

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Philology. Theory & Practice

2023. Том 16. Выпуск 7

2023. Volume 16. Issue 7

Литературоведение

RU

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:

Лябина Олеся Геннадиевна, к. филол. н., доцент

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Агеева Анастасия Владимировна, д. филол. н., доцент
Бабина Людмила Владимировна, д. филол. н., профессор
Бирюкова Евгения Викторовна, д. филол. н., профессор
Биттирова Тамара Шамсудиновна, д. филол. н.
Боргоякова Тамара Герасимовна, д. филол. н., профессор
Бородулина Наталия Юрьевна, д. филол. н., профессор
Варламов Александр Николаевич, д. филол. н.
Влавацкая Марина Витальевна, д. филол. н., профессор
Ворожбитова Александра Анатольевна, д. филол. н.,
д. пед. н., профессор
Газизов Рафаэль Аркадьевич, д. филол. н., доцент
Глухова Наталья Николаевна, д. филол. н., профессор
Горожанов Алексей Иванович, д. филол. н., доцент
Дзуганова Рита Хабаловна, д. филол. н.
Зайцева Татьяна Борисовна, д. филол. н., доцент
Зайцева Татьяна Ивановна, д. филол. н., доцент
Зиятдинова Юлия Надировна, д. пед. н., доцент
Иванян Елена Павловна, д. филол. н., профессор
Игна Ольга Николаевна, д. пед. н., доцент
Изотов Андрей Иванович, д. филол. н., доцент
Колодина Нина Ивановна, д. филол. н., профессор
Комарова Юлия Александровна, д. пед. н., чл.-кор.
Кузнецова Анна Владимировна, д. филол. н., профессор
Лутфуллина Гюльнара Фирдавиевна, д. филол. н.,
профессор
Лучинская Елена Николаевна, д. филол. н., профессор
Муталов Расул Османович, д. филол. н., профессор
Мышкина Альбина Федоровна, д. филол. н., доцент
Нефедова Любовь Аркадьевна, д. филол. н., профессор
Никитина Татьяна Геннадьевна, д. филол. н., профессор
Огнева Елена Анатольевна, д. филол. н., профессор
Осьмухина Ольга Юрьевна, д. филол. н., профессор
Печерская Татьяна Ивановна, д. филол. н., доцент
Пинковский Виталий Иванович, д. филол. н., доцент
Погребная Яна Всеволодовна, д. филол. н., доцент
Полубояринова Лариса Николаевна, д. филол. н., профессор
Репенкова Мария Михайловна, д. филол. н., доцент
Руденко-Моргун Ольга Ивановна, д. пед. н., профессор
Садокова Анастасия Рюриковна, д. филол. н., профессор
Седых Аркадий Петрович, д. филол. н., профессор
Тарнаева Лариса Петровна, д. пед. н., доцент
Шишкова Ирина Алексеевна, д. филол. н., профессор

EN

EDITOR-IN-CHIEF:

Olesya G. Lyabina, PhD in Philology, Ass. Professor

EDITORIAL BOARD:

Anastasiya V. Ageeva, Dr in Philology, Ass. Professor
Lyudmila V. Babina, Dr in Philology, Professor
Evgeniya V. Biryukova, Dr in Philology, Professor
Tamara Sh. Bittirova, Dr in Philology
Tamara G. Borgoyakova, Dr in Philology, Professor
Nataliya Yu. Borodulina, Dr in Philology, Professor
Aleksandr N. Varlamov, Dr in Philology
Marina V. Vlavatskaya, Dr in Philology, Professor
Aleksandra A. Vorozhbitova, Dr in Philology,
Dr in Pedagogy, Professor
Rafael' A. Gazizov, Dr in Philology, Ass. Professor
Natal'ya N. Glukhova, Dr in Philology, Professor
Aleksei I. Gorozhanov, Dr in Philology, Ass. Professor
Rita Kh. Dzuganova, Dr in Philology
Tat'yana B. Zaitseva, Dr in Philology, Ass. Professor
Tat'yana I. Zaitseva, Dr in Philology, Ass. Professor
Yuliya N. Ziyatdinova, Dr in Pedagogy, Ass. Professor
Elena P. Ivanyan, Dr in Philology, Professor
Ol'ga N. Igna, Dr in Pedagogy, Ass. Professor
Andrei I. Izotov, Dr in Philology, Ass. Professor
Nina I. Kolodina, Dr in Philology, Professor
Yuliya A. Komarova, Dr in Pedagogy, Corresponding Member
Anna V. Kuznetsova, Dr in Philology, Professor
Gyul'nara F. Lutfullina, Dr in Philology,
Professor
Elena N. Luchinskaya, Dr in Philology, Professor
Rasul O. Mutalov, Dr in Philology, Professor
Al'bina F. Myshkina, Dr in Philology, Ass. Professor
Lyubov' A. Nefedova, Dr in Philology, Professor
Tat'yana G. Nikitina, Dr in Philology, Professor
Elena A. Ogneva, Dr in Philology, Professor
Ol'ga Yu. Os'mukhina, Dr in Philology, Professor
Tat'yana I. Pecherskaya, Dr in Philology, Ass. Professor
Vitalii I. Pinkovskii, Dr in Philology, Ass. Professor
Yana V. Pogrebnaya, Dr in Philology, Ass. Professor
Larisa N. Poluboyarinova, Dr in Philology, Professor
Mariya M. Repenkova, Dr in Philology, Ass. Professor
Ol'ga I. Rudenko-Morgun, Dr in Pedagogy, Professor
Anastasiya R. Sadokova, Dr in Philology, Professor
Arkadii P. Sedykh, Dr in Philology, Professor
Larisa P. Tarnaeva, Dr in Pedagogy, Ass. Professor
Irina A. Shishkova, Dr in Philology, Professor

О ЖУРНАЛЕ

Рецензируемый научный журнал. Выходит ежемесячно с 2008 года. Публикует результаты научных исследований по литературоведению, языкознанию, методике преподавания языка и литературы (группы специальностей 5.8, 5.9, 5.12).

Журнал **рекомендован ВАК**, входит в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций. **Индексируется в РИНЦ** – национальной библиографической базе данных научного цитирования (elibrary.ru).

Редакция журнала несет ответственность за соблюдение этических норм в отношении публикуемых научных материалов, стремится следовать рекомендациям Комитета по этике публикаций (Committee on Publication Ethics (COPE)) и других объединений научных редакторов и издателей, призывает всех участников издательского процесса следовать данным принципам.

ОТКРЫТЫЙ ДОСТУП

Издатель поддерживает режим открытого доступа к материалам журнала, тем самым обеспечивается более широкий охват аудитории и увеличение видимости научных трудов для других исследователей. Материалы, публикуемые в журнале, распространяются свободно, без ограничений, по лицензии CC BY 4.0.

Это означает, что их можно читать, загружать, копировать, распространять, печатать, использовать в образовательных и научных целях или другими допустимыми способами при обязательном указании авторства.

АВТОРСКОЕ ПРАВО

Материалы, опубликованные в журнале, защищены авторским правом. Материалы данного выпуска журнала (если иные ограничения отсутствуют в тексте статьи) распространяются в соответствии с лицензионным соглашением Attribution 4.0 International (CC BY 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. При использовании опубликованных материалов в научных работах необходимо обязательно указать их в списке источников, в других случаях обязательно указание авторства статьи и ссылки на сайт журнала: <https://philology-journal.ru>
© Авторы опубликованных материалов, Издательство «Грамота»

ДЛЯ АВТОРОВ

Порядок опубликования статей в журнале, условия и сроки публикации, требования к оформлению материалов, а также правила рецензирования, этические принципы научных публикаций, информация о размере платы за публикацию и т.д. размещены на сайте журнала по адресу: <https://philology-journal.ru>. Материалы следует направлять на предварительное рассмотрение редактору журнала по электронной почте: phil@gramota.net

КОНТАКТЫ

Учредитель и издатель ООО Издательство «Грамота». Адрес издателя и редакции: 392003, Тамбовская обл., г. Тамбов, б-р Энтузиастов, д. 1Ж, пом. 2. Телефон редакции: +7-910-755-97-92. Электронная почта редакции: phil@gramota.net. Почтовый адрес издателя и редакции: 392003, Тамбовская обл., г. Тамбов-3, а/я 4. Претензии и запросы к издателю необходимо направлять по электронной почте: glavred@gramota.net

ABOUT THE JOURNAL

Peer-reviewed academic journal. Issued monthly since 2008. Publishes results of scientists' and teachers' research in the field of philology and language and literature teaching methods.

"Philology. Theory & Practice" is included into the list of peer-reviewed academic journals recommended by the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation for publication of research results of applicants for a degree. Indexed in the national bibliographical database of science citation (elibrary.ru).

Journal's editorial board is in charge of observing ethical norms in respect of published research material. We are aimed at following the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE) and other associations of science editors and publishers and encourage all the participants of the publishing process to follow these principles.

OPEN ACCESS

The publisher provides open access to the journal content thus ensuring broader coverage of the audience and better visibility of research material for other scientists. All the articles published in the journal are distributed freely, without limitations, under CC BY 4.0 license. It means that they may be read, downloaded, copied, distributed, printed, used for educational or scientific purposes or in other possible ways giving credit to the original author.

COPYRIGHT

Material printed in the journal is covered by copyright. Material of this journal issue (if there are no other limitations in the article text) is distributed under Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license agreement: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. When using the published material in research papers, the former must be obligatory mentioned in the reference list, otherwise credit to the original author must be obligatory given as well as the link to the journal's website: <https://philology-journal.ru>

© Authors of published material, "Gramota" Publishers

AUTHOR INSTRUCTIONS

Publishing procedure, requirements and terms of publication, article format as well as peer-reviewing rules, publication ethics, article processing charge and other information can be found on the journal's website at: <https://philology-journal.ru>. All the manuscripts must be submitted to the editor for preview via e-mail: phil@gramota.net

CONTACTS

Founder and publisher: "Gramota" Publishers. Business and editorial office: Accommodation 2, 1Ж, Entuziastov Boulevard, Tambov, Tambov region, 392003. Editorial office telephone: +7-910-755-97-92. Editorial office e-mail: phil@gramota.net. Founder and publisher's postal address: Post office box 4, Tambov, Tambov region, 392003. Claims and inquiries to the publisher must be submitted via e-mail: glavred@gramota.net

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 2001 Образ железной дороги в творчестве Игоря Меламеда
Берестнев Р. Б.
- 2006 Ранние «программные» тексты Льва Рубинштейна
Богданова О. В., Жиле Е. С., Рябчикова А. В.
- 2013 «Я, как мог, служил родному слову...»: Родина и чужбина в сонетном творчестве поэтов русского дальневосточного зарубежья
Ковальчук И. Ю.
- 2018 Самоконцепция героя и авторский замысел (на примере рассказа В. Пелевина «Ника») *Миллер Л. В.*
- 2023 Роман И. С. Тургенева «Новь» в Китае: переводы и значение
У Сяотин
- 2030 Эпиграфы в русских мемуарных текстах второй половины XVIII – начала XIX века
Фарафонова О. А.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИИ

- 2037 Художественные контексты мокшанско-русского языкового «переключения» Раисы Орловой
Арзамасов А. А.
- 2043 Философско-эстетическая интроспекция в поэзии М. Ахмедова (на материалах книги «На границе столетий») *Гаджилова Ш. М.*
- 2049 Фигура умолчания в русской и башкирской поэзии XX века (на примере лирической поэзии С. Есенина и Р. Гарипова) *Кульсарина И. Г., Пермькова Л. А.*
- 2056 Чужой среди своих: репрезентация образа Другого в осетинской поэзии конца XIX – начала XX века (Г. М. Цаголов, Д. А. Гатуев) *Хетагурова Д. К.*

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ МИРА

- 2063 Пространственно-временная организация новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар» *Анисимова А. Н., Ефремова Ю. И.*
- 2068 Противоречие как основополагающая характеристика персонажей Ш. Сореля в романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» (1623-1633) *Ермилова К. Е.*
- 2074 Межкультурный диалог: каким видится герой нашего времени из Москвы, Минска и Дели? *Зелезинская Н. С., Никола М. И., Шишкова*
- 2081 Проблема памяти в романе «Лунный тигр» Пенелопы Лайвли *Иванова Д. Д., Вафина А. Х.*
- 2087 Стратегии репрезентации русской литературной классики в романе Дж. Барнса «Шум времени» *Николич Милица*
- 2092 Турецкая антиутопия Айше Шасы *Репенкова М. М.*
- 2097 Музыкальность пьес Эдварда Олби (на примере пьесы «Три высокие женщины») *Сметанина Н. А.*

-
- 2104 Трагедия У. Шекспира «Макбет» как образец дегуманизации и секуляризации позднего Ренессанса
Стрельникова Л. Ю., Чернова Л. В., Тарасова И. И.
- 2111 Образ Америки и американцев в публицистике Дж. Б. Пристли
Чернова Ю. В., Егорова О. Г.

EN**Contents****RUSSIAN LITERATURE**

- 2001 The image of the railway in the creative work of Igor Melamed
Berestnev R. B.
- 2006 Early "program" texts by Lev Rubinstein
Bogdanova O. V., Zhilene E. S., Ryabchikova A. V.
- 2013 "I served my native word as best I could...":
Motherland and foreign land in the sonnets by poets of the Russian Far Eastern émigré community
Koval'chuk I. U.
- 2018 The self-concept of the protagonist and the author's intention (by the example of V. Pelevin's short story "Nika")
Miller L. V.
- 2023 I. S. Turgenev's novel "Virgin Soil" in China: Translations and significance
Wu Xiaoting
- 2030 Epigraphs in the Russian memoir texts of the second half of the XVIII century – the early XIX century
Farafonova O. A.

NATIONAL LITERATURES OF RUSSIA

- 2037 Artistic contexts of the Moksha-Russian language "switching" of Raisa Orlova
Arzamazov A. A.
- 2043 Philosophical and aesthetic introspection in M. Akhmedov's poetry
(on the materials of the book "On the Edge of the Century")
Gadzhilova Sh. M.
- 2049 Aposiopesis in the Russian and Bashkir poetry of the XX century
(by the example of the lyric poetry by S. Yesenin and R. Garipov)
Kulsarina I. G., Permyakova L. A.
- 2056 A stranger among their own: The representation of the image of the Other in the Ossetian poetry
of the late 19th century – the early 20th century (G. M. Tsagolov, D. A. Gatuev)
Khetagurova D. K.

FOREIGN LITERATURE

- 2063 The space-time organisation of R. Töpffer's novella "The Great St Bernard"
Anisimova A. N., Efremova Y. I.
- 2068 Contradiction as a fundamental property of Ch. Sorel's characters
in the novel "The Comical History of Francion" (1623-1633)
Ermilova K. E.
- 2074 Intercultural dialogue: Who is the hero of our time in Moscow, Minsk and Delhi?
Zelezinskaya N. S., Nikola M. I., Shishkova
- 2081 The problem of memory in the novel "Moon Tiger" by Penelope Lively
Ivanova D. D., Vafina A. Kh.
- 2087 Russian classical literature in the novel "The Noise of Time" by Julian Barnes: Strategies of representation
Nikolitch Militsa
- 2092 Ayşe Şasa's Turkish dystopia
Repenkova M. M.
- 2097 Musicality of Edward Albee's plays (by the example of the play "Three Tall Women")
Smetanina N. A.

-
- 2104 W. Shakespeare's tragedy "Macbeth" as a model of dehumanization and secularization of the Late Renaissance
Strelnikova L. Y., Chernova L. V., Tarasova I. I.
- 2111 The image of America and Americans in J. B. Priestley's journalistic writings
Chernova J. V., Egorova O. G.

RU

Образ железной дороги в творчестве Игоря Меламеда

Берестнев Р. Б.

Аннотация. Цель данной работы заключается в выявлении особенностей образа железной дороги в творчестве современного поэта Игоря Сунеровича Меламеда (1961-2014) для более общего постижения художественного мира и поэтики автора. Игорь Меламед стал известен как оригинальный представитель традиционалистской поэзии в 90-е годы XX века. В контексте этого времени он был не вполне типичен своей отдельностью и подчеркнутой архаичностью. В статье проанализированы стихотворения автора, в которых встречается образ железной дороги. Научная новизна заключается в том, что впервые в литературоведении рассматривается образ железной дороги в творчестве Игоря Меламеда. В результате исследования определено, что образ железной дороги в творчестве Игоря Меламеда трансформируется. Сначала он выступает как символ надежды на спасение в судьбе человека, привносит в нее некую тайну, неизвестность, но постепенно происходит преобразование в символ потери, утраты, конечности жизненного пути, что несколько противоречит теории Н. А. Непомнящих, отмечавшей, что в XX веке образ железной дороги «становится символом пути к новому обществу и общественному идеалу».

EN

The image of the railway in the creative work of Igor Melamed

Berestnev R. B.

Abstract. The aim of the paper is to identify the features of the image of the railway in the creative work of the modern poet Igor Sunerovich Melamed (1961-2014) for a more general understanding of the author's artistic world and poetics. Igor Melamed became known as an original representative of traditionalist poetry in the 1990s. In the context of this time, he was not quite typical due to his singularity and emphasized archaism. The paper analyzes the author's poems in which the image of the railway is found. The research is novel in that it is the first in literary studies to consider the image of the railway in the creative work of Igor Melamed. As a result of the research, it has been determined that the image of the railway in the creative work of Igor Melamed is transforming. At first, it acts as a symbol of hope for salvation in a person's fate, brings some mystery, uncertainty into it, but gradually it is transformed into a symbol of loss, the finiteness of the life path, which somewhat contradicts the theory of N. A. Nepomnyashchikh, who noted that the image of the railway "becomes a symbol of the path to a new society and social ideal" in the XX century.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что особую остроту в русской поэзии рубежа XX-XXI веков обретает проблематика утраты связи современных авторов с традициями русской литературы XVIII-XIX столетий. Авторы, которые восстанавливают культурные разрывы и имеют четкую поэтическую генетику, принципиально важны для развития литературы, для восстановления традиций. Игорь Сунерович Меламед (1961-2014) – автор, очень хорошо чувствующий эту связь и декларирующий ее.

Анализ нелинейной реализации образа железной дороги в лирике Игоря Меламеда позволит глубже понять мировоззрение поэта и даст возможность наметить дальнейшие пути изучения творчества автора.

В процессе работы были поставлены следующие задачи: рассмотреть образ железной дороги как комплекс мотивов в русской литературе XIX-XX веков, проанализировать образ железной дороги в поэтических произведениях Игоря Меламеда 80-х – 90-х годов, выявить особенности реализации этого образа в произведениях поэта, их символическое значение.

В соответствии с поставленной задачей были выбраны культурно-исторический и биографический методы исследования.

Материалом исследования выступили следующие источники: Меламед И. С. О поэзии и поэтах: эссе и статьи. М.: ОГИ, 2014; Меламед И. С. Арфа серафима: стихотворения и переводы. М.: ОГИ, 2015; Меламед И. С.

Литературные маски: друзья и родственники Семьи Штапского. М.: ОГИ, 2020; Рубцов Н. М. Стихотворения (1953-1971). М.: Советская Россия, 1977; Самойлов Д. С. Счастье ремесла: избранные стихотворения / сост. В. Тумаркин. М.: Время, 2010.

Теоретической базой исследования послужили работы российских филологов и критиков, в которых исследуются тема железной дороги в русской литературе XIX-XX веков (Непомнящих, 2012) и творчество Игоря Меламеда (Бак, 2015; Иванова, 2010; 2015; 2017; Нестеренко, 2016; Семина, 2018; Скворцов, 2006; 2015а; 2015б).

В качестве справочного материала были задействованы следующие словари: Иванова Н. Н., Иванова О. Е. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.). М.: АСТ; Астрель; Русские словари; Транзиткнига, 2004; Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII-XX вв.: в 2-х т. М.: Эдиториал УРСС, 2007. Т. 1.

Практическая значимость работы заключается в том, что сделанные в ходе исследования наблюдения и выводы могут использоваться учеными-филологами, а также при чтении вузовских дисциплин по истории русской литературы XX века. Кроме этого, материалы исследования могут быть использованы в гуманитарных вузах при изучении спецкурсов по русской литературе. Полученные данные могут найти применение в процессе учебно-методической деятельности при составлении контрольных работ, учебных пособий.

Обсуждение и результаты

Первая в мире железная дорога открылась в 1825 году в северо-восточной Англии. В Российской империи она появилась на двенадцать лет позже, в 1837, – между Царским селом и Павловском. Как известно, актуальные, знаковые для того или иного времени события выражаются сквозь призму искусства. И художественная литература – не исключение. Образ железной дороги нашел отражение в русской поэзии (Н. В. Куковский, Я. П. Полонский, Н. А. Некрасов, А. А. Фет, С. А. Есенин, Б. Л. Пастернак, Н. М. Рубцов и др.) и прозе (Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков, И. А. Бунин, А. П. Платонов и др.).

Если в XIX веке железная дорога в основном символизировала излишнюю скорость движения по жизни и фатальный путь к смерти, то уже в XX столетии она ассоциировалась с началом нового и лучшего в судьбе человека, как отмечала Н. А. Непомнящих (2012) в своей статье «Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике». На эту обзорную работу мы опирались при рассмотрении образа железной дороги в русской литературе XIX-XX веков. Н. А. Непомнящих пишет: «Железная дорога являет собой один из “магистральных” и сквозных образов новой русской литературы и представляет собою целый комплекс связанных друг с другом мотивов, имеющих метафорическое значение, которые проявляются как в лирических, так и в эпических произведениях» (2012, с. 105).

Современный поэт, эссеист, переводчик Игорь Сунерович Меламед – продолжатель традиций русской классической лирики. Об этом свидетельствуют как стихотворные произведения, так и его немногочисленные, но яркие эссе, в которых выражаются эстетические взгляды автора.

Игорь Меламед родился во Львове. Два с половиной года учился на филологическом факультете Черновицкого университета. В 1981 году переехал в Москву. Поступил в Литературный институт. Окончив его, работал редактором критического отдела в журнале «Юность», а с 1990 года семь лет был научным сотрудником в Музее Пастернака в Переделкино. В 1999 году получил травму позвоночника, после чего, как отмечает Е. А. Иванова, «жил в стороне от так называемой литературной жизни, и его собственная литературная биография давала мало “информационных поводов”»; «его присутствие в литературном пространстве было незримым, но постоянным» (2015, с. 107). Из-за ограниченных физических возможностей редко выходил из дома. Умер в 2014 году.

Стихотворения, ставшие впоследствии визитными карточками, Игорь Меламед написал в восьмидесятые годы, в годы юности: «...И опять прикиваю я к ней ненасытно» (1982), «Бессонница» (1983), «Болезнь отца» (1983), «Боль» (1983), «Жизнь против стрелки часовой» (1986), «Памяти отца» (1989, 1990). Д. П. Бак в предисловии к поэтическому сборнику Игоря Меламеда «Арфа серафима» отмечает: «Уже в это время складывается универсальная топология меламедовского стихотворения: бессонница в морозную ночь, снегопад, боль одиночества, оставленности, теплое объятие родного человека на мировом холоде, которое обречено на умирание» (2015, с. 11).

Игорь Меламед стал известен уже в постсоветскую эпоху. В контексте поэзии 90-х – начала нулевых годов он был не вполне типичен на фоне главенствующих в этот период тенденций – постмодернистских, метамодернистских, иронической поэзии. При всей значимости поэта его творчество недостаточно изучено в литературоведении. К анализу произведений обращались известные филологи: А. Э. Скворцов (2006; 2015а; 2015б), Е. А. Иванова (2010; 2015; 2017), Д. П. Бак (2015), А. А. Семина (2018).

Образ железной дороги встречается в творчестве поэта неоднократно. Возникают вопросы: «В каком контексте автор использует этот образ-символ и что он значит для лирического героя?».

Впервые образ железной дороги у Игоря Меламеда появляется в стихотворении «Вьюга и музыка» 1979 года, когда автору не было еще восемнадцати лет. А. А. Семина в кандидатской диссертации «Георгий Иванов и русские поэты второй половины XX века (С. Чудаков, И. Меламед, Д. Новиков, Б. Рыжий)», сопоставляя стихотворения Игоря Меламеда и Георгия Иванова, справедливо отмечает общность мотива музыки: «Как и у Г. Иванова, у Меламеда музыка часто становится символом смерти» и «иногда изображается как некое смертоносное начало, убивающее лирического героя-поэта, отнимающее у него жизнь взамен созданных произведений» (2018, с. 105). В качестве аргументов приводятся стихотворения «Музыка» (1986) и «Городские

ямбы» (1996, 1997). Кроме этого, Анной Семиной упоминается и стихотворение «Вьюга и музыка», которое сопровождается у Игоря Меламеда эпиграфом («Музыка насмерть») из XVI «Пярнуской элегии» (1976) Д. С. Самойлова. Но, на наш взгляд, с последним наблюдением исследователя трудно согласиться. Эпиграф из цикла Да-вида Самойлова, скорее, факт поэтической полемики. У Самойлова:

Чет или нечет?
Вьюга ночная.
Музыка лечит.
Шуберт. Восьмая.

Правда ль, нелепый,
Маленький Шуберт,
Музыка лечит?
Музыка губит.

Снежная скатерть.
Мука без края.
Музыка насмерть.

Вьюга ночная (Самойлов, 2010, с. 453).

В указанном стихотворении Игоря Меламеда музыка в единстве со стихией («Развихрились разом, / Несясь над вселенной / Не в распре, а в братстве» (2015, с. 182)), наоборот, выступает неким спасательным кругом для человека. «Кто-то неведомый», играющий, скорее всего, на аккордеоне, во время февральской вьюги дарит «спасительное видение берега» – надежду на счастье, на светлое будущее. В этом и есть сила искусства. Игорь Меламед в этом стихотворении ориентируется на лирику Б. Л. Пастернака. Отдельное рассмотрение этого вопроса мы предполагаем предпринять в специальной статье.

Как вагон ожидает станция, так и люди жаждут музыки в «затерянном море» жизни:

Откуда, откуда
Ты, музыка снежная?
Но страшно расстаться, и
Все люди без устали,
Как поезда станция, так жаждали музыки (Меламед, 2015, с. 182).

В этом стихотворении образ железной дроги (поезд, станция) так же, как и музыка, символизирует надежду на спасение. Примечательно, что лирический герой является наблюдателем со стороны. Он вне вагона. Можно предположить, что здесь проявляется связь с биографией поэта. Игорь Меламед уезжает далеко от родительского дома, в Москву, только в 1981 году, который для него становится знаковым (поступление в Литинститут).

В стихотворениях, написанных в 1982 году, образ железной дороги встречается в пяти произведениях. Лирический герой преимущественно внутри хронотопа. Скорее всего, это связано с тем, что Меламед «в первые же московские годы все более разворачивается лицом к прошлому», как отмечает Дмитрий Бак (2015, с. 16).

В стихотворении Игоря Меламеда «...И опять принимаю я к ней ненасытно» 1982 года лирический герой, находясь в разлуке с родителями, вспоминает детство и молодую маму:

И опять ненасытно я к ней принимаю.
И она принимает ко мне ненасытно.
Остается стакан полутеплого чаю
в полутемном вагоне, где плакать – не стыдно (2015, с. 31)...

Полутемный вагон как составляющий элемент железной дороги – это жизнь-тайна, символ неизвестного будущего, потому что герой не знает, какие еще испытания и утраты пошлет судьба. Несмотря на то, что воспоминания о матери навевают печаль, пафос стихотворения, на наш взгляд, все же оптимистический. Здесь печаль пушкинская, светлая.

Постепенно образ железной дороги в творчестве Игоря Меламеда приобретает отрицательную коннотацию. Стихотворение «Я везде и нигде – но мне холодно, холодно, холодно» (1982) состоит из трех строф. Каждая строфа начинается следующими стихами: «Я везде и нигде – но мне холодно, холодно, холодно», «Я везде и нигде. Но мне муторно, муторно, муторно», «Я везде и нигде. Но мне боязно, боязно, боязно». Стоит обратить внимание на слова категории состояния *холодно*, *муторно*, *боязно*, выражающие душевное состояние лирического героя. Эти состояния в какой-то степени можно рассматривать как стадии, ведущие к разрушению гармонии или разочарованию: *одиночество* (*душевной холод*) – *тоска* – *страх*. Лирический герой приходит к выводу, что все подвержено разрушению, поэтому поезд – символ судьбы – «потерпит крушение»:

Я везде и нигде. Но мне боязно, боязно, боязно
оставаться уже безнадежно отставшим от поезда.
Даже если я знаю, что в этом – мое продолжение,
потому что уверен, что поезд потерпит крушение (Меламед, 2015, с. 214).

В стихотворении «Этот поезд уходит навек» (1983) железная дорога также символизирует судьбу, в которой неизбежна гибель. Здесь гибель мучительная, замедляемая стихией:

Этот поезд отходит навек.
Этот поезд уходит в крушение.
И тяжелый, немислимый снег
Налетит, замедля движение (Меламед, 2015, с. 37).

Можно провести параллель со стихотворением Н. М. Рубцова «Поезд» (1969), в котором «структурирующим лейтмотивом становится ожидание катастрофы» (Непомнящих, 2012, с. 98):

Поезд мчался с грохотом и воем,
Поезд мчался с лязганьем и свистом,
И ему навстречу желтым роем
Понеслись огни в просторе мгlistом.
Поезд мчался с полным напряжением
Мощных сил, уму непостижимых,
Перед самым, может быть, крушением
Посреди миров несокрушимых (Рубцов, 1977, с. 130).

В стихотворении «Болезнь отца» 1983 года железная дорога символизирует нелегкий жизненный путь. Несмотря на трудности, утраты, лирический герой надеется «научиться жить с чистого листа». Ему снится детство – заботящийся отец, успокаивающий болеющего сына словами «Неизлечимых не бывает от ангина...». И этот сон ничем не омрачаемый, воспоминания теплые, об этом свидетельствуют лексемы «шарф», «чайник», «плита», «огонек», «пелена», создающие атмосферу «удивительной страны». Но когда герой просыпается, создается контраст: появляются «отвратительные вагонные простыни», «холодная постель», «влажная подушка»:

Но сны кончаются – бездонна только явь.
Подушку влажную с усилием поправь.

Я снова мучаюсь бессонницей в потьмах
На отвратительных вагонных простынях.

