализирует дискурс в рамках более широких социально-экономических структур, раскрывая, как тексты отражают и воспроизводят властные отношения. Применение этой модели к «Эмпайр Фоллз» позволяет исследовать, как Р. Руссо воплощает через своё произведение конкурирующие дискурсы предпринимательского успеха. Рассматривая «Эмпайр Фоллз» в рамках концепции Н. Фэркло, становится возможным осветить идеологические основы современной американской художественной литературы.

В данном исследовании текстовый анализ позволяет выявить лексико-стилистические особенности романа Р. Руссо «Эмпайр Фоллз», уделяя особое внимание представлениям успеха и неудачи. Согласно А. А. Андриенко, *успех в американской лингвокультуре неотделим от материальных ценностей. В основе рассуждений американцев об успехе лежит достижение финансового благополучия* [2, с. 71]. Майлз Роби является примером человека, который старается своими силами улучшить благосостояние себя и своей семьи, но чьи стремления подрываются как внутренними сомнениями, так и внешними обстоятельствами. В тексте романа прослеживаются колебания и неуверенность Майлза, которые олицетворяют более широкую картину экономической тревоги среднего американца XXI века. Напротив, речь Франсин Уайтинг, никогда не жившей в условиях нужды и унаследовавшей состояние, характеризуется императивами и оценочной лексикой, которые показывают ее доминирование. Язык Франсин свободен от оговорок; напротив, он утверждает недвусмысленный контроль, укрепляя социальную иерархию, поддерживаемую многими привилегированными поколениями до неё. Сравнительные дискурсивные паттерны наи-

более ярко проявляются в сценах, где Майлз и Франсин взаимодействуют друг с другом. Посредством анализа диалогов, это исследование демонстрирует, как Р. Руссо улавливает существующую напряженность между успехом, созданным своими силами, и унаследованными преимуществами, и помещает индивидуальные истории в современную социальную структуру, в которой до сих пор существует огромное социально-экономическое неравенство. В аспекте дискурсивной практики исследование прослеживает интертекстуальные аллюзии на нарративы американской мечты, что позволяет выявить, как Р. Руссо взаимодействует с доминирующими тропами успеха. Как отмечает М. Сэмпсон, *«Эмпайр Фоллз» – это роман об американском образе жизни, о том, как капитализм и стремление к личному успеху могут проникнуть во все сферы жизни: в вашу семью, в вашу религию, в ваше представление о себе, в саму вашу человечность* [3] (Перевод наш. – Н. П.), подчеркивая главную идею романа, заключающуюся в изображении жизни среднестатистического американца. Анализ социальной практики контекстуализирует роман в социально-экономических условиях начала XXI века, в частности, в условиях постиндустриального упадка Новой Англии и рецессии начала 2000-х годов.

Данное исследование подтверждает значимость романа Р. Руссо «Эмпайр Фоллз» для анализа дискурса предпринимателя в современной американской литературе. Сопоставление персонажей Майлза Роби и Франсин Уайтинг выявляет контрастные дискурсивные стратегии репрезентации двух разных типов успеха. Применение трёхмерной модели Н. Фэркло демонстрирует методологическую эффективность критического дискурс-анализа для изучения литературной репрезентации предпринимательской идентичности. Эта работа показывает, как художественная литература участвует в идеологическом формировании представлений об экономической мобильности в американской культуре начала XXI века.

Библиографический список

1. Йоргенсен, М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод / М. В. Йоргенсен, Л. Дж. Филлипс // Пер. с англ. – 2-е изд., испр. – Х.: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2008. – 352 с.

2. Андриенко, А. А. Лингвокультурные особенности оценочных предикатов концепта «Успех» в русском и американском варианте английского языка / А. А. Андриенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12-4 (66). – С. 69–72.

3. Sampson, M. Review: Empire Falls, by Richard Russo / M. Sampson // Free Range Reading. – 2011. [Электронный ресурс]. – URL: https://freerangereading.blogspot.com/2011/07/review-empire-falls-by-richard-russo.html (дата обращения: 30. 07. 2025).

Поўх Ірына Васільеўна

канд. филал. навук, дацэнт (Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна, г. Брэст, Беларусь)
iryna_powkh@tut.by

КАЛЕКТЫЎНАЯ ПАМЯЦЬ ЯК СРОДАК ЗАХАВАННЯ ЭТНІЧНАЙ САМАБЫТНАСЦІ Ў ЗБОРНІКУ ВЕРШАЎ «Я АФРЫКАНЕЦ» УЭЙНА ВІСЭРА

Ключавыя словы: *афрыканская літаратура; калектыўная памяць; Уэйн Вісэр.*

Повх Ирина Васильевна

канд. филол. наук, доцент (Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина, г. Брест, Беларусь)
iryna_powkh@tut.by

КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ САМОБЫТНОСТИ В СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «Я АФРЫКАНЕЦ» УЭЙНА ВИСЕРА

В статье изучается феномен коллективной памяти как хранилища культурных традиций этноса в сборнике стихотворений У. Висера «Я – африканец».

Ключевые слова: *африканская литература; коллективная память; Уэйн Висер.*

Зварот да катэгорыі гісторыка-міфічнага мінулага як чынніка, які вызначае ўласцівасці цяперашняга часу і з'яўляецца яго неад'емнай часткай, абумоўлівае цікавасць даследчыкаў да канцэпцыі калектыўнай (сацыяльнай, гістарычнай) памяці як цэнтральнага складніка сацыяльнай групы, сацыяльнай ідэнтычнасці і сацыяльнага сэнсу. Культура, заснаваная на калектыўнай памяці, запавольвае рух часу, яго пераход з цяперашняга ў мінулае, падкрэсліваючы адны падзеі і сціраючы іншыя. Калектыўная памяць увасабляецца ў агульных практыках і тэхналогіях, шляхах перадачы культурнай спадчыны, ствараючы і захоўваючы пачуццё прыналежнасці да той ці іншай супольнасці. У сваю чаргу, калектыўная аснова памяці складаецца з успамінаў вялікай колькасці асоб, кола якіх бесперапынна пашыраецца сучаснымі інфармацыйнымі сродкамі і ахоплівае новыя платформы, тэхнікі, традыцыі і звычкі [1].

Уэйн Вісэр *(Wayne Visser)* – сучасны афрыканскі паэт, празаік, сацыёлаг, прафесійны прамоўца і мастак-аматар, аўтар паэтычных зборнікаў «Я афрыканец», «Ікарус», «Лісце жаданняў», «Лаві дзень» і інш. Уэйн Вісэр нарадзіўся ў Зімбабве, большую частку жыцця правёў у Паўднёвай Афрыцы і Вялікабрытаніі. Захапленне Афрыкай, яе прыродай і культурай – лейтматыў зборніка вершаў «Я афрыканец» (2008). Назва зборніка адсылае чытача да прамовы паўднёваафрыканскага палітыка, другога дэмакратычнага прэзідэнта Паўднёвай Афрыкі Таба Мбекі *(Thabo Mbeki)* ад імя Афрыканскага нацыянальнага кангрэса з нагоды новай Канстытуцыі (Кэйптаўн, 1996) і адлюстроўвае пачуццё гонару, абумоўленае прыналежнасцю да аднаго з найстаражытнейшых народаў свету, з багатай гісторыяй і гераічным мінулым. Афрыка Уэйна Вісэра – гэта не толькі тэрыторыя, населеная прадстаўнікамі пэўнай расы, але найперш усталяваны лад жыцця і ўнікальная культурная спадчына. Сваёй творчасцю паэт ілюструе, як традыцыйная культура – матэрыяльная і нематэрыяльная – даносіць да нашчадкаў досвед папярэдніх пакаленняў, аднаўляе і перастварае гістарычныя падзеі і вобразы гістарычных асоб, захаваныя ў калектыўнай памяці – адным з найважнейшых носьбітаў этнічнай і нацыянальнай ідэнтычнасці.

У заходняй гуманітарыстыцы распрацаваны шэраг класіфікацый калектыўнай памяці: экспліцытная і імпліцытная, калектыўна-эпізадычная і калектыўна-семантычная, і інш. Экспліцытная калектыўная памяць функцыянуе на ўзроўні афіцыйнага свядомага ўшанавання падзей і асоб мінулага. Схільнасць свайго народа да агульнага святкавання перамогі (*Africa celebrates her triumphs* [2, с. 1]) і жалобы па ахвярах трагічных падзей (*Africa mourns for her victims* [2, с. 1]) У. Ві-

сэр падкрэслівае ўжо ў тытульным вершы, якім пачынаецца зборнік. Эмацыйна насычаныя апісанні геаграфічных аб'ектаў з багатай гісторыяй адлюстроўваюць аўтарскае стаўленне да падзей мінулага і спрыяюць іх ярчэйшай візуалізацыі. Так, пяцісотгадовая гісторыя паўднёваафрыканскага вострава Робен Айлэнд *(Robben Island)*, сімвала нязломнай барацьбы і супраціву, малюецца эпітэтамі з яскрава выражанай адмоўнай канатацыяй *(fiery rain, raging winds, angry thunder, selfish pride)*. Старажытнае каралеўства Мапунгубвэй *(Mapungubwe)*, вядомае як «страчаны горад золата *(Lost City of Gold)*», апісваецца лексемамі з канатацыяй дабрабыту, заможнасці і раскошы *(Place of Gold, treasures, fortunes, riches, gilded king, golden rhino)* і ўсхвалення *(extol, star-kissed, praises, proclaim, lofty, top honours, great tree, fruits sublime)*.

Імпліцытная калектыўная памяць складаецца з наратыўных схем, стэрэатыпаў, тыповых структур, альбо светапоглядаў, якія не ствараюць пэўных ведаў, але перадаюцца з пакалення ў пакаленне, прадвызначаючы стаўленне індывідаў да новых сітуацый і рэакцыю на іх. Сярод тыповых светапоглядных адметнасцяў афрыканскай традыцыйнай культуры У. Вісэр вызначае пашану да найстарэйшых прадстаўнікоў супольнасці (*Africa honours her elders* [2, с. 1]), яе адзінства і згуртаванасць (*people greet me as family // And teach me the meaning of community* [2, с. 2]), ашчаднае стаўленне да старажытнай мудрасці (*nurtures an ancient wisdom* [2, с. 3]). Дыяпазон сродкаў перадачы фальклорных наратываў, згаданых у зборніку, даволі шырокі – ад аповедаў ля вогнішча (*the stories of Africa echo round the fire* [2, с. 2]) да паданняў пра астравы з некранутай прыродай (*island tales // Of untamed wilds and virgin sand* [2, с. 11]), гандляроў і выгнаннікаў.

Аб'екты калектыўна-эпізадычнай (альбо аўтабіяграфічнай) памяці маюць непасрэднае дачыненне да катэгорый часу і калектыўнай ідэнтычнасці (нярэдка, але не заўжды, як шанаванне). Адным з асноўных сродкаў фарміравання калектыўнай ідэнтычнасці ў афрыканскай культуры выступае матыў барацьбы за вызваленне, увасоблены ў шматлікіх лексемах семантычных палёў «змаганне» (*quest to be free, battleground, everlasting strife, breaking out of rusty chains, rebellious years, tempestuous times, clashing adult siblings* і пад.) і «зняволенне» *(slaves, jailors, condemned, men in cages, imprisoned, inmates)*. У сваю чаргу, калектыўна-семантычная памяць стварае культурныя веды, надаючы асаблівую ўвагу іх тэмпаральнаму чынніку. У шэрагу вершаў зборніка «Я афрыканец» сцверджанне велічы афрыканскага народа грунтуецца на яго старажытнасці, асноватворнай ролі Афрыкі як вытокаў чалавецтва. Канцэпцыя «прарадзімы» ўвасабляецца ў архаічных тапонімах *(Gondwana, Pangaea, Mapungubwe)*, перыфразах (*birthplace of all humankind, dark space that light left behind* [2, с. 4], *first nation state* [2, с. 14]), персаніфікацыі (калі б камяні маглі гаварыць, яны б распавялі пра мінулыя эпохі, геалагічныя працэсы і першага чалавека, пра рабаўладальніцтва і каралёў; надмагіллі былога каралеўства Мапунгубвэй і па сённяшні дзень распавядаюць пра страчаныя і назапашаныя скарбы).

Калектыўная памяць мае доўгатэрміновы характар, ахоплівае шэраг тэмпаральных роўніц і вызначае ўплыў першасных сацыяльных утварэнняў на наступныя праз гады, дзесяцігоддзі, стагоддзі і нават тысячагоддзі, не толькі на працягу жыцця індывідаў, але і з пакалення ў пакаленне [3]. Адзначаная з'ява ўвасабляецца ў метафары шляху, які праходзіць чалавек сцежкамі сваіх прод-

каў і сам, у сваю чаргу, пракладае для нашчадкаў (*My feet walk in its pathways // And I become the footprints of history* [2, с. 2]), а таксама словамі і словазлучэннямі з канатацыяй повязі тэмпаральных роўніц мінулага і сучаснасці *(let now your ancient tale be told, tell us still, we can trace, to this day, across space and time)*. Станоўчы ўплыў гістарычнага досведу на будучыню нацыі падкрэсліваецца таксама эмацыйна афарбаванымі эпітэтамі са станоўчай канатацыяй *(hope's rising years, great land, hope-filled space, dawning days)*. У вершы «Страчаны горад золата» *(Lost City of Gold)* дыялог пакаленняў ствараецца ўжываннем займеннікаў першай асобы множнага ліку *(tell us, let us sing, we proclaim)* як галасоў сучаснікаў, звернутых да выбітнага сімвала старажытнай культуры продкаў. Эфект дыялагізму ў адзначаным вершы падкрэсліваюць таксама анафарычныя паўторы звароткаў у першым радку кожнай страфы, дзеясловы загаднага ладу *(rise once more, see it's true)* і займеннікі другой асобы *(you, your)* як маркер адрасата.

Сацыяльныя групы выпрацоўваюць уласны вобраз на аснове пэўных падзей, падчас якіх узніклі, і ўвасабляюць сваю сувязь з калектыўным мінулым у абрадавых урачыстасцях, а таксама ў штодзённым жыцці. Спалучэнне сучасных падзей і ўспамінаў з мінулага выступае злучальным элементам сацыяльнай групы і асновай яе сімвалізму [4]. Так, у вершы «Страчаны горад золата» сімвалам устойлівасці і разнастайнасці афрыканскай культуры становіцца магутнае дрэва з моцнымі каранямі, дзівоснымі пладамі і галінамі, што ахопліваюць увесь дыяпазон прасторы і часу. Адной з праяў непарыўнай унутранай сувязі сацыяльнага сэнсу і памяці становіцца пераасэнсаванне культурных знакаў і сімвалаў, захаваных у калектыўнай памяці, пад уплывам штодзённага досведу прадстаўнікоў сацыяльнай групы. Такія мнеманічныя сімвалы бесперапынна ўплятаюцца ў побытавую дзейнасць, у сціслай форме перадаючы ўнутраную інфармацыю групы і ствараючы тым самым яе ўнікальны дыскурс. Адпаведна, здольнасць чалавека інтэрпрэтаваць і выкарыстоўваць гэтыя сімвалы аўтаматычна далучае яго да той ці іншай сацыяльнай супольнасці.

Такім чынам, у вершах зборніка «Я афрыканец» Уэйн Вісэр сцвярджае значнасць мінулага для станаўлення калектыўнай ідэнтычнасці, фарміраванне якой складае асноўную функцыю культурнай памяці. Прааналізаваныя прыклады сведчаць, што культурная памяць мае непасрэднае дачыненне да сучаснасці, якая абумоўлівае інтэрпрэтацыю мінулага. Як сцвярджае шведскі археолаг Карнэліус Холтарф *(Cornelius Holtorf)*, культурная памяць не з'яўляецца максімальна дакладным і праўдзівым сведчаннем мінулага і не забяспечвае пераемнасць культур – яна асэнсоўвае мінулае ў культурным кантэксце цяперашняга моманту [5].

Бібліяграфічны спіс

1. Parikka, J. Planetary Memories: After Extinction, the Imagined Future / J. Parikka // The Extinction; ed. R. Grusin. – Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2018. – P. 27–49.

2. Visser, W. I Am An African / W. Visser. – Cambridge: Kaleidoscope Futures, 2016. – 145 p.

3. Erll, A. The Hidden Power of Implicit Collective Memory / A. Erll // Memory, Mind & Media. – 2022. – Vol. 1. – P. 1–17.

4. Ricoeur, P. Time and Narrative / P. Ricoeur. – Chicago: The University of Chicago Press, 1984. – 349 p.

5. Holtorf, C. J. The life-histories of megaliths in Mecklenburg-Vorpommern (Germany) / C. J. Holtorf // World Archaeology. – 1998. – Vol. 30. – P. 23–38.

Погодина Алёна Владиславовна

бакалавр (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Москва, Россия)
pogodinaalena0609@gmail.com

РЕНЕССАНСНАЯ ЖЕНСКАЯ ЭСТЕТИКА: ОБРАЗ МЕЛИНЫ В ПОЭЗИИ Ж.-А. ДЕ БАИФА

В статье представлен анализ языковых средств выражения эстетики женского образа в стихотворениях французского поэта эпохи Возрождения А. де Баифа.

Ключевые слова: *Баиф; женский образ; Мелина; сонет; французский петраркизм.*

Современный литературный процесс концентрируется на изучении женской темы эпохи Ренессанса, когда восприятие женского лица и тела формировалось под влиянием культурных идеалов времени [1, с. 114] и мужского письма. В частности, до 1550-х гг. был популярен тип темноволосой дамы, в то время как с началом распространения итальянского петраркистского канона во Франции представление об идеальной красоте стало стремиться к следующим чертам: светлые вьющиеся волосы, голубые или зеленоватые глаза, гармоничные и мягкие черты лица [2, p. 31–32]. Подробнее о том, что поэтическое мастерство становится самоцелью в эпоху Ренессанса, из-за чего размываются границы индивидуального женского портрета, пишет Ж.-П. Десев [3, с. 267–299]. По этой причине актуальным является обращение не столько к стилистической манере поэтов Ренессанса, сколько к систематизации корпуса образов, который сформировал внешнюю эстетику дамы XVI в. Исследовательские зарубежная и отечественная традиции сосредотачивают свое внимание на двух ключевых фигурах ренессансной Франции — П. де Ронсар и Ж. Дю Белле. Поэзия другого представителя литературного объединения «Плеяда» Ж.-А. де Баифа (1532–1589) остается вне фокуса интеллектуального поля. Это способствовало обращению нашего внимания на образ его ренессансной дамы, которую необходимо поставить в галерею женских портретов «Плеяды» наряду с ронсаровской Кассандрой и Еленой.

Первая баифовская возлюбленная Мелина появляется спустя два месяца после публикации «Любовных стихотворений» Ронсара в конце декабря 1552 г. Имя Мелины практически не представлено в сборнике «Любовные стихотворения к Мелине», однако ее образ вводится с помощью следующих наименований: Жестокая *(Cruelle)* [4, p. 59–60]; Тиран *(mon Tyran)* [4, p. 56, p. 79]; сопоставление с нежным цветком *(gentile fleur)* [4, p. 63–64]; сравнение с Ахиллом, нежным убийцей *(Achil, douce meurtrière mienne)* [4, p. 73–74]; ее портрет превосходит красоту античных богинь, поэтому Феб завидует красоте, ее священному свету *(Phebus, jaloux de ta lumiere sainte)* [4, p. 44–45]. Анализируя лексические вариации имени Мелины, мы видим, как Баиф делает акцент на сопоставлении дамы с образами античного наследия или актуализирует устоявшиеся поэтические формулы, как сопоставление дамы с цветком. При описании глаз и взгляда Мелины используются простые прилагательные, по этой причине в сборнике возникают образы сладкого и зоркого взгляда (*doulx regard* [4, p. 25], *son oeil vif* [4, p. 39–40]), но единожды используется наиболее частотное для поэзии прилагательное «beau» при описании глаз возлюбленной *(ces beaux yeux)* [4, p. 55]. Мелина обладает убийственными глазами *(ses yeulx doumeurtriers)* [4, p. 90], из которых появляются искры *(tes yeux eurent leurs estincelles)* [4, p. 44–45], что соз-

дает эффект двойственности ее образа. Баиф сохраняет традиционное петраркистское сопоставление глаз с небесными светилами: *Глаза, способные освещать ночи* [4, p. 55]; судьбоносные звезды *(astres fataux)* [4, p. 56–57]; глаза как братья-близнецы *(ces freres jumeaux)* [4, p. 56–57], отсылающие к мифу о Поллуксе и Касторе. Подобные сопоставления указывают на неоплатоническое восприятие любви и красоты, связывая земное с божественным. Жестокость натуры Мелины подчеркивается тем, что ее глаза схожи с двумя грабителями *(les larrons)* [4, p. 55, p. 56–57], которые похищают душу лирического героя. Голос Мелины является еще одним компонентом, доказывающим божественность происхождения дамы: «твой голос более, чем человеческий» *(ta plus qu'humaine voix)* [4, p. 25]; манящий голос Мелины *(une alechante voix)* [4, p. 60], сбивающий с толку лирического героя; прекрасная речь полна серьезной нежностью *(un beau parler plein de grave douceur)* [4, p. 55]. Образы, использованные для описания глаз и голоса Мелины, воспроизводят петраркистские топосы, характерные для идеального описания дамы, за исключением акцента на ее жестокости. Это объясняется тем, что при описании возлюбленной Баиф использует только качественные прилагательные и сравнительные конструкции, избегая причастий и цветовых категорий, что не позволяет читателю семантически разъединить описываемые внешние качества Мелины.

Баиф во всем сборнике акцентирует внимание только на значимых деталях портрета дамы, стараясь повторно не возвращаться к уже описанному образу. В частности, образ Мелины излучает святой свет *(ta lumiere sainte)* [4, p. 44–45], где эпитет дублирует свойство выбранного существительного; она обладает светлыми волосами *(blondz cheveux)* [4, p. 38–39, p. 55] и дарованным от природы мудрым языком *(ta langue sage)* [4, p. 38–39], что доказывает ее близость к миру идей. Ее лицо венчают изогнутые брови *(son sourci courbe)* [4, p. 39–40]; уста подобны кораллам (*coral de ta bouche vermeille* [4, p. 60], *ces coraux, la bouche de madame* [4, p. 54–55]), которые скрывают ряд зубов из слоновой кости *(clos ivoyrins)* [4, p. 38–39]. Смертное тело Мелины становится местом хранения неоплатонической грации *(en corps mortel une grace immortelle)* [4, p. 55], при этом ее божественная осанка *(ton port divin)* [4, p. 25] сосуществует с серебряными ногами *(piedz d'argent)* [4, p. 38–39], отсылающими к описанию Фетиды. Образ груди единственный получает несколько синонимичных описаний: подчеркивается белоснежность груди Мелины *(blanche poytrine)* [4, p. 38–39] через сопоставление с благородным минеральным материалом (алебастром) и природным объектом (холмом), что соответствует высокому сонетному стилю и описанию любви, лишенной чувственности. Баиф следует неоплатоническим штампам, что во многом видится как дань влиянию неоплатонизма. По этой причине Баиф добавляет распространенные сочетания неоплатоников как «совершенная красота» *(parfaite beaulté)* [4, p. 25] и «высокая красота» *(haute beauté)* [4, p. 55], а существование дамы сопоставимо с перенесением лирического героя в обитель небес или рая на земле. В неоплатонической традиции, обработанной Кастильоне, поцелуй воспринимался как дозволение и акт соединения душ, что было необходимо для созерцания красоты небесной. Однако именно описание поцелуя становится для Баифа ризомой, с помощью которой петраркистская поэзия приближается к традиции античных элегиков. Например, в сонете 24 поцелуй Мелины спасает и возвращает душу лирического героя, что вносит элементы эпикурейства и чувственности:

Et du coral de ta bouche vermeille Le mien palli sus l'heure tu pressas. [4, p. 60]	И от коралла твоих алых уст Ты в тот час прижала мои к себе.

Следующее же стихотворение берет за основу тот же предмет описания, тем самым отдаляя сонетную форму от петраркизма. Оживляющий поцелуй возлюбленной сравнивается со сладкой, трансцендентной амброзией богов *(dousucrée ambrosie)* [4, p. 53], которая способна сделать лирического героя бессмертным. Этот сонет, в свою очередь, вступает во взаимосвязь с сонетом 13 и представляет собой ревизию традиции блазона, которая каталогизирует части тела дамы. Начиная с прямого обращения к Мелине в первом стихе, поэт перечисляет особенности женского тела, от ее божественных глаз до ног. Баиф использует преимущества строфического деления сонета: от возвышенного описания женского тела к последнему терцету происходит усиление чувственности — познание возлюбленной посредством глаз и слуха не сопоставимо с осязанием объекта любви. По этой причине влюбленный называется *ton baizeur* [4, p. 38–39], чтобы сделать акцент на действии, связанном с актом целования. Таким образом, внутреннее совершенство влюбленного достижимо, в представлении Баифа, через физическое сближение с дамой. И здесь нам стоит сказать, что сонеты Баифа к Мелине, несмотря на свое достаточно точное повторение петраркистских топосов, выполнены в античном духе и подчинены принципам ранней «Плеяды» — совершенствование французского языка через подражание античным поэтам. Вследствие этого мы можем выделить мотив из катулловской лирики «сотни и тысячи шагов» *(cent mille et mille pas)* [4, p. 29]; имитация «Любовных элегий» (Amores) Овидия и отождествление лирического героя с кольцом, что может скользить по телу Мелины (сонет 17); введение категорий темпоральности в духе Горация, попытка лирического героя задержать утро ради сохранения момента любви (сонет 19).

Таким образом, Баиф проявляет значительное увлечение своими моделями – как петраркистскими, так и античными, активно заимствуя образы и интегрируя их в свою поэтическую практику. Поэт, в первую очередь, проявляет себя как мастер слова в работе с античным наследием. Портрет Мелины идеализирован и типологичен по причине того, что репрезентация Мелины выводится из канонических приемов петраркистской традиции: белоснежное лицо венчают изогнутые брови, уста подобны кораллам, которые скрывают ряд зубов из слоновой кости и т. д. Однако канонизированное представление об идеальной даме, восходящее к Фичино, Кастильоне и Эроэ, наполняется чувственным выражением и эротизмом, что дает начало поворота лирики поэта к большей простоте стиля.

Библиографический список

1. Мэтьюс-Грико, С. Тело и сексуальность в Европе при Старом порядке / С. Мэтьюс-Грико // История тела: от Ренессанса до эпохи Просвещения. – Т. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 114–162.

2. Lazard, M. Images littéraires de la femme à la Renaissance / M. Lazard. – Paris: PUF, 1985. – 239 p.

3. Десев, Ж.-П. Неоднозначность литературного дискурса / Ж.-П. Десев // История женщин на Западе: Парадоксы эпохи Возрождения и Просвещения. – Т. 3. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 267–299.

4. Baïf J.-A. de. Les amours de Jean-Antoine de Baïf: Amours de Méline / Édition critique par M. Augé-Chiquet. – Paris: Hachette, 1909. – 176 p.

Полуэктова Татьяна Анатольевна

канд. филол. наук, доцент (Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, г. Красноярск, Россия)
poluektova.06@mail.ru

ФОТОГРАФИЯ VS ОРИГИНАЛ: ГРАНИЦЫ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ У. Д. ХОУЭЛЛСА «THE MAGIC OF A VOICE»)

В статье рассмотрена проблема амбивалентной природы фотографии как средства самоидентификации или фальсификации в зависимости от целевых установок референта на материале рассказов американского писателя У. Д. Хоуэллса.

Ключевые слова: *У. Д. Хоуэллс; фотография; фотоэкфрасис; реализм.*

Имя крупного американского писателя, критика и теоретика Уильяма Дина Хоуэллса (*William Dean Howells*, 1837–1920), к сожалению, мало известно российскому читателю. Убежденный приверженец эстетики реализма, У. Д. Хоуэллс вел творческий диалог с Н. Готорном, дружил с Г. Джеймсом, М. Твеном и другими писателями.

У. Д. Хоуэллс во многом предвосхитил роль визуального в культуре XX – начала XXI века в целом и, в частности, – проблему фальсификации посредством фотографии, ставшую маркерной в эпоху симулякров.

Его преданность эстетике реализма второй половины XIX века отмечается большинством исследователей как отечественных, так и зарубежных. Один из ведущих отечественных американистов Е. А. Стеценко отмечает неприятие У. Д. Хоуэллсом романтического мировосприятия и сентиментальной литературы, стремящейся к приукрашиванию и искажению действительности [1, с. 379]. Профессор Т. Л. Селитрина в работе «К проблеме становления реализма в литературе США» отмечает, что У. Д. Хоуэллс *«боролся против любых попыток романтической отвлеченности и условности»* [2, с. 87].

Изобретенная в 1839 году фотография выступала, кроме прочих номинаций, средством постижения и отображения действительности, обусловленным возникшей потребностью человека в правде факта, которую художественная литература уже могла вполне удовлетворить.

Писатели-реалисты, следуя ключевой задаче американской литературы – «американизации» – стремились к максимальному приближению реальности и окружающей действительности и, по сути, выступали *«в качестве незаинтересованных фотографов»* [3, с. 185].

Любопытным и показательным в контексте данных рассуждений является рассказ У. Д. Хоуэллса „The Magic of a Voice“ (1899), сюжет и проблематика которого во многом созвучна социокультурным веяниям второй половины XIX века, связанным с языком визуальной культуры.

Главный персонаж рассказа – Лэнгборн – не может заснуть из-за звучащих женских голосов в соседнем номере гостиницы, влюбляется в один из них и визуализирует образ и характер его обладательницы. На следующее утро в пустом номере он находит конверт со списком семян, на котором указано имя Барбара Ф. Симпсон, и это дает ему возможность наделить ее прекрасным голосом. Узнав у клерка адрес, по которому девушки (Барбара Ф. Симпсон и Джульетта Д. Бингем) уехали на следующее утро, Лэнборн остро ощутил потерю.

Оставленный уехавшими девушками рекламный буклет питомника со списком цветущих кустарников, с указанным обратным адресом, был отправлен им на имя Барбары Ф. Симпсон в Нью-Гемпшир и послужил отправной точкой для завязавшейся между ними переписки. После подробных рассказов о себе и сведений о нью-йоркской жизни одно из своих ответных писем Лэнгборн сопроводил собственной фотографией, на которое Барбара Ф. Симпсон откликнулась вложенным в письмо снимком: *„The face was so far averted that Langbourne could get nothing but the curve of a longish cheek, the point of a nose, the segment of a crescent eyebrow"* [4].

И Лэнгдону ничего не оставалось, как только достраивать запечатленный ускользающий образ с помощью своего воображения в течение последующего года. Решительность Лэнгдона проявилась в предпринятом им решении приехать из Нью-Йорка в Нью-Гемшир, где он встретился лицом к лицу с «оригиналом» – Барбарой Ф. Симпсон. Несоответствие созданного им образа на основе услышанного им голоса, фотографии и представшего перед ним «оригинала» было воспринято Лэнгдоном с некоторой обидой и сопровождалось чувством неловкости обоих: *„She was short and of rather a full figure, though not too full. She was not plain, but she was by no means the sort of beauty who had lived in Langbourne's fancy for the year past. The oval of her face was squared; her nose was arched; she had a pretty, pouting mouth, and below it a deep dimple in her chin; her eyes were large and dark, and they had the questioning look of near-sighted eyes; her hair was brown"* [4].

Как позже признается мисс Симпсон, девушки ради забавы отослали ему фотографию ее близкой подруги Джульетты Бингем.

В результате воображаемый Лэнгдоном образ прекрасной обладательницы чарующего голоса исчез, оставив в реальности мисс Симпсон, вернувшую ему пачку писем как символичное завершение их эпистолярного романа. Однако после разлуки голос «реальной» мисс Симпсон преследовал Лэнгдона, вызывая в его сознании ее образ. Осознав совершенную им ошибку и оценив значимость ее писем, заполнявших его одиночество все это время, Лэнгдон возвратился к мисс Симпсон с предложением замужества. На что девушка, указав на свое несоответствие созданного им образа, ответила молчаливым согласием.

Основой для фотоэкфрастического описания в рассказе (уточним, что фотография с Лэнгдоном только упоминается, а фотография с женским образом – кратко описана) послужил фотопортрет, предназначавшийся, как правило, для родных и друзей, которые бережно помещали их в альбомы, а также и для новых знакомств – в качестве установления контактов. Нельзя не упомянуть и о таком значимом социокультурном факторе второй половины XIX века, как употребление фотопортрета в качестве средства самопрезентации человека. Так, Лэнгдон, по словам автора, без объяснения причины сделал две свои фотографии – одну он отправил матери, другую, сопроводив подписью, – мисс Симпсон. И в том, и в другом случаях снимок репрезентирует личность Лэнгдона и устанавливает коммуникативные связи. Обладание Лэнгдоном женским фотопортретом дает ему уверенность в сходстве с «оригиналом», сопровождающуюся подсознательной эротизацией чувств к обладательнице волшебного голоса.

Отправляя друг другу свои фотоизображения, Лэнгдон и мисс Симпсон выступают референтами, формирующими и контролирующими означающее на снимках. Однако фотообмен между персонажами неравноценен: Лэнгдон, преж-

де всего, стремится к социальной самопрезентации, в то время как мисс Симпсон – к искажению своего образа, усиливающему ее загадочность и создающему некую романтичность натуры.

Однако после встречи с «оригиналом» роль фотографии-фальсификатора нивелируется: в результате «забавной» подмены, когда Лэнгдон осознал разрыв запечатленного на фото с реальной действительностью, «оригинал» становится для него идеалом, наполненным жизнью, контрастным по отношению к привлекательной, но плоской поверхности снимка.

Д. Хоуэллс, как и ряд других писателей-реалистов, признавая широкие возможности нового визуального медиа, как культурологические, так и социальные, экспериментировал с фотографическим дискурсом. Фотография оставалась для него уязвимой, предоставляющей разнообразную палитру для манипуляций и искажений действительности.

Представленный эпизод в рассказе – развернутая художественная демонстрация тезиса о том, что фотография может выступать в прямо противоположных друг другу целях: как средством самоидентификации, так и средством фальсификации референта, его взаимозаменяемости, в зависимости от его целевых установок.

Библиографический список

1. Стеценко, Е. А. У. Д. Хоуэллс / Е. А. Стеценко // История литературы США. – Т. 4. – М.: Наследие, 2003. – С. 375–440.

2. Селитрина, Т. Л. К проблеме становления реализма в литературе США / Т. Л. Селитрина /Традиции и новаторство в литературах стран Западной Европы и Америки XIX–XX вв.: межвузовский сборник. – Горький, 1989. – С. 85–94.

3. Раренко, М. Б. Моделирование американского общения на страницах романа У. Д. Хоуэллса «Возвышение Сайласа Лэфема» / М. Б. Раренко // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2020. – № 3(832). – С. 182–192.

4. Howells, W. D. The Magic of a Voice / W. D. Howells [1899]. – [Электронный ресурс]. – URL: https://americanliterature.com/author/william-dean-howells/short-story/the-magic-of-a-voice/ (дата обращения: 25.07.2025).

Прозорова Надежда Ивановна

канд. филол. наук, доцент (г. Калуга, Россия)

IN MEMORIAM: ФУНКЦИИ МЕМОРИАЛЬНОЙ ЧАСТИ ПЕРВОГО ФОЛИО (в однотомнике Полного собрания сочинений Шекспира 1994 г.)

В статье представлен обзор интерпретации смысловых коннотаций мемориальной части первого фолио собраний сочинений У. Шекспира с акцентом на ренессансную символику света, соотнесенную с книгой.

Ключевые слова: *У. Шекспир; фолио; Б. Джонсон; «лебедь»; «свет».*

Речь пойдет об однотомнике Полного собрания сочинений Шекспира, опубликованного в 1994 г. в серии *The Wordsworth Poetry Library*. Это издание объединило старое и новое, мемориальную часть Первого Фолио (1623) Шекспира с новейшими исследованиями его творчества. Пьесы размещены в нем в хронологическом порядке их создания. Как известно, точная датировка и последовательность создания шекспировских пьес до сих пор остается одним из самых дискуссионных

вопросов шекспироведения. Вспомогательными свидетельствами могут служить датировка источников, аллюзии на современность в пьесах и их стилистические характеристики. Хронологический принцип дал возможность читателю подойти к пьесам Шекспира не как «к статическому памятнику достижений», но как к живому и растущему организму, обнажающему логику становления и развития творчества драматурга.

Нас в первую очередь будет интересовать важная особенность издания 1994 г. – его мемориальная часть Первого Фолио с портретом Шекспира Мартина Друшаута (фламанд. Дройсхута), обращением к читателю актеров шекспировской труппы Джона Хэминга и Генри Конделла и стихотворными посвящениями Бена Джонсона и других поэтов. Издание 1994 г. открывает, как и Первое Фолио, портрет-гравюра М. Друшаута, не раз подвергавшийся суровой критике. Портрет Шекспира сопровождают стихи «Читателю» Бена Джонсона, который дает совет: «Смотрите книгу, не портрет». Посыл ясен: подлинный Шекспир – в его творениях.

В Первом Фолио 1623 г. было впервые издано собрание шекспировских пьес. Книгу составили коллеги драматурга по артистическому цеху Джон Хэминг и Генри Конделл «не ради собственной выгоды или славы, а только чтобы сохранить память о столь достойном друге и славном малом, каким был наш Шекспир». В издание вошли 16 ранее не публиковавшихся пьес. Чтобы облегчить восприятие, издатели классифицировали их по жанрам и внесли деление на акты и сцены. По всей видимости, тираж Фолио составил около тысячи экземпляров. На сегодняшний день насчитывается не более 230–240 книг.

Издатели адресовали книгу «широкому кругу читателей» и посвятили ее братьям Уильяму и Филиппу Гербертам, графам Пембруку и Монтгомери. Граф Пембрук был лордом-камергером, и ему подчинялся распорядитель королевских увеселений. «Это пошло на пользу сборнику, – замечает Питер Акройд в своей биографии Шекспира. – В течение трех веков считалось, что он представляет собой шекспировский канон, состоящий из 36 пьес, кроме написанного в соавторстве «Перикла» (добавленного позже) и «Двух знатных родичей»». *«То, что книга открывается списком актеров,* – продолжает Акройд, – *заставляет думать, что это признание в равной степени театральное и литературное».*

Издатели тома 1994 г. тоже сохранили список главных актеров, воплотивших персонажей Шекспира на сцене его времени. Открывают этот список имена Уильяма Шекспира и Ричарда Бёрбеджа. Заметим, что экспансия игры в пространство современной культуры, а также внимание современной философской антропологии к «человеку играющему» обострили интерес исследователей к феномену актера и актерской игры. Парадоксальную двойственность фигуры актера впервые отметил еще Д. Дидро в известном «Парадоксе об актере» (1773). Дидро видит парадокс уже в том, что в условный художественный мир, каким является пьеса, входит нечто безусловное – живая человеческая индивидуальность актера. Еще более важным оказывается несовпадение изображающего с изображаемым, актера с персонажем играемой им пьесы.

Тот же круг проблем привлек внимание и отечественного философа Густава Шпета, работы которого были сравнительно недавно открыты заново и – благодаря публикациям последних лет вновь вошли в научный обиход. К их числе относится статья «Театр как искусство» (1922), где Шпет исследует проблему условности театра как вида искусства, видя ее решение в феномене актера и актерской игры. Актер для Шпета являет собой парадоксальное единство «я» и «другого». Он

одновременно и материал, и инструмент, и объект, и творец. Претворение текста драмы в игру есть для Шпета подлинно творческий процесс. Парадокс об актере заключается еще и в том, что если «весь мир лицедействует», то актеры выступают носителями правды, поскольку они, как некогда остроумно заметил Бернард Шоу, – единственные на свете люди, которые не притворяются, что играют.

Поскольку европейскую драму XX века характеризует небывалая слитность литературных и сценических элементов и максимальная незавершенность с точки зрения возможностей сценического досоздания, театральный ракурс ее исследования представляется необходимым и актуальным.

Однако мемориальная часть Первого Фолио впервые указала на значимость драматургии именно как литературы, поскольку во времена Шекспира драма только начинала отвоевывать свое место под литературным солнцем. И в обращении двух актеров «широчайшему кругу читателей» настойчиво звучит призыв читать Шекспира: *«Читайте его и перечитывайте снова и снова, и если он не понравится вам, это будет ясным свидетельством того, что вы не сумели понять его».*

Стихи, посвященные памяти Шекспира, занимают важное место в мемориальной части Первого Фолио. Все они являются вариациями горацианской мудрости: «Non omnis moriar (Не весь я умру)». Безусловно, самое значительное из стихотворных посланий Фолио – элегия Бена Джонсона «Памяти возлюбленного мною автора, мастера Уильяма Шекспира и того, что он нам оставил». Джонсон помещает Шекспира в тройной контекст – национальный, европейский, античный – и охотно обыгрывает фамилию драматурга, называя его тем, кто способен потрясти сцену *(„Shake a scene“).* Так рождается известная формула Джонсона: «Не сын он века, но для всех времен» *(„He was not of an age, but for all time“).* Впрочем, это не помешало Джонсону ввести в свою элегию странную, на первый взгляд, для хвалебного жанра известную строку о плохом знании Шекспиром классических языков – латыни и греческого. Тем ярче звучит мысль о величайшей природной одаренности Шекспира, которая помогла ему превзойти искусство своих старших современников, так называемых «университетских умов», «воссиять ярче Лили» и превзойти поэтическою мощью Марло. Джонсон вновь поднимает заданный некогда Горацием вопрос: поэтами становятся или рождаются? В творчестве Шекспира он видит наглядный синтез врожденного и приобретенного: «Хорошими поэтами становятся, а также рождаются: И таким был ты» *(„For a good poet's made, as well as born: And such wert thou“).*

Джонсон использует еще одну античную ассоциацию, обращаясь к Шекспиру: «нежный лебедь Эйвона» («Sweet Swan of Avon»). Здесь отсылка к оде Горация «Лебедь», где эта прекрасная птица символизирует вечную красоту и бессмертие поэта. Завершает свою элегию Джонсон такими словами (приведем подстрочник):

О нежный лебедь Эйвона, звезда поэтов,
Воскреси же хиреющую сцену,
Которая с тех пор, как ты улетел отсюда,
Погрузилась и ночью, и днем во мрак,
Но твой том несет свет.

Свет – вот то ударное смысловое слово, которое освещает всю элегию. Фолио Шекспира превращается в книгу Света со всем обилием смысловых коннотаций, которые несет это слово в европейской культуре.

Библиографический список

1. Shakespeare, W. The Complete Works / W. Shakespeare. – Ware: Wordsworth Editions, – 1280 p.

Проскурнин Борис Михайлович

доктор филолог. наук, профессор (Пермский государственный национальный исследовательский университет, г. Пермь, Россия)

«ИСТОРИЯ ГЕНРИ ЭСМОНДА» У. М. ТЕККЕРЕЯ И «ДЫМ» И. С. ТУРГЕНЕВА: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРЕКЛИЧКИ

Полный текст статьи, на основе которой написаны данные тезисы, будет опубликован: La femme fatale: типологические художественные переклички У. М. Теккерея и И. С. Тургенева («История Генри Эсмонда» и «Дым») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17, вып. 4.

Ключевые слова: *сравнительное литературоведение, психологизм, «роковая женщина», русско-английские литературные связи.*

У. М. Теккерей и И. С. Тургенев, сыгравшие важную роль в истории национальных литератур и приобретшие всемирную славу выдающихся прозаиков, были знакомы лично и встречались дважды. Но писатели не оставили объемных и зафиксированных в дневниках, письмах, статьях и т. п. материалах впечатлений друг о друге, так чтобы можно было составить какое-либо основательное суждение об их встречах, а главное – об их мнениях о творчестве друг друга. Безусловно, И. С. Тургенев, по сути живший в Европе и хорошо знавший основные имена и явления ведущих европейских литератур, а также будучи внимательным читателем, в том числе и английской литературы, не мог не читать произведения Теккерея, о чем свидетельствуют его частые отсылки к «Ярмарке тщеславия» в письмах, хотя в его домашней библиотеке в Спасском-Лутовинове сохранился лишь экземпляр «Истории Пенденниса» (см. об этом [1]).

В нашем докладе обращается внимание на прозорливое замечание Е. Ю. Гениевой: «Вчитываясь в произведения Тургенева, например, в его «Дым», раздумывая над образом Ирины, приходишь к выводу, что, вероятно, Тургенев, так мало сказавший о Теккерее, был его внимательным читателем. Трудно удержаться от сопоставления образа Ирины с женскими персонажами в романах и повестях Теккерея, особенно с героинями «Эсмонда» и «Ньюкомов»» [2]. Эта мысль литературоведа стала отправной точкой нашего исследования, результаты которого представлены в докладе и которое построено на принципах типолого-сравнительного изучения разнонационального материала, появившегося в рамках одного этапа развития мировой литературы и в рамках одной художественной интенции – исследовать внутренний мир человека в переходных социально-исторических контекстах. Как известно, роман Теккерея «История Генри Эсмонда, эсквайра, полковника службы ее величества королевы Анны, написанная им самим», обращенный к чрезвычайно важному в истории Англии периоду смены одной королевской династии другой, появился на свет в 1852 г.; роман И. С. Тургенева «Дым», по-новому для писателя и, как полагали современники, не по-тургеневски остро осмысляющий нравственно-идеологические проблемы пореформенной России, впервые был опубликован в журнале «Русский вестник» за 1867 год, № 3.

Проблемно-тематическим ядром нашего сопоставительного анализа стала вечная в мировой литературе тема любви, своеобразие ее решения двумя яркими представителя социально-психологического реализма на остром историко-политическом материале; более точно – особенности обращения Теккерея и Тургенева к образу *la femme fatale*. Методологической основой нашего генетико-типологического изучения теккереевского и тургеневского вариантов «роковой женщины» и ее судьбы в современном ей обществе в названных романах является осмысление того, что Д. Дюришин называет явлением, диктуемым «закономерностями всеобщего порядка» [3, с. 173], иначе говоря – генетической общностью и проявлением всеобщего в единичном, общемирового литературного явления в национальном литературном преломлении.

Для генетико-типологического сравнения темы трудной любви и образов «роковой женщины» в двух обозначенных романах Теккерея и Тургенева, как и для сопоставления самих произведений, есть серьезные основания. Во-первых, в романах доминирует мужской взгляд на образ «роковой женщины», повествовательно по-разному реализованный: у Теккерея *Ich-erzählung* мемуарного типа, у Тургенева – казалось бы абсолютное *Sie-erzählung*, но порою, как и в случае с Эсмондом, мы оказываемся внутри перспективы видения событий, их оценки главным героем Григорием Литвиновым. Очевидна доминанта интроспективизации повествования у того и у другого, хотя и в разных жанрах, с разной степенью имплицитности/эксплицитности и концентрации. Теккерей и Тургенев совпадают в характерологической «подаче» исторического и политико-идеологического начала; сошлемся на мнение Л. М. Лотман, применимое и к Теккерею тоже, о том, что тургеневский герой воплощает «идею единства идеологии и психологии» и наделен автором «личной судьбой, отражающей исторический и этический смысл идеологии» [4, с. 170, 171]. Обращение писателей к теме неразделенной любви и образу «роковой женщины» становится одним из способов живописать сложную, противоречивую и неустоявшуюся эпоху. Ирина Осинина/Ратмирова у Тургенева и Беатрис Каслвуд у Теккерея наделены авторами своеобразным демонизмом, а потому любовь главных героев романов к ним – это страдания, душевные муки и отчаянные поступки, когда рацио напрочь отключено и господствует стихия чувств. Сложность, противоречивость, загадочность образа Ирины навеяна Тургеневу его непростыми отношениями с Полиной Виардо; по любопытному совпадению, образы матери и дочери Каслвуд – Рэйчел и Беатрис – во многом инспирированы разрывом Теккерея с Джейн Брукфилд, тоже «роковой женщиной», к которой писатель питал безответные чувства.

В конце романов оба писателя рисуют драму освобождения героев от чар роковой женщины, но делают это по-разному. Теккерей, живописуя любовь-страсть, рожденную в юности с ее экзальтированностью и повышенной чувственностью и организовав повествование как обращенную к внукам мемуарную ретроспективу, в духе викторианского дидактизма акцентирует неразумность демонического чувства, овладевшего мемуаристом в юности. Тургенев делает освобождение Литвинова от роковой любви психологически более болезненно напряженным для героя. Кроме того, здесь важен образ Потугина, помогающего Литвинову пережить боль второго расставания с Ириной, с одной стороны, былью о новгородце Ваське Буслаеве как намеке на роковую безрассудность всей одержимости Литвиновым Ириной; с другой – напутствием смело идти вперед, быть пионером, тружеником. Именно поэтому Тургенев приводит Литвинова вновь к оттор-

гнутой им невесте – Татьяне Шестовой как символу деятельной и созидательной жизни. В докладе демонстрируется, как оригинально благодаря образу «роковой женщины» Теккерей и Тургенев синтезируют историческое, идеолого-политическое и любовно-психологическое.