В дремучем поезде, за тридевять земель,
Я снова падаю в холодную постель.

В дремучем поезде шепчу уже едва:
«Неизлечимых не бывает, не быва...» (Меламед, 2015, с. 40).

Если в стихотворении «Болезнь отца» Меламед наделяет образ поезда эпитетом «дремучий», что говорит о замедленном течении темпоральности, то в стихотворениях «В черном раю» (1995-1996) и «Храни, моя радость, до худших времен» (1999) появляются слова «грохочет» и «дрожь», которые следует связать с неминуемостью страдания:

Здесь только, терзая мой немощный слух,
за окнами поезд грохочет.
И бьется во тьме неприкаянный Дух,
и плачет, и дышит, где хочет (2015, с. 117).

Храни, моя радость, до худших времен
ноябрьских рассветов свинцовую стынью,
сырые шелка побежденных знамен,
шершавую стужу больничных простынь,
...прощальных объятий невольный озноб
и дрожь поездов, уходящих навек... (2015, с. 136).

Во вступительной статье Дмитрия Бака (2015) к сборнику стихотворений Игоря Меламеда «Арфа серафима» отмечается «универсальная топология» поэта, которая стала складываться в конце 70-х – начале 80-х годов. Об этом уже было сказано в начале нашей статьи. С ученым сложно не согласиться. Действительно, и бессонница, и одиночество, обреченность на гибель – все это характерно для лирики Игоря Меламеда. А образ железной дороги играет важную роль в понимании творчества поэта, выступая как фон или как место действия.

Заключение

Итак, при рассмотрении образа железной дороги в русской литературе XIX-XX веков мы в основном опирались на обзорную статью Н. А. Непомнящих «Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике». Исследователь отмечает, что в XIX веке железная дорога соотносится с гибелью, утратой, но в XX веке она «становится символом пути к новому обществу и общественному идеалу» (Непомнящих, 2012, с. 105).

В творчестве Игоря Меламеда образ железной дороги появляется неоднократно. Нами было проанализировано семь лирических стихотворений поэта, где встречается данный образ: «Вьюга и музыка» (1979), «...И опять прикипаю к ней ненасытно» (1982), «Я везде и нигде – но мне холодно, холодно, холодно» (1982), «Этот поезд уходит навек» (1983), «Болезнь отца» (1983), «В черном раю» (1995-1996) и «Храни, моя радость, до худших времен» (1999).

Образ железной дороги в лирике Игоря Меламеда трансформируется. Сначала он символизирует надежду на спасение, неизвестность будущего, но постепенно приобретает отрицательное значение – неминуемость страданий, гибельность судьбы, конечность жизни. Выводы, полученные в результате анализа лирических стихотворений Игоря Меламеда, указывают на противоречивость теории Н. А. Непомнящих и подтверждают значительность нашего поэта, отдельности и не вписывающегося в какие-то группы.

Предполагаем, что трансформация образа железной дороги в творчестве Игоря Меламеда связана с его ориентированностью на XIX век (что нашло отражение не только в его лирике, но и в эссеистике) и жизненными обстоятельствами, изменившими взгляды автора: от надежды на лучшее к фатальности происходящего в судьбе.

Перспективы дальнейшего исследования: мы рассмотрели только образ железной дороги в творчестве Игоря Меламеда 80-х – 90-х годов XX века. Проведенный анализ демонстрирует нетипичность автора своей отдельностью и архаичностью. В дальнейшем мы уделим внимание эстетической программе Игоря Меламеда и ее воплощению в творчестве поэта.

Источники | References

1. Бак Д. П. «Пожизненное детство». Поэзия и правда Игоря Меламеда // Меламед И. С. Арфа серафима: стихотворения и переводы. М.: ОГИ, 2015.
2. Иванова Е. А. «Волшебное моцарство...» (Игорь Меламед. Арфа серафима: стихотворения и переводы. М.: ОГИ, 2015) // Октябрь. 2017. № 8.
3. Иванова Е. А. Опыт преодоления боли. Игорь Меламед // Вопросы литературы. 2010. № 1.
4. Иванова Е. А. Поэт катастрофического сознания. Памяти Игоря Меламеда // Prosodia. 2015. № 3.
5. Непомнящих Н. А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы: коллективная монография. Новосибирск, 2012.
6. Нестеренко М. Слово и дело Игоря Меламеда. 2016. URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/slovo_i_delo_igorya_melameda
7. Семина А. А. Георгий Иванов и русские поэты второй половины XX века (С. Чудаков, И. Меламед, Д. Новиков, Б. Рыжий): дисс. ... к. филол. н. М., 2018.
8. Скворцов А. Э. Нетолерантная эстетика (Игорь Меламед. О поэзии и поэтах) // Новый мир. 2015а. № 5.
9. Скворцов А. Э. Поэтическая генеалогия: исследования, статьи, заметки, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015б.
10. Скворцов А. Э. Поэтическая зрелость: бесконечное приближение // Вопросы литературы. 2006. № 5.

Информация об авторах | Author information



Берестнев Руслан Балабекович¹

¹ Казанский (Приволжский) федеральный университет



Berestnev Ruslan Balabekovich¹

¹ Kazan (Volga Region) Federal University

¹ Ruslanber@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): Игорь Меламед; современная русская поэзия; образ железной дороги; Igor Melamed; modern Russian poetry; image of the railway.

RU

Ранние «программные» тексты Льва Рубинштейна

Богданова О. В., Жилене Е. С., Рябчикова А. В.

Аннотация. Статья посвящена анализу ранних концептуальных практик Льва Рубинштейна, в частности его условного цикла «Программа работ». Исследование предпринято с целью осмыслить роль цикла «Программа работ» в формировании поэтического мира Л. Рубинштейна на его раннем этапе и обнажить его влияние на теорию и практику «московского романтического концептуализма» (Б. Гройс) 1970-1980-х годов. Авторы работы вычерчивают динамику экспериментальных ходов Рубинштейна в его акционных текстах «Программа работ» (1975), «Очередная программа» (1975), «Каталог комедийных новшеств» (1976), «Это все» (1979), «Алфавитный указатель поэзии» (1980), «Событие без наименования» (1980), «С начала и до конца» (1981), «Тридцать пять новых листов» (1981), «Программа совместных переживаний» (1981) и выявляют интержанровые доминанты надлитературного текста Л. Рубинштейна, формулируют принципы концептуалистских стратегий, выдвигаемых и опробуемых поэтом в те годы. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые рассмотрен ранний цикл Рубинштейна «Программа работ» и выявлены единство и взаимозависимость его «программных» текстов, впервые аналитически оторефлексированы разностилевые поиски поэта на раннем этапе его становления как поэта-концептуалиста. В результате доказано, что природа художественного поиска раннего Рубинштейна была направлена на активное преодоление «репрессивного» давления принципов и канонов литературы (шире – культуры) соцреализма.

EN

Early “program” texts by Lev Rubinstein

Bogdanova O. V., Zhilene E. S., Ryabchikova A. V.

Abstract. The paper is devoted to the analysis of Lev Rubinstein’s early conceptual practices, in particular his conditional cycle “Program of Works”. The research is undertaken in order to comprehend the role of the cycle “Program of Works” in the formation of L. Rubinstein’s poetic world at its early stage and to expose its influence on the theory and practice of “Moscow Romantic Conceptualism” (B. Groys) of the 1970s-1980s. The authors of the paper outline the dynamics of Rubinstein’s experimental moves in his promotional texts “Program of Works” (1975), “The Next Program” (1975), “Catalog of Comedic Innovations” (1976), “This Is All” (1979), “Alphabetical Index of Poetry” (1980), “Event without a Name” (1980), “From the Beginning to the End” (1981), “Thirty-Five New Sheets” (1981), “The Program of Joint Experiences” (1981) and identify the inter-genre dominants of L. Rubinstein’s supraliterary text, formulate the principles of the conceptualist strategies put forward and tested by the poet in those years. The research is novel in that it is the first to consider L. Rubinstein’s early cycle “Program of Works” and identify the unity and interdependence of his “program” texts, to analytically reflect on the different-style searches of the poet at the early stage of his formation as a conceptualist poet. As a result, it has been proved that the nature of Rubinstein’s artistic search at the early stage was aimed at actively overcoming the “repressive” pressure of the principles and canons of literature (more broadly, culture) of socialist realism.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена возрастающим на современном этапе интересом к истории русской литературы прошедших десятилетий и, как следствие, необходимостью аналитического осмысления творчества отдельных писателей, в том числе одного из наиболее ярких представителей «московского романтического концептуализма» (Б. Гройс) Льва Рубинштейна. При достаточно обширной критике зрелых работ Рубинштейна его ранние работы 1970-1980-х годов в малой степени затронуты вниманием исследователей. Более детальное обращение к раннему периоду творчества современного поэта позволит глубже осознать тенденции развития современной отечественной литературы и осознать место Рубинштейна в формировании практики «преодоления соцреализма».

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть ранние тексты Л. Рубинштейна, объединенные в условный цикл «Программа работ», с точки зрения их акционной политики; во-вторых, осознать их влияние на формирование поэтики зрелых текстов поэта; в-третьих, проследить тенденции внедрения концептуалистских практик в поэтическую систему других поэтов и художников концептуалистов.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: метод целостного анализа художественного текста, а также сравнительно-типологический и поэтологический методы в их единстве и дополнительности. Комплексный подход, предложенный в статье, позволяет открыть новые грани творческого своеобразие ранних текстов Л. Рубинштейна.

Материалом исследования послужили концептуалистские тексты Л. Рубинштейна 1970-1980-х годов – «Программа работ» (1975), «Очередная программа» (1975), «Каталог комедийных новшеств» (1976), «Это все» (1979), «Алфавитный указатель поэзии» (1980), «Событие без наименования» (1980), «С начала и до конца» (1981), «Тридцать пять новых листов» (1981), «Программа совместных переживаний» (1981) (Рубинштейн Л. Это все // Ковчег. 1981. № 6; Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. М.: Новое литературное обозрение, 2000), а также его интервью (Рубинштейн Л. Кристалл в перенасыщенном растворе культуры / беседовал П. Грушко // Литературное обозрение. 1999. № 1; Рубинштейн Л. Поколение эскапистов. Беседа с Львом Рубинштейном / беседовала Л. Борусяк. 2010. URL: <http://www.polit.ru/article/2010/11/17/rubinshtein/>) и архив Рубинштейна в Московском архиве нового искусства (МАНИ. URL: <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=d70a2a43-28e5-4022-805c-51d5f7d98a5f&query=рубинштейн>). В качестве материала исследования привлечены «Словарь терминов московской концептуальной школы» (сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999), а также сборники «Поездки за город: о группе “Коллективные действия”» (сост. А. В. Монастырский. Вологда: Полиграф-Периодика, 2009-2016. Т. 1-11), концептуалистский альманах «Личное дело №» (сост. Л. Рубинштейн. М.: В/О «Союзтеатр», 1991).

Теоретической базой работы послужили труды по истории русской литературы конца XX – начала XXI века и вопросам художественных практик и стратегий «московского концептуализма» (Гройс, 1993; Липовецкий, 1997; Эпштейн, 2019; Айзенберг, 1997; Бобринская, 1998; Курицын, 2001; Богданова, 2004).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его аналитические суждения, текстологические наблюдения, промежуточные результаты и окончательные выводы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русской литературы и поэтической практики Л. Рубинштейна, могут быть включены в общие и специальные курсы по истории русской литературы XX века в вузовском преподавании.

Обсуждение и результаты

Начало акционных практик Л. Рубинштейна («Программа работ»)

Согласно «Словарю терминов московской концептуальной школы» (1999, с. 73), понятие «Программа работ» было введено Львом Рубинштейном в 1975 году для обозначения совокупности артистических жестов автора, направленных на формализацию творческого процесса. Иначе говоря, задумка поэта была близка к тому, что позже стали называть «концептуалистский проект» или «концептуалистская стратегия». Под этими терминами обычно подразумевается такая художественная деятельность, целью которой является не результат, а наблюдение над ходом создания текста как «развернутого события, мгновенного жеста или не ограниченного никакими рамками созерцания» (Бобринская, 1998, с. 11).

В нашем случае, квалифицируя «Программу работ» Л. Рубинштейна как некий цикл, перерастающий границы одноименного произведения, следует понимать под этим определением ряд художественных текстов поэта, объединенных общей темой, фигурой Автора и его установками. Согласно нашей концепции, цикл составляют девять акционных текстов 1975-1981 годов: «Программа работ» (1975), «Очередная программа» (1975), «Каталог комедийных новшеств» (1976), «Это все» (1979), «Алфавитный указатель поэзии» (1980), «Событие без наименования» (1980), «С начала и до конца» (1981), «Тридцать пять новых листов» (1981), «Программа совместных переживаний» (1981).

Начало проекту Льва Рубинштейна положила носящая одинаковое с циклом название серия предупредительных документов о начале разработки и ходе реализации «Программы работ – 75». Представленное в Московском архиве нового искусства (МАНИ, Художественный музей Зиммерли, США) и не входящее ни в один сборник поэзии Рубинштейна, произведение являет собой восемь машинописных листов формата А4, заполненных в период с сентября по декабрь 1975 года и обращенных к «Кругу заинтересованных лиц». Понятие «круга» вводилось Рубинштейном в качестве замены такой мало применимой к ситуации самиздата категории, как публика или читательская аудитория. Не имея возможности, а часто и намерения публиковаться, писатели андеграунда обменивались произведениями в узком культурном пространстве, которое не было и не могло быть открыто массовому читателю. Ориентация на определенную группу слушателей, а в то время ими были научные сотрудники, специалисты гуманитарных наук и художники в широком смысле этого слова, предполагала изменение пассивной роли воспринимателя субъекта. В противовес дидактическому, пропагандистскому характеру официальной культуры концептуализм отменял векторное направление искусства и провоцировал (со)участие публики в творческом акте. Обращение к кругу заинтересованных лиц в «Сопутствующих информациях», а именно такой подзаголовок носили все восемь листов Рубинштейна, было необходимым условием самого существования «Программы». Так, «Сопутствующая информация – 4» призывает членов круга «внести ряд предложений в виде инфинитивных

конструкций, формально и фактически отвечающих на вопрос “Что делать?” с дальнейшим заверением в том, что «часть предложений будет включена в “Программу работ”» (МАНИ). Провокация ответной реплики читателя раздвигает границы текста и делает его содержание перманентно изменяющимся.

Рубинштейн демонстрирует тот подход к пониманию произведения искусства, который сделал концептуализм уникальным явлением конца XX века – «вместо красок и глины, метра и рифмы, вместо нот и музыкальных звуков материалом искусства оказывается работа сознания, сам процесс мышления, понимания» (Бобринская, 1998, с. 14). В этом проявилась интенция нового искусства к переименованию, свойственная художественной системе Рубинштейна и соратников-концептуалистов: *текст* именуется поэтом «Кругом распределения внимания», радиус которого подвергается методичному пересмотру. Подобная номинация максимально расплывчата и обтекаема, чем подрывает само понятие «термина» – слова, являющегося *точным* обозначением определенного объекта. Акт «распределения внимания», то есть простое наблюдение, не может быть конечен, и как взгляд скользит по предметам реальности, задерживаясь на секунду на одном из них, так и *текст* фиксирует лишь малые фрагменты дискурсов. Существенной становится сама способность художественного произведения слиться с жизнью. Его существование (актуализация) обусловлено не столько пестротой окружающего мира, сколько жанровой доминантой произведения – *программа работ*, то есть перспективный план, заявка на будущую деятельность, срок выполнения которой откладывается с каждой новой «Сопутствующей информацией». «Текст становится объектом экспериментальных манипуляций, превращаясь то в предмет, то в процесс» (Айзенберг, 1997, с. 144), что не позволяет безоговорочно отнести его к сфере литературы. К примеру, использование анафорического повтора – призыва «Внимание!», открывающего каждый новый лист сообщений, – в большей степени констатирует соблюдение канона уведомительных документов, нежели художественный прием, так как задача данных обращений состоит в сосредоточении читательского восприятия и активизации усиленного всматривания.

Нацеленность на мнение читателя проблематизирует еще один принципиальный вопрос концептуального искусства, а именно *авторство*. В связи с тем, что листы «Информации» складывались («писались») по мере поступления читательских суждений, модификация подписи в конце сообщений (с ноября 1975 года адресантами являются *Авторы*) подчеркивает коллективный характер «Программы работ». На первый план выходит коммуникативная функция текста, абсолютизирующаяся в последнем сообщении «Программы», к которому прилагалась анкета с рядом вопросов, выясняющих восприятие и оценку принципов работы, в связи с чем *авторский текст* должен был плавно перетечь в *текст читателя*, произведение искусства – в комментарий к нему. В этом смысле показателен другой пример акционной поэзии Рубинштейна – «Это все».

«Это все» как акционный текст

Текст «Это все» (1981) представляет собой восемь листов с вариантами ответов на вопрос «Чем является “это все”?» в алфавитном порядке, а также пустыми графами для заполнения читателем («кругом заинтересованных лиц»). Автор в тексте не явлен, он не дает указаний, не требует ответа, но вместо него действуют такие устойчивые конструкции, как управление глаголов, сравнительные обороты, примыкание, согласование, и подобные языковые конструкции, вызывающие в сознании реципиента автоматический отклик. Диалогический по своей сути текст апеллирует к языковому опыту, языковым ассоциациям субъекта чтения, обнажая таким образом свою перформативную сущность и глубинную проблему скованности мышления языковыми шаблонами. Так, на фразу «Это все несовместимо (с чем?)» (Рубинштейн, 1981, с. 85) сознание читателя чаще всего эксплицирует общеупотребительное клише «*несовместимо с жизнью*» (Рубинштейн, 1981, с. 85). Длинный перебор вариантов как попытка примерить конкретные описания к одному абстрактному объекту оканчивается рядом пустых строк и финальной фразой «*это все*», обобщающей перечисление и одновременно знаменующей конец повествования. В ситуации речепорождения, когда язык не способен высказаться, увязая в речевых формулах, образуется *пространство пустоты*. Фиксация этой пустоты, а также «испытание ее на прочность» (Личное дело №, 1991, с. 14) и являются основным «движителем» раннего концептуального опыта Рубинштейна.

«Очередная программа» как процессуальность творчества

Логичным развитием заявленного проекта стала «Очередная программа», датированная декабрем 1975 года. Причем решения Автора о названии текста, его включении в «Программу работ», а также посвящении немецкому романтику Новалису возникают и подтверждаются не титульно, но по ходу чтения. Иными словами, процесс создания произведения искусства актуализируется на глазах у читателей. Автор уведомляет «круг заинтересованных лиц» о ходе работы, выбирая все более мобильный способ оповещения – зачитывание информации с библиотечных карточек, форма которых диктует объем содержания: не более нескольких строк.

Содержание «Очередной программы» напоминает комментарий Автора к творческому процессу: его рассуждения строятся вокруг вложенных в произведение тезисов и понятий и тем самым отдалают момент встречи читателя с прототекстом. Параллельно с этим провоцируется вовлечение воспринимающего субъекта в событие: с тридцать восьмой карточки Автор «находит возможным выслушать ряд попутных замечаний» (Рубинштейн, 2000, с. 18) о своем пока что находящемся в процессе написания тексте. Пауза, отделяющая данный фрагмент от последующего, как будто предоставляет слово читателю. И действительно, на следующей карточке «Автор выражает свое согласие или несогласие с рядом замечаний» (Рубинштейн, 2000, с. 19), причем эта неопределенность оказывается *универсальной* позицией в ответ на возможные реплики реципиентов.

В «программах» Рубинштейна фигура Автора достаточно фантомна и «неопределенна» (2000, с. 17). Автор выступает здесь и как герой-резонер, и как инициатор диалога с читательским сознанием, а потому все

ремарки (до определенного момента) воспринимаются порожденными реальным создателем – Львом Рубинштейном. Когда же читатель улавливает замысел произведения и утверждает в своем знании дальнейшего хода действий, картотека трансформирует правила игры. С номера сорок девятого текст «Очередной программы» расслаивается на два уровня: сообщения об Авторских действиях-намерениях теперь сопровождаются прямой речью, дублирующей репрезентируемую ситуацию.

Например:

«Номер сорок восьмой,
где Автор просит подождать его одну-две минуты. – Так и сказано: “Подождите меня...”» (Рубинштейн, 2000, с. 20).

«Номер сорок девятый,
где Автор просит подождать его одну-две минуты. – Так и сказано: “Подождите меня...”» (Рубинштейн, 2000, с. 20).

«Номер пятидесятый,
где Автор просит начинать без него. – Так и сказано: “Начинайте без меня...”» (Рубинштейн, 2000, с. 21).

«Номер пятьдесят первый,
где Автор присоединяется ко всем остальным. – Так и сказано: “Я с вами...”» (Рубинштейн, 2000, с. 21).

Показательно, что в данных фрагментах реплики выполняют чисто иллюстративную функцию: цитаты подкрепляют сказанное, но не вносят в него смысловые коррективы.

Между тем с композиционной точки зрения данные вставки играют роль «слуховых оконцев», из которых доносится отзвук другой жизни. Вторжение Авторского голоса заставляет переосмыслить вышеприведенные сообщения, которые были сделаны *как будто* от имени Автора – с появлением ремарочного текста оказывается, что в течение всего произведения Автор *молчал*. Незаметная подсказка, намек на истинное положение вещей даны в двадцать седьмом фрагменте, где «Автор отвечает молчанием на вполне возможные обвинения в неопределенности авторской позиции» (Рубинштейн, 2000, с. 17).

Подобная игра с вербальным оформлением безмолвия и тишины, пронизывая все творчество концептуалиста Рубинштейна, находит наиболее яркое выражение именно в ранних картотеках. По сути, перед нами та модель литературного концептуального произведения, в которой «читатель читает и автор молчит» (Гройс, 1993, с. 265). В условиях бездействия творца созидательной функцией наделяется сам Текст, а роль Автора последовательно усредняется и даже обнуляется. Вспомним «смерть автора» по Р. Барту и М. Фуко (Французская семиотика..., 2000).

Такая расстановка сил, становящаяся явной лишь к финалу, задается в первой строке: Текст, «говорящий сам за себя» (Рубинштейн, 2000, с. 15), автономный от категории авторства, развивается независимо от воли Автора, который вскоре покидает авансцену «Программы» и «не принимает [в ней] никакого участия» (Рубинштейн, 2000, с. 22). Единственный признак существования Автора – его голос, звучащий на девяти карточках из семидесяти девяти и произносящий ничего не значащие фразы «Не знаю», «Может быть», «Мне что-то не по себе» и т. п., не имеющие, казалось бы, прямого отношения к заявленной «Очередной программе». Однако видимое несоответствие рассеивается, если обратить внимание на ремарки с участием Автора – здесь преобладают оговорки к сказанному, сомнения в способности создать произведение искусства, неуверенность в правильном подходе к писательскому ремеслу. Иными словами, настоящей (скрытой, подтекстовой) темой «Программы» оказываются *муки творчества*.

Проблематизация жеста в «Каталоге комедийных новшеств»

Нерешительность в любом жесте, относительность всякой позиции, невыразимость душевных переживаний отчетливо проблематизируются и в «Каталоге комедийных новшеств» (1976). «Романтичным», с точки зрения аналитика и теоретика концептуализма Б. Гройса (1993), этот текст делает утопичность его постулатов: «Можно избежать фатального оцепенения, если хорошенько усвоить принцип комедийности», «Можно и не противодействовать естеству, вопиющему о досуге и бездействии», «Можно считать, что с чего началось, тем и кончится» (Рубинштейн, 2000, с. 242–243) и т. д. Перечень возможностей *игры* оказывается чрезвычайно далек от эмпирического мира, реципиенту предлагается ряд идей, воплощение которых сомнительно, а содержание невнятно. «Текст и непроницаем, и прозрачен: он не требует интерпретаций» (Гройс, 1993, с. 266) по причине своей самоцельности, а потому именно здесь ярче, чем в других работах цикла, проявляется органика рубинштейновского каталожного жанра. Внимание сосредоточивается не на смысле прочитываемого, а на самом процессе чтения – механике перелистывания карточек. «Герменевтика заменена алгоритмом чтения» (Гройс, 1993, с. 266), методичное (и медитативное по своей сути) перемежение колоды напоминает перетекание песка в песочных часах. Эта метафора знакома по перформансу группы «Коллективные действия» (КД) «Время действия», суть которого сводилась к вытягиванию веревки из леса, отдаленного от зрителей обширным полем. Несмотря на разницу в датах создания «Каталога» и упомянутой акции КД (картотека Рубинштейна предвосхитила постановку группы), оба произведения оперируют композиционным приемом «*пустого действия*» или, корректируя это понятие применительно к «Каталогу комедийных новшеств» Рубинштейна, – «*пустого чтения*».

Мотивы пустоты и отсутствия в текстах «Это все» и «Тридцать пять новых листов»

Необходимо, однако, разграничивать мотивы пустоты и отсутствия у Л. Рубинштейна. Их принципиальную разницу легко проиллюстрировать на примере текстов «Это все» (1979) и «Тридцать пять новых листов» (1981). Первое произведение открывает проблему несоответствия описания предмету, потерю связи между знаком и содержанием, наконец, несостоятельность языковых кодов, которые лишь очерчивают пустоту, не умея

облечь ее в слова. Другой текст, «Тридцать пять новых листов», – своеобразный «альбом» набросков и идей, заметок на полях чистых страниц.

Внешне текст смонтирован бесхитростно: каждый из тридцати пяти листов имеет номер и заголовок («Лист 1», «Лист 2», «Лист 3» и т. д.), к каждому добавлена своя сноска с комментарием страницы (к примеру: «Здесь должно быть что-нибудь написано» (Рубинштейн, 2000, с. 243)). «Назначение комментария – раскрыть то, что мыслится “автором” на чистом пространстве между заголовком и горизонтальной чертой, которая отделяет от пространства сноски пространство “основного текста”, по сути являющегося текстом “нулевым»» (Павловец, 2010, с. 17). Отсутствие знаков и изображений – минус-прием, продолжение концептуальной игры, которая нашла отражение в живописи предшественников Рубинштейна, в частности художников-концептуалистов И. Кабакова и В. Пивоварова (Обухова, Орлова, 2001; Деготь, 2000). Внимание реципиента перенесено с центра на периферию листа, с содержания на примечание к нему, так как именно в сносках рождается драматургия работы, завязанная на исчезновении категорий не только объекта, но и его создателя. Выше приводились примеры капитуляции Автора перед творческой силой Текста, однако конфликт произведения заключен в его окончательной утрате или, пользуясь постструктуралистским термином, все в той же *«смерти автора»*.

На двадцати семи фрагментах сноски играют роль напоминания о неосуществленном замысле, сводятся к записи рабочих моментов или служат руководством к действию (в первую очередь со стороны читателя – его побуждают заполнить страницу). Но функция комментариев резко меняется с появлением в них имени Автора:

«Лист 27

Должен вполне определенным образом напомнить об Авторе» (Рубинштейн, 2000, с. 256).

«Лист 28

Должен постоянно лежать на столе, напоминая об Авторе» (Рубинштейн, 2000, с. 257).

«Лист 31

Должен постоянно находиться где-то рядом и демонстрироваться знакомым как напоминание об Авторе» (Рубинштейн, 2000, с. 260).

Чистый лист, внешне ничем не отличающийся от множества таких же, служит «репрезентацией нерепрезентируемого», а сноски приобретают значение поминального слова, «похоронной памятки» о былом существовании Автора, на смену которому приходят голоса, отрывки высказываний:

«Здесь должно быть написано: “Признание отдельных достоинств – это уже кое-что...”» (Рубинштейн, 2000, с. 244).

«Здесь должно быть написано: “Произнесенная спросонок фраза, более чем летучая значимость которой...”» (Рубинштейн, 2000, с. 245).

«Здесь должно быть написано: “Да разве ж позволено знать, чем все это закончится? Что это вы, ей-богу...”» (Рубинштейн, 2000, с. 247).

Вторжение разнородных дискурсов окончательно нивелирует категорию Автора, образуя ситуацию «влипания», «погружения в определенный стиль или дискурс до полной идентификации с ними (как раньше говорили: автор умирает в тексте)» (Словарь терминов..., 1999, с. 192), свойственную зрелым поэмам Рубинштейна.

«Событие без наименования» как реализация имитационных стратегий КД

В 1980 году Л. Рубинштейн создает «Событие без наименования», текст, полностью отвечающий интенции коллективных акций (КД) А. Монастырского (Поездки за город..., 2009-2016). Фабульность «События без наименования» – постепенное нарастание ожидания за счет уведомлений о близящемся действии – базируется на приеме *ожидания* без получения результата. Незнаванность события окружает его аурой загадочности, то есть выделяет среди прочих бытовых инцидентов, однако одновременно в нем проступает и другая природа. Абстрактный характер предстоящего действия делает его универсальным, то есть позволяет примерять к любому явлению. Имевшее черты «персонализации» действие утрачивает свою идентичность. Декларация некоего события создает впечатление, что оно началось, тогда как текстовая информация опровергает предчувствия, отодвигая начало на неопределенный срок: «Абсолютно невозможно» – «Никак невозможно» – «Невозможно» – «Может быть, когда-нибудь» (Рубинштейн, 2000, с. 265, 266) и т. д.

Моделирование в тексте Рубинштейна «предельно сжатого, почти не различимого в окружающем потоке жизни действия» (Бобринская, 1998, с. 13) и провоцирование рефлексии над ним являются опорной точкой раннего творчества КД. Стремление зафиксировать все стадии процесса, а именно зарождение, развитие и разрешение события, проявилось в их деятельности еще на первой акции «Появление», организованной при участии Рубинштейна, и было воплощено поэтом в «Программе работ». Нетрудно заметить, что большинство *каталожных* текстов цикла Рубинштейна варьируют один из трех основных приемов *пространственных* «Коллективных действий»: трюк, подмена и провокация. Визуальное транспонируется в вербальное.

Действительно, сюжет «События без наименования» сводится к *имитации* события и нарастанию эмоционального напряжения. Само же событие заключено в эмпирическом поле посредством единственной фразы «Вот!», после которой следуют финальные аккорды: «Вот и все», «Все» (Рубинштейн, 2000, с. 262, 269). По словам А. Монастырского, «произошло не то, что мы ожидали, не какое-то конкретное событие, противопоставленное нам, а именно само ожидание совершилось и произошло» (Поездки за город..., 2009, с. 23).