Библиографический список

1. Волков, И. О. Творчество И. С. Тургенева в пространстве мировой литературы (по материалам библиотеки писателя): дисс. … д-ра филол. наук по специальности 5.9.1. – русская литература и литературы народов Российской Федерации / И. О. Волков – Томск: НИТГУ, 2024. – 721 с.

2. Гениева, Е. Ю. Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания. / Е. Ю. Гениева – М.: Книга, 1989. // https://royallib.com/book/tekkerey_uilyam/tvorchestvo_vospominaniya_bibliograficheskie_raziskaniya.html (дата обращения: 25.07.2025.)

3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого и коммент. И. А. Богдановой, авт. предисл. Ю. В. Богданов, ред. Г. И. Насекина. / Д. Дюришин – М.: Прогресс, 1979. – 317 с.

4. Лотман, Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие) / Л. М. Лотман. – Л.: Наука, 1974. – 350 с.

Прудиус Ирина Геннадьевна

канд. филол. наук, доцент (Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, г. Красноярск, Россия)
m-i-g@yandex.ru

ИМАЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ Ю. ВИЛЕ И Л. ИТАГАКИ «СИБИРСКИЕ ХАЙКУ»

В статье рассматривается имагологический аспект изображения в графическом романе литовских писателей Ю. Виле и Л. Итагаки «Сибирские хайку».

Ключевые слова: *графический роман, имагология, категория памяти, пространство Сибири.*

Наследие выдающегося отечественного ученого-филолога Н. М. Михальской, в частности ее исследования по имагологии, до сих пор остаются актуальными и востребованными. Так, обращаясь к восприятию России в зарубежной художественной прозе, исследовательница отмечала мифологический характер этого пространства [1].

Пространство Сибири в данном контексте выделяется своей обособленностью, *«специфической отделенностью и даже отграниченностью от всего мира»* [2, с. 594]. Более того, образ Сибири всегда был неотделим от печальных историй, связанных с понятиями «каторги» и «ссылки», а также от пространства, которое с ней ассоциировалось. Это практически безграничное пространство тайги и ее устрашающими лесными обитателями, это пространство снега и холода, которое делает сибиряков не менее холодными по отношению к приезжим. Именно такое сибирское пространство нередко встречается в художественной литературе: от романа Жюля Верна (Jules Verne, 1828–1905) «Михаил Строгов» (*Michel Strogoff*, 1876) до современной литературы, например, в творчестве французского путешественника и писателя Сильвена Тессона (Sylvain Tesson, род. 1972), как в его оригинальном романе «В лесах Сибири» (*Dans les forêts de Sibérie*, 2011), так

и в одноименном графическом романе – адаптации (*Dans les forêts de Sibérie*, 2019), созданного Тессоном совместно с художником Виржилем Дюрёй (Virgile Dureuil, род. 1987) [2], и многих других.

В нашем исследовании мы также обратимся к жанру графического романа и рассмотрим произведение литовских авторов Юрги Виле (Jurga Vilė, род. 1977) и Лины Итагаки (Lina Itagaki, род. 1979) «Сибирские хайку» (*Sibiro haiku*, 2017). История, представленная в романе, основана на личных воспоминаниях членов семьи писательницы Юрги Виле. Ее отец, будучи мальчиком, вместе со своей семьей был сослан в Сибирь в середине XX века, как и многие другие литовские семьи. Так, категория памяти становится основополагающей в произведении, поскольку через воспоминания отца Ю. Виле пытается осмыслить опыт своей семьи и попытаться понять, какое влияние оказала сибирская ссылка не только на тех, кто ее пережил, но и на тех, кто родился в довольно спокойный период существования страны.

Сибирь неизменно ассоциируется с холодом и снегом, а сибиряки представляются суровыми жителями этого загадочного пространства в самом центре России. Интересно, что и автор текстовой части, Юрга Виле, начинает книгу со вступления, где раскрывает образ Сибири, возникший в ее воображении после рассказов отца и бабушки о ссылке: это *«страшное место»* [3, с. 3], *«ледяная страна»* [3, с. 3], *«где у всех целыми днями в животах урчит, а с носов сосульки натекают»* [3, с. 3]. Отец «говорил про Сибирь негромко и сдержанно», как будто подтверждая общее в мире представление о жесткости и суровости этого места, где *«без варежек сибирский холод смертельно жалит руки»* [3, с. 132].

Повествование в графическом романе ведется от имени восьмилетнего мальчика Альгюкаса (его прототипом является отец Юрги Виле), глазами которого читатель видит представленную сибирскую действительность. *«А вы знаете, что в Сибири яблоки не растут? Я не знал»*, – заявляет персонаж Альгюкаса на первой странице романа. Следовательно, с самого начала образ Сибири ассоциируется с неживым пространством, мертвой землей, где нет условий для того, чтобы могла зародиться новая жизнь. *«Береги яблоки, Альгюкас. Помни: яблоки – это Литва»*, – такое наставление дает мальчику его отец, которого отделяют от семьи. Иными словами, яблоки – это семья и дом, а пространство, где яблоки не растут, – Сибирь. И лишь сохранив память о яблоках, то есть о родной земле, можно выжить, находясь в суровом сибирском пространстве. Однако, отметим, что постепенно этот миф о безжизненном, беспощадном пространстве, репрезентованный в начале произведения, будет понемногу развенчан, поскольку все же нечто живое – детская фантазия – может появиться даже в Сибири.

Отдаленность сибирского пространства подчеркивается его сравнением с пространством Луны: *«Люди в телеге шептались, прикидывали, куда нас повезут. Одни говорили, что в Вильнюс, другие – что в Сибирь. А уж дальше Сибири и некуда… Разве что на Луну»* [3, с. 37]. Более того, по приезде оказалось, что дальше Луны может быть только Барнаул – *«убогий город с покосившимися развалюхами и деревянными тротуарами, засыпанными подсолнечной лузгой»* [3, с. 81]. И если у Литвы родной запах – это запах яблок, то *«Сибирь пахнет подсолнечной лузгой»* [3, с. 89]: этот запах исходит от пугающих Альгюкаса охранников, которые наблюдают за семьями ссыльных. Визуальная составляющая усиливает отторжение мальчиком этого места: черные семечки, летящие их рук охранников, выглядят на черный обрушивающийся на литовцев [3, с. 89].

Подростковая направленность графического романа позволяет авторам репрезентовать мир Сибири и с положительной стороны, поскольку именно фантазия позволяет детям пережить все невзгоды. Например, нарратор вспоминает, как ссыльные оценили красоту сибирской реки Оби (*«Красиво здесь… И река эта… Река Обь… Она такая… Необъятная, как жизнь…»* [3, с. 88]. Затем дети сталкиваются со «странным чудаком» [3, с. 104] Дядей Васей, живущим за лесом и разводящим пчел: *«В Сибири – нет [пчел], только у меня. Пчелам в Сибири холодно. Но я их на зиму в постель у себя дома укладываю. И печку топлю»* [3, с. 105]. Дядя Вася становится для детей своеобразным волшебником (дядя Вася нарисован Линой Итагаки как чародей: большая широкополая шляпа, круглые очки, длинная седая борода), неким добрым началом в этом жестоком пространстве: он подарил Альгюкасу и его друзьям в первую очередь магию, а вместе с ней и надежду. Этой магией стал вкус сибирского меда, который на тот момент было трудно добыть в Сибири и который мальчик запомнил навсегда *(«Иногда трудно бывает отделить фантазии от того, что есть на самом деле. Я и сегодня еще чувствую, как тает во рту сибирский мед…»)* [3, с. 107].

Среди характерных черт для «сибирского текста», написанного зарубежными писатели, отечественная исследовательница Е. Г. Баранова, выделяет «мотив белизны» и пограничное состояние центральных персонажей [4, с. 126–129]. Мотив белизны в графическом романе опять же связан с волшебством: ссыльные решают организовать собственный хор, чтобы поддержать в себе надежду на выживание и возвращение домой. *«Когда мы собрались на первую репетицию, вдруг посыпались белые снежинки. В небе висела полная луна. Неземная, чудесная. Мы побежали здороваться со снегом и петь о том, что на душе»* [3, с. 128], *«Танец среди снежинок был похож на таинственный обряд»* [3, с. 130], – вспоминает Альгюкас о танце, который они исполняли, загадывая желания под снежный хоровод. В этом же эпизоде можно отметить и пограничное состояние героев: от безнадежной ситуации ссылки в Сибирь – до магического танца под лунным небом со снегом, который больше не причиняет вреда, а, напротив, привносит в жизнь детей волшебство и красоту.

Таким образом, в графическом романе «Сибирские хайку» представлен амбивалентный образ Сибири, что в целом характерно для восприятия зарубежными авторами сибирского пространства. Обособленность, холодность, суровость пространства Сибири подчеркивается в произведении визуально – основными цветами становятся оттенки бежевого, серого, черного и коричневого. Жизнь же ассоциируется с красным цветом – цветом яблок, неотделимых, по мнению центрального персонажа Альгюкаса, от образа его родной Литвы. Однако данное противопоставление выделяет белый цвет, ассоциирующийся в романе как со снегом и холодом, так и с магией, «танцем снежинок». Так, авторы акцентируют внимание на том, что детская фантазия способна построить целый мир, создать пространство надежды, что позволяет главному герою и его семье выжить.

Библиографический список

1. Михальская, Н. П. Английские писатели о значении творческого наследия русских классиков / Н. П. Михайльская // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 171–182.

2. Прудиус, И. Г. Сибирское пространство в графическом романе С. Тессона и В. Дюрёй «В лесах Сибири» / И. Г. Прудиус // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 3(112). – С. 594–597.

3. Виле, Ю., Итагаки, Л. Сибирские хайку / Ю. Виле, Л. Итагаки. – М.: Самокат, 2021. – 240 с.
4. Баранова, Е. Г. Роман С. Тессона «В сибирских лесах» – новая страница Сибирского текста французской литературы / Е. Г. Баранова // Сибирский филологический журнал. – 2020. – № 2. – С. 123–133.

Развадовская Наталия Анатольевна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка, г. Минск, Беларусь)
raznat2003@yandex.by

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА В «РОМЕО+ДЖУЛЬЕТТА» Б. ЛУРМАНА

В статье представлен сопоставительный анализ литературного и кинематографического текста трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и фильма Б. Лурмана «Ромео+Джульетта».

Ключевые слова: *киноверсия; символ; сюжет; трагедия; трансмедиальная интермедиальность.*

Современное искусство активно использует интермедиальность, понимаемую достаточно широко, например: Н. А. Кузьмина, говоря об интермедиальности, подразумевает *«взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения – фильма, музыкального произведения, комикса и др.»*, Н. В. Тишунина – *«создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного „метаязыка“ культуры)»* и т. д. [1]. При этом существуют различные варианты и типы интермедиальности: медиальная транспозиция, медиакомбинация и медиальные отсылки (И. Раевски); синтетическая, формальная или трансмедиальная, трансформационная и онтологическая (Й. Шрётер) [2]. Начиная с XX века, мифологические и литературные сюжеты становились источниками театральных и кинематографических интерпретаций (трансмедиальная интермедиальность). Чаще всего в фокусе внимания интерпретаторов оказываются сюжеты признанных литературных классиков. Не стали исключением и трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта». К шекспировскому сюжету неоднократно обращались художники, музыканты, писатели и режиссеры последующих эпох. История несчастных влюбленных нашла отражение в картинах Ю. Крафта, Ф. Айеца, Дж. Хатера, Б. Веста, Ф. Б. Дикси, Ю. Кронберга и др.; По мотивам трагедии У. Шекспира были созданы оперы (Д. Штайбельт, Ш. Гуно, Р. Дзандонаи), балеты (Л. Бурнонвиль, К. Ламберт, С. Прокофьев), мюзиклы (Ж. Пресгюрвик), рок-оперы (В. Калле). В литературе шекспировский сюжет о Ромео и Джульетте разрабатывали Т. Келлер, К. Чапек, Э. Фортье, А. Сегень, Г. Шахназаров. Трагедия английского драматурга является едва ли не одним из самых экранизируемых произведений: на сегодняшний день существует около ста киноверсий, среди которых есть как традиционные интерпретации («Ромео и Джульетта», реж. Ф. Дзеффирелли), так и вольные, вызывающие споры критиков и зрителей («Монтойя и Таранто», реж. В. Эскрива, «Буча в Гуче», реж. Д. Милич). К числу подобных спорных экранизаций относится фильм Б. Лурманна

«Ромео+Джульетта» (1996). Несмотря на отдельные негативные оценки (Р. Эберт: *«I have never seen anything remotely approaching the mess that the new punk version of „Romeo & Juliet" makes of Shakespeare's tragedy. The desperation with which it tries to „update" the play and make it «relevant» is greatly depressing. In one grand but doomed gesture, writer-director Baz Luhrmann has made a film that (a) will dismay any lover of Shakespeare, and (b) bore anyone lured into the theater by promise of gang wars, MTV-style»*) [3], большинство критиков отозвались о лурманновской экранизации положительно, отметив неординарное прочтение австралийским режиссером классического сюжета. Неординарность киноадаптации Б. Лурмана заключается в переносе времени действия. Если в трагедии У. Шекспира события разворачиваются в средневековой Вероне, в «Ромео+Джульетта» – в конце XX века: вместо кровной вражды родовитых семейств – противостояние двух бизнес-империй (в кадре постоянно мелькают вывески «Монтекки» и «Капулетти», именные номера люксовых автомобилей), вместо шпаг – огнестрельное оружие, остроумно названное по аналогии с холодным («Кинжал», «Меч»), вместо Веронского правителя Эскалы – темнокожий капитан полиции Герцог, а средневековые костюмы уступают место цветастым гавайским рубахам и татуировкам. При этом визуальный ряд сопровождается классическим шекспировским текстом. Подобный диссонанс создает ощущение неправильности происходящего. Уже первые кадры создают мрачную, гнетущую атмосферу действия: на черном фоне – телевизионный экран, с которого телеведущая профессионально поставленным голосом декламирует пролог шекспировской трагедии: *«В двух семьях, равных знатностью и славой, / В Вероне пышной разгорелся вновь / Вражды минувших дней раздор кровавый, / Заставив литься мирных граждан кровь»* [4]. Подобный режиссерский ход можно воспринимать как сатирический выпад в адрес СМИ, которые даже смерть превращают в шоу: не случайно над левым плечом телеведущей красуется броский заголовок «Star Crossed Lovers». Далее при помощи панорамной съемки Б. Лурман создает образ Вероны-Бич, где разворачиваются события. Это мегаполис со зданиями из стекла и бетона, кричащие рекламные вывески, мусор, множество вооруженных полицейских, языки пламени. Эти кадры сопровождаются повтором слов пролога и перечислением действующих лиц. Атмосфера хаоса и вражды достигается за счет использования коричневого, черного и серого цвета. И это, пожалуй, главное, что отличает картину Б. Лурманна от шекспировской пьесы. У английского драматурга рознь Монтекки и Капулетти, хотя играет существенную роль в сюжете, не является доминирующей, первостепенной в трагедии оказывается тема любви, поэтому атмосфера «Ромео и Джульетты» сопряжена со светлой печалью, грустью, но никак не с хаосом, доминирующим в фильме Б. Лурмана. Атмосфера хаоса нарастает и достигает апогея на превращающейся в ярмарку тщеславия и порока вечеринке в особняке Капулетти. Так, родители Джульетты появляются в образах римского императора и Клеопатры, при этом Фульхенцио Капулетти (П. Сорвино) без меры употребляет алкоголь, а Глория Капулетти (Д. Венора) развязно танцует с Тибальтом (Д. Легуизамо); Меркуцио (в исполнении темнокожего Х. Перрино) носит женское платье, чулки с подвязками и использует вульгарный макияж. Ромео (Л. Ди Каприо) не в силах переносить происходящее, удаляется, чтобы в дальней комнате умыться, т. е. символически смыть с себя грязь. Именно в дальней комнате сквозь стекло аквариума, за обитателями которого упоенно наблюдает Ромео, он первый раз видит Джульетту (К. Дэйнс). Момент зарождения любви показан очень тонко: режиссер использует

замедленную съемку, фиксируя камеру на лицах актеров и передавая всю гамму переживаемых их героями чувств – оторопь, удивление, любование, восхищение, а музыкальная композиция „I'm Kissing You" Des'ree подчеркивает хрупкость и нежность зарождающегося между молодыми людьми чувства. Следует отметить, что вода играет важную роль – почти все ключевые сцены связаны именно с водой: впервые появляющуюся в кадре Джульетту зритель видит в воде, сцена на балконе перенесена в бассейн; Меркуцио гибнет на пляже; застреленный Тибальт падает в фонтан; изгнанный Ромео приходит к Джульетте промокший под дождем и т. д. Выбор воды в качестве одного из основных символов не случаен. Вода – универсальный символ чистоты и источник жизни, эмблема растворения (влюбленные растворяются друг в друге), рождения (рождение любви), возрождения (новая жизнь Ромео и Джульетты), очищения (от неискренних чувств, ненависти, земных грехов).

Фильм Б. Лурманна в принципе изобилует символами. Так, костюм рыцаря, в котором приходит на вечеринку Капулетти Ромео, отсылает к служению Прекрасной Даме и кодексу чести, белое платье и ангельские крылья Джульетты символизируют ее духовную и телесную чистоту. Костюм дьявола, надетый Тибальтом, намекает на роковую роль, сыгранную им в судьбе сестры и ее возлюбленного; белая простыня, которой укрываются Ромео и Джульетта перед расставанием, напоминает погребальный покров; светящиеся кресты вдоль коридора, ведущего к спящей Джульетте, становятся символом страдания и смерти. Звучащая в кромешной темноте история о фее Меб, рассказанная Меркуцио, стремительно трансформируется в пророчество: любовь – зловещий морок, разрушающий жизнь и ведущий к смерти. Этому способствует актерская игра Х. Перрино, который начинает рассказ с комичными ужимками, подчеркивающими несерьезность Меркуцио, но постепенно переходит в состояние транса. Не менее символично выглядит и сцена смерти Ромео и Джульетты. Для исполнения авторского замысла был важен ракурс, обладающий психологическим эффектом. Ложе, где упокоились влюбленные, находится на возвышении и окружено множеством горящих свечей. Это единственное светлое пятно во мраке церкви. Использованный оператором ракурс, когда объектив камеры медленно движется вверх, призван создать у зрителей ощущение, что души Ромео и Джульетты, которые волею роковых обстоятельств не могли быть вместе в земной жизни, соединились на небесах. Пламя свечей при удалении камеры превращается в ореол, символизирующий святость чувств влюбленных. Кадры-флэшбэки (первая встреча влюбленных, свидание, обручальное кольцо, подаренное Джульетте Ромео, поцелуй в воде и т. д.) подчеркивают разрыв между счастьем, которое было возможным, и реальностью.

Помимо обилия символов, «Ромео+Джульетта» полон отсылками к биографии и творчеству У. Шекспира, например: бильярдный клуб, где играют Ромео и Бенволио называется «Театр Глобус», рекламные щиты содержат цитаты из «Генриха VI», «Бури» и др. *(„Shoot forth thunder", „Such stuff as dreams are made on")* и даже продолжительность ленты составляет два часа в соответствии с фразой пролога *„Is now the two hours"*.

В соответствии с общей атмосферой решено у Б. Лурманна и большинство образов. В первую очередь разрабатывается низменная сущность персонажей (исключение составляют Ромео и Джульетта). Фульхенцио Капулетти – несдержанный тщеславный тиран, поднимающий руку на жену и дочь и желающий

удачно выдать дочь замуж за сына губернатора, Париса. Глория Капулетти склонна к театральным эффектам, истерична, также для нее важно подчеркнуть собственную сексуальность. Тибальт – позер, одержимый гордыней и ненавистью. Однако следует отметить, что Б. Лурман стремился усложнить характер Тибальта. У У. Шекспира данный персонаж одномерен: это типичный забияка, которому не свойственны сомнения и который испытывает удовольствие от кровопролития *(«Мне ненавистен мир и слово „мир“»)* [4]. Тибальт Б. Лурманна сложнее: когда Ромео, безропотно снося удары, говорит: *«Клянусь, что я тебя не оскорблял! / Люблю тебя сильней, чем можешь думать, / Пока любви причину не узнаешь. / Так, милый Капулетти мой, чьё имя / Мне дорого, как и моё. Прощай!»* [4], лицо Тибальта выражает явное смятение и сомнение в правильности своих действий. Психологическое состояние антагониста Ромео проявляется не вербально, а с помощью игры Д. Легуизамо и используемых оператором планов.

В целом Б. Лурманн довольно точно следует сюжету шекспировской трагедии, только ближе к финалу отступая от первоисточника. Так, режиссер убирает сцену встречи Ромео и Париса в склепе Капулетти, убийство Париса (в фильме Парис остается в живых) и объяснение случившегося отцом Лоренцо. Вместо склепа Ромео, спасающийся от полиции, преследующей его из-за незаконного возвращения в Верону, оказывается в церкви, где случайно обнаруживает «мертвую» Джульетту. Но самое главное, что у Б. Лурманна Джульетта приходит в себя в тот момент, когда Ромео только принял яд. У героя остается время осознать свою трагическую ошибку, а Джульетта вынуждена лишь беспомощно наблюдать за агонией возлюбленного. Так в фильм вводится идея рока и невозможности противостоять ему.

Финал фильма представлен как репортаж с места событий, транслируемый по ТВ. Объектив камеры нарочито хаотично ловит лица ошеломленных Фульхенцио Капулетти и Теда Монтекки, покрытые белыми простынями тела Ромео и Джульетты, которые грузят в машины, толпу зевак. Дольше всего камера задерживается на капитане Герцоге, произносящего сентенцию *«Какой для ненавистников урок, / Что небо убивает вас любовью! / И я двух родственников потерял / За то, что потакал вам. Всем досталось»* [4] и после долгой паузы срывающегося на крик «Всем досталось по заслугам!». Однако в отличие от У. Шекспира, завершившего трагедию примирением враждующих семей (*«О брат Монтекки, дай свою мне руку»* [4]), Б. Лурманн оставляет финал открытым: опустошенные потерей Монтекки и Капулетти **молча** стоят друг напротив друга. В последних кадрах режиссер использует закольцованную сцену – черный фон, телевизионный экран, телеведущая, говорящая: *«Нам грустный мир приносит дня светило – / Лик прячет с горя в облаках густых. / Идем, рассудим обо всем, что было. / Одних – прощенье, кара ждет других. / Но нет печальней повести на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте»* [4] (в трагедии У. Шекспира эти слова принадлежат герцогу Эскалу). Использование закольцованной сцены можно воспринимать как сатиру на современный мир, где любая трагедия превращается в сиюминутную сенсацию, о которой легко забывают.

Осовременивание шекспировской пьесы Б. Лурманном, на наш взгляд, обусловлено как желанием режиссера приобщить молодое поколение американцев к классической литературе, так и декларацией авторского отношения к миру и человеку: несмотря на то, что внешне мир изменился, природа человека в сущности своей осталась неизменной.

Таким образом, сопоставление трагедии У. Шекспира и экранизации Б. Лурманна позволяет говорить об общих для этих произведений онтологических чертах (онтологическая интермедиальность), а также обозначить специфику образного мышления в кинематографе конца XX века.

Библиографический список

1. Хаминова, А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминова, Н. Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38–45. [Электронный ресурс]. – URL: https://clck.ru/3NU9pW (дата обращения: 10.07.2025)

2. Исагулов, Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации / Н. В. Исагулов // Культура слова: эл. науч. журнал. – 2019. – № 1 (2). – С. 28–39. [Электронный ресурс]. – URL: https://inter-mediality.blogspot.com/2019/01/blog-post.html (дата обращения: 10.07.2025)

3. Ebert, R. Romeo + Juliet movie review & film summary / R. Ebert [Electronic resource]. – URL: https://www.rogerebert.com/reviews/romeo-and-juliet-1996 (date of access: 10.07.2025)

4. Шекспир, У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир [Электронный ресурс]. – URL: https://loveread.ec/read_book.php?id=2872&p=1 (дата обращения: 10.07.2025)

Разумовская Оксана Васильевна

канд. филол. наук, доцент (Российский университет дружбы народов, г. Москва, Россия)
razumovskaya_ov@pfur.ru

ИЛЛЮСТРАЦИИ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА К ПЬЕСЕ-МАСКЕ ДЖОНА МИЛТОНА «КОМОС»

В статье представлен сопоставительный анализ образов Д. Милтона в пьесе-маске «Комос» и иллюстраций английского романтика У. Блейка.

Ключевые слова: *пастораль; иллюстрация; пьеса-маска; язычество; грехопадение.*

Грандиозный масштаб главного произведения Джона Милтона – эпической поэмы «Потерянный рай» – нередко мешает исследователям и почитателям его творчества уделять достаточное внимание ранним сочинениями великого поэта, в частности, его юношеской лирике и драматическим опытам. Однако изучение текстов, созданных Милтоном в начале его творческого пути, позволяет более полно оценить процесс формирования его поэтической манеры, глубину литературной эрудиции, вектор интересов, которые в итоге приведут к созданию его главного шедевра. В значительной степени это относится и пьесе-маске «Комос» (Comus,1634), написанной для постановки в семейном кругу лорда Бриджуотера.

«Комос» принадлежит к так называемому хортонскому периоду, подарившему английской литературе несколько поэтических «жемчужин» Милтона – маску «Жители Аркадии», диптих «Аллегро» и «Пенсерозо», траурную элегию «Люсидас» (получив университетскую степень, Милтон уединяется в Хортоне, в отцовском имении, чтобы вдали от столичной суеты поразмыслить о выборе жизненного пути). Для Милтона это написанное по случаю (и, возможно, по просьбе его друга, музыканта Генри Лоуза) произведение стало своего рода эскизом, заготовкой тех идей и образов, которые он будет разрабатывать более тщательно в других произведениях этого периода, а спустя много лет – и в эпи-

ческих поэмах. Несмотря на заказной характер маски, поэт поднимает в ней серьезные этические и философские вопросы – проблему нравственного выбора, вседозволенности и ответственности за содеянное, противопоставления греха, маскирующегося под гедонизм, и добродетели, связанной для Милтона с воздержанием и самодисциплиной.

Антитеза греха и добродетели в пьесе отражена, в первую очередь, на уровне образной системы произведения. Силы добра представлены образами Духа-хранителя и нимфы Сабрины, которые покровительствуют целомудренной героине по имени Леди и ее братьям, а потакание порочным страстям и стремление к греховным удовольствиям воплощено в фигуре лесного полубога Комоса. Дух-хранитель („Attendant Spirit“) является истинным пастырем, ведущим своих подопечных к надежной «гавани», тогда как за Комосом следует толпа падших женщин и мужчин, которых он иронически называет своим стадом, направляя их к необратимой гибели. Милтон представляет Комоса сыном Вакха и Цирцеи – эта придуманная поэтом «генеалогия» антагониста пьесы позволяет подчеркнуть лежащие в основе его образа идеи соблазнительности греха и неотвратимости расплаты за него. Люди из свиты Комоса, поддавшись его чарам, наполовину утрачивают человеческий облик, новоприобретенными животными чертами «сигнализируя» о своих пороках:

…Он странникам, томящимся от жажды,
Вручает кубок с наговорным зельем,
И у того, кто сладкий яд пригубит,
Лицо становится звериной мордой,
По чьим чертам нетрудно прочитать
Присущие характеру пороки…
Его лицо, подобье лика Божья,
Становится немедля мордой тигра,
Медведя, волка, вепря иль козла,
Хоть тело остается человечьим. («Комос», пер. Ю. Корнеева)

Зооморфный облик последователей Комоса, захваченных вихрем бездумного чувственного наслаждения, передает скептическое восприятие Милтоном языческого гедонизма, воспетого многими поэтами античности: даже гармоничная природа, не одухотворенная высшим божественным началом, превращается в темницу страждущей и томящейся души, [ещё] не знающей спасения. К этой теме Милтон уже обращался в более ранних своих произведениях; в частности, в «Рождественской оде» („On the Morning of Christ’s Nativity“, 1629), и будет еще размышлять об этом в «Люсидасе», и – много позже – в «Потерянном рае». В отличие от более ранней маски «Жители Аркадии», написанной для того же семейства, в «Комосе» поэт предлагает двойственную трактовку пасторальной темы: с одной стороны, природа и сельская жизнь по-прежнему идеализируются и представляются неким желанным состоянием, дарованным чистым душам – именно такую картину рисует Дух-хранитель, приняв обличие пастуха с хрестоматийным именем Тирсис (подобная трактовка продиктована, в первую очередь, законами жанра маски, которые Милтон вынужден хотя бы в общих чертах соблюдать, поскольку пишет пьесу под конкретный заказ – для любительской постановки в кругу аристократического семейства). С другой стороны, природа в пьесе оказывается пособницей Комоса, и к ее красоте и щедрости искуситель

апеллирует, надеясь уговорить Леди презреть моральные принципы и отдаться чувственным наслаждениям:

Если
Начнет весь мир ходить во власянице,
Пить только воду, есть одни стручки,
То этим лишь свою неблагодарность
Докажем мы подателю всех благ.
Их не познав и все-таки отринув,
Поступим мы, как жалкие скупцы,
Ублюдки, а не сыновья природы,
Которую задушит и раздавит
Груз плодовитости ее безмерной…

Его аргументация строится на лозунге „Carpe diem“, а доводы созвучны лирическим призывам некоторых поэтов-кавалеров – современников Милтона и его идейных и классовых оппонентов:

Краса – монета звонкая природы,
И не беречь ее, а в оборот
Пускать должны мы, чтоб она дарила
Нам радости взаимные, которых
Не вкусишь в одиночку. Увядают
Упущенные годы, словно розы,
Не срезанные вовремя.

Комос умалчивает о том, что за наслаждения придется платить, и не только утратой человеческого облика (как было в мире античного мифа, управляемом языческими законами), но и погибелью души, потому что хронотоп милтоновской маски определяется векторами христианской системы ценностей. Подобное коварство делает образ Комоса не столько двойственным, сколько зловещим, превращая его в набросок для фигуры Люцифера из «Потерянного рая». При этом пьеса, в отличие от «Потерянного рая», завершается триумфом добродетели (что, опять же, отвечает канонам жанра маски). Вмешательство Духа-хранителя и речной нимфы Сабрины помогает целомудренной и непреклонной в своих убеждениях Леди победить чары «волшебника злого». Впрочем, Леди, чей образ аллегоричен и лишен индивидуальности, оказывается у Комоса лишь в физическом, буквальном плену – его риторика не достигает своей цели, соблазны язычника-эпикурейца оставляют Леди равнодушной, поэтому «Комос» – это история несостоявшегося грехопадения, в противовес финалу «Потерянного рая». «Поэт понимал целомудрие как героическую доблесть, которая вовсе не сводится к воздержанию, но воплощает собой особый образец совершенства, платонический идеал блага, осмысленный на христианский манер как духовная целостность и жизнь по законам благодати» [4, с. 591].

Уильям Блейк, относившийся к Милтону и его творчеству с благоговением, при этом разделял далеко не все религиозные и философские убеждения своего предшественника. Его представления о целомудрии, чувственном опыте, спасении или гибели души были весьма своеобразными и радикально контрастировали с милтоновской строгой моралью пуританского толка. На протяжении своего творческого пути Блейк переосмыслял ключевые идеи и образы милтоновской

поэзии, что хорошо заметно на примере его иллюстраций к «Комосу». Первый цикл рисунков по мотивам маски был создан Блейком в начале 1800-х гг.; через несколько лет Блейк вернулся к этому произведению, но его трактовка проблематики «Комоса» существенно изменилась, что отразилось в сюжетах, стилистике и образной системе иллюстраций: 'In his two considerations of *Comus*, Blake first confronted the allegory and then affirmed the underlying verity of Milton's myth, the level of the poem, in Blake's view, its authentic vision» [4, с. 22]. Это переосмысление отразилось в расстановке акцентов, в атмосфере всего цикла рисунков, но больше всего – в трактовке образов Леди и Комоса, чье противостояние по-разному трактуется у Милтона и у Блейка. Сопоставление двух серий блейковских иллюстраций к «Комусу» с первоисточником помогает не только лучше понять эволюцию мировоззрения и творческого метода художника, но и раскрывает оригинальный замысел маски в более широком идейном и эстетическом контексте, обогащает варианты ее прочтения и интерпретации.

Библиографический список

1. Milton, John. Comus. Lycidas / The English Poems of John Milton; ed. by Laurence Lerner. – Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 2004. – 602 p.

2. Милтон, Джон. Комос / Джон Милтон: «Потерянный рай», «Возвращенный рай» и другие поэтические произведения. – М.: Наука, 2006. – С. 511–542.

3. Горбунов, А. Н. Поэзия Джона Милтона (От пасторали к эпопее) / Джон Милтон: «Потерянный рай», «Возвращенный рай» и другие поэтические произведения. – М.: Наука, 2006. – С. 582–648.

4. Werner, Bette Charlene. Blake's Vision of the Poetry of Milton. Illustrations to Six Poems. – Lewisburg, Bucknell University Press, 1986. – 319 P.

Решетова Анна Анатольевна

докт. филол. наук, доцент (Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, г. Рязань, Россия)

Лапшинова Екатерина Владимировна

соискатель (Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, г. Рязань, Россия)

«РУССКАЯ САФО» ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ: О ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ И АВТОРСКОЙ СТРАТЕГИИ А. П. БУНИНОЙ

С именем А. П. Буниной связана прономинация «русская Сафо», закрепившаяся за поэтессой в начале XIX в. и отразившая противоречивое восприятие ее творчества и неоднозначность литературной репутации в профессиональном сообществе Пушкинской эпохи. Вопросы женского литературного творчества и «женского мира» на переломном этапе русской культуры связаны с определенной авторской стратегией Буниной, названной первой русской профессиональной поэтессой, и с влиянием двух писательских объединений: «Беседы любителей русского слова» и «Арзамасского общества безвестных людей» – на ее литературную репутацию, с одной стороны, и эволюцию прономинации «русская Сафо», с другой.

Ключевые слова: *А.П. Бунина; «русская Сафо»; пушкинская эпоха; профессиональная поэтесса.*

В русской литературе начала XIX в. поэтесса А. П. Бунина (l774–1829) получила признание как «русская Сафо», причем до выхода в свет ее дебютного сборника

«Неопытная муза» (1809) со знаменитыми «Стансами. Подражание Лесбосской стихотворице». На протяжении всего творческого пути за Буниной будет следовать эта прономинация, определившая ее литературную репутацию, хотя она весьма отдаленно отражала особенности творчества самой русской поэтессы, далекого от тональности поэзии «сладкоулыбающейся» гречанки и ее последовательниц и не отличавшегося избыточной душевной экспрессией и любовным пылом. Это отмечали и современники Буниной, в должной степени признавая и по-разному оценивая ее склонность к позднеклассицистическим тенденциям, утратившим актуальность в Пушкинскую эпоху. Но сентиментально-предромантические тенденции конца XVIII в. и романтические – начала следующего столетия практически не затронули ее ранние стихи, а сама она охотно переводила трактат классициста Н. Буало «Поэтическое искусство».

Стихи легендарной Сафо в вольном переложении появились в России в первой половине XVIII в., впервые русских поэтесс сравнил с ней журналист и издатель Н. И. Новиков: «В России Сафо есть, и Сафо не одна», отразив, скорее, сложившееся в литературной среде того времени одновременно доброжелательное и снисходительное отношение к этому новому явлению культурной жизни России – женскому «стихотворчеству». Критики и литераторы, с симпатией воспринимавшие его, устойчивую прономинацию «русская Сафо» связали именно с именем Буниной. Первым – писатель-сентименталист П. И. Шаликов, который наряду с А. С. Шишковым, главой литературного общества «Беседа любителей русского слова», активно поддерживал поэтессу в ее художественных начинаниях и в будущем предрекал славу («о Сафо наших дней!»; «Будь Сафою другой!» – звучало в ее адрес). Поддержали устойчивость репутационной прономинации поэтессы и другие литераторы: В. С. Раевский («Я вижу Бунину, и Сафо наших дней / Я вижу в ней»), А. С. Шишков («Достопочтенная наша Сафо Петровна…»), М. В. Милонов, призывавший сочинительницу следовать за славными поэтами прошлого и, в свою очередь, прокладывать дорогу будущим литературным «наследницам». По сути, подобные отзывы выражали, прежде всего, личную симпатию автору и ее художественно-эстетическим и ценностным ориентирам, способствуя утверждению репутации Буниной как первой поэтессы с большим дарованием и творческим будущим, прежде всего, в области женского чтения. В определенной степени это было и стремлением поддержать творчество «граций-россиянок», вдохновить их на активное участие в литературной жизни.

В дальнейшем комплиментарная формула «русская Сафо» превратилась в некий штамп и начала вызывать ироническую реакцию со стороны представителей в основном романтического круга и литературного сообщества «Арзамас», использовалась и в сатирических произведениях, направленных против Буниной. Репутация же поэтессы трансформировалась: занимая для части аудитории первое место в ряду женщин-литераторов, для другой (например, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина) – она была, прежде всего, почетным членом архаичной «Беседы», подлежащей осмеянию вместе с другими защитниками ее традиций («Клянусь Фебом и Шишковым, что вы имеете дарование»). Бунину начали почитать жертвой литературного воспитания и влияния Шишкова и его окружения, признавая при этом ценность ее «женского» творчества, несколько ограниченного тематическим репертуаром и лишенного «предмета философического», достойно оценивая при этом талант поэтессы, погубленный «беседчиками», но достойный воскрешения («С каким бы удовольствием дали мы ей почетное место в мирном Арзамасе»).

Сама поэтесса демонстрировала явную скромность и простоту восприятия в отношении и комплементарных оценок («нет истины в речах твоих, о автор льстивый»), и отзывов, иронически принижающих ее литературную репутацию, нередко воспринимая их как элемент «литературной игры», что более приличествовало статусу начинающего «пиита», Интерес к творчеству Буниной, воплощенный в наименовании ее «русской Сафо» и противоречиво изменяющийся вместе с эволюцией прономинации, питали разные литераторы, но прежде всего те, чьи взгляды на словесность претерпевали сложные изменения и творчество воплощало проявления разных литературных направлений (позднего классицизма, сентиментализма, романтизма) и влияние двух писательских объединений: «Беседы любителей русского слова» и «Арзамаса» На авторский статус «первой русской поэтессы» и степень объективности оценки Буниной в немалой степени влияло отношение к «женскому миру» и литературному творчеству на переломном этапе русской культуры, критическое восприятие прав женщины, особенно ее права на труд в интеллектуальной и творческой сфере, преобладавшие не только в ряду ее современников, но и у последующих поколений вплоть до конца столетия.

Самойлова Елена Павловна

канд. филол. наук, доцент (Российский государственный педагогический университет, г. Санкт-Петербург, Россия)
elpavsamojlova@gmail.com

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИГРА «БЛОХА»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МЕТАТЕКСТА

В статье представлена история театральной и интермедиальной интерпретации рассказа «Сказа о тульском косом левше и стальной блохе» Н. С. Лескова «Сказ о тульском косом левше и стальной блохе».

Ключевые слова: *Н. С. Лесков; «Блоха»; Е. И. Замятин; театр; метатекст.*

В 1924 году Евгению Ивановичу Замятину поступило предложение написать текст для постановки на сцене МХАТ-2 «Сказа о тульском косом левше и стальной блохе» Н. С. Лескова (1881). Именно в этом произведении молодой режиссер Алексей Дикий увидел материал, который соответствовал новым тенденциям послереволюционной страны: патриотизм, гордость за русского героя из среды мастеровых, трагическая гибель из-за пренебрежения людьми низкого происхождения. Видение писателя и режиссера будущего спектакля кардинально разнились: Дикий хотел показать на сцене трагедию недооцененного гения, а Замятин видел возможность воплотить исконное – игровое – начало народного балагана. Именно игра, заложенная на нескольких уровнях претекста – сказа Лескова «Левша» – становится главным составляющим театральной постановки: такое жанровое определение получает пьеса (игра «Блоха»); Замятин не просто создает сценический текст, а пересматривает, переосмысляет сказ Лескова, расставляет новые акценты; театральная труппа репетировала спектакль без окончательного текста, постоянно внося изменения; режиссер требовал от актеров импровизации, свободы, раскрепощения, готовность взаимодействовать с залом. На сцене воплощалась игра с разоблачением игры. Более того, именно готовность включиться в творческий процесс создания «Блохи», в соответствии

с установленными правилами стала критерием отбора «участников» игры: творческим коллективом не были утверждены работы художника-декоратора Н. П. Крымова, так как, по словам Замятина и Дикого, были слишком реалистичны. Спектакль же предполагал атмосферу буффонады, сказки. С одной стороны, в данном жанре заключались основания для творческой свободы, с другой, возникали определенные сложности в способах воплощения этой концепции. В связи с выбором жанра – «игры» – для Замятина становилась недопустимой смерть героя в финале. Балаганное представление и сказочный колорит делали невозможным показ гибели Левши на сцене. Замятин настаивал на возрождении героя: *«Нужно, чтобы любовным мажором компенсировать минор смерти Левши»* [3, с. 281]. В соответствии с этим видением Замятин и трансформировал сказ «Левша». Правда, писатель несколько раз в различных статьях называл Лескова автором литературной обработки легенды о тульском оружейнике [4, с. 3; 7, с. 9]. При таком восприятии произведения XIX века становится понятно, почему драматург так смело перекраивал лесковский сказ. Но все же четкий ориентир на само произведение Лескова, как пример баснословия, всегда сохранялся у Замятина [3, с. 281].

Мотив игры зародился уже на подготовительном этапе работы, когда Замятин и Дикий в переписке формировали идею будущего спектакля. Инициатором игрового начала и ведущим стал Замятин. Впервые понятие «игра» в творческой истории «Блохи» появляется в письме от 3 февраля 1924 года, в котором писатель передает свое понимание будущей пьесы. Он видел «Блоху» как *«игру – с разоблачением игры…»* [3, с. 281]. Дикий согласился не сразу: «Можно и поиграть…» [3, с. 286]. В дальнейшем «игра» становится центральным понятием не только пьес Замятина «Блоха» (для спектакля в БДТ Замятин перерабатывает текст), но и ее постановок в Москве и Ленинграде. Игра, импровизация – принцип актерского существования как такового – в этом случае приобретает еще больший масштаб. В воспоминаниях Дикий писал, что начальные репетиции были очень сложны: *«Актеров правды, актеров школы переживания нужно было „развязать“, приохотить к сценическому озорству, научить „балаганить“, сохраняя верность „истине страстей“ в шутейных, скоморошьих обстоятельствах народной комедии»* [2, с. 340].

После того, как живописные работы Крымова к будущему спектаклю не были приняты, в срочном порядке к творческому коллективу приглашают присоединиться Бориса Михайловича Кустодиева. Его идеи были приняты овациями, по воспоминаниям Алексея Дикого. Желание художника усилить атмосферу «игры» присутствует в разработке каждой детали эскизов. Для него не было мелочей: длина юбки, цвет плаща у того или иного персонажа – все было одинаково важно. После успеха живописного материала в Москве вопрос о выборе художника-декоратора для постановки в БДТ уже не стоял. Кустодиев полностью переработал концепцию оформления спектакля. В коллективной монографии «Н. С. Лесков в контекстах истории культуры» была предпринята попытка составить наиболее полный каталог работ художника к обеим постановкам [13, 282–333]. Для московской «Блохи» было создано *«11 эскизов декораций, 35 эскизов костюмов, 18 эскизов бутафории, 2 эскиз занавеса, 1 эскиз афиши, 1 эскиз программы»* [13, с. 221]. «Блоха» в БДТ была воплощена Кустодиевым в *«54 эскизах, из них 8 эскизов декораций, 34 эскизов костюмов, 5 эскиза бутафории, 2 эскиза плаката, 3 эскиза занавеса, 2 эскиза грима»* [13, с. 221].

«Игру», как центральное понятие всего происходящего, стимулировал и преумножал Замятин. Ощущение игры появлялось у всех, кто так или иначе принимал участие в постановках «Блохи». Игровое настроение охватывало и тех, кто был лишь зрителем. А когда участники «сопротивлялись» игровому настроению или не смогли соблюсти ее правила, не принимали ее как главное в процессе, они покидали игру (как произошло с Крымовым). Либо участники «впускали» в себя игру, как сделал композитор ленинградской постановки «Блохи» Ю. А. Шапорин, создавший несколько вариантов музыкального материала. Но лишь последний был принят для постановки.

Созданное в 1926 году «Житие Блохи» тоже стало проявлением игры. Произведение было написано для специально организованного «Блошиного вечера». Помимо него на вечере были исполнены музыкальные произведения, созданные специально по случаю. Так, присутствовавшие услышали «Балладу о Блохе» и «Блошиную симфонию для хора и оркестра» [1, с. 258–262].

«Блошиная симфония», написанная Шапориным и А. М. Флитом, позднее была переработана в самостоятельное музыкальное произведение – сюиту «Блоха» (1928).

Таким образом, можно сказать, что «Блошиный вечер», организованный обществом «ФИГА», стал еще одним элементом творческой истории, в результате которого возникли новые произведения, непосредственно связанные с игрой «Блоха». «Дериваты» (по определению самого Замятина) [4, с. 8] позднее оформились в самостоятельные произведения искусства.

«Житие Блохи» было напечатано в 1927 году. Произведение представляет собой *«авторефлексию Е. И. Замятина в форме литературного произведения»* [14, с. 382]. В основу фабулы произведения легла творческая история литературно-художественной игры «Блоха» с момента возникновения идеи постановки сказа Н. С. Лескова (1924) до последних критических отзывов о ленинградской постановке спектакля в БДТ (1926). *«Персонажами рассказа стали все участники творческой истории: Замятин, Лесков, Дикий, Кустодиев, Монахов, критики, чиновники. К этому тексту Кустодиев создал ряд иллюстраций»* [12, с. 137].

Еще одним знаковым явлением в развитии литературно-художественной игры стало издание сборника статей «Блоха: Игра в 4 д. Евгения Замятина». В издание вошли: «Народный театр» Замятина [7], «Лесков и литературное народничество» Б. М. Эйхенбаума [15], «Мысли режиссера» Н. Ф. Монахова [11], «Как я работал над Блохой» Кустодиева [9], «Балаганы» А. В. Лейферта [10]. Весь иллюстративный материал создан Кустодиевым. *«Порядок расположения статей устанавливает определенную логику восприятия и осмысления сборника как единого произведения»* [14, с. 382].

Таким образом, можно говорить о создании своего рода синтетического метатекста, который рождался как игра и в результате игры. Каждое последующее произведение искусства возникало как продолжение игры, заявленной Замятиным, и отражение ее. В результате можно говорить о формировании культурного феномена игры «Блоха», включающего в себя два варианта текста пьесы (для МХАТ-2 и БДТ), являющейся переосмыслением сказа Лескова «Левша», два варианта эскизов декораций, костюмов и грима для спектаклей в Москве и Ленинграде, пародийное «Житие блохи», сборник статей «Блоха», сюиту «Блоха».

Библиографический список

1. Анненков, Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т. \ Ю. П. Анненков. – Л.: Искусство, 1991. – Т. 1. – 343 с.
2. Дикий, А. Д. Статьи. Переписка. Воспоминания / А. Д. Дикий. – М.: Искусство, 1967. – 503 с.
3. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. / А. Д. Дикий. – М.: Искусство, 1957. – 359 с.
4. Замятин Е. И. «Блоха» / Е. И. Замятин // Театры и зрелища. – 1926. – № 48. – С. 3.
5. Замятин Е. И. Автобиография (1931) / Е. И. Замятин // Е. И. Замятин. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2004. – Т. 3. Лица. – С. 3–10.
6. Замятин Е. И. Житие Блохи / Е. И. Замятин. Л.: Книгоиздательство писателей в Ленинграде, 1929. – 37 с.
7. Замятин, Е. И. Народный театр. Блоха: Игра в 4 д. Евгения Замятина. / Е. И. Замятин. – Л.: Academia, 1927. – С. 3–11.
8. Замятин, Е. И. О «Блохе» / Е. И. Замятин // Рабочий и театр. – 1926. – № 49. – С. 9.
9. Кустодиев, Б. М. Как я работал над Блохой / Б. М. Кустодиев // Блоха: Игра в 4 д. Евгения Замятина. – Л.: Academia, 1927. – С. 19–20.
10. Лейферт, А. В. Балаганы / А. В. Лейферт // Блоха: Игра в 4 д. Евгения Замятина. – Л.: Academia,1927. – С. 23–27.
11. Монахов, Н. Ф. Мысли режиссера / Н. Ф. Монахов // Блоха: Игра в 4 д. Евгения Замятина. – Л.: Academia, 1927. – С. 16.
12. Самойлова, Е. П. Литературно-художественная игра «Блоха» как феномен русской культуры начала XX века / Е. П. Самойлова // Феномен знания в цифровую эпоху: сб. ст. – СПб., 2022. – С. 136–140.
13. Самойлова Е. П. На границе архаики и модерна: творческая история литературно-художественной игры «Блоха» / Е. П. Самойлова // Н. С. Лесков в контекстах истории культуры. – СПб., 2021. – С. 179–249.
14. Самойлова Е. П. Из творческой истории литературно-художественной игры «Блоха» (1924–1931 гг.): «дериваты» / Е. П. Самойлова // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 2 (57). – С. 381–384.
15. Эйхенбаум Б. М. Лесков и литературное народничество / Б. М. Эйхенбаум // Блоха: Игра в 4 д. Евгения Замятина. – Л.: Academia, 1927. – С. 12–15.