Перформативная «Программа совместных переживаний»

Форма перформанса была использована Л. Рубинштейном в 1981 году непосредственно во время презентации текста «Программа совместных переживаний». В отличие от привычной манеры чтения стихов, когда автор

декламирует их вслух, обращаясь к публике, этот текст предполагает обратную схему. Л. Рубинштейн (2010): «Единственным зрителем этого спектакля является как раз сам автор. Потому что я наблюдаю, как эти листочки ходят, и в каждый данный момент каждый человек читает что-то другое».

Надпись на титульной карточке – «По прочтении передается из рук в руки» (Рубинштейн, 2000, с. 301) – объясняет «правила игры» и в то же время хаотизирует все организующие связи. Зрители становятся активными субъектами действия, теперь они не просто наблюдают за моноспектаклем с перелистыванием карточек, но оказываются участниками или, уместнее сказать, актерами спонтанного представления. Однако видимая спонтанность скрывает за собой жесткий каркас акционного жанра.

Среди паратеатральных форм современного искусства принято различать хэппенинг и перформанс. Их отличие состоит в степени продуманности сценария и роли художника, который в случае хэппенинга не имеет полного контроля над действием, доверяя его развитие зрителям. Импровизация – главная составляющая этой формы. Но она не представлена в перформансе, где организатор всегда просчитывает возможные действия участников и старается направить их в соответствии с заранее обдуманном планом. Согласно разграничению двух видов акционной деятельности, «Программа совместных переживаний» Рубинштейна должна быть признана литературным перформансом, направленным не на преодоление границ между художником и зрителем, на уравнивание их ролей, а на смену полюсов в гантельной схеме.

Так, критик В. Н. Курицын отмечал, что чтение «Программы совместных переживаний» в большинстве случаев сопровождается репликами зрителей-участников, «которые, передавая друг другу карточки, вступают в некую языковую игру, заполняют пространство процесса» (2001, с. 119-120) своими голосами. В результате звучащая речь публики встраивается в *текст*, взаимодействует с внутритекстовыми письменными дискурсами и приводит к созданию многоуровневой полифонии, живого полилога, нивелирующего грань между искусством и жизнью.

Развитием игры Рубинштейна с перераспределением ролей стала «Программа совместных переживаний № 2», рассчитанная «на различную, случайно выбираемую читателями последовательность чтения» (Уланов, 1996, с. 13). Несмотря на то, что этот эксперимент не получил продолжения и подавляющее большинство текстов каталога остаются пронумерованы и структурно упорядочены, «Программа совместных переживаний» в двух ее вариантах должна быть признана квинтэссенцией раннего творчества Рубинштейна. Именно здесь автор достиг максимального слияния между «данном моментом» как фабульной единицей текста и сюжетным «данном моментом» процесса чтения, осуществляя грандиозную задумку концептуализма – представить «жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка» (Гройс, 1993, с. 265).

Заключение

Таким образом, подводя итог, необходимо отметить, что репрезентация процесса, будь то акт создания произведения, ожидание события или фиксация процесса восприятия данного момента, является общим слагаемым и сквозной темой произведений условного цикла Л. Рубинштейна. Внимание к перформативным формам искусства, присущее поэту в «допрограммный» период, отразилось в создании «совершенно особой поэтики», в основе которой лежит мысль о том, «что описание книги ... в каком-то смысле эту книгу может заменять» (Рубинштейн, 1999, с. 77). Результатом подобного «художественного экологизма» явились тексты на карточках, интержанровый и надлитературный феномен, вбирающий в себя все компоненты коммуникативной триады «автор – текст – читатель». При этом эволюционно важно, что картотека – фирменный стиль рубинштейновского творчества в целом – на раннем этапе своего развития тяготела к форме и структуре перформанса, акционного действия. Не только специфика способа презентации текстов, но и мотивный комплекс, система художественных образов, авторские установки сближали работы Льва Рубинштейна с постановками «Коллективных действий» А. Монастырского, отражали общие принципы структурирования – в пространственном тексте и тексте литературном.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более детальном изучении как самих ранних текстов Льва Рубинштейна 1970-1980-х годов, так и в акцентуации важных слагаемых их структуры, принципов встраивания текста, соотношения Автора и реципиента, типа наррации и театрализации и др. Обращение к разнообразным ракурсам концептуалистских построений Л. Рубинштейна позволит расширить представление о раннем творчестве поэта и обнаружить генетическую связь рубинштейновских текстов с вызреванием теории «московского концептуализма», декларированной художниками этого течения несколькими годами позднее.

Финансирование | Funding



Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.



The study was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky.

Источники | References

1. Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997.
2. Бобринская Е. О книгах «Поездки за город» // Монастырский А. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998.
3. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
5. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
6. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
7. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического университета, 1997.
8. Обухова А., Орлова М. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму. М.: Галарт; Олма-Пресс, 2001.
9. Павловец М. «Листики» Всеволода Некрасова и «карточки» Льва Рубинштейна // Полилог. 2010. № 3.
10. Уланов А. Л. С. Рубинштейн: голос слуха // Цирк «Олимп». 1996. № 15.
11. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / пер. с франц. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000.
12. Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. Изд-е 3-е. СПб.: Азбука, 2019.

Информация об авторах | Author information**RU****Богданова Ольга Владимировна¹**, д. филол. н., проф.**Жилене Екатерина Сергеевна²**, к. филол. н.**Рябчикова Анна Владимировна³**¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена;

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург

² Санкт-Петербургский государственный институт культуры;

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург

³ Журнал «PROНевский», г. Санкт-Петербург**EN****Bogdanova Olga Vladimirovna¹**, Dr**Zhilene Ekaterina Sergeevna²**, PhD**Ryabchikova Anna Vladimirovna³**¹ A. I. Herzen Russian State Pedagogical University;

Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky, St. Petersburg

² St. Petersburg State Institute of Culture;

Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky, St. Petersburg

³ "PRONevsky" Magazine, St. Petersburg¹ olgabogdanova03@mail.ru, ² ebibergan@yandex.ru, ³ litredaktor@list.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 11.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): Л. Рубинштейн; раннее творчество; цикл «Программа работ»; концептуализм; стратегии и тактики; L. Rubinstein; early creative work; cycle "Program of Works"; conceptualism; strategies and tactics.

RU

«Я, как мог, служил родному слову...»: Родина и чужбина в сонетном творчестве поэтов русского дальневосточного зарубежья

Ковальчук И. Ю.

Аннотация. Цель исследования – выявление художественной специфики жанра сонета в поэзии русского дальневосточного зарубежья, обусловленной влиянием исторического, социокультурного контекста эпохи. Научная новизна заключается в привлечении малоизвестного материала – сонетного творчества поэтов русского зарубежья Дальнего Востока. Изучаются особенности поэтического воплощения оппозиции «Родина – чужбина»: эсхатологические настроения, ностальгические мотивы. Прослеживаются отношение к революции, Родине, размышления о судьбе поэта-эмигранта, что расширяет содержательную сферу сонета и обуславливает его поэтологическую неоднородность, эклектичность. В результате выявлено, что образ России воссоздается посредством пейзажных зарисовок, поэтических мифологем, литературных реминисценций. Отсылки к различным литературным традициям призваны увековечить поэтическую память о Родине. Драматическая напряженность на архитектурном уровне выражается в демонстративном отступлении от сонетного канона, появлении жанровых модификаций. Жанр сонета позволяет преодолеть субъективность, индивидуальность в оценке эмигрантской действительности, способствует наряду с эмоциональной насыщенностью эпическому постижению событий.

EN

“I served my native word as best I could...”: Motherland and foreign land in the sonnets by poets of the Russian Far Eastern émigré community

Koval'chuk I. U.

Abstract. The study aims to identify the artistic specifics of the sonnet genre in the poetry of the Russian Far Eastern émigré community, which is conditioned by the influence of the historical, socio-cultural context of the epoch. The scientific novelty lies in involving little-known material, i.e. the sonnets by poets of the Russian émigré community in the Far East. The paper examines the features of the poetic embodiment of the “Motherland – foreign land” opposition: eschatological moods, nostalgic motifs. The researcher traces the attitude to the Revolution, the Motherland, reflections on the fate of an émigré poet, which expands the content sphere of the sonnet and determines its poetical heterogeneity, eclecticism. As a result, it has been revealed that the image of Russia is recreated through landscape sketches, poetic mythologemes, literary reminiscences. References to various literary traditions are intended to immortalise the poetic memory of the Motherland. Dramatic tension at the architectonic level is expressed in a demonstrative departure from the sonnet canon, the appearance of genre modifications. The genre of the sonnet allows overcoming subjectivity, individuality in the assessment of émigré reality, along with emotional intensity, contributes to the epic comprehension of events.

Введение

Историко-культурный и социальный контекст, в котором развивалась эмигрантская литература, во многом предопределил магистральные направления духовно-нравственных, художественных поисков писателей-эмигрантов. Жанр сонета не остался безучастным к трагическим проявлениям современной действительности, воплощая в себе чувства россиян, после Революции 1917 года оказавшихся вдали от родины, отражая реалии эмигрантской жизни. По замечанию С. И. Якимовой, «для поэтического исследования поворотных и узловых моментов истории России, повлиявших на ее судьбу и определивших особый путь страны, актуализируется жанр сонета с его масштабностью проблематики и глубокой философичностью» (2022, с. 49).

Актуальность исследования обусловлена необходимостью восстановления во всей полноте и целостности картины истории русской литературы XX века, неотъемлемой частью которой является поэзия русского

зарубежья Дальнего Востока, в частности сонет как одно из ее ярких поэтических проявлений. Лучшие традиции русского сонета, которые в течение долгих лет не были востребованы советской поэзией, плодотворно развиваются поэтами-эмигрантами. Атмосфера духовной и творческой свободы способствовала сохранению богатых идейно-эстетических традиций отечественного сонета, философской масштабности, высокой поэтической культуры.

Исследование поэтического наследия восточной ветви эмиграции в избранном аспекте предполагает постановку и решение следующих частных задач:

1. Выявить содержательный потенциал жанра сонета, способного наряду с эмоциональной насыщенностью к эпическому постижению описываемых событий.
2. Изучить диалогические связи, интертекстуальные отсылки к произведениям русской классики (А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, А. А. Блок), направленные на воссоздание образа литературной России.
3. Рассмотреть особенности поэтики сонета, обусловленные обращением к теме Родины и эмиграции и определяющие его жанровую специфику (отступление от сонетного канона, взаимодействие с сопредельными жанрами).

В основе методологии настоящей работы – принципы академического литературоведческого анализа: историко-культурного, сравнительно-типологического, интертекстуального. Для выявления семантических и версификационных особенностей поэтического текста используются приемы стиховедческого анализа.

Материалами исследования послужили малоизвестные и малодоступные для широкого читателя произведения поэтов русского зарубежья Дальнего Востока в жанре сонета, опубликованные в харбинских периодических изданиях: Казанский А. Тропики // Рубеж. 1929. № 38; Упшинский А. Закат // Рубеж. 1931. № 25; Померанцев В. Тайга // Чураевка. 1933. № 4; Ачаир А. Моя страна // Луч Азии. 1939. № 64; Сатовский-младший Г. Г. Сонеты о России // Луч Азии. 1944. № 6; поэтические сборники, выходившие в эмиграции в 1940-е годы: Сатовский-младший Г. Г. Золотые кораблики. Харбин, 1942; Щербаков М. Отгул. Шанхай, 1944.

К анализу привлекаются также литературно-критические статьи: Перелешин В. Сонет на Дальнем Востоке // Russian Language Journal. 1978. No. 111; Перелешин В. Два полустанка: фрагменты // Литературная учеба. 1989. Кн. 6.

Учтены материалы отечественных и зарубежных антологий, поэтических сборников: Ковчег: поэзия первой эмиграции / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Политиздат, 1991; Русская поэзия Китая / сост. В. П. Крейд, О. М. Бакич. М.: Время, 2001; Литература русских эмигрантов в Китае: в 10-ти т. / собиратель ориг., гл. сост., ред. Ли Янлен. Пекин: Китайская молодежь, 2005. Т. 1. Харбин – мой оазис. А также сборники сочинений литераторов русского зарубежья Дальнего Востока: Несмелов А. Без Москвы, без России: стихотворения, поэмы, рассказы / сост. и коммент. Е. В. Витковского, А. В. Ревоненко. М.: Московский рабочий, 1990; Щербаков М. Одиссеи без Итаки / сост., комм. и вступ. ст. А. Колесова. Владивосток: Рубеж, 2011; Перелешин В. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Престиж Бук, 2018. Т. 1. Три родины: стихотворения и поэмы / председ. редкол. Е. Витковский.

Теоретической базой настоящей работы послужили труды по истории и теории русского сонета (Останкович, 2009; Титаренко, 1998; Федотов, 2011). В контексте настоящего исследования особого внимания заслуживает работа А. В. Останковича, А. Д. Алексенко, обращенная к поэзии «русского американца» Г. В. Голохвастова. Авторы подчеркивают универсальные содержательные возможности сонета, позволяющие воссоздать образ Родины в ее уникальной цивилизационной самобытности, реализовать «ключевую установку на диалог времен и цивилизаций» (2018, с. 49).

К теме Родины в эмигрантской литературе обращаются многие исследователи, поскольку это один из лейтмотивов, который в творчестве каждого отдельного автора «обретает различные обертоны и вариации» (Хадынская, 2016, с. 157). Важными представляются наблюдения А. А. Хадынской (2017, с. 184) о сопряженности образа «утраченной былой России» с литературной темой в творчестве русских эмигрантов первой волны. На этом аспекте акцентируют внимание и китайские русисты. Так, в своей работе Цзан Юньмэй отмечает: «Образ родины-литературы доминировал в патриотическом сознании эмигрантов Востока» (2021, с. 8).

Практическая значимость данного исследования заключается в возможности интеграции его результатов в практику вузовского обучения в рамках дисциплин «История отечественной литературы», «Основы теории литературы», а также спецкурса «Литература и журналистика русского зарубежья Дальнего Востока». Кроме того, представленные новые, преимущественно архивные материалы, дополняющие научно-образовательное пространство, могут послужить основой для создания поэтических сборников, антологий.

Обсуждение и результаты

Художественный конфликт «поэт – эмигрантская действительность» в сонетах Н. Щеголева, А. Несмелова

Литераторы дальневосточной эмиграции драматически переживали свою изолированность, оторванность от западных центров русского рассеяния, где «полнее билось русское сердце в изгнании» (Перелешин, 1989, с. 115). Несмотря на робкие попытки привлечь внимание литературных мэтров на Западе (В. Перелешин отмечал, что Несмелов, Ачаир и Щеголев изредка печатались в парижских и пражских журналах), постоянных двусторонних творческих связей наладить так и не удалось. За исключением нескольких имен, эта ветвь русской литературы долгое время рассматривалась как провинциальная и второстепенная.

Художественный конфликт «поэт – эмигрантская действительность», который включает в себя значительный комплекс мотивов (одиночество, непонимание, ностальгия и, наконец, невозможность быть услышанным

своими соотечественниками в России), в полную силу зазвучал в сонетном творчестве. Осознавая ценность и силу поэтического творчества, поэты-эмигранты сомневаются в том, может ли их слово быть услышанным. М. Волин приходит к неутешительному выводу: в условиях эмиграции поэзия не может быть востребована в той же степени, что на родине. «Вот стихи. Кому они нужны?» – вслед за М. Волиным этот вопрос могли бы повторить многие представители эмиграции как восточной, так и западной ветви. Так, в стихотворении «Волны» А. С. Присмановой выражается сомнение в востребованности творческих усилий: «Строчку, сложенную нами, / Хоть бы кто-нибудь искал...» (Ковчег: поэзия..., 1991, с. 295).

Трагическое осмысление современной эпохи свойственно стихотворению Н. Щеголева «От замыслов моих...». В нем тема творчества неразрывно связана с ощущением жизненного тупика, безысходности. Рефлексия, самоанализ, характерные для самоощущения лирического героя Н. Щеголева, сближают его с поэтическими исканиями «парижской ноты». Роль поэзии на земле, «скользящей по кривой», – ничтожна. «Полувлюбленные», «полупрохладные» слова лирического героя не способны преобразить гибнущий мир. Лирический герой видит один выход: «Бежать, бежать, бежать!» (Русская поэзия..., 2001, с. 576). Однако преодолеть эсхатологические настроения ему не удастся. Тема «бесполезного бунтарства» выражена в форме безголового сонета, т. е. состоящего из одного катрена и двух терцетов.

Размышления о судьбе поэта-эмигранта отразились в стихотворении А. Несмелова «Тень», в котором также представлена достаточно свободная трактовка сонетного канона. Оно напоминает французский сонет, но с добавочными рифмами в катренах, использованием различных типов рифмовки в катренной части: Абба вГвГ ДДе ГГе. А. Несмелов допускает и другие смелые отклонения от требований сонетного жанра. Трижды употреблен прием *contre-rejet*'а (перенос, при котором начало фразы соответствует окончанию одного стиха, а оставшаяся часть фразы образует следующий стих): «В этот / Весенний день на призрака похож»; «тело / Он просквозил в кипящую толпу»; «Исключенья / Из правил позабытого значенья» (Несмелов, 1990, с. 240). Обилие стиховых переносов, как отмечает А. В. Останкович, создает условие для формирования «драматически напряженного, монологического по форме, но диалогизированного по сути» высказывания (2009, с. 389).

Драматизм усиливается благодаря системе оппозиций. Так, в стихотворении «Тень» переосмысливается традиционный для русской поэзии конфликт «поэт – толпа». Поэт, чье предназначение заключается в стремлении к обновлению мира, духовному преображению человека, пробуждению в нем созидательных возможностей, внушает окружающим тревогу и страх: «...толпа от этой тени потускнела» (Несмелов, 1990, с. 240). Мотив отверженности лирического героя гиперболизирован в образе «тени» (в сонете повторяется дважды) и его инварианте «призраке» (повторяется в сонете трижды).

Идея обреченности поэта, лишённого Родины, на одиночество, непонимание соотечественниками выражена на фонетическом уровне. Система звуковых повторов свистящих («с», «з») и шипящих («ж», «ш») согласных обретает семантическую наполненность только во втором терцете – сонетном ключе, выражая подозрительное, настороженное, «пугливое» отношение толпы к человеку-тени:

И над толпой *затихшей шелестело*

Пугливое: российский эмигрант (Несмелов, 1990, с. 240).

Синтаксически сонет также устремлен ко второму терцету. Система безличных односоставных предложений и сложных синтаксических конструкций, где функцию подлежащего выполняют местоимения третьего лица, исключает индивидуальное, частное в описании лирического героя. Напряженное ожидание разрешается только в заключительном стихе. Человек-тень, человек-призрак, внушающий ужас, оказывается «российским эмигрантом». В данном контексте понятие «эмигрант» утрачивает сугубо социальное значение. Потеря Родины для лирического героя означает не только потерю социального статуса, материальной благоустроенности, но и чувства слияния с миром, духовной цельности. Таким образом, социальный, психологический конфликт приобретает онтологическое звучание.

Понимание алогичности, непредсказуемости современной эпохи заставляет поэтов-эмигрантов искать устойчивые ориентиры в природной гармонии. В лирической концепции сонетов А. Казанского «Тропики», В. Померанцева «Тайга» ощущаются отголоски адамистской эстетики. Герой стихотворения «Тропики» заново открывает для себя мир, воссоздавая картины первозданной жизни:

Мы якорь бросили у диких островов

В спокойную волну пустынного залива...

<...> Лесной покров

Полуденной земли был пышен и суров,

На лоно диких вод сбегая прихотливо (Казанский, 1929, с. 5).

В сонете В. Померанцева «Тайга» дикая неукротимость природы соединяется с красотой, гармонией первозданного, нетронутого цивилизацией мира: «...нежатся на теплых скалах тигры», «...девичьими глазами смотрят козы» (1939, с. 5).

Появление экзотического пейзажа в сонетах В. Померанцева, А. Казанского обусловлено стремлением обрести духовную свободу, расширить горизонты действительности, вырваться из оков скудной повседневности. Вместе с тем в художественном сознании поэтов дальневосточной эмиграции апелляции к экзотике не заслоняют принадлежности к национальной культуре. Экзотический пейзаж сменяется картинами привычной, но внутренне близкой русским поэтам природы. Появление национального пейзажа в сонетах неотделимо от образа России, в воспоминаниях о которой поэты черпали духовные силы. Напоминанием о России являются «чуть слышный колокольный звон» в сонете А. Упшинского (1931, с. 5) «Закат», изображение православной часовни в сонете М. Щербакова «Соответствие» (Русская поэзия..., 2001, с. 584).

Образ литературной России в сонетах Г. Г. Сатовского-младшего, Н. Алла, Н. Петереца

Проникновенные ностальгические ноты звучат в сонетах Г. Г. Сатовского-младшего, который в служении Родине, родному слову видел свое предназначение и утешение:

Я, как мог, служил родному слову,

Тебе, суровая и горестная Русь (Литература русских эмигрантов..., 2005, с. 343)!

В сонете «Мимо» представлено традиционное элегическое время с его направленностью в прошлое. Настоящее не имеет самодовлеющего значения и выполняет функцию рубежа, времени подводить жизненные итоги. Идеализация прошлого связана не только с темой молодости. Это прежде всего время единства с утраченной Родиной. Использование элементов элегического стиля заставляет автора снять подзаголовок «сонет». В остальном же (характер рифмовки, использование канонического для сонета стихотворного размера, ритмико-синтаксическая завершенность периодов) автор следует классическому сонетному образцу.

Вместе с тем Г. Г. Сатовский-младший отказывается от создания исключительно положительного образа России. В его стихотворениях нет того, что М. Н. Эпштейн (1990, с. 162) условно называет «патриотическим» пейзажем. Русская деревня, к изображению которой автор обращается в сонете «Родине», предстает утомленной, обессиленной, изнеможенной. Тревога, боль за покинутую Россию чувствуются в таких эпитетах, как «огни скупые», «объятья скорбные», «редкие скирды хлеба», «тоска немая» (Литература русских эмигрантов..., 2005, с. 343). Такой скорбной, крестьянской видится поэту Россия. В своем внимании к этим сторонам русской жизни стихотворение Г. Г. Сатовского-младшего заставляет вспомнить многих русских художников: тютчевские «эти бедные селенья, эта скудная природа», и блоковская «нищая Россия... Избы серые твои». Подобно им, Г. Г. Сатовский-младший принимает и благословляет Россию во всех ее проявлениях.

В сонете Н. Алла «Петербург» Родина ассоциируется с градом Петровым. Пейзаж здесь лишен естественных природных ориентиров. В литературном сознании «пучки туманов», «Нева» становятся элементами пейзажа урбанистического. Это не противоречит традиции, согласно которой пространство Петербурга – искусственное, сугубо культурное.

Лирический герой сонета Н. Алла «Петербург» взирает на руины былого величия, которые описываются с помощью контекстуальных антитез: «...покрылись плесенью старинных сводов храмы», «...улицы широкие и темны, и пусты» (Русская поэзия..., 2001, с. 44). Образы «гранит», «Нева», «ажурные мосты» актуализируют ассоциативные связи со строками поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник». Но они лишь усиливают состояние всеобщего опустошения, гибели. Настроение тревоги, мрачного ожидания подчеркивается соответствующей цветовой гаммой: «Нева катит чернеющие воды» (Русская поэзия..., 2001, с. 44).

Городские реалии сложно переплетаются с образами условными, метафорическими, что рождает ощущение фантастичности, призрачности города. Сонет Н. Алла «Петербург», написанный в начале 1920-х гг., когда пришло осознание невозможности возвращения к прошлой России, отражает апокалипсическое состояние мира: «Кругом мертво». Реальный пласт в сонете Н. Алла совмещается с мифологическим. Отзвуки кровавых революционных событий («гранит, омытый кровью», «щелкают курки заржавленных наганов») в контексте всего сонета воспринимаются как фрагмент петербургского эсхатологического мифа. В сонете Н. Алла торжество «насильственной воли» (Топоров, 1995), ввергнувшей Россию в состояние хаоса, уподобляется стихийному взрыву: «хохот ураганов». Масштабы трагедии автор выражает с помощью гиперболизированного описания:

И даже кладбищ нет, везде растут кресты –

Живые памятники умершей свободы (Русская поэзия..., 2001, с. 44).

«Умершей свободе» противопоставляется «унылый страх». Категория страха в сонете Н. Алла является не только одним из важнейших маркеров «петербургского текста», но и выражает идею гибели культурного самосознания, национального достоинства. В сонете Н. Алла «Петербург» отголоски революционных событий закладываются глобальными обобщениями о судьбе русской культуры, чему во многом способствует жанр сонета.

Значение литературных реминисценций велико в сонете Н. Петереца «Россия», который причисляется критиками к числу «лучших образцов русской сонетной техники» (Перелешин, 1978, с. 108).

Россия Белого – пылающее море,

Россия Тютчева – смирение и горе,

Россия Гоголя – смятение и ад (Русская поэзия..., 2001, с. 425).

Апелляции к творчеству Н. Гоголя, Ф. Тютчева, А. Белого в этом сонете призваны создать емкий и многогранный образ России, позволяя автору постичь «лик родины через ее искусство».

Заключение

Исследование сонетного творчества поэтов русского восточного зарубежья в избранном аспекте позволяет сделать следующие выводы:

1. Художественный конфликт «Родина – эмиграция», проникая в сонетное творчество поэтов русского зарубежья, существенно расширяет содержательную сферу сонета. Эмиграция воспринимается как чужеродное пространство, убивающее поэтический дар (А. Несмелов), рождающее ощущение безысходности (Н. Щеголев). Драматическая напряженность выражается в демонстративном отступлении от сонетного канона, обращении к «аномальным» формам сонета. При этом сонетный жанр позволяет преодолеть индивидуальное, субъективное в оценке эмигрантской действительности.

2. В поисках мировоззренческих, духовно-нравственных опор поэты-эмигранты обращаются к образу Родины, которая проникает в сонет через пейзажные зарисовки, поэтические мифологемы, литературные реминисценции. Образ Родины, созданный в сонетах поэтов дальневосточной эмиграции, многогранный и емкий. Проникнутые просветленными воспоминаниями (сонеты Г. Г. Сатовского-младшего) или мрачными предчувствиями (сонет Н. Алла «Петербург»), стихотворения неизменно воплощают приобщенность к духовной жизни России.

3. Интертекстуальные отсылки к произведениям выдающихся деятелей русской литературы (А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока и др.) подчеркивают особую роль литературной классики в художественном сознании поэтов-эмигрантов.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с возможностью системного изучения сонета в поэзии русского зарубежья Дальнего Востока во взаимодействии историко-культурных, философско-эстетических, проблемно-тематических, собственно стиховедческих характеристик, обогативших историю русского сонета.

Источники | References

1. Останкович А. В. Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – начала XX в.: дисс. ... д. филол. н. М., 2009.
2. Останкович А. В., Алексенко А. Д. Сюжетно-образная конкретизация концепта «Русь» в сонетах Г. В. Голохвостова // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 436.
3. Титаренко С. Д. Сонет в поэзии Серебряного века. Художественный канон и проблема стилизового развития. Кемерово, 1998.
4. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». 1995. URL: http://www.philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm#tp1
5. Федотов О. И. Сонет. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2011.
6. Хадынская А. А. «И Россия, как белая лира»: образ оставленной Родины в поэзии эмиграции первой волны // Вестник Самарского университета. 2016. № 1.
7. Хадынская А. А. Утраченная Россия Арсения Несмелова // Север России: стратегии и перспективы развития: мат. III всерос. науч.-практ. конф.: в 3-х т. Сургут: Изд-во Сургутского государственного университета, 2017. Т. 1.
8. Цзан Юньмэй. Образ Родины в поэзии русской эмиграции в Китае 1920-1940-х годов (интертекстуальный пласт): автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2021.
9. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.
10. Якимова С. И. Поэтический дискурс Всеволода Никаноровича Иванова в контексте историософских воззрений писателя-евразийца // Культура и текст. 2022. № 3 (50).

Информация об авторах | Author information



Ковальчук Ирина Юрьевна¹, к. филол. н.

¹ Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск



Koval'chuk Irina Ur'evna¹, PhD

¹ Pacific State University, Khabarovsk

¹ 006383@pnu.edu.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): русское дальневосточное зарубежье; поэзия; сонет; образ Родины; тема эмиграции; Russian Far Eastern émigré community; poetry; sonnet; image of the Motherland; theme of emigration.

RU

Самоконцепция героя и авторский замысел (на примере рассказа В. Пелевина «Ника»)

Миллер Л. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление и описание способов самопрезентации и типа самоконцепции героя постмодернистского произведения литературы. Ее достижение позволило провести границу между художественным контекстом автора и художественным контекстом героя в текстах с перволичной формой повествования. Полученные результаты показали, что такое разграничение является очень важным, поскольку позволяет изучить особенности взаимодействия названных контекстов и механизмы формирования эстетико-смыслового контекста читателя, стимулирующего художественную активность и обуславливающего возникновение эстетической реакции. Рассуждения и аргументы, представленные в статье, проиллюстрированы примерами из рассказа В. Пелевина «Ника». Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые проведен комплексный лингвостилистический анализ внутренней речи главного героя и предложены способы экспликации скрытой в подтексте авторской интенции. Этот анализ показал, что в рассказе обнаруживается очевидная смысловая неоднородность и противоречивость, необходимая автору для того, чтобы, управляя процессом восприятия художественного смысла, ввести читателя в заблуждение, а концовкой рассказа вызвать неожиданную эмоциональную реакцию.

EN

The self-concept of the protagonist and the author's intention (by the example of V. Pelevin's short story "Nika")

Miller L. V.