Сапегина Лилия Вячеславовна

канд. филол. наук, доцент (Донецкий государственный университет, г. Донецк, Россия)
lilsapeg18@mail.ru

«УТОПИЯ-АВЕНЮ» ДЭВИДА МИТЧЕЛЛА КАК ВАРИАЦИЯ ЖАНРА KÜNSTLERROMAN

В статье представлен анализ синтетической жанровой природы «романа о художнике» или «романа творении» Дэвида Митчелла «Утопия-авеню» в связи с романом воспитания и адаптацией к современному художественному дискурсу.

Ключевые слова: *Дэвид Митчелл, Künstlerroman, коллективный художник, тема музыки, музыкальная композиция.*

Роман «Утопия-авеню» (2020) Дэвида Митчелла можно рассматривать как современную вариацию жанра Künstlerroman, сосредоточенного на становлении творческой личности (художника, артиста в широком значении термина), его поиске своего предназначения и пути в искусстве. Жанр «романа о художнике» часто трактуется как разновидность романа воспитания (Bildungsroman), которая

выдвигает на первый план одинокого гения, противостоящего миру обывателей: *«Unlike many Bildungsroman, where the hero often dreams of becoming a great artist but settles for being a mere useful citizen, the Künstlerroman usually ends on a note of arrogant rejection of the commonplace life» («В отличие от многих романов воспитания, где герой часто мечтает стать великим художником, но довольствуется ролью простого полезного гражданина, роман о художнике обычно заканчивается на ноте высокомерного неприятия обыденной жизни»* – Перевод наш, *Л.С.*) [3]. Митчелл переосмысливает канон жанра, положив в основу действия историю вымышленной рок-группы, чьё название вынесено в заглавие романа. То есть, в центре романа – исследование феномена коллективного творчества на фоне музыкальной контркультуры 1960-х годов.

Несмотря на то, что Митчелл раздвигает рамки традиционного подхода, создавая «коллективного художника», он не упускает из виду эволюцию каждого участника группы, а также их влияние друг на друга. Künstlerroman обычно исследует путь артиста (художника) к зрелому мастерству через преодоление внешних и внутренних препятствий и конфликтов. В романе Д. Митчелла этот процесс показан через личный опыт четырех музыкантов «Утопия-авеню»: басиста Дина Мосса, вокалистки и клавишницы Эльф Холлоуэй, гитариста-виртуоза Джаспера де Зута и барабанщика Питера «Гриффа» Гриффина, а также их менеджера Левона Фрэнкленда, объединившего героев в музыкальный коллектив. Каждый из них обладает своей предысторией, индивидуальными чертами характера и собственным взглядом на искусство и жизнь. Музыканты молоды, им всем чуть больше двадцати, они представляют поколение бунтарей, которые верили, что могут изменить мир: *«Четвёрке юных британцев, рождённых в сороковые годы двадцатого века и выросших на запретных плодах американской музыки, казалось, что сбываются их самые заветные мечты. <…> Казалось, будущее можно изменить»* [2, с. 700]. При этом они принадлежат разным социальным слоям, представляют разные уголки Англии. Так, Эльф Холлоуэй – девушка из интеллигентной и состоятельной лондонской семьи среднего класса, Дин Мосс и Грифф – из рабочей среды, но Дин из юго-восточной части страны (Грейвзенд, Кент), а Грифф – из Йоркшира, с севера Англии, соответственно говорят они на разных диалектах. Джаспер де Зут – самая экзотическая фигура романа: наполовину голландец, незаконнорождённый отпрыск аристократического семейства де Зутов. Встретиться столь разные люди могли только благодаря организаторскому гению Фрэнкленда, собравшего в группу музыкантов, в обычной жизни практически не имевших шансов пересечься, поскольку представляют они разные музыкальные стили: фолк, джаз, психоделический рок. Культурные и характерологические различия порой приводят героев к спорам и конфликтам, но толкают к преодолению личностных травм своего прошлого и драм настоящего, стимулируют их творческий рост, в результате чего «Утопия-авеню» превращается в спаянный, дружный коллектив, обретший заслуженную славу: *«<…> нас объединял дух солидарности, и мы сообща стремились к тому, чтобы все сумасшедшие идеи приносили плоды. <…> Любая группа становится группой, когда она больше, чем просто сумма своих составляющих. Иначе не бывает»* [2, с. 701].

Künstlerroman – это, как правило, не только роман о художнике, но и роман об искусстве. Музыка является центральной темой «Утопия-авеню»: её сочиняют, её слушают, о ней говорят и спорят. Роман Митчелла – настоящая апология популярной музыки: *«Лучшие образцы популярной музыки – это искусство, – добавляет*

Джаспер. – А искусство всегда содержит в себе политический элемент. Художник или музыкант отвергает привычный порядок вещей, заменяет его новым взглядом на мир. Создаёт свою версию реальности. Инверсию. Разрушает существующую реальность. Поэтому искусство и внушает страх тиранам» [2, с. 283]. Музыка трактуется в романе как высший вид искусства, она – универсальный язык вселенной, объединяющий всё живое. И музыка вечна: как не горят рукописи, так не уничтожимы и музыкальные произведения. Знаменателен финал романа: через пятьдесят лет после гибели Дина и последующего пожара, уничтожившего все американские записи «Утопия-авеню», в Гонолулу чудом нашелся чемодан с бобинами, на которых записаны последние песни группы.

Музыкальный принцип положен и в основу композиции произведения, характеризующейся фрагментарностью. Роман разделён на шесть частей – это три пластинки, выпущенных группой: «Рай – это дорога в Рай», «Зачатки жизни» и «Третья планета», каждая делится на первую и вторую «сторону». В свою очередь каждая «сторона» содержит несколько глав, заглавия которых – названия песен, вошедших в альбом, поскольку главы посвящены истории создания песен. Митчелл стремится изобразить, как зарождается творческий импульс, как складывается текст песни, как начинает оформляться мелодия, как она звучит и как воздействует на слушателей. Иногда толчком к творческому акту служит оброненная кем-то фраза, как в случае с песней Джаспера «Тёмная комната»: *«Слова Мекки прошлой ночью. Она объясняла, что такое экспозиция. «Без тьмы нет зрения». Что рифмуется со зрением? Трение? Прения? Видения? Столкновение? Освобождение»* [2, с. 90]. Порой песня рождается из воспоминаний о детских травмах («Крючок» Мосса) или недавних трагедиях («Вальс для Гриффа» Холлоуэй), но в любом случае творчество представлено в романе как мистический акт, разгадать природу которого до конца невозможно.

Классический Künstlerroman обычно строится на противостоянии художника и общества. В «Утопии-авеню» внешний конфликт – его социальная и морально-этическая составляющие – играет основополагающую роль. Действие романа охватывает около двух лет и разворачивается в 1967 и 1968 годах, на пике молодёжных протестов – против устаревшей морали и запретов в отношениях полов, против циничной и лживой политики, против прагматизма и буржуазной ограниченности, против войны во Вьетнаме. Рок-н-ролл как новая музыка, к созданию которой будет причастна и «Утопия-авеню», станет выражением сексуальной и психоделической революции. Секс и наркотики практикуются как средства освобождения от оков старого мира. *«Ритмы рока заражают молодежь желанием танцевать и разжигают подавленные страсти. Любовь и сексуальность в качестве способа оскорбления отцов, противодействия войне, нормам морали, бюрократизму и ханжеству становится главной темой рока»*, – отмечают исследователи Л. А Мирская и В. О Пигулевский [1, с. 79]. А наркотический транс воспринимается как средство расширения сознания, дополнительный источник творческой энергии и вдохновения: *«В концертах рок-музыкантов появляется спонтанность, импровизация, творческие эксперименты и увлечение наркотиками. Основные черты психоделики – это избыточность и буйная фантазия, эклектика, тяготеющая к ребусам, изощрённые арабески и витые буквы, этнические мотивы, пестрые краски «day-glo» – розово-пурпурного оттенка, символизирующего видение психоделического света и чувство особых вибраций энергии полета в психоделическом трипе»* [1, с. 80]. Хотя все герои «Утопия-

авеню» иногда принимают лёгкие наркотики, зачастую потому, что в компании коллег-музыкантов все делают это, во второй половине романа описана череда ситуаций, открывающих тёмную сторону наркотического влияния, когда, например Дин Мосс, приняв новый наркотик, ЛСД, перед концертом, забывает слова и впоследствии получает жёсткий выговор от своих товарищей. Одной из страшных иллюстраций разрушительного действия наркотической зависимости выступает судьба друзей Дина Кенни Йервуда и его подруги Флосс, которые превратились в *«квелых, мертвоглазых»* призраков [2, с. 501]. Попав в долговую зависимость от наркодилеров, они вынуждены отрабатывать долг в качестве сексуальных рабов, принимая участие в отвратительных сексуальных оргиях. Показательно также, что в заключительной части романа, когда «Утопия-авеню» гастролирует в США, Дин впервые встречает музыкантов, которые открыто заявляют, что не принимают наркотики, например знаменитый Фрэнк Заппа и его жена: *«Мы абстиненты, обходимся без наркотиков, – говорит Фрэнк. – Мир и так прекрасен»* [2, с. 643].

Всё это служит Дину нравственным уроком, заставляет его переосмыслить и отношение к наркотикам, и к своей жизни в целом. Так, незадолго до гибели он находит в себе силы простить отца, которого ненавидел долгие годы за то, что тот бил его в детстве, а также признать ребёнка, которого родила одна из его поклонниц. Об этом нравственном росте своего друга напишет в предисловии к третьему альбому, чудом нашедшемуся через пятьдесят лет после гибели Дина, Эльф Холлоуэй: *«<…> в последних стихах Дина явно чувствуется радикальный пересмотр собственной жизненной позиции»* [2, с. 700]. История Дина демонстрирует наметившееся разрешение внутреннего, психологического конфликта. Внутренним конфликтом наделены в романе ещё два действующих лица: Эльф и Джаспер, и каждый из них пройдёт собственный путь к освобождению: Эльф – от гендерных стереотипов, а Джаспер – от того, что медициной трактовалось как психическое заболевание: *«В отеле «Челси» я сделала первые шаги к своему затяжному каминг-ауту. Джаспер отважно боролся со своими демонами <…>»* [2, с. 700].

Таким образом, «Утопия-авеню» Дэвида Митчелла представляет собой переосмысление жанра Künstlerroman, адаптированного к современному художественному дискурсу. Сохранив ядро жанра – сюжет о становлении творца и природе творчества – автор создаёт образ «коллективного художника», показывая, что в современном мире искусство часто рождается в сотрудничестве, а не в изоляции от мира. Рассказывая историю «Утопии-авеню», автор исследует природу музыки, процессы формирования и эволюции искусства, а также влияние социальных и культурных условий на творчество. Само название «Утопия-авеню» символизирует стремление героев к чему-то возвышенному и недостижимому. Хотя мечтам об идеальном мире не суждено осуществиться, герои смогли обрести свой путь в жизни и реализовать свои таланты.

Библиографический список

1. Мирская, Л. А. Контркультурный эрос в рок-музыке / Л. А. Мирская, В. О. Пигулевский // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4. – С. 78–83. [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontrkulturnyy-eros-v-rok-muzyke (дата обращения: 15.08.2025).

2. Митчелл, Д. Утопия-авеню / Дэвид Митчелл. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 768 с.

3. Künstlerroman // Britannica. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.britannica.com/art/bildungsroman (дата обращения: 15.08.2025).

Селитрина Тамара Львовна

докт. филол. наук, профессор (Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия)
selitrina@yandex.ru

ЭССЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «ДЖОРДЖ ЭЛИОТ. ЧТО СОХРАНЯЕТ ВРЕМЯ»

В статье рассмотрены оценки творчества Дж. Элиот в критических работах известных писателей и литературоведов.

Ключевые слова: *Вирджиния Вулф, Джордж Элиот, Карен Хьюитт, Б. Проскурнин, Миддлмарч.*

Литературный дебют Вирджинии Вулф в жанре эссе состоялся в 1904 году. Она сотрудничала с ведущими периодическими изданиями Великобритании и США, представляя рецензии и обозрения художественной прозы, исторических трудов, мемуаров, биографий. Среди них выделяются эссе, опубликованные в качестве литературного приложения к газете «Таймс». В 1925–1932 гг. они были изданы в сборниках под названием «Обыкновенный читатель». Эссе «Джордж Элиот» появилось в сборнике 1925 года.

Жанр эссе предполагает диалог автора с читателем. Это не академическое исследование, а доверительная беседа с читателем для того, чтобы объяснить крупное литературное явление, автора, жанровую специфику художественного произведения. Широта эрудиции и тонкий эстетический вкус присущи статьям Вирджинии Вулф о предшественниках Чосере, Аддисоне, Дефо, Свифте, Джейн Остен, сестрах Бронте, Байроне, Джордж Элиот, а также о современниках Гиссинге, Мередите, Гарди и русской литературе (Чехов, Аксаков, Достоевский, Горький). Как правило, Вирджиния Вулф начинала с тщательного изучения биографии исследуемого автора, добавляя подробности, которые ей удавалось разыскать. К столетней годовщине со дня рождения Джордж Элиот (псевдоним Мэри Энн Эванс) в проложении к газете «Таймс» появился очерк Вирджинии Вулф об авторе «Адама Бида», «Мельницы на Флоссе» и «Миддлмарча».

Вирджиния Вулф считала, что и творчество Элиот, и ее жизнь мало изучены. По ее мнению, виной тому был поздневикторианский миф об Элиот как о женщине «не от мира сего». Мередит даже назвал ее *«странницей сбившейся с пути»* [1, с. 129]. Больше всего возмущали Вирджинию Вулф молодые авторы, увидевшие в Джордж Элиот удобную мишень для ниспровержения ушедшего из мира автора и симпатизирующего ей литературного окружения. Их раздражала оценка лорда Актона, назвавшего Элиот современным Данте, а также высказывание Спенсера, заявившего, что из Лондонской библиотеки следует убрать всю беллетристику кроме произведений Джордж Элиот. Больше всего молодых литераторов возмущало то, что Элиот считалась *«гордостью и украшением женского пола»* [1, с. 129].

Вирджиния Вулф цитирует отрывок из воспоминаний своей тетушки, леди Ричи (дочери Теккерея) о Джордж Элиот. Леди Ричи запомнила реплику Элиот, о влиянии, которое люди оказывают друг на друга. Вирджиния Вулф добавила, что книги Элиот нельзя читать сквозь призму *«обворожительного женского образа»*, вероятно, намекая на развлекательную женскую прозу с изображением жеманных и капризных дам. Внимательно вчитываясь в воспоминания о Джордж Элиот, Вирджиния Вулф воссоздает портрет *«немолодой знаменитой женщины*

в черном атласном платье, откинувшейся на подушки в собственном экипаже» [1, с. 130]. По мнению Вирджинии Вулф, судя по портрету, можно представить, что Элиот *«много в жизни боролась, многого добилась, и теперь хотела бы помогать людям, но сближаться не собиралась, поскольку ей хватало тесного кружка ее молодости»* [1, с. 130].

Опираясь на биографию Джордж Элиот, написанную ее вторым мужем Кроссом, и автобиографический очерк самой Элиот, Вулф очерчивает вехи жизненного и творческого пути писательницы, ее отчаянную попытку вырваться из душного провинциального мирка, испытанный ею кризис веры, и как следствие, конфликт с отцом, и медленный подъем на «культурный Олимп», когда она стала работать помощником редактора высокоинтеллектуального лондонского журнала «Вестминстерское обозрение». Не обходит Вирджиния Вулф молчанием и гражданский брак с публицистом, историком и философом Генри Льюисом, считая, что этот творческий союз стал *«настоящим пиром ума и сердца»* [1, с. 131]. Известно, что по совету Льюиса Элиот обратилась к литературному взяв в качестве псевдонима мужское имя.

Вирджиния Вулф отметила, что в раннем творчестве Элиот возникает во всем богатстве и многокрасочности добрая старая Англия с атмосферой добра и духовной свободы: *«этот бездонный человеческий мир сельской Англии заряжает энергией и воодушевлением»* [1, с. 133]. Вирджиния Вулф убеждена, что Элиот *«на стороне людей кротких, обыкновенных с их повседневными радостями и тревогами»* [1, с. 133]. *«Для Элиот нет большей добродетели, чем терпимость»*, – замечает Вирджиния Вулф [1, с. 133]. Второй важной особенность творчества Элиот Вирджиния Вулф считала *«дух сопереживания, который Джордж Элиот испытывала к своим героям, увлекая и читателя»* [1, с. 133]. Вирджиния Вулф подчеркнула, что даже в самом эпизодическом персонаже Элиот способная *«угадать тайну, над которой она сама не властна»* [1, с. 133]. Заметим, здесь Вирджиния Вулф, на наш взгляд, имеет в виду саморазвитие характера, присущее любому реалистическому произведению. Вирджиния Вулф отметила, что кроме терпимости и сострадания к каждому персонажу Элиот раскрывает внутренний драматизм личности. Вирджиния Вулф полагает, что Элиот можно считать и мастером большой формы, *«способным охватить широкий круг персонажей и тем, что со всей мощью проявилось в Миддлмарче»* [1, с. 133]. *«Здесь флер воспоминаний тает»*, – замечает Вирджиния Вулф, – *«ее талант как нигде мощно проявился в «Миддлмарче». «Миддлмарч» был написан в зрелые годы. Это великая книга, несмотря на все огрехи, один из немногих английских романов для взрослых, зрелых людей»* [1, с. 134]. Вирджиния Вулф поясняет свой тезис *«стремлением персонажей постичь смысл жизни и ее философскую глубину»* [1, с. 136].

Эта особенность присуща в первую очередь женским образам, в частности, Доротее Брук из романа «Миддлмарч». По мнению Вирджинии Вулф все героини Джордж Элиот *«ищут цели – кто в познании, кто в повседневном женском труде, кто в служении ближнему»* [1, с. 136]. Вирджиния Вулф обращает внимание на повествовательную манеру Джордж Элиот от первого лица, поскольку, по мнению Вирджинии Вулф, *«всюду прочитывается автор, обладающий свободным, жадным до просвещения умом»*, глубоким знанием человеческой природы и *«терпимостью к слабостям человеческой натуры»* [1, с. 136]. Вирджиния Вулф считает, что Элиот достойна того, чтобы *«покрыть ее могилу самыми прекрасными гирляндами из роз и лавров, какие только сумеем достать»* [1, с. 137].

В конце 1960х гг. в Англии началось так называемое «Викторианское возрождение», продиктованное необходимостью тщательного изучения культуры эпохи королевы Виктории (1837–1901). Монографии, научные онтологии, художественные фильмы вернули англичанам интерес к эпохе, богатой многими гуманитарными открытиями. В 1954–1959 гг. Гордон Хейг издал тщательно подготовленное семитомное издание писем Джордж Элиот. Затем в 1978 году появилось девятитомное полное издание. Его перу принадлежит также научная биография писательницы. Глубиной и обстоятельностью отличаются также работы профессора Барбары Харди, посвященные творчеству Джордж Элиот. Зрелостью мысли пронизана биография Джордж Элиот, написанная в 1996 году Розмари Эштон. Среди своих предшественников-исследователей Эштон назвала в первую очередь Вирджинию Вулф, которая, по ее мнению, в своем эссе об Элиот еще в 1919 году раскрыла значимость художественного наследия английской романистки.

В 2005 году Карен Хьюитт, профессор Оксфордского университета, популяризатор английской литературы в России опубликовала в журнале «Вопросы литературы» статью «Джордж Элиот и ее роман «Миддлмарч», написанную для просвещения российского читателя. На наш взгляд, Карен Хьюитт развивает основные положения эссе Вирджинии Вулф об Элиот, делая акцент на поэтике романа «Миддлмарч», в особенности на метафоре «ткани-паутины». Карен Хьюитт пишет о Вирджинии Вулф с исключительным уважением, повторяя, что ключевым словом Джордж Элиот является *«сочувствие к человеку, умению показать обществу, в котором все взаимосвязано, где персонаж преодолевает границу между внутренней жизнью и внешним миром»* [2, с. 246].

В том же номере «Вопросов литературы» за 2005 год, профессор Пермского университета Б. М. Проскурнин объясняет, почему Джордж Элиот недооценена в современной России и о *«пользе зарубежного взгляда на российскую англистику»* [3, с. 261]. Думается, что пафос его статьи заложен уже в самом названии. Б. М. Проскурнин напомнил, что первая биография Элиот была написана в 1891 году М. Давыдовой. Профессор Б. Проскурнин напомнил об интересе к творчеству Элиот со стороны Льва Толстого, Федора Достоевского, Ивана Тургенева, лично знакомого с английской писательницей.

Думается, что репутации Джордж Элиот в советской России после 1917 года повредило высказывание Максима Горького: *«Скучная книга Джорджа Элиота „Миддлмарч“, книги Ауэрбаха, Шпильгагена показали мне, что в английской и немецкой провинции люди живут не совсем так как в Нижнем Новгороде на Звездинской улице, но немногим лучше»* [4, с. 413]. Эта реплика Горького приводится в главе Б. А. Кузьмина «О кризисе английского романа в 50–60-х гг.» во втором томе академической «Истории английской литературы» за 1955 год. Однако, благодаря монографиям Б. М. Проскурнина, снабженным солидным справочным материалам, диссертациям Ю. М. Кондратьева, Ю. А. Андреевой, Т. Л. Селитриной, О. Демидовой художественное наследие Джордж Элиот раскрылось во всей глубине и полноте как российскому читателю, так и исследователю викторианской эпохи. Но нельзя забывать, что основу изучения творчества Джордж Элиот еще в 1919 году заложила Вирджиния Вулф, которая назвала Элиот великим романистом и поместила в пантеон выдающихся художников слова.

Библиографический список

1. Вулф, В. / Вирджиния Вулф: подгот. Н. И. Рейнгольд; [отв. ред. А. Н. Горбунов]. – М.: Наука, 2012. – 776 с.
2. Хьюитт, К. Джордж Элиот и ее роман «Миддлмарч» / К. Хьюитт // «Вопросы литературы». – 2005. – № 2. – С. 236–260. – 384 с.
3. Проскурнин, Б. Почему Джордж Элиот недооценена в современной России, или о пользе зарубежного взгляда на российскую английскую англистику / Б. Проскурнин // «Вопросы литературы». – 2005. – № 2. – С. 261–274. – 384 с.
4. Кузьмин, Б. Кризис английского социального романа в 50–60-х гг. XIX в. Элиот, Троллоп, Рид, Киплинг / Б. Кузьмин // История английской литературы. Т. 2, вып. 2. С. 395–429. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – 442 с.

Сельченок Елена Константиновна

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
elena.selchenok@gmail.com

ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В ПОЭЗИИ ФРИДРИХА НИЦШЕ

В статье рассматриваются истоки и виды гностических топосов в поэзии немецкого поэта и философа Ф. Ницше.

Ключевые слова: *гностицизм; гнозис; топос; гностический топос; немецкая литература; Фридрих Ницше; поэзия; Заратустра; сверхчеловек.*

Гностический топос – это культурная константа, оформившаяся на основе мировоззрения исторического гностицизма, которая несет в себе культурно-генетический код и способна вырабатывать новые значения в ходе усвоения творческим сознанием в рамках мировоззренческой концепции конкретной культурной эпохи. Можно выделить следующие гностические топосы: поиск и обретение тайного знания о Боге и мире (гнозиса) через возвращение ему утраченной полноты (TI); многомирие как иерархическое развертывание сложной системы отдельных эонов (духовных сущностей, жизненных сфер, циклов творения и т. д.) (TII); неразрешимый, извечный конфликт как результат напряженной, дуалистически заостренной нетождественности верхних и нижних ступеней иерархии многомирия (TIII); драматически переживаемый разрыв с Единым и последующая попытка восстановления связи с Ним через одухотворение материального (софийный миф) (TIV); стратификация человечества сообразно причастности к духу (TV); социальная организация как последовательное проецирование на общину избранных структуры эона, в рамках которого возглавляющий их мироправитель, архонт стремится к синтезу духовной и светской власти (TVI); эсхатологическая мотивация индивидуальной активности (TVII) (подробнее о топосах см. [1])

Специфическое гностическое мировоззрение отразилось в поэзии Фридриха Ницше. Именно в творчестве Фридриха Ницше гностические топосы нашли свое специфическое преломление и изменили свое наполнение в контексте немецкой культуры. Ницше считал «знание» инструментом власти, а саму власть он понимал как внутреннее качество человека, нечто, заложенное в нем изначально, что можно и нужно развивать тем, у кого это есть (TI, TV). В своих философских работах Ницше проповедовал понятие «восходящей жизни» и, соответственно, выделял людей, которые причастны этой «восходящей жизни» в противовес тем, кто не причастен к ней и не может быть причастен (TV). В поэме «Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen» появляется понятие *„höhern Menschen“*

(«высшие люди»): *„…auf dem Markt glaubt niemand an höhere Menschen… Ihr höhern Menschen, geht weg von Markt!“* [2, S. 522]. Представление о части людей как об избранных прямо соотносится с идеей стратификации человечества сообразно причастности духу, с представлением гностиков о пневматиках. Как истинный наследник романтиков, их ученик и оппонент, Ницше представляет в качестве родового преимущества, «искры духа», дающей безоговорочные привилегии, поэзию, творчество. Прекрасное становится у Ницше знаком «восходящей жизни» (подробнее о гностических топосах в философии Ницше см. [3]).

В поэзии Ницше явственно виден образ лирического героя как познающего, избранного, противопоставленного миру, приносящего себя в жертву ради обретения знания. Несомненно, в этом образе дает о себе знать романтическая традиция. Но в поэзии Ницше сделан акцент именно на «познании» без ограничения его творческим вдохновением художника. Познание в поэзии Ницше больше соответствует мистическому знанию об истинном устройстве мира, доступному лишь избранному, противопоставляющего познающего всем остальным («стервятникам») и меняющему его сущность, открывая в нем сверхчеловеческую (по сути, гностическую) природу (TI, TIII): *„Jetzt / einsam mit dir, / zweisam im eignen Wissen, / vor dir selber falsch, / zwischen hundert Erinnerungen / ungewiß <…> Selbstkenner! / Selbsthenker! / Was bandest du dich / mit dem Strick deiner Weisheit? / Was locktest du dich / ins Paradies der alten Schlange? / Was schlichst du dich ein / in dich – in dich? <…> …ein Wissender! / ein Selbsterkenner! / der weise Zarathustra!..“* («Zwischen Raubvögeln») [4, S. 1250]. В этом же стихотворении появляется образ повешенного, над которым кружат хищные птицы, отсылающий нас к повешенному на древе, распявшему себя ради тайного знания Одину: *„…sie flattern schon um dich, ihr Rätsel, / um dich, Gehenkter!“* [4, S. 1252].

Ради этого знания необходимо принести в жертву свое прежнее существование: *„Ich überwand mich, den Leidenchen, ich trug meine eigne Asche zu Berge, eine hellere Flamme erfand ich mir“ [204, c. 298]; „Verbrennen mußt du dich wollen in deiner eignen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!“* [2, S. 327]. Здесь можно видеть императив «Stirb und Werde!». Это самопознанье предполагает раскрытие чего-то внутри самого себя – сам гностик оказывается источником знания о мире, которое заложено в нем изначально – «самопознанье» и «самозакланье». Поэтому миссия вестника (а именно такая роль в гностицизме отводилась Христу и именно в такой роли предстает Заратустра в поэме) – зажечь огонь, изначально заложенный в людях, но не во всех: *„Das, was wir an einem Menschen erkennen, das entzünden wir an ihm auch“* [2, S. 318].

В поэме раскрывается завышенная антропология, гимн человеку с космической судьбой (TI). Человек в поэме подобен психику в гностицизме – мост между животным («соматиком») и сверхчеловеком («пневматиком») (TVI). Селекция людей на разные виды с разными правами проговаривается и в поэме: *„Voll ist die Erde von Überflüssigen, verdorben ist das Leben durch die Vielß-zu-Vielen“* [2, S. 310]. Здесь появляется образ не просто «рабов», но «лишних людей», «маленьких» [2, S. 318], которые оскверняют землю самим своим существованием. И ущербность их объясняется именно духовной неполноценностью – они определяются как «чахоточные душою» (die Schwindsüchtigen der Seele) [2, S. 310]. И по сравнению с теми, кто составит «новую знать» (*„neuen Adels“* [2, S. 449]), они обладают меньшими правами о рождения: *„Denn die Menschen sind nicht gleich: so spricht die Gerechtigkeit. Und was ich will, dürfen sie nicht wollen!“* [2, S. 297].

В духе кальвинистского самоизбранничества, «высшие люди», пневматики, избирают самих себя: *„…aus euch, die ihr euch selber aus wählte*t, *soll ein auserwähltes Volk erwachsen – und aus ihm der* ü*bermensch“* [2, S. 339]. Зародыш сверхчеловеческой природы внутри «высшего человека» уподобляется вспышке, проблеску, молнии (Blitz), что вполне сопоставимо с «искрой»-пневмой в гностицизме: *„Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der* Übermensch, *der Blitz aus der dunkeln Wolke Mensch“* [2, S. 287].

Поскольку мир спасается именно в результате самопознания и объединения избранных (TVII), они должны собраться вместе в «новую знать», сообщество избранных (TVII), прообраз Тайной Германии Стефана Георге: *„Ich wandle unter Menschen als den* ***Bruchstücken der Zukunft****: jener Zukunft, die ich schaue. / Und das ist all mein Dichten du Trachten, das* ***ich in Eins dichte und zusammentrage****, was Bruchst*ück *ist und R*ätsel *und grauser Zufall“* [2, S. 394]. Представление о роли избранных у Ницше соответствует гностическиой сотериологии и эсхатологии: *„Es kehrt nur zur*ück, *es kommt mir endlich heim* ß *mein eigen Selbst, und was von ihm lange in der Fremde war und zerstreut unter alle Dinge und Zuf*älle*“* [2, S. 404].

Заратустра у Ницше в духе антикосмизма констатирует несовершенство мира и несовершенство его Творца, который в таком случае предстает неистинным, тварным: *„Diese Welt, die ewig unvollkommene, eines ewigen Widerspruches Abbild und unvollkommenes Abbild – eine trunkne Lust ihrem unvollkommen Schöpfer – also d*ünkte *mich einst die Welt. Also warf auch ich einst meinen Wahn jenseits des Menschen, gleich allen Hinterwelten“* [2, S. 297]. Путь познания начинается за границами мира и человека (TIII). И сам этот Творец является угрозой для избранных: *„Ihr höhern Menschen, dieser Gott war eure gr*ößte *Gefahr./ Seit er im Grabe liegt, seid ihr erst wieder auferstanden“* [2, S. 522]. В таком прочтении заявление о смерти богов обретает иной смысл: боги – архонты, порабощавшие избранных в познании, сверхчеловек – гностик, пневматик: *„Tot sind alle Götter: num wollen wir, da*ß *der* Übermensch *lebe» – dies sei einst am gro*ßen *Mittage unser letzter Wille!“* [2, S. 340].

Есть в поэме и аллюзия на образ Фауста, лишний раз подтверждающая его гностическое наполнение: *„…und nun sagte alles Volk, da*ß *der Teufel Zarathustra geholt habe. J*ünger *lachten zwar ob dieses Geredes; und einer von ihnen sagte sogar: „eher glaube ich noch, da*ß *Zarathustra sich den Teufel geholt hat“* [2, S. 385–386]; *„Du aber, o Zarathustra, wolltest aller Dinge Grund schaun und Hintergrund: so mu*ßt *du schon* über *dich selber steigen – hinan, hinauf, bis du auch deine Sterne noch unter dir hast!“* [2, S. 404].

В поэме появляется и софийный образ, в роли которой выступает жизнь. В песне-заклинании, которую она поет, предстает сюжет о спящей женской космической сущности (жизни, духе, мудрости), спавшей глубоким сном, но очнувшейся и устремившейся назад в свой «вековечный» горний дом: *„Eins! / O* ***Mensch****! Gib acht! / Zwei! / Was spricht die tiefe* ***Mitternacht****! / Drei! / «Ich schlief, ich schlief, – / Vier! /* ***Auch tiefen Traum bin ich erwacht:*** *– / F*ünf*! / Die Welt ist tief, / Sechs! / Und tiefer als der Tag gedacht- / Sieben! / Tief ist ihr Weh. –, / Acht! / Lust – tiefer noch als Herzleid: / Neun! / Weh spricht: Vergeh! / Zehn! /* ***Doch alle Lust will Ewigkeit****–, / Elf! /* ***– will tiefe, tiefe Ewigkeit****!» / Zwölf!»“* [2, S. 472–473]. Далее в «Песне опьянения» [2, S. 558] эта же песня оказывается гимном-заклинанием «высших людей», которые все вместе, соборно, о оказываются этой возвращающейся в отчий дом жизнью, без пробуждения которой это сотериологическое возвращение не может состояться (TIV). Также появляется и образ Жениха, с которым отождествляется

сам Заратустра: *„…o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe»* [2, S. 473].

В творчестве Фридриха Ницше гностические топосы представлены в противостоянии «рабов» и «господ», несущих «восходящую жизнь» и не несущих, стремлении к преодолению человеческого, стратификация людей и т. д. Для высвобождения тех, кто представляет «восходящую жизнь», необходимо разрушить имеющийся неправильно организованный мир и культуру: новые варвары должны разрушить нынешнее создание масс, чтобы стало возможно свободное развитие выдающихся личностей. Ницше представляет в качестве родового преимущества, «искры духа», дающей безоговорочные привилегии, поэзию, творчество. Прекрасное становится у Ницше знаком «восходящей жизни». В поэзии Ницше явственно виден образ лирического героя как познающего, избранного, противопоставленного миру, приносящего себя в жертву ради обретения знания. Познание в поэзии Ницше больше соответствует мистическому знанию об истинном устройстве мира, доступному лишь избранному.

Библиографический список

1. Сельченок, Е. К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре / Е. К. Сельченок // Актуальные проблемы современного образования: сб. науч. ст. по материалам V Международной научно-практической конференции (Минск, БГУ, 18–19 октября 2018 г.). – Минск: Изд. центр БГУ, 2018. – С. 474–484.

2. Nietzsche, F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen / F. Nietzsche // Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden – Zweiter Band – Carl Hanser Verlag. – München, 1954. – S. 275–563.

3. Сельченок, Е. К. Гностические топосы в творчестве Фридриха Ницше / Е. К. Сельченок // Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, БГУ, 17–18 окт. 2019 г. / редкол.: С. А. Важник (отв. ред.) [и др.]. – Минск: ИВЦ Минфина, 2019. – С. 136–144.

4. Nietzsche, F. Werke in drei Bänden – Zweiter Band – Carl Hanser Verlag / F. Nietzsche. – München, 1954. – 1277 s.

Семейкина Наталья Николаевна

канд. филол. наук, доцент (г. Харьков, Украина)

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И АДАПТАЦИИ (дискуссионный аспект)

В статье рассматривается соотношение интерпретации и адаптации классического художественного текста драматургического произведения с точки современных театральных экспериментов.

Ключевые слова: *театр; драматургический текст; интерпретация; адаптация.*

Любой художественный текст предполагает много соавторов и прочтений, тем более драматический, который изначально открыт для прочтения режиссером, актерами, сценографами, зрителями. Такой подход называется интерпретацией от лат. «interpretatio» – *«разъяснение, истолкование», это «перевод, раскрытие содержания и формы, разъяснение любого произведения искусства, а также своеобразное, основанное на глубоком проникновении в суть его, исполнение»* [1, с. 171]

Вплоть до XX века интерпретация драматического текста основывалась на «логоцентристской позиции» [2, с. 370]. Именно словесный текст являлся первостепенным элементом и главным содержанием сценического искусства, в то время как собственно театральность, т. е. все, *«что не может быть выражено речью»* (А. Арто), отступало на второй план. В начале XX веке «логоцентристская позиция» под влиянием новых веяний, которые несла эпоха модернизма с ее утратой коммуникабельности, истинного значения слов, повышенной тягой к бессознательной образности, уступила место открытой театральности. Тексту был объявлен бой сначала Мейерхольдом, затем драматургом А. Арто и его последователями, включая Курбаса.

Разрыв между визуальным и текстуальным значительно усилился в мировом театра, начиная с 60-х годов XX века. Текст как основа интерпретации отступил на второй план. Возникла теория плюрализма интерпретаций, которую сформулировал Р. Барт: *«Интерпретировать текст – это не значит придать ему единственный смысл (более или менее обоснованный, более или менее свободный), напротив, это значит оценить, к какому множеству он принадлежит»* [2, с. 125].

Свобода интерпретации текста, подчас минуя сам факт текста, изменила роль режиссера, превратив его постепенно в «режиссера – автора» уже со второй половины XX века и окончательно закрепив в таком статусе в новом XX1 веке. В таком качестве выступают все крупные режиссеры Запада: П. Брук, П. Штайн, Дж. Стреллер, П. Холл, Т. Нанн, Ежи Гротовский и др. В их спектаклях текст нередко распадался на множество составляющих, чтобы в конце концов возникнуть, как феникс из пепла, в новой неожиданной комбинации. Для такого подхода больше стал подходить термин «адаптация» (лат. adaptare – приспосабливать), т. е. *«некоторое упрощение текста произведения с тем, чтобы сделать его более доступным для мало подготовленных читателей, для детей и тому подобное»* [1, с. 486].

Однако в современном театре не только Запада процесс такого вольного обращения с авторским словом приобретает все более разрушительный характер. Режиссеры подчиняют текст своим творческим замыслам, заменяя его техническими эффектами, пластикой, танцами, киноэффектами и т. д. По словам режиссера Ч. Маровича, адаптация ведет «к вандализации» текста. Такой вандализации подвергаются пьесы многих классиков мировой драматургии, начиная с Шекспира, в магическую силу СЛОВА которого верили писатели, художники, зрители на протяжении веков.

Следует заметить, что адаптация граничит с таким понятием, как эпатаж. Его можно понимать трояко: как эстетический бунт нового поколения творцов против консерватизма старого, как способ «прощупать» рынок потребления и сбыта духовной пищи и, наконец, как эпатаж ради самого себя. Последний особенно опасен, поскольку нередко свидетельствует о пренебрежении режиссера не только к автору, который не может ему возразить, но и к зрителю, и к самим актерам, нередко вынужденных подчиняться диктату режиссера-узурпатора. Об этом свидетельствуют многочисленные интервью с подобными «мэтрами» театра.

Интерпретация предполагает, как раскрытие глубины авторского замысла, заложенного во всей структуре драмы, в ее монологах и диалогах, так выявление и акцентирование новых смыслов, отвечающих времени, а также заставляет

зрителя включать не только эмоции, но и рацио. Адапатция своей избыточной зрелищностью, обрывочностью реплик больше развлекает, но, конечно, и не «поучает», как некогда требовал Мольер от настоящей комедии. А если учесть, что современная публика, особенно молодежь, очень мало читает или вовсе игнорирует чтение классической литературы и тем более пьес, то подобные перформансы создают поверхностное и извращенное представление об авторе и его творении, не вызывают желания к нему обратиться самому.

Адаптация драматического текста, как и режиссерский эпатаж ради эпатажа, являются по сути звеньями того, что называется «антикультура».

Однако, во многом благодаря яростному наступлению «антикультуры», начинает в конце концов лучше постигаться подлинное, эстетически и нравственно высокое, именно к нему в конце концов тянется живая душа и пульсирующая мысль.

Библиографический список

1. Лесин, В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – Вид 3-є. – К., 1971.

2. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.,1991.

Сержант Наталия Леонидовна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный педагогический университет им. Макима Танка, г. Минск, Беларусь)
nataliaserzhant@mail.ru

ЖАНРОВАЯ АТРИБУЦИЯ СОВРЕМЕННОГО АМЕРИКАНСКОГО РОМАНА О ПОДРОСТКАХ

В статье рассматривается жанровая специфика романов о подростках в современной американской литературе на примере романов «Виноваты звёзды» Дж. Грина и «Щегол» Д. Тартт.

Ключевые слова: *инициация; подростковая литература; роман воспитания; травма; Young Adult.*

В современном литературоведении возрастает интерес к жанровым трансформациям романа воспитания (Bildungsroman) в контексте подростковой прозы XXI века. Особенно ярко эта тенденция прослеживается в американской литературе, ориентированной на молодого читателя. Она не только наследует жанровые модели, выработанные в европейской традиции XVIII–XIX веков, но и адаптирует их к культурным, социальным и психологическим запросам постиндустриального общества. В связи с этим особое значение приобретает проблема жанровой атрибуции современных американских романов о подростках, в которых классическая модель воспитания нередко подвергается деконструкции.

Исторически Bildungsroman оформился как роман, описывающий внутреннее развитие героя от детства до зрелости. Немецкие теоретики К. Моргенштерн и В. Дильтей выделили типы развития этого жанра: Entwicklungsroman (роман развития), Erziehungsroman (роман воспитания) и собственно Bildungsroman (роман образования). В. Н. Пашигорев, исследуя диахроническую эволюцию жанра, подчёркивает необходимость разграничения этих подтипов, ссылаясь на различие между понятиями «воспитание» и «образование» в немецкоязычной традиции.

Американская версия романа воспитания унаследовала эти модели, но трансформировала их в соответствии с национальной культурой, основанной на мифе о фронтире, ценности индивидуализма и нарративе самоопределения. По мнению американиста Е. А. Стеценко, обращение к теме детства в литературе США *«имеет глубокий философский, этический и эстетический смысл»* [1, с. 386]. Уже в произведениях Марка Твена проявляется тип героя-ребёнка, который, преодолевая лицемерие взрослого мира, выстраивает собственную систему координат. Позже, в XX веке, эту линию развивают Дж. Сэлинджер, Харпер Ли, С. Ларссен, Т. Капоте, обостряя темы отчуждения, моральной дезориентации, девиантного поведения. Их герои утрачивают доверие к институтам социализации (семья, школа, государство) и оказываются предоставлены сами себе.

С конца XX века в американской литературе формируется жанр Young Adult (YA), в рамках которого идея взросления приобретает иное содержание. Основное отличие современной модели романа о подростках – в изменении дидактического кода. Если в классическом Bildungsroman наставником героя был учитель, отец, старший друг, то в YA-нарративах герой зачастую лишён проводника и проходит путь взросления самостоятельно. По словам исследователей, герой-»воспитывающийся» заменяется героем-»испытуемым». Дидактика уступает место автотерапии, моральная аксиология – экзистенциальному выбору.

Жанровая специфика YA-романов заключается в высокой степени вариативности. Исследователи выделяют подтипы: coming-of-age (роман взросления), high school novel, sick-lit (проза о болезнях), dystopian teen fiction, romance и квест. Во всех случаях в центре повествования находится молодой человек, проходящий инициацию через физическое, психическое или социальное испытание. При этом тексты формируют новый тип героя: подростка с ментальными расстройствами, расстройствами аутистического спектра, телесными ограничениями или статусом меньшинства. Типология героя становится маркером культурной инклюзивности и ориентации на современного читателя, которому важно видеть собственную проблематику в литературе. *В этих произведениях подростки часто сталкиваются с проблемами современного общества, провозглашающего политику инклюзивности и толерантности, но на деле большинство подростков с особенностями испытывают проблемы дезадаптации и не находят позитивных выходов* [2, с. 386].

YA-романы в значительной мере сохраняют центральные темы романа воспитания – становление, кризис идентичности, поиск жизненного пути. Однако они отходят от традиционной модели: современный роман о подростках внутренне перестраивается, акцент смещается с формирования на преодоление, с морализаторства на искреннее самопознание. Показательны в этом отношении романы «Виноваты звёзды» Дж. Грина, «Щегол» Д. Тартт. Их герои – смертельно больной подросток, сирота, потерявший мать в теракте, – проходят путь инициации не в сторону зрелости, как в классической модели, а в сторону постижения трагичности и сложности бытия. Именно травма становится точкой отсчёта развития героя.

Исследовательская традиция называет современную разновидность Bildungsroman *«романом инициации» (the novel of initiation)* – термин, который вводится для обозначения нарратива, в центре которого – *переход из детства во*

взрослость, вызванный экзистенциальным потрясением или травматическим опытом [3]. Такой подход особенно важен в контексте литературы о событиях 11 сентября. В произведениях Дж. С. Фоера, Ф. Бирда, Д. Тартт и других авторов, создающих тексты в русле литературы 9/11, герой-подросток оказывается носителем травмы, свидетельствующим и одновременно переживающим катастрофу. Этот опыт не просто запускает сюжет, но становится внутренним мотором взросления. Литература 9/11, особенно романы «Обычные правила» Дж. Мэйнард, «Жутко громко и запредельно близко» Дж. С. Фоера, «Террорист» Д. Апдайка, акцентирует это смещение: ребёнок оказывается в центре катастрофы, и его взросление обусловлено не поступательным движением, а резким переходом, кризисом. Как отмечает Н. С. Шалимова, «роман инициации» как инвариант романа воспитания строится вокруг события, границы, кризиса идентичности, а не этико-психологического становления. *Травма утраты становится главным катализатором сюжета. Получая травму, герой-ребенок теряет прежние качества, соотносимые с детством, и вступает на путь взросления, который проходит интенсивно за относительно короткий период, что соотносится со структурой романа воспитания в его более современном варианте – романа инициации* [4, с. 7].

Литература 9/11 о травмированных детях опирается на уже сложившиеся архетипы американского подростка: бунтаря, искателя справедливости, «плохого мальчика», героя-одиночку. В произведениях упомянутых авторов ребёнок лишён не только родителя, но и базовой структуры опоры – семьи, школы, государства, культуры. Его взросление – это не только обучение, но и борьба за идентичность, осознание смерти и смысла существования. Такой нарратив требует иной повествовательной структуры: важна перспектива от первого лица, дневниковая исповедальность, прямая адресация читателю, как способ вербализации травмы и построения связи между героем и аудиторией. Рассказывание о себе – это не только литературная техника и способ вербализации травмы, но и репрезентация самоощущения в мире, где отсутствуют однозначные ответы. Более того, *литература 9/11 является примером воссоздания коллективного аффекта через репрезентацию коллективной травмы, и на первый план в ней выходит не достоверность описания событий, а психологизм и неподдельность переживаний героев, что характерно для литературы автофикшен* [4, с. 13].

На основании вышесказанного можно обозначить ключевые аспекты жанровой атрибуции современной подростковой прозы. Во-первых, нарративные особенности свидетельствуют о жанровой трансформации, в которой внутренний монолог, дневниковая форма, нарратив автотерапии и самоописания становятся ведущими. Во-вторых, одной из ключевых особенностей современного подросткового романа является его жанровая гибридность. Произведения часто сочетают элементы coming-of-age (проза о взрослении), high school novel (школьная повесть), антиутопии (dystopian teen fiction) и sick-lit (проза о болезнях). Такое смешение жанров отражает сложность современного подросткового опыта, который включает не только личностный рост, но и столкновение с глобальными вызовами: социальным неравенством, болезнями, экзистенциальными кризисами. Далее, важным аспектом жанровой атрибуции романа о подростках является трансформация дидактического кода. В классическом Bildungsroman дидактика реализовывалась через нравоучительные диалоги, аллегорических персонажей

и моральные выводы. В современной литературе этот код уступает место исповедальности и внутреннему монологу героя. Еще одной тенденцией является смещение акцента с внешнего воспитания на самостоятельное преодоление героем жизненных испытаний. Современный роман о подростках подчиняется главной организующей идее ученичества у жизни, но при этом герой часто лишен традиционных наставников. Особое место в современном подростковом романе занимает тема травмы. Произведения, такие как «Жутко громко и запредельно близко» Дж. Фоера или «Щегол» Д. Тартт, исследуют последствия коллективных и индивидуальных травм, что сближает их с посттравматическим нарративом. Травма становится катализатором взросления, а ее преодоление – ключевым элементом сюжета.

Таким образом, современный американский роман о подростках представляет собой динамичный жанр, который сохраняет связь с традицией Bildungsroman, но при этом активно трансформируется под влиянием новых социокультурных реалий. Его жанровая атрибуция требует учета гибридности форм, изменения дидактического кода и акцента на травматическом опыте как основе становления личности.

В заключении стоит также отметить, что жанровая атрибуция современного американского романа о подростках требует гибкого подхода, или даже отказа от жёсткой типологии. С одной стороны, современные тексты несут в себе традиционные признаки романа воспитания: структурированное развитие персонажа, этическую проблематику, нарративную перспективу самоописания. С другой – они оформлены как роман инициации, в котором становление происходит в сжатые сроки, через травматическое событие, часто с утратой иллюзий. Жанровая гибридность, исповедальность, смещение дидактического кода на уровень самопознания, – всё это делает такие тексты значимым феноменом современной литературы и отражением метамодернистской парадигмы, в которой синтезируется искренность и ирония, травма и надежда. Эти произведения сохраняют генетическую связь с романом воспитания, но репрезентируют новый этап в развитии жанра. Их ценность заключается не столько в морализаторском посыле, сколько в способности к диалогу с юным читателем, к осмыслению его страха, боли, надежды.