Abstract. The aim of the study is to identify and describe the ways of self-presentation and the type of self-concept of the protagonist in a postmodern literary work. Attaining the aim made it possible to draw a line between the artistic context of the author and the artistic context of the protagonist in texts with first-person narration. The obtained results showed that such a distinction is very important, since it allows examining the features of the interaction of the specified contexts and the mechanisms of formation of the aesthetic-semantic context of the reader stimulating artistic activity and causing the emergence of an aesthetic reaction. The reasoning and arguments presented in the paper are illustrated by examples from V. Pelevin's short story "Nika". The study is novel in that it is the first to conduct a comprehensive linguostylistic analysis of the protagonist's inner speech and propose ways of explication of the author's intention hidden in the subtext. This analysis showed that there is an obvious semantic heterogeneity and inconsistency in the short story, which is necessary for the author to mislead the reader by controlling the process of perception of the artistic meaning and to cause an unexpected emotional reaction by the ending of the short story.

Введение

Принято считать, что организующим центром постмодернистского текста, позволяющим воспринимающему сознанию преодолеть его принципиальную художественную плюралистичность и фрагментарность, является образ автора, или авторская маска (Белоконов, 2019, с. 23). «Именно она служит камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произведение от «коммуникативного провала» (Современное зарубежное литературоведение..., 1996, с. 192). Однако есть все основания утверждать, что такой взгляд в определенной степени сужает смысловое пространство текста.

Актуальность данной работы определяется необходимостью изучения механизмов возникновения и особенностей реализации художественного переживания в процессе восприятия имплицитной и обусловленной национальной эстетической традицией эмоционально-оценочной информации литературного произведения.

В качестве материала исследования использовался рассказ В. Пелевина «Ника» (Пелевин В. Ника // Пелевин В. Желтая стрела. М., 1998).

Задачи исследования:

- анализ внутренней речи главного героя рассказа;
- выявление имплицитно выраженной авторской позиции;
- фиксация фрагментов, в которых с особой очевидностью прямой текстуальный смысл трансформируется вследствие воздействия на него скрытой эмоционально-оценочной информации текста.

В исследовании использованы метод лингвостилистического анализа художественного текста и психологический метод.

Теоретическую базу исследования составляют работы по стилистике художественного текста, литературоведению, психолингвистике, касающиеся проблематики, связанной с особенностями выражения в языке эстетической информации литературного произведения. Так, в частности, в книге Г. О. Винокура (2021) рассматриваются вопросы стилистики художественной речи и текстологии, М. М. Бахтин (2002) в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского» касается такого важного для данной статьи понятия, как полифонизм художественной прозы, А. К. Жолковский (2016) в своих трудах обращается к вопросам теоретической семантики и теории выразительности, к анализу существующих литературных методов исследования и – шире – культурологических методов, которые позволяют оценить значение социокультурных и психологических практик в литературоведении. Были также проанализированы работы, посвященные непосредственно творчеству В. Пелевина (Богданова, Кибальник, Сафронова, 2008; Богданова, 2004).

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы и полученные в ней результаты могут быть использованы в вузовских курсах по лингвистике текста и литературоведению, на спецсеминарах по творчеству писателей-постмодернистов, при создании учебно-методических пособий.

Обсуждение и результаты

Рассказ В. Пелевина «Ника» на первый взгляд является текстом классического типа (Дымарский, 2020, с. 234), однако личность его героя настолько неоднозначна и противоречива, что подготовленный читатель сразу начинает фиксировать сигналы, позволяющие отнести текст к типично постмодернистским произведениям и раскрыть авторскую интенцию, цель которой не только управлять процессом восприятия, но и обмануть ожидания читателя. Представляется, что обнаружить это намерение легче всего, если сопоставить образ героя – «ценностный центр архитектоники эстетического объекта» – (Бахтин, 2000, с. 86) рассказа «Ника» и образ его автора. Необходимо при этом оговориться, что провести такую границу в художественных текстах с первоначальной формой повествования непросто, так как авторская позиция в этом случае всегда оказывается глубоко скрытой (Мельничук, 2005).

Для решения упомянутой задачи представляется необходимым посмотреть на проблему под углом зрения таких культурных феноменов, как *самоконцепция* и *самопрезентация* личности (Лебедева, 1999, с. 118). Проанализируем образ героя «Ники» с этой точки зрения. Анализ текста дает основания утверждать, что его самосознание можно определить как личное. Это, конечно, Я-субъект, все мысли которого обращены в собственный внутренний мир. Даже воспринимая и оценивая окружающую действительность, он постоянно думает о себе. Навязчивое желание самообъяснения проявляется в многочисленном использовании таких глаголов, как *сознаться себе*, *понять*, *попытаться угадать*, *объяснить*, *убедиться*, в тех случаях, когда речь идет о своих и чужих поступках. Прежде всего герой стремится объяснить себе странный и болезненный интерес к образу жизни Ники: «В сущности, со мной уже давно не происходило ничего нового, и я *надеялся*, находясь рядом с Никой, *увидеть* какие-то незнакомые способы чувствовать и жить» (Пелевин, 1998, с. 365). Если Ника ведет себя невоспитанно по отношению к гостям («когда ко мне приходили, она чаще всего вставала и шла на кухню»), опять необходимо «самообъясниться»: «...*меньше всего* в жизни мне *хотелось* стать чьим-то воспитателем» (Пелевин, 1998, с. 361). Вид из окна действует на героя угнетающе. Это требует детального объяснения: «...когда-то в детстве, в серый зимний день, моя душа хрустнула под тяжестью огромного гдээрзовского альбома, посвященного давно исчезнувшей культуре охотников за мамонтами». Охотники жили «в небольших, обтянутых мамонтовыми шкурами полукруглых домиках, каркас которых точь-в-точь повторял геометрию нынешних красных сооружений на детских площадках». Печальная параллель сопровождается и чувством жалости: эти «немытые ублюдки» раз в месяц заманивали «большое доверчивое животное в яму с колом на дне». Интерес к внутреннему миру Ники «объяснялся, видимо, стремлением измениться, избавиться от постоянно грохочущих в голове мыслей, успевших накатать колею, из которой они уже не выходили». Результатом этого объяснения является вывод о том, что герой имеет дело не с самой Никой, а с «набором собственных мыслей» о ней (Пелевин, 1998, с. 364).

Самопрезентация героя, осуществляющаяся в художественном пространстве рассказа В. Пелевина в форме высказываний и внутренних монологов, также обнаруживает тенденцию к самораскрытию. Может быть, именно себе, а не собеседнице пытается герой объяснить свое нежелание выкинуть скопившиеся ненужные вещи: «Ника, не сердись. Хлам имеет над человеком странную власть. Выкинуть какие-нибудь треснувшие очки означает признать, что целый мир, увиденный сквозь них, навсегда остался за спиной, или, наоборот и то же самое, оказался впереди, в царстве надвигающегося небытия...». Желание открыть свой внутренний мир окружающим вообще чрезвычайно сильно: «*Господи*, думал, я, обнимая Нику, а сколько я мог бы рассказать, к примеру, о песочнице? А о помойке? А о фонаре?» (Пелевин, 1998, с. 364).

Приведенные выше примеры дают основание сделать вывод о содержании самоконцепции пелевинского персонажа. Оно заключается в следующем. Во-первых, перед нами индивидуалист и «головной человек», осваивающий окружающий мир с помощью рефлексии. На этом основаны его уважение к самому себе и модель поведения: поведение субъекта, независимое от социального контекста. Он гордится тем, что живет в особом, не всем доступном культурно-информационном слое, в котором реальность сосуществует и с древними приметами, упомянутыми в «Юлиане Отступнике», и с пожаром Москвы 1737 года, кстати, менее известным обывателю, чем пожар при отступлении Наполеона. Необыкновенная гордость звучит и в его воспоминании о том, как он «сделал первое в своей жизни *логическое умозаключение*». В самой культуре его тоже привлекает строгое, разумное и логичное. Он восхищен, например, совершенной планировкой «бревенчатых колхозов трипольцев» и их абсолютно одинаковыми домами. В его голове *«грохочут мысли*, успевшие накатать колею», *«умственные построения* всегда облипают сетчатку глаз» (Пелевин, 1998, с. 364).

Во-вторых, он не романтик. У него *«хватает трезвости»* понять, что по-настоящему близкими с Никой они не будут никогда. Он не только не романтизирует Нику, но регистрирует все ее самые прозаические и грубо-физиологические проявления: «В сущности она была очень *пошла*, и ее запросы были чисто физиологическими – *набить брюхо, выпаться и получить необходимое для хорошего пищеварения количество ласки*». И, конечно, он прекрасно понимает, как Ника относится к нему: «Я был для нее, если воспользоваться термином из физиологии, просто *раздражителем, вызывавшим рефлекс и реакции*». Отмечая свою привязанность к ней, герой добавляет, что она сопровождалась легким презрением, которое он не считал нужным скрывать (Пелевин, 1998, с. 360, 363, 365).

В-третьих, герой Пелевина противопоставляет себя всем и вся. Презрительно и саркастично его отношение к миру. Он практически не видит природу. Описания окружающего намеренно сухи и подчеркнута прозаичны: *пыльный двор, «вялая девочка в резиновых сапогах», пустырь, ларек с напитками, «похожая на сухую розу старуха», мерседес с хамским номером «ХРЯ» или «ХАМ», ржавый зигхайль* подъемного крана. Даже напоминающая детство клумба неприятно и *«удушливо»* пахнет. Самодостаточность и убежденность в реальности существования только «своего мира», из которого ему уже не выбраться, приводят к тому, что он ощущает на своих плечах *«невесомый, но невыносимый груз одиночества»* и тоску по новому, но невозможному для него. Такая тоска – «одна из самых обычных форм, которые приобретает в нашей стране суицидальный комплекс» (Пелевин, 1998, с. 366, 369).

И, наконец, он отрицает существование в себе чувств и даже самой души: «...обломки прошлого становятся подобием якорей, привязывающих душу к уже не существующему, из чего видно, что *нет и того, что обычно понимают под душой*». Он не способен испытывать даже простое человеческое чувство беспокойства за Нику, к которой постепенно начал относиться «как к табурету, кактусу на подоконнике или круглому облаку за окном». Сама ее смерть *«не произвела на него особого впечатления»* (Пелевин, 1998, с. 367).

Итак, самоконцепция очевидна: интроверт, осваивающий окружающий мир через рефлекссию и не принимающий этого мира. Разочарованный в самом сущностном, он зависит только от самого себя и не нуждается во внешней оценке.

Подобная трактовка образа героя представляется непротиворечивой. Но, как уже говорилось выше, у вдумчивого читателя возникает ощущение, что в результате такого анализа какой-то очень важный смысловой слой текста остается скрытым. Возможно, эта читательская реакция объясняется тем, что в «светлую зону» сознания воспринимающего не попадает авторская оценка персонажа и описываемых событий. Однако выявление такой оценки не менее важно, чем анализ смыслового содержания текста, поскольку, по мнению М. М. Бахтина, каждая «конкретная ценность художественного целого» должна осмысливаться «в двух ценностных контекстах: в контексте героя – познавательного-этического, жизненного, и в завершающем контексте автора – познавательного-этического и формально-эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимно проникают друг в друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя» (2000, с. 89).

Где же проходит граница между автором и героем? Как можно выявить в данном тексте авторскую интенцию?

Представляется, что в рассказе В. Пелевина «Ника» автор проявляет себя через сложную и неявную систему «саморазоблачений» и оговорок героя. С помощью этой системы автор как бы «ловит» его на противоречиях, обнажая его подсознательное и корректируя возникающий в сознании реципиента образ. Доказательством вышесказанному могут служить следующие смысловые фрагменты.

Герой «Ники» считает, что имеет значение только внутренняя жизнь человеческого «Я», и поэтому взаимопонимание между людьми совершенно неважно; неважно также и то, что думают о тебе другие. Например, он утверждает, что ему безразлично, что Ника никогда не интересовалась чужими чувствами, не слушала его, когда он читал ей вслух («Ей было наплевать, на все, что я говорю»). Однако материал текста дает основания полагать, что, скорее всего, это неправда: ему не только очень важно мнение о нем окружающих, но он способен испытывать достаточно сильные чувства, если предполагает, что может вызвать их осуждение. Более того, не очень умело, но он пытается оправдаться, добиться понимания: «Мне *было стыдно* перед Никой, а извиняться было глупо; я не знал, что делать, и оттого говорил *витиевато и путано*». Его отношение к Нике сопровождается легким презрением, поскольку, как ему кажется, мало, что может по-настоящему затронуть ее: у нее не было «чутья к музыке речи», она была «равнодушна к удобствам», «предметы существовали для нее, только пока она ими пользовалась». Бесплезно было пытаться что-то донести до нее: «С таким же успехом я мог говорить с диваном, на котором она сидела» (Пелевин, 1998, с. 360, 362). С некоторым

удовлетворением он отмечает для себя, что «раскусил» ее, и поэтому ему неважно, как сама Ника относится к нему. Однако, вероятнее всего, что это презрение напускное. В тексте обнаруживается множество значимых оговорок, которые заставляют сделать совсем другой вывод. «У меня была привычка читать вслух, и то, что она меня не слушала, *никогда меня не задевало*». Такое утверждение вряд ли соответствует действительности. Зачем же тогда он читает ей вслух Газданова, «*выделяя некоторые места интонацией*»? Почему он так страстно (об этом говорит выбор лексемы, на которой акцентировано внимание курсивом) сожалеет о том, что не может поделиться с ней своими мыслями: «*Господи, думал я, обнимая Нику...*». Если он начал относиться к ней «как к табурету, кактусу на подоконнике или круглому облаку за окном», почему тогда его «стал интересовать ее мир»? И уже откровенная обида прочитывается во фразе «*мне совершенно наплевать, зачем ты глядишь во двор и что ты там видишь*» (Пелевин, 1998, с. 366, 368).

Несмотря на те мысли и чувства героя, которые выражены в тексте эксплицитно, читатель улавливает противоречащую им скрытую информацию, заложенную автором в тех оговорках, которые и позволяют открыть истину. Горечь от того, что взаимопонимание с Никой невозможно, вызывает сильные негативные эмоции и заставляет бросаться «из одной крайности в другую». Так же значима оговорка «с чужими чувствами она не считалась». Скорее всего, просто гордость не позволяет ему сказать «с моими». Саркастическое заявление о том, что его руки, «скользящие по ее телу, *не многим отличаются для нее от веток*, которые касаются ее боков во время прогулок», не просто констатация факта. За ней стоит болезненная неуверенность в том, как к нему относятся. Иначе почему же эта мысль не покидает его целый вечер? Даже намеренно «физиологичный» портрет героини, выстраивающийся посредством высказываний о ее «животном бытии», пристрастии к жирной пище, желанию набить брюхо (само ее имя – Вероника – ассоциируется с ботаническим термином), представляется проявлением защитной реакции. Может быть, равнодушие со стороны такой особы не так обидно? (Пелевин, 1998, с. 362).

Герой утверждает, что ему безразлично, куда она ходит и с кем она общается: «Я не помню, когда она первый раз пошла гулять без меня, но помню свои чувства по этому поводу – я отпустил ее *без особого волнения*, отбросив вялую мысль о том, что надо бы пойти вместе». Однако, как показывает содержание рассказа, и это неправда. Ведь, проводив ее до двери, он мысленно следует за ней (слышит, что она не спускается на лифте, а сбегает неслышными быстрыми шагами), а потом даже выходит, чтобы проследить ее путь. А когда он теряет ее из виду, следует сильная эмоциональная реакция: «*Господи! Как же мне было жаль, что я не мог на несколько секунд стать ею*» (Пелевин, 1998, с. 365, 366).

Герой рассказа, как уже говорилось, отрицает существование души. В этом также можно усомниться, если обратить внимание на то, как часто и в каком контекстном окружении встречаются в тексте слово *душа* и эквивалентное ему слово *сердце*. Именно душа и сердце представляются герою инструментами, с помощью которых человек может открыть для себя красоту мира. «Почти все книги, почти все стихи были посвящены, если разобраться, Нике – как бы ее ни звали, какой бы облик она ни принимала... лучшие силы *лучших душ* уходили на штурм этой безмолвной зеленоглазой непостижимости». Почему же штурмуют такие крепости, как Ника, лучшие души, а не умы, веру в которые декларирует герой? Оговорка представляется весьма значимой. А почему тот *камертон, который задает чувства*, тоже находится в душе? И, наконец: «...вся красота, которую я вижу, *заключена в моем сердце*»? (Пелевин, 1998, с. 368, 371). Можно считать, что тщательный анализ лексического уровня рассказа опровергает заявления героя о том, что мир им познан и для него ни в чем не может существовать ничего нового и загадочного. За счет использования таких слов, как *тайна, молчание, непостижимость, сердце, душа, чувства, тоска*, в тексте формируется вполне определенное семантическое поле, позволяющее сделать вывод, что в герое сильно романтическое начало и он умеет удивляться миру.

Таким образом, именно через систему оговорок В. Пелевин дезавуирует своего героя и показывает нам, что он уже не может жить в той маске «лишнего человека», которую добровольно надел на себя, и внутри него есть его «собственный скелет» (1998, с. 367), некая первооснова души, к которой он стремится вернуться. Автор так дает нам основания полагать, что внешние проявления мира только «откладываются на *считалке его глаз*» потому, что он сам не допускает этот мир в свою душу. Однако можно утверждать, что читатель по мере чтения рассказа становится очевидцем процесса переосмысления героем своего внутреннего «Я». Очевидно (и именно анализ художественного пространства автора подводит нас к этой мысли), что мы видим героя в переломный момент болезненного процесса самоидентификации и поиска своего места в жизни. Он начинает понимать, что рефлексия как способ освоения окружающего мира оказалась не вполне надежным инструментом. Этот внутренний перелом, может, по всей вероятности, привести к тому, что герой окажется совсем не чужд художественного мышления (Евтушенко, 2010, с. 210-2011) и того, что в художественной картине мира русской литературы понимается как особый строй души – «ум сердца». Мы видим, что мир уже стучит во все его двери, он уже вошел в его подсознание, надо только открыть некий «третий глаз», и он, что вполне ожидаемо, его, конечно, откроет.

А вот нечто абсолютно неожиданное ждет читателя в конце рассказа: Ника, которая фактически и открывает для героя красоту окружающего мира и новые горизонты внутреннего Я, оказывается кошкой.

Заключение

Таким образом, в заключение следует отметить, что самоконцепция героя и способы его саморепрезентации играют в постмодернистском тексте роль своего рода вешек, обеспечивающих разграничение пространств

автора и героя. Такое разграничение позволяет выявить авторскую интенцию, которая заключается в том, чтобы показать, что сознание героя, как полифонический текст (Иванова 2016), содержит в себе многие голоса, взаимодействие которых с голосом автора углубляет смысл текста, добавляя к тому, что выражено эксплицитно, как бы второй смысл, обусловленный культурными конвенциями национальной эстетической традиции (Лаврова, Миллер, Политова, 2022, с. 136).

Таким образом, в заключение можно сделать следующие выводы:

- анализ внутренней речи персонажа и выявление авторской интенции позволяют расширить смысловое пространство постмодернистского художественного текста;
- вместе с навязыванием читателю «скрытой» авторской интерпретации образа героя В. Пелевина удается сформировать еще один художественный контекст – контекст читателя, который и порождает художественную реакцию;
- взаимодействие этих трех ценностных контекстов обуславливает возникновение художественного переживания.

В связи с вышеизложенным перспективы дальнейшего исследования постмодернистской художественной литературы видятся в том, чтобы привлекать к ее изучению такие науки, как психолингвистика, когнитология и психология. В частности, представляется продуктивным дальнейшее исследование творчества В. Пелевина под углом зрения психолингвистических характеристик героев.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6.
3. Белоконов Н. А. «Авторская маска» как структурообразующий принцип повествовательной манеры современного автора // Восточнославянская филология. 2019. № 8.
4. Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90 годы XX века – начало XXI века). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2004.
5. Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: Петрополис, 2008.
6. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: URSS, 2021.
7. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.). СПб.: URSS, 2020.
8. Евтушенко О. В. Художественная речь как инструмент познания. М.: Языки славянской культуры, 2010.
9. Жолковский А. К. Блуждающие сны. Статьи разных лет. М.: Азбука, 2016.
10. Иванова О. С. Структура полифонической композиции и ее реализация в художественном тексте // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 36.
11. Лаврова О. А., Миллер Л. В., Политова Л. В. Аффективное содержание художественного текста и национальная эстетическая традиция // Наука и культура России: мат. междунар. практ. конф. Самара: Изд-во Самарского государственного университета путей сообщения, 2022.
12. Лебедева Н. М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию. М.: Ключ-С, 1999.
13. Мельничук О. А. Типология художественных произведений с повествованием от первого лица // Вестник Якутского государственного университета. 2005. Т. 2. № 1.
14. Современное зарубежное литературоведение (страны западной Европы и США). Энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. М.: Интрада, 1996.

Информация об авторах | Author information



Миллер Людмила Владимировна¹, д. филол. н., доц.

¹ Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I



Miller Ludmila Vladimirovna¹, Dr

¹ Emperor Alexander I St. Petersburg State Transport University

¹ Ludmilavmiller@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): постмодернистский текст; В. Пелевин; внутренний монолог; авторская позиция; ценностный контекст; postmodern text; V. Pelevin; internal monologue; author's position; value context.

RU

Роман И. С. Тургенева «Новь» в Китае: переводы и значение

У Сяотин

Аннотация. После выхода романа И. С. Тургенева «Новь» (1877), в котором автор затрагивает злободневную социальную тему 1870-х гг. (провал массового народнического движения «хождение в народ»), вокруг произведения возникла острая литературная полемика. В целом критика в России и за ее границами признала его творческой неудачей писателя. По этой причине в Китае при всем интересе к творчеству русского классика этот роман сравнительно мало исследован. Цель данной работы – на основе комплексного рассмотрения всех существующих переводов романа «Новь» на китайский язык, опубликованных в Китае с 1925 г. по настоящее время, выявить причины интереса в Китае к самому масштабному произведению Тургенева и определить «рецепционные векторы» в их историко-культурной детерминированности и хронологии. Автор предлагает свою периодизацию истории восприятия тургеневского романа китайскими читателями в контексте социокультурных и исторических процессов в стране. Научная новизна исследования заключается во впервые проведенной систематизации истории переводов романа «Новь» в Китае и отзывов о нем деятелей китайской культуры. Полученные результаты показали, что возникновение переводов романа Тургенева «Новь» тесно связано с рядом социокультурных и исторических факторов каждого исследованного периода.

EN

I. S. Turgenev's novel "Virgin Soil" in China: Translations and significance

Wu Xiaoting

Abstract. After the publication of I. S. Turgenev's novel "Virgin Soil" (1877), in which the author touches on the topical social theme of the 1870s (the failure of the mass populist movement "going to the people"), an acute literary controversy arose around the work. In general, criticism in Russia and abroad considered the novel a creative failure of the writer. For this reason, with all the interest in the Russian classic's creative work, this novel has been relatively little studied in China. The aim of the paper is to identify the reasons for the interest in Turgenev's most ambitious work in China and to determine the "reception vectors" in their historical and cultural determinacy and chronology based on a comprehensive review of all the existing translations of the novel "Virgin Soil" into Chinese published in China from 1925 to the present. The paper offers the author's periodisation for the history of the perception of Turgenev's novel by Chinese readers in the context of socio-cultural and historical processes in the country. The research is original in that it is the first to systematise the history of translations of the novel "Virgin Soil" in China and the reviews of Chinese cultural figures on the novel. The research findings showed that the appearance of translations of Turgenev's novel "Virgin Soil" is closely related to a number of socio-cultural and historical factors of each studied period.

Введение

Творчество И. С. Тургенева хорошо известно в Китае (Мескин, Го Сывэнь, 2020). «К числу самых популярных и любимых произведений русского писателя относятся, прежде всего, "Записки охотника" и роман "Отцы и дети"» (Яньсю Чэнь, 2017, с. 31). Последний, самый масштабный роман Тургенева «Новь» также был неоднократно переведен на китайский язык, но в целом не столь известен в Китае, как другие тургеневские произведения. В данной статье мы рассмотрим историю переводов романа «Новь» на китайский язык.

Тургенева всегда интересовали современные ему противоречивые общественно-политические процессы. Последний роман писателя «Новь», над которым автор работал почти семь лет, не стал исключением. В основу сюжетных линий положена история массового народнического движения «хождение в народ» в России 1870-х гг. на том его этапе, когда молодые революционеры-пропагандисты отказались от практики просвещения крестьян в социалистическом духе и предприняли попытки спровоцировать всенародный

антиправительственный бунт. Писатель постарался отразить в романе взгляды на эти события представителей различных идеологических течений: революционных народников, либералов, консерваторов и прогрессистов, реформаторов-«постепеновцев».

После выхода в свет роман «Новь» вызвал множество самых разноречивых откликов. За границей России он был встречен с большим интересом и уже в 1877-1878 гг. переведен на многие европейские языки (французский, английский, итальянский, шведский, датский, польский, чешский, сербохорватский и венгерский и четырежды на немецкий).

Но судьба романа в самой России была более сложной. С одной стороны, он успел пройти цензуру в январе 1877 г. до начала в феврале того же года судебного «Процесса пятидесяти нигилистов» (Ребель, 2022, с. 92) и в июне – «Чигиринского дела», крестьянского восстания, спровоцированного народниками с помощью подложного «царского манифеста» и сорванного полицией в последний момент. И тот факт, что многие моменты реальной конспиративной деятельности революционеров и описанные писателем на основе его бесед с русскими политическими иммигрантами совпадали, мог сделать публикацию нового произведения Тургенева совсем невозможной.

С другой – провал «Чигиринского заговора» внес глубокий раскол в народническое движение, что косвенно не могло не отразиться на отношении демократической критики к роману. «Сурово осудил “Новь” Щедрин. Он назвал эту книгу “водевилем с переодеванием”, резко отозвался о Соломине и надуманных, по его убеждению, типах так называемых новых людей» (Трофимов, 1959). Н. К. Михайловский писал: «Мы, русские читатели, не только, значит, не в барышах от “Нови”, а даже в убытке» (Михайловский, 1995, с. 64). «Невозможность верного толкования жанровой специфики “Нови” была связана с близорукостью критиков, пытавшихся усмотреть в романе тенденцию» (Андреева, 2021, с. 211).

Только в середине 1920-х гг. в целом одобрительно отозвался А. В. Луначарский (1936) в лекции «Литература 60-х»: «...роман очень сильно, беспощадно, хотя задумчиво и грустно, осуждает и народничество. <...> Пусть читатель нашего времени перечитает романы Тургенева, и я убежден, что “Новь” ему понравится более всех. Это высокохудожественный, захватывающий роман». Но это мнение оставалось малоизвестным долгие годы.

Поэтому под влиянием большого числа отрицательных мнений о «Нови» в России китайские ученые уделяли мало внимания этому роману. В книге «История русско-советской литературы» (曹靖华, 1992) все крупные романы Тургенева были описаны подробно, за исключением романа «Новь», который был упомянут очень кратко. Та же ситуация в «Истории русской литературы» Жэнь Гуансюаня и соавторов (任光宣, 张建华, 余一中, 2003). Всего лишь три предложения о романе «Новь» содержатся в «Краткой истории русской литературы»: «“Новь” (1877) стала последним романом Тургенева, и это был также последний раз, когда писатель сочетал политические темы с любовными. Роман отражает народническое движение 1870-х гг. С литературной точки зрения этот роман – полный провал» (郑体武, 2006, с. 105).

Известный современный китайский ученый Гу Синъя отмечает, что, «изучая богатое наследие русской классической литературы, мы поняли, что многие события в истории русской литературы заслуживают переосмысления, в том числе роман великого русского писателя Тургенева “Новь”» (谷兴亚, 2020, с. 88). В частности, исследователь считает, что необходимо «всесторонне и точно оценить “Новь”» (谷兴亚, 2020, с. 92).

Актуальность заявленной темы определяется непреходящим интересом китайских исследователей к творчеству И. С. Тургенева, а также необходимостью изучить роман «Новь» с точки зрения его рецепции (в т. ч. переводов и комментариев к ним) в Китае и в аспекте китайско-русской межкультурной коммуникации.

Объектом данной работы являются переводы романа «Новь» на китайский язык. Предмет исследования – особенности этих переводов, их общие черты, свойства каждого и выявляющиеся в диахронии «рецепционные векторы» в их социально-политическом и историко-культурном контексте.

В качестве материала исследования были использованы следующие источники: оригинал романа (Тургенев И. С. Новь. 1877. URL: <https://онлайн-читать.рф/тургенев-новь/>) и его перевод на китайский язык (巴金. 巴金译文全集: 全10册. 北京: 人民文学出版社, 1997年. 3卷 (Ба Цзинь. Полное собрание переводов Ба Цзиня: в 10-ти т. Пекин: Издательство народной литературы, 1997. Т. 3)).

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач: 1) проанализировать традицию переводов «Нови» И. С. Тургенева в Китае и разделить ее на несколько периодов в соответствии с появлением новых переводов; 2) обобщить характеристики новых переводов в каждый период и определить повлиявшие на них социально-исторические факторы; 3) проанализировать особенности восприятия романа в каждом периоде.

В ходе проведения исследования были использованы следующие методы: культурно-исторический и социологический.

Теоретической базой работы послужили труды по истории художественного перевода в Китае (孟昭毅, 李载道, 2005) и истории российско-советского литературоведения в Китае (陈建华, 2016), научные публикации, посвященные распространению и восприятию творчества И. С. Тургенева в Китае (孙乃修, 1988; 王立业, 2016), а также исследованию романа «Новь» (谷兴亚, 2020; 周志莲, 2012; 吴颖, 张德让, 2006).

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные данные будут полезны для дальнейших исследований романа «Новь». Кроме того, его содержание может быть использовано при изучении процесса распространения русской литературы в Китае, китайско-русских межкультурных связей как части мирового литературного процесса, а также включено в курсы по русской литературе XIX в. в вузовском и школьном преподавании.

Обсуждение и результаты

Период 1920-х – 1940-х гг.

Первый перевод романа «Новь» в Китае появился в середине 1920-х гг. вскоре после публикации переводов романов «Накануне» и «Отцы и дети» в 1920 г. и 1922 г. соответственно. Интерес к этим произведениям Тургенева был связан с тем, что социальные явления и образ мышления, отраженные в них, особенно отвечали культурным запросам и идейным поискам китайского общества послереволюционной эпохи и идеалам «Движения за новую культуру» (新文化运动).

Китайские интеллектуалы, которые рассматривали литературу как эффективное оружие в деле национального освобождения, начали активно переводить и распространять иностранную литературу. «Однако в то время интерес и внимание интеллигенции были сосредоточены на литературе Англии, Франции и других европейских стран, а русская литература еще не получила всеобщего внимания» (孙乃修, 1998, с. 3).