Современный американский роман о подростках – это обновлённая форма Bildungsroman, функционирующая в новых культурных координатах, в которых взросление означает не столько социализацию, сколько осознание собственной инаковости, уязвимости и силы быть собой.

Библиографический список

1. Стеценко, Е. А. Концепт детскости в литературе США / Е. А. Стеценко // Литература двух Америк. – 2017. – № 2. – С. 386–412.

2. Сержант, Н. Л. Проблема идентичности подростка в современном зарубежном подростково-молодёжном романе / Н. Л. Сержант // Язык и межкультурные коммуникации: Сб. науч. ст. – Минск: БГПУ, 2023. – С. 385–388.

3. Шалимова, Н. С. Поэтика романа инициации в современной литературе США / Н. С. Шалимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – № 15(12). – С. 3800–3803. [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-romana-initsiatsii-v-sovremennoy-literature-ssha/viewer (дата обращения: 15.07.2025).

4. Шалагина, О. В. Романы 9/11 в контексте традиции американской литературы о детях: автореф. дис. … канд. филол. наук: 5.9.2. / О. В. Шалагина. – Казань, 2024. —198 с.

Сидорова Ольга Георгиевна

докт. филол наук, профессор (Уральский Федеральный университет, г. Екатеринбург, Россия)
ogs531@mail.ru

РОМАНЫ ДЖ. ОСТИН В ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В статье сопоставляются литературные тексты и экранизации романов Д. Остин, способствующие диалогу разных культур и эпох с позиции современной эстетики и идеологии.

Ключевые слова: *Джейн Ости; интерсемиотический перевод; рецепция; экранизация.*

Литературные произведения неоднократно становились основой для произведений других видов искусств. Для описания явления Р. Якобсон предложил термин *«интерсемиотический перевод»* – перевод, при котором происходит *«интерпретация вербальных знаков посредством знаков невербальных»* [1]. Якобсон также предлагал называть такой перевод трансмутацией. Особое место в данном процессе принадлежит кинематографу – экранизации литературных произведений начали появляться буквально с первых лет существования кино. Сегодня экранизации составляют значительную часть кинопродукции разных стран. М. В. Цветкова рассматривает экранизации в рамках рецептивного подхода как серию диалогов, участниками которых становятся не только интерпретаторы, но и публика, и – шире – принимающая культура, вступающая в диалог с культурой оригинала. *«В ходе этих диалогов авторский замысел подвергается целой серии трансформаций. Прежде всего, он интерпретируется и «пересказывается» режиссером, трактовка которого не бывает полностью эквивалентной авторской даже при максимально «бережном» отношении к экранизируемому тексту. Кроме того, экранная версия ориентирована на зрителя, чей горизонт ожидания отличен от горизонта ожидания читателя, которому предназначалось литературное произведение, вследствие его принадлежности к иной эпохе и/или культуре»* [2, с. 59]. Вслед за М. В. Цветковой мы рассмотрим экранизации романов Остин в рамках рецептивного подхода как многоуровневую коммуникацию, которая включает в себя диалог эпох, диалоги автора романов и создателей фильмов, а также самих кинопроизведений и публики с ее горизонтами ожидания.

Творческое наследие Джейн Остин относительно невелико: ее шесть романов публиковались с 1811 по 1818 гг. При жизни писательницы романы пользовались некоторой популярностью, но, в целом, в первой половине XIX в. Остин не входила в число ведущих писателей. Лишь к концу XIX–началу XX в. утверждается ее статус как классика английской литературы, а в XX в. в сознании критики и читателей она становится одним из основоположников и ведущих представителей великой литературной традиции [см. 3]. В конце XX – начале XXI в. произведения Остин пользуются действительно широкой популярностью, которая подпитывает массовую индустрию в разнообразных формах, не последнюю роль среди которых занимает кино. Речь идет не только о многочисленных экранизациях романов и их сиквелах, приквелах и мэшапах (напр., «Гордость и предубеждение и зомби», 2016), но и о фильмах о самой писательнице, например «Реальная Джейн Остин» / «The Real Jane Austen»,2002, «Джейн Остин» / «Becoming Jane», 2007 и др.) и о фильмах, контекстуализиру-

ющих творчество автора в современном мире («Жизнь по Джейн Остин» / «The Jane Austen Book Club», 2007; «Ожившая книга Джейн Остин» / «Lost in Jane Austen», 2008, и др.). В 2004 г. был снят фильм «Невеста и предрассудки» (англ. «Bride and Prejudice», который немедленно отсылает зрителей к роману «Pride and Prejudice / Гордость и предубеждение») – совместное британо-индийско-американское производство режиссера Г. Чадхи, в котором события романа разворачиваются в современной Индии. Написанные в конце XX – начале XXI в. популярные романы британской писательницы Хелен Филдинг о Бриджит Джонс частично повторяют сюжеты книг Остин. Кинематографисты также включились в интертекстуальную игру двух английских писательниц и продолжили ее своим языком в экранизации романа «Дневник Бриджит Джонс» 2001 г. (режиссер Ш. Магуайер). Примеров подобных перекличек много. Обобщая, можно утверждать, что роль Остин и ее произведений в современной Британии чрезвычайно велика: писательница и ее герои явно или неявно присутствуют в разных сферах общественного сознания и культуры. Роль наследия Остин в британской популярной и массовой культуре описывается термином Остиномания (Austen-mania); начиная с 1980-х гг. этот процесс идет по нарастающей. Отвечая на вопрос, вынесенный в заголовок редакционной статьи в журнале Country Life в 2017 г., «Почему у нас все еще продолжается Остиномания?», авторы пишут: *«Подобно произведениям Шекспира и Диккенса, работы Остин лежат в основании нашего культурного ДНК»* [4].

Все произведения Остин неоднократно экранизировались. Обратимся к истории экранизаций романа «Доводы рассудка», который был опубликован в 1818 г. после смерти писательницы. Роман заметно отличается от предыдущих произведений автора: в этой работе Остин сатира и насмешка играют меньшую роль, чем в других ее романах, большая часть текста окрашена грустными, меланхолическими тонами. Возможно, именно поэтому роман экранизировался реже, чем ее другие произведения – чемпионами по числу экранизаций являются «Гордость и предубеждение» (14 экранизаций) и «Эмма» (11), тогда как «Доводы рассудка» экранизировались 6 раз. В 1960 г. К. Логан снял черно-белый телесериал (не сохранился), в 1971 г. появился фильм британского режиссера Г. Бейкера, в 1972 г. – 10-серийный телесериал для испанского телевидения режиссера Ф. Руиза, в 1995 г. – британский фильм Р. Митчелла, в 2007 – британский фильм А. Шергольда, в 2022 г. – американский фильм К. Крекнелл. Создатели всех киноверсий строго следовали сюжету романа, допуская лишь незначительные добавления в виде отдельных реплик персонажей или домысливая и визуализируя некоторые эпизоды, например, счастливый финал романа. Все фильмы представляют собой так называемые «костюмные» произведения, то есть режиссеры и художники по костюмам наряжают героев в костюмы эпохи Регентства. Любопытно, что в ряде случаев фильмы демонстрируют зрителю не только моду первых десятилетий XIX в., когда были созданы романы, но и элементы моды того периода, когда создавались экранизации. Так, некоторые герои экранизации 1971 г. носят прически 1970-х гг. – капитан Уэнтворт (Б. Маршал), например, демонстрирует прическу в стиле «Битлз» (ряд примеров легко продолжить). В целом можно констатировать, что все британские экранизации романа отличает стремление воссоздать на экране мир эпохи Регентства. Образцовым с этой точки зрения становится фильм 1995 г., снятый каналом Би-би-си (режиссер Роджер Митчелл, сценарист Ник Диа). Авторы стремились создать

«экранизацию в духе национального наследия»: съемки проводились в реальных исторических локациях, описанных в романе, – набережная Лайма, улицы Бата; финальная сцена – на палубе военного корабля Королевского флота «Виктори», который принимал участие в сражениях Наполеоновских войн. Ряд сцен в реальных интерьерах эпохи, например, сцена вечеринки в доме семейства Масгроув, снимались при освещении свечей. Таким образом, зритель получил прекрасную возможность увидеть мир героев Остин в максимально аутентичном варианте, что, в сочетании с выдающимися актерскими работами обеспечило фильму прекрасный зрительский прием.

Иной стратегии придерживались создатели экранизации, которая была выпущена в 2022 г. американской компанией Нетфликс. Сохранив сюжет, героев, место и время действия, они принципиально по-иному подошли к материалу, в частности, убрали «четвертую стену» между актерами и зрителями. Энн Элиот (Д. Джонсон) прямо обращается к зрителям в зале, подмигивает им, комментирует происходящие события. Многие диалоги Остин переписаны сценаристом, в них звучит современная лексика, фонетика и мелодика. Также осовременены (в ряде сцен до вульгарности) манеры героев – расстроенная Энн приходит в свою комнату, садится на пол и для успокоения пьет вино из горлышка бутылки. Вообще Энн на экране ведет себя как современная, иногда развязная девушка, не скованная условностями и этикетом эпохи, канувшей в прошлое, как «одна из нас». Намерение создателей фильма приблизить происходящее на экране к зрителю было неоднозначно воспринято критиками и публикой.

Особенностью экранизации также стал подбор актеров на роли героев с помощью так называемого слепого кастинга (англ. color-blind casting), в ходе которого актеров подбирают без оглядки на цвет кожи (иногда пола) – только по принципу их способности сыграть роль. В результате в фильме роли играют актеры, принадлежащие к разным расам: роли Энн Элиот, ее отца, ее сестер, капитана Уэнтворта воплощены британскими и американскими белыми актерами, леди Рассел – британской темнокожей актрисой нигерийского происхождения Никки Амука-Берд, капитана Бенвика – темнокожим актером Афолаби Алли, мистера Элиота – актером малайского происхождения Генри Голдингом. Очевидно, что созданные авторами фильма визуальные образы эпохи и ее героев входят в противоречие с исторической правдой, но продолжают традицию расово-нейтрального подбора актеров, который становится все более популярным в британской, а особенно американской театральной и кинопрактике.

Таким образом, очевидно, что, являясь продуктами интерсемиотического перевода литературных произведений, экранизации способствуют выстраиванию диалогов разных культур и эпох. С другой стороны, экранизации демонстрируют разные, иногда противоположные подходы создателей фильмов к тексту литературного оригинала. В ряде случаев они отражают современную повестку – эстетическую, идеологическую, политическую.

Библиографический список

1. Цветкова, М. В. Экранизация – тоже перевод? На примере двух экранных версий шекспировского «Гамлета» / М. В. Цветкова // Известия УрФУ. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 24. – № 2. – С. 57–68.

2. Jacobson, R. On Linguistic Aspects of Translation / R. Jacobson. – 1959. URL: https://culturalstudiesnow.blogspot.com/2011/10/roman-jakobson-on-linguistic-aspects-of.html (дата обращения 05. 07. 2025).

3. Leavis, F. R. Nor Shall my Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope / F. R. Leavis. – London: Chatto & Windus, 1972. – 232 p.
4. Why We Still Have Austen-Mania? // Country Life. 2017. 5 July. URL: https://www.countrylife.co.uk/out-and-about/theatre-film-music/why-we-still-have-austen-mania-161619 (дата обращения: 05. 07. 2025).

Симкина Ольга Михайловна

аспирант (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
simkinaom@mgpu.ru)

САТИРА ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТ

В статье представлен историко-литературный анализ элементов сатиры как жанра и художественного метода внутри различных жанровых форм от античности до современности, исполняющей функцию критического осмысления действительности.

Ключевые слова: *жанр литературы; жанровая трансформация; сатира.*

Современное литературоведение сталкивается с необходимостью переосмысления традиционных жанровых категорий в свете междисциплинарных подходов. Особенно актуальной эта проблема становится при изучении сатиры – феномена, который, как отмечает В. Е. Хализев, давно перерос рамки жанра, превратившись в особый способ художественного мышления [1, с. 73]. Будучи мощным инструментом критики и осмеяния, сатира проникает в романы, памфлеты, публицистику, поэзию и даже драматургию, приобретая универсальный характер.

М. М. Бахтин считает, что слово *«сатира»* может обозначать три явления.

Во-первых, это *«определенный стихотворный лиро-эпический мелкий жанр, сложившийся и развивавшийся на римской почве (Нэвий, Энний, Луцилий, Гораций, Персии, Ювенал) и возрожденный в новое время неоклассиками (сатиры Матюрена Ренье, Буало, Кантемира и др.)»* [2, с. 11].

Во-вторых, *«другой менее определенный смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр, возникший в эллинистическую эпоху <…>, преобразованный и оформленный циником Мениппом (III в. до н. э.) и названный по его имени «менипповой сатирой»»* [2, с. 11].

В-третьих, сатира – это *«отношение творящего к <…> изображаемой действительности, определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов»* [2, с. 11]. В этом смысле сатира не ограничена указанными выше двумя определенными жанрами и может пользоваться любым жанром – эпическим, драматическим, лирическим. Примечательно, что элементы сатиры можно обнаружить в пословицах и поговорках, сказках, эпических поэмах, лирике, новеллах, повестях, романах и очерковых жанрах.

Обращаясь к истории сатиры, стоит отметить, что античная сатира уже содержала в себе значительный межжанровый потенциал. Как сообщает М. М. Бахтин, «мениппова сатира» античности представляла собой сложный синтез философского диалога, пародии и бытового повествования, предвосхищая многие современные литературные формы. Особенностью античной сатиры было ее тесное переплетение с другими жанрами – комедией, трагедией, философским диалогом [2].

Средневековый период, по исследованиям М. М. Бахтина, обогащает сатиру карнавальным смехом, аллегорической образностью и пародийными формами [2].

Эпоха Возрождения ознаменовалась подлинным расцветом сатирических форм, которые приобрели принципиально новое качество. Среди наиболее значительных произведений этого периода стоит выделить «Похвалу глупости» Э. Роттердамского, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле, а также драматургию У. Шекспира.

Сатира в XVIII веке играла важную роль в литературном и культурном контексте, отражая изменения в обществе, политике и философии того времени.

Завершение эпохи Просвещения привело к тому, что писатели, ранее воспевавшие в своих произведениях идеалы века (идеал разума, веротерпимости, чести, нравственности и добродетели, равенства сословий и классов), стали на своих страницах сатирически описывать явления, которые ставили под сомнение традиционные ценности и устои. Сатира часто служила своего рода «общественным зеркалом», показывающим недостатки и пороки современного общества. В произведениях, наполненных иронией, также исследовались темы морали, поведения и человеческой природы. Писатели поднимали проблемы добродетели, лицемерия и отсутствия честности, что способствовало формированию общественной дискуссии вокруг этических норм.

XVIII–XIX века стали периодом институционализации сатиры как мощного инструмента социальной критики. Формируются национальные традиции английской (Дж. Свифт, Г. Филдинг, Ч. Диккенс), французской (Вольтер, Д. Дидро, О. де Бальзак) и русской сатиры (Д. И. Фонвизин, Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин).

XX век принес принципиально новые формы сатирического творчества. В это время возникает абсурдистская сатира (Фр. Кафка, Э. Ионеско, С. Беккет), социальная сатира (Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Р. Брэдбери) и постмодернистская сатира (Т. Пинчон, К. Воннегут, У. Эко).

Таким образом, историю сатиры нельзя отнести к истории определенного жанра, – она касается всех жанров, притом в наиболее критические моменты их развития. Сатирическое отношение к действительности, реализуемое в каком-нибудь жанре, обладает способностью преобразовывать и обновлять данный жанр. Сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности [2].

К характерным чертам сатирических произведений следует отнести, во-первых, наличие социальной и политической критики. Сатира используется как средство критики политических институтов, социальных норм и культурных традиций. Писатели пытаются скрыть свои острые высказывания под маской юмора и иронии, чтобы обсудить серьезные актуальные вопросы [3].

Второй особенностью является использование авторами различных форм – поэзии, прозы, театральных пьес и журналов.

Третья черта представляет собой наличие иронии и юмора для подчеркивания абсурдности человеческой природы и социальных явлений.

Четвертая особенность – изображение человеческой природы. Например, сатира XVIII века часто исследовала человеческие пороки, такие как жадность, лицемерие и глупость, демонстрируя их в искаженных и гипертрофированных формах.

На основании проведенного исследования можно сделать вывод, что сатира представляет собой уникальный литературный феномен, значительно превосходящий рамки традиционного жанрового понимания. Как демонстрирует историко-

литературный анализ, сатирическое начало проявляет способность проникать в различные жанровые формы, трансформируя и обогащая их. От античности до современности сатира эволюционировала от конкретного жанра к универсальному художественному методу, сохраняя при этом свою функцию – критическое осмысление действительности через призму комического [4].

Библиографический список

1. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник для вузов / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 400 с. [Электронный ресурс]. – URL: https://royallib.com/read/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html#1474560 (дата обращения: 15. 08. 2025).
2. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад. наук. Работы 1940-х – начала 1960-х годов / [ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили]. – М.: Русское слово, 1997. – 731 с.
3. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 578 с.
4. Борев, Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Борев. – М.: Искусство, 1970. – 270 с.

Соколова Наталья Игоревна

докт. филол. наук, профессор (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)
sockolova.natalja2009@yandex.ru

ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С ВЕЛИКИМ ДРАМАТУРГОМ В КНИГЕ МЭРИ КОУДЕН КЛАРК «ЮНЫЕ ГОДЫ ГЕРОИНЬ ШЕКСПИРА»

В статье рассмотрен диалог английской писательницы и шекспироведа XIX в. М. Коуден Кларк с творчеством великого елизаветинца в сборнике рассказов о героинях пьес Шекспира «Юные годы героинь Шекспира».

Ключевые слова: *шекспировед; рассказ; драма; героиня; предыстория.*

Мэри Коуден Кларк написала ряд работ о Шекспире в ту пору, когда шекспироведение еще не выделилось в отдельную отрасль литературоведческой науки. Ей суждено было стать первой женщиной, для которой исследование Шекспира стало профессией. Наиболее значительным из ее научных трудов стал «Конкорданс к Шекспиру» (плод ее шестнадцатилетней работы), выдержавший десять изданий с 1845 по 1875 год [1, p. 174].

Но М. Коуден Кларк была также автором художественных произведений, поэзии и прозы. Ее первое знакомство с великим драматургом состоялось в ранние годы, когда ее отец-известный органист Винсент Новелло приобрел для детей двухтомное издание Шекспира в пересказах Ч. Лэма. И для писательницы, по ее признанию, открылся «огромный мир новых идей и новых источников восторга», в котором она оставалась на протяжении всей ее жизни [2, p. 8]. С годами М. Коуден Кларк стала замечать, что у Шекспира женские персонажи превосходят мужских по «величию души», что она объясняла влиянием на драматурга Энн Хэтэуэй, «матери его детей» [1, p. 177]. По ее наблюдению, Шекспир создавал образы женщин «с полным осознанием их высоких достоинств и при этом с тонким восприятием их недостатков и слабостей» [3, p. 101]. Поэтому чтение Шекспира М. Коуден Кларк считала чрезвычайно полезным для молодых девушек, которые могли извлечь из его пьес основы знаний, уроки нравственности

и самодисциплины. Следует отметить, что эти идеи в полной мере разделял муж писательницы известный литературовед Чарлз Коуден Кларк, который в своих работах и лекциях делал акцент на роли женщин в шекспировских сюжетах, придерживаясь, как и его жена, по выражению критиков, «pro-women line» [1, p. 180].

Сборник «Юные годы героинь Шекспира» («The Girlhood of Shakespeare's Heroines,» 1850–1852) состоит из пятнадцати вымышленных историй о детстве и юности шекспировских женских персонажей, выбор которых обусловлен желанием писательницы. Расположение частей книги не связано с хронологической последовательностью драм Шекспира: так, рассказы о будущей леди Макбет и Дездемоне предшествуют повествованиям о героинях комедий «Много шума из ничего» или «Как вам это понравится», за рассказом об Оливии из «Двенадцатой ночи» следует история Гермионы из «Зимней сказки», лишь после которой помещен рассказ о Виоле. В предисловии писательница заявляла, что ее целью было изложить предыстории героинь Шекспира, представив обстоятельства и события их ранней жизни, которые способствовали «возникновению и развитию ростков характера», проявившихся в их зрелые годы. При этом автор не стремился к достоверному изображению эпохи: «развитие характера, а не история» [4, p. 1] были в основе замысла сборника. Единственным историческим лицом в книге стала леди Макбет, но при этом, по уверению М. Коуден Кларк, в ее истории воссозданы лишь имена и факты, столько же слабо связанные с историей, как и у Шекспира. Писательница признается, что ее рассказы лишены кульминации, их следует воспринимать лишь в качестве «прелюдий к развязке, уже предопределенной» [4, p. 1].

Вдохновленные шекспировскими сюжетами рассказы оказались связанными и с актуальным для викторианской эпохи «женским вопросом». В середине XIX века женщины не имели возможности получить образование, профессию, находились в полной зависимости от отца или мужа, воспринимались, прежде всего, как хранительницы домашнего очага. Поэтому в духе времени автора звучали слова Белларио, обращенные к Порции (героине «Венецианского купца»), благодаря ему усвоившей основы юриспруденции: «Твоя образованность вызовет осуждение в педантизме и неженском превосходстве среди невежественных и недалеких мужчин, когда обнаружится, с какой скромностью и как благоразумно ты проявляешь свои способности» [4, p. 22]. При этом Порция с детских лет обнаруживает любовь к чтению и желание учиться. Героини рассказов не вправе решать свою судьбу. Брабанцио, в юности страдавший от деспотизма отца, с годами сам становится тираном по отношению к жене и дочери. Умея ценить красоту и достоинства Дездемоны, он любит дочь, прежде всего, за ее «предупредительность и покорность по отношению к нему» [4, p. 22]. Паулина влюблена в Камилло, но, подчиняясь воле отца, соглашается стать женой Антигона (рассказ «Гермиона, русская принцесса»). Героини рассказов проявляют решительность и смелость в самых неблагоприятных обстоятельствах. Елена (из шекспировской комедии «Конец-делу венец»), с детства безответно влюбленная в Бертрама, тайком от всех отправляется в лодке лишь затем, чтобы вызволить его удочку, унесенную бурным речным потоком и застрявшую в камышах. Виола уговаривает брата бежать от деспотичной опекунши, и дети вдвоем, едва умея управлять найденной лодкой, отваживаются на опасное морское путешествие. Паулина в поисках опального отца блуждает одна по заснеженному лесу.

М. Коуден Кларк отмечает и отрицательные стороны характеров героинь. Чрезмерная строптивость Катарины граничит с беспощадностью. В детстве ее приводят с негодование шутки насмешки Джулио, не выдержав, она бросает в его голову камень; залитый кровью, он лишается чувств, и в дальнейшем на его лбу навсегда остается шрам от раны. Воинственность и властолюбие Груох, будущей леди Макет, проявляется с ранних лет. Еще будучи маленькой девочкой, она любит наблюдать за военными маневрами, и ее огорчает чрезмерная мягкость и отсутствие честолюбия ее отца, по приглашению которого в замке поселяется Доада, дочь горца. Талантливая арфистка, она оживляет своим присутствием жизнь замка, становится компаньонкой Груох. Но когда в замок прибывает блистательный воин Макбет и его заметно очаровывает красота обеих девушек, Груох, желая немедленно устранить соперницу, отправляет её морозной ночью к отцу, даже не позволив Доаде остаться до утра. Жестоко простудившись в дороге, Доада умирает.

В произведениях сборника излагаются события, объясняющие поведение героев в драмах. Нежная привязанность Оливии к брату, с которым она неразлучна с самого детства, объясняет ее длительную глубокую скорбь по случае его смерти в «Двенадцатой ночи». У Шекспира Розалина, в которую изначально влюблен Ромео, – внесценический персонаж. В рассказе «Джульетта, белая голубка Вероны» Розалина представлена племянницей Капулетти. Она старше своей кузины, к тому же, они настолько различны по характеру, что лишены тесной родственной привязанности: «Джульетта пылкая и восторженная, Розалина холодная и невозмутимая» [4, p. 273]. Из-за склонности Розалины к нравоучениям и догматизму Капулетти признается, что втайне даже боится ее, считая племянницу «сущим философом» [4, p. 273]. Эта характеристика служит объяснением последующей смене чувств Ромео, который у Шекспира, едва встретив Джульетту, молниеносно забывает о своей безнадежной любви к Розалине. В «Гермионе, русской принцессе» принц, желая добиться искренней любви Гермионы до заключения их династического брака, является во дворец «русского императора» под видом учителя итальянского языка. Сразу полюбив Гермиону, он страдает от ревности, видя ее дружеское расположение к Алексису, ее кузену. Принц успокаивается, лишь убедившись, что Алексис влюблен в Эмилию, фрейлину принцессы, которая, к тому же, содействует их браку. Склонность принца к необоснованной ревности является предвестником драматических событий в «Зимней сказке». Поскольку у Шекспира Гермиона во время суда во второй сцене третьего акта упоминает о том, что ее отцом был «русский император», действие рассказа М. Коуден Кларк происходит в России, которая традиционно предстает страной сурового климата, холода и снега. В одном из эпизодов герои на санях передвигаются по зимнему лесу, и им приходится отбиваться от стаи голодных волков. Но безымянный император при этом изображен справедливым и гуманным. Узнав от Паулины, что ее отец несправедливо приговорен к ссылке, император оправдывает его, приближает ко двору, а Паулина при этому становится подругой принцессы.

В рассказах М. Коуден Кларк немало подобных эпизодов и персонажей, полностью созданных воображением автора. Финал каждого рассказа предваряет начало драмы и заканчивается соответствующей шекспировской цитатой. В целом сборник М. Коуден Кларк воспринимается и как самостоятельное увлекательное произведение, и вместе с тем – как творческий диалог с великим драматургом.

Библиографический список

1. Victorian Shakespeare: in 2 vol/ Ed.by G. Marshall and A. Pool. – Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2003. – Vol.2. Literature and Culture. – 228 p.
2. Clarke, M. Cowden. My Long Life. An Autobiographic Sketch / M. Cowden Clark. – L.: T. Fisher Unwin, 1896. – 260 p.
3. Thompson, A. Women Reading Shakespeare. 1660–1900. An Anthology of Criticism / A. Thompson, S. Roberts. – Manchester and New York, 2012. – 283 p.
4. Clarke, M. Cowden. The Girlhood of Shakespeare's Heroines / M. Cowden Clark. – L.: Bickers and Son, 1890. – 456 p.

Суркова Елена Сергеевна

докт. филол. наук, доцент (Справочная библиотека Торонто, г. Торонто, Канада)
asourkova@gmail.com

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОДНОГО *HAPAX LEGOMENON* В КНИГЕ ИОВА (38:36)

В статье рассмотрены возможные истоки этимологии гапакса Скиния на материале древних текстов.

Ключевые слова: *Книга Иова, Септуагинта, Вульгата, древнееврейский, греческий языки, hapax legomena, астронимы.*

История перевода и комментирования Книги Иова, которая развивается на протяжении уже более двух тысячелетий, демонстрирует сложившуюся традицию рецепции этого ветхозаветного текста в системе экзегезы (раввинистической, святоотеческой, философской и др.), а также в системе современного научного знания. Так, в недавно опубликованной работе С. Дж. Виккио „The Book of Job: A History of Interpretation and a Commentary" [1] систематизировано около двухсот монографических исследований и переводов с комментариями, изданных в XIX–XXI вв. на основных европейских языках и представляющих результаты исторических, филологических, психологических и др. изысканий. При этом, однако, Книга Иова остается объектом постоянного интереса новых поколений библеистов.

Одним из факторов, обусловливающих необходимость появления новых переводов и комментариев к Книге Иова, является ее метафорический язык и уникальный словник, который составляют труднопереводимые лексемы и значительное количество *гапаксов* (исходя из различных критериев их идентификации, здесь насчитывается до 152 слов, употребленных один раз (такого списка придерживались средневековые грамматисты и комментаторы Саадия Гаон, Менахем бен Сарук и др.)). Гапаксы в Книге Иова получают новые интерпретации, благодаря чему возможно истолкование существенных расхождений, допущенных в переводах, в том числе признанных каноническими.

Известным случаем такой вариативности является перевод 36-го стиха из 38 главы, где отмечен гапакс יְוִכֶּשׂ [śeḵvî]. Истоки расхождений в его интерпретации, по-видимому, следует отнести к талмудической традиции. В частности, в Комментариях к Танаху Раши (Рабейну Шломо Ицхаки (1040–1105)), основанных на методе буквального, прямого толкования священного текста *(пешат)*, отмечены два значения: «Это *петух* на языке мудрецов (Rosh Hashanah 26a). А не-

которые говорят: Это *сердце*, которое смотрит (הכוש), наблюдает и обдумывает грядущие события» [2].

Еще один авторитетный комментатор Книги Иова Леви бен Гершом (1288–1344) связывает данную лексему с обозначением ментальных способностей и органов, их осуществляющих, причем это не только сердце, но и мозг: «וכשל. Это имя, прилагаемое к наблюдению и просмотру… Здесь подразумевается способность *ума*, который является наблюдателем» [3, с. 238].

Предпочтение того или иного толкования определяет ориентиры переводчиков и комментаторов разной конфессиональной принадлежности.

Так, первое значение יְוֶכָּשׂ [śeḵvî] ‘петух’ отражено в переводе Вульгаты:

Vul. – quis posuit in visceribus hominis sapientiam vel quis dedit ***gallo*** intellegentiam (букв. ‘Кто вложил мудрость в утробу человека, или кто дал разум петуху?’)

Этот же вариант перевода мы обнаруживаем во многих католических версиях Книги Иова, для которых Вульгата стала основой.

Протестантский Ветхий Завет, созданный в соответствии с раввинистическим каноном, передает в этом чтении Книги Иова второе значение יְוֶכָּשׂ [śeḵvî] – ‘ум, разум, дух’, ср.:

Luterbibel (1522) – Wer gibt die Weisheit in das Verborgene? Wer gibt ***verständige Gedanken***?

Giovanni Diodati *La Bibbia* (1607) – Chi ha messa la sapienza nell’interior dell’uomo? Ovvero chi ha dato il senno alla ***mente*** di esso?
KJV (1611) – Who hath put wisdom in the inward parts? or who hath given understanding to the ***heart***?

Переводы Книги Иова, которые используются в ареале *Pax Orthodoxa*, также отдают предпочтение рассуждению о гранях человеческого интеллекта от интуитивного до рационального познания, представляющих собой Божественный дар. Ср., например:

Daničić, Karadžić *Sveta Biblija* (1865) Ko je metnuo čoveku u srce mudrost? Ili ko je dao ***duši*** razum?

Син. (1876) – Кто вложил мудрость в сердце, или кто дал смысл ***разуму***?

При этом следует отметить, что эти переводы не поддерживают канон, задаваемый Септуагинтой (LXX), за которым может стоять архаичный космологический код, формирующий всю 38-ю главу Книги Иова:

LXX – τίς δὲ ἔδωκεν γυναιξὶν ὑφάσματος σοφίαν ἢ ποικιλτικὴν ἐπιστήμην (букв. ‘Кто дал *женщине* (γυναιξὶν) мудрость *ткать* (от ὕφασμα ‘ткань’) и умение *вышивать* (от ποικίλλω ‘расшивать узорами, вышивать, разукрашивать’)

Предположительно, здесь переводчик Книги Иова отсылает к Книге Исход (35:25–26, 35), где упоминаются «мудрые сердцем» женщины, которые пряли, ткали, вышивали и составляли искусные ткани для Скинии – «шатра встречи, собрания»:

Син. – (35:25) и все женщины, ***мудрые сердцем***, пряли своими руками и приносили пряжу голубого, пурпурового и червленого цвета и виссон; <…> (35:35)

Он исполнил сердце их мудростью, чтобы делать всякую работу резчика и искусного ***ткача***, и ***вышивателя*** по голубой, пурпуровой, червлёной и виссонной ткани, и ткачей, делающих всякую работу и ***составляющих искусные ткани***.

Процесс создания ветхозаветной Скинии подробно описан в Книге Исход (гл. 25–31, 36–39), а впоследствии получил обширные комментарии, где Скиния трактуется как материальный земной аналог вселенскому космическому дому. Так, например, Иосиф Флавий свидетельствовал, что Скиния представляла образ вселенной в ее различных аспектах и «знаменовало собою изображение всего мироздания». Иоанн Дамаскин писал, что «…и сама Скиния была образом всего мира, ибо (Бог) говорит Моисею: смотри образ, показанный тебе на горе». Подобные комментарии о Скинии оставили также Иероним Стридонский, Ефрем Сирин, Кирилл Александрийский, Григорий Нисский, Григорий Двоеслов и др.

В описании Скинии обращает на себя внимание то, что ее пространство формируется с помощью шестов и тканей, причем ткани и завесы из них, создающие оболочку Скинии, упоминаются намного чаще, чем все остальные элементы. У Скинии нет архитектурных характеристик, вместо этого есть шесты и ткани, из которых создается тонкая, проницаемая преграда между внешним миром и внутренним миром шатра (Исх 26). Так Скиния в момент ее разворачивания каждый раз повторяет акт творения мира, когда Бог «распростер небеса, как тонкую ткань, и раскинул их, как шатер для жилья» (Ис 40:22).

Идентификация Скинии с видимым небом может быть подтверждена на лексическом уровне. Так, слово רוֹאֵמ [mâ'or] ‘свет, светило’, которое использовано в Книге Бытия (1:14–16) для обозначения солнца и луны (5 словоупотреблений), затем встречается в Книге Исход, где обозначает светильник, стоящий во внутренней части Скинии (7 словоупотреблений). А глагол הָטָנ [nātâh] со значением ‘растянуть, развернуть, наклонить’ 8 раз употребляется в Книге Исход при описании сооружения шатра Скинии, помимо этого он использован в космологических контекстах Книги Иова (9:8): Син. – Он один распростирает небеса и ходит по высотам моря), а также Книги пророка Исайи (45:12): Син. – Я – Мои руки распростерли небеса).

Покрывала и многочисленные завесы Скинии должны быть *соединены* (здесь используется глагол רַבָח (hâbar) ‘соединять вместе, связывать, привязывать’ (Исх – 14 словоупотреблений). В Септуагинте ему соответствует глагол συνάπτω ‘связывать, соединять, сочетать’.

Ткани Скинии скреплялись в единое целое с помощью золотых крючков, которые продевались в петли из голубых нитей. Следует, однако, отметить случай, когда, экстраполируя этот принцип соединения шатра на принцип существования неба, переводчик Септуагинты использует семантический множитель ‘плетение’, ‘сшивание’. Ср. Иов 14:12:

LXX – ἄνθρωπος δὲ κοιμηθεὶς οὐ μὴ ἀναστῇ, ἕως ἂν ὁ οὐρανὸς οὐ μὴ συρραφῇ·(букв. ‘Спящий же человек не встанет, доколе не будут сшиты небеса’)

Этот вариант перевода примечателен тем, что в древнееврейском оригинале «сшитое небо» (ὁ οὐρανὸς οὐ μὴ συρραφῇ) не фигурирует. Здесь речь идет буквально о пробуждении неба ото сна (использованы глаголы קוּץ [qûwts] ‘проснуться, пробудиться (в том числе от смерти)’ и синонимичный ему רוּע [oor] ‘пробудиться’).

Переводчик Книги Иова создает метафору возвращения неба к жизни через аллюзию к Скинии: небо должно быть сшито (греч. συρράπτω ‘сшивать, зашивать, связывать, сочетать’).

Таким образом, греческая терминосфера ткачества (прядения, шитья), проецируемая на Скинию-Космос (с кодом *разворачивания, соединения*), моделирует ту часть семантического пространства 38-й главы Книги Иова, в которой использована астрономическая терминология (Πλειάδες, Ὠρίων, Ἕσπερος, οὐρανός, ἀστήρ, μαζουρωθ и др.), отмеченная и в других библейских космологических текстах (наиболее важные из них содержатся в Книге Бытия, Книге пророка Исайи, Откровении Иоанна Богослова и др.).

Вероятно, именно это семантическое пространство определяет тот недостающий контекст, о котором упоминал В. Гезениус, приводивший в своем словаре еще одно значение для др.-евр. יְוֵכֶשׂ [śeḵvî] – ‘метеор, астрономический объект’ [4]. В этом случае можно считать оправданными такие варианты перевода стиха Иов (38:36), как

Bibbia Nuova Riveduta (протестантская версия перевода 1607 г. Giovanni Diodati) – Chi ha messo negli strati delle nubi saggezza, o chi ha dato intelletto alla ***metèora*** (букв. ‘Кто вложил мудрость в слои облаков, или кто дал разум метеору?’)

Jean-Frédéric Ostervald’s *Bible* (1744) – Qui a mis la sagesse dans les nues, qui a donné au ***météore*** l’intelligence? (букв. ‘Кто поместил мудрость в облака, кто дал разум метеору?’)

Библиографический список

1. Vicchio, S. J. The Book of Job: A History of Interpretation and a Commentary / S. J. Vicchio. – Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers, 2020. – 460 p.

2. The Complete Jewish Bible with Rashi Commentary. [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.chabad.org/library/bible_cdo/aid/16440/showrashi/true. – Date of access: 21.08.2025.

3. Lassen, A. L. The commentary of Levi ben Gerson (Gersonides) on the book of Job. / A. L. Lassen. – New York: Bloch Publishing Company, 1946. – 266 p.

4. Gesenius’s Hebrew and Chaldee Lexicon to the Old Testament Scriptures / transl. by S. Tregelles. – New York: John Wiley & sons; London: Samuel Bagster & sons, 1879. – 919 p.

Сьянова Анастасия Евгеньевна

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
syanovanastassia@gmail.com

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА Р. М. РИЛЬКЕ

В статье рассматривается культурный диалог немецкого поэта Р.М. Рильке с античным наследием сквозь призму христианской этики.

Ключевые слова: *античность; диалог культур; Р. М. Рильке.*

Поэтическое наследие Райнера Марии Рильке (1875–1926) занимает исключительное место в немецкой и австрийской литературе. Возникшее на стыке

разнообразных культурных традиций, оно продолжает вызывать живой интерес у исследователей и в наши дни. В статье анализируется использование античных образов и классических поэтических форм в лирике Р. М. Рильке в контексте изучения влияния античной традиции на формирование уникального поэтического микрокосма, основанного на культурном диалоге античной (языческой) и библейской (христианской) культурных парадигм в творчестве поэта.

Актуальность исследования обусловлена семантическим обновлением имеющихся сведений о роли античной философско-эстетической картины мира и античной поэтической традиции в становлении таланта Р. М. Рильке.

О воздействии классической античности на формирование авторского художественного мировоззрения поэта говорят многие исследователи. Данный контекст рассматривается в работах Н. С. Павловой («Поэтическая речь Райнера Марии Рильке», 2007), Д. Н. Беловой («Орфический дискурс Р. М. Рильке и русских символистов: контактные и типологические связи», 2010), Е. В. Гнездиловой («Античный миф в поэтическом универсуме Р. М. Рильке», 2021), А. А. Видершпана («Орфическое инобытие Райнера Марии Рильке», 2016) и др. Однако лирика Рильке объединяет в себе многие элементы, характерные для разных культурных направлений.

Автор статьи выдвигает предположение о диалогическом взаимодействии античной и библейской философско-эстетических систем в поэзии Рильке, влияющем на весь образный строй и форму поэтического выражения, опираясь на теорию диалога культур и Большого времени культуры М. М. Бахтина. Эта концепция подразумевает, что культура раскрывает себя полно только в глазах другой культуры и одновременно трансформируется за счет переосмысления смыслов в разных эпохах: *«Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур»* [1, с. 334]. В творчестве Рильке это проявляется в рецепции – заимствовании и трансформации – античных образов, мотивов и поэтических форм, которые взаимодействуют с библейскими, создавая полифонию голосов.

Пространство культурного диалога, согласно теории диалога культур, подразумевает субъект-субъектные отношения, где каждый поэтический образ (Орфей, Аполлон, Алкестида, Адмет, Эвридика, Леда, Артемида и др.) становится субъектом, раскрывающим «вещь в себе» через поэтическую форму. Философская идея «вещи в себе» приобретает важное значение для Рильке и трансформируется в новаторскую стихотворную форму «стихотворение-вещь» в двух частях сборника «Новых стихотворений». Рильке заимствует античные сюжеты и образы, предлагая собственную трактовку классических мифологических сюжетов. В отличие от древних авторов, он не просто описывает ситуации или явления, а стремится проникнуть во внутренний мир, найти источник поступка или закономерность возникновения эмоций, объяснить читателям глубинный смысл каждого явления или каждой мысли. Так, чудесное рождение богини Венеры омрачается природным катаклизмом – смертью дельфина («Рождение Венеры»), жертвенность Алкестиды противопоставляется эгоизму Адмета («Алкестида»), Зевс в образе лебедя восхищается Ледой и пленяется ее красотой («Леда»), чувства певца Орфея к умершей возлюбленной, смятение и горечь утраты сравниваются с безразличием самой Эвридики и легкой поступью беззаботного Гермеса («Орфей. Эвридика. Гермес»).

Важной частью поэтического наследия являются стихотворения, описывающие античные статуи и памятники (Артемиды, Аполлона, Пиеты). Рильке оживляет их своей творческой волей, наделяет качествами живых существ, мыслями и эмоциями, облекает их внутреннюю сущность в слова и представляет читателю как цельный, гармоничный образ, существующий вопреки внешнему отображению. Это стремление поэта перекликается с мыслью Бахтина: *«Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом, т. е. приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту»* [2, с. 208]. Рильке пишет и поэтические подражания античным авторам, например, он предлагает свои варианты посланий философского характера («Эранна – Сапфо», «Сапфо – Эранне», «Сапфо – Алкею»), подобные античным гимнам и одам песни–воззвания к Богу (циклы «Песни ангелов» и «Голоса», стихотворения «Все станет вновь великим и могучим», «Господь, большие города…» и др.), эпиграммы и эпитафии («Смерть поэта», «По одной подруге реквием», «По Вольфу реквием»).

Поэтический цикл «Дуинские элегии» (1922), написанный в форме античных элегий с доминирующей христианской эстетикой искупления страданий и пересекающийся в философском плане с Книгой Экклезиаста, играет значимую роль в формировании художественного метода поэта. Каждое стихотворение обладает индивидуальным ритмом и метрической организацией, но объединяется с другими общей смысловой направленностью. В классическую форму, отсылающую к античным одам Пиндара, Рильке вкладывает библейское содержание. Античные аллюзии в сборнике остаются скрытыми, тогда как философско-религиозная составляющая проявляется наиболее отчетливо. И. Шторк подчеркивает: *«Понятие «элегия» было значительно дополнено в отличие от изначального формального обозначения (стихотворение в форме дистихов); здесь его нужно понимать как «жалобную песню» в более широком ритмическом развитии»* (пер. с нем. *наш, – А.С.*) [3, с. 142]. В «Сонетах к Орфею» Рильке обращается к классической форме сонета с его четкой структурой и смысловой ясностью. Герой античных мифов – певец Орфей – становится ключевым образом всего цикла и представляется символом силы искусства и творчества. Е. В. Гнездилова отмечает: *«Для него Орфей, который побывал в царстве мертвых, является воплощением вневременности поэтического слова, олицетворением магической функции поэзии, которая спасает от власти времени и тлена…»* [4, с. 420].

Античная традиция переосмысливается и дополняется у Рильке христианской этикой: достижение идеала красоты и гармонии осуществляется через призму христианской идеи духовного преображения, античные представления о жертвенности соединяются с идеей искупления грехов и страдания как необходимого этапа внутреннего роста. В один ряд с образами античных героев и богов ставит поэт фигуры библейских царей и пророков (Саула, Давида, Иеремии, Иисуса Навина) и христианских святых (Девы Марии, святого Себастьяна). Античные мифы соседствуют со сказаниями из Библии (притча о Гефсиманском саду, о блудном сыне, о дарах волхвов и др.). Диалогичен и образ ангелов, встречающийся в «Часослове» (1899–1903) и «Дуинских элегиях». Ангелы «Часослова» предстают перед читателями как посредники в диалоге человека с Богом, сопровождающие душу в ее стремлении достичь внутреннего

совершенства. В поздних сборниках ангелы – символ трансцендентного начала, идеальная форма бытия, недоступная человеку. Их молчание наполнено смыслом, который невозможно постичь. Это сближает ангелов Рильке из поздних сборников с платоновскими идеями и с немецкой мистической традицией, где истина не передаётся напрямую, а переживается.

Пространство культурного диалога облекается в поэзии Рильке в композиционную структуру, обладающую высокой смысловой насыщенностью и многослойностью, характерной для текстов Библии, и выразительной музыкальностью и упорядоченным ритмом, взятым из античной традиции. Продуманная форма произведений с акцентом на духовном аспекте и на изучении внутренних закономерностей любого сюжета позволяет достигать глубины художественного образа и создавать многослойное лирическое пространство. Взаимодействие античной и библейской философско-эстетических традиций, стремление к установлению смыслового контакта с читателем посредством образов, мотивов и сюжетов, а также интерес к постижению и отображению внутреннего содержания каждой «вещи в себе» соотносятся с концепцией М. М. Бахтина о диалоговом характере литературного произведения как пространстве встречи и сопряжения культур. Таким образом, поэзия Рильке представляет собой значимый пример культурного синтеза, в котором античное наследие является важной составляющей поэтического универсума, формирующего пространство культурного диалога.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

2. Бахтин, М. М. К методологии литературоведения / М. М. Бахтин // Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 203–212.

3. Storck, J. Rainer Maria Rilke / J. Storck // Herausg. von W. Jens. Kindlers neues Literatur Lexikon. In 20 Bd. – Muenchen, 1991. – B. 14. – S. 137–152.

4. Гнездилова, Е. В. Античный миф в поэтическом универсуме Р. М. Рильке / Е. В. Гнездилова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 3 (88). – С. 419–421. [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antichnyy-mif-v-poeticheskom-universume-r-m-rilke (дата обращения: 15. 08. 2025).

Теличко Татьяна Георгиевна

канд. филол. наук, доцент (Донецкий государственный университет, г. Донецк, Россия)
telitan903@gmail.com

ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА В РОМАНЕ ДЖ. М. КУТЗЕЕ «ПОЛЯК»

В статье рассмотрена актуальная проблема языковой самоидентификации героя – Другого в реалиях современного мультикультурного мира в романе современного англоязычного писателя из ЮАР Дж. М. Кутзее «Поляк».

Ключевые слова: *Кутзее, диалог, интерпретация, интертекстуальность, женский архетип.*

Дж. М. Кутзее – современный англоязычный писатель, уроженец ЮАР, при этом с детства осознающий свою принадлежность к европейской культуре. Вопрос собственной национальной и культурной идентичности постоянно ока-

зывается в поле авторского осмысления, что придает его творчеству характер саморефлексии [1]. Самонаблюдение, отчетливая интроспекция проявляется в его творчестве в различных формах авторской стратегии, но обязательно через диалог с Другим, обеспечивающим понимание и Другого, и своего как Другого.

Роман «Поляк» – это последний из опубликованных романов писателя, в котором автор максимально усложняет условия для понимания и осуществления диалога. В основу положена история последней страсти польского музыканта с непроизносимым для испанцев именем – Витольд Вальчукевич – к Беатрис, которую он встречает в Барселоне, куда приезжает по приглашению Концертного Клуба, в правление которого она входит. На первый взгляд история предстает довольно банальным адюльтером, к тому же лишенным витальной энергии: поляку – за семьдесят, испанке – под пятьдесят. При этом проблема понимания, диалога, заявленная на всех уровнях поэтики романа, не оставляет читателю возможности задержаться на поверхностном восприятии этой истории, но требуют от него пристального вчитывания. В связи с этим важно отметить, что проблема понимания /непонимания реализуется не только посредством общения героев – поляка и испанки – на неродном для них английском языке, но и авторской игры с читателем, которая проявляется в доминирующей вопросительной интонации повествования, в «смещении» смыслов, когда вводимые автором второстепенные детали замещают более значимую информацию, способствующую расшифровке и пониманию авторского замысла.

Закономерно, что первое, на чем следует задержать свое внимание – это язык, на котором осуществляется (или не осуществляется) диалог героев и авторский диалог с читателем. В связи с этим кажется важным упомянуть историю публикации романа. Первое издание романа, в соответствии с авторской волей, осуществлено на испанском языке («El Polaco», перевод М. Димопулос) в 2022 году. Через год роман «The Pole» выходит на языке оригинала.

В книге «Speaking in Tongues», написанной в форме диалога с переводчицей романа на испанский язык Марианной Димопулос, во время которого затрагиваются лингвистические, переводческие и этические проблемы, автор соотносит свой замысел издать роман сначала на испанском языке с особой формой протеста против доминирования английского языка.

Кроме того, установка автора придать испанскому языку статус первоначального /оригинального, от которого, по мысли, автора, должны были отталкиваться переводчики на другие языки, можно объяснить тем, что в фокусе авторского внимания – логика испанки Беатрис. Все происходящее в романе показано с ее точки зрения. И основное движение сюжета связано с ее рефлексией. Текст романа разделен на небольшие фрагменты различной длины, передающие ее сомнения, колебания перед принятием каждого решения, словно шаги влево, вправо, в центр, что вызывает ассоциацию с сарданой, национальным каталонским танцем. Запускает этот процесс «кружения» героини Другой – польский пианист Витольд.

Английский язык – родной язык для автора и неродной язык для героев – становится основным способом общения поляка и испанки. Хотя оба владеют языком, ощущения полноты понимания не наступает: *«Она говорит себе, что дело, очевидно в языке: будь она полькой, или он испанцем, они общались бы куда живее, как любая нормальная пара»* [2, с. 94]. Невербальная коммуникация также труднодостижима: *«Она не понимает его жестов. Возможно, никогда не*

поймет. Чужестранец» [2, с. 89]. «Я не понимаю» – наиболее часто повторяемая Беатрис фраза, вслух, или про себя. При этом Беатрис многое умалчивает, не проговаривает, что также усиливает непонимание.

Автор же не принимает на себя роль «всеведующего». Он не принадлежит ни миру героя, ни миру героини. Ситуация авторской «вненаходимости» усиливается тем, что о своих героях автор говорит как бы со стороны, а о себе как о пишущем (скрипторе) – в третьем лице: *«Поначалу он твердо знает, какой она будет. Высокая и грациозная, не красавица, если судить по обычным меркам, но ее черты поражают <…> Так бы он описал ее внешность. Что до нее самой, до ее души, то, чтобы раскрыться, ей требуется время. В одном он уверен: человек она хороший, добрая, приветливая»* [2, с. 13]. Далее о герое: *«С мужчиной хлопот больше. Общий замысел ясен. Поляк, довольно энергичен для своих семидесяти, концертирующий пианист, известный интерпретатор Шопена <…>»* [2, с. 14]. И о вынашиваемом замысле: *«Откуда они появились, высокий польский пианист и элегантная женщина с плавной походкой, жена банкира, занятая благотворительностью? Весь год они стучались в дверь, желая, чтобы им открыли, или отпустили их на покой. Выходит, пришло их время?»* [2, с. 15].

Мотив интерпретации можно рассматривать как центральный мотив и связан он не только с профессиональной деятельностью героя романа, но в целом с проблемой диалога. Интерпретация диалогична по своей сути и способствует наращиванию дополнительных смыслов, сквозь которые вынуждены пробираться и герои, и читатель.

К примеру, предлагаемая поляком интерпретация музыки Шопена оказывается неожиданной и непонятной для Беатрис. Между музыкой и слушателем вдруг оказывается фигура толкователя, предлагающего свою версию, которая не отзывается в сердце Беатрис, предпочитающей интерпретацию Клаудио Аррау (уроженец Чили), но сеет сомнение в ее уверенности: *«Разумеется, Аррау не поляк, может быть чего-то не сумел расслышать, какую-то тайну, доступную только землякам Шопена»* [2, с. 34].

В поле интерпретации попадает и ряд аллюзий, отсылающих читателя к известным любовным сюжетам: Данте и Беатриче, Шопен и Жорж Санд, Орфей и Эвридика, Амур и Психея, Самсон и Далила. За счет межтекстовых соотнесений смысловое поле романа расширяется, что позволяет читателю рассмотреть историю поляка и испанки не только в культурно-национальных параметрах, но и в параметрах вечной истории мужчины и женщины. Раскодирование смыслов, заложенных в аллюзивных образах (которые вводятся с различной стилевой тональностью: от патетики до иронии), помогают выстроить путь Беатрис к самой себе: от женщины с острым ощущением неудовлетворенности, отчасти обусловленной нарциссическим комплексом, в качестве защиты отрицающей свою сексуальность; к женщине, открывшей себя как объект желания: *«Во взгляде, которым он окидывает ее, есть доля мужского желания, но, по сути, это взгляд обожания, он словно ослеплен и не может поверить своей удаче. Ей нравится подставлять себя этому взгляду»* [2, с. 103]. И, наконец, к открытию в себе женщины, архетипически связанной с культом «вечной женственности», реализуемой в единстве образов Возлюбленной и Матери. Последнее осуществляется благодаря сборнику из восьмидесяти четырех стихотворений Витольда, которые он посвящает ей, и о существовании которых она узнает только после его смерти. Стихи написаны на польском, и она не может обойтись без посредника –

переводчицы, предоставившей ей подстрочник. Сомнения в точности прочтения этого послания остаются, но Беатрис пишет два письма Витольду. Отсутствие реципиента позволяет увидеть в этих письмах исповедальное начало. Последняя – шестая часть – не разделена на фрагменты и состоит только из этих писем. Словно кружение вокруг себя как центра, запущенное Другим – поляком – прекратилось. Осуществился ли диалог героев романа, или целесообразно было бы говорить только о диалоге Беатрис с собой как Другим – вопрос, который автор оставляет для читательской интерпретации.

Библиографический список

1. Анцыферова, О. Ю. Влияние русской литературы на концепцию автобиографизма Дж. М. Кутзее / О. Ю. Анцыферова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – Вып. 4 (28). – С. 176–185.

2. Кутзее Дж. М. Поляк /Джон Максвелл Кутзее (пер. с англ. М. Клеветенко). – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2023. – 176 с.

Трофимова Виолетта Сергеевна

канд. филол. наук (г. Санкт-Петербург, Россия)

ЗАЩИТА КАНДИИ ОТ ТУРОК В ПОВЕСТИ АФРЫ БЕН «ИСТОРИЯ МОНАХИНИ»: ФАКТЫ И ВЫМЫСЕЛ

Статья посвящена изучению повести английской писательницы Афры Бен «История монахини, или Прекрасная нарушительница обета» как в контексте эволюции его творчества, так и литературной эпохи.

Ключевые слова: *Афра Бен; «История монахини»; английская литература XVII–XVIII вв.*

Повесть Афры Бен «История монахини, или Прекрасная нарушительница обета» вышла в свет в год смерти писательницы – в 1689 г., и долгое время оставалась неизвестной читателям, пока ее не обнаружил в начале двадцатого века и не напечатал в собрании сочинений А. Бен театровед Монтегю Саммерс. Оказалось, что «История монахини» явилась источником знаменитой в свое время трагедии Томаса Саутерна «Роковая свадьба, или Невинное прелюбодеяние» 1694 г. Эту трагедию читает в романе «История Тома Джонса, найденыша» Генри Филдинга Софья Вестерн. Кроме того, «История монахини» послужила источником для рассказа «Героический кавалер» английской писательницы рубежа XVII–XVIII вв. Джейн Баркер. Этот рассказ вошел в сборник «Подкладка лоскутного одеяла» 1726 г.

Повесть «История монахини» является предтечей целого ряда французских романов восемнадцатого века о галантных монахинях. В экспозиции рассказчица предостерегает юных девушек от необдуманных клятв, считая нарушение монашеского обета самым страшным, ведь таким образом человек нарушает клятву, данную господу богу. Кроме того, повесть рассказывает о важном эпизоде в европейской истории середины XVII века – многолетней осаде крепости Кандия (ныне Ираклион на острове Крит), находившейся в то время под властью Венеции, турецкими войсками. Осада продолжалась 21 год – с 1648 по 1669 год – и стала самой продолжительной в мировой истории. Последний этап осады пришелся на 1668–1669 гг. Фактически, выход в свет повести Афры Бен оказался вольно или невольно приуроченным к двадцатилетию потери Кандии

венецианцами. Осада Кандии – важное событие в длительном противостоянии европейских стран и Османской империи и ключевой эпизод в «Истории монахини».

Начиная с 1668 г. Венеция стала получать помощь от Франции, и французский флот – две тысячи моряков, поддержавших защитников Кандии – возглавил внук французского короля Генриха IV по побочной линии герцог Франсуа де Бофор. Малоизвестной остается роль бывшей королевы Швеции Христины, отрекшейся от престола в 1654 г., в общеевропейской поддержке Венеции в борьбе за Кандию и в отправке французских войск на Крит. Российский биограф Христины Борис Григорьев пишет об этом отрывочно, отмечая, что она «загорелась <…> освободить от османов Ближний Восток» и у нее возникла идея освободить от турок остров Крит. Сама она «ограничилась скромной суммой на укомплектование для Венеции полка пехотинцев», и на ее призыв «сплотиться против Османской империи» будто бы откликнулся только Людовик XIV, который отправил «для освобождения Крита небольшой воинский контингент». Между тем, биограф Кристины упоминает и папские войска, сражавшиеся с турками за Кандию, а в связи с вестью о завоевании Крита турками, прибывшей в Рим 25 октября 1669 г., говорит об «объединенном войске христианских государств Европы», которое «оказалось слишком слабым, чтобы противостоять мощному натиску османов». «Общеевропейский антиосманский фронт», непрочный и недолговечный, Б. Григорьев называет «общим детищем» королевы Христины и папы Климента IX, которого хватил удар после получения новостей о потере Крита и который скончался в декабре того же года. По странному совпадению, Христина умерла 19 апреля 1689 г., то есть в год публикации «Истории монахини». Думала ли Афра Бен о шведской королеве, отрекшейся от престола и перешедшей в католичество, и знала ли она о ее роли в защите Кандии от турок – неизвестно.

Итак, 2 тысячи моряков во главе с герцогом де Бофором прибыли в Кандию 10 июня 1669 г. Кроме них, французский отряд герцога Филиппа де Навая включал 7 тысяч человек пехоты и 800 волонтеров. 15 (или 25) июня Навай и Бофор произвели из бастиона Сабионера вылазку 5 тысяч пехотинцев и 400 всадников. Стремительным натиском французов передовые турецкие посты были опрокинуты, траншеи засыпаны и заняты три прибрежные батареи. Однако это время произошел взрыв порохового погреба среди толпы французов, случилась паника, и французы отступили. Герцог де Бофор пропал без вести. 20 августа отряд герцога де Навая покинул Кандию из-за разногласий с венецианцами, а венецианцы во главе с будущим дожем Франческо Морозини капитулировали в сентябре 1669 года. Турки предоставили им возможность уйти, взяв с собой драгоценности и личные вещи, но велели оставить артиллерию и тяжелое вооружение.

В повести А. Бен в защите Кандии участвуют граф де Вилленуа и Бернардо Эно – второй и первый мужья главной героини Изабеллы. Именно на пути в Кандию Вилленуа знакомится с прекрасной Изабеллой, намеревающейся принять постриг. Несмотря на то, что он ежедневно отправляет ей любовные письма, его настойчивость не приносит результатов – Изабелла становится монахиней по собственному желанию. Эно повезло больше – к нему героиня воспылала безумной страстью и, хотя и боролась с запретным для монахини чувством, согласилась бежать с возлюбленным и выйти за него замуж под другим

именем. Отец Эно лишил сына титула и наследства и согласился обеспечить его при условии, что тот отправится на войну и кровью смоет позор из-за женитьбы на беглой монахине. Примечательно, что, если Вилленуа отправился защищать Кандию от турок по зову сердца, Эно отправляется туда же из-за денежных проблем и по настоянию отца. Это обстоятельство не помешало, однако, Эно храбро сражаться и, как показалось Вилленуа, ставшего его близким другом, достойно встретить смерть на поле боя. Вилленуа отправляет Изабелле подробное письмо с описанием героической смерти ее супруга, боровшегося «за святой крест». Это письмо героиня получает, как и письмо от герцога де Бофора того же содержания. Изабелла приходит в отчаяние и живет в своем доме затворницей. После разгрома французов и падения Кандии Вилленуа возвращается и добивается руки безутешной вдовы Изабеллы, которая, хотя и чувствует к нему симпатию, замуж за него выходит по расчету. Однако Эно не погиб, а был тяжело ранен и попал в рабство к туркам. Спустя восемь лет он возвращается к Изабелле. Оказывается, что Эно ошибочно посчитали погибшим, и он несколько раз писал супруге и отцу, но не получил ответа. Таким образом, в повести возникает парадоксальная ситуация – письма с ложным известием о смерти супруга до героини дошли, а его собственные письма с описанием истинного положения вещей – нет. Именно неполученные Изабеллой письма Эно становятся причиной того, что она, посчитав его погибшим, вышла замуж за другого. Эта роковая ошибка и слишком позднее возвращение Эно ведут к трагической развязке: Изабелла убивает обоих своих мужей. Участие героев в защите Кандии, с одной стороны, и неполученные письма, с другой стороны, пагубно повлияли на их жизнь. Нарушение клятвы приводит в движение роковые силы, с которыми главная героиня и оба ее супруга не в состоянии бороться.

Библиографический список

1. Aphra Ben. The History of the Nun, Or The Fair Vow-Breaker. The Adventure of the Black Lady. 2003. – 106 p.

Трунин Сергей Евгеньевич

канд. филол. наук, доцент, профессор РАЕ (Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектроники, г. Минск, Беларусь)
trunin_s@mail.ru

ПРОТОРИЗОМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА РОМАНА «БЕСКОНЕЧНАЯ ШУТКА» ДЭВИДА ФОСТЕРА УОЛЛЕСА

В статье представлен анализ линейно-нелинейного текста романа современного американского писателя Д.Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка».

Ключевые слова: *линейность; нелинейность; примечания; проторизоматичность; хронология.*

«Бесконечная шутка» (1996) Дэвида Фостера Уоллеса, как и многие другие произведения писателя, представляет собой текст, реализованный на стыке линейного и нелинейного типов письма. С одной стороны, мы имеем дело с линейным фрагментированным произведением. С другой стороны, сегмент с примечаниями и сносками демонстрирует тяготение к ризоматичности, т.е. нелинейному типу. Основной текст составляет примерно 89% от всего массива

книги, «Примечания и описки» (именно так озаглавлен этот сегмент самим автором) – около 11 %.

Линейность основного текста зыбка и условна, т. к. он не просто разбит на (приблизительно) 85 глав, но и сам хронотоп фрагментирован. Подавляющее большинство событий происходит в 2009 г., но в целом роман охватывает период с 1960 г. до 2010 г. Также в романе несколько мест действия, основными из которых являются Энфилдская теннисная академия и Эннет-Хаус (реабилитационная клиника для алкоголиков и наркоманов), расположенные в Энфилде, штат Массачусетс. Частично действие происходит в Тусоне, штат Аризона. Важно также обратить внимание на то, что далеко не все главы имеют конкретную привязку ко времени и месту действия. Заголовки некоторых из них похожи на каталожные карточки. Например, «Алфавитный перечень организаций separatisteur'ского / антионановского толка, чья деятельность против Взаимозависимости / Реконфигурации классифицирована КККП и ДНССША как террористическая / вымогательская по своему характеру» (глава 29); «Предположительный curriculum vitae Елены П. Стипли, 36 лет, 1.93 м, 104 кг, бакалавр гум. наук, магистр юр. наук» (глава 40); «Первый и пока что единственный хотя бы отдаленно романтический опыт Марио Инканденцы» (глава 20); «Хронология организации североамериканской эры спонсирования для укрепления бюджета, по годам» (глава 39). А название главы 30 – идеальный пример детализации и инфинитизации, т. к. оно занимает целую страницу (см.: [1, с. 171–172]).

Часть глав и вовсе обозначена знаком круга (главы 14, 24, 31, 41, 44, 62, 67, 81). Временной разброс осложняется тем, что некоторые годы вместо цифры имеют спонсорские названия. Тем не менее исходя из главы 39 «Хронология организации североамериканской эры спонсирования для укрепления бюджета, по годам», где они представлены в виде перечня, достаточно легко восстановимы конкретные датировки:

2002 Год Воппера;

2003 Год Геморройных Салфеток «Такс»;

2004 Год Шоколадного Батончика «Дав»;

2005 Год Чудесной Курочки «Пердю»;

2006 Год Бесшумной Посудомойки «Мэйтэг»;

2007 Год Простого-для-установки-Апгрейда для материнской-карты-с-миметичным-качеством-изображения-ТП-систем INFERNATRON / INTERLACE для дома, офиса, или мобильного варианта от ЮСИТЮ2007;

2008 Год Молочных Продуктов из Сердца Америки;

2009 Год Впитывающего Белья для Взрослых «Депенд»;

2010 Год «Радости» (см.: [1, с. 263]).

Восстановить *сюжетную хронологию* романа достаточно проблематично (Г. Карлайл в приложении своей монографии так прямо и оговаривает: «Более или менее хронологический порядок «Бесконечной шутки» по главам» [перевод мой. – *С.Т.*] [2, с. 494]), т. к. наряду с точными датировками встречаются и неточные. Поскольку представить полную хронологию событий в рамках данной статьи невозможно (она занимает несколько страниц), отметим лишь, что самые ранние, относящиеся к зиме 1960 г., описываются в главе 32, а самые поздние – 2010 г. – в главе 1. Некоторые события описываются в примечаниях, что в очередной раз подчеркивает дискретность сюжета.

Однако применительно к «Бесконечной шутке» можно говорить и о *фабульной хронологии*, т. е. времени и событиях, выходящих за пределы сюжета. Думается, именно такой тип хронологии предлагает Стивен Дж. Берн в монографии ««Бесконечная шутка» Дэвида Фостера Уоллеса: Путеводитель для читателя» [3, с. 91–103], раздвигая границы сюжетной хронологии и начиная отсчет не с зимы 1960 г., а с упоминаемого в романе события 1933 г., когда отец Джеймса Инканденцы страдает от травмы колена, положившей конец его карьере в теннисе. Кроме того, в фабульную хронологию включены события, оставшиеся за скобками собственно сюжета, но играющие, по мнению исследователя, немаловажную роль. К примеру, следующие даты:

1950 – рождение Джеймса Инканденцы;

1953 – рождение Аврил Инканденцы;

1960 – Джеймс Инканденца-старший отводит сына в гараж, чтобы начать теннисные тренировки;

1961 – смерть матери Аврил; рождение Чарли Тэвиса;

1981 – рождение Дона Гейтли

и другие события, датировки которых легко реконструируются из текста.

«Бесконечная шутка» – это уникальный случай линейно-нелинейного текста, в котором сноски и примечания, с одной стороны, выполняют роль рамочного текста, а с другой – становятся частью основного, соединяясь с ним гетерогенными связями. Изначально количество примечаний не было таким большим, как в окончательном варианте. Дело в том, что часть сносок возникла из необходимости сократить объем книги, т. к. сноски публикуются еще более мелким шрифтом, чем основной текст. Так, по воле случая, роман приобрел ту форму, которая стала «канонической» для следующего за Уоллесом поколения американских писателей (после публикации главного уоллесовского труда объем примечаний в произведениях других авторов вырос в разы).

По сути, «Бесконечная шутка» – это ***проторизоматический текст***, т. е. текст, частично реализованный как линейный, а частично – как ризоматический. Пожалуй, первой попыткой создания подобного типа произведения являются «Опасные связи» (1782) Ш. де Лакло [4]. Однако, в отличие от полноценного ризоматического текста, все элементы которого имеют самостоятельное значение и где сама дихотомия «основной текст – примечания» является малоактуальной, в проторизоматическом произведении комментарии не могут существовать в отрыве от основного текста и потому не имеют самостоятельного статуса.

С *формальной* стороны примечания в «Бесконечной шутке» представлены 2 группами:

1) концевые примечания (endnotes);

2) подстрочные примечания (footnotes), т. е. сноски к сноскам или сноски внутри сносок (такая разновидность также встречается в романе).

С *содержательной* же стороны примечания также можно разделить на 2 группы:

1) примечания, содержащие комментарии чего-либо из основного текста, т. е. сноски в прямом понимании слова;

2) примечания-филлеры, заполняющие сюжетные лакуны и являющиеся ризоматическими ответвлениями основного текста.

Параллель с «Опасными связями» представляется наиболее очевидной, т. к. это линейный фрагментированный роман, состоящий из 175 писем, 2 примеча-

ний (к письмам 61 и 75) и 50 сносок. Весь рамочный текст является неотъемлемой частью основного. У де Лакло примечания и сноски носят вспомогательный характер и имеют второстепенное значение, т. к. при их изъятии из текста сюжетные линии не разрушатся, читатель легко восстановит недостающие элементы.

Все сноски в «Опасных связях» (с точки зрения содержательного наполнения) условно можно разделить на *3 группы*:

1) уточнения и атрибуции используемых цитат;

2) перекрестные внутритекстовые ссылки;

3) комментарии к разворачивающимся сюжетным линиям.

Аналогичным образом сноски в «Бесконечной шутке» условно делятся на *4 группы*:

1) уточнения и атрибуции (в первую очередь касаются упоминаемых в романе медицинских препаратов);

2) комментарии к сюжетным линиям, характеристики героев и т. д.;

3) ризоматические ответвления сюжета (некоторые сноски являются полноценными главами романа и даже имеют подзаголовки);

4) сноски внутри сносок, ветвящие раздел «Примечаний и описок» по ризоматическому принципу, и обозначенные не цифрами, как примечания, а буквами (a, b, c, d, etc.). Они образуют последний уровень текста в триаде: основной текст – примечания (endnotes) – примечания к примечаниям (footnotes).

При этом следует учитывать, что такой разноплановый характер примечаний не являлся изначальной задумкой автора, а всего лишь попыткой уместить максимум текста в ограниченные издателем рамки. Поэтому некоторые фрагменты стали примечаниями механически: иногда основной текст просто прерывается сноской к пустому (отсутствующему) абзацу. В романе реализована стратегия инфинитизации текста – любая его часть может бесконечно уточняться и дополняться. Она очевидна даже на уровне синтаксиса: некоторые предложения занимают целую страницу и даже более. Уоллес будто стремится синхронизировать длительность текста и времени. Значительно замедляет чтение и необходимость постоянного обращения к примечаниям, расположенным в конце книги.

Свой ризоматический потенциал «Бесконечная шутка» реализует на *3 уровнях*.

Во-первых, несколько примечаний являются полноценными главами, легко встраиваемыми в общую канву произведения:

Примечание 24. Фильмография Джеймса О. Инканденцы;

Примечание 90. Избранный отрывок из индивидуальных неформальных собеседований с Д. У. Гейтли, сотрудником с проживанием, реабилитационный пансионат для алкоголиков и наркоманов «Эннет-Хаус» пансионатного типа, Энфилд, штат Массачусетс, сразу после собрания АА «Бруклайнская молодежь» и до ок. 2329, среда, 11 ноября ГВБВД;

Примечание 110. Трогательный образец физической почты, которую миссис Аврил Инканденца посылала своему старшему сыну Орину со времен сведения счетов с жизнью д-ра Дж. О. Инканденцы, обычное письмо на каждодневные темы с юмором, которое – и вот трогательный момент – предполагает контекст регулярной межличностной переписки, по-прежнему;

Примечание 110. И образчик одинаковых ответов, приходящих в ответ на эти письма;

Примечание 145. Фрагмент расшифровки серии интервью мнимого мягкого профилирования для журнала «Момент» с профессиональным пантером «Кар-

диналов Феникса» О. Дж. Инканденцой мнимой журналисткой-профайлером журнала «Момент» Еленой Стипли, 3 ноября ГВББВД;

Примечание 234. Отрывки расшифровки серии интервью для мнимого мягкого профиля журнала «Момент» профессионального пантера «Кардиналов» О. Дж. Инканденцы с мнимым автором профилей журнала «Момент» Еленой Стипли – ноябрь, ГВББВД;

Примечание 269. Сапрогенные Открытки;

Примечание 304. [«Культ следующего поезда» и происхождение «Убийц-колясочников»] [данное примечание не имеет подзаголовка, однако оно едва ли не самое важное, т. к. именно к нему содержится наибольшее количество отсылок в «Примечаниях и описках». – *С.Т.*];

Примечание 321. Подтверждающий пример, 1930, четв. 12 ноября ГВББВД, ком. 204, общежитие Б;

Примечание 324. 17 ноября – Год Впитывающего Белья для Взрослых «Депенд»;

Примечание 332. 17 ноя. [так в тексте. – *С.Т.*] ГВББВД.

Данные примечания-главы не только и не столько детализируют сюжет, сколько расширяют его границы, задают дополнительный контекст. Так, фильмография Джеймса Инканденцы, представленная в примечании 24, делает кинематографический дискурс в романе более выпуклым.

Во-вторых, некоторые примечания имеют собственные сноски, обозначенные буквами. Это не совсем обычные сноски, комментирующие тот или иной фрагмент, а полноценные участники реализуемых в произведении перекрестных внутритекстовых ссылок, т. к. к этим сноскам отсылаются целые примечания. Вот их перечень:

Примечание 5–5a;

Примечание 8–8a;

Примечание 12–12a;

Примечание 39–39a, 39b;

Примечание 110–110a, 110b, 110c, 110d, 110e, 110f, 110g, 110h, 110i, 110j, 110k, 110l;

Примечание 134–134a;

Примечание 160–160a;

Примечание 210–210a;

Примечание 234–234a, 234b;

Примечание 292–292a;

Примечание 301–301a;

Примечание 344–344a;

Примечание 366–366a;

Примечание 380–380a;

Примечание 381–381a;

Примечание 387–387a.

В-третьих, отдельные примечания отсылают к другим примечаниям, оставляя за скобками основной текст. То есть в «Примечаниях и описках» появляется гетерогенность, характерная для ризоматических произведений. Блок с ризоматическими отсылками небольшой, однако он демонстрирует тяготение текста к нелинейному типу письма:

Примечание 21 = 211;

Примечание 39b = 304;
Примечание 45 = 304;
Примечание 87 = 24;
Примечание 154 = 24;
Примечание 173 = 304;
Примечание 189 – дополнение к примечанию 12;
Примечание 302a = 304;
Примечание 314 = 304;
Примечание 321 – содержит сноску к примечанию 334;
Примечание 324 – содержит сноску к примечанию 22;
Примечание 354 = 12a;
Примечание 379 = 144.

Проторизоматический текст, в отличие от полноценного ризоматического, основан на одновекторном способе деления: основной текст → примечания → примечания к примечаниям. В то время как ризоматический текст многовекторен: абсолютно любой фрагмент может стать отправной точкой для комментирования и последующего ветвления в самых разных направлениях (наиболее яркий пример – роман «Бесконечный тупик» Д. Галковского).

Таким образом, «Бесконечная шутка» демонстрирует уникальный случай линейно-нелинейного текста, в котором линейная фрагментированная часть в значительной степени дополняется нелинейной, а нелинейная демонстрирует потенциал и глубину романа, неизбежно усложняя его.

Библиографический список

1. Уоллес Д. Ф. Бесконечная шутка: роман / Дэвид Фостер Уоллес / пер. с англ. С. Карпова, А. Поляринова. – М.: Изд-во АСТ, 2019.

2. Carlisle G. Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's *Infinite Jest*. – Los Angeles: Sideshow Media Group, 2007.

3. Burn S. J. David Foster Wallace's *Infinite Jest*: A Reader's Guide. 2nd Ed. – New York: Bloomsbury Academic, 2012.

4. Прево А. Ф. Манон Леско. Лакло Ш. де. Опасные связи / пер. с франц. М. Петровского, Н. Рыковой. – М.: Худ. лит., 1967.

Тушкина Наталья Сергеевна

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
natalie_ivanova33@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО ГЕРТРУДЫ СТАЙН И ФРАНЦУЗСКИЙ КУБИЗМ

В статье рассмотрен аспект влияния французского кубизма на Г. Стайн в американскую литературу, вобравшей в себя открытия парижского авангарда, приемы кубистической поэтики.

Ключевые слова: *авангардизм; американская литература; литературный кубизм; словесный портрет; французская поэзия.*

Литературный кубизм – авангардистское течение, зародившееся во Франции начала XX в., близкое в идейно-эстетическом и формальном планах одноименному течению в изобразительном искусстве. С его зарождением и развитием непосредственно связано творчество многих молодых поэтов: Г. Аполлинера, Б. Сандрара, П. Реверди, М. Жакоба, А. Сальмона, П. Альбер-Биро и др. Стреми-

тельному развитию искусства способствовала уникальная атмосфера Парижа: сюда из разных стран съезжались начинающие литераторы, музыканты и живописцы, художественные критики и коллекционеры, что привело к созданию интернационального творческого пространства, полимедиального по своей сути.

Во французской столице большую часть жизни провела Г. Стайн (*Gertrude Stein*, 1874–1946) – американская писательница, *««мать-основательница» американской кубистической поэзии»*22 [1, p. 8]. Переехав из США во Францию в молодом возрасте, она стала коллекционировать современную живопись и закономерным образом организовала в собственном доме художественный салон, который посещали ведущие деятели искусства (Г. Аполлинер, М. Жакоб, А. Матисс, П. Пикассо, Ж. Брак, Р. Делоне, Х. Грис и др.), в том числе представители американской литературы (Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, У. К. Уильямс, Дж. Дос Пассос, Ш. Андерсон).

В творчестве Г. Стайн и раннего, и зрелого периода воплотились художественные принципы, аналогичные кубистическим тенденциям. В сборниках «Нежные пуговки» (*Tender Buttons*, 1914), «География и пьесы»23 (*Geography and Plays*, 1922), «Оперы и пьесы» (*Operas and Plays*, 1932) на первый план выходит языковая структура, упрощенная посредством синтаксического параллелизма, монотонности ритма, парцелляции и минимального использования тропов, но эта ложная простота художественной речи усложнила, в свою очередь, семантический уровень произведения, затруднив тем самым и его рецепцию.

В целом текст Г. Стайн не имеет традиционной сюжетной структуры и целостно представленных образов героев, монологичен, его поэтика близка «потоку сознания». Логико-смысловые отношения между языковыми элементами нарушены, авторский фокус направлен на отображение обыденных предметов, незначительных деталей, повседневных ситуаций и т. д., что подрывает традиционную эстетическую наполненность произведения. Концепт памяти и процесс восприятия реальности становятся концептуальной основой произведения. Текст соткан из ассоциаций, повторяющихся образов, фрагментов мыслей, неопределенных, лишенных всяческой конкретики фраз: *«A pot. A pot is a beginning of a rare bit of trees. Trees tremble, the old vats are in bobbles, bobbles which shade and shove and render clean, render clean must»* [2, p. 1], *«Barnes Colhard did not say he would not do it buthe did not do it. He did it and then he did not doit, he did not ever think about it. He just thought sometime he might do something»* [2, p. 2]. Языковое (внешнее) пространство становится доминирующим над идейно-образным (внутренним) пластом произведения, повторы слов и фраз с небольшими вариациями отдельных элементов, упоминание объектов не с целью развития сюжета, без описания и оценки (своего рода «литературный примитивизм») создают эффект остранения, фрактальной структуры текста.

Понимание времени, близкое интуитивизму А. Бергсона, выявляется как у французских поэтов-кубистов, так и в творчестве Г. Стайн. В эссе 1926 г. «Композиция как объяснение» *(Composition as Explanation)* писательница выдвигает концепцию «настоящего длительного времени» *(a continuous present)*, естественную для искусства авангардистской эпохи: *«Я, создавая современную композицию, вначале нащупывала настоящее длительное время, используя все,*

[22] Здесь и далее перевод наш – *Н.Т.*

[23] Данный сборник в 2011 г. был выпущен (с авторским предисловием Л. Бондс) под заголовком «Литературный кубизм» [2].

начиная снова и снова, и затем все становилось похожим, затем все очень легко оказывалось естественно различимым…» [3, p. 28]. Статичность, повторяемость ритмико-синтаксической и образной организации текста согласуется с будто застывшей картиной бытия, где создаваемое автором внутреннее пространство становится плоскостью, постепенно разворачивается во множестве вариаций.

В период расцвета верлибра граница между стихотворной и прозаической речью размывается, форма произведения освобождается от традиционных правил. Видение пунктуационного оформления произведения совпадает у французских поэтов и Г. Стайн, стремящихся достичь большей языковой автономии (*«Чем длиннее, чем сложнее предложение, чем больше в нем однотипных слов, следующих одно за другим, тем больше я ощущала страстную потребность в том, чтобы они сами о себе позаботились, а не ослабляла их, вставляя запятую»* [3, p. 132–133]) – Г. Стайн, *«Удаление [пунктуации] придает большую эластичность лирическому значению слов»* [4, p. 989]) – Г. Аполлинер). Авангардистский текст «развертывается» на уровне времени-пространства, семиотических отношений на уровне языка и образной системы, приобретая как внешнюю, так и внутренюю пластическую форму.

Интермедиальный характер эпохи авангарда и возвышение роли изобразительного искусства над остальными его видами обуславливают литературные эксперименты, касающиеся нового (антимиметического) способа представления художественной реальности. Как и Б. Сандрар, создающий поэтические портреты М. Шагала и его мастерской, художников П. Пикассо, Ж. Брака, Р. Делоне и др., а также посвященный Р. де ла Френе стихотворный натюрморт, Г. Стайн конструирует из субъективных впечатлений и воспоминаний словесные портреты своих друзей и других деятелей искусства. Так, в 1912 г. были опубликованы «Три портрета художников» *(Three Portraits of Painters)* – П. Сезанна, А. Матисса и П. Пикассо, далее – портреты К. Ван Вехтена, Ж. Липшица, Ж. Унье, Ж. Кокто, Д. К. Флетчер и др. В 1930 г. выходит книга «Десять портретов» *(Dix Portraits)*, в которой писательница представляет портреты Г. Аполлинера, Э. Сати, К. Берара, Э. Бермана, П. Челищева, В. Томсон, К. Тонни и др., размещая совместно со словесными портретами – графические. В эссе «Портреты и повторение» *(Portraits and Repetition)* [3, p. 99–124] Г. Стайн видит в создании словесных портретов уникальный акт миропознания, так как кроме портретов людей возможно создание и своего рода «портретов» пространства – вещей, еды, комнат, что воплощается в трех одноименных частях сборника «Нежные пуговки». Кроме того, словесные портреты А. Матисса и П. Пикассо, опубликованные А. Стиглицем в специальном выпуске газеты *Camera Work* 1912 г., сопровождают репродукции их эпатажных, еще не знакомых широкой американской публике картин. Примечательно, что и поэзия близкого друга писательницы П. Пикассо, писавшего на французском и испанском языках, представляет собой абстрактный поток причудливых образов, не имеющий строго синтаксического оформления и смысловой завершенности.

Таким образом, французский кубизм оказал значительное влияние на развитие американской литературы и творчество Г. Стайн в частности. В ее экспериментальных произведениях, являющихся неотъемлемой частью парижского авангарда, реализуются фундаментальные приемы кубистической поэтики (обращение к предметам быта как таковым, к реальности художественного языка и его «беспредметности», абстрактной и пластической форме, фрагментация,

длительность времени-пространства, свободное пунктуационное и ритмико-синтаксическое построение текста и т. д.), что определяет развитие мировой современной литературы.

Библиографический список

1. Brogan, J. V. Part of the Climate: American Cubist Poetry / J. V. Brogan. – University of California Press, 1991. – 343 p.
2. Stein, G. Literary cubism: Geography and plays (selected works of Gertrude Stein) / ed. L. Bonds. – El Paso: Traveling Press, 2011. – 508 p.
3. Stein, G. Look at me now and here I am: writings and lectures 1909–1945 / ed. P. Meyerowitz. – Harmondsworth: Penguin, 1971. – 446 p.
4. Apollinaire, G. Oeuvres en prose complètes. – Vol. II. – Paris: Gallimard, 1991. – 1872 p.

Филатова Виктория Алексеевна

канд. филол. наук, доцент (Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова, г. Донецк, Россия)
www.vafilatova@mail.ru

ДЕТСКИЙ ВЗГЛЯД НА ХОЛОКОСТ ЧЕРЕЗ ТЕСКТ И ИЛЛЮСТРАЦИЮ

В статье показана трагическая судьба детей в книгах американского автора У. Шулевица «Шанс. Бегство от Холокоста», Т. Гива «Мальчик, который нарисовал Освенцим», объединяющей текст с иллюстрацией образа.

Ключевые слова: *детская литература, память, дневник, воспоминания, иллюстрация, Холокост, концлагеря.*

Холокост определяется как инициированный государством процесс, происходящий в Европе с 1933 по 1945 годы и связанный с преследованием и убийством евреев [3]. С началом Второй мировой войны масштабы насилия резко возросли. Жертвами нацистского режима в годы Холокоста стали не только взрослые, но и дети – самые беззащитные и уязвимые. На оккупированных Германией территориях международные нормы по защите прав ребёнка, действовавшие до войны, фактически утратили силу и систематически нарушались. Несмотря на невыносимые условия, дети стремились сохранить в памяти происходящее с ними. Многие пытались увековечить реальность доступными средствами: рисовали то, что видели, или вели дневники. Кому-то удавалось фиксировать события непосредственно в момент их переживания, кто-то сделал это вскоре после окончания войны, а кто-то – спустя многие годы.

Иллюстрация в детской литературе – это любое изображение (картинка, рисунок, фотография, набросок, комикс), которое, с одной стороны, помогает зрительно представить текст художественного произведения, с другой, – становится частью этого текста, а иногда и самим текстом. Иллюстрациям в книгах для детей отводится важная роль, художников-иллюстраторов называют соавторами или партнёрами. Однако в ряде случаев авторство книги принадлежит одному человеку: он является и писателем, и художником-иллюстратором.

Книга американского писателя и иллюстратора детских книг Ури Шулевица (родился 27 февраля 1935 г. в Варшаве) не повествует об ужасах Холокоста, но само слово вынесено в название произведения – «Шанс. Бегство от Холокоста» *(Chance: Escape from the Holocaust)*. В иллюстрированных воспоминаниях Ури

Шулевиц рассказывает историю своего детства (от четырех до четырнадцати лет), когда его семья переживала времена голода, трудовых лагерей и болезней. Писатель вспоминает, как перед вторжением фашистов в Польшу они бежали на восток, добрались до Белоруссии, потом в поселение к северу от Архангельска и далее в Туркестан, как вернулись в Польшу в конце войны, затем в лагерь для перемещённых лиц в Германии и, наконец, переехали в Париж. «Шанс» – это не только история выживания, это также рассказ о росте и развитии художника. В книге есть все виды иллюстраций: иллюстрации действия, иллюстрации предметно-познавательные, обстановочные иллюстрации, психологические иллюстрации, иллюстрации настроения или состояния, портреты и стилизованные под рисунки фотографии, нарисованные географические карты. Элементы комиксов, вставленные в текст или являющиеся частью текста, имеют эмоциональное воздействие на читателя. Все иллюстрации в книге, за исключением рисунков на обложке, – чёрно-белые, но их размер, оттенок, расположение на странице дополняют или поясняют текст.

В оригинальном издании книги Т. Гива «Мальчик, который нарисовал Освенцим» *(The Boy Who Drew Auschwitz)* цветные иллюстрации включены непосредственно в текст, в русском варианте рисунки напечатаны на белой глянцевой мелованной бумаге и собраны в отдельном блоке в середине книги, без нумерации. Эти рисунки визуализируют три года жизни подростка в концлагере. Томас Гив (псевдоним) родился в 1929 году в Штеттине (Германия) в благополучной семье немецких евреев. С приходом к власти Гитлера в 1933 году, когда стали вводится дискриминационные законы против евреев, его отец потерял врачебную практику, и семья вынуждена была переехать в Бойтен. Из-за новых порядков и запретов им пришлось покинуть город: отцу удалось получить визу и уехать в Англию, а Томас с матерью переехали в Берлин, в надежде вскоре последовать за ним. В сентябре 1939 года началась Вторая мировая война, границы закрыли, выезд из страны стал невозможен. В то время мальчик коллекционировал детские журналы с красивыми иллюстрациями, но самым странным своим увлечением того времени, Томас Гив назвал «составление списков»: ему «страшно нравилось заносить в блокнот место, дату и степень разрушения» домов после бомбёжки [1, с. 34]. Эти навыки пригодились ему позже, когда в концлагере он стал фиксировать происходящее вокруг при помощи рисунков.

Не выдержав условий, созданных для существования евреев в Германии и под влиянием пропаганды, тринадцатилетний Томас вместе с матерью добровольно пришли в центр задержания в Берлине, откуда были отправлены в Аушвиц. По прибытии в лагерь смерти 29 июня 1943 года их сразу разлучили. Томас был отобран для работ в строительной бригаде, там у него появилась возможность рисовать на обрывках пустых мешков из-под цемента [1, с. 167]. Углём и огрызком карандаша он составлял списки и рисовал. Чёрно-белые наброски мальчик прятал в соломенный матрас, но, когда их отправляли маршем смерти в январе 1945 года в Бухенвальд, взять рисунки с собой он не смог. После освобождения Бухенвальда ему принесли, как он пишет в своей книге, бумагу, семь цветных карандашей, краски, документы, которые убегающие немцы оставили в канцеляриях и бараках СС. Юноша в течение нескольких недель рисовал и копировал немецкие планы, карты и официальные справки. Он вспоминал свои старые рисунки, по памяти пытался воспроизвести свой опыт выживания в трёх концентрационных лагерях, где основными событиями были – «прибытие в ла-

герь, селекция, наказания, еда, болезни, бесконечные ряды заграждений, работы, переклички, зима, мятежи, виселицы, эвакуация, «Катюши»» [1, с. 268].

Он считал свои цветные рисунки символом победы над тёмной, печальной и бесцветной лагерной жизнью. Рисунки подростка характеризует детальная точность: распорядок дня он описал по часам, порции еды, которые выдавали узникам, с точностью до грамма. Эскизы и чертежи дополнялись пояснениями. Среди иллюстраций есть и «Азбука Освенцима» *(ABC of Auschwitz)*, в которую мальчик вписал слова, которые были частью его лагерной жизни. Он запомнил и нарисовал как работали женщины, которые несмотря на ужасное к ним обращение, всегда старались помочь подросткам, как прибывали новые заключённые разных национальностей и групп в лагерь, как уводили людей в газовые камеры, марш смерти, освобождение и многое другое.

Изначально основным его адресатом был отец – Томас предполагал папку с рисунками передать ему и рассказать о том, что пришлось вынести им с матерью во время разлуки с ним, как он жил после того, как узнал о смерти мамы. Спустя год после воссоединения с отцом в Лондоне, в 1946 году, молодой журналист убедил Томаса «перевести рисунки в слова» [1, с. 14]. Но издатели не стали публиковать его книгу. Одни считали иллюстрации недостаточно талантливыми, другие доказывали, что послевоенная Европа нуждается в жизнерадостных темах. В 1958 году всё же была опубликована маленькая книжка воспоминаний Томаса Гива в мягкой обложке *(Youth in Chains)*, которая была переведена на многие языки, а в 1987 вышла его вторая книга *(Guns & Barbed Wire)*. В 2019 году о нём узнал журналист Чарльз Инглефельд и убедил написать более полные воспоминания, стал его соавтором и редактором, подготовил к изданию книгу «Мальчик, который нарисовал Освенцим». Оригинальные рисунки Томаса Гива хранятся в Национальном музее катастрофы и героизма Яд ва-Шем. В книгу вошла только часть из них. Благодаря этим детским рисункам о преступлениях, которые совершили фашисты в середине XX века, можно рассказывать современным детям.

В соавторстве с журналистом Тоддом Хазак-Лоуи написал книгу «Где-то в мире есть солнце. Свидетельство о Холокосте» Майкл Грюнбаум. В ноябре 1942 года двенадцатилетний Миша Грюнбаум, чешский еврей, был отправлен из Праги в Терезин вместе с матерью и сестрой (отец к тому времени был жестоко убит нацистами). Мише посчастливилось попасть в показательный отряд для мальчиков, который был создан «в инструментах пропаганды, чтобы обмануть Красный Крест» [2, с. 268]. Из восьмидесяти ребят, которые в разное время жили с Мишей в комнате, выжило одиннадцать («По меркам Терезина это почти невероятный успех» [2, с. 269]). Мише и его семье несколько раз удалось избежать отправки («транспорта») в Аушвиц. Мама Миши работала на производстве по изготовлению плюшевых медведей. После уговоров и убедительных аргументов ей удавалось получать отсрочку. Форзацы книги украшают изображения двух видов медвежат: в полосатых футболках и белых форменных курточках с бабочкой. Почему именно с этой иллюстрации начинается знакомство с содержанием книги, частично поясняется в предисловии, где М. Грюнбаум рассказывает о своём давнем желании создать книжку-картинку для малышей, в которой нарисованный медведь рассказывает, как его семья избежала отправления в Аушвиц, где их ждали газовые камеры [2, с. 7]. Литературные агенты и издатели не смогли опубликовать эту книгу, объясняя это тем, что «малышам,

которые играют с плюшевыми мишками, рановато читать о Холокосте, а когда дети готовы к знанию о Холокосте, им уже неинтересны плюшевые мишки» [2, с. 8]. Благодаря совместным усилиям, книга была написана и издана.

Дневник Хельги Вейс под названием *Helga's Diary: a young girl's account of life in a concentration camp* (на русский язык книга не переведена) был опубликован в 2013 году лондонским издательством. В предисловии Хельга Гошкова-Вайсова (1929 г.р.) рассказывает, что начала вести дневник в 1938 году в Праге, в начале оккупации Чехословакии. В декабре 1941 года её семья (мать, отец и брат) были депортированы в Терезин, где она продолжила писать и рисовать повседневную жизнь. Её творчество поддерживал отец, советовавший ей рисовать всё, что она видит. На рисунках девочки изображали ужасы Терезина: очереди за едой, мрачные уборные, люди на носилках, барак с людьми, вид из окна барака и другое.

Перед отправкой в Освенцим Хельга передала дневник своему родному дяде Йозефу Полаку, который замуровал его в стену здания, сохранив таким образом. Пережив селекцию в Освенциме, она вскоре была отправлена вместе с матерью во Фрайберг – концлагерь на территории Германии, а затем – пешим шестнадцатидневным маршем – в Маутхаузен. Там не было никакой возможности писать и рисовать, но, вернувшись в Прагу в мае 1945 года, она записала всё по памяти. Делала она это быстро, не нумеруя страницы и часто забывая указать дату. От этого её дневник не утрачивает своей ценности, а является подлинным документом эпохи – свидетельством о разрушенном войной детстве. Хельге удалось найти спрятанный в стене Терезина дневник. Теперь детские рисунки знаменитой в Чехии художницы известны во многих странах.

Подводя итог, отметим, что вербальная составляющая в книгах для детей очень важна, иллюстрации дополняют, продолжают, поясняют текст. Воспоминания, дневники и иллюстрации, созданные детьми, пережившими лагеря и оккупацию, выполняют не только документальную, но и художественно-психологическую функцию. Они передают индивидуальные переживания, раскрывая внутренний мир ребёнка в условиях нечеловеческих испытаний. Работы Ури Шулевица, Томаса Гива, Майкла Грюнбаума и Хельги Вейс доказывают, что детская память – это не только свидетельство исторической трагедии, но и форма сопротивления забвению. Визуальные и текстовые образы, созданные детьми, позволяют современным читателям, в том числе детям и подросткам, взглянуть на Холокост «глазами ребёнка», сохранив живую память о прошлом.

Библиографический список

1. Гив, Т. Мальчик, который нарисовал Освенцим / Т. Гив. – М.: АСТ, 2022. – 288 с.

2. Грюнбаум, М. Где-то в мире есть солнце. Свидетельство о Холокосте / М. Грюнбаум, Т. Хазак-Лоуи. – М.: Самокат, 2020. – 288 с.

3. United States Holocaust Memorial Museum. Введение в тему Холокоста // Энциклопедия Холокоста. [Электронный ресурс]. – URL: https://encyclopedia.ushmm.org/content/ru/article/introduction-to-the-holocaust (дата обращения: 29.07.2025).

4. Исследование проведено в Донецком государственном педагогическом университете им. В. Шаталова в рамках выполнения Государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации (№ 1024122500024-1-5.3.1;6.2.3;6.2.1;5.1.1) по теме «Механизмы обеспечения безопасности детства в контексте социально-культурных изменений во взаимодействии социальных институтов, семей и детей с разной социальной активностью».

Хабибуллина Лилия Фуатовна

докт. филол. наук, профессор (Казанский федеральный университет университет, г. Казань, Россия)
fuatovna@list.ru

ТЕМА ИСКУССТВА В РОМАНЕ А. ТОРПА «ПРАВИЛА ПЕРСПЕКТИВЫ»

В статье рассматривается тема искусства в романе современного английского прозаика А. Торпа «Правила перспективы».

Ключевые слова: *английская литература, Адам Торп, «Правила перспективы», тема искусства в художественной литературе.*

Творчество Адама Торпа занимает особое место в английской литературе. Критики не отказывают ему в значимом месте в британской литературе, но рассматривают, прежде всего, как автора романа «Алвертон» и считают его с одной стороны, классиком, а с другой – одним из недооцененных авторов [1]. Специфику его творчества они видят в уникальности манеры в каждом произведении, кроме того, критики отмечают значимость проблемы английскости для его творчества. Мы же отметим еще одну важную тенденцию в его творчестве – значимость темы искусства и то внимание, которое Торп уделяет искусству как страсти в своих произведениях, что проявляется как минимум в двух романах: «Правила перспективы» (*The Rules of Perspective*, 2005) и «Затаив дыхание» (*Between Each Breath*, 2007).