После Октябрьской социалистической революции передовые китайские интеллектуалы обратили внимание на Россию, которая в то время находилась в похожей социальной ситуации. Известный китайский мыслитель Лян Цичао провел сравнительное исследование Китая и России, указав на сходство по площади территории, национальному характеру и путям развития политических систем обеих стран, и уверенно заявил, что Китаю необходимо «учиться у России» (孙乃修, 1998, с. 3). 4 мая 1919 г. поднялось антиимпериалистическое и антифеодальное патриотическое движение. Именно в этот период «основной интерес китайской интеллигенции и фокус переводческой деятельности сместился на русскую литературу» (孙乃修, 1998, с. 3). С началом «Движения четвертого мая» китайская интеллигенция обратилась к русской литературе как примеру для осуществления идеологического просвещения.

Неудивительно, что в поисках пути к спасению страны китайская интеллигенция акцентировала внимание на романе «Новь», где отразилась история первых шагов социалистического движения в преимущественно крестьянской тогда России. Осознавая существующие трудности в преобразовании сельских районов Китая, Ли Дачжао, пионер китайского коммунистического движения, опубликовал статью «Молодежь и деревня» в «Утренней газете» в 1919 г. В этой статье Ли Дачжао призвал китайскую молодежь учиться у русской образованной молодежи тому, как надо «идти в деревни» и преобразовывать их (林红, 2008, с. 55). Идеи Ли Дачжао вдохновили молодых людей и вызвали интерес к истории русского интеллигентского «хождения в народ». В 1920 г. во вводной статье к читателям «Еженедельника студентов Пекинского университета» было сказано: «Мы верим в распространенный среди российского студенчества тезис и руководствуемся им. Тезис звучит так: “Если вы хотите избавиться от диктата авторитарной власти, то должны найти простых людей, с которыми можно быть рядом, обучить их и заставить поверить в вас”...» (许纪霖, 2000, с. 520).

Известный китайский писатель Мао Дунь в статье «Разные беседы о современной русской литературе» (1920) заявил, что русская литература наполнена общественно значимыми идеями и революционными взглядами, и предложил список русских книг, которые должны быть переведены и представлены в Китае, в том числе и «Новь» Тургенева (戈宝权, 1991, с. 80), где описана группа самоотверженной российской молодежи, которая стремилась изменить трагическое положение крестьян и была готова отдать всё для достижения этой цели.

В 1925 г. в серии «Шедевры мировой литературы», составленной издательством «Коммерческая пресса», роман «Новь» был впервые опубликован в переводе реформатора китайской литературы Го Можо (郭沫若) под названием «Новая эпоха» (《新时代》). Перевод был сделан с немецкого языка. В своем предисловии Го Можо также утверждал, что социальные и революционные идеи, прозвучавшие в «Нови», созвучны с идеями в современном ему Китае, а жизнь в России 1870-х гг. после отмены крепостного права отражена в этой книге так, что это создает у читателей впечатление, что речь идет о жизни в Китае того времени (高文风, 1986, с. 18).

Второй перевод романа «Нови» появился в 1944 г. во время войны с Японией и был опубликован в издательстве «Культурная жизнь» (文化生活出版社). Автором его был Ба Цзинь. В то время сотрудники издательства, основанного в Шанхае в 1935 г., поставили себе патриотическую цель спасения страны через литературу и искусство. Испытывая большие сложности, вынужденно переезжая из одного города в другой (Гуанчжоу, Гуилинь и Чэнду, Чунцин и т. д.), издатели решили перевести и издать шесть романов Тургенева. Тогда Ба Цзинь выбрал «Отцы и дети» и «Новь», потому что увидел в этом романе описание жертвенного подвига революционеров-народников (周志莲, 2012, с. 118). Он надеялся, что это произведение «пробудит энтузиазм народа страны противостоять Японии и спасти страну и призовет каждого к самопожертвованию ради спасения нации» (吴颖, 张德让, 2006, с. 95).

В послесловии к переводу Ба Цзинь заметил: «...хотя некоторые люди говорят, что книги Тургенева не следует читать сейчас, потому что они слишком сентиментальны, я искренне призываю людей читать их чаще, особенно эту книгу, потому что в ней нет сентиментальности, более того, она дает нам надежду» (李今, 2003, с. 180).

Вместе с тем у перевода были свои слабые стороны. Так, Ба Цзинь в то время не знал русского языка, взяв за основу для своей работы два английских перевода, он использовал перевод Го Можо в качестве образца для исправлений непонятных мест текста (李今, 2003, с. 181).

Период с начала основания Нового Китая по 1970-е гг.

В отличие от предыдущего периода, когда переводы романа «Новь» должны были «разбудить» народ, поспособствовав спасению страны, после завершения Гражданской войны в 1949 г. и провозглашения КНР деятельность переводчиков и издательская политика в целом получили новое направление.

С целью удовлетворить насущные потребности социалистического культурного строительства Главное управление изданий Центрального народного правительства созвало в 1951 г. Первую национальную конференцию по переводческой деятельности. В ходе ее «в основном рассматривались вопросы о том, как улучшить качество перевода и усилить управление переводческой деятельностью и ее планирование» (孟昭毅, 李载道, 2005, с. 334). Эта конференция подтвердила важность переводческой работы для строительства социалистического государства и дала импульс развитию переводческой деятельности на новом историческом этапе.

В том же году известный переводчик Чжоу Цзюжэнь в статье «Фонетический перевод: наименование в соответствии с местными особенностями» выдвинул принцип перевода «в соответствии с местными особенностями», то есть «имена людей и названия местностей должны быть настолько точно переведены на китайский язык, насколько это возможно, в соответствии с произношением страны (нации), к которой принадлежат те люди и местность...» (许明, 2022, с. 175). Все эти замечания касались осуществленного Ба Цзинем повторного перевода «Нови» в 1950-х гг. (周志莲, 2012, с. 118).

В 1940-х гг. в работах переводчиков применялся принцип «иностранизации» перевода, то есть перевод минимально адаптировался, чтобы обогатить китайский язык заимствованными оборотами и реалиями. Новая эпоха потребовала реализации другого подхода. Поэтому Ба Цзинь решил осуществить повторный перевод, адаптировав его к новым языковым условиям и требованиям большей доступности широким читательским массам. «В 1950-х гг., чтобы сделать перевод более привычным для современного читателя, Ба Цзинь перевел роман на байхуа (白话, современный разговорный язык. – прим. автора статьи. – У Сяотин)...» (周志莲, 2012, с. 118). Повторный перевод был опубликован издательством «Культурная жизнь» в 1953 г., и в нем доля подстрочного перевода уменьшилась, а степень художественной обработки выросла. В то же время «под влиянием стандартизации переводов наименований на китайский язык Ба Цзинь также внес соответствующие изменения в перевод названия» (周志莲, 2012, с. 118). Всё это сделало перевод намного качественнее и доступнее читателям.

«Национальная конференция по литературному переводу», проведенная Ассоциацией писателей Китая в Пекине в 1954 г., еще раз подтвердила важность литературного перевода для строительства социалистической культуры. А в 1956 г. Центральный комитет Коммунистической партии Китая выдвинул политический лозунг «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», направленный на поощрение свободного развития различных форм, жанров, тем, техник и стилей в искусстве и формирование различных научных школ и концепций. В это время объем переводов русской и советской литературы достиг своего пика. Значительно выросло количество переизданий и повторных переводов, а русско-советская литература составляла подавляющее большинство переводной литературы (田传茂, 2018, с. 118).

Воспользовавшись этим благоприятным периодом, переводчик Ли Цинхуэй сделала новый перевод «Нови» на основе перевода Ба Цзиня. Ее вариант перевода был опубликован в 1957 г. издательством «Мир».

Последствия из-за ряда сложных политических процессов исследования иностранной литературы в Китае резко пошли на спад. «К 1960-м гг., по мере ухудшения китайско-советских отношений, количество переводов русско-советской литературы стало сокращаться год от года» (田传茂, 2018, с. 118). После начала Культурной революции (1966) все произведения советской и русской литературы, вне зависимости от их достоинств, были официально отвергнуты. Произведения Тургенева даже были признаны «ядовитыми сорняками» (王立业, 2016, с. 140). Подобная ситуация сохранялась вплоть до конца Культурной революции.

В тот период появлялись не новые переводы, а редакции старых переводов, чтобы повысить их точность и читабельность.

Период с конца 1970-х гг. по настоящее время

Культурная революция закончилась в конце 1970-х гг., и Китай вступил в новый период идеологического освобождения, реформ и открытости, китайско-советские отношения в этот период также восстановились.

После более чем двух десятилетий перерыва произошел взрывной рост переводов «Нови».

В 1978 г. и 1979 г. соответственно были опубликованы третий перевод «Нови», выполненный Ба Цзинем, и перевод Цзян Цзино. Оба перевода опирались на текстологически выверенный вариант оригинала. Как сказал об этом сам Ба Цзинь, первый перевод «Нови» «не был вычитан в соответствии с оригинальным текстом, так что в 1960-х и 1970-х годах был осуществлен повторный перевод» (巴金, 1997, т. 2, с. 541).

В 1960-х и 1970-х гг. Ба Цзинь «перевел роман на основе оригинального русского текста...» (王立业, 2018, с. 244). Переводчик также написал в послесловии: «Я учился у него (Тургенева. – прим. автора статьи. – У Сяотин) путем перевода. Я хочу сказать, что я просто читатель. И каждый раз, когда я редактирую перевод, я понимаю его произведения всё лучше» (巴金, 1997, т. 2, с. 542). Очевидно, что перевод «Нови» в 1978 г. заслуженно стал классическим, и это результат усердной работы переводчика и его стремления к совершенству.

В 1980-е – 1990-е гг. китайское тургеневедение быстро развивалось, благодаря чему «в 90-е гг. XX в. новые переводы произведений И. С. Тургенева появлялись один за другим, как грибы после дождя» (Дин Нин, 2018, с. 482). Исследователи в этот период «обратились к изучению художественных особенностей произведений Тургенева в различных жанрах» (王立业, 2016, с. 141).

Вехой на этом пути стала книга Сунь Найсю «Тургенев и Китай» (1988) – монография, в которой представлена история перевода и изучения творчества Тургенева в Китае в XX в. и приводит всестороннее систематическое исследование отношений между русским писателем-реалистом Тургеневым и 14 современными китайскими писателями. Эта монография не только имеет большое значение для изучения китайской современной литературы, но и является ценным вкладом в мировое тургеневедение (孙乃修, 1988).

Монография Чжу Сяньшэна «О Тургеневе» (1991) стала «первой в Китае, в которой систематически исследуется Тургенев...» (张磊, 2019, с. 31). Чжу Сяньшэн в этом труде отошел от прежних исследовательских шаблонов и изучал «Тургенева с точки зрения творчества писателя, уделяя особое внимание литературному мастерству и художественному стилю писателя...» (陈建华, 2016, с. 331). Его новаторский подход оценил Чэнь Шэнь, известный специалист по советско-русской литературе. В предисловии к книге коллеги-тургеноведа он заявил, что «это монография, достойная внимания» (朱宪生, 1991, с. 9).

В указанный период вышло значительно больше научных статей о «Нови», чем за оба предыдущих периода. При этом в исследованиях творческого наследия Тургенева в Китае наметилась тенденция перехода от акцентирования идеологической и дидактической значимости произведений к выявлению художественных достоинств в них.

Так, в 1989 г. в журнале «Исследования зарубежной литературы» была опубликована статья Чжоу Цичао «Простота, сжатость, сложность – исследование структуры “Нови”». Автор проанализировал структурные особенности «Нови» и эстетический эффект, который они производят, с точки зрения работы с хронотопом, организации сюжета и изменений динамической структуры романа. Литературовед подчеркнул, что «именно благодаря художественной структуре романа он больше подходит для эстетических вкусов современного читателя, живущего в современную эпоху с ее высоким темпом развития» (周启超, 1989, с. 68).

В 1995 г. в том же журнале была опубликована статья «Идеологическое содержание романа “Новь”: в свете изображения Соломина и Павла». В статье уделяется внимание важности изображения Соломина и Павла как связующих элементов в системе персонажей романа и понимания сути идеологии романа (周露, 1995).

Всё это внесло значительный вклад в развитие изучения «Нови» в Китае, а также открыло новые перспективы для рассмотрения этого романа.

Расцвет исследований биографии и творчества Тургенева в Китае, с одной стороны, предоставил переводчикам информацию об историческом и культурном фоне, что помогло им лучше понимать само произведение, особенности авторского стиля и т. д., а с другой стороны, привлек внимание к автору и его произведениям.

Взаимодополняемость переводов и исследовательских работ привела к тому, что новые переводы «Нови» на основе оригинального русского текста выходили один за другим практически каждые два года.

Вот список переводчиков «Нови» (в скобках – год издания их версии перевода): Цзи Ган (冀刚, 1994); Хуан Вэйцзин (黄伟经, 1995); Ши Лей (石磊, 1996); Линь Пин (林平, 1997); Гао Хуэйцзюнь (高慧群, 2000); Лу Чжаомин (陆肇明, 2001); Хуа Айлин (华爱玲, 2002).

Согласно имеющимся данным, после 2002 г. новых переводов не было, но регулярные переиздания «Нови» показывают, что этот роман по-прежнему считается китайскими читателями значимым.

Культурная свобода периода с конца 1970-х гг. по настоящее время создала благоприятные условия для развития изучения зарубежной литературы. В целом возникновение разнообразных переводов «Нови» удовлетворяло эстетические и культурные потребности общества в этот период, а также стало значительным вкладом в развитие изучения зарубежной литературы в китайском литературоведении.

Заключение

Проведенное исследование, взяв за основу три исторических периода: 1920-1940-х, 1950-х и с конца 1970-х гг. до нашего времени, впервые систематически прослеживает историю переводов романа «Новь» в Китае, фокусируется на анализе социально-исторических факторов, которые повлияли на появление новых переводов, и идеологических установках переводчиков и издателей.

Возникновение переводов «Нови» отвечало разным требованиям времени трех периодов: пробудить народ и призвать к спасению страны в годы Антияпонской войны; удовлетворить потребности строительства социалистической культуры в новом Китае; обогатить культурную жизнь современного Китая и послужить всестороннему китайскому тургеноведению.

Согласно существующим данным, с тех пор, как в 1925 г. был выпущен первый перевод романа «Новь», появилось 13 версий перевода романа. Если не учитывать 20 лет затишья в 1960-х и 1970-х гг. из-за Культурной революции, новые переводы появлялись почти каждые 10 лет в первый и второй периоды, а в третий период – практически каждые два года, и «Новь» переиздается по настоящее время.

Проведенное исследование позволяет нам сделать вывод о том, что роман И. С. Тургенева «Новь» не терял актуальности для китайских читателей с момента выхода первого перевода и вплоть до сегодняшнего дня. Таким образом, мы можем утверждать, что ценность романа «Новь» и его историческая значимость непреходящи для насыщенной культурной жизни Китая.

Перспективы дальнейшего исследования по заявленной теме видятся в более подробном системном изучении рецепции художественных произведений Тургенева в Китае и процесса становления литературной репутации классика русской и мировой литературы в глазах китайских читателей, а также в углубленном изучении в диахронической перспективе трудностей передачи на китайском языке исторических и бытовых реалий России. Большим инновационным потенциалом могут обладать кросскультурные исследования отражения в литературе и публицистике разных стран сложности эволюции политических концепций эпохи *Fin de siècle* (нигилистов, народников, либералов, первых социалистов и представителей других политических течений) и китайско-российских межкультурных связей как части масштабных геокультурных процессов.

Источники | References

1. Андреева В. Г. Эпический синтез в позднем творчестве И. С. Тургенева // Научный диалог. 2021. № 11.
2. Дин Нин. И. С. Тургенев в Китае: мастера китайской литературы о И. С. Тургеневе и о его влиянии на их творчество // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 6 (73).
3. Луначарский А. В. Литература 60-х годов. 1936. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ocherki-po-istorii-russkoj-literatury/literatura-60-h-godov>
4. Мескин В. А., Го Сывэнь. Рецепция творчества И. С. Тургенева в Китае // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54).
5. Михайловский Н. К. Новь // Михайловский Н. К. Литературная критика и воспоминания. М.: Искусство, 1995.
6. Ребель Г. М. Роман И. С. Тургенева «Новь» в общественно-политическом контексте эпохи // Гуманитарные исследования. История и филология. 2022. № 5.
7. Трофимов И. Т. Роман И. С. Тургенева «Новь» и общественно-литературная борьба 70-х годов. 1959. URL: <http://i-s-turgenev.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st015.shtml>
8. Яньсю Чэнь. Роман И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» в переводах и оценках Ли Ни // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2017. № 3 (29).
9. 巴金. 巴金译文全集: 全10册. 北京: 人民文学出版社, 1997年. 第2卷 (Ба Цзинь. Полное собрание переводов Ба Цзиня: в 10-ти т. Пекин: Издательство народной литературы, 1997. Т. 2).
10. 王立业. 中国现代文学作家在俄罗斯. 北京: 北京大学出版社, 2018年 (Ван Лие. Современные китайские писатели в России. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2018).
11. 王立业. 屠格涅夫小说在中国的百年研读 // 解放军外国语学院学报. 2016. 第6期 (Ван Лие. Исследование произведений Тургенева в Китае за последние сто лет // Вестник Института иностранных языков НОАК. 2016. № 6).
12. 谷兴亚. 重读《处女地》 // 名作欣赏. 2020. 第7期 (Гу Синъя. Перечитывая «Новь» // Шедевры литературы. 2020. № 7).
13. 戈宝权. «五四»运动前后俄罗斯古典文学对中国现当代文学的影响 // 国外文学. 1991. 第4期 (Гэ Баоцюань. Влияние русской классической литературы на китайскую современную и новейшую литературу до и после движения «Четвертого мая» // Иностранная литература. 1991. № 4).
14. 高文风. 屠格涅夫论. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1986年 (Гао Вэньфэн. О Тургеневе. Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1986).
15. 任光宣, 张建华, 余一中. 俄罗斯文学史. 北京: 北京大学出版社, 2003年 (Жэнь Гуансюань, Чжан Цзяньхуа, Юй Ичжун. История русской литературы. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2003).
16. 李今. 文生社对屠格涅夫六大名著的重译 // 中国现代文学研究丛刊. 2003. 第2期 (Ли Цзинь. Повторный перевод шести известных произведений Тургенева, опубликованный издательством «Культурная жизнь» // Серия исследований по современной китайской литературе. 2003. № 2).
17. 林红. 李大钊农村改造思想考察 – 基于《青年与农村》的解读 // 党的文献. 2008. 第4期 (Линь Хун. Изучение идеологии Ли Дачжао по преобразованию сельской местности – интерпретация на основе статьи «Молодежь и деревня» // Партийная литература. 2008. № 4).
18. 孟昭毅, 李载道. 中国翻译文学史. 北京: 北京大学出版社, 2005年 (Мэн Чжаои, Ли Цайдао. История художественного перевода в Китае. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2005).
19. 许纪霖. 二十世纪中国思想史论: 全2册. 上海: 东方出版中心, 2000年. 第1册 (Сюй Цилинь. Очерк об истории китайской мысли в XX веке: в 2-х т. Шанхай: Восточный издательский центр, 2000. Т. 1).
20. 孙乃修. 二十世纪中外文学关系研究: 屠格涅夫与中国. 上海: 学林出版社, 1988年 (Сунь Найсю. Исследование отношений между китайской и иностранной литературой в XX веке: И. С. Тургенев и Китай. Шанхай: Сюэлинь, 1988).
21. 许明. 翻译跨学科研究: 全2册. 北京: 中译出版社, 2022年. 第2卷 (Сюй Мин. Междисциплинарные исследования по переводу: в 2-х т. Пекин: Китайский перевод, 2022. Т. 2).
22. 田传茂. 中国翻译市场发展60年研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2018年 (Тянь Чуаньмао. Исследование 60-летнего развития рынка переводов в Китае. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2018).
23. 吴颖, 张德让. 天人合一 自觉选择 – 通过对屠格涅夫作品的译介看巴金的翻译选材观 // 宿州教育学院学报. 2006. 第3期 (У Ин, Чжан Дэцзянь. Субъективные и объективные факторы и сознательный выбор – взгляд Ба Цзиня на выбор произведения для перевода на примере перевода произведений Тургенева // Вестник Педагогического института Сучжоу. 2006. № 3).
24. 曹靖华. 俄苏文学史: 全3卷. 开封: 河南教育出版社, 1992年. 第1卷 (Цао Цзинхуа. История русско-советской литературы: в 3-х т. Кайфэн: Хэнаньское образовательное издательство, 1992. Т. 1).
25. 周露. 从索洛明和巴维尔的形象设计看《处女地》的思想内涵 // 外国文学研究. 1995. 第4期 (Чжоу Лу. Идеологическое содержание романа «Новь»: в свете изображения Соломина и Павла. Исследования зарубежной литературы. 1995. № 4).
26. 周志莲. 巴金在桂林抗日文化城的小说翻译研究——以《父与子》和《处女地》为例 // 湖北第二师范学院学报. 2012. 第10期 (Чжоу Чжилян. Исследование перевода романов Ба Цзиня в антивоенном культурном городе Гуйлинь на материале произведений «Отцы и дети» и «Новь» // Вестник Хубэйского педагогического института. 2012. № 10).

27. 周启超. 简约凝炼 扑朔迷离 – 《处女地》结构探微 // 外国文学研究. 1989. 第1期 (Чжоу Цичао. Простота, сжатость, сложность – исследование структуры «Нови» // Исследования зарубежной литературы. 1989. № 1).
28. 陈建华. 中国外国文学研究的学术历程: 全12卷. 重庆: 重庆出版社, 2016年. 第7卷. 俄苏文学研究的学术历程 (Чэнь Цзяньхуа. Академическая история зарубежного литературоведения в Китае: в 12-ти т. Чунцин: Чунцин, 2016. Т. 7. Академическая история российско-советского литературоведения).
29. 郑体武. 俄罗斯文学简史. 上海: 上海外语教育出版社, 2006 (Чжэн Тиу. Краткая история русской литературы. Шанхай: Шанхайское образовательное издательство иностранных языков, 2006).
30. 朱宪生. 论屠格涅夫. 香港: 新世纪出版社, 1991 (Чжу Сяньшэн. О Тургеневе. Гонконг: Новая эпоха, 1991).
31. 张磊. 中国俄苏文学学人研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2019年 (Чжан Лэй. Исследование китайских ученых, занимающихся изучением русско-советской литературы. Пекин: Общественные науки Китая, 2019).

Информация об авторах | Author information



У Сяотин¹

¹ Российский университет дружбы народов, г. Москва



Wu Xiaoting¹

¹ Peoples' Friendship University of Russia, Moscow

¹ 1042208147@rudn.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.04.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): переводы произведений Тургенева; роман «Новь»; рецепция Тургенева в Китае; социокультурные факторы; русская литература XIX века; translations of Turgenev's works; novel "Virgin Soil"; Turgenev's reception in China; socio-cultural factors; Russian literature of the XIX century.

RU

Эпиграфы в русских мемуарных текстах
второй половины XVIII – начала XIX века

Фарафонова О. А.

Аннотация. Статья посвящена исследованию корпуса текстов русской мемуаристики второй половины XVIII – начала XIX в. в аспекте беллетризации. Эпиграф понимается как один из очевидных и ориентированных на потенциального читателя знаков авторской осознанности не только по отношению к содержанию воспоминаний (отбор фактов для описания, способы выражения точки зрения и т. п.), но и к литературной форме мемуаров. Цель исследования – выявить метатекстовую функцию эпиграфов в русских мемуарных текстах второй половины XVIII – начала XIX в. В статье обозначается корпус имеющих эпиграфы мемуарных текстов указанного периода, анализируется литературный и культурный генезис мемуарных эпиграфов, определяется место эпиграфа в метатекстовой раме мемуарного произведения. Особое внимание уделяется соотношению эпиграфов с исходным культурным и литературным контекстом. Научная новизна состоит в выявлении функционального репертуара мемуарного эпиграфа как ориентированного на читателя авторского знака, а также в исследовании произведений, ранее не рассматривавшихся в аспекте поэтики мемуарного текста (Т. П. Калашникова, И. О. Острожского-Лохвицкого, А. де Пальмье). В результате доказано, что появление эпиграфов в русской мемуаристике второй половины XVIII – начала XIX века является маркером общего процесса беллетризации мемуарного повествования.

EN

Epigraphs in the Russian memoir texts
of the second half of the XVIII century – the early XIX century

Farafonova O. A.

Abstract. The paper is devoted to the study of the corpus of texts of Russian memoiristics belonging to the second half of the XVIII century – the early XIX century in the aspect of fictionalization. The epigraph is understood as one of the obvious and potential reader – oriented signs of the author's awareness not only in relation to the content of memories (selection of facts for description, ways of expressing a point of view, etc.), but also to the literary form of memoirs. The aim of the research is to identify the metatext function of epigraphs in the Russian memoir texts of the second half of the XVIII century – the early XIX century. The paper outlines the corpus of memoir texts of the specified period with epigraphs, analyzes the literary and cultural genesis of memoir epigraphs, determines the place of the epigraph in the meta-textual frame of a memoir work. Special attention is paid to the correlation of epigraphs with the original cultural and literary context. The scientific novelty lies in identifying the functional repertoire of the memoir epigraph as a reader-oriented author's sign, as well as in studying works that have not been previously considered in the aspect of the poetics of a memoir text (T. P. Kalashnikov, I. O. Ostrozhsky-Lokhvitsky, A. de Palmier). As a result, it has been proved that the appearance of epigraphs in Russian memoiristics in the second half of the XVIII century – the early XIX century is a marker of the general process of fictionalization of the memoir narrative.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью научного осмысления места русской мемуаристики второй половины XVIII – начала XIX в. в общем историко-литературном процессе в контексте сближения мемуаров с литературой. Тенденция к беллетризации мемуарного повествования определяет основное направление развития русской мемуаристики как культурного феномена во второй половине XVIII в. Усиление авторского начала, осознание мемуаристами записываемых воспоминаний как целостного текста приводит к оформлению метатекста, ориентированного на читателя. Элементы метатекстовой рамы мемуарного

повествования (заглавие, эпиграф, предисловие, послесловие), выражая авторскую волю, задают необходимый мемуаристу ракурс восприятия его сочинения.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, определение корпуса мемуарных текстов второй половины XVIII – начала XIX в., имеющих эпиграфы; во-вторых, выявление источников эпиграфов; в-третьих, анализ мемуарных эпиграфов с точки зрения метатекстовой функции и роли в общем контексте мемуарного повествования.

Для осмысления места и функции эпиграфов в русских мемуарных произведениях в статье применяются сравнительно-исторический и герменевтический методы исследования.

Материалом исследования послужили произведения таких русских мемуаристов второй половины XVIII – начала XIX в., как Д. И. Фонвизин (Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: в 2-х т. / сост., подг. текста и комм. Г. П. Макогоненко. М. – Л., 1959. Т. 2), Т. П. Калашников (Калашников Т. П. Жизнь незнаменитого Тимофея Петровича Калашникова, простым слогом описанная с 1762 по 1794 год // Русский архив. 1904. Вып. 3), И. О. Острожский-Лохвицкий (Острожский-Лохвицкий И. О. Описание жития, дел, бедствий и разных приключений, то есть Годепорик или странствие в жизни сей // Киевская старина. 1886. № 2), А. де Пальмье (Пальмье А. де. Сокращенная выписка из тайной записки моей жизни с 1794 по 1808 год // Российский архив: история Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: альманах. М., 1994), И. В. Лопухин (Лопухин И. В. Записки из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника и сенатора И. В. Лопухина, составленные им самим. Репринтное воспроизведение. М.: Наука, 1990), И. М. Долгоруков (Долгоруков И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997). Мемуары Калашникова, Острожского-Лохвицкого и де Пальмье впервые описаны с точки зрения особенностей поэтики. Осуществленная в процессе исследования реконструкция историко-культурного контекста потребовала обращения к литературным произведениям XVIII в. (Чулков М. Д. Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины // Русская проза XVIII века / сост. Г. Макогоненко. М.: Художественная литература, 1971) и первым опытом научно-критической рецепции мемуарных произведений XVIII в.: заметки П. А. Вяземского о творчестве И. М. Долгорукова (Вяземский П. А. Старая записная книжка / сост., вступ. ст. и комм. Л. Я. Гинзбург. Л., 1927) и комментарий Б. Л. Модзалевского к первой и единственной публикации мемуаров Т. П. Калашникова в «Русском архиве» (Модзалевский Б. К истории Сибири в конце XVIII века. Воспоминания Т. П. Калашникова // Русский архив. 1904. Вып. 3). Также в работе использовались сочинения И. М. Долгорукова (Долгоруков И. М. Сочинения Долгорукаго (князя Ивана Михайловича): в 2-х т. СПб., 1849. Т. 1).

Теоретическую базу исследования составили труды Н. Д. Кочетковой (1994), М. Я. Билинкиса (1995), И. Савкиной (2007) и других ученых, в большей или меньшей степени интересовавшихся генезисом русской мемуаристики второй половины XVIII в. и ее местом в общем историко-литературном процессе.

Практическая значимость предпринятого исследования состоит в возможности использования его результатов для системного изучения процесса и способов беллетризации русской мемуаристики второй половины XVIII – начала XIX в., а также в процессе преподавания дисциплины «История русской литературы XVIII в.».

Обсуждение и результаты

Сам факт появления в мемуарах такого метатекстового элемента, как эпиграф, – знак литературной осознанности и свидетельствует прежде всего о том, что сочинение осмысливается мемуаристом именно как целостный текст. Эпиграф, выступая в метатекстовом ансамбле с заглавием и (реже) предисловием, является одним из знаков беллетризации мемуарного повествования.