В этом отношении особенно интересен роман «Правила перспективы». Действие романа происходит в вымышленном немецком городке Лоэнфельде в последние дни Второй мировой войны. Основное место действия – музей кайзера Вильгельма. Музей кайзера Вильгельма Kaiser Wilhelm Museum (1897) (в романе датой строительства здания назван 1904 год) существует в Германии в городке Крефельд (Krefeld). В романе развернутая, можно сказать затянутая, экспозиция, в течение которой разворачивается ретроспектива последних часов жизни работников музея кайзера Вильгельма, а главное их характеры и отношение к нацизму и искусству. Одновременно разворачивается две сюжетных линии, это история сотрудников музея, где кульминацией становится столкновение и. о. и. о. директора Хоффера и эсесовца Бенделя из-за картины Ван Гога, кульминацией которой становится обретение Бенделем картины Ван Гога и его убийство одним из сотрудников музея; и история американца Нила Перри, нашедшего обгоревшие трупы работников музея, где кульминацией становится попытка спасения Нилом немцев, замурованных в подвале, где находятся маленькие дочери Хоффмана, из-за бомбежки.

«Внешний» сюжет романа связан с темой Второй мировой войны и стороны внешнего конфликта, это немцы и представители победившего лагеря, здесь точно, в соответствии с современным западным взглядом на этот период, расставлены все идеологические акценты. «Внутренний» же сюжет, наиболее значимый, связан с темой искусства, и он отсылает к предвоенным событиям, а точнее выставке «дегенеративного» искусства (entartete Kunst), которая в 1937 году прошла в тринадцати (включая Мюнхен) немецких городах, в том числе, по версии автора, и в вымышленном им городе Лоенфельде. В связи с этим сюжетом, своего рода персонажами романа становятся произведения

художников-экспрессионистов. Они соотносятся с произведениями художников эпохи Возрождения и классицизма (С. Боттичелли, А. Альтдорфера, Д. Тенирса, Н. Пуссена) и противопоставляются искусству Третьего рейха (Арно Брекер, Фриц Климш), которые описываются как плохое подражание античности.

Основные конфликты в романе связаны с этим «внутренним» сюжетом, авторская оценка персонажей определяется их отношением к искусству.

Первая группа персонажей, – это работники музея, которые в начале романа представлены как четыре трупа, описание которых становится одним из лейтмотивов романа. Основным из них является и. о. и. о. директора герр Хоффман. Каждому из персонажей в романе соответствует свое художественное произведение, причем «статус» произведения коррелирует со «статусом героя». Вторая группа персонажей, это американцы, наиболее важный из которых, капрал Нил Перри, недолго изучал искусство.

Идеологически наиболее значима «немецкая» сюжетная линия, где конфликт строится вокруг произведений искусства, и это, прежде, всего конфликт и. о. и. о. директора герра Хоффмана и эсесовца штурмфюрера СС Клауса Бенделя. Этот эпизод демонстрирует сходство Бенделя и Хоффера в части их страсти к искусству, и именно это делает возможным следующий этап конфликта, когда Бендель пытается найти спрятанную Хоффером картину Ван Гога. Бендель описан как типичный нацист: представитель «высшей» расы, блондин, осознанно служит режиму, придерживается постшпенглеровских взглядов на природу искусства.

В моральном отношении герр Хоффер с его множественными ошибками, компромиссами с режимом, отношением к семье как будто проигрывает спасающему людей американцу Нилу Перри, оба героя погибают, что не дает возможности однозначно сказать, за кем из них будущее, но противопоставление европейской культуры и американского утилитаризма как прошлого и будущего не оставляет сомнений в авторской оценке этого будущего, и эта оценка вполне ясна только в случае понимания значения темы искусства в романе.

Библиографический список

1. Cooke R. Interview: Adam Thorpe: ‘One can hardly say I’ve been unambitious’// The Observer Fiction. 16 Dec 2012. URL: https://www.theguardian.com/books/2012/dec/16/adam-thorpe-interview-ulverton-flight.

Хацкевич Татьяна Маратовна

канд. филол. наук, доцент (Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург, Россия)
ta-ta89@mail.ru

ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКИЙ ДРУГОЙ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье дан обзор современной английской прозы, акцентирующей внимание на осмысления образа Другого из Восточной Европы на примере романов Д. Коу, О. Мэннинг и А. Торпа.

Ключевые слова: *автообраз; гетерообраз; Джонатан Коу; Оливия Мэннинг; Адам Торп.*

Интерес к имагологическим исследованиям не угасает, они носят междисциплинарный гуманитарный характер, что позволяет рассматривать национальные образы многоаспектно. В существующей сегодня социально-политической

ситуации изучение образа восточноевропейского Другого представляется актуальным, и особенно интересным является взгляд на подобного Другого в ходе анализа национальных текстов культуры Великобритании. Значимость работы заключается в выявлении гетеростереотипов, на которых выстраивается национальный образ, лучшее понимание проблем в восприятии образа другими нациями позволит транслировать его в более презентабельном виде благодаря отказу от стереотипов-фикций.

Целью работы является выявление и изучение образа восточноевропейского Другого в произведениях английской художественной литературы. К основным задачам исследования можно отнести анализ источников, посвященных имагологическим исследованиям, отбор художественной литературы с интересующим образом, выявление гетеростереотипов, способствующих зарождению образа и изучение истоков появления данных стереотипов.

Вопрос национального образа не теряет актуальности, несмотря на то, что он постоянно дополняется новыми деталями, его сущность остается практически неизменной на протяжении многих лет. Такое стабильное состояние объясняется тем, что национальный образ не может существовать независимо от стереотипов, которые являются консервативным образованием, они отличаются исторической устойчивостью, часто выступают как символы или мифы, однако нельзя говорить об их абсолютной неизменности. Один из важнейших аспектов подмеченный американским ученым У. Липпманом при исследовании стереотипов заключается в том, что создание образа развивается от определения собственной позиции, то есть оценка чужого происходит на основе мнения, сложившегося в собственной культуре, что указывает на отсутствие объективного суждения или эмпирической базы мнения.

Стереотип является значимой составляющей личной, и как следствие, социальной идентичности: члены социальной группы, как правило, внутри «своих» обращают внимание на общность черт, в то время как при взаимодействии с другими группами подчеркиваются различия. Следует обратить внимание на функции стереотипов выделенные Анри Тайфелем: *«В первом случае стереотипы помогают социальной группе ориентироваться в сложных реалиях современного мира, во втором – обосновывать, оправдывать поведение по отношению к другим группам, в третьем – сохранять отличия от других групп»* [1, с. 13], как следствие, образ, созданный при помощи подобных стереотипов, не всегда близок к действительности. Возникает проблема национальных образов-фикций, в которых определенные характеристики приписываются всем членам группы, происходит обобщение, т. е. уже неважно в какой мере черты присущи отдельному представителю группы.

Среди стереотипов можно выделить два основных типа: автостереотипы и гетеростереотипы. Автостереотипами считают ориентиры принятые индивидами, соотносящими себя с социальной группой «своих», гетеростереотипы представляют собой представления о «других». Автостереотипы в большей степени положительны и сложно организованы, в то время как гетеростереотипы отрицательны, схематичны, часто искажены и преувеличены. Таким образом формируется автообраз, то есть видение собственной общности, и гетерообраз, являющийся репрезентацией другой нации. Стереотипы становятся ключевым структурным компонентом национального образа, они запечатлеваются в текстах культуры и «формируют национальный текст культур» [1, с. 17].

В область интересов данного исследования входит гетерообраз восточноевропейского Другого, изучаемый сквозь призму отношения англичан. Однако для лучшего понимания ситуации следует обратиться к образу европейского Другого, для английского национального сознания он становится референтным Другим, то есть воспринимается как нация-соперник. Интересно, что в данном случае Другой признается равным, но при этом не предполагается обязательный позитив, основная задача – сделать соперника подданным британской короны. Исследователь Л. Ф. Хабибуллина среди референтных наций выделяет французов и англичан, позже таковыми становятся и немцы: *«первые ассоциируются у англичан со свободными передовыми взглядами, а вторые – с культурой и религиозностью. Постепенно, особенно со второй половины XX века, значимыми другими становятся немцы, образы которых часто играют роль «Другого Я», соотносимого с „Я“ не столько через различие, сколько через сходство»*, [2, с. 174] в литературе француженки, как правило, изображены меркантильными и легкомысленными натурами, в качестве примеров таких образов можно назвать Селин Варанс в «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте и Аннет Ламот в «Саге о Форсайтах», несерьезность и сомнения в верности отмечаются по отношению к Флер Делакур в романах о Гарри Поттере Джоан Роулинг. Однако все чаще акцент смещается в сторону русской нации, это демонстрируется романами К. Эмиса «Эта русская», Э. Бёрджесса «Железо, ржавое железо», У. Бойда «Не знающая покоя», М. Брэдбери «Обменные курсы» и других.

Обращение к восточноевропейскому Другому связано с дискурсом завоевания, часто в тексте произведения появляется «захват» колониальной или русской Другой. В романе А. Торпа (1956) «Затаив дыхание» («Between Each Breath», 2007) восточноевропейский Другой, а точнее Другая, представлена в образе эстонки Кайи. Автор романа описывает «колониальный захват» и «вторжение» англичан в идентичность эстонцев, Адам Торп обращается к проблеме разрушительного влияния Запада на Восток, а не наоборот, как это принято в национальной литературе.

Однако в большинстве произведений восточноевропейский Другой так и остается непонятым, непринятым и наделенным только отрицательными характеристиками, кроме того, он представляет угрозу для Британии. Одним из таких примеров можно назвать румынку Ливию из романа Джонатана Коу (1961) «Номер 11» («Number 11», 2015). В этом произведение отношение к восточноевропейскому Другому не трансформируется, подобный Другой угрожает английскому благополучию, он мигрант, вторгающийся в размеренную жизнь общества, автор демонстрирует эту опасность метафорически, однако постановка вопроса очевидна, одновременно с этим вскрываются и другие социальные проблемы.

В произведении Оливии Мэри Мэннинг «Балканская трилогия» («Balkan trilogy», 1960–1965) также встречается восточноевропейский Другой, на фоне Второй мировой войны восприятие образа Другого меняется, так как образуются противоборствующие коалиции. Такое положение дел превращает референтные нации в Своих среди членов союза и Других в частном сотрудничестве, так, например, случается в период работы британской миссии в Бухаресте. В то время как врагам, а именно русской армии, в большей степени, чем немецкой армии приписываются отрицательные характеристики.

Образ восточноевропейского Другого практически не претерпевает изменений, как правило, отношение к нему может меняться на территориях, попадающих в зону интереса влияния Великобритании, описание подобного образа-мигранта остается в негативных коннотациях, предполагается угроза «своему» сообществу от Другого, если образ помещается в национальный топос (мигрант в Англии). В ситуации войны восточноевропейский Другой предстает врагом, слабым звеном или человеком, не заслуживающем доверия.

Библиографический список

1. Поляков, О. Ю. Имагология: учебное пособие / О. Ю. Поляков. – Киров: ВятГУ, – 2015. – 184 с.
2. Хабибуллина, Л. Ф. Образ восточноевропейской Другой в романе А. Торпа «Затаив дыхание» / Л. Ф. Хабибуллина // Филология и культура. Philology and Culture. – 2022. – № 3. – С. 174–179. [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-vostochnoevropeyskoy-drugoy-v-romane-a-torpa-zataiv-dyhanie (дата обращения: 24.06.25).

Чернозёмова Елена Николаевна

докт. филол. наук, профессор (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)
chernoem888@yandex.ru

ОБРАЗЫ ОБЕЗДОЛЕННОГО ДЕТСТВА В АНГЛИЙСКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В статье раскрывается влияние литературных образов трагической судьбы ребенка в романах Ч. Диккенса и В. Гюго на живописные сюжеты русской художницы М. Башкирцевой.

Ключевые слова: *тема обездоленного детства, детские образы, способы создания, основные черты.*

Внимание исследователей неоднократно привлекала тема детства в творчестве Ч. Диккенса, отразившая личные впечатления писателя и позволяющая проследить отношение автора к проблеме становления личности. При этом в поле зрения оказывались не только ранние романы «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Николас Никльби» (1839), «Мартин Чездвит» (1844) но и произведения зрелого Диккенса «Дэвид Копперфилд» (1850), «Тяжелые времена» (1954), «Крошка Доррит» (1857), «Большие надежды» (1861). При этом рассматривались способы создания образов, их функции, в числе которых назывались роль в осмыслении и освещении становления личности, приговор несправедливому социальному устройству, ведущему к процветанию социального и реального сиротства [1–3].

Не менее яркими и значимыми оказались детские образы в произведениях В. Гюго (Козетта, дети Тенардье в «Отверженных» (1862), персонажи сборника стихов «Искусство быть дедом»).

Ко второй половине XIX века относится творчество двух молодых французских художников Марии Башкирцевой (на раннем этапе работавшей под псевдонимом Поль Борель, 1858–1884) и ее учителя и друга Жюля Бастьена-Лепажа (1848–1884). Мария ушла из жизни в 25 лет. Жюль умер через пять недель после ее смерти. Художников объединяет общность эстетических по-

зиций, взглядов на тенденции современного им искусства. Общие темы и изобразительные приемы есть в их живописных работах, что прослеживается на примере выполненных ими автопортретов и серии воплощенных детских образов.

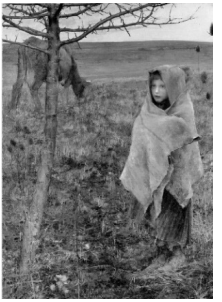
В работах Марии Башкирцевой «Жан и Жак – дети приюта» (1883), «Встреча» (1884) и Жюля Бастьена-Лепажа «Нечего делать», «Бедняжка», «Слепой нищий», «По дороге в школу» прослеживается внимание к обездоленному детству, деталям при создании образов, способность передать характеры, вписанности персонажей в окружающую среду. Каждая из работ может стать иллюстрацией произведений знаменитых писателей означенного периода.

М. Башкирцева
«Встреча». 1884 г.

М. Башкирцева
«Жан и Жак – дети приюта». 1883 г.

Ж. Бастьен-Лепаж
«Слепой нищий»

Ж. Бастьен-Лепаж
«Нечего делать»



Ж. Бастьен-Лепаж
«Бедняжка»

Ж. Бастьен-Лепаж
«По дороге в школу»

Библиографический список

1. Михальская, Н. П. Чарльз Диккенс. Очерк жизни и творчества. – М.: Учпедгиз, 1956. – 124 с.

2. Михальская, Н. П. Чарльз Диккенс. Биография писателя. – М.: Просвещение, 1987. – 128 с.

3. Михальская, Н. П. Диккенс // Биобиблиографический словарь. – М.: Просвещение, 1997. В 2 ч. Ч. 1. А-Л.

Шабуня Юлия Дмитриевна

магистр (Полоцкий государственный университет им. Евфросинии Полоцкой, г. Новополоцк, Беларусь)
y.shabunya@psu.by

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ М. ЭДЖУОРТ «ЗАМОК РЭКРЕНТ»

В статье анализируется хронотоп готического романа на примере романа М. Эджуорт «Замок Рэкрент».

Ключевые слова: *замок; образ; художественное пространство, художественное время, хронотоп.*

Художественное пространство и время в литературном произведении выполняют ключевую роль, формируя не только фон для развития сюжета, но и выступая смыслообразующими компонентами. Художественное пространство создает контекст, в котором разворачиваются события, что имеет влияние на персонажей, их внутренние переживания, конфликты и взаимоотношения. Художественное пространство может быть конкретным, т. е. географическим, архитектурным или бытовым, а также символическим, отражающим идейные, психологические и эмоциональные аспекты повествования. Место, где разворачиваются события произведения, способствует передаче культурных и исторических реалий, атмосферы, а также формированию жанровых особенностей и тематического разнообразия.

Художественное время является одним из ключевых элементов художественного произведения, который влияет на восприятие сюжета, развитие персонажей и повествование. Влияние художественного времени на произведение проявляется в его способности создавать ритм, динамику, эмоциональную насыщенность, а также в возможности раскрывать темы памяти и забвения как неотъемлемой части человеческого существования. Художественное время служит инструментом для построения композиции художественного произведения, а также играет сюжетообразующую роль.

В основе исторического романа Марии Эджуорт (*Maria Edgeworth*, 1768–1849) «Замок Рэкрент» (*Castle Rackrent*, 1800) лежит история трех поколений аристократической семьи, проживавшей в замке Рэкрент на протяжении XVIII века. На примере событий, происходящих в одной семье, писательница изображает, как меняется жизнь всей Ирландии, поэтому Н. М. Демурова полагает, что М. Эджуорт создала первый социальный ирландский роман [1, с. 354]. Особое место в романе занимает замок, который является не только архитектурным строением, но и выступает носителем исторической памяти.

Актуальность данного исследования обусловлена возросшим интересом к топосу дома как пространства культурной идентичности. Замок в произведении М. Эджуорт является не только местом действия, но и самостоятельным образом, на примере которого показаны особенности ирландской аристократической жизни XVIII в.

М. Эджуорт называет роман *«повестью времен минувших»* [2, с. 7]. Произведение сочетает в себе элементы линейного повествования с последовательным развитием событий и нелинейных вставок, которые являются воспоминаниями рассказчика. Прием ретроспекции позволяет автору раскрыть внутренний мир

героев и рассказать об их прошлом, что создает более глубокий психологический портрет персонажей. В произведении присутствуют два временных пласта: прошлое и будущее. Повествование относится к прошлому времени, где автор указывает на происхождение семьи Рэкрент, описывает владельцев замка – сэра Патрика, сэра Мэртага и сэра Кита, их семьи и повседневную жизнь. В конце произведения М. Эджуорт пишет о возможном развитии событий: *«Трудно дать ответ на вопрос о том, будет ли союз с Англией способствовать или препятствовать оздоровлению этой страны»* [2, с. 58]. Пересечение прошлого и будущего в романе можно рассматривать как многослойность временных координат, свойственных художественному тексту. Диалогичность прошлого и будущего способствует раскрытию исторического контекста произведения, а также указывает на причинно-следственные связи между событиями. Так, прошлое не является статичным или завершенным, а влияет на настоящее и формирует будущее.

С первых страниц романа замок Рэкрент является центром повествования. Описание замка дается от лица слуги Тэди Квэрка: *«Семейство Рэкрент, с гордостью могу сказать, – одно из самых древних в королевстве. Всем известно, что раньше-то они назывались не Рэкрент, а О'Шоглин и состояли в родстве с ирландскими королями, – но то было еще до меня»* [2, с. 10]. Использование точки зрения рассказчика создает перспективу восприятия, отличающуюся субъективностью. Связь замка с древностью и историей, в частности, с ирландским древним родом, подчеркивает его роль как символа наследия, традиций и исторической памяти.

Стоит отметить, что описание замка с характерными особенностями архитектурного строения в тексте практически отсутствует. М. Эджуорт не уделяет внимание архитектурным деталям, сосредоточиваясь на событиях, происходящих в замке: *«В замке Рэкрент воцарилась тишина, а я бродил по комнатам и слушал, как хлопают двери, на которых давно уже не было замков, и ветер свистит в разбитых окнах, что стекольщик никак не стеклил, и дождь, портя расписные потолки, каплет сквозь крышу, которую кровельщик никак не чинил, потому как счета его не оплачены, да и нет у нас ни дранки, ни шиферу, чтобы перекрыть старый флигель, у которого крыша когда-то горела от дымохода, да так с тех пор и стоит, открытая непогоде»* [2, с. 37]. Разбитые окна, хлопающие двери без замков, протекающая крыша и мрачный интерьер замка Рэкрент демонстрируют разрушение строения под действием времени. Замок Рэкрент осмысляется как пространство памяти, утрачивающее значимость под воздействием времени, природных стихий и человеческой безответственности. Согласно концепции «мест памяти» П. Нора (*Pierre Charles Nora*, 1931–2025), определенные пространства, в данном случае замок, отражают коллективную память, но со временем могут утратить связь с прошлым [3, с. 18]. В данном контексте разрушение замка указывает на историческое забвение, а его запустение становится свидетельством культурной деградации.

М. Эджуорт демонстрирует, как аристократы, призванные быть хранителями национального духа и семейных традиций, оказываются его разрушителями. В этом отношении замок Рэкрент представляет не только семейный очаг, но и образ всей Ирландии в переходный исторический момент. Согласно Ю. М. Лотману [4, с. 8], замок представляет собой семиотическую систему, где каждая деталь является знаком, несущим определенное значение. В соответствии с этим, замок

Рэкрент является не только архитектурным строением, но и кодом, который содержит культурные и исторические особенности.

Тэди Квэрк рассказывает о событиях в прошедшем времени и указывает на изменения: исчезновение мебели, распродажа фамильных земель, тишина в замке, вырождение семейства. Таким образом, замок выступает как пространство, где каждая деталь говорит о том, чего больше нет. *«Все это история давняя, сейчас уж и не скажешь, как там все было на самом деле; одно только ясно – новый господин совсем не походил на старого»* [2, с. 12]. М. Эджуорт подчеркивает разрыв между прошлым и настоящим, а также указывает на смену эпох и ценностей, останавливаясь на отрицательных изменениях, происходящих с замком под воздействием времени. При этом замок Рэкрент служит не только обрамлением повествования, но и организующим элементом композиции произведения. Все события романа связаны с его стенами: пиры, ссоры, банкротства и смерти. Замок представляет собой неодушевленного свидетеля всех изменений, лишенного чувств и голоса, но обладающего памятью.

Таким образом, художественное пространство в романе М. Эджуорт «Замок Рэкрент» является многослойным, включающим в себя исторические, социальные и национальные аспекты. Замок Рэкрент является местом действия произведения, функционирующим как дом ирландской семьи, центр древнего ирландского рода и исторический памятник. Восприятие замка формируется через субъективное мнение рассказчика, отражает моральное вырождение аристократии и иллюстрирует сложные процессы культурной трансформации Ирландии конца XVIII в. При этом, замок Рэкрент – не только место разрушения и забвения, но и форма коллективной памяти, своеобразный хронотоп, где пересекаются прошлое и будущее. Замок Рэкрент насыщен временем и подвержен распаду, но, вместе с тем, продолжает существовать как напоминание о том, что ни одна форма власти, богатства или памяти не может быть вечной. Образ замка Рэкрент предстает как олицетворение судьбы ирландской аристократии и истории страны, а его восприятие через авторские описания – как инструмент к пониманию роли пространства в художественном произведении.

Художественное время в романе играет ключевую роль, выступая как структурирующий и тематический элемент, через который раскрываются основные конфликты и идея произведения. Через художественное время осуществляется осмысление исторической памяти, смены эпох и внутреннего мира героев. Временные особенности произведения способствуют созданию структуры текста при помощи приема ретроспекции, который позволяет автору подчеркнуть влияние событий прошлого на дальнейшее развитие событий.

Библиографический список

1. Демурова, Н. М. Эджворт и её ирландские романы / Н. М. Демурова // Мария Эджворт. Замок Рэкрент. Вдали отечества. – М.: Наука, 1972. – С. 354–371.

2. Эджворт, М. Замок Рэкрент. Вдали отечества / М. Эджворт. – М.: Наука, 1972. – 413 с.

3. Нора, П. Проблематика мест памяти / П. Нора // Франция-память. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – С. 17–50.

4. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2000. – 704 с.

Шалимова Надежда Сергеевна

докт. филол. наук, профессор (Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия)
shalimovans@mgpu.ru

РОМАН ИНИЦИАЦИИ В ДИНАМИКЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА США

В статье рассмотрена эволюция жанра романа инициации в современной американской литературе в контексте модификации традиции романа воспитания и автобиографии.

Ключевые слова: *автобиография, жанровая модификация, роман инициации, роман воспитания.*

Роман инициации имеет особое значение в историко-культурной динамике литературного процесса США. На протяжении всего литературного процесса его элементы входят в повествование в виде слагаемых художественной картины мира. В пространстве таких нарративов происходит определенная конкретизация данного понятия, а сама инициация выступает либо в виде идейного, либо сюжетно-образного единства. С одной стороны, данный нарратив несет существенную семантическую нагрузку, очерчивая категориально-значимые факторы и основы культурного самосознания. С другой, лежит в основе композиции и системы образов, т. е. выполняет сюжетно-образную функцию [1].

Исследование источников XIX–XXI столетия подтверждает, что становление романа инициации проходило определенные стадии. Так, первая из них характеризуется тяготением к жанру автобиографии как базовому и выступает в качестве идеализации процесса становления личности человека. Параллельно с ней возникает другая, где изображается переход от детского к юношескому сознанию, сосуществующий с фиксацией социального фона, но кое-где отодвигающий его на второй план. Завершающей фазой становления романа инициации можно полагать третью, которая наиболее ярко проявилась во второй половине XX-начале XXI вв. Здесь сюжет инициации основывается на личностном вовлечении протагониста в происходящее, его экзистенциальных кризисах и осознаниях. Так или иначе, идея духовного совершенствования в американском романе инициации всегда связана с возможностью социальной адаптации индивида.

Соответственно, можно говорить о многоаспектности национальной модели: нравственный идеал, который изображал в своих сочинениях Б. Франклин, постепенно сменяется амбивалентностью оценки и в большей степени сосредотачивается на возможности обретения протагонистом своей идентичности, свободного самовыражения, социальной самореализации. Развитие романа инициации показывает программу эволюции представлений о формировании личности в американском обществе. Выступая, с одной стороны, наследником европейских традиций романа воспитания [3], а с другой, удаляясь от них в трактовках проблемы взросление человека, роман инициации в литературе США обретает собственные черты.

Нарратив инициации представляет собой стержневой каркас, который стал основой произведений таких ключевых фигур современной литературы США, как Ст. Чбоски, Д. Тартт, Э. Сиболд, Х. Хоссейни, Дж. Евгенидис, Дж. С. Фоер, М. Миллер, Х. Янагихара, Дж. Диас, А. Сильвера. Опираясь на литературное наследие предыдущих эпох, современные авторы постепенно отходят от ка-

нонических традиций репрезентации взросления. Внимание акцентируется на личности, критерий прохождения процесса инициации становится глубоко индивидуальным. Роман инициации в литературе США показывает, что человек обладает возможностью совершать выбор в отношении своих поступков, а его жизненный путь во многом определяется опорой на личный опыт и доверие к себе.

На примере формирования и взросления индивида показываются универсальные общечеловеческие процессы. Многовекторность романа инициации доказывает, что судьбу человека определяет не только генетическая память и социокультурная среда, но также характер и темп эмоционального и интеллектуального внутреннего роста, саморефлексия. Этапы взросления, переломные моменты, стадии развития имеют универсальный и повторяемый характер [2], но способы преодоления кризисов, внутренний выбор, совершаемый при этом, зависит от отдельно взятой личности.

Разная степень интеллектуального и духовного потенциала протагонистов обуславливает многообразие вариантов инициации, а изложение событий от лица подростка позволяет прозаикам не только представить окружающую действительность с неожиданной стороны, с позиции не отягощенного взрослым опытом и предрассудками сознания, но и показать внутренний мир человека в наиболее сложный, переходный период его жизни. Благодаря такому приему мир выступает не как сложившаяся данность, а как динамичная целостность. Передоверяя повествование нарратору-подростку, автор получает возможность показать истинную сущность реальности через призму неангажированного взгляда и выразить свою позицию, избежав дидактизма. Раскованность, динамичность и изменчивость подобного мировосприятия дают простор художественным экспериментам, что характерно для эпохи смены культурных парадигм на новом витке исторической спирали, когда одновременно с переосмыслением старого идет прирастание нового.

Поиски героями нравственных ориентиров в условиях мировоззренческого перелома и современного морального релятивизма осуществляются через попытку вернуться к дихотомическому мышлению, разграничивающему добро и зло. Инициация представляется не статичным и однозначным процессом, а подвижным и многогранным явлением, знаменующим переход от инфантилизма и отсутствия ответственности к качественно новым способам восприятия индивидом самого себя и способов своего взаимодействия с социумом [4].

Образная репрезентация инициации на разных этапах историко-культурного развития, в том числе проблемы нормы, жанрового канона, позволяют уйти от атрибуции таких сочинений как произведений подростковой литературы, поскольку они в полной мере вписаны в практики «взрослого» нормотворчества (правила цензуры, табуизации). В таких произведениях сочетаются экспериментальные (различные вариации подростковой прозы) и канонические (роман воспитания) дискурсы.

Роман инициации продолжает традиции романа воспитания и автобиографии, элементы которых он вбирает в себя. Но в отличие от этих двух базовых жанров взросление в романе инициации показано не как постепенное поступательное самосовершенствование индивида, а как переживание им переломных событий жизни. Роману инициации свойственны такие черты как лаконичность формы, актуальная современности проблематика, нелинейность способов по-

вествования. В основе изображаемого конфликта в таких нарративах – кризис протагониста и поиск способов его преодоления.

Библиографический список

1. Vierne, S. Rite, Roman, Initiation / S. Vierne. – Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000. – 192 p.
2. Ван Геннеп, А. Обряды перехода / А. ван Геннеп. – М.: Восточная литература, 1999. – 198 с.
3. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2003. – 304 с.
4. Борисеева, Е. А. Роман инициации: проблема жанровой атрибуции / Е. А. Борисеева // Веснік БДУ. Сер. 4. – 2014. – № 1. – С. 20–23.

Шанина Юлия Александровна

канд. филол. наук, доцент (Башкирский государственный университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия)
shanina.julia.a@gmail.com

ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ В ДИЛОГИИ Д. ЛЕССИНГ О БЕНЕ

В статье рассмотрены принципы и способы переосмысления классических моделей сюжетов, систем образов и мотивов в дилогии Д. Лессинг «Бен среди людей».

Ключевые слова: *английский роман, «Бен среди людей», Д. Лессинг, «Пятый ребенок», традиция.*

Дилогия Нобелевского лауреата по литературе 2007 года Дорис Лессинг (1919–2013) о Бене включает романы «Пятый ребенок» (*«The Fifth Child»*, 1988), «Бен среди людей» (*«Ben, in the World»*, 2000), которые рассматриваются зарубежными исследователями как образец позднего творчества писательницы и одни из наиболее значимых произведений созданных ею [3], [4]. Первая часть дилогии вызвала широкий общественный резонанс и стала поводом для дискуссии как среди литературоведов, так и читателей, вторая же оказалась на периферии научных и читательских интересов, более того дилогия как художественное целое редко становилась предметом отдельного исследования. Данная работа посвящена анализу форм репрезентации культурных традиций в художественной структуре романов Д. Лессинг «Пятый ребенок» и «Бен среди людей» с целью определения значения культурного контекста для раскрытия проблематики произведений и их художественного своеобразия.

Комментируя замысел первого романа «Пятый ребенок», Д. Лессинг в своих интервью указывала только на два источника, которые послужили толчком для его создания: эссе американского антрополога, натуралиста и поэта Лорена Айзли о неандертальской девочке и знаменитый роман М. Шелли «Франкенштейн» [2]. В обоих случаях писательницу привлекает экспериментальное начало: в первом случае – научное допущение сохранения генов неандертальцев у современных homo sapiens, во втором – развертывание интриги готического романа с «предельным реализмом, как будто это правда» [2, с. 62]. Суть художественного опыта Дорис Лессинг – рассмотрение судьбы необычного ребенка с атавистическими признаками другого доисторического человеческого вида

сначала в условиях Британии эпохи тэтчеризма, а затем в масштабах всего цивилизованного мира конца XX века. Использование различных форм интертекстуальных связей, свойственных художественной прозе последней трети XX века, позволяет соотнести дилогию Дорис Лессинг с более широким культурным контекстом, включающим идеи философии эпохи Просвещения, антропологии XX века, сюжетные мотивы и образы европейского романа XVIII–XIX веков, фольклора, художественные элементы суфийской притчи.

Значительное культурное наследие подвергается в указанных романах Лессинг творческой переработке и его восприятие представляется противоречивым. С одной стороны, многие из традиций литературы эпохи Просвещения продолжают оставаться продуктивными в рамках художественного мира Д. Лессинг: художественное осмысление антропологических проблем в духе Д. Дефо и Дж. Свифта; заострение актуальных социальных вопросов посредством изображения современного мира глазами «простодушного» в традициях Вольтера; мотивы приключений и путешествия плутовского романа как форма широкого охвата взаимообусловленность действительности; утверждение взаимообусловленности социального и индивидуального, природного и духовного в русле реалистической концепции. С другой, автор разрушает гармонизирующую логику развития сюжета классического романа воспитания, опровергает оптимистический пафос просветительской философии: главному герою Бену так и не удается найти своего места в обществе и мире, в дилогии не намечены пути решения поставленных социальных проблем. Переосмысление классических художественных форм (моделей сюжетов, систем образов, мотивов) часто носит в дилогии провокационный характер, поскольку оно ставит под сомнение представления читателей, относящихся к разряду очевидных, базовых истин: безотносительная любовь родителей к детям, безусловное счастье материнства, семейные ценности как духовная опора человека, сострадание к другим людям как основа человечности. Но идейное содержание дилогии о Бене не сводится к постмодернисткой констатации утраты всех смыслов. В духе суфийской притчи, *«призванной отвлечь читателя или слушателя от привычного и часто ограниченного образа мыслей» и «пробудить его воображение»* [1, с. 314–316], Лессинг стремится направить своих читателей на поиск новых решений фундаментальных проблем: что отличает человека от других существ, способен ли он к состраданию, готов ли он к принятию чужого опыта и мировоззрения, каковы перспективы и цели его существования.

Библиографический список

1. Hardin, Nancy Shields. Doris Lessing and the Sufi Way // Contemporary Literature. – Vol. 14. – № 4, Special Number on Doris Lessing (Autumn, 1973). – P. 314–325. – URL: https://www.jstor.org/stable/i251673 (дата обращения: 13.07.2025).

2. Linfield, Susie. Against Utopia: An Interview with Doris Lessing // Salmagundi, № 130/131 (Spring – Summer 2001). – P. 59–74 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.jstor.org/stable/40549332 (дата обращения: 13.07.2025).

3. Plotz, John. Feeling Like a Stoic: Doris Lessing's Experimental Fiction // Public Books. – 8.07.2012. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.publicbooks.org/feeling-like-a-stoic-doris-lessings-experimental-fiction (дата обращения: 13.07.2025).

4. Turner, Ellen. Lessing, Doris // The Encyclopedia of Postcolonial Studies, Wiley–Blackwell. – 2016 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/373449787_Lessing_Doris (дата обращения: 13.07.2025).

Шахназарян Наринэ Мартиросовна

кант. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
bastet575592@gmail.com

ИСТОКИ «СПЕНСЕРОВОЙ СТРОФЫ» В ПОЭЗИИ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ

В статье рассмотрена история развития спенсеровой строфы в английской поэзии, особенно востребованной поэтами-романтиками, нашедшими в поэтике спенсеровой строфы идеальные возможности для выражения своих новаторских идей.

Ключевые слова: *спенсерова строфа, Байрон, М. Тай, Шелли, Китс.*

Возрождение «спенсеровой строфы» связывают прежде всего с поэзией английских романтиков – поэмами Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и Д. Китса «Канун св. Агнессы» [1].

Однако по подсчетам автора статьи «Спенсерова строфа в XVIII веке» Эдварда Мортона [2], спенсерова строфа не была совершенно забыта и в 17 веке, будучи использована 5 авторами в 18 поэмах, а в XVIII веке 38 известных поэта и 8 анонимов обратились к данной строфе в 57 поэмах. В их числе М. Акенсайд (*Akenside Mark*, 1721–1780), автор поэмы «Виртуоз: имитация стиля и строфы Спенсера» (*«The Virtuoso: In Imitation Of Spenser's Style And Stanza»*), У. Шенстон (*William Shenstone*, 1714–1763) – «Школьная учительница» (*«Schoolmistress»*, 1737) и Дж. Томсона (*James Thomson*, 1700–1748) – «Замок Праздности» (*«Castle of Indolence»*, 1748). [2, p. 367].

В работе «Искусство английской поэзии» (*«Art of English Poetry»*, 1702) Эдвард Биши (*Edward Bysshe*, 1610–1679) предложил классическое определение спенсеровой строфы: *«Спенсер сочинил свою «Королеву фей» строфой, состоящей из 9 строк, где первая рифмуется с третьей, вторая с четвертой, пятая с седьмой, а шестая с двумя последними. Такую строфу очень трудно создать, что может привести автора к неудачному выбору не связанных по смыслу слов…»* [2, p. 365].

История создания спенсеровой строфы связана с разными факторами влияния – октавой Боккаччо в поэмах «Тезеида» и «Фьезоланские нимфы» (ababbcbc), вариантом Чосера, изменившим рифмовку во втором четверостишии октавы Боккаччо в «Рассказе Монаха» (ababbcbc) из своих «Кентерберийских рассказов». Спенсер только добавил 9 строчку, рифмующуюся с 8 строкой, как в королевской строфе Чосера (ababbcc), в которой попарно рифмуются последние 6 и 7 строки.

В предисловии к «Гимну к маю» (*«Hymn to May»*, 1746) У. Томсон (*William Thompson*, 1712–1766), сравнивая Спенсера с Шекспиром, отмечает: *«Шекспир поэт Природы (the Poet of Nature) в создании характеров, строки Спенсера наполнены сладостной музыкой природы. Спенсеру можно подражать, но его невозможно скопировать»*. Т. Уортон (*Thomas Warton*, 1728–1790) в «Заметках о «Королеве Фей» Спенсера» (*«Observations on the 'Fairy Queen' of Spencer»*, 1746) увидел в исключительно продуктивной по своей мелодике и ритму спенсеровой строфе возможность выражения тематического и стилевого разнообразия.

Таким образом, уже в XVIII веке сформировалось осознание спенсеровой строфы как более плодотворной и востребованной поэтами в поисках новой поэтики художественного творчества.

Именно эта стилевая свобода в выражении контрастных настроений и тем привлекла романтиков в русле новаторской поэтики, предложенной ими относительно синтетической жанровой формы поэмы, объединяющей лирическое, эпическое и драматическое начало, контрастного способа лирического переживания (эготизм – имперсонализм), способа образного мышления (аллегория – символ) и т. д.

Об этих стилевых возможностях написал Джеймс Битти (*James Beattie*, 1735–1803) в предисловии к поэме «Менестрель, или прогресс гения» (*«Minstrel, or The Progress of Genius»*, 1771–1774). Именно его определение спенсеровой строфы процитировал Байрон в предисловии к поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда», объясняя динамику стилевых переходов в лиро-эпическом жанре: *«Спенсерова строфа, принадлежащая одному из наших наиболее прославленных поэтов, допускает огромное разнообразие. Д-р Битти говорит об этом: «Недавно я начал поэму в стиле Спенсера, его строфой. Я хочу в ней дать полный простор моим склонностям и сделать ее то шутливой, то возвышенной, то описательной, то сентиментальной, нежной или сатирической — как подскажет настроение»* [3, p. 365].

К спенсеровой строфе, как бы соревнуясь друг с другом обратились разные по своим поэтическим взглядам поэты английского романтизма. Первыми из них были Энн. Сьюард (*Anna Seward*, 1742–1809), автор поэмы «Познание, поэма в манере Спенсера» (*«Knowledge, A Poem in the Manner of Spencer»*), Мэри Тай (*Mary Tighe*, 1772–1810) автор «Психеи, или Легенды о Любви» (*Psyche or the Legend of Love*, 1800). Принцип ассоциативной образности и эстетизм Д. Китса (*John Keats*, 1796–1821) нашли свое выражение в поэме, написанной спенсеровой строфой «Канун св. Агнессы» (*The Eve of St. Agnes*, 1818) and шедевре лирической поэзии «Подражание Спенсеру» (*«Imitation of Spenser»*, 1814). Автор исторических «нарративных поэм» (*«narrative poems»*) Роберт Саути использовал спенсерову строфу в поэме «Рассказ о Парагвае» (*A Tale of Paraguay*, 1825). Строфа подошла и для исторической поэмы В. Скотта (*Walter Scott*, 1771–1832) «Видение Дона Родерика» (*«The Vision of Don Roderick*, 1811).

Сложность спенсеровой строфы, выбранной для драматической поэмы «Восстание Ислама» (*«The Revolt of Islam»*, 1818) отмечает Шелли (*Percy Bysshe Shelley*, 1792–1822) в предисловии к поэме: *«Я выбрал для своей поэмы спенсерову строфу – размер необыкновенно красивый – не потому, что я считаю ее более тонким образцом поэтической гармонии, чем белый стих Шекспира и Мильтона, …а потому, что в области последнего нет места для посредственности: вы или должны одержать победу, или совершенно пасть… Но меня привлекала также блестящая пышность звука, которой может достигнуть ум, напитанный музыкальными мыслями, правильным и гармоническим распределением пауз в этом ритме»*. Для поэмы-эпитафии памяти Китса «Адонаис» (*«Adonais»*, 1821) [4, p.], ставшей авто-эпитафией, Шелли также выбрал спенсерову строфу.

Данные примеры подтверждают тесную связь между стилевым и жанровым новаторством автора и неограниченными возможностями спенсеровой строфы.

Библиографический список

1. Халтрин-Халтурина Е.В. О «Спенсерианстве» в творчестве Джона Китса: иллюстрация к теории стилей // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. № 3, 2015. С. 107–111
2. Morton E. P. The Spenserian Stanza in the Eighteenth Century Author(s). Modern Philology. — The University of Chicago Press. — Vol. 10, No. 3 (Jan., 1913). P. 365–391. URL: https://www.jstor.org/stable/432793
3. Байрон Д. Г. Паломничество Чайль-Гарольда». — М., 1981. В 4-х тт. Т. 2. С. 56.
4. Шелли П. Б. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М., «Рипол Классик», 1998.

Шлемен Юлія Аляксандраўна

аспірант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск, Беларусь)
yulenka.shlemen@mail.ru

УРБАНІСТЫЧНАЯ ТЭМА Ў ТВОРЧАСЦІ ПОЛЬСКІХ ФУТУРЫСТАЎ

Шлемен Юлия Александровна

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
yulenka.shlemen@mail.ru

УРБАНИСТИЧНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЛЬСКИХ ФУТУРИСТОВ

В статье дан обзор литературы польского футуризма в контексте урбанистической тематики на примере творчества Б. Ясенского, Т. Чижевского и др.

Ключевые слова: *манифесты; польская поэзия; урбанистичная тема; футуризм.*

На пачатку XX ст. многія паэты звяртаюцца да футурызму, што паходзіць з Італіі. У польскай літаратуры дадзены літаратурны кірунак пачынаецца з маніфестаў 1921 г. У гэты перыяд выходзіць аднадзёнка футурыстаў «Маніфесты польскага футурызму: надзвычайнае выданне для ўсёй Рэчы Паспалітай Польшчы. Кракаў – чэрвень – MCMXXI». Далей тэзісы мастацкага авангарднага руху былі акрэслены ў зборніку вершаў і крытычных тэкстаў «Нож у жываце [1, с. 79]. Заснавальнікамі польскага футурызму сталі Б. Ясеньскі, А. Стерн, Т. Чыжэўскі, А. Ват. Яны заклікалі да кардынальных змен у культуры і рабілі наватарства новай каштоўнасцю літаратуры. Нягледзячы на гэта, у іх творчасці прасочваюцца асноўныя мадэлі, характэрныя і для папярэдняй паэзіі: індывідуальная мадэль паэта, мадэль грамадства, урбаністычная мадэль і г. д. [2, с. 297]. Горад становіцца асноўным месцам дзеяння ў творчасці польскіх футурыстаў. Гарадская тэма прадстаўлена ў наступных зборніках польскіх футурыстаў: Т. Чыжэўскага «Зялёнае вока; Паэзія фармістычная; Электрычныя бачанні» («Zielone oko; Poezje formistyczne; Elektryczne wizje», 1920), «Ноч–дзень: механічны інстынкт электрычны» («Noc-dzień: mechaniczny instynkt elektryczny», 1922); Б. Ясеньскага «Бот у бутаньерцы» («But w butonierce: poezje», 1921), «Зямля налева» («Ziemia na lewo», 1924).

Польскія даследчыкі сцвярджаюць, што ў іх айчыннай літаратуры з'явіўся фармізм, які ўвабраў у сябе рысы многіх авангардных кірункаў: футурызм, экспрэсіянізм, кубізм. Гэтым тлумачыцца адлюстраванне гарадскога асяро-

дззя праз гукі і колеры, паколькі *«фармісты па прыкладзе кубістаў адышлі да традыцыйнага паказу прасторы, часта выкарыстоўваючы моцны кантраст святлаценю»* [3]. У зборніках польскіх футурыстаў вельмі часта пры згадцы гарадоў уводзяцца ***разнастайныя фарбы***, якія дазваляюць аўтарам стварыць больш запамінальны і яскравы вобраз: *«Idą ulicą domy /Śpiewające / Dom zielony / Smutny / Idą ulicą drugą / Domy śpiewające / Wesołe / Dom biały» («Ідуць па вуліцы дамы / Спяваючы / Дом зялёны / Смутны / Ідуць па вуліцы іншай / Дамы спяваючы / Вясёлыя / Дом белы»*24) [4, s. 36], *«w miastach / koła się kręcą / czarne złote czerwone / maszyny rozwścieklone / poją huczą nęcą» («у гарадах / колы круцяцца / чорныя залатыя чырвоныя / раз'юшаныя машыны / спяваюць гудуць вабяць»)* [5, s. 3] (Т. Чыжэўскі); *«Tramwaj czerwony wytoczył się z alej / Jeden. Dwa («Трамвай чырвоны выкаціўся з завулка / Адзін. Другі»)* [6, s. 47], *«pamiętam wieczór jak wytarty gwasz / i w bramach domów przykucnięty przeraz / gdym nagle w tłumie ujrzał twoją twarz / i zrozumiałem że to właśnie teraz» («помню вечар як выцвілая гуаш / і ў падваротнях дамоў прыціхлы жах / калі раптам у натоўпе я пабачыў твой твар / і зразумеў што гэта менавіта зараз»)* [7, s. 8] (Б. Ясеньскі). ***Ужыванне гукаперайманння*** дазваляе футурыстам не толькі перадаць навуковае развіццё, але паказаць атмасферу сучасных для іх гарадоў і звярнуць увагу на гукавую насычанасць: *«Kino Palace: mord w Bombaju / aju aju aju aju / morze auto cztery drzewa / ktoś na portjera się gniewa» («Кіно «Палас»: mord w Bombaju / аю аю аю аю / мора аўто чатыры дрэвы / хтосьці на парцье гневаецца»)* [5, s. 9] (Т. Чыжэўскі). Зварот да сінанімічнага раду дзеясловаў са значэннем рэзкіх гукаў дапамагае падкрэсліць гукавую насычанасць гарадской прасторы пачатку XX ст.: *«Z odległej czarnej alei / / blask-zgasł-piszczał / dwa czerwone koła zabłysły /spóźniony samochód wyszedł» («З далёкага чорнага завулка / Зараўло – загуло –запішчала / Заблішчалі два чырвоныя колы / Вынырнула спозненае аўто»)* [7, s. 62] (Б. Ясеньскі). Варта адзначыць, што ў многіх вершах пры апісанні горада пераважаюць дзеясловы, што таксама перадае актыўнае жыццё гарадоў 1920-х гг.: *«w kościele dzwonią dzwony / ktoś kogoś kopnął nogą / w kanale z mgieł opony / i psy już wyć nie mogą / ni słońce się nie śmieje / nad miastem płyną dymy / kogut na zmianę pieje / z cmentarza kapią rymy / mknie autem nierządnica / tramwaj w aleje zmyka» («у касцёле звіняць званы / хтосьці кагосьці пнуў нагой / у канале з туманаў заслоны / і псы ўжо брахаць не могуць / ні сонца не смяецца / над горадам плыве дым / певень па чарзе спявае / з могілак прыходзяць рыфмы / едзе на машыне распусніца / трамвай у завулак выслізгвае»)* [4, s. 20] (Т. Чыжэўскі); *«Z czarnego gardła ulicy, / Z samego spektrum / Z sykiem rozdarł ciemności / Żółty reflektor. / Szeleści woda. / Wicher powiał. / Pędzi karetka pogotowia. / Wymościła światłem drogę. / Widno… / Pędzi cicho, bez szelestu. / Węszy po ulicach, / Jak widmo. / Gdzie?.. Gdzie?.. Może tu?.. / Tuu – tuu – tuu…» («З чорнага горла вуліцы / З самага спектра / З шыпеннем разадраў цемру / Жоўты пражэктар. // Шалясціць вада. // Вецер падзьмуў// Імчыцца хуткая / Праклала святлом дарогу / Відаць… / Імчыцца ціха без шоргату / Вынюхвае па вуліцах, / Як прывід. / Дзе?.. Дзе?.. Можа тут?.. / Туу – туу – туу…»)* [6, s. 67–68] (Б. Ясеньскі).