Из всего корпуса русских мемуарных текстов второй половины XVIII века эпиграфы встречаются в нескольких произведениях: «Жизнь незнаменитого Тимофея Петровича Калашникова, простым слогом описанная с 1762 по 1794 год», «Описание жития, дел, бедствий и разных приключений, то есть Годепорик или странствие в жизни сей» И. О. Острожского-Лохвицкого (1770-е гг. – начало 1820-х гг.), неоконченное «Чисто-сердечное признание в делах моих и помышлениях» Д. И. Фонвизина (1790-1792), «Сокращенная выписка из тайной записки моей жизни с 1794 по 1808 год» Анны де Пальмье, «Записки из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника и сенатора И. В. Лопухина, составленные им самим» (1808-1809) и «Капище моего сердца» И. М. Долгорукова (1818).

Отмеченные мемуары не равноценны с эстетической точки зрения, но не вызывает сомнения, что эпиграф в них выражает определенную авторскую позицию и по отношению к собственному тексту, и по отношению к читателю. В этом смысле эпиграф во всех указанных текстах выполняет функцию авторского знака, предназначенного в первую очередь читателю и задающего необходимый автору аспект восприятия.

Самым ранним по времени создания из выявленных нами произведениям с эпиграфами является «Жизнь незнаменитого Тимофея Петровича Калашникова, простым слогом описанная с 1762 по 1794». Чиновник Иркутской казенной палаты Т. П. Калашников начинает писать мемуары в 1794 году. Эпиграф – «Читайте. // Хоть в огонь бросайте» – приписан Калашниковым (1904, с. 147) значительно позже того, как были написаны сами мемуары. На это указывает несколько моментов. После эпиграфа есть приписка: «Подписал при отъезде в Олекминск Генваря 25-го 1822 г.». Основному же тексту записок предшествует небольшой подзаголовок: «Описывал жизнь свою Тимофей Петров Калашников, находясь в Иркутске. 21 декабря 1794 г. ввечеру» (Калашников, 1904, с. 147).

Обращает на себя внимание значительное сходство эпиграфа Калашникова с предваряющим первое издание его стихотворений 1802 г. эпиграфом И. М. Долгорукова: «Угоден – пусть меня читают; // Противен – пусть в огонь бросают; // Трубы похвальной не ищу» (1849). Долгоруков сохраняет этот эпиграф во всех последующих собраниях своих стихотворений (1808, 1817). Одно из изданий вполне могло быть известно и в Иркутске 1820-х годов.

Косвенным подтверждением того, что Калашников мог быть знаком с одним из изданий стихотворений Долгорукова, является то обстоятельство, что в это время его сын, Иван Тимофеевич Калашников, впоследствии довольно известный писатель и мемуарист, живя в Иркутске и состоя на службе в той же казенной палате, что и его отец, начинает свою литературную деятельность. Издания стихотворений Долгорукова довольно хорошо распространялись. Не исключено, что читатели Сибири (жители Иркутска и Тобольска) могли быть знакомы с этими изданиями. То, что эпиграф приписан спустя 24 года после написания Калашниковым-старшим его мемуаров, также служит подтверждением нашей гипотезы. В это время И. Т. Калашников начинает активную литературную деятельность, дебютирует с первыми очерками, близко сходится с «сибирским Карамзиным», историком Сибири, краеведом, поэтом П. А. Словцовым, имевшим обширную библиотеку.

Эпиграф, предваряющий издания стихотворений Долгорукова, по словам П. А. Вяземского, демонстрирует абсолютную «искренность» отношения автора к своим творениям и к читателям. Характеризуя поэзию Долгорукова, Вяземский пишет: «От Долгорукова художества не жди: он не родился художником, художником и не сделался. Ему некогда было воспитывать дарование свое. <...> Долгорукова каждый поймет. <...> У него была своя публика». Поэзия Долгорукова могла быть, по словам Вяземского, близка и понятна «грамотному простолюдину». Именно в такой среде «издание Долгорукова могло бы найти читателей и сочувствие» (Вяземский, 1927, с. 288). Т. П. Калашников, поступивший на службу в возрасте 10 лет и бывший «сыном бедного приказного», человеком «маленьким, без достаточного образования» (Модзалевский, 1904, с. 145), вполне этому определению соответствует.

В стихотворениях Долгорукова Калашникова могла привлечь автобиографичность и даже трепетность в отношении к личному опыту. В предисловии к третьему собранию своих стихотворений Долгоруков писал: «Я очень мало поправлял... потому что... хотел сохранить все оттенки чувств своих, видеть в них, как на картине, всю историю моего сердца, его волнения, перемену в образе мыслей. <...> Я ни одной безделки, ни одного стиха не вымарал, потому что всякий напоминает мне какое-либо происшествие, или мысль, или чувство, которое на меня действовало тогда» (Долгоруков, 1849, с. 13). Автору «Жизни незначимого Тимофея Петровича Калашникова» такое отношение к истории собственной жизни должно было очень импонировать – он сам старается восстановить и сохранить даже самые незначительные подробности своего прошлого, жизни родителей, сестер, брата, своих детей и т. п.

Таким образом, не вызывает сомнения, что у эпиграфа к запискам Калашникова есть первоисточник. Сибирский мемуарист сохраняет логику исходного текста. И хотя это, разумеется, не прямое цитирование, очевидно сходство структуры эпиграфических строк «Жизни...» Калашникова с текстом Долгорукова. Отметим, что в эпиграфе Калашникова не нашла отражения третья строчка из эпиграфа Долгорукова – «Трубы похвальной не ищу». Возможно, выраженная в ней мысль не вполне соответствовала основной интенции мемуариста. Обращение к читателю в эпиграфе у Калашникова очевиднее и декларативнее, нежели у Долгорукова, он использует форму 2-го лица множественного числа вместо формы 3-го лица, как у Долгорукова. И в том, и в другом случае авторская ориентация на читателя выражена достаточно четко: и тот, и другой автор предоставляют читателю право решить, чего достойны их тексты – прочтения или сожжения. Вместе с заглавием, выводящим на первый план «незначимость» мемуариста, перифраз строчек Долгорукова в эпиграфе Калашникова внятно и откровенно декларирует авторскую позицию: кому-то (потенциальному читателю) жизнь небогатого представителя мелкого чиновничества может показаться незначительной и неинтересной «безделкой», но для него самого она является достойной того, чтобы быть записанной.

Мемуары современника Т. П. Калашникова И. О. Острожского-Лохвицкого открываются эпиграфом: «Ускори, Щедрый, и потщися на помощь мою, яко можешися хотяй» (1886, с. 540). Эта фраза является несколько искаженной цитатой из жития гимнографа, исповедника и подвижника Иосифа Песнописца Сицилиота. Полная цитата звучит иначе: «Ускори, Щедрый и потщися яко Милостив, на помощь нашу, яко можешися хотяй» (Киселев, 2015, с. 17). Согласно житию Иосифа Песнописца, эта фраза была написана на свитке, полученном в темнице Иосифом от явившегося ему Николая Чудотворца. По повелению святого Иосиф съел свиток, а затем пропел начертанные на нем слова, как указал ему Николай, и обрел свободу и особый дар слова. Эпиграф задает значимый для Острожского-Лохвицкого религиозный контекст, необходимый для восприятия его сочинения читателем, и может интерпретироваться как обращение к высшим силам за помощью и благословением при начале писательского труда. Для Острожского-Лохвицкого значима ассоциация с Иосифом Песнописцем, возникающая между ним как автором записок о своей жизни и исполнившим повеление св. Николая гимнографом при посредничестве цитаты из жития. Таким образом мемуарист будто обосновывает и свое право на голос и на слово о себе.

В «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях» Д. И. Фонвизина несколько эпиграфов – общий, ко всему тексту, и отдельный эпиграф к каждой части (книге). Все эпиграфы являются цитатами из текстов Священного Писания, посланий апостолов, молитв и вместе с цитатами внутри произведения образуют метатекстовую структуру, крайне важную для понимания автобиографического сочинения Фонвизина. Тематическим ключом ко всему «Чистосердечному признанию...» является усеченная и неточная цитата

из Псалтыри в центральном эпиграфе: «Беззакония моя аз познах и греха моего не покрых». В оригинальном тексте Псалтыри этот стих звучит так: «Беззакония мое познах и греха моего не покрых, рех: исповем на мя беззаконие мое Господеви: и ты оставил еси нечестие сердца моего» (Псалом 31, ст. 5).

В «Рассуждении о суетной жизни человеческой» Фонвизин пишет о Давиде и его псалмах: «Я никого не знаю, кто бы так живо изобразил бренность суетной жизни человеческой, как сей богодухновенный муж. Поучительные его мысли собрал я здесь с присовокуплением моих рассуждений не для чего иного, как в собственное мне душевное наставление» (1959, с. 79). В «Чистосердечном признании...» цитирование Псалтыри выполняет ту же самую функцию. Но если «Рассуждение...» должно прочитываться и прочитывается именно в религиозно-философском ключе, то «Чистосердечное признание...» имеет двойную «кодировку». Первый код – христианско-агиографический – задан общим эпиграфом и цитированием Писания. Вторым – сугубо литературный – задан прямой отсылкой к «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо в начале произведения. Каждый из этих кодов создает свой интерпретационный контекст.

Отсылка к Руссо и сравнение своего замысла с «подвигом» французского писателя необходимы Фонвизину для того, чтобы продемонстрировать радикальное отличие «Чистосердечного признания...» от «Исповеди»: «...в моих признаниях нет никакого другого подвига, кроме раскаяния христианского: чистосердечно открою тайны сердца моего и беззакония аз возведу» (1959, с. 81). Н. Д. Кочеткова полагает, что замысел Фонвизина лишь «отчасти оказывается противоположен Руссо», и исповедь у Фонвизина является «не столько покаянием, сколько попыткой объяснить себя, свои поступки. <...> В этом отношении он вполне мог солидаризироваться с Руссо» (1994, с. 242). Но эпиграфы священных текстов внутри текста «Чистосердечного признания...», образуя главный для этого произведения Фонвизина контекст, показывают, что «солидаризироваться» с Руссо он не может. Во втором абзаце Фонвизин пишет, объясняя концепцию «Исповеди»: «Я хочу, говорит Руссо, показать человека во всей истине природы, изобразив одного себя». Третий абзац относится уже к нему самому и его замыслу и начинается словами: «Но я, приближаясь к пятидесяти летам моей жизни... чистосердечно открою тайны сердца моего». Начало четвертого абзаца однозначно указывает, что не в контексте руссоистской исповедальности, а в контексте христианской проповеднической традиции нужно прочитывать «Чистосердечное признание...». Фонвизин противопоставляет Руссо слова апостола Иакова: «Но как апостол глаголет: *исповедуйте убо друг другу согрешения...*» (1959, с. 81). В следующем за этим абзаце Фонвизин пишет, как бы откликаясь на наставление апостола: «Не утаивая ничего из содеянного мною зла, скажу без прибавки и все то, что я сделал, следуя гласу совести. И если между множеством согрешений случилось мне в жизни сотворить нечто благое, то признаю и исповедую, что сие не от меня происходило, но от самого бога, вся благая нам дарующего» (1959, с. 82).

Рассматривая «Чистосердечное признание...» как текст на стыке двух традиций, А. В. Растягаев (2009) считает, что эпиграфы у Фонвизина не являются самодостаточными и выступают «исключительно как знак цитируемого текста, в данном случае – библейского». Согласившись с первой частью утверждения исследователя, отметим недостаточность второй его части. Эпиграфы в исповедальном произведении Фонвизина, безусловно, не самодостаточны, т. к. для корректного понимания их места в общей структуре произведения они требуют реконструкции исходного контекста. Но при этом они не являются «исключительно» знаком цитируемого текста. Их задача масштабнее – они не только организуют мысль автора, но дают ему верный и соответствующий поставленной задаче – «испытание совести» – язык самоописания. Вряд ли в таком случае использование в качестве эпиграфов цитат из Писания и обильное его цитирование в самом тексте «Чистосердечного признания...» можно объяснить стремлением Фонвизина «выстроить дистанцию между автором и условным “я” рассказчика» и «принципом остранения» (Коптева, 2012, с. 177). По словам А. Стричека, в произведении Фонвизина, написанном им незадолго до смерти, «всякая искусственность исчезает», Фонвизин «сбрасывает» какие бы то ни было литературные маски, «отказывается от придуманных героев», и произведение обретает «стилистическое единство <...> мы видим фонвизинскую манеру в чистом виде» (1994, с. 466).

Библейский контекст, заданный эпиграфами и пронизывающий «Чистосердечное признание...», является авторским кодом к прочтению текста, ориентированным на читателя и используемым совершенно сознательно.

Эпиграфом из Псалтыри открываются и мемуарные «Записки из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника и сенатора И. В. Лопухина, составленные им самим»: «Человек яко трава, дние его яко цвет сельный» (Псалом 102, ст. 15). Отметим, что мемуары Лопухина не только воспоминания, но философско-религиозный трактат, посвященный волнующим автора вопросам. Он много рассуждает о законах, наказании, воспитании, семье, вере, масонстве. События собственной жизни перестают быть в мемуарах Лопухина основной целью и объектом повествования, в «Записках...» прежде всего «происходит моделирование типа “духовного рыцаря” как одного из вариантов “внутреннего человека”» (Приказчикова, 2018, с. 712). Главное для него – не столько рассказать о том, что было, сколько показать некий путь понимания себя и мира. Эпиграф из Псалтыри становится очевидным знаком подобной авторской концепции повествования.

Обращает на себя внимание усеченный вид псалмического стиха в эпиграфе: Лопухин, указав точный «адрес» цитаты, ставит точку там, где в оригинальном тексте ее нет: «Человек яко трава, дние его яко цвет сельный, *так оцветет*». Концовка стиха вполне бы соответствовала традиционной мемуарной интенции: человек, осознавая свою конечность, стремится запечатлеть свое существование в слове, оставить память о себе. «Отсекая» финальную его часть, Лопухин усиливает метафорическое звучание эпиграфа и одновременно акцентирует смыслы, важные как для христианской нравственной философии, так и для масонской идеи

становления души как «работы над диким камнем». «Цвет сельный», соотносящийся в тексте псалма с человеком, – цвет естественный, полевой, недолго живущий, потому что не знает руки садовника. В одной фразе соединяются и мимолетность человеческой жизни, и природная, естественная «дикость» его души, которая требует постоянного внутреннего труда. Тот же усеченный стих 102 псалма дублируется в качестве эпиграфа ко второй части «Записок...» Лопухина, но уже с иной интенцией: в конце стоит не точка, а многоточие – знак неоконченной работы над собой.

О мемуаристке конца XVIII – начала XIX века Анне де Пальме практически ничего не известно. За исключением того, что она сама сочла нужным указать в тексте под заглавием «Сокращенная выписка из тайной истории моей жизни». Единственная публикация состоялась в 1994 году в альманахе «Российский архив», который мыслился создателями как продолжение известного журнала П. И. Бартенева «Русский архив». Принцип издания – «первенство документа над его субъективной интерпретацией» (Пальме, 1994, с. 6). Издатели публикуют его со ссылкой на Центральный государственный архив литературы и искусства и утверждают со всей ответственностью, что «как бы то ни было, наша героиня – все-таки не удачливое создание талантливого мистификатора, коих было всегда немало на Руси, а реальное действующее лицо отечественной истории» (Пальме, 1994, с. 13).

Стилистика мемуаров указывает на то, что Пальме ориентировалась на литературные образцы. Ее «Сокращенная выписка...» открывается эпиграфом – неточной цитатой из романа М. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины»: «Читатель увидит и разберет, а разобрав и взвесив мои дела, пускай найдет меня, какую изволит» (Пальме, 1994, с. 14). Важно отметить несколько моментов. Безусловно, эпиграф к «Сокращенной выписке...» является авторским знаком и знаком литературным. Отсылка к одному из самых примечательных русских романов XVIII века неслучайна.

Очевидно сходство повествовательной модели «Сокращенной выписки...» Пальме с романом Чулкова, который М. Я. Билинкус назвал «повествованием, имитирующим мемуарную конструкцию» (1995, с. 8). Авантюрная история жизни самой Пальме вполне могла бы стать основой для романного сюжета. Своего рода декларацией и самопрезентацией автора является и то, что эпиграфом служит намеренно неточная цитата именно из русского романа XVIII века, единственного написанного от лица женщины. Отметим, что русскому читателю уже были известны и европейские романы такого рода. Например, переведенный на русский язык И. П. Елагиним и В. И. Лукиным и изданный в 1793 году в типографии Императорской Академии наук роман А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско», оказавший, по мнению исследователей, несомненное влияние на «Пригожую повариху» Чулкова (Безрукова, 2018). Мы полагаем, что для Пальме обращение к русскому роману принципиально. Ей крайне важно оставить своего рода знак своей «русскости», несмотря на фамилию, которая, предположительно, была дана ей в семье некоего французского эмигранта, куда она, как внебрачный ребенок знатного сановника Российской империи, могла быть отдана на воспитание.

Но следует отметить, что отсылка к роману Чулкова имеет в «Сокращенной выписке...» Пальме и полемический характер: в отличие от героини «Пригожей поварихи» Мартоны, мемуаристка презентует себя как человека строгих моральных принципов: «Неугасимая лампада чистой философии, основанной на практической добродетели, заставила меня любовью ко всему чистому и прекрасному, страданием освященным, так сказать, союзом его смирением и терпением, созревшим в страдании, не терять никогда и ни в каких обстоятельствах должного к себе уважения. Соединяя руку с природою и подружившись с нею для преодоления всего того, что кажется неприступным, то и заставила она меня следовать по стезям ее. А тогда гибельный пример и мечтательная приманка славы и величия – ах! истинно пустаго величия – никогда не могло обольстить меня, и я тщательно старалась уклоняться очаровательных уловок тщеславия и гордости... И так я спаслась от пропасти... <...> Но правота и добродетель как были, так и будут навсегда спутниками моими» (1994, с. 14). Цитируя в эпиграфе роман Чулкова, Пальме одновременно противопоставляет свое жизненное кредо «принципам» Мартоны и идентифицирует свою жизнь с романом, как с наиболее соответствующей её истории моделью автоописания.

Отметим также, что в той фразе из романа Чулкова, которую берет в качестве эпиграфа Пальме, речь идет не о читателе, а о «свете»: «Увидит *свет* (курсив наш. – О. Ф.), увидев, разберет, а разобрав и взвесив мои дела, пускай найдет меня, какую он изволит» (1971, с. 43). С одной стороны, сохраняется заложенная Чулковым ориентация на пренебрежение судом «света» / всего мира, которому открывается нарочито «нескромная» героиня романа, но, с другой – мемуаристка смещает фокус, делая своим адресатом не весь свет, а своего потенциального читателя. Замена «света» на «читателя» в данном случае носит концептуальный характер. Во-первых, это позволяет Пальме, сохраняя ассоциативный фон романа Чулкова, все-таки дистанцироваться от его героини; во-вторых, вместо системы отношений «исповедующаяся героиня – весь свет» возникает парадигма «автор – читатель», которая будет подкреплена и усилена в предисловии. Отметим, что для Пальме-мемуаристки, которая сама опускает «мрачное покрывало» на обстоятельства ее рождения и жизни вплоть до смерти отца, особенно актуально «утвердить факт собственного существования, сказать: “я – есть”» (Савкина, 2007, с. 52).

Последний из выявленных нами мемуарных текстов с эпиграфами – «Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни» И. М. Долгорукова – своеобразное по своему замыслу и композиции мемуарное произведение, которое открывается литературно продуманным сочетанием метатекстовых элементов: заглавие, предисловие и эпиграф. Эпиграф здесь не предшествует предисловию, а замыкает его, превращаясь в своеобразный ипограф.

Следует отметить, что Долгоруков является одним из самых рефлексирющих мемуаристов второй половины XVIII – начала XIX века. Он постоянно размышляет о том, что он пишет, но и том, как он это делает

или собирается делать. Поэтому в его случае нет сомнений в осмысленности включения эпиграфа, подбора заглавия или содержания предисловия. Больших мемуарных произведений у Долгорукова два – «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-м году от рождения моего» и «Капище...», но эпиграф появляется в более позднем – «Капище...», представляющем собой в некотором роде «экстракт», компендиум «Повести...» (Коровин, 1997, с. 323). Эпиграф, связывая «Капище...» с поэзией Долгорукова, является знаком того, что мемуары должны соотноситься с собраниями его стихотворений «Бытие сердца моего» (1802) и «Сумерки моей жизни» (1808). И если предисловие к «Капищу...» дает подробное описание причин и обстоятельств, побудивших Долгорукова к созданию этого своеобразного «Лексикона», то замыкающие его поэтически строчки эпиграфа обозначают лейтмотив всего сочинения.

Завершая объяснение причин и плана письма, Долгоруков пишет: «...при конце моего Предисловия и в начале моего Лексикона поставлю следующие известные мои стишки: Ах! Подлинно вся жизнь проходит в отношениях: // Я вижу их в бедах, я зрю их в наслажденьях; // Иное длится день, другое целый год, // По отношениям весь движется народ» (1997, с. 8). «Стишки» собственного сочинения, которые цитирует здесь Долгоруков, являются фрагментом послания «П... П... Нарышкину». Заканчивая предисловие автоцитатой, Долгоруков задает значимый фокус восприятия, но, в отличие от других мемуаристов, как бы замыкает свой текст на самого себя: ключом к мемуарному «Лексикону» становится собственное стихотворение, а не отсылка к тексту другого автора или Священному писанию. Если восстановить исходный контекст, на что, видимо, и рассчитывал Долгоруков, указав, что эпиграф взят из его «известных стишков», то станет понятен ключевой мотив всего «Капища...» – мотив мимолетности и непостоянства: «И дружба и любовь, и ненависть и злоба, // Все гибнет, – ничего нет твердаго до гроба; // Та цепь, что с детских лет соединяет нас, // По мере, как растем, все рвется каждый час; // Под старость точно то ж – обман во след обману» (1849, с. 267). Таким образом, эпиграф усиливает формулу текста, выраженную в заглавии – «словарь всех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни». В центре мемориального лексикона Долгорукова, как и в его «Повести...», и в стихотворениях – собственное «я» автора: «Люди, которых описывал Долгоруков в «Капище...», были интересны ему не своей биографией, а той ролью, которую они сыграли в его, Долгорукова, жизни; в центре всех описываемых связей и отношений был именно он, автор» (Солодянкина, 2020, с. 274).

Отметим, что Долгоруков, всегда много и охотно писавший и стихи, и прозу, стремится зафиксировать и облечь в слово практически все события своей жизни, переживания, сомнения, впечатления. Автобиографичность его поэзии перекликается и с замыслами мемуарных произведений – «Повести...» и «Капища...». Поэтому автоцитата в эпиграфе выглядит вполне закономерной.

Заключение

Анализ мемуарных эпиграфов второй половины XVIII – начала XIX века показывает, что, вне зависимости от того, был ли автор-мемуарист литератором или нет, эпиграф в его произведении выполняет традиционно литературные функции. Эпиграф оформляет «вхождение» потенциального читателя в текст, дает ему установку на определенный ракурс восприятия мемуарного повествования. В зависимости от исходной интенции и выбора мемуариста эпиграфы служат для выражения авторского отношения к своему творению и его потенциальным читателям (Т. П. Калашников); выступают в роли знака, акцентирующего авторскую волю мемуариста и обосновывающего право пишущего на голос и на слово (И. О. Острожский-Лохвицкий); указывают на значимую для автора религиозно-философскую (Д. И. Фонвизин, И. В. Лопухин, И. О. Острожский-Лохвицкий) или литературную (Т. П. Калашников, И. М. Долгоруков, А. де Пальме) традицию; являются авторским кодом к прочтению произведения, знаком выбора определенного способа повествования (Д. И. Фонвизин, А. де Пальме, И. В. Лопухин, И. М. Долгоруков); встраивают мемуары в общий контекст жизни и творчества автора (А. де Пальме, И. М. Долгоруков, И. В. Лопухин).

Эпиграф в мемуарах выступает в ансамбле с заглавием и предисловием, свидетельствуя о литературной ориентированности авторов, ищущих адекватный своему опыту и переживанию прошлого язык описания. Жанровое разнообразие источников указывает на сознательный выбор авторами определенных текстов для эпиграфа. Что, в свою очередь, является знаком авторской рефлексии по отношению к оформлению повествования о себе и своей жизни как законченного произведения.

Репертуар мемуарных эпиграфов генетически восходит к древнерусской культуре, отражающей христианское миропонимание, и к европеизированной литературной традиции. Перспективы дальнейшего исследования мы видим в выявлении основных направлений и моделей беллетризации мемуарного повествования во второй половине XVIII века.

Источники | References

1. Безрукова М. В. К вопросу о художественном своеобразии «Пригожей поварихи» М. Д. Чулкова на фоне европейской романной традиции XVIII века // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Т. 7. № 1 (22).
2. Билинкс М. Я. Русская проза XVIII века: документальные жанры. Повесть. Роман. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 1995.
3. Киселев Н. Святой Иосиф Песнописец и его творения в славянской традиции. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015.

4. Коптева Э. И. Роль эпитафий в автобиографическом повествовании Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» // Омский научный вестник. 2012. № 4.
5. Коровин В. И. Князь Иван Долгоруков и «Капище моего сердца» // Долгоруков И. М. Капище моего сердца. М.: Наука, 1997.
6. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994.
7. Приказчикова Е. Е. «Духовный рыцарь» И. В. Лопухин: диалог с властью и совестью // Quaestio Rossica. 2018. Vol. 6. No. 3.
8. Растягаев А. В. Чистосердечный Фонвизин // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 5. Филология. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/5/Rastiagaev/index.php>
9. Савкина И. Разговоры с зеркалом и зазеркалем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: НЛЮ, 2007.
10. Солодянкина О. Ю. Уроки жизни в мемуарной прозе князя И. М. Долгорукова // Диалог со временем. 2020. Вып. 73.
11. Стричек А. Денис Фонвизин. Россия эпохи Просвещения. М.: Прометей, 1994.

Информация об авторах | Author information



Фарафонова Оксана Анатольевна¹, к. филол. н., доц.

¹ Новосибирский государственный педагогический университет



Farafonova Oksana Anatolievna¹, PhD

¹ Novosibirsk State Pedagogical University

¹ oxana.faroks@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.04.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): русская мемуаристика; эпитафия; метатекст; авторский знак; беллетризация мемуаристики; Russian memoiristics; epigraph; metatext; author's sign; fictionalization of memoiristics.

RU

Художественные контексты

мокшанско-русского языкового «переключения» Раисы Орловой

Арзамазов А. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить основные художественные контексты и проявить релевантные лингвопоэтические особенности языкового «переключения» с родного мокшанского на русский известного современного мордовского поэта Раисы Орловой. В статье рассматриваются произведения преимущественно религиозной и любовно-экзистенциальной тематики. Отдельное внимание уделено повышенной актуализации инфинитивного письма в поэтических текстах, выявляются и анализируются структурно-композиционные и семантические модели инфинитивных серий. Научная новизна работы заключается в рассмотрении блока христианских текстов и контекстов, сложившихся в творчестве Р. Орловой после перехода на русский язык и прежде не исследованных филологами, определяется обращением к инфинитивным структурам стихотворений, характерным именно для русскоязычного пласта стихотворений автора. В результате определено, что русский язык ее лирических произведений лишен свойственного многим национальным авторам, перешедшим с родного на русский, колорита стилистической неправильности, грамматической деформированности. Языковой переход предопределил значительные проблемно-тематические изменения в художественном мировоззрении Орловой, стал важным этапом в ее творческой биографии.

EN

Artistic contexts

of the Moksha-Russian language “switching” of Raisa Orlova

Arzamazov A. A.

Abstract. The research aims to identify the main artistic contexts and to show the relevant linguopoetic features of the language “switching” from the native Moksha language to Russian of the famous modern Mordovian poet Raisa Orlova. The paper examines works with mainly religious and love-existential themes. Special attention is paid to the increased actualization of infinitive writing in the poetic texts, the structural-compositional and semantic models of infinitive series are identified and analyzed. The scientific novelty of the paper lies in considering the block of Christian texts and contexts that have developed in R. Orlova’s creative work after the transition to Russian and have not been previously studied by philologists. In addition, the novelty is determined by addressing the infinitive structures of poems that are specifically peculiar to the author’s Russian-language poems. As a result, the Russian language of Orlova’s lyric works was found to be devoid of the stylistic irregularity and grammatical deformity characteristic of many national authors who switched from their native language to Russian. The language transition predetermined significant problem-thematic changes in Orlova’s artistic outlook, became an important stage in her creative biography.

Введение

Актуальность исследования продиктована распространенностью и при этом теоретико-методологической сложностью процесса перехода писателя-этнофора с родного языка на русский язык.

Один из наиболее ярких авторов в современной мокшанской литературе – Раиса (Рая) Константиновна Орлова (1963), которая своими произведениями, без преувеличения, внесла ощутимый вклад в формирование мокшанского «внутреннего» синтаксиса, виртуозно – в условиях сложнопреодолимого давления мордовско-русского двуязычия – сохранила естественность лингвокультурных основ мокши. Критики, исследователи тексты Р. Орловой чаще рассматривают сквозь призму модных гендерных характеристик, «феноменов феминности», упуская из виду значимость привлекаемых лингвотворческих ресурсов. На этом фоне констатируемой знаковости, весомости созданного на родном языке странным, алогичным видится поэтическое

переключение Раи Орловой с мокшанского на русский. В частной переписке поэт предложил нам исследовать ее свежие русскоязычные стихотворения и посоветовал отказаться от интерпретации переводов ее произведений на русский язык. Складывается впечатление, что Р. Орлова стремится преодолеть какие-то невидимые границы, хочет предстать перед читателем в новом амплуа – русскоязычного автора. Поэта, к слову, не устроили осуществленные переводы стихов, невнимание к деталям оригинала со стороны переводчиков. В частных беседах речь шла и о перманентном непонимании, искажении многих важных художественных контекстов и лирических ситуаций. Однако это «неприкрытое» недовольство, должно быть, один из множества факторов, «симптомов», предопределивших решение перейти на русский язык. Для мокшан, эрзян русский уже давно перестал быть неродным языком. Чаще он в большей степени свой, чем язык предков. Качество русского языка стихотворений Р. Орловой очевидно: в них нет ни эксплицированного, «вычурного», ни изредка проявляющегося между строк элемента инородности. Всё к месту, нет натянутости авторского поиска слов и значений, присущей многим «перебежчикам» синтаксической «напряженности».