Прамыслова-тэхнічная рэвалюцыя на памежжы XIX–XX стст. спрыяла ўзнікненню футурыстычнага кірунку ў літаратуры. У вершах паэтаў становіцца частотным **усхваленне тэхнічнага і навуковага развіцця** праз увядзенне

[24] Тут і далей пераклад наш. – *Ю.Ш.*

новых транспартных сродкаў (трамваі, машыны, омнібусы і г.д.). У зборніках польскіх футурыстаў вобраз горада цесна звязаны з машынамі і рухам: *«Szum koła automobilu / Śmiga aeroplanu / w szalonym pędzie» («Шум колаў аўтамабіля / Ляціць аэраплан / у шалёным тэмпе»)* [5, s. 4], (Т. Чыжэўскі); *«Samochody. Platformy. Dorożki. / Kinematograf szprych / Z kółłomotem gruchotał po wyschłym asfalcie» («Аўтамабілі. Платформы. Рамізнікі. / Кінематограф спіц / З шумам грукатаў па высахлым асфальце»)* [6, s. 47] (Б. Ясеньскі). Нярэдка аўтары падкрэсліваюць актыўнае ўдасканаленне гарадоў праз увядзенне гукападражання транспартных сродкаў: *«Tranwaj omnibus auto / Dzwonią we wszystkie klawisze / ha ha» («Трамвай омнібус аўто // Звоняць па ўсіх клавішах // га га»)* [4, s. 42] (Т. Чыжэўскі); *«Trrrrrach!!! / Stoppp!! / Hamulec! / Aaaaaaaaaa!! / Przejechali! Przejechali!!» («Трррррах!!! / Стоппп!! / Тормаз! / Аааааааааа!! / Пераехалі! Пераехалі!!»)* [6, s. 48] (Б. Ясеньскі).

Навукова-тэхнічнае развіццё адзначана згадкамі фабрык, прычым нярэдка ўводзіцца ***антытэза гарадскога і прыроднага, самога чалавека і механізаванага горада***: *«Зруйнаваліся фабрыкі коміны бляск / На возеры стаяў электрычны Пёс»* [4, s. 70] (Т. Чыжэўскі); *«Pracuje, pracuje w nocy / MIASTO – FABRYKA LUDZI» («Працуе, працуе ўначы / ГОРАД – ФАБРЫКА ЛЮДЗІ»)* [6, s. 73] (Б. Ясеньскі). Гэтым тлумачыцца адсутнасць апісання гарадскіх жыхароў. Часам гарады паказаны зусім пустымі: *«Ulica pusta. / Jakby ludzie wymarli. / Nikogo…» («Вуліца пустая / Як быццам людзі вымерлі / Нікога…»)* [6, s. 53] (Б. Ясеньскі). У вершы ўводзіцца вобраз ***ніжэйшых слаёў насельніцтва***, каб паказаць сапраўднае становішча гарадскога насельніцтва: *«On był szoferem a ona szwaczką / Taką sobie szwaczką / Bardzo kochała go bardzo / o lala lalala lalala» («Ён быў кіроўцам а яна швачкай / Такой сабе швачкай / Вельмі кахала яго вельмі / о лала лалала лалала»)* [5, s. 13] (Т. Чыжэўскі); *«kawiarnia była nabita szczelnie / kiwał się rajer nad każdym stolikiem / na palcach chodził po sali kelner / roznosił na tacy likier» («кавярня была запоўнена ўся / качаўся гуляка над кожным століком / на дыбачках хадзіў па залі афіцыянт / разносіў на падносе лікёр»)* [7, s. 21] (Б. Ясеньскі). Асноўная ўвага ў зборніках скіравана на адлюстраванне жыцця прастытутак, што ўзмацняе супрацьпастаўленне тэхнічнага развіцця і складаныя ўмовы гарадскіх жыхароў: *«Bo jedna w Kinie jest kasyerka, / Druga pracuje w Cygar fabryce, / Trzecia sprzedaje «III Kuryerka, / Czwarta zarabiać poszła w ulicę («Бо адна ў «Кіно» прадавачка / Другая працуе на фабрыцы «Цыгар» / Трэцяя прадае «III Курыерка», / Чацвёртая зарабляць пайшла на вуліцу»* [4, s. 40–41] (Т. Чыжэўскі); *«Na rogu dom. / Jasno oświetlony. / Różowe firanki. / Ciepło. Przytulnie. – / Burdel» («На рагу дом / Ясна асветлены / Ружовыя фіранкі / Цёпла. Утульна – / Публічны дом»)* [6, s. 63] (Б. Ясеньскі).

Ужо ў 1924 г. прадстаўнікі адышлі ад новага кірунку. Гэта адчуваецца ў апошніх зборніках, напісаных у рэчышчы футурызму. У творах з'яўляюцца новыя тэмы, звязаныя з апісаннем сацыяльна-палітычнага жыцця краіны: *«Wszystko i wszystkich sen bierze / Drzemią widelce b noże / Kawiarnia kelnerzy a może / Krakowa całe ulice / Drzemią i Sukiennice, / Szewska Długa i Wolska / I cała zdrzemała się Polska» («Усіх і ўсё сон бярэ / Дрэмлюць відэльцы і нажы / Кавярня афіцыянты і мора / Кракова ўся вуліца / Дрэмлюць і Суконныя рады / Шэўская Доўгая і Вольская / І ўся задрамала Польшча»)* [5, s. 12] (Т. Чыжэўскі); *«panie. pany. panowie. konie. / jedzie. dzwoni. auto. w melonie. / praczki. szwaczki. okrzyki. kwiatki. / chodzmy. panna. do. separatki. / panna. płacze. idą. na wojne / takie. młode.*

takie. przystojne. / rzędem. za rzędem. z rzędem. rząd. / wszyscy. wszyscy. wszyscy. na front. / eh by. było. młodych. mam. / tra=ta=ta=ta=tam. tra=ta=ta=ta=tam («спадары. спадарыні. спадарства. коні. // едзе. звініць. аўтамабіль. у дыне. // прачкі. швачкі. крыкі. кветкі. // хадзем. спадарыня. у ізалятар. // спадарыня. плача. ідуць. на вайну. // такія. маладыя. такія. прыгожыя. // шэрагам. за шэрагам. з шэрагам. шэраг. // усе. усе. усе. на фронт. // эх бы. у мяне. маладых. было. // тра=та=та=та=там. тра=та=та=та=там») [7, s. 11], *«miejsca! gromada idzie, proletariacki samut! / czapkami drogę, wymościł taneczny krok rewolucji» («гарады! натоўп ідзе, пралетарскі сон! / шапкамі дарогу выбрукаваць танцуючы крок рэвалюцыі!»)* [7, s. 18] (Б. Ясеньскі). Расійская даследчыца В. В. Мачалава піша: *«Магчыма, футурыстычны перыяд у творчасці гэтых мастакоў быў звязаны і з еўрапейскім кантэкстам, а выбраная імі стратэгія скандалу і імкнення да руйнавання прынятых канцэпцый – з перыядам юнацкага іканаборства і рэвалюцыйным энтузіязмам»* [1, с. 83].

Польская літаратура міжваеннага перыяду зазнала паскоранае развіццё праз утварэнне новых груп і літаратурных суполак. У гэты час у паэзіі з'яўляецца мастацкі авангардысцкі рух футурыстаў. У іх творах вобраз горада становіцца адным з галоўных і ключавых, а ўрбаністычная тэма выходзіць на пярэдні план. Гэтым тлумачыцца станаўленне горада асноўным месцам дзеяння ў футурыстычных вершах.

Паэты футурыстычнага кірунку звяртаюцца да перадачы атмасферы горада пачатку XX ст. праз колеравую і гукавую гаму. Пры адлюстраванні гарадскіх жыхароў большая частка іх вершаў прысвечана ніжэйшым слаям насельніцтва і жанчынам лёгкіх паводзін. Разам з тым футурысты маглі паказаць пустынны і бязлюдны горад. Паэты акрэсленага авангардысцкага руху звярталіся да адлюстравання навукова-тэхнічнага прагрэсу і яго ўплыву на гарадскую прастору.

Напрыканцы дзейнасці прадстаўнікі футурыстычнай плыні практычна адыходзяць ад урбаністычнай тэмы і звяртаюцца да сацыяльна-палітычных праблем. Нягледзячы на гэта, польскія паэты-футурысты зрабілі значны ўнёсак на новае ўспрыняцце гарадской прасторы ў міжваенны літаратурны перыяд.

Бібліяграфічны спіс

1. Мочалова, В. В. Манифесты польских футуристов / В. В. Мочалова // Литературные манифесты в культурном пространстве славянского модернизма и авангарда: Материалы научной конференции с международным участием (5 декабря 2023 г.) / Отв. ред. Ю. А. Созина. – М.: Институт славяноведения РАН, 2024. – С. 79–83.
2. Рега, Д. О. Типологія футуристичних тенденцій у творчості Михайля Семенка та Бруно Ясенського / Д. О. Рега // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія. Івано-Франківськ. —2009–2010. – № 23–24. – С. 295–299.
3. Ruppel, B. Futuryzm w sztuce. Pochwała ruchu, wielkich miast i szybkich maszyn. – 2023 Conde Nast. – URL: https://architecturaldigest.pl/futuryzm-w-sztuce-pochwala-ruchu-wielkich-miast-i-szybkich-maszyn/. (дата звароту: 14.07.2025).
4 Czyżewski, T. Zielone oko; Poezje formistyczne; Elektryczne wizje / T. Czyżewski. – Kraków: G. Gebethner, 1920. – 71 s.
5 Czyżewski, T. Noc-dzień: mechaniczny instynkt elektryczny / T. Czyżewski. – Kraków: Druk. «Czasu», 1922. – 41 s.
6. Jasieński, B. But w butonierce: poezje / B. Jasieński. – Warszawa: Klub Futurystów «Katarynka», 1921. – 93 s.
7. Jasieński, B. Ziemia na lewo / B. Jasieński, A. Stern. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987. – 41 s.

Яфіменка Ганна Ануфрыеўна

канд. філал. навук, выкладчык (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск, Беларусь) hannaofalltrades@gmail.com

ПОГЛЯД ІНШАГА Ў ФАНТАСТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XX СТАГОДДЗЯ (ГРАФІЧНАЯ НАВЭЛА А. ХАДОРАЎСКАГА І МЁБІУСА «ВОЧЫ КАТА»)

Ефименко Анна Онуфриевна

канд. филол. наук, ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь) hannaofalltrades@gmail.com

ВЗГЛЯД ДРУГОГО В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (ГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН А. ХОДОРОВСКИ И МЁБИУСА «ГЛАЗА КОШКИ»)

В статье рассматривается концепт «взгляд Другого» в контексте европейской фантастической литературы второй половины XX века. Исследуются темы памяти, вины, одиночества, смысла существования, что соответствует общим тенденциям развития жанра после Второй мировой войны.

Ключевые слова: *фантастическая литература; жанровая литература; взгляд Другого; эффект остранения; фантастика второй половины XX века; графический роман.*

У літаратуразнаўстве тэрмін «погляд Іншага» абазначае мастацкі прыём, пры якім успрыманне рэальнасці будуецца праз аптыку суб'екта, што знаходзіцца па-за звыклымі культурнымі, маральнымі і эмацыйнымі каардынатамі чытача або галоўнага героя. Гэты тэрмін паходзіць з філасофіі Ж.-П. Сартра і Э. Левінаса, дзе Іншы – гэта той, праз чый позірк суб'ект усведамляе ўласную іншасць і абмежаванасць.

Жан-Поль Сартр у «Быцці і нішто» пісаў, што «погляд Іншага» – гэта момант, калі чалавек усведамляе сябе праз успрыманне іншым суб'ектам [1; с. 207]. Гэта акт, які адначасова адкрывае чалавеку яго ўласнае «я» і ставіць яго ў залежнасць ад чужой ацэнкі. Такі погляд стварае эфект здзіўнення (паводле Шклоўскага) – звыклае бачыцца новым і дзіўным.

Фантастыка як жанр дае ўнікальныя магчымасці для рэалізацыі «погляду Іншага», бо яна дапускае радыкальна іншыя перспектывы: ад жывёл і штучнага інтэлекту да пазаземных формаў жыцця. Фантастычная літаратура часта факусуецца на «іншым» – гэта можа быць чалавек, група, культура, не-чалавечы розум, свядомы або нават «несвядомы» пункт гледжання. Эфект здзіўнення тут спрацоўвае вельмі інтэнсіўна, бо звыклая рэальнасць становіцца «чужой» і патрабуе новага асэнсавання. Асабліва гэта прыкметна ў фантастыцы другой паловы XX стагоддзя, у якой адлюстраваны крызіс гуманізму, перажыты падчас Другой сусветнай вайны: фантастычная літаратура гэтага перыяду ў асноўным засяроджваецца на крытыцы і аналізе чалавечай прыроды і самога паняцця чалавечнасці.

У адрозненне ад рэалізму, фантастыка можа дазволіць сабе радыкальна новы пункт гледжання, зусім непадобны да чалавечага, і лёгка ўводзіць гэта «абсалютна чужое» ў апавяданне, пры тым, што «невядомае» і «чужое» стано-

вяцца яскравымі маркерамі жанру. Гэта агульны пункт перасячэння фантастыкі з прыгодніцкай літаратурай і традыцыя сутыкнення з незвычайным, якая атрымлівае новае напаўненне. Пры гэтым у мастацкім сэнсе «погляд Іншага» забяспечвае метафарычную ёмістасць, што разгортваецца адначасова і ў сюжэтным, і ў сэнсавым планах тэксту.

У кантэксце фантастыкі другой паловы XX стагоддзя «погляд Іншага» найчасцей выкарыстоўваецца для крытыкі чалавецтва – праз увядзенне іншапланецян, робатаў, жывёл, штучнага розуму. Асабліва цікава з'яўленне паджанру экзістэнцыяльнай фантастыкі (у тым ліку ў С. Лема), дзе Іншы – гэта не вораг, а загадка, адлюстраванне скажэння самога чалавека. Такім чынам, у 1970–1980-я гады ў еўрапейскай і савецкай фантастыцы ўзмацняецца метафізічны аспект: калі раней Іншага патрэбна было знайсці, вывучыць і выправіць, то тут Іншы – гэта люстэрка, у якім мы бачым свае страхі, віну і недасканаласць.

Варта адзначыць, што цікава не толькі сама традыцыя выявы Іншага як люстэрка чалавека, але і тое, якім чынам яна перадаецца ў фантастычнай літаратуры. Напрыклад, асаблівую прыхільнасць аўтараў-фантастаў атрымаў вобраз ката – традыцыя, вытокі якой, магчыма, сягаюць яшчэ да «Жыццёвых поглядаў ката Мура» Э. Т. А. Гофмана і «Запісак аб кошачым горадзе» Лао Шэ. У згаданых творах кот выступае як істота, якая разумее чалавека і знаходзіцца з ім у даволі блізкіх адносінах, але ў той жа час істотна адрозніваецца і крытыкуе «чалавечае», сатырычна асвятляючы праблемныя пытанні этыкі, маралі і соцыуму. І менавіта з дапамогай «погляду ката» адбыўся зрух фокусу ў замежнай фантастыцы, і гэта датычыцца не толькі літаратуры, але і кіно.

Комікс, альбо еўрапейскі bande dessinée «Вочы ката» (Les Yeux du Chat, 1978) – вынік першай сумеснай публікацыі і плённай творчай супрацы Аляхандра Хадароўскага і Мёбіюса/Жана Жыро (Moebius). Гэты твор мае значную вагу як для фантастычнай літаратуры, так і для візуальнай культуры. Гэта нямы комікс, пабудаваны ў форме паслядоўнасці асобных панэляў амаль без тэксту, у якіх ствараецца інтэнсіўная атмасфера халодна-хорарнага адчування. Стыль накіраваны на пошук сутнасці праз адмову ад прамых апісанняў; як адзначаў сам Мёбіюс, гэта прыклад эфектыўнага хорарнага твора.

Прынцып стварэння сучаснага еўрапейскага bande dessinée грунтуецца на паказе звыклых рэчаў з нязвыклага ракурсу. Для гэтага мастакі выкарыстоўваюць спецыяльную раскадроўку, падобную да фотапанэлі. Варта адзначыць, што менавіта Мёбіюс і яго паслядоўнікі сфармавалі школу еўрапейскага комікса: яны ўжывалі прыёмы, якія засяроджваліся не столькі на перадачы руху і дынамікі (як гэта характэрна для амерыканскіх аўтараў), колькі на маніпуляцыі з часам і прасторай, імкнучыся паўплываць на ўспрыманне чытача. Найбольш прыкметныя рысы стылю Мёбіюса – гэта празмерная дэталізацыя малюнка і амаль поўная адмова ад дыялогаў, дзякуючы чаму ўвага чытача канцэнтруецца на маштабах выяў, позах і выразах твараў персанажаў, колерах і сімвалах. Ілюстратыўны стыль Мёбіюса пазней моцна ўплываў на кібер-панк і кіно: яго праца над коміксамі часопіса Metal Hurlant (у тым ліку «The Long Tomorrow») стала адным з ключавых візуальных каталізатараў для фільмаў Blade Runner, Alien, Tron і іншых.

У «Вачах ката» словы амаль адсутнічаюць, а асноўную прастору займаюць выявы як форма візуальнай паэзіі: кот, птушка і постапакаліптычны ландшафт злучаныя ў паэтычнай, але трагічнай маніпуляцыі вобразамі. Няма неабходнасці непасрэдна апісваць карціну змрочнай будучыні, паколькі яна счытваецца ўско-

сна: праз адсутнасць расліннасці ў кадры, праз выяву велізарнага пустыннага мегаполіса і праз жорсткае раўнадушша назіральніка, вачыма якога і прадстаўлены падзеі. Спецыфіка такога тыпу аповеду падкрэслівае здольнасць чалавечай фантазіі ствараць тэматычныя і эстэтычныя вопыты праз візуальнае, а не праз лінейны сюжэт, асабліва ў жанрах фантастыкі і метафізічнай прозы.

«Вочы ката» з'яўляюцца знакавым творам у галіне фантастыкі і графічнага мастацтва. Камбінуючы абстрактную эстэтыку і філасофска-метафарычную глыбіню, гэты твор спрыяў пашырэнню межаў жанру. Ён паўплываў на візуальныя тэндэнцыі фантастыкі, прадэманстраваўшы, што яна не абмяжоўваецца апісаннем тэхналогій і будучыні, а можа выходзіць за гэтыя рамкі і існаваць як форма інтэлектуальнага мастацтва. Дадзеная навэла прыцягнула ўвагу як даследчыкаў, так і аматараў, бо з'яўляецца адной з найбольш візуальна і канцэптуальна збалансаваных формаў фантастычнага наратыву.

У графічнай навэле Мёбіюса і Хадароўскага прысутнічае кот – і як жывая істота, і як шматслаёвы сімвал, які функцыянуе на некалькіх узроўнях. Вобраз Іншага тут увасоблены як у літаральным, так і ў сімвалічным вымярэнні. Кот – адзіны жывы сведка постапакаліптычнага пейзажу, які назірае за светам праз позірк, у якім злучаюцца жывёльны інстынкт і амаль містычная дасведчанасць. Яго погляд – гэта позірк істоты, чыя оптыка пазбаўленая чалавечых маральных катэгорый, але валодае здольнасцю глыбока фіксаваць рэальнасць.

Візуальная кампазіцыя Мёбіюса ўзмацняе гэты эфект: буйныя планы вачэй ката становяцца не толькі візуальным матывам, але і пунктам уваходу ва ўспрыманне Іншага, прымушаючы чытача бачыць свет так, як бачыць яго кот – здзіўленна, але з максімальнай уважлівасцю.

Спачатку кот паказаны як істота з вострым зрокам, якая бачыць далей і дакладней, чым чалавек. Ён палюе на птушку, кіруючыся інстынктам, і ў гэтым узнікае тэма натуральнай жорсткасці свету: смерць і паляванне як частка цыклу жыцця. Кот выступае своеасаблівым «інструментам прыроды». Але сітуацыя хутка змяняецца – аказваецца, што птушка палюе на ката, каб прынесці здабычу свайму гаспадару. Тут мы бачым падвоеную перспектыву: кот адначасова і ахвяра, і драпежнік. Дуалізм перагукаецца з экзістэнцыяльнай ідэяй Хадароўскага пра тое, што кожны чалавек з'яўляецца і катом, і птушкай – і тым, хто палюе, і тым, на каго палююць.

Назва комікса падкрэслівае візуальную тэму – бачыць і разумець тое, што недаступна іншым. Вочы ката выступаюць метафарай асаблівага, магчыма, нават звышнатуральнага бачання свету. У фантастычнай традыцыі Мёбіюса гэта набліжаецца да канцэпта «назіральніка па-за гульнёй» – таго, хто ўсё бачыць, але не ўмешваецца. Аднак хутка становіцца зразумела, што такое раўнадушнае назіранне не спрыяе паляпшэнню свету; наадварот, чым разумнейшы назіральнік, тым больш жорстокай выглядае яго абыякавасць. Гэта можа інтэрпрэтавацца як метафара інструменталізацыі: чалавек выкарыстоўвае іншых (жывёл, машыны, людзей) для дасягнення ўласных мэт, часам не ўсведамляючы маральных наступстваў.

У шырэйшым жанравым кантэксце кот у «Вачах ката» ўвасабляе метафізічную фігуру назіральніка – падобна да персанажаў у С. Лема або А. Кларка, якія даследуюць свет не дзеля трыумфу тэхнікі і прагрэсу, а каб зразумець яго сутнасць. Тут назіральнік – драпежнік, чые веды непарыўна звязаныя з інстынктам, а не з логікай.

Такім чынам, твор̀s фармулююць агульную выснову: «погляд Іншага» ў фантастычнай і філасофскай прозе другой паловы XX стагоддзя дазваляе аўтарам даследаваць як вонкавае (аб'ектыўнае, пазачалавечае) назіранне, так і ўнутранае (суб'ектыўнае, траўматычнае) перажыванне рэальнасці, ставячы пад сумнеў аптымізм ідэі прагрэсу і гуманізму.

Бібліяграфічны спіс

1. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр (пер. с фр. В. Колядко). – М.: Республика, 2000. – 639 с.

2. Глаза кошки: графический роман / Мебиус, Алехандро Ходоровски (пер. с фр. М. Хачатурова). – СПб.: Азбука-Аттикус, 2025. – 60 с.

Яценко Мария Вадимовна

докт. филол. наук, профессор (Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций им. проф. М. А. Бонч-Бруевича, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия)
maria.yatsenko1@yandex.ru

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЦЕПЦИИ БИБЛИИ В ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассматриваются истоки англо-саксонских экзегетических традиций, формирование которых обусловлено прикладными задачами богословского образования, включающего в себя как устные проповеди, так и художественное переложения библейских и агиографических сюжетов.

Ключевые слова: *рецепция Библии, экзегетическая традиция, древнеанглийская словесность.*

Чтение Священного Писания было смыслом и целью монастырского образования в Средние века. Англосаксонские монастыри оказали значительное влияние на развитие традиции переписывания и чтения Библии в Европе того времени. Изучение истории рецепции Священного Писания в этой традиции предполагает учет ряда моментов.

Библейский текст существовал в виде вариантов. На Британских островах Библия была известна главным образом на латинском, а также на древнееврейском, древнегреческом и, возможно, сирийском языках. Тесная связь с римской христианской традицией была сопряжена с использованием латинского языка как языка богослужения. Это создавало своеобразную языковую ситуацию: поскольку язык богослужения и Писания отличался от языка англосаксов, возникала потребность изучать его в церковных школах. Но это же отличие от разговорного языка обеспечивало и сохранность текста Библии, латинская версия которой, в отличие ряда от континентальных стран, при переписывании не подвергалась изменениям под влиянием разговорной (вульгарной) латыни. Англосаксы были «хранителями» латинского перевода Иеронима25. Параллельно с ним на Британских островах использовалась и старая латинская версия (так наз. Vetus Latina). Англосаксы продолжали труд по сверке переводов Библии. Составление общепринятого канона, получившего в дальнейшем название

[25] Беда Досточтимый называл перевод Иеронима «нашим переводом», «нашим изданием» (На начало книги Бытия, PL 91, 33, 58; О порядке времен LXVII, Цит. по: [1, с. 373]).

Вульгаты, проводилось при дворе короля Карла Великого под руководством выходца из Нортумбрии Алкуина.

Списки Библии редко были полными. Большая часть сохранившихся до наших дней списков Библии прибыла на Британские острова с миссией, направленной Григорием Великим [2, p. 39] из Италии. Англосаксонская Нортумбрия была центром переписывания книг, известным по всей средневековой Европе. Из них самые авторитетные: Амиатинский кодекс (Codex Amiatinus) (кон. VII в.26), содержавший полный перевод Библии на латынь блаж. Иеронима, и Линдисфарнское Евангелие. Большая часть древнеанглийских списков библейских книг использовалась для богослужебных целей. Ветхозаветные книги читались в отдельных списках [2, p. 40–41]. Одним из наиболее ярких примеров компиляций ветхозаветного текста была «Книга из закона Моисеева» (Liber ex lege Moysis), которая имела ирландское происхождение и включала фрагменты морального и законодательного характера, взятые из книг Исход, Левит, Числа и Второзаконие [2, p. 49].

Библейский текст изучался вместе с его толкованиями. Рукописи библейских книг содержали сочинения экзегетического, вероучительного и педагогического характера [2, p. 43]. Комментарии к библейским книгам существовали как «гипертекст» и фиксировались рядом с текстом. Компиляции и выдержки из толкований к библейским книгам отцов Церкви и других авторитетных авторов записывались в форме катен; на полях текста или между строк как краткие комментарии фиксировались схолии. На англосаксонском языке в составе рукописей Евангелия и Псалтири сохранилась глоссы, представлявшие собой построчный перевод. В ряде случаев этот перевод дополнялся пересказом текста Псалтири в стихотворной форме. Глоссы могли существовать не только в рукописи самой Библии, но и переписываться отдельно, при этом из библейского текста повторялись уже только те фрагменты, к которым имелись комментарии. Примером подобных глосс в англосаксонской традиции были глоссы-комментарии школы Теодора и Адриана.

Принципы истолкования Библии, получившие развитие на Британских островах, восходят к грекоязычной традиции. Начало массового изучения англосаксами библейской экзегезы было положено в школе Феодора (Теодора Тарсийского/ Феодора Кентерберийского (620–690)) и Адриана (ум. 709(?)) в Кентербери. Сохранившиеся комментарии, восходящие к эпохе Феодора и Адриана, хотя они записаны на латыни, показывают знакомство, прежде всего, с греческой традицией истолкования. Это сочинения отцов Церкви Василия Великого (Кесарийского) (330–379), Иоанна Златоуста (ок. 347–407), Климента Александрийского (150–215), Епифания Кипрского (ум. 403 г.), Оригена, Кирилла Александрийского; путешественников и историографов Козьмы/ Козмы Индикоплова и Иосифа Флавия (ум. 100 г.). Цитаты из латиноязычных сочинений Отцов Церкви минимальны (упоминаются имена блаж. Августина, блаж. Иеронима, цитируется Исидор Севильский) [3, p. 201], использованы лишь отдельные фрагменты из комментариев этих авторов. Возможно, что при создании первых комментариев на Британских островах использовались катены [3, p. 229–232] или греческие глоссарии [3, p. 232–233], а также сирийские источники [3, p. 233–240]. Основу экзегезы кентерберийской школы составляла традиция

[26] Р. Марсден датирует его между 689 и 716 годом [2, p. 106].

антиохийцев [3, p. 248–249] с их стремлением к точному анализу и постижению культурно-исторического смысла текста, его разъяснению и истолкованию. При этом привлекались данные медицины, географии, истории, риторики, метрологии. Традиция толкования Библии, заложенная Кентерберийской школой, оказала большое влияние на развитие англо-латинской литературы.

Рецепция традиции аллегорического истолкования Библии на Британских островах отразилась в сочинениях Беды Досточтимого (672–735 гг.). Он составил первую английскую историю, ряд комментариев на Священное Писание, житийную литературу, космографию, сочинения по хронологии, астрономии, медицине, математике, поэтике, философии, грамматике, риторике, стихи. Беда был учеником монастырской школы в нортумбрийском монастыре Веармут (Вермут/ Уирмут/ Уермут) -Ярроу, где популярны были экзегетические труды латинских авторов (блаж. Августина, Григория Великого). Экзегеза Беды объединяла в себе традиции антиохийской и александрийской школ. Характер комментариев Беды во многом определялся каждодневной потребностью в проповеди и ориентировался на церковный календарь. Беда предлагает следующую последовательность толкования: 1) тщательное изучение текста, его грамматического строя и первого, буквального смысла; 2) размышление над тем, что сказано, и соотнесение с остальными частями Писания; 3) исследование скрытого смысла; 4) выяснение его значения для личной духовной жизни [1, с. 374]. Экзегетические толкования Беды различались в разных его сочинениях и, видимо, также зависели от материала. Беда отмечает, что после разъяснения точного исторического смысла для обучающихся необходим рассказ о смысле Божественном, он выделяет также смыслы духовные *(sensus spiritiualis)*, символические *(typos, figura, signum)* и скрытые, таинственные *(mysterium, sacramentum, allegoria, arcanum)* [4, p. 37]. В ряде случаев он признает преимущество аллегорического истолкования над буквальным [4, p. 37].

Наиболее крупными прозаическими переводами на древнеанглийский язык был перевод Евангелия и части Ветхого Завета. Эльфрик Эйншемский/ Грамматик (995–1020/25) создал первый перевод ряда ветхозаветных книг на древнеанглийский (так называемое Семикнижие). В двух обширных предисловиях (первое – ко всему переводу в целом, второе – к Книге Бытия) он записал соображения относительно принципов понимания Библии. По словам Эльфрика, для простого человека слова Библии должны быть знаками, заключающими в себе идеи; для просвещенного христианского ума знаки Библии – это и божественные дела, в которых намерения Бога объединены с реальными историческими событиями. Аллегорический смысл библейского текста невозможно понять неискушенному человеку, поэтому ему необходимо его разъяснить. Как для кентерберийской школы и для Беды, для Эльфрика перевод Писания был неразрывно связан с его истолкованием, наставлением и воспитанием паствы.

Помимо прозаических переводов и глосс от древнеанглийской эпохи сохранились поэтические сочинения на библейские темы. Эти произведения использовали приемы аллитерационного стихосложения, поэтическую лексику и фразеологию. Переложения богослужебных песнопений (краткое славословие и др.) и молитв (отче наш, Символ веры и др.), парафразы псалмов, а также христианский эпос – развернутые поэмы на библейские сюжеты «Бытие», «Исход», «Даниил, «Христос и Сатана», «Видение креста» и ряд других составляют большую часть поэтического наследия англосаксов. Взгляд на библейские сюжеты

и образы, изложенный в этих текстах, отражает знакомство с экзегетической традицией, известной англосаксам.

Англосаксы до нормандского завоевания стали наследниками ведущих экзегетических традиций: египетской, сирийской, греко- и латиноязычной. Не менее важным являлось и наличие собственной традиции толкования Библии, формирование которой было обусловлено решением прикладных образовательных задач. Богословское образование осуществлялось как на латыни, так и на родном языке англосаксов. Использование последнего предполагало ориентацию на более широкую аудиторию, для просвещения которой могли использоваться не только устные проповеди, но и художественные переложения библейских и агиографических сюжетов в поэтической форме.

Библиографический список

1. Фокин, А. Из истории западного богословия: Богословие Досточтимого Беды / А. Фокин // Альфа и Омега. – 2003. – № 1 (35). – С. 365–376.

2. Marsden, R. The Text of the Old Testament in Anglo-Saxon England / R. Marsden. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – 506 p.

3. Bischoff, B. Biblical Commentaries from the Canterbury School of Theodore and Hadrian / B. Bischoff, M. Lapidge. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 612 p.

4. Brown, G. H. A Companion to Bede / G. H. Brown. – Woodbridge: Boydell Press, 2009. – 180 p.

Bilal Maher Hamdullah

PhD Student (BelarusBelarusian State University, Minsk, Belarus)
bilalma2016@gmail.com

THE CONCEPT OF ALLEGORY IN «GULLIVER'S TRAVELS» BY J. SWIFT

This report examines of creating allegory in utopia and dystopia based on J. Swift's Gulliver's Travels. which expands from conveying spiritual and transcendental truths to encompass social and political ideals. It's explores the various forms of allegory present in Jonathan Swifts Gullivers Travels, examining historical perspectives on allegory from ancient narratives to modern interpretations. It categorizes allegory into types such as figural, typological, prophetic, and situational, highlighting its evolution from spiritual truths to social and political commentary.

Key words: *Allegory, Utopia, Gullivers Travels and Jonathan Swifts.*

Bilal Maher Hamdullah

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
bilalma2016@gmail.com

КОНЦЕПЦИЯ АЛЛЕГОРИИ В «ПУТЕШЕСТВИЯХ ГУЛЛИВЕРА» ДЖ. СВИФТА

В данной статье рассматривается роль аллегории в романе Дж. Свифта «Путешествия Гулливера». Выделяются различные такие типы аллегории в зависимости от тематического и функционального содержания.

Ключевые слова: *аллегория; утопия; «Путешествия Гуливера»; Джонатан Свифт.*

Allegory is a literary technique that utilizes symbols, characters, and events to represent abstract ideas or concepts. It functions on two levels: the literal level,

where the story unfolds in a straightforward manner, and the symbolic level, where deeper meanings emerge that often critique societal norms or convey moral lessons. Essentially, allegory enables authors to express complex or nuanced ideas in captivating ways that resonate more with readers than simple narratives.

Historically, allegory has been an important means for writers to explore various themes such as ethics, governance, and the human experience. This rich tradition dates back to ancient cultures where it served both educational and entertaining purposes. By using allegorical methods, writers could skillfully lead their audiences toward greater understanding of philosophical or ethical dilemmas without directly confronting them. This strategy not only promotes interpretation but also invites readers to actively engage with the text as they search for deeper meanings.

In literature, allegory appears in many forms, ranging from simple metaphors embedded within a story to intricate narratives that weave together multiple layers of meaning. Notable examples include George Orwell's «Animal Farm,» which cleverly employs the lives of farm animals to symbolize political leaders and movements of its time. Such stories shed light on societal challenges by placing them within familiar contexts.

Additionally, allegorical interpretations allow for varied readings of texts across different eras and cultures. A single work can resonate with diverse audiences due to its layered implications; what one generation views as satire might be perceived by another as a profound commentary on existential truths. This flexibility adds to the timeless appeal of allegorical literature.

The strength of an allegory lies not only in its artistic quality but also in its capacity to go beyond ordinary storytelling; it serves as a mirror reflecting societal values and tensions while simultaneously questioning those very constructs. Authors like Jonathan Swift have expertly employed allegory – especially in works like «Gulliver's Travels» – to critique contemporary society through fantastical narratives that address pressing real-world issues.

In summary, the power of allegory resides not just in its creative merit but also in its ability to ignite discussions about human experiences across different times and places. Through this literary device, readers are invited into meaningful conversations about justice, morality, power dynamics, and the philosophical complexities inherent in life itself.

In «Gulliver's Travels,» Jonathan Swift skillfully incorporates allegory into his examination of ideal societies, presenting a rich tapestry of fictional nations that Gulliver encounters. Each of these societies represents different ideals and social structures, allowing Swift to critique the norms of his time while offering glimpses of potential utopias.

Take Lilliput, for instance; its inhabitants embody triviality and pettiness, caught up in absurd political conflicts that serve as a sharp satire of English politics during Swift's era. Their obsession with protocol and power struggles emphasizes the superficial nature of governance and social relations in England. The miniature size of Lilliput symbolizes how narrow-mindedness can obscure more significant societal issues. However, despite their flaws, the Lilliputians demonstrate a semblance of structured society, where laws, albeit imperfect, exist – suggesting that even within imperfection, there is an essential element of order that could define any ideal community.

In stark contrast, Brobdingnag showcases giants who possess a more ethical approach to governance. The Brobdingnags value virtue over mere power and express

skepticism towards Gulliver's accounts of European politics. Their society places a high premium on honesty and integrity while critically assessing European excesses. This emphasis on morality prompts thought-provoking inquiries about the nature of an ideal state: should it be rooted in rationality or deeply held ethical principles? Through this allegorical comparison, Swift appears to advocate for the latter. [2, p. 362]

Moreover, the realm of the Houyhnbnms adds another dimension of idealism – a rational society led by intelligent horses endowed with reason and virtue. The Houyhnbnms symbolize a quest for a philosophical utopia where reason guides actions and relationships flourish on mutual respect instead of exploitation. Their disdain for Yahoos – creatures resembling humans yet representing vice – highlights a crucial distinction between rational thought and the base instincts inherent in humanity itself.

These varied societies not only reflect Swift's views on governance but also his exploration of the complex moral landscape of humanity. Through Gulliver's experiences, he critiques the deficiencies of contemporary societies while simultaneously highlighting ideals worth pursuing – even if they remain elusive or imperfectly achieved.

Swift's narrative acts as both a reflection of human nature and an invitation to consider what an ideal society might resemble amid the multitude of absurdities found within real political arenas. His allegorical structure encourages readers to reflect on their values while illuminating the possibilities that emerge when reason triumphs over folly.

In «Gulliver's Travels,» Jonathan Swift uses dystopian motifs to critique 18th-century English society. Through Lemuel Gulliver's encounters with various realms, Swift exposes the absurdities and moral failings of his time. Each civilization reflects human vices, illustrating a world plagued by greed, corruption, and a lack of intellectual rigor.

In Lilliput, Swift satirizes political maneuvering through its small yet pompous citizens engaged in ludicrous power struggles. The farcical competition for office, exemplified by Rope Dancers performing stunts, highlights how trivial skills overshadow true qualifications, mirroring the arbitrary nature of political appointments in England. This mockery reveals that leaders often lack genuine competence or integrity.

Gulliver's journey to Brobdingnag intensifies this critique, as the giants disdainfully react to English customs. The king's characterization of the English as «odious vermin» underscores the moral decay Swift perceived. [3] The contrast between Gulliver's admiration for his nation and the king's scorn showcases humanity's self-delusion about its virtues, critiquing both the British elite and broader human failings. Laputa introduces another dystopian aspect, where rational thought is pursued without practical application. Inhabitants neglect basic human needs, symbolizing the disconnect of an intellectual elite from real-world challenges. This reliance on impractical knowledge illustrates how societal structures can become arrogant yet ineffective. Swift's depiction of Luggnagg, with its immortal Struldbrugs, presents a grim irony: eternal life leads to endless suffering without relief. This paradox reflects Swift's views on mortality, suggesting that a life devoid of meaning can result in greater anguish than death.

As Gulliver navigates these bleak societies, he grows disillusioned with humanity, prompting readers to scrutinize their own governance, values, and definitions of progress. Through this allegorical voyage filled with grotesque imagery, Swift emphasizes that while societies may strive for utopia, they often fall short due to inherent human flaws.
See references

Swift's portrayal of different societies invites an exploration of utopian dreams and dystopian realities, highlighting the clash between humanity's pursuit of perfection and its inherent flaws. Through imaginative lands like Lilliput and Houyhnhnms, he encourages reflection on contradictions within governance and social frameworks. The trivial disputes among the Lilliputians serve as an exaggerated mirror of political turmoil, prompting readers to confront absurdities in contemporary political landscapes.

Additionally, allegorical characters such as the Struldbruggs critique humanity's desire for immortality and eternal youth. This narrative illustrates how these aspirations can lead to despair rather than fulfillment, shedding light on society's often unrealistic expectations regarding aging.

Swift also examines moral values and societal norms through Gulliver's encounters, probing concepts of justice, power dynamics, and ethical governance. The contrasting societies he visits, each an exaggerated representation of prevailing ideologies, facilitate critical discussions about governance models that remain pertinent today. Thus, these allegorical elements elevate «Gulliver's Travels» beyond mere entertainment, transforming it into a platform for philosophical discourse on ethics in leadership.

Ultimately, literature's power lies in its ability to reflect human experiences and highlight societal shortcomings through allegory. Swift's use of irony enhances his critiques and engages readers emotionally, allowing for diverse interpretations shaped by individual perspectiv.

List of references

1. Lee, S. «Uncovering Hidden Meanings in Literature A Comprehensive Guide to Allegory in Novels and its Significance». May 2025

2. Swift, J. Gulliver's Travels. Edited with an Introduction by Claude Rawson and Notes by Ian Higgins / J. Swift. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 362 p.

3. J. Swift. «Gulliver's Travels (Allegory Explained)». Jan 1726.

Hama Ali Hussen Hama Ameen Sofi

PhD student (Linguistics University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russia)
h.hussen80@yahoo.com

FORMS AND MEANINGS OF SILENCE IN BECKETT'S PLAYS OF THE 1950s–1960s

Silence as a particular aesthetic tool characteristic of Samuel Beckett's plays (and the theatre of the absurd in general) has been discussed by scholars and critics since it was first mentioned by M. Esslin in 1961. The paper is focused on a particular aspect of this tool's functioning within the plays: comparing the «language» and context of silence in Waiting for Godot, Endgame and Happy Days, it analyzes common and different features of Beckett's image of silence.

Key words: *S. Beckett; drama; silence; functions; uncertainty, confusion; absurdity.*

Хама Али Хусейн Хама Амен Софии

аспирант (Нижегородский лингвистический университет, г. Нижний Новгород, Россия)

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ МОЛЧАНИЯ В ПЬЕСАХ С. БЕККЕТА 1950–1960-х годов

Молчание как особый эстетический прием, характерный для пьес Сэмюэля Беккета (и театра абсурда в целом), обсуждается исследователями и критиками с момента его первого

упоминания М. Эсслином в 1961 году. Статья посвящена отдельному аспекту функционирования этого приема в пьесах: сравнение «языка» и контекста молчания в пьесах «В ожидании Годо», «Конец игры» и «Счастливые дни» позволяет выявить общие и отличные черты образа тишины у Беккета.

Ключевые слова: *С. Беккет; драма; молчание; функции; неопределенность; абсурдность.*

Silence in Beckett's plays is not merely the absence of speech but a powerful tool to express psychological states, existential conditions, and complex interpersonal relationships (see, e. g.: [1, pp. 45–67]; [2, pp. 88–110]; [3, pp. 24–91]). By analyzing the three major plays, I wish to demonstrate how silence is strategically employed to convey meaning beyond verbal communication.

In *Waiting for Godot* silence often emerges between Vladimir and Estragon's dialogues, reflecting uncertainty, confusion, and the absurdity of human existence. The pauses and gaps create a rhythm that mirrors the characters' sense of waiting without purpose, embodying the theme of existential stagnation. These moments of silence also allow the audience to focus on the absurdity of communication, reinforcing Beckett's minimalist approach to language. Beckett employs pauses, ellipses, and unfinished sentences to highlight the breakdown of communication between the characters. The pauses convey existential angst, reflect their inability to connect meaningfully, and mirror the cyclical stagnation of their lives. The audience is plunged into discomfort by these pauses, driven into reflection on the void inherent in human interaction.

At the very beginning of the play, Estragon struggles with his boot without speaking, while Vladimir watches. The scene creates a pause that denotes break of communication, weakness of human 'position' in the world and absurdity of human life in general [4, pp. 9–10]. In Act I, after Vladimir's line «Nothing to be done» [4, p. 7] – a pause follows where both characters silently contemplate the situation. This silence becomes a metaphor for stasis and futility. Pauses between questions about Godot throughout the play hold on ambiguity, pointing at uncertainty about meaning and purpose [1, p. 46].

Endgame employs silence differently. In this play, silence is closely tied to the characters' physical and emotional limitations. The play's confined setting and minimal action magnify the tension between Hamm and Clov. Silence here is laden with hostility, resignation, and the inevitability of death. Pauses between lines function as spaces where unspoken emotions accumulate, revealing power struggles and the characters' mutual dependence despite their animosity. In this context, silence is an instrument of domination and resistance, an unvoiced language of survival.

At the opening scene, Hamm sits silently in the center, blindfolded, while Clov moves about the room without speaking; the repeated stage direction «(Pause.)» emphasizes the feeling of emptiness and expectation [5, p. 1]. Hamm's monologues often break unexpectedly throughout the play, leaving silence that reflects his mental fatigue and the decay of language. Nagg and Nell regularly lapse into long pauses after brief exchanges, and their silence symbolizes emotional distance and resignation [2, p. 145].

In *Happy Days* silence acquires a more ironic, if not satirical, tone. Winnie's incessant monologues are punctuated by moments of stillness that emphasize the absurdity of her optimism in the face of physical entrapment. These moments of silence juxtapose the flow of speech with the immobility of her body, suggesting the inescapable decline towards mortality. The pauses also allow the audience to confront

the contradictions between a language as means of cognition and communication and the stark reality of absurdly limited (as if unreal) human existence.

Thus, before and after pronouncing her famous phrase «Another heavenly day» Winnie pauses, and not only she, but the action in general (the author marks many times: «Pause», «A long pause»), and silence here has a suggestive effect on the audience, as well as stresses both the dramatic tension of the heroine's situation as she is buried up to her waist [6, pp. 8–9], and the sharp contrast between her words and her reality. When Winnie's final song ends, silence follows, and this last scene of the play leaves the audience with thoughts, provoked by the play, in a suspended emotional state. At the same time, long pauses in the Winnie and Willy's 'dialogues' hint at their inner isolation from each other.

Across these three plays, Beckett's usage of silence challenges conventional theatrical dialogue. Rather than serving as a gap to be filled, silence becomes an active presence that shapes meaning, reveals psychological states, and engages the audience in interpreting the unsaid. Beckett's silence embodies both the limitations and the possibilities of human communication, functioning simultaneously as a reflection of existential emptiness and a space for profound meaning. Through silence the author forces the audience to engage actively with the performance and interpret meaning through non-verbal cues.

Beckett's silences operate on multiple levels: as a dramatic technique to control pacing and tension, as a thematic reflection of existential and absurdist philosophy, and as a means of exploring the limits of communication. Ultimately it can be concluded that silence in Beckett's plays is not a void but a meaningful presence that shapes the audience's understanding of the characters and their circumstances.

List of references

1. Esslin, M. The Theatre of the Absurd. – New York: Anchor Books, 1961. – 480 p.
2. Cohn, R. Back to Beckett. – Princeton: Princeton University Press, 1973. – 275 p.
3. Kennedy, A. Samuel Beckett: A Critical Study. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 175 p.
4. Beckett, S. Waiting for Godot. – London: Faber and Faber, 1954. – 94 p.
5. Beckett, S. Endgame. – New York: Grove Press, 1970. – 91 p.
6. Beckett, S. Happy Days. – London, Boston: Faber and Faber, 1966. – 31 p.

Li Jia

PhD Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
bo328229287@gmail.com

THE ECOLOGICAL ETHICAL ADJUDICATION OF THE RED LOCUST IN MO YAN'S «THE HERBIVOROUS FAMILY»

This paper takes the red locust, the first dream in Mo Yan's The Herbivorous Family, as the object of study and analyzes the process of the locust from being endowed with divinity and sacrificed by people to having its mystical veil torn off by brute force, and finally losing its divinity and being completely eradicated. Relying on the ecological metaphor shown by the locusts, the novel reveals the latent urban-rural conflict and human alienation under the rapid expansion of rampant materialism, and the multiple themes and ambiguous meanings derived from them provide a rich source of inspiration for Mo Yan's subsequent creations.

***Keywords: Mo** Yan; «The Herbivorous Family»; Ecological ethics; Human alienation.*

Ли Цзя

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)
bo328229287@gmail.com

ЭКОЛОГО-ЭТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА КРАСНОЙ САРАНЧИ В РАССКАЗЕ МО ЯНЯ «СЕМЬЯ ТРАВЯДНЫХ»

В данной статье объектом исследования выступает красная акация, первый сон Мо Яня из романа «Семейство травоядных», и анализируется путь саранчи от наделения её божественностью до сорванной с неё мистической завесы грубой силой и полного истребления. Опираясь на экологическую метафору саранчи, роман раскрывает скрытый конфликт между городом и деревней и отчуждение человека в условиях стремительного распространения безудержного материализма, а многочисленные темы и неоднозначные смыслы, вытекающие из них, служат богатым источником вдохновения для последующих произведений Мо Яня.

Ключевые слова: *Мо Янь; «Семейство травоядных»; Экологическая этика; Отчуждение человека.*

The existence of locusts is interspersed with the change of dynasties in China for thousands of years. From the pre-Qin to Han dynasties (2070 BC-220 AD), the divinity of locusts was established, and locusts were regarded as divine messengers spreading their wings and held in awe in Yinxu Wenzi Yi Bian (Series B) (Dong Zuobin, 1948–1953); In the Wei, Jin, and Tang dynasties (220 AD-907 AD), locusts were divinely exorcised, and the practice of eating locusts was first written into official history in Treatise on Wuxing (Zhao Ying, 945 AD), which destroyed the unattainable divinity of locusts by eating them; In the Song, Yuan, Ming, and Qing dynasties (960 AD-1911), the locust control system was initially formed, and the ruling class adopted the biological control strategy of grazing ducks to control locusts; in the modern period, with the support of science and technology, the whole situation was deployed with the vision of ecological governance, and the millennial locust plague was eradicated through multi-level measures such as paraffin to exterminate the locusts and the regulation of the water level.