Выбор в пользу русского языка вероятнее всего обусловлен и радикальным ростом религиозности художественного мировоззрения Р. Орловой. Ее творчество в анализируемом сборнике «Жажда откровения» характеризуется религиозной ангажированностью. Поэт становится пастором, проповедником, для которого стихи – наиболее удобное средство говорить о Боге. Ему нужны новые «свои». При этом переключение с миноритарного мокшанского на русский – мерцание жажды «большой коммуникации», не ограниченной пространством собственного этноса.

Необходимо заметить, что религиозная тематика в финно-угорских литературах приобретает всё большую значимость, превращается в распространенный культурный код. У этого духовного явления не одно объяснение. По всей вероятности, возвращение словесности, национальной культуры к христианским корням – стадийно-типологическая закономерность, некий параметр зрелости, пороговая стадия взросления. Так, без активации христианского сюжетно-тематического комплекса, наверное, невозможно полное раскрытие художественных возможностей интенсивно развивающейся «молодой» литературной традиции. Усиление конфессиональной компоненты, христианского начала в «живой системе» литературы может быть продиктовано и фронтальной усталостью от атеизма советского человека, его стремлением заполнить многолетние внутренние пустоты. «Объемы» христианских нарративов в творчестве Р. Орловой таковы, что речь может идти о своеобразном экзистенциальном голоде, о состоянии безостановочного самонаполнения. Поэт обретает нового себя, открывает высоты и глубины христианства, осознает, что поэзия – один из ключей к пониманию, принятию Бога. Повышенный градус христианской риторики в данном случае символизирует точку начала, эмотивность первооткрытия.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: рассмотреть основные художественные контексты, «спровоцированные» переходом мордовского автора на русский язык, выявить эксплицитные и имплицитные лингвопоэтические реалии, возникшие в результате осуществленного языкового «переключения», творческой переориентации.

Методы исследования: структурно-описательный, семиотический, герменевтический, психологический методы. В качестве материала исследования использованы русскоязычные стихотворные тексты из сборника: Орлова Р. Жажда откровения: стихи. Саранск, 2021.

Теоретической базой исследования стали работы, обращенные к национальным литературам и феномену литературного двуязычия (Антонов, Шеянова, 2017; Бахтикереева, 2005; Владыкин, 2003; Жиндеева, 2006; Надеева, 2013; Пантелева, 2019; Родионов, 2017; Сафиуллин, 2021; Хараева, Кучукова, 2018).

Практическая значимость исследования заключается в его очевидной сравнительно-сопоставительной перспективе, в возможности включения результатов в фундаментальные компаративные практики, сопряженные с генетически родственными и неродственными литературно-художественными традициями народов России. Полученные результаты можно использовать в процессе преподавания дисциплин «Литературы народов России», «Сравнительное литературоведение», «Теория литературы», «Лингвопоэтика».

Обсуждение и результаты

Рассматриваемая книга открывается циклом «Светлая седмица. Или семь стихов о Радости». Составляющие маркированную художественную целостность семь стихотворений отражают новообретаемый христианский духовный опыт лирической героини. В цикле представлены инвариантные «божественные» мотивы, апробированные в последующих текстах сборника. Ключевой концепт, которым оперирует лирический субъект – радость. О радости новорожденного христианина упоминается повсюду – теперь это единственно возможное измерение жизни женщины. Стихотворно постулируемые оптимизм, «громкость» положительных переживаний, уверенность в себе, своем выборе – категории/состояния, не совсем свойственные православному мировосприятию. При чтении текстуализированных риторических посылов Р. Орловой нельзя не заметить в них баптистского влияния, которое обнаруживается на разных уровнях произведений. «Баптистской» радостью пронизаны почти все стихотворения цикла. Радость у Раи Орловой – одно из определений Иисуса: «Повсюду с нами ходит Радость. / Не покидает ни на шаг...» (2021, с. 4); «Не забывайте, Радость – в Боге!» (2021, с. 4); «Некогда я радость не признала, / Радовался бес, за мною шедший. / Радость моя, я Тебя узнала, / Ты – Завещанный Христос Воскресший!» (2021, с. 9). В одном ассоциативно-содержательном ряду с радостью – Свет: «Некогда Свет потерявши, снова / Обретаю в сердце Свет...» (Орлова, 2021, с. 3). Радость и свет в стихах Раи Орловой пишутся с заглавной буквы.

В цикле – если вынести за скобки активно проявляющего себя «Я»-субъекта – в центре внимания оказывается Христос, у которого множество номинаций. Он упоминается прежде всего в контексте обретения, преобразования: *«Некогда Любовь отвергнув, снова / Обретаю сладостный плен слога. / Иисус – Завет мой и путь Новый, / Сделай меня лучше хоть немного...»* (Орлова, 2021, с. 3). При этом Иисус настолько внутренне близок, что к нему можно обратиться на ты: *«Живешь Ты в каждом моем слове. / Все мысли о тебе одном, / Принять Тебя всю жизнь готовясь, / Робею...»* (Орлова, 2021, с. 4).

Примерно в таком риторико-эмоциональном ключе автор обращается к любимому мужчине в текстах, составляющих второй – интимно-любовный – блок книги. Вместе с тем используются и возвеличивающие эпитеты, определения. Лирическая героиня от констатации близости переходит к обозначению духовной пропасти между собой и Иисусом. Он мудрый Учитель, Живоносный Светлый Бог, души Целитель, когда она – «язычница во плоти», «короткая кривая дорога» (Орлова, 2021, с. 3). И всё же «перевешивает» потребность в высоком присвоении: Иисус Христос не только регулярно удостоивается грамматической формулы «Ты», но и притяжательного местоимения «мой».

В текстах анализируемого цикла приводится знаковая в смысловом плане христиано-баптистская параллель – тело = дом, обитель: *«Ты избрал мой дом – / Души болезненной обитель – / Жилище бедное мое...»* (Орлова, 2021, с. 4).

Еще один символически значимый мотив, актуализируемый Р. Орловой, – необходимость в своеобразном отчете перед пастором и прихожанами, братьями и сестрами по вере. Это одна из релевантных духовно-коммуникативных практик баптизма – каждый должен быть максимально открытым в своих жизненных движениях, решениях, сомнениях, заблуждениях, рассказывать о своем сокровенном: *«Рассказывайте обо всем, / Что радует, а что тревожит, / О чем забыть никак нельзя, / Что сердце молодит, что гложет, / Где путь вперед, а где назад...»* (Орлова, 2021, с. 4).

Стихотворения цикла «Светлая седмица» представляют интерес и в психологическом ракурсе. Диапазон поведения лирической героини, экспрессивность реакций, устойчивые риторические комбинации, механизмы и проблемы самоидентификации авторского «Я» свидетельствуют об определенном устройстве, категоричности «трансформированного» сознания: мир, жизнь делятся на свое и чужое, праведное и греховное, свет и мрак, тогда и теперь. Отказывается в существовании более сложным субстанциям, переходным, неоднозначным состояниям. Один из внутренних религиозно-психологических лейтмотивов – проповедовать, рассказывать о Христе, донести до людей правду: *«Ложится перст судьбы: чрез слово / Живое, словно кровь из вен, / Я людям донести готова, / Что есть свобода, а что – плен. / Энергию Христа пытаюсь / Всем донести...»* (Орлова, 2021, с. 6).

Христианские стихи и вне рассмотренного цикла составляют репрезентативный пласт книги. Произведения «В сердце своем господя встречайте» (Орлова, 2021, с. 10), «Письмо себе» (Орлова, 2021, с. 11), «Страстная пятница» (Орлова, 2021, с. 12–13), «Город моего Христа» (Орлова, 2021, с. 14–15), «Союз души и Христа» (Орлова, 2021, с. 18), «Господи, помилуй» (Орлова, 2021, с. 20) тематически, эмоционально мало чем отличаются от «Святой седмицы». Расширяется перечень определений-ипостасей Христа: *«Он – Жизни свет, он – Собиратель Правды»* (Орлова, 2021, с. 12), *«Вечный Христос, Истины алкал»* (Орлова, 2021, с. 13), *«Мой Солнцецветник, Светлый Бог»* (Орлова, 2021, с. 18). Автор прибегает к достаточно жестким формулировкам, маркерам идентификации: лирическая героиня акцентирует свое природно-греховное начало, называет себя «слепой развратницей», «рабом неправды», «греховным созданием» и т. д.

Отсылка к важности, сохраняющей функции слова – в стихотворении «Письмо себе». Состоящий из риторических вопросов и восклицаний монолог лирического «Я» включает в себя и другие продуктивные в творчестве Р. Орловой мотивы и символы – отрицание страсти, незаживающие раны души, обретение крыльев веры, неминуемое раскаяние – ключевые внутренние парадигмы, состояния, процессы, которые проговариваются во многих стихах. Разговор с самим собой в виде письма – один из эффективных способов самопознания. Кроме того, это материализованное напоминание о прежнем неправедном существовании, к которому есть опасность всегда вернуться, особенно в мгновения сомнений, самопотери, когда искусы человеческой жизни тянут назад.

На фоне других христианских текстов Р. Орловой выделяется «Страстная пятница». Это пример большого стихотворения, в пространстве которого взаимодействуют внешняя и внутренняя реальности, соответственно, сосуществуют разные планы, сочетаются различные темпоритмы лирической наррации. В основе произведения – автобиографическая фактография, иллюстрирующая внезапные кардинальные изменения уклада жизни верующего человека: пандемия коронавируса стала препятствием на пути к храму. Ему приходится подключаться к телетрансляциям богослужения, соприкасаться с виртуализованными формами обрядности (автор в рамках стихотворения приводит топографические детали, достаточно подробно знакомит реципиента со своей новой повседневностью). Прием детализации личного континуума, ритуальных действий в эпоху ограничений, вероятно, должен прочитываться как некий свод правил, набор опций. Лирическому субъекту Раи Орловой очень важно делиться с другими своим опытом. В тексте символическую роль играет природа, которая, сопереживая Христу, сначала затихает, «угасает», а потом неистовствует: *«Вдруг померкло солнышко, / Стало вдруг темно, / И, как с сердца доньшка, дождик за окном. / Приумолкли птицы все. Стихли дерева... / Миглом превращается дождик в снег и град, / Мир в слезах вращается...»* (Орлова, 2021, с. 12–13).

У Р. Орловой такой ассоциативный параллелизм встречается нередко – природный космос отзывается на большие переживания. Сопряженность человека (этнофора) и окружающего мира – одна из исконных особенностей художественного мышления финно-угров. Интересной представляется вторая часть стихотворения. Это своего рода поток авторского сознания, «речитатив» человека в молитве, в матрице которого – выраженное импровизационное начало. Анализируемое стихотворение необычно и в плане своей «внешней архитектуры». В данном случае поэт обращается к приему визуализации строк.

В произведении «Город моего Христа» прошлое совмещено с настоящим, но текст при этом почти полностью лишен событийной конкретики. Вновь на первый план выводится риторический аспект – героине важно высказаться, выразить энергию своей веры. Одно из обыгрываемых авторских убеждений – человек в грехе перестает быть человеком, людей настигает кара: *«Нет людей! Они погрязли в блуде. / Нет людей! Их истребляет вирус, / Заявил войну он всему миру. / Моры, глады, страшные пожары – / Восстает природа, жаждет кары!»* (Орлова, 2021, с. 14). Примечательно, что снова упоминается реагирующая, действующая в ответ природа, указывающая людям на их место в иерархии мироздания. Ее постоянное «вмешательство» в творчестве Р. Орловой может расцениваться как своеобразная бессознательная проекция религиозно-мифологических проекций мокши. Поэт, невзирая на свои убедительные христианские манифестации, не в силах (не хочет) разорвать этнокультурную «пуповину», связывающую ее с этносом. Меньше всего в рассматриваемом стихотворении самого Иерусалима. Это текст не о городе, в нем нет никаких урбанистических подробностей. По-видимому, для автора это локус-призрак, здесь не спасли Иисуса, «потеряли» христианскую веру.

Нельзя не заметить, что интерпретация христиано-баптистских стихов – один из сложных филологических опытов, отсылающий к многомерным теологическим нюансам и реалиям психологии религии. Литературоведу, работающему с текстами разнородной культурной генетики, приходится в режиме здесь и сейчас осваивать новые семиотические системы, существенно расширять свой гуманитарный кругозор и категориально-понятийный аппарат.

Второй фронтальный тематико-содержательный текст книги «Жажда откровения» – любовная лирика, на фоне поэтически усиленно декларируемого христианского кодекса удивляющая своей «живой» откровенностью, этической неправильностью «разыгрываемых» сценариев отношений, неоднозначностью чувств, переменчивостью настроений и нестабильностью оценок. В значительной степени Раиса Орлова в интимно-лирических стихах возвращается к себе прежней, в стихийную «дохристианскую» эру своей женской судьбы. Интересно, что и любовные сюжеты с регулярностью «прерываются» околорелигиозными репликами, как будто поэт внезапно приходит в себя, пробуждается от греховного сна, начинает оправдываться за чрезмерно выраженную женскую природу, эмоциональную несдержанность. В действительности художественного сознания Р. Орловой постулируемое религиозное мировоззрение является синтетическим: традиционные мифологические представления мокши вместе с православной и баптистской моделями веры глубоко взаимосвязаны.

Христианское и любовное измерения поэтического сборника объединены регулярной активацией одного грамматического кода. Речь идет об инфинитивном письме (ИП). Феномен ИП в структуре, содержательной сфере текста на примере русской поэзии рассматривался достаточно подробно. Основная заслуга в открытии этого сегмента выразительности принадлежит А. К. Жолковскому. Имеются работы, сфокусированные на инфинитивных возможностях финно-угорской (удмуртской) поэтики (Арзамазов, 2012). В стихах Р. Орловой инфинитивное письмо довольно неожиданно оказывается магистральным элементом индивидуально-авторской художественной коммуникации, приобретает большую значимость в процессе репрезентации всей сложности психологического, идейного мира поэта. Рая Орлова, по всей вероятности, достигает такой степени вовлеченности в диалог с собой и с другими, что ей нужны совершенно особые «агенты» высказывания, самопроявления, малоупотребительные в «стандартных» режимах стихотворного текстопорождения. Инфинитивы в текстовом корпусе Р. Орловой характеризуются не только впечатляющими количественными показателями, но и совершенно не финно-угорской автономностью, грамматической самостоятельностью. Контексты функционирования ИП у Орловой свидетельствуют о большой языковой свободе, «неагглютинативности» самопозиционирования автора.

Первый прецедент употребления развернутого инфинитивного письма наблюдается в стихотворении «Господи, помилуй». «Инфинитивные связи» здесь отличаются значительной грамматической автономностью, они развернуты вне эксплицитных и более привычных для языка подчинительных схем: *«Ласковой хотеть судьбы, / Только зря стараться. / От тюрьмы и от сумы – / Век не зарекаться... / Не сгорюшь, коль суждено / На земле остаться. / Жить, как в сказке, как в кино, / внуки пусть гордятся...»* (Орлова, 2021, с. 20).

Показательно, что уже первый инфинитивный текст «провоцирует» появление других стихов, осложненных протяженными инфинитивными сериями. В следующем произведении «Зовут меня поезда», входящем в тематический комплекс любовной лирики, регистрируется ярко выраженный инфинитивный финал. Правда, степень грамматической независимости по сравнению с предыдущим стихотворением уже снижена. «Многоточия» переживаний лирической героини «подчинены» целому ряду внешних и внутренних событий – своих и другого: *«Но между нами – реки, города, / Десятилетия, минуты, вечность, миг... / Чтоб возвратиться, уходил тогда, / И камнем острым обратился в горле крик. / Тот камень делается всё острей, / Нас громче стали звать в дорогу поезда. / Не медли, милый, приезжай быстрее, / Мы можем разминуться, можем опоздать...»* (Орлова, 2021, с. 22).

Инфинитивно еще более насыщенным оказывается стихотворение «Море и горы». В данном случае инфинитивы находятся в зависимости от управляющих компонентов предложения, лирического высказывания (местоимения, существительные), выдвинуты в конец строк, образуют своеобразные рифмовые переключки. Кроме того, почти все задействованные в тексте инфинитивы являются возвратными, некоторые из них атрибутированы отрицательным значением. Эта деталь также несет определенную семантическую нагрузку: *«Мечтаю видеть сказочные горы, / Седому Каспию в любви признаться. / Влюбленный в берега свои, ты, море, / Не можешь с бригаantinaми венчаться. / Изменяю их тебе ли удивляться. / С волной твоей не буду спорить, море, / Понять твой рокот незачем стараться. / Что ждет меня, сама увижу вскоре. / Соль доставать, нельзя не замараться. / Тебе ли так коварству удивляться?! / О, горы, горы, сказочные горы! / Сокровища несметные хранятся / Внутри сердец каменных ваших, горы. / Не хочется вам с ними расставаться. / Не устаю вам, гордым, удивляться!»*

Прошла беспечность, я смиренной стала, / Я перестала слез своих стесняться. / Но так и не нашла я, что искала. / Мир не меняется – самой нужно меняться. / И проискать судьбы не удивляться» (Орлова, 2021, с. 23).

Далее «инфинитивная инерция» выстраивания последовательности стихов прерывается. Очередное стихотворение с выразительной инфинитивной серией (ИС) появляется ближе к середине книги. В стихотворении «Капли красного вина на столе» (Орлова, 2021, с. 23) ИС, образуя любовно-мечтательный континуум, сконцентрирована в заключительно-апогейной части текста. При этом в больших предложениях или в «открытых» строфах инфинитивы, несмотря на структурно-смысловую связанность с «регулирующими» синтаксическую иерархию элементами, достигают некоторой степени грамматической автономности. Именно в середине поэтического сборника складывается второй «конгломерат» инфинитивных текстов. В стихотворении «Я научусь слагать счастливые стихи» реализуется характерная для поэтического языка модель расположения инфинитивности – инфинитивная серия сосредоточена в финальных строфах. Речь может идти об индивидуально-авторской топологической тенденции. Специфические черты инфинитивного блока этого произведения – контексты футуральности, виртуализация будущего гармоничной взаимной любви.

Инфинитивное письмо у Раи Орловой – одно из риторико-грамматических средств выражения женской тоски, боли, разочарования. В стихотворении «Скучаю» сопротивляющаяся «привычным» синтаксическим подчинительным связям инфинитивная серия акцентирует непреодолимое расстояние, возникшее между мужчиной и женщиной, между желаемым и действительным любви: «Откроют дверь, коль **постучаться**, / Всего **достичь**, коль **захотеть**... / Но до тебя **не докричаться**, / Но до тебя **не долететь**» (Орлова, 2021, с. 62). Инфинитивные стихи вновь следуют друг за другом, «поддерживая» мотивно-тематический комплекс любовных «расставательных» переживаний, «незаживающих» обид, неприятия измены, психологических полюсов, контрастов отношений.

Инфинитивы в тексте «Осенний разговор» (Орлова, 2021, с. 66) – также важные составляющие дискурса противоречивых раздумий лирической героини. Они образуют своеобразные «оппозиции» восприятия как бы заканчивающихся, но не законченных обжигающе-живых чувств. Инфинитивы, перенимающие постулируемую экспрессивность лирического высказывания, оказываются в семиотически сильной позиции, некоторые из них характеризуются значительной синтаксической свободой.

Заключение

История национальных литератур богата примерами, когда переход писателя-этнофора с родного языка на неродной обусловлен концептуальными мировоззренческими изменениями и сопровождается существенным обновлением художественного содержания, развертыванием новых лингвопоэтических элементов, усилением экспрессивности индивидуально-авторского высказывания. Проанализированный поэтический сборник Р. Орловой свидетельствует о существенных сдвигах в ее творческой и языковой картинах мира. В русскоязычных стихотворениях преобладает духовно-религиозная тематика, задействованы риторические механизмы проповеди, широкое распространение получает инфинитивное письмо. Перечисленные тематические реалии, языковые детали не были характерны для поэзии Р. Орловой на мокшанском языке.

Перспективы дальнейшего исследования сопряжены с многоаспектной реальностью творчества национальных писателей на русском языке. Планируется рассмотрение других релевантных лингвопоэтических, лингвоэстетических особенностей поэтического дискурса Р. Орловой, анализ художественного сосуществования мокшанских мифологических представлений и христианского мировоззрения.

Источники | References

1. Антонов Ю. Г., Шеянова С. В. Современная мордовская литература: синтез традиций и новаторства (на материале изданий 2016 г.) // Финно-угорский мир. 2017. № 2 (31).
2. Арзамазов А. А. To be, or not to be: структурно-семантические вариации инфинитива (-ны) в удмуртской поэзии. Ижевск: Изд-во Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 2012.
3. Бахтикереева У. М. Творческая билингвальная личность: национальный русскоязычный писатель и особенности его русского художественного текста. М.: Триада, 2005.
4. Владыкин В. Е. Билингвизм в литературном творчестве: pro et contra // Владыкин В. Е. Мон. О себе и других, о народах и Человеках, и... Ижевск: Удмуртия, 2003.
5. Жиндеева Е. А. По координатам жизни. Эволюция русскоязычной прозы Мордовии. Саранск: Изд-во Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева, 2006.
6. Налдеева О. И. Современная мордовская поэзия: основные тенденции и художественные ориентиры: монография. Саранск: Изд-во Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева, 2013.
7. Пантелеева В. Г. Удмуртская поэзия рубежа XX-XXI вв.: жанрово-стилевые и образные модификации // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 1.
8. Родионов В. Г. Чувашское сравнительное литературоведение: теория и практика. Чебоксары: Новое время, 2017.

9. Сафиуллин Я. Г. От романтизма к сопоставлению литератур / науч. ред. М. И. Ибрагимов; сост. В. Р. Аминова, Э. Ф. Нагуманова, А. З. Хабибуллина. Казань, 2021.
10. Хараева Л. Ф., Кучукова З. А. Гендер и этногендер (на материале кабардинской женской прозы). Нальчик: Принт Центр, 2018.

Информация об авторах | Author information



Арзамазов Алексей Андреевич¹, д. филол. н.

¹ Казанский научный центр Российской академии наук



Arzamazov Aleksey Andreevich¹, Dr

¹ Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences

¹ arzami@rambler.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): национальная литература; языковое «переключение»; образная система; инфинитивное письмо; литературный билингвизм; national literature; language “switching”; system of images; infinitive writing; literary bilingualism.

RU

Философско-эстетическая интроспекция в поэзии М. Ахмедова
(на материалах книги «На границе столетий»)

Гаджилова Ш. М.

Аннотация. Цель исследования определяется выявлением основных, наиболее важных составляющих художественно-эстетической интроспекции в произведениях М. Ахмедова, которые используются им, учитывая реалии жизни человека и общества на рубеже XX-XXI веков и определяя место литературы и литератора в ней. Научная новизна исследования обусловлена впервые предпринятой попыткой анализа поэтических произведений М. Ахмедова из книги «На границе столетий», их художественных элементов, составляющих основу философско-эстетической интроспекции мысли поэта. Результаты исследования сформулированы в следующих положениях: поэтические произведения из книги М. Ахмедова «На границе столетий» посвящены актуальным темам художественной литературы, в которой главным и основным вопросом остается вопрос роли и назначения поэта, гражданина и человека в обществе; художественные поиски М. Ахмедова сопровождаются многозначными философскими размышлениями о человеке и жизни, среди которых философско-эстетическая интроспекция служит основным смыслообразующим стержнем, вокруг которого строится его поэтическое мировидение; существование человека, смысл человеческой жизни, судьбы человека М. Ахмедов интерпретирует через философско-эстетическую интроспекцию событий и фактов рубежа веков, через осмысление своего внутреннего мира в мире новых реалий, своего положения относительно нового духовного климата на границе столетий; на эволюцию художественной мысли М. Ахмедова, его философского мировидения существенное влияние наряду с дагестанской литературой оказала русская литература.

EN

Philosophical and aesthetic introspection in M. Akhmedov's poetry
(on the materials of the book "On the Edge of the Century")

Gadzhilova Sh. M.

Abstract. The aim of the study is determined by the identification of the main, most important components of the artistic and aesthetic introspection in M. Akhmedov's works used by him taking into account the realities of human and society life at the turn of the XX-XXI centuries and determining the place of literature and the writer in it. The paper is novel in that it represents the first attempt to analyse M. Akhmedov's poetic works from the book "On the Edge of the Century", their artistic elements that form the basis of the poet's philosophical and aesthetic introspection. The results of the study are as follows: the poetic works from M. Akhmedov's book "On the Edge of the Century" are dedicated to the relevant themes in fiction, in which the role and purpose of a poet, citizen and person in society remains the main issue. The creative searches of M. Akhmedov are accompanied by ambiguous philosophical thoughts about man and life, among which the philosophical and aesthetic introspection serves as the fundamental meaning-forming core around which his poetic worldview is built. M. Akhmedov interprets the existence of man, the meaning of human life, the fate of man through the philosophical and aesthetic introspection of the events and facts of the turn of the centuries, through the understanding of his inner world in the world of new realities, his position in relation to the new spiritual climate at the turn of the centuries. Russian literature, along with Dagestan literature, had a significant impact on the evolution of M. Akhmedov's artistic thought, his philosophical worldview.

Введение

В настоящей статье впервые вводится в научный оборот один из поэтических сборников современного дагестанского поэта М. Ахмедова под названием «На границе столетий», переведенный на русский язык и изданный в 2015 году. Переводы Е. Семичева, А. Еременко, М. Ахмедовой-Колюбакиной, Н. Рачкова, И. Голубничего,

С. Васильева, Р. Романовой, М. Андреева, А. Ананичева, В. Назиро, Н. Кондаковой и Ю. Щербакова, из которых состоит книга М. Ахмедова «На границе столетий», являются частью его поэтического наследия, которая вобрала в себя интересный материал о жизни и литературе, о человеке и обществе, о поэте и гражданине, о категориях времени и пространства. Особое внимание в произведениях М. Ахмедова обращает на себя философско-эстетическая интроспекция художественного мышления поэта. Предмет исследования – философско-эстетическая интроспекция произведений из книги стихов М. Ахмедова «На границе столетий».

Объект исследования – поэтическое творчество М. Ахмедова в контексте развития современной аварской литературы.

Актуальность заявленной темы обусловлена тем, что на современном этапе заметно возрастает значимость внимания человека и общества к явлениям и событиям рубежа XX–XXI веков, которые существенно изменили общественно-политический строй страны и оставили глубокий след в мировоззрении современного человека. Научное осмысление некоторых актуальных проблем, имеющих отношение к современной литературе и отражающих характер общественно-политических, социальных, духовно-нравственных реалий рубежа веков, представляется нам важным вкладом, развивающим дагестанскую литературоведческую науку и вместе с тем определяющим место и роль литературы в жизни человека и общества. В этой связи наиболее интересным и объективным, на наш взгляд, будет подход к рассматриваемым проблемам через художественный анализ философско-эстетической интроспекции в произведениях М. Ахмедова.

В соответствии с целью в исследовании определены следующие задачи: выявить многосложные проблемы рубежа XX–XXI веков в художественном мировидении М. Ахмедова; выделить элементы философско-эстетической интроспекции в поэзии М. Ахмедова на основе анализа произведений, вошедших в сборник «На границе столетий»; показать влияние русской литературы на эволюцию художественной мысли М. Ахмедова.

В ходе работы применены следующие исследовательские методы: сравнительно-исторический, посредством которого характер философско-эстетической интроспекции в произведениях М. Ахмедова был осмыслен как художественное явление, связанное с общественно-политическим, социальным, духовно-нравственным климатом рубежа XX–XXI веков; сравнительно-сопоставительный, который дал возможность сопоставить художественную мысль М. Ахмедова с идейным и художественным содержанием произведений предшествующих этапов развития литературы; метод целостного анализа литературного произведения, позволивший определить специфику идейного и художественного содержания философско-эстетической интроспекции в произведениях М. Ахмедова на основе анализа материала книги «На границе столетий».

Материал исследования:

Ахмедов М. Классические звезды. Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 2008.

Ахмедов М. На границе столетий. Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 2015.

Лермонтов М. Ю. Избранные произведения. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1974.

Цадада XI. Таса ришарал асарал: 4-го т. Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 1956. Т. 4.

Теоретической базой данной статьи являются работы Д. С. Лихачева (2007), Л. М. Ефремовой (2009), Ч. С. Юсуповой (2008), С. М. Хайбуллаева (1997), З. К. Магомедовой (2020), Ш. М. Гаджиловой (2020а; 2020b), посвященные тем или иным аспектам изучения русской, дагестанской, в частности аварской, литературы и конкретно творчества М. Ахмедова.

Теоретическая значимость проведенного исследования обусловлена тем, что материал данной статьи может быть применен при изучении творческого наследия одного из видных современных аварских литераторов М. Ахмедова, а также современной дагестанской литературы в целом.

Практическая значимость статьи заключается в том, что материал настоящего исследования может быть использован в практике вузовского преподавания дагестанской литературы, в составлении лекций и спецкурсов по аварской литературе, а также по литературе народов Дагестана на филологических факультетах.

Обсуждение и результаты

Осмысление итогов прошедшего века художественным сознанием сопровождается размышлениями о времени и тревогой от ожидаемого будущего. С завершением XX века в дагестанской литературной среде сформировалась новая философско-эстетическая система, определившая многие динамические тенденции рубежа веков. Наступил период смены эстетических, идеологических, нравственных парадигм, период итогов прошедшего века, противостояния культур, нарастания новых этико-эстетических качеств как в жизни, так и в художественной литературе. «Рассмотрение художественных, литературных произведений дагестанских авторов убедительно показывает, что наиболее оптимальным вариантом их развития является тот, когда верность своему истоку органически сочетается с вариативностью неисчерпаемых возможностей жизни» (Магомедова, 2020, с. 12). В творчестве современного аварского поэта М. Ахмедова осмысление неисчерпаемых жизненных реалий этого периода сопровождается ярко выраженным стремлением к самопознанию, обращением к эпицентру событий XX века и желанием переместить наработанные ресурсы в следующее столетие. Наиболее ярко подобного рода стремления поэта отражаются в произведениях, которые вошли в сборник стихов «На границе столетий». В них вложена художественная интерпретация разного рода проблем рубежа веков, проходящая через чувственное восприятие поэта.

Двадцатый век!
Уж близится твой вечер,
Спешит звездой взойти на небосвод.
Еще немного –
И седая вечность
Отходную столетью пропоет,

А я твой сын, твой мальчик простодушный,
Взрослею и седею от того,
Что эту песню горестно мне слушать,
Но не поделаться с этим ничего (Ахмедов, 2015, с. 261).