The changing attitudes toward locusts in Chinese history reflect the development of productivity and technological advancement, providing fertile cultural soil for the study of ecocriticism and mythopoetics. Mo Yan (莫言, 1955) *«reopened the novel's true nature and poetic source to the pristine folk land and human poetics»* [1, p. 75]. He deeply explored the folk cultural context hidden in colloquial and regional vernacular languages, and through representative works such as *«The Herbivorous Family»* (食草家族, 1993), he reconstructed an image of ecological cycles with a Chinese sense of magical realism.

The 'Red Locusts' section takes three locust plagues as its main theme, *«overlapping history and reality, inlaying stories and tales»* [2, p. 79] to map out China's thousands of years of locust extermination history. The first locust plague occurred during the reign of the Fourth Master, who was so afraid of the locusts that he didn't dare to resist and *«prayed to the god of a kind of wax to lead the people to migrate, and as Hebei had thousands of miles of fertile land, it was only right that the locusts should be eaten and gnawed to extinction, to show the god's authority»* [3, p. 78].Being a believer of the gods but selfish and full of malice, this is Mo Yan's deconstruction of the good and pious believers. Three

days later the locusts rolled in from Hebei, officially declaring the failure of the blind worship of the locusts and the compromise programme led by the Fourth Master; Since the Fourth Master did not solve the locust plague, the Ninth Master logically became the leader of the herbivorous family during the second locust plague, *«He completely repudiated the Fourth Master's 'appeasement' policy towards the locusts, and led his clan, pooling funds to build the General Liu Temple, mobilising the masses to exterminate the locusts, and pursuing a hard-line policy of cooperation between the gods and humans policy»* [3, p. 107]. Empty of courage but without scientific assistance, although the locusts were eventually destroyed, they did not preserve the crops and trees on which the herbivorous family depended for survival, leaving only an empty earth; The third locust plague occurred during the decline of the Herbivorous Family, at which point the members of the Herbivorous Family were no longer able to stop it, and while waiting for the destruction to come once again, „ten biplane cyan-coloured agricultural planes flew over the Herbivorous Family's territory of the northeastern township of Gao Mi" [3, p. 111]. The plague of locusts that the members of the Rack one's brains were unable to cope with was easily solved by the modern female pilots using science and technology.

Although the locust plague is the direct cause of the decline of the herbivorous family, the internal cause is the complex human desires. The Herbivorous Family is essentially like a miniature feudal dynasty, which has long been decadent and dilapidated internally. The members of the Herbivorous Family, who boast of their benevolence, righteousness, and morality, and claim that even the taste of their excrement is similar to that of grass, drive the locust plague to destroy other places, and ultimately are doomed to decline. By constructing the history of the rise and fall of the herbivorous family, Mo Yan borrows the locusts to make an ecological judgement on the herbivorous family, and expresses his concern for the Human alienation of the individual in the course of the epochal flood and his humanistic care.

List of references

1. 曹霞/Cao Xia (2018). 二元悖谬的说梦者——论莫言的《食草家族》 / The Binary Paradox Dreamer: On Mo Yan's The Herbivorous Family.《小说评论》/ Fiction Review (01), 73–78.

2. 冯强/Feng Qiang (2018). 《食草家族》的精神分析——兼论"民间"概念的局限 / Psychoanalysis of The Herbivorous Family: Also on the Limitations of the Concept of «Folk».《小说评论》/Fiction Review (01), 79–85.

3. 莫言(2017). 食草家族［The Herbivorous Family]. 杭州：浙江文艺出版社.（2021年5月重印）

Ragachewskaya Marina

Hab. PhD, Professor (Minsk, Belarus)
marinaragachewskaya@gmail.com

DYSTOPIAN LEGACIES AND FEMINIST REVISIONS: G. ORWELL'S *1984* AND S. NEWMAN'S *JULIA*

Key words: *feminist deconstruction; dystopia; shadow plot; moral complexity.*

Рогачевская Марина Станиславовна

докт. филол. наук, профессор (г. Минск, Беларусь)
marinaragachewskaya@gmail.com

ЖАНР ДИСТОПИИ И ЕГО ФЕМИНИСТСКАЯ РЕВИЗИЯ: «1984» ДЖ. ОРУЭЛЛА И «ДЖУЛИЯ» С. НЬЮМАН

В данной статье анализируется феномен феминистского литературного переосмысления, выраженный в пересоздании сюжетов классических романов и антиутопий. Основной аспект научной статьи – феминистская антиутопия, в частности, роман «Джулия» Сандры Ньюман – пересказ романа Оруэлла «1984», которая переосмысливает темы оригинала через сложный характер героини, чья прагматичная стратегия выживания контрастирует с идеалистическим бунтарством оруэлловского героя. В статье показано, как феминистские произведения усложняют традиционные антиутопические нарративы, исследуют моральную неоднозначность сопротивления власти в условиях репрессивных систем.

Ключевые слова: *феминистская деконструкция; дистопия; «теневой сюжет»; моральная неоднозначность.*

For many decades, feminist writers have been creating works that revisit famous male-authored novels or those written by women but heavily conditioned by traditional patriarchal patterns. This phenomenon in the literary world bears several names: feminist deconstructions, shadow-plot recreations or a kind of fan fiction. In some narratives, specific event sequences or full stories take on meaning from textually triggered, though not necessarily textually inscribed, antitheses – that is, the text prompts the implied or inferred shadow (or negative) plot, while the actual plot creates some contrasting stories or events. An early case to refer to is J. Austin's *Northanger Abbey* (1817) which contains a shadow plot – that of A. Radcliffe's *Mysteries of Udolpho* (1794). The model precedent for much of the 20th-century feminist deconstructions is Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (1966) based on a shadow plot – Ch. Bronte's *Jane Eyre* (1847). *Wide Sargasso Sea* often poses in criticism as a feminist postcolonial rewriting of Bronte's classical text, as it gives voice to Bertha Mason, the «madwoman in the attic», and tells her story from a West Indian perspective, challenging the colonial and patriarchal narratives of the original. This case stands in the contemporary literary process as one of most representative examples of such revisions characterized by the focus on female subjectivity, where female protagonists resist patriarchy in the ways accessible to them.

Creating specifically feminist dystopias has also become a noticeable trend in modern fiction. Texts worthy of attention include Katharine Burdekin's *Swastika Night* (1937) set 700 years after an imaginary Nazi victory in WWII, where women are relegated to mere breeding cattle; James Tiptree, Jr.'s (Alice Sheldon) *The Girl Who Was Plugged In* (1973) which explores commodification and objectification of women; Marge Piercy's *Woman on the Edge of Time* (1976) focusing on women in the context of class, race, and disability; and *The Power* (2016) by Naomi Alderman imagining a world where women develop supremacy to inflict pain and domination. The most celebrated novel of this genre is undoubtedly *The Handmaid's Tale* (1985) by Margaret Atwood, a foundational feminist dystopian novel about the oppression of women and their role – reduced solely to reproduction – in a theocratic society. These works explore topical issues of women's right to their own bodies, identity construction, power distribution, and the social consequences of patriarchal or totalitarian systems through the lens of women's experiences.

The genre is also enriched by rewriting classical dystopian texts, such as *Frankissstein* (2019) by Jeanette Winterson. This book is inspired by Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) and touches upon super-contemporary problems of gender fluidity and artificial intelligence through a comic lens.

George Orwell has also fallen under scrutiny and criticism from feminist authors for his alleged ignorance or neglect of women's roles in his dystopias. Anna Funder's *Wifedom*: *Mrs. Orwell's Invisible Life* (2023), a biography of Eileen O'Shaughnessy (1905–1945), George Orwell's first wife, recreates her shadowy but very potent role, through her literary intelligence, behind her husband's successful creative work and his infidelities.

Sandra Newman's *Julia* (2023) is a most recent feminist revision of dystopian fiction. It retells G. Orwell's *1984* (1949) from the perspective of Winston Smith's lover, Julia, providing a feminist reorientation of the story, which, nevertheless, adheres largely to the core plot and dystopian setting of *1984*. What distinguishes this work as a novel in its own right is its ability to fill the gaps left by Orwell's original, revealing Julia's life, motivations, and experiences under the oppressive regime. The book was authorized by the Orwell estate and «won the approval of Orwell's 79-year-old son, Richard Blair» [1], who said: «There are all these questions that Orwell sets up and never answers… How Julia gets goods on the black market; her other love affairs – she never says who they were with or how she got away with them, or whether this is considered normal in their world. I wanted to know more about her time writing pornography for the Party: you really want to know what that pornography is like, and Orwell does not tell you» [1]. Newman extends and deepens the original dystopian world, especially highlighting Julia's viewpoint on sexual politics and resistance within Oceania.

Some aspects in the comparative paradigm of these two novels reveal fresh insights into the dystopian poetics and highlight contemporary issues. *Julia*, as a feminist dystopian rewriting based on a shadow plot, is characterized by hybridity and genre transgression: it is not just a classical dystopia, but a feminist psychological novel bordering on postmodernist relativist aesthetics. The comparative analysis below reveals these aspects.

1984 follows the classical dystopian trajectory: it depicts an oppressive regime which uses propaganda, surveillance, fear and censorship to maintain strict control over citizens, and points out to the loss of individuality and personal freedom, permeating the narrative with ubiquitous albeit not always obvious social critique. In Orwell's novel, as well as in a number of its predecessors, a particular focus is placed on language which serves as a tool of manipulation and harnessing of independent thinking: «Don't you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it» [2, p. 58]. The plot is triggered by Winston's rebellion, which is also a classical quality of dystopian fiction. His point of view dominates the narrative.

In S. Newman's novel *Julia*, several key features of Orwell's masterpiece are modified through the shift in perspective to the female protagonist. The story is told from her point of view and offers a more detailed depiction of daily life in Oceania, including community housing, black markets, government plans on reproduction, and the use of Newspeak in everyday life. The role of the normal language distorted and crippled by Newspeak is unexpectedly eroticised in a perverted way: during Julia's

sexual adventures, «many people liked to curse the Inner Party and call them swine and bastards. Julia had had one fellow who'd got aroused from saying, 'Emmanuel Goldstein isn't all wrong' – always those same five words, then he leapt upon her in urgent passion» [3, p. 90].

Julia is given a full name, Julia Worthing, and a detailed backstory (which is a gap in *1984*), including her highly traumatic adolescence and a more in-depth psychological portrayal. While she poses as Winston Smith's lover, almost devoid of tangible identity in Orwell's book, in the reconstruction, she acquires an independent personality, which extends beyond being just Winston's lover. The novel reveals that Julia works covertly with the Thought Police as a sex worker hiding behind the membership in the Junior Anti-Sex League, and Winston is one of her lovers. This reinterpretation complicates Julia's motivations, as she does not appear to be a genuinely enamoured and simple woman of this beleaguered dystopian hell, which adds irony and shades of grey to the original events. Rather, Julia is calculating and self-possessed in her choices, defying traditional romantic or emotional expectations: «But then he noticed Julia, and his mouth thinned with revulsion. It was startling how it changed him: hawk to reptile. Julia thought: *Nothing wrong with you a good shag wouldn't fix!* This almost made her laugh, for of course it was true. His real trouble wasn't that his parents had been unpersons, or that he couldn't keep up with Party doctrine, or even his nasty cough. Old Misery had a bad case of Sex Gone Sour. And naturally the woman was to blame. Who else?» [3, p. 10]. Thus, Newman's reconstructive text shifts the moral implications and power dynamics of *1984* towards a non-binary perspective.

Julia's sexuality and sexual experiences appear shameless and explicit, with taboo words freely circulating the story, which is not the case in *1984*. Torture and imprisonment scenes in *Julia* are more graphic and strewn with more gruesome details – in comparison with Orwell's text. However, as Natasha Walter correctly observes, «The torture chambers he [Orwell] imagined felt desperately real, built from accounts of survivors of gulags and concentration camps, so that even the unlikely creation of Room 101 became horribly convincing. Newman's prison has something of the performative cruelty of *The Hunger Games* or similar recent dystopias» [4].

Newman's novel incorporates moments of sophisticated psychological analysis of the human psyche. One episode when Julia visits O'Brien seven years after her betrayal of Winston, reveals the devilish designs of the ruling elite not only to transform people in terms of their outward behaviour and conscious mind, but to completely alter their very subconscious: «'You were a person like others around you, a fatuous creature that called its weakness virtue. But by this choice, you were transformed. Through the years that followed, the years of hiding what your fellows called a crime but you knew to be courage, you were transformed. It is how a lump of coal is changed to a diamond, by pressures that deform and crush it. … you are more than a woman; more indeed than a man. You are *Homo oceanicus*, the race yet to come. In our work, every one of us has made such a choice. It is the choice that we call Love.' As he said it, she felt it could be true. She was stronger than others. After all, she'd escaped the SAZ when no others could. She had become a member of the Party, though her parents were both criminals. She had found work at one of the big four Ministries. She sat now in front of O'Brien of Love and hadn't begged or cried, hadn't said a wrong thing» [3, p. 144]. Julia's survival approach appears to be very

pragmatic, which contrasts with Winston's psychological and moral rebellion. It is well reflected in Julia's scepticism of Winston's heroism.

Newman presents Big Brother's regime as less all-powerful – she points to the double lives people have adopted and in reality, many are not zombies – they devise survival techniques, albeit perverse ones. This feature of the book somewhat undermines the original's picture of an absolute totalitarian state. To support this aspect, Newman introduces more diverse characters and groups that were largely absent in Orwell's narrative, such as people of colour, different ages, and wounded war veterans. This enriches the social fabric of the dystopia and shows how the regime manipulates various social divides. While *1984* has a bleak and serious tone, *Julia* introduces an ironic and sometimes sardonic narrative voice that broadens the thematic palette, making room for humour alongside oppression, and suggesting a different kind of struggle against it seen through a marginalized woman's eyes.

While *1984* ends on a terribly pessimistic, bleak and chilling note – «Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother» [2, p. 304] – the ending of *Julia*, being equally unsettling in depiction of psychological pressure and interrogation, invites for more reflections on the ways to resist totalitarian oppression. The concept of survival through sheer pragmatism, complete detachment from any affective ties, and fitting the demands of those in power stands grim and ambiguous, as this detached endurance precludes any positive change. Thus, Newman's novel ends with Julia who emerges as a tough and pragmatic survivor. Even with her defiance, the oppressive state apparatus remains dominant over her life and freedom. The ending challenges readers over Julia's moral principles (if any), her incomprehensible methods of collaboration, offering a complex and less hopeful closure to her story than in Orwell's original narrative: «After all, she couldn't stop what the Brotherhood would do, or make her do. Julia was a criminal. Worse, she was pregnant. She didn't have the freedom to think of what was right. She must do what was safe. It was as Ampleforth had said: one had no choice, one must only live through it as if one had. … One was carried forward, and tried to be kind whenever one could. 'You are prepared to lose your identity and live out the rest of your life as another person?' – 'Yes.' – 'You are prepared to separate from everyone you know and never see them again?' – 'Yes.' – 'You are prepared to cheat, to forge, to blackmail, to corrupt the minds of children, to distribute habit-forming drugs, to encourage prostitution, to disseminate venereal diseases – to do anything which is likely to cause demoralization and weaken the power of the Party?' – 'Yes,' said Julia. 'Yes, I will. Yes.'» [3, p. 385]. To quote N. Walter again, «The shocking power of Orwell's novel lay in his refusal to allow any crack in the totalitarian state where the light might get in. He discarded false hope regarding an individual's effect on the system, and left the reader endlessly wondering what resistance means when there is no chance of success. Newman's novel gradually turns into something like the replay of a video game, in which you are allowed to respawn as another avatar, to move through the same scenes with new lines, and get to a different place. This new trajectory is much less convincing than the original's hard-won knowledge» [4].

It brings us to a form of conclusion about the ideology behind feminist dystopias: they seem to contest fixed or stable societies and emphasize ongoing struggle of feminist efforts, even though the forms of resistance gradually turn into the forms of survival and heavily expose the moral comlexity of such choices.

List of references

1. Kerridge, J. 'Why didn't Orwell tell us about the pornography?': Sandra Newman on rewriting Nineteen Eighty-Four / J. Kerridge // The telegraph [Electronic resource]. – URL: https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/sandra-newman-george-orwell-julia-1984/ (date of access: 17.08.2025).
2. Orwell, G. 1984 / G. Orwell. – London: Arcturus Publishing Limited, 2013. – 317 p.
3. Newman, S. Julia / S. Newman. – London: Granta Books, 2023. – 389 p.
4. Walter, N. *Julia* by Sandra Newman review – a new *Nineteen Eighty-Four* / N. Walter // The Guardian [Electronic resource]. – URL: https://www.theguardian.com/books/2023/oct/18/julia-by-sandra-newman-review-a-new-nineteen-eighty-four (date of access: 17.08.2025).

Tarek Alshikh Kheder

PhD Student (Belarusian State University of Foreign Languages, Minsk, Belarus)
tarek5cellist@gmail.com

THE PRINCIPLES OF SPATIAL ORGANIZATION OF S. HEANEY'S POETRY

Key words: *spatial organization; poetry; juxtaposition; rhizome; Seamus Heaney.*

Тарек Алших Хедер

аспирант (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
tarek5cellist@gmail.com

ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ПОЭЗИИ Ш. ХИНИ

В статье рассматриваются принципы пространственной организации поэтических произведений известного ирландского писателя Ш. Хини. Выявлены принципы изображения пространства в динамике, «принцип ризомы», заключающийся в ассоциативности связи между локусами, принцип сопоставления, высвечивающий контраст между образами пространства, а также создание особого пространственно-временного континуума индивидуальной и коллективной памяти, в котором личный опыт поэта переплетается с культурно-историческим наследием ирландского народа («хронотоп памяти»).

Ключевые слова: *пространственная организация; поэзия; сопоставление; ризома; Шимус Хини.*

To identify the principles of spatial organization in the poetry of Seamus Heaney (1939–2013), one of the greatest 20th-century Irish poets, a Nobel Prize winner, we shall analyze some representative poems that reflect both the evolution of Heaney's work and the various shifts from materiality and physicality of places to their spiritual, cultural or philosophical meanings in Heaney's poetry.

S. Heaney's first poetry collection, *Death of a Naturalist* (1966), marked the beginning of his illustrious career and showcased themes related to his Irish heritage and the contrast between his family's agricultural background and his own path as a poet. The poems in this volume (many of which contain micro-plots) can serve to illustrate what we shall term as the principle of *dynamic settings* in Heaney's poetry. By the dynamic setting we shall mean a place, a locus that is characterized by change, adaptability, and interaction with the poetic persona. In Heaney's poetry, many locations do change under the influence of human activities or nature's elements

or in the inner perspective of the poet. The term «dynamic setting» also refers to the shifts within the locations featured in the verses, such as the movement from inside a cottage to the yard outside, or from the interior of a «home» out into the landscape. These shifts in the poems sometimes change the setting completely, affecting the picture in the mind of the speaker and creating, as a result, a «new» space imbued with fresh meanings.

The poem «Digging» can serve as an example of the poet's use of a dynamic setting. In its general content, it is a sort of declaration of Heaney's intent to use writing as his tool, paralleling the physical digging done by his father and grandfather. The poem opens with the lyrical persona at his writing desk, observing his father digging in the garden outside the window. This immediate environment, most likely Heaney's childhood home at Mossbawn, serves as a backdrop for the poet's reflections on his family's agricultural heritage, particularly the labour of his father and grandfather on the land. The descriptions are not static: they create a micro-story, starting with the speaker, pen in hand, contemplating his role as a poet while listening to the sounds of his father digging outside. As the poem progresses, the speaker recalls vivid memories of his father and grandfather engaged in their work on this same land. The setting, though firmly grounded and tangibly physical, nevertheless, transcends into the abstract metaphor of artistic creativity *The squat pen rests. / I'll dig with it* [1, p. 4]. This transition is abrupt and momentary.

The second principle is firmly connected with Heaney's use of geographic names within a specifically created context. This principle may be provisionally called *rhizomatic*, if we borrow the term from G. Deleuze and F. Guattari's theory of the rhizome as a way of understanding the world outside of the confines of the definite and the binary, which «ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles» [2, p. 7]. Similarly, Heaney's poetry often interconnects places through various associations rather than suggesting any linear and fixed approaches, allowing for a multiplicity of interpretations of each location, reflecting the fluid nature of identity in relation to space. This interconnectedness on several levels mirrors the rhizome's principle, where elements coexist without hierarchy, each contributing to the whole and creating a web of relations where no single element dominates.

To illustrate this rhizomatic principle, we can refer to Heaney's «The Stations of the West» written in lyrical prose [3, p. 105]. The sense of place in this poem is strong and is also related to the Irish landscape. The poem does not follow a traditional narrative arc but instead presents a series of reflections and observations that are interconnected. The poet describes his experience of learning Irish in the Gaeltacht (regions in the Republic of Ireland where the Irish language (Gaeilge) is spoken as the primary language by the majority of the population, including counties such as Donegal, Mayo, Galway, Kerry, Cork, Meath, and Waterford). The «stations» referenced in the title evoke both geographical locations *(Rannafast and Errigal, Annaghry and Kincasslagh)* and metaphorical points of reflection *(names portable as altar stones, unleavened elements)*, suggesting a journey through time and memory. The references to those specific geographical locations in Ireland serve as nodes within the poem, connecting personal memory to broader cultural narratives. Phrases like *the fasting spittle of our creed* convey the idea of intuitive connection to language and religious belief, while those like *white sand, hard rock, light ascending* highlight the materiality of this connection. There is imagery that evokes sounds *(Incertus / I went*

disguised in it, pronouncing it with a soft church-Latin c), sights (the settlements themselves), and textures (hard, liquid or intangible), allowing readers to feel the weight of history and memory intricately tied to place. The rhizomatic principle here is realized through the poem's non-linear structure, interconnected themes, and the multiplicity of meanings associated with language and place. This aligns with the rhizomatic concept of having multiple entry points and pathways. Any point can be connected to another, the «stations» represent both concrete settings and metaphorical points of reflection on Heaney's relationship with his heritage, emphasizing the fluidity of identity and experience. Learning Irish, as the poem suggests, means that language is not fixed but rather evolves through context and experience, mirroring the rhizomatic idea that knowledge and meaning are dynamic and interconnected.

In his organization of poetic space Heaney also often uses *juxtaposition.* It is a common literary device that allows authors to make sharp contrasts between two different concepts, objects, or ideas. It can be used effectively for characterization, plot development and suspense. We shall consider it as the third principle of spatial organization of Heaney's poetry. In his narrative poems juxtaposition – besides dynamic settings –is often used to highlight the transformation evoked in the same place – through changing details and their perception or through the changing of the place. «The Strand at Lough Beg» (from *Field Work*, 1979) exemplifies this principle. The poem elegizes Heaney's cousin Colum McCartney, killed during the Troubles, and is set in the rural landscape of Lough Beg. The natural imagery evokes a pastoral, almost sacred space: *«The lowland clays and waters of Lough Beg, / Church Island's spire, its soft treeline of yew»*; *«Across that strand of ours the cattle graze / Up to their bellies in an early mist»* [3, p. 162]. The urban element, the violence of the Troubles, associated with town conflict in Belfast and Derry, invades this rural idyll. The poet's cousin's death by sectarian violence brings the urban political strife into the countryside through corresponding imagery: *«white glow of filling stations»*; *«the sudden brakes and stalling / Engine»*; *«your driving mirror, tailing headlights»* [3, p. 162]. The poem contrasts the tranquility of the rural landscape with the brutal intrusion of urban violence, using the natural setting to mourn and purify the loss caused by urban conflict. By placing seemingly dissimilar places (or spaces) side-by-side, Heaney can draw attention to their relationship and explore their nuances more deeply.

One more principle of the spatial organization of Heaney's poetry is the use of the chronotope of memory in a pervasive, all-encompassing manner. For Heaney, using W. Faulkner's famous phrase, «the past is never dead». This interplay of the memories of the past and the speaker's present concerns contributes to a sense of timelessness evident in poems like «Anahorish» (from *Wintering Out*, 1972). The poem opens with a vivid description of a rural landscape and is filled with sensory imagery, reflecting Heaney's deep personal ties to Anahorish, the place of his childhood in County Derry, Ireland. However, Anahorish is portrayed in more universal terms as a place of purity and innocence, and «of clear water» [1, p. 22]. The poem reflects on how memories associated with Anahorish transcend time: *the first hill in the world / where springs washed into / the shiny grass* [1, p. 22]. The imagery of water flowing through the landscape symbolizes continuity, linking current reflections with past experiences, blurring the distinctions between time and space. As noted by H. Vendler, «[t]he way of life of his father's rural family, as Heaney has remarked, differed little from medieval custom: and in 'Anahorish' his neighbours become indistinguishable from

their Neolithic ancestors» [4, p. 18]. Thus in the poem we find out that *With pails and barrows / those mound-dwellers / go waist-deep in mist / to break the light ice / at wells and dunghills* [1, p. 22]. The poem reflects on cycles of life and death, beginning with imagery associated with vitality – clear water – and transitioning towards darker themes towards the end, such as «dunghills». This progression symbolizes not only the passage of time but also the inevitable intertwining of life's beginnings and endings. Heaney captures this cycle through detailed descriptions that connect human experiences with natural processes. The Gaelic name «Anahorish» refers here to both a specific place and to personal memories of it, suggesting that language carries historical weight and personal resonance.

We also suggest that Edward Soja's concept of «Thirdspace» can be used in connection with the chronotope of memory on Heaney's poetry. Third spaces are the in-between, or hybrid, spaces, where the locations like home (first spaces) and social institutions (second spaces) work together to generate a new third space, rather a virtual one. This concept avoids the dualities of the social and the individual, of culture and nature, of the real versus the imagined. For example, in the poem «The Forge» (from *Door into the Dark*, 1969) Heaney employs the imagery of a blacksmith's forge to explore themes of creation and transformation. This imagery blends past and present, as the speaker reflects on memories associated with the forge while engaging with its sounds and sights, creating a sense of timelessness. The forge acts as a sort of «Thirdspace» where the physical act of forging metal parallels the creative process of writing poetry.

The principles of spatial organization of Seamus Heaney's poetry reveal a rich interplay between place, memory, and identity. Through such principles as *dynamic settings, rhizomatic structures, juxtaposition, and the chronotope of memory*, Heaney's poetic landscape invites readers to engage with the complexities of human experience within diverse geographical contexts. These principles cannot be separated and presented as single devices: they are united into the general spatial poetics where the space dynamics is not linear: the transition may be abrupt and momentary, the concrete detail employed in the depiction of settings may transit into abstract spaces opening up potential philosophical reflections.

List of references

1. Heaney, S. 100 poems / S. Heaney. – London: Faber & Faber, 2018. – 172 p.
2. Deleuze, G. A Thousand Plateaus / G. Deleuze, F. Guattari; trans. B. Massumi. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. – 688 p.
3. Heaney, S. Opened Ground: Poems 1966–1996 / S. Heaney. – L.: Faber and Faber, 1998. – 496 p.
4. Vendler, H. Seamus Heaney / H. Vendler. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. – 188 p.

Zinovieva Kira

Lecturer (Belarusian State University of Foreign Languages, Minsk, Belarus)
kira_zinovieva@mail.ru

CONCEPTS OF MASCULINITY AND FEMINITY IN P. BARKER'S HISTORICAL NOVEL *REGENERATION*

Key words: *historical novel, contemporary British literature, masculinity, femininity.*

Зиновьева Кира Андреевна

преподаватель (Белорусский государственный университет иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
kira_zinovieva@mail.ru

КОНЦЕПЦИЯ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ П. БАРКЕР «РЕГЕНЕРАЦИЯ»

В данной статье рассмотрены концепты маскулинности и феминности в романе «Возрождение» («Regeneration», 1991) британской писательницы П. Баркер, которая, как и Р. Тремейн, Х. Мантел исследуют историю своей страны, выявляя социальную «сконструктированность» гендера. Роман «Возрождение» указывает на неопределённость границ между мужскими и женскими характеристиками и показывает, что забота, эмоциональность и сострадание являются универсальными человеческими ценностями, не имеющими гендерной принадлежности. Выбор жанра исторического романа помогает автору возобновить дискурс о гендерных стереотипах в новую эпоху.

Ключевые слова: *исторический роман; современная британская литература, мускулинность; феминность.*

The historical novel as a genre underwent a significant transformation at the end of the 20th – early 21st century. A noticeable tendency emerged: many female writers started exploring the concepts of masculinity and femininity. And for this purpose, instead of producing feminist novels with women as the main characters and exposing the contemporary struggles with gender and identity, they turn to the historical novel and to male protagonists. The logic of their choice is that in order to understand the concept of femininity one needs to learn what masculinity is and the mechanisms behind it, as these concepts always exist within the dichotomy of male vs. female.

Among such writers is Pat Barker, a Booker-prize winning British writer. Her literary career first started off as a conspicuously feminist author: her first novels *Union Street* (1982), *Blow Your House Down* (1984), and *The Century's Daughter* (1986) focus on the struggles of English working-class women with poverty, sexism, violence, etc. Yet the author felt rather limited in this subject matter, so she expanded her scope of topics and went further on to publish the Regeneration trilogy – *Regeneration* (1991), *The Eye in the Door* (1993) and *The Ghost Road* (1995) – historical novels revealing the psychological turmoil of the Great War (1914–1918) shown through the accounts of regular soldiers and doctors. Many critics mistakenly believed that Barker was moving in a direction contrary to feminism.

The story in the first novel follows the army doctor W. H. R. Rivers during WWI. The character works at the mental asylum Craiglockhart located in the suburbs of Edinburgh. The novel starts with «A Soldier's Declaration» written by Siegfried Sassoon, a poet and soldier who publicly condemns the war and is therefore sent to the asylum to be silenced. Sassoon becomes one of Rivers's patients along with Billy Prior, a young lieutenant suffering from shell shock, Ralph Anderson, a military doctor with a phobia of blood, David Burns, a soldier who is unable to eat since being thrown into the intestines of a dead German, and many others. Rivers's method of treatment does not require any physical therapy but rather imitates S. Freud's «talking cure»: he makes patients acknowledge and face their horrifying experiences and understand their feelings, get to the mental root of their problems. The doctor's approach is radically different from that of other medics like Dr Lewis Yealland, who uses shock therapy to cure patients. The novel also provides a glimpse into the lives of munitionettes: Sarah Lumb and

her friends who make detonators at a factory in Edinburgh and try to navigate their relationships in the realities of the war. This way, even though the book's focal point is the mental impact of the warfare, the novel's system of characters includes both males and females which diversifies the story.

The setting of the trilogy has great significance for gender roles in modern society. The war marked the time when women took the place of men in the job market, specifically the hard manual jobs at the factories, producing munitions and all kinds of hardware, while men fought in the Great War. In the first novel, *Regeneration*, we see how P. Barker explores the historical contingency of gender, the way people view what is normal for men and women. Only men could go into service during the Great War, and warfare was designated exclusively for men. A good soldier had to exemplify such qualities as heroism, endurance and courage. Breaking down and showing signs of distress was believed to be a sign of weakness – the recognizable feature of the time which heavily marginalizes the patients of the war asylum.

The umbrella term for all psychological symptoms prompted by the warfare used to be «shell shock», which, as one can guess from the wording, emphasizes the physical, external aspect of the malady. Based on private practice, Dr Rivers in the novel draws parallels between what is identified as shell shock and hysteria – an old-fashioned medical term used for the female psychological disorders of various natures. The doctor supposes that both disorders stem from being passive and vulnerable, having no control over the situation reminding of what women often faced before emancipation.

In the opposition of «active vs. passive», it is usually men who are associated with being active, while women who are thought to be passive. People initially link these associations to the anatomical traits of men and women, thus attributing particular behaviors and activities to the ways of nature. Yet the male characters of the novel are put into the position of women (in the sense of perceived passivity) enduring the exposure to danger and not being able to change the circumstances of their current being: *„[t]he war that had promised so much in the way of 'manly' activity had actually delivered 'feminine' passivity"* [1, p. 146]. Psychoanalysis (used to treat hysterical symptoms in women), which dominates the novel's plot, serves as a tool to blur gender stereotypes and create space for effectively addressing both personal and national trauma. As K. Steffens concludes, *„Rivers provides a model of trauma that reclaims realism as therapeutic and an inevitable part of the healing process. Instead of dismissing realism as a form that makes trauma easily consumed due to its penchant for narrative closure that is often interpreted as catharsis, realism for Barker is necessary in both the psychoanalytic treatment of shell shock and narrative representing such treatment"* [2, p. 47]. This assertion stresses the importance of realism in depicting vulnerable traumatic experience. K. P. Knutsen notes that in the novel, *„the masculine is feminized and the feminine is masculinized, subverting the dominant discourse of trauma at the beginning of the war"* [3, p. 23].

Many of the patients purposefully avoid the treatment as they deem it humiliating to their manliness. The main means of demonstrating their manliness during the war is the suppression of emotions. From the point of view of Doctor Rivers, *„[t]hey've been trained to identify emotional repression as the essence of manliness"* [1, p. 65]. The constant suppression of acute emotions like fear, guilt, repulsion or despair evolves into a mental breakdown and severe physical conditions. To overcome this, a soldier needs to talk about his experiences, the emotions induced by them and accept all that. Rivers is called a *„male mother"* [1, p. 145] by one of his patients, which points

to another issue: the ability of caring for someone (like doctors or psychologists do) is generally attributed to women and is perceived as a feminine trait. The doctor dislikes this phrase, as it again suggests that certain aspects of life are inaccessible to men.

During the Victorian times, men were expected to be the breadwinners of their families, and the institute of family was built on that principle. Anderson, a patient of Rivers's, becomes unable to provide for his family. He used to be an army surgeon but, as it was previously mentioned, he developed a great fear of blood during the war after performing multiple amputations daily for a long period of time. Incapable to earn money as a doctor, Anderson feels humiliated as a man. The war also produced large numbers of invalids: men either became unable to work or were horrifyingly disfigured, which marginalized and alienated them from society. These phenomena resulted in a revision of the family hierarchy, and as the structure of the basic social unit changes, it calls into question the relevance of the traditional concepts of masculinity and femininity.

In the realist literature of the late 20th and early 21st centuries, the axiological aspect of fiction is of utmost importance. For *Regeneration*, it is connected with the figure the psychoanalyst Doctor Rivers and the women-workers. As Barker herself mentioned, *„[t]hey are, together with Rivers, a sort of moral centre"* [4]. The system of values these figures represent comprises acceptance, open-mindedness, nurturing, compassion, emotionality, affection, intuition, etc. The Great War changed the course of history and forced the emancipation of women via male jobs, as we can see in the case of Sarah: the twelve-hour shifts made Sarah financially independent along with many other women who joined the usually male-dominated workforce. Even though she has financial independence and does not need to find a man to support her, she takes interest in Billy Prior, uses her intuition to determine that he is a good person and accepts the fact that Prior is a patient of the asylum, without judgement. Instead of wanting to be patronized by Billy or dominating over him, Sarah treats him like her equal, gives him moral comfort and hears him out.

To sum up, we can say that Pat Barker investigates men and masculinity in the context of the Great War for the purpose of comparing it with women and femininity and to reveal the contingency and the social «constructedness» of gender. The carefully crafted Victorian notions of the male and the female are quickly forgotten after the massive historical and social factor of the Great War. The author infers that a mental breakdown is a taboo for men, yet the modern warfare puts men into situations where they are exposed to unexpected dangers and cannot protect themselves, and this inevitably causes trauma, while the traumatic experience is further exacerbated by repressing the memories and emotions connected to it. Acceptance of these repressed emotions is needed for men to treat the war trauma and combat gender stereotypes. The novel *Regeneration* points to the blurred boundary between masculinity and femininity that were highlighted by the challenging times of WWI and shows that nurturing, caring, emotionality, compassion are the universal human values that have no gender allegiance.

List of references

1. Barker, P. The Regeneration Trilogy / P. Barker. – London: Penguin Books, 2014. – 903 p.

2. Steffens, K. Communicating Trauma: Pat Barker's Regeneration Trilogy and W. H. R. Rivers's Psychoanalytic Method / K. Steffens // Journal of Modern Literature. – 2014. – № 37 (3). – P. 36–55.

3. Knutsen, P. Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy / K. P. Knutsen. – Münster: Waxmann, 2010. – 227 p.

4. New York Times: [website]. – [New York], 1999. – URL: https://www.nytimes.com/1999/05/16/books/interview-old-war-wounds.html (date of access: 08.08.2025).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Никола М. И. Н. П. Михальская и Российская ассоциация англистов 3

Потанина Н. Л. Наследие Н. П. Михальской и научно-образовательный центр «Русский Дом Диккенса» 6

Стулов Ю. В. Уроки Нины Павловны Михальской 9

Аверкина С. Н., Николаева-Кейльман Л. В. Мифологический потенциал образа дракона в литературе XX–XXI столетия 11

Аверкина С. Н. «Синайская новелла» Томаса Манна: реалистический взгляд на миф 17

Алташина В. Д. Риторический и онтологический металепсис в творчестве Д. Дидро 20

Афанасьева Ю. А. Музыкальная тэма ў паэтычных зборніках Я. Купалы «Жалейка» і Л. Х'юза «Стомлены блюз» 22

Бисерова А. Д. Проблема оправдания Бога в литературном диалоге от «Потерянного рая» Дж. Мильтона до «Темных начал» Ф. Пулмана 25

Борисеева Е. А. Реальное и вымышленное в романе Ромена Гари «Европа» 27

Бурова И. И. «Руины времени»: поэма-памятник в контексте «Вергилиева канона» в творчестве Эдмунда Спенсера 31

Бязлепкіна-Чарнякевіч А. П. Ідэалагічны прынцып фарміравання літаратурнага канона 33

Бячкова В. А. Переосмысление истории библейской Вирсавии Томасом Гарди («Вдали от обезумевшей толпы») и Зои Хеллер («Хроники одного скандала») 36

Валова О. М. Уайльд и русская мысль конца XIX – начала XX века: невзаимные переклички 41

Васильева Э. В. Некоторые стратегии визуализации готического хронотопа в серии Дж. Хилла и Г. Родригеса «Ключи Локков» 43

Воінава-Страха М. М. Мастацкае асэнсаванне цыклічнасці быцця ў малой прозе А. Федарэнкі 46

Вострыкава А. У. Раман Т. Парніцкага «Аэцый – апошні рымлянін»: антычная тэма, вобраз цэнтральнага героя, жанравая спецыфіка 49

Гинак Е. С. Эксперимент в романе Джованни Папини «Гог» 52

Горшкова Е. А. Роман ДЖ.П.Р. Джеймса «Филипп Август, или братья по оружию» в контексте традиций исторического романа Нового времени 56

Даниленко И. В. Интертекстуальные параллели в романах Мишеля Турнье «Лесной царь» и «Жиль и Жанна» 59

Джумайло О. А. Список в поэтике художественного текста 62

Драгоев И. Ю. Метадиалог в «Человеке в высоком замке» Филипа К. Дика 65

Ермолаева Н. Л. Автор, герой, читатель в «Книге про бойца» А. Т. Твардовского «Василий Тёркин» 67

Ерофеева Н. Е. Интермедиальное начало романов Ф. Флэгг 70

Замышляева Д. Н. Интерпретация готического романа в современной музыке жанра *gothic metal* (на примере романа М. Г. Льюиса «Монах») 75

Зиннатуллина З. Р. Трансформация жанра детектива в романах Таны Френч 78

Иванова Е. Р. Роль музыкального экфрасиса в романе Д. Мейсона «Настройщик» 80

Иванова Н. В. Архетипический образ Персефоны в военной поэзии Ольги Бергольц 83

Ильченко Н. М. Сюжетная ситуация «старый дож / молодая догаресса»: диалог русских поэтов с Э.Т.А. Гофманом 87

Исаева А. А. «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара как развитие «мысли семейной» Л. Н. Толстого 89

Казакова А. М. Авторский миф как постмодернистская традиция (на материале романа М. Турнье «Пятница, или тихоокеанский лимб») 91

Камаева А. С. Библейский контекст стихотворения Теодора Тагера «Lilie» 94

Карпиевич А. А. Литературно-критическая эволюция Чинуа Ачебе 98

Квачек А. В. «Романия»: музыкальная метафора французского мира 101

Кенька М. П. Валерый Брусаў у перакладах на беларускую мову 104

Кирдяева О. И. Символический мир баллады Э. Лира «Джамбли» („The Jumblies“) 105

Ковалев К. В. «Портрет Рикардины» и «Вдова Повешенного»: эволюция художественного образа в прозе Камилу Каштелу Бранку 1860–1870-х гг. 109

Ковалева Р. М. Зигзаги авторства в словесном творчестве: от дофольклора к литературе 111

Колесник Д. М. Интерпретация художественного текста в мюзиклах: от «Перси Джексона» до «Одиссеи» Гомера 114

Комаровская Т. Е. Экфрасис в романе М. Гордон «Любовь моей юности» 118

Коновалова Е. Р. Библейский текст в романе Леона Блуа «В отчаянии» 120

Копытко Н. В. Функции экфрасиса в рассказах Дж. К. Оутс из сборника «Прекрасные дни» 121

Королёва О. А. Специфика жанровой природы произведения Т. Пратчетта «Финт» 126

Королёва С. Б. Венецианский текст Байрона в «Медном всаднике» Пушкина: аспекты рецепции 129

Коструб Е. В. Автобиографические элементы в романе Джона Гришема «Покрашенный дом» 133

Кудрявцева И. К. Человек и природа в малой прозе Р. Рэша (на примере рассказа «Их древние, сияющие глаза») 135

Кузменкова Т. М. Триада «Красота–искусство–жизнь» в стихотворениях в прозе О. Уайльда 139

Курилов Ю. Г. «Яблоневый сад» Райнера Марии Рильке в контексте ранней лирики Стефана Георге 143

Курмелев А. Ю. Локализация концептов русского культурного мира в пьесе Теннесси Уильямса «Записная книжка Тригорина» 146

Лазутин Р. С. Символика в романе Э. М. Форстера «Комната с видом» 148

Ларина М. В. Роман взросления в современной немецкой прозе 151

Липчанская И. В. Новый реализм или новая искренность? Жанровое своеобразие романа Х. Янагихары «Маленькая жизнь» 155

Логиш С. В. «Русский след» в творчестве Томаззо Ландольфи 157

Любеева С. В. Феномен межпоколенческой травмы в романе И. Макьюэна «Черные псы» 160

Маринина Ю. А. Идея взаимодействия искусств в романах Анри Бошо «Эдип, путник» и «Антигона» 164

Мартынов А. А. Творческая рецепция нового гуманизма XXI века в романе Дж. Барнса «Шум времени» 166

Меньщикова М. К. Жанровый потенциал драматургии Карла Иммермана 167

Меркулова М. Г. Актуальные аспекты изучения поздней драматургии Б. Шоу 169

Минина В. Г. Мотив двойничества в антивоенном романе С. Фолкса «Там, где билось мое сердце» 171

Молева К. Н. Холмсиана Конан Дойла как претекст конвергентной культуры 175

Назаренко В. Ю. Разнообразие современного китайского детектива 178

Никулина А. А. Проблема идентичности в современном английском историческом романе 183

Новокрещенных И. А. Графика Обри Бердсли и эпоха 1890-х годов в художественно-эстетической критике Уиндема Льюиса 185

Овчарова Е. Э. Научная парадигма Эразма Дарвина в романе Бонавентуры «Ночные бдения» (*«Nachtwachen»*, 1805) 188

Перевезенцева А. Ю. Образ Винсента Ван Гога и творчество художника в романе А. С. Байетт «Живая вещь» 190

Плахин Н. С. Литературная репрезентация успеха в романе Р. Руссо «Эмпайр Фоллз» 193

Поўх І. В. Калектыўная памяць як сродак захавання этнічнай самабытнасці ў зборніку вершаў «Я Афрыканец» Уэйна Вісэра 195

Погодина А. В. Ренессансная женская эстетика: образ Мелины в поэзии Ж.-А. де Баифа 199

Полуэктова Т. А. Фотография VS оригинал: границы репрезентативности (на материале У. Д. Хоуэллса «The Magic of a Voice») 202

Прозорова Н. И. In Memoriam: Функции мемориальной части Первого Фолио (в однотомнике Полного собрания сочинений Шекспира 1994 г.) 204

Проскурнин Б. М. «История Генри Эсмонда» У. М. Теккерея и «Дым» И. С. Тургенева: типологические художественные переклички 207

Прудиус И. Г. Ималогический аспект в графическом романе Ю. Виле и Л. Итагаки «Сибирские хайку» 209

Развадовская Н. А. Интермедиальные аспекты интерпретации трагедии У. Шекспира в «Ромео+Джульетта» Б. Лурмана 212

Разумовская О. В. Иллюстрации Уильяма Блейка к пьесе-маске Джона Милтона «Комос» 216

Решетова А. А., Лапшинова Е. В. «Русская Сафо» Пушкинской эпохи: о литературной репутации и авторской стратегии А. П. Буниной 219

Самойлова Е. П. Литературно-художественная игра «Блоха»: история создания метатекста 221

Сапегина Л. В. «Утопия-авеню» Дэвида Митчелла как вариация жанра *KÜNSTLERROMAN* 224

Селитрина Т. Л. Эссе Вирджинии Вулф «Джордж Элиот. Что сохраняет время» 228

Сельченок Е. К. Гностические топосы в поэзии Фридриха Ницше 231

Семейкина Н. Н. Драматический текст как объект интерпретации и адаптации (дискуссионный аспект) 234

Сержант Н. Л. Жанровая атрибуция современного американского романа о подростках 236

Сидорова О. Г. Романы Дж. Остин в интерсемиотическом пространстве 240

Симкина О. М. Сатира за пределами жанровой принадлежности: теоретический и историко-литературный аспект 243

Соколова Н. И. Творческий диалог с великим драматургом в книге Мэри Коуден Кларк «Юные годы героинь Шекспира» 245

Суркова Е. С. К интерпретации одного *hapax legomenon* в Книге Иова (38:36) ... 248

Сьянова А. Е. Античное наследие в пространстве культурного диалога Р. М. Рильке 251

Теличко Т. Г. Проблема диалога в романе Дж. М. Кутзее «Поляк» 254

Трофимова В. С. Защита Кандии от турок в повести Афры Бен «История монахини»: факты и вымысел 257

Трунин С. Е. Проторизоматическая структура романа «Бесконечная шутка» Дэвида Фостера Уоллеса 259

Тушкина Н. С. Творчество Гертруды Стайн и французский кубизм 264

Филатова В. А. Детский взгляд на холокост через тескт и иллюстрацию 267

Хабибуллина Л. Ф. Тема искусства в романе А. Торпа «Правила перспективы» 271

Хацкевич Т. М. Восточноевропейский другой в английской литературе 272

Чернозёмова Е. Н. Образы обездоленного детства в английской и французской литературе и живописи второй половины XIX века 275

Шабуня Ю. Д. Роль художественного пространства и времени в романе М. Эджуорт «Замок Рэкрент» 277

Шалимова Н. С. Роман инициации в динамике литературного процесса США 280

Шанина Ю. А. Диалог с культурной традицией в дилогии Д. Лессинг о Бене 282

Шахназарян Н. М. Истоки «спенсеровой строфы» в поэзии английских романтиков 284

Шлемен Ю. А. Урбаністычная тэма ў творчасці польскіх футурыстаў 286

Яфіменка Г. А. Погляд іншага ў фантастычнай літаратуры другой паловы XX СТАГОДДЗЯ (графічная навэла А. Хадораўскага і Мёбіуса «Вочы ката») 290

Яценко М. В. Культурно-исторические аспекты рецепции Библии в древнеанглийской традиции 293

Bilal Maher Hamdullah. The concept of allegory in «Gulliver's Travels» by J. Swift 296

Hama Ali Hussen Hama Ameen Sofi. Forms and meanings of silence in Beckett's plays of the 1950s–1960s 299

Li Jia. The ecological ethical adjudication of the red Locust in Mo Yan's «The Herbivorous Family» 301

Ragachewskaya Marina. Dystopian legacies and feminist revisions: G. Orwell's *1984* and S. Newman's *JULIA* 303

Tarek Alshikh Kheder. The principles of spatial organization of S. Heaney's poetry 308

Zinovieva Kira. Concepts of masculinity and feminity in P. Barker's historical novel *REGENERATION* 311

Научное издание

РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы
IV Международной научной конференции,
XXXVII Международной научной конференции РАПАЛ,
посвященной 100-летию Н. П. Михальской

Минск, 25–27 сентября 2025 г.

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Н. М. Шахназарян*

Дизайн обложки *Н. С. Поваляева*

Подписано в печать 19.09.2025. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Цифровая печать. Усл. печ. л. 18,6. Уч.-изд. л. 25,23.
Тираж 55 экз. Заказ 129.

Отпечатано с оригинала-макета заказчика
в республиканском унитарном предприятии
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.