Рубеж веков М. Ахмедов воспринимает как открытую к диалогу площадку, на которой разговоры о важном должны быть раскрыты как формула художественного сознания века. Как замечает исследователь аварской литературы Ч. С. Юсупова, «поэтический мир истинных мастеров художественного слова, их мировоззренческие принципы и эстетическое кредо, несомненно, определяются значимыми общественными, культурными, морально-этическими запросами действительности. И чем крупнее, значительнее художник, тем больше он вбирает в себя свое время» (2008, с. 5). Завершение века М. Ахмедов переживает как период дематериализации, как время экзистенциального кризиса, методом сознательного самонаблюдения видит в нем «восприятие мира не с точки зрения удачных судеб, а с точки зрения кризисной эпохи, наполненной страданиями» (Ефремова, 2009, с. 117).

Идет поэт, камнями побитый,
И мир несет на согнутых плечах.
В его душе дымится поле битвы,
И свет молитвы у него в стихах.

Глядит на небеса – и только слезы,
Страдания слезы орошают след.
Одна земля вокруг, одни вопросы,
И эхо тех вопросов – он, поэт (Ахмедов, 2015, с. 339).

Поэтические тексты М. Ахмедова рассматриваемого периода часто претендуют на системный анализ экзистенциального, диалогического, религиозного, политического типов художественного сознания. В проблемах названного периода М. Ахмедов воедино соединяет неизмеримое душевное пространство и временные координаты мира.

На железной дороге эпохи
Я в глубоких раздумьях стою.
Ощущение вещей тревоги
Переполнило душу мою.
Города, континенты и страны...
Я незримо по ним прохожу.
И пускай это кажется странным,
Я как воздухом ими дышу (Ахмедов, 2015, с. 260).

Образ лирического героя М. Ахмедова в лице поэта «отличается многогранностью и сложностью. Большую глубину, емкость, философичность получают патриотические произведения поэта через попытку осмыслить личную биографию как судьбу своего современника» (Гаджилова, 2020b, с. 373).

Меня убеждали чужие столицы:
– Оставь эти горы и к нам поспеши,
Не лучше ли новой судьбе покориться?
– Но как человеку прожить без души? (Ахмедов, 2015, с. 398)

В книге М. Ахмедова «На границе столетий» многие произведения навеяны патриотическим пафосом, название книги автор неразрывно связывает с общественно-политическими событиями рубежа веков, которые оставили глубокий след как в художественном сознании поэта, так и в жизни человека и общества в целом. С этими событиями связаны все мысли поэта о родине, его интуиции и бушующие в душе поэта тревоги о будущем своей родины.

– Где ты, Родина? Где? –
К небесам обращаю я взоры,
Там, где вечно была, – отвечает, –
Где скалы и горе.
Чувствую горькое горе,
Жаждают крови враги (Ахмедов, 2015, с. 287).

М. Ахмедов пытается выстроить ряд глобальных изменений, которые произошли на заре нового столетия, но почти каждая перемена, имеющая отношение к жизни человека и общества, интерпретируется автором через свое внутреннее видение, через свой психологический угол зрения. Здесь М. Ахмедов, как всегда, одинок.

Нет любви, нет стихов, только ветер и плач,
Я один средь могил и судья и палач.
Кто же в том виноват, что я стал одинок?
Заглушает сорняк обреченный цветок (Ахмедов, 2015, с. 433).

Каждая мысль поэта, связанная с самонаблюдением, каждая деталь его взгляда на себя и в себя, его настроение, эмоции, состояние души и сердца позволяют говорить о том, что для М. Ахмедова, «как для поэта, характерно самоуединение, в этом он находит себя, прежде всего, как поэта и человека» (Гаджилова, 2020а, с. 361).

Я словами лечу свои раны,
Я черчу одиночества круг (Ахмедов, 2015, с. 437).

Чувство одиночества лирического героя М. Ахмедова, его образ, настроение и задумчивый настрой почти всегда противопоставляются порывам радости ликующей толпы. В этом плане очевиден факт влияния на художественное мировидение и миропонимание М. Ахмедова русской литературы, которая «служит проводником в другие эпохи и к другим народам» (Лихачев, 2007, с. 96), помогает ему понять смысл своего назначения как поэта. К примеру, в произведениях А. С. Пушкина («Поэт и толпа», «Поэту»), М. Ю. Лермонтова («Монолог», «Смерть поэта»), Н. А. Некрасова («Поэт и гражданин»), А. С. Грибоедова («Горе от ума») прослеживаются мысли о том, что ожидать от своих современников искренности в оценке или даже признания творчества и таланта поэта, ума человека – дело несерьезное, и тем более угождать «толпе», не теряя свое собственное достоинство и честь, вовсе невозможно. Приблизительно такую же мысль раскрывает и М. Ахмедов в следующих строках:

Люди, люди, вы в жизни
О жизни преступно забыли!..
Я хотел бы писать о любви,
Возвышающей душу людскую,
Озаряющей время,
Но писать не могу, не рискую.
Дни такие настали,
Что совесть и честь не в почете... (2015, с. 309).

Но М. Ахмедов не может не писать, он продолжает свой путь, преданно следуя своему призванию, несмотря на то что он хорошо знает, что «поэт свое утратил назначенье» (Лермонтов, 1974, с. 103). На рубеже веков он продолжает духовные поиски, снова обращая взор внутрь себя и обнаруживая свою «музу внутри бед и страданий родины и народа» (Ахмедов, 2008, с. 335), как он пишет о творческой судьбе Н. А. Некрасова, «воспевающего свою Русь и свою русскую судьбу» (Ахмедов, 2008, с. 332). Отсюда в художественном сознании М. Ахмедова, продолжающего путь поэта, портреты русских литераторов занимают определенное место, их судьбы и образы находят свое отражение в таких его поэтических произведениях, как «Болдинские сонеты», «Лермонтов», «Русское поле», «Живи и помни (Валентину Распутину)», «Русские поэты (Геннадия Иванову)», «Николаю Рачкову», «Поэт (Михаилу Андрееву)», «Валентину Соколову», «Памяти Юрия Кузнецова». В этих и во многих других произведениях М. Ахмедов говорит о том, что ему как поэту не хватает единомышленников в своем кругу, и поэтому он часто «обращается к своим литературным учителям. Связывать поколения помогает интертекстуальность, выполняющая в данном случае функцию ведения диалога между классиками и современными поэтами» (Зинурова, 2016, с. 73).

Раскрывая одиночество поэта в толпе, разумеется, М. Ахмедов рассматривает определенную группу амбициозных людей, которые составляют часть общества. Здесь важно помнить, что «толпа» или «люди», к которым он часто обращается в своих стихах, – это вовсе не народ. Понятия «народ» и «народность», о которых говорили еще в начале XX века Г. Цадаса, Э. Капиев и другие дагестанские советские поэты и писатели, в творчестве М. Ахмедова остаются неизменными. Г. Цадаса в свое время писал: «Кто из меня сделал поэта? – Народ! У народа брал, народу отдавал. Я человек, взращенный народом, и оружие у меня, отточенное народом» (Цадаса, 1956, с. 265). Так и М. Ахмедов, воспитанный своим народом, его могущественным духом и богатейшей историей, выражает свою любовь и преданность ему через крик души, в которой стихи поэта гармонично соединяются с молитвой:

О, Всевышний, – молю, –
Береги Дагестан, год за годом
Много туч нависает,
Склонились они над народом.
Отгони эти тучи своею всеильной рукою... (Ахмедов, 2015, с. 287).

О полном единении М. Ахмедова с народом, о гуманистическом характере экзистенциального типа художественного мышления автора свидетельствует последняя строка стихотворения, в которой вложена мысль-предупреждение о том, что нельзя терять свое, пренебрегать своим, отдавая дань и предпочтение чужому. Здесь определенного рода влияние на художественное мышление М. Ахмедова оказало и творчество аварского поэта XIX века Али-Гаджи из Инхо. Философия Али-Гаджи из Инхо, «его жизневосприятие, оценка им

действительности, видение будущего были явлением демократичным и гуманным для того времени и не потеряли актуальности в наши дни. Свои идеи и мысли поэт выражал емкими, четко сформулированными сентенциями, большинство которых вошло в народное сознание и активно функционирует в аварском языке» (Гаджихаemedова, 2014, с. 68). Отсюда и для М. Ахмедова родной язык является основным элементом духовной культуры народа, свое отношение к его сохранению поэт передает как заветное желание в следующих словах: «Чтоб язык свой родной забывать не посмели народы» (2015, с. 288).

«Философская лирика, как и поэзия, и литература вообще, имеет национальные корни, национальные истоки, национальные характерологические приметы, обобщенно узнаваемый, ощущаемый, чувственно-мыслительный национальный менталитет», – пишет дагестанский критик и литературовед К. И. Абуков (2003, с. 6.) Таким образом М. Ахмедов, посвятивший значительную часть своего творчества интернациональной тематике, укреплению литературных связей между разными национальными представителями, традициям и преемственности культур, возвращается к истокам. Любовь к своей малой родине, к родному языку одинаково служит поэтическим поприщем для М. Ахмедова, как и любовь к России, к русскому поэту, к русской литературе, как и уединение с «Болдинской осенью» или разговоры с «русским полем». Так в поэзии М. Ахмедова через философско-эстетическую интроспекцию раскрывается мир художественных, духовно-эстетических поисков современного поэта. Как известно, «раскрытие сложного, многообразного мира современника – задача, стоявшая перед литературой всех эпох» (Хайбуллаев, 1997, с. 14). В книге поэтических произведений «На границе столетий» М. Ахмедовым успешно выполнена задача – раскрыть мир своего современника через свое поэтическое видение и понимание, через философско-эстетическую интроспекцию, предназначенную для читателя как инструкция для освоения жизненных реалий, для определения своего места, назначения и правильного выбора на своем пути.

Заключение

Резюмируя сказанное выше, важно отметить, что материал данной статьи открывает довольно интересный, содержательный пласт философской лирики М. Ахмедова, а также современной аварской поэзии. Исследование философско-эстетической интроспекции по материалам книги «На границе столетий» как одной из проблем философской лирики поэта позволяет выводить следующие основные положения:

- анализ поэтических произведений М. Ахмедова, вошедших в упомянутый сборник его стихов, позволил выявить небольшую, но довольно содержательную, значимую часть творчества поэта, а также современной аварской литературы;
- стихотворения М. Ахмедова из книги «На границе столетий» овеяны духом общественно-политического, социального, духовно-нравственного положения человека и общества на рубеже XX-XXI веков;
- многосложные проблемы рубежа веков в восприятии М. Ахмедова раскрываются через глубокие философские размышления, направленные на познание жизненных реалий через понимание и осознание своего собственного внутреннего мира;
- основными философско-эстетическими элементами в поэзии М. Ахмедова выступают размышления о человеке, о жизни, о родине, о назначении поэта и поэзии, которые приводят автора к выводу о том, что основная миссия поэта заключается в раскрытии сложного внутреннего мира своего современника;
- проведенное исследование также показало несомненное влияние русской литературы на эволюцию художественной мысли М. Ахмедова.

Материал данной статьи может стать весомым вкладом в изучение творческого наследия дагестанского народного поэта М. Ахмедова как значимой части современной аварской и в целом дагестанской литературы. Научное осмысление проблемы философско-эстетической интроспекции в произведениях М. Ахмедова на материалах книги «На границе столетий» указывает на перспективы дальнейшего монографического исследования всего творческого наследия поэта.

Источники | References

1. Абуков К. И. Расул Гамзатов: особенности философской лирики. Махачкала: Изд-во Института языка, литературы и искусства Дагестанского научного центра Российской академии наук, 2003.
2. Гаджихаemedова М. Х. Некоторые черты поэтического стиля Алигаджи из Инхо (на материале философской лирики) // Вестник Дагестанского государственного университета. 2014. Вып. 3.
3. Гаджилова Ш. М. Поэтическая концепция пространства и времени М. Ахмедова // Мир науки, культуры, образования. 2020а. № 5 (84).
4. Гаджилова Ш. М. Творчество М. Ахмедова в контексте патриотических традиций аварской поэзии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020b. Т. 13. Вып. 12.
5. Ефремова Л. М. Экзистенциализм в литературе и искусстве // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2009. № 2 (4).
6. Зинурова Е. С. Русская поэзия рубежа XX-XXI вв.: векторы развития // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». 2016. № 2.
7. Лихачев Д. С. Письма о добром. СПб.: Логос, 2007.

8. Магомедова З. К. Современная дагестанская русскоязычная поэзия рубежа веков. Проблемы национальной идентичности и межкультурного диалога. Махачкала: Алеф, 2020.
9. Хайбуллаев С. М. Современная дагестанская поэзия. Махачкала: Дагучпедгиз, 1997.
10. Юсупова Ч. С. Расул Гамзатов в расколоте мире. Махачкала, 2008.

Информация об авторах | Author information

RU**Гаджилова Шанисат Магомедовна¹**, к. филол. н.¹ Институт языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы
Дагестанского федерального исследовательского центра Российской академии наук, г. Махачкала**EN****Gadzhilova Shanisat Magomedovna¹**, PhD¹ Institute of Language, Literature and Arts of the Dagestan Federal Research Center
of the Russian Academy of Sciences, Makhachkala¹ shanisat05@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): М. Ахмедов; философско-эстетическая интроспекция; художественное сознание; аварская литература; творческие поиски; M. Akhmedov; philosophical and aesthetic introspection; artistic consciousness; Avar literature; creative searches.

RU

Фигура умолчания в русской и башкирской поэзии XX века (на примере лирической поэзии С. Есенина и Р. Гарипова)

Кульсарина И. Г., Пермякова Л. А.

Аннотация. Цель исследования – определить характер использования фигуры умолчания в русской и башкирской поэзии на материале произведений С. Есенина и Р. Гарипова, акцентировав внимание на типологическом сходстве, обусловленном принадлежностью поэтов к мелодической традиции, и различиях, связанных с национальными особенностями русского и башкирского поэтов. Научная новизна исследования заключается в попытке выявить и обосновать сходство и специфические особенности функционирования апосиопезы в лирических стихотворениях С. Есенина и Р. Гарипова. В результате исследования определяются функции апосиопезы в поэзии С. Есенина и Р. Гарипова, связанные с репрезентацией многогранности внутреннего мира лирического героя, с реализацией пространственно-временной парадигмы, а в некоторых случаях – с передачей оттенков чувств и переживаний в импрессионистическом ключе. Также конкретизируются место апосиопезы в системе поэтического синтаксиса, ее тесная связь с мироощущением лирического героя, с фольклорно-песенным строем стиха С. Есенина и продолжающим его традицию творчеством Р. Гарипова. В статье также предлагается функциональная классификация использования апосиопезы в системе поэтического языка представителей разных литератур.

EN

Aposiopesis in the Russian and Bashkir poetry of the XX century (by the example of the lyric poetry by S. Yesenin and R. Garipov)

Kulsarina I. G., Permyakova L. A.

Abstract. The aim of the study is to determine the nature of the use of aposiopesis in Russian and Bashkir poetry using the material of S. Yesenin's and R. Garipov's works and focusing on the typological similarity due to the poets' belonging to the melodic tradition and the differences associated with the national characteristics of the Russian and Bashkir poets. The scientific novelty of the study lies in an attempt to identify and substantiate the similarity and specific features of the functioning of aposiopesis in the lyric poems by S. Yesenin and R. Garipov. As a result of the study, the functions of aposiopesis in the poetry of S. Yesenin and R. Garipov have been determined: they are associated with the representation of the versatility of the persona's inner world, with the implementation of the space-time paradigm and in some cases, with the conveyance of nuances of feelings and experiences in an impressionistic way. In addition, the place of aposiopesis in the system of poetic syntax has been specified, as well as its close connection with the persona's worldview, with the folklore-song structure of S. Yesenin's verse and R. Garipov's creative work continuing the Russian poet's tradition. The paper also proposes a functional classification of the use of aposiopesis in the system of poetic language of representatives of different literatures.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью выявления типологического сходства художественного мышления поэтов, принадлежащих к разным литературам, но продолжающих одну – в данном случае мелодическую – линию развития поэзии XX века. Проблема определения типологического сходства и различий, обусловленных национальными особенностями, а также вопросы литературных взаимовлияний являются актуальными для современного отечественного литературоведения, что ярко демонстрируют научные публикации последних лет (Гарипова, Шафранская, 2022; Кульсарина, 2021). Сравнительно-сопоставительный анализ разнотрунктурных языков и национальных литератур на постсоветском пространстве филологически обоснован общностью нравственных ценностей, ментальностью, продолжением общих традиций русской классической литературы.

Для достижения указанной цели исследования решаются следующие задачи:

- анализируются разноплановые лирические стихотворения С. Есенина и Р. Гарипова для определения функций апосиопезы в поэтических текстах представителей разных литератур;
- выявляются черты сходства и специфические особенности поэтического синтаксиса русского и башкирского поэтов;
- определяется тесная связь художественного пространства представителей разных литератур, продолжение Р. Гариповым традиции С. Есенина.

В статье использованы описательно-аналитический и сравнительно-типологический методы исследования.

Материалы исследования: Гарипов Р. Я. Возвращение: стихотворения и поэма / пер. с башк. Я. Серпина; предисл. М. Карима. М.: Современник, 1981; Гарипов Р. Й. Умырзая йыры. Шиғырзар. Өфө: Башкортостан китап нәшриәте, 1981; Гарипов Р. Й. Әсәрҙәр. Өс томда. Шиғырзар, поэмалар. Өфө: Китап, 1996. I том; Есенин С. А. Собрание сочинений: в 2-х т. М.: Советская Россия; Современник, 1990. Т. 1. Стихотворения. Поэмы / слово о поэте Ю. В. Бондарева; сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Л. Прокушева. Т. 2. Стихотворения. Проза. Статьи / сост. и коммент. Ю. Л. Прокушева.

Теоретической базой исследования послужили труды Ю. М. Лотмана (1996), В. М. Жирмунского (2001), М. Л. Гаспарова (1984; 1995), Ю. Н. Тынянова (1924), раскрывающие принципы анализа поэтического текста, статья Р. Г. Назирова (1998), посвященная фигуре умолчания в русской литературе, а также монографии есениноведов, в которых в том числе анализируется поэтический синтаксис (Бельская, 1990; Марченко, 1989; Прокушев, 1989).

Практическая значимость исследования заключается в том, что его материалы могут найти применение в школьном и вузовском курсе истории русской и башкирской литератур, в спецкурсах по анализу художественного текста.

Обсуждения и результаты

Отечественное стиховедение опирается на теоретические разработки и труды таких выдающихся литературоведов, как Ю. М. Лотман (1996), В. М. Жирмунский (2001), М. Л. Гаспаров (1984; 1995), Ю. Н. Тынянов (1924). Большое внимание в них уделяется истории русского стихосложения, ритмике и метрике, принципам анализа поэтического текста, теории перевода. Тем не менее некоторые вопросы требуют более детального изучения и анализа, к их числу относится поэтический синтаксис. Предметом нашего рассмотрения в данной статье является фигура умолчания, или апосиопеза. Некоторые аспекты функционирования апосиопезы в поэтическом тексте анализируются, например, в статьях Н. Л. Вершининой (2005) и С. А. Шилиной (2020), но в целом научных публикаций, посвященных этой теме, недостаточно.

Апосиопеза относится к часто встречающимся в поэзии стилистическим фигурам и фиксирует намеренное прерывание фразы. Отметим, что апосиопеза как в поэзии, так и в прозе может выполнять различные функции. Детальному анализу использования фигуры умолчания в произведениях русских писателей XIX века, и прежде всего Ф. М. Достоевского, посвящена статья Р. Г. Назирова (1998) «Фигура умолчания в русской литературе». Автор статьи отмечает: «Умолчание отражает повышенную эмоциональность речи и мобилизует контекстуальное воображение читателя: вследствие умолчания внимание реципиента тем более концентрируется на том, что замалчивается; прерванную мысль контекст обычно позволяет реконструировать до цельности. Таким образом, умолчание не создает тайны, а служит средством акцентирования того, о чем прямо не сказано» (Назирова, 1998, с. 57).

В отечественном литературоведении последних лет большое внимание уделяется целостному филологическому анализу лирического стихотворения, в основе которого лежит трехуровневая система анализа поэтического произведения. При этом семантической значимостью обладают все три уровня поэтического текста: звуковой, лексический и грамматико-синтаксический. Грамматика и синтактика поэтического текста – это относительно молодая область стиховедения. История становления этого направления изложена в статье М. И. Шапира (1987) «Грамматика поэзии» и ее создатели», а также в коллективной монографии «Очерки истории русской поэзии XX в. Грамматические категории. Синтаксис текста» (Гаспаров, Дозорец, Ковтунова и др., 1993). В монографии подчеркивается мысль, озвученная еще В. М. Жирмунским (1928) в 1922 г. в статье «Мелодика стиха»: в лирическом стихотворении значимыми смыслообразующими элементами являются не только ритм, метр и поэтическая лексика, но и поэтический синтаксис. Именно взаимодействие этих составляющих делает поэтический текст уникальным и неповторимым.

Образ в лирическом стихотворении может создаваться не только за счет фонетических средств (ассонансов и аллитераций), системы тропов и богатого арсенала средств поэтического синтаксиса, но и за счет фигуры умолчания, иначе говоря, отсутствие слов иногда обладает большей художественной выразительностью, чем их наличие. Фигура умолчания, или апосиопеза, относится к фигурам стилистики и выполняет ряд функций в художественном тексте. Используя апосиопезу как выразительное средство, автор пробуждает скрытый творческий потенциал читателя, по сути, вступает с ним в диалог, дает возможность стать соавтором. Кроме того, как отмечает Р. Г. Назирова, «апосиопеза подчеркивает естественную недоговоренность поэтического языка» (1998, с. 60).

Апосиопеза в лирическом стихотворении может выполнять различные функции. Рассмотрим это на примере творчества С. Есенина и Р. Гарипова.

С. А. Есенин с песенными интонациями, характерными для большинства его лирических стихотворений, с ритмическим и метрическим разнообразием примыкает к лермонтовской традиции, продолженной А. Блоком, на что указывает Л. Л. Бельская (1990). Кроме того, яркая фольклорная образность, отражение патриархального уклада жизни сближают Есенина с крестьянскими поэтами XIX века А. Кольцовым, И. Никитиным и И. Суриковым, что позволяет рассматривать его творчество в рамках новокрестьянской поэзии первой четверти XX века. Ключами к художественно-образному освоению мира С. Есенин считает мифопоэтическое мышление наших предков, которое нашло отражение в фольклоре, в системе тропов и фигурах стилистики. С мифопоэтическим мышлением поэта связано и стремление «очеловечить» природу при помощи приема олицетворения.

Среди стихотворений, выражающих есенинскую концепцию бережного отношения к природе, особо следует выделить стихотворные новеллы о животных: «Песнь о собаке» (1915), «Корова» (1915), «Лисица» (1916). В стихотворных новеллах выражено щемящее чувство боли; автор, используя прием олицетворения, «очеловечивает» животных. Они видят сны, плачут, как люди, страдают, переживают за своих детенышей. В основу сюжета каждой из стихотворных новелл положена драматическая ситуация: у старой коровы убили слабого новорожденного теленка; подстреленная лисица приковывалась к своей норе на раздробленной лапе; у собаки хозяин забрал и утопил семерых щенков. Ситуация жестокая, но вполне обыденная: рачительный крестьянин должен прежде всего думать о своем хозяйстве. Но для поэта она противоестественна, и на это указывают художественные средства, которые использует Есенин: подчеркнуто драматические финалы стихотворений, употребление в стихотворении «Песнь о собаке» глагола «покалал», которого нет в русском языке (что свидетельствует о противоестественности поступка «хозяина» собаки), инверсия и фигура умолчания. Апоσιοпеца в стихотворных новеллах может быть интерпретирована как прием «бережного» отношения к читателю. «Болевой эффект» вызывают слезы собаки-матери, осознание старой коровой безысходности своего положения или акцентирование внимания на истекающей кровью лисице. В данной ситуации описание, скажем, гибели щенков было бы излишним: читатель, как и несчастная мать, понимает, что произошло. Причем Есенин мотивирует отсутствие этого эпизода в тексте стихотворения тем, что собака просто не успевала бежать за хозяином, проваливаясь в глубокий снег, поэтому она и не увидела гибели своих щенков:

По сугробам она бежала,
Поспевая за ним бежать...
И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь (1990, т. 1, с. 113).

В стихотворении «Корова» аналогичная ситуация. Читатель, как и сама корова, понимает, что совсем скоро она разделит судьбу своего теленка. Поэтому описание этой сцены отсутствует, сделан лишь намек. Автор намеренно переносит читателя в финале стихотворения в параллельную реальность, в мир снов, которые видит корова, что еще больше «очеловечивает» животное:

Скоро на гречневом сее,
С той же сыновней судьбой,
Свяжут ей петлю на шею
И поведут на убой.
Жалобно, грустно и тоще
В землю вопьются рога...
Снится ей белая роща
И травяные луга (Есенин, 1990, т. 1, с. 74).

Апоσιοпеца как выражение недосказанности, как невозможность словом передать глубину и многогранность внутреннего мира лирического героя довольно часто встречается в поздней лирике С. Есенина. Философские раздумья о быстротечности жизни и неизбежности смерти в элегии «Не жалею, не зову, не плачу...» (1922) внезапно прерываются фигурой умолчания:

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвеств и умереть (Есенин, 1990, т. 1, с. 125).

Прощание с молодостью-весной, принятие лирическим героем неизбежности осени жизни и неизбежности смерти становятся лейтмотивом этого стихотворения, тесно связанного с традицией русской философской лирики («Река времен...» Г. Державина, «Телега жизни» А. Пушкина, «Разуверение» Е. Баратынского, «Выхожу один я на дорогу...» М. Лермонтова). И апоσιοпеца в последней строфе элегии становится «знаком» непостижимой тайны бытия. В этом же ключе Есенин использует апоσιοпезу в цикле «Любовь хулигана» (1922-1923). Цикл строится на антитезе: потерянная, «беспутно» прожитая жизнь – надежда на возрождение. Маяком, освещающим дорогу к новой жизни, для разуверившегося в жизни лирического героя становится любовь. В элегическом стихотворении «Мне грустно на тебя смотреть...» (1924) лирический герой не скрывает невыразимой горечи при мысли о наступившей осени жизни. Он сожалеет о боли, которую причинил близким людям, о совершенных ошибках: «Так мало пройдено дорог, // Так много сделано ошибок». Жизнь быстротечна, солнечный сентябрь сменяется моросющим дождем и нависшим серым небом. Приходит время переосмыслить свою жизнь:

Вот так же отцветем и мы
И отшумим, как гости сада...
Коль нет цветов среди зимы,
Так и грустить о них не надо (Есенин, 1990, т. 1, с. 145).

Есенин как представитель мелодической линии русской поэзии в своем творчестве в некоторой степени продолжает импрессионистическую традицию, т. к. для него, как и для импрессионистов, всегда был актуален девиз П. Верлена: *“De la musique avant toute chose”* («Музыка прежде всего»). С. Есенин, как и А. Фет, использует богатый арсенал импрессионистической лирики (Гаспаров, 1995). На этом аспекте импрессионистического стиля мы подробно останавливались в статье «“Музыка без слов”: к проблеме перевода импрессионистической поэзии» (Пермякова, Гумеров, 2017). Стремление передать оттенки чувств и переживаний лирического героя, остановить преходящее мгновение жизни, выразить «невыразимое» диктует поэту-импрессионисту особые «правила игры»: использование ассонансов и аллитераций, эксперименты в плане метрики и ритмики, «одноразовые» строфические формы и, конечно же, особый поэтический синтаксис, где фигура умолчания выдвигается на первый план.

Продолжая традицию импрессионистической лирики, С. Есенин использует апосиопезу в ситуациях, когда лирическому герою не хватает слов, чтобы передать восторг перед совершенством и красотой природы или любимой женщины. Например, в стихотворении «Я по первому снегу бреду...» (1917) фигура умолчания выражает восхищение лирического героя красотой русской зимы, бескрайними заснеженными просторами средней полосы России:

Хороша ты, о белая гладь!
Греет кровь мою легкий мороз!
Так и хочется к телу прижать
Обнаженные груди берез.
О лесная, дремучая муть!
О веселье оснеженных нив!..
Так и хочется руки сомкнуть
Над древесными бедрами ив (Есенин, 1990, т. 1, с. 99).

У С. Есенина достаточно много стихотворений, в которых при помощи апосиопезы передаются оттенки полярно противоположного чувства: душевной муки, депрессии, доходящей до отчаяния. Это такие стихотворения, как «Устал я жить в родном краю...» (1916), «Слезы» (1912), «Грустно... Душевные муки...» (1913) и др. Мотивы неизбывной грусти, вселенской тоски, разочарования в жизни, характерные для романтизма, определяют тональность этих стихотворений, написанных в большинстве случаев в период становления Есенина как самобытного русского поэта. «Рваный» синтаксис, монолог-исповедь с обилием апосиопез, передающих пограничное состояние лирического героя, находящегося в крайне депрессивном состоянии, создают настроение в этих стихотворениях:

Слезы... опять эти горькие слезы,
Безотрадная грусть и печаль;
Снова мрак... и разбитые грезы
Унеслись в бесконечную даль.
Что же дальше? Опять эти муки?
Нет, довольно... Пора отдохнуть
И забыть эти грустные звуки,
Уж и так истомилась грудь (Есенин, 1990, т. 2, с. 15).

В некоторых стихотворениях С. Есенин использует фигуру умолчания, чтобы скрыть ненормативную и стилистически сниженную лексику. Как правило, это те произведения, в которых поэт применяет прием «маски» («Исповедь хулигана» (1921), «Пой же, пой. На проклятой гитаре...» (1923)). Употребление ненормативной лексики здесь стилистически оправдано, табуированные слова вписываются в художественный образ «московского гуляки», «похабника и скандалиста», делают стих экспрессивным.

Еще один случай использования С. Есениным апосиопезы связан с пространственно-временной парадигмой. В этом плане употребление приема умолчания может быть поставлено в один ряд с применением приема «парения» в одах М. Ломоносова. Если лирический герой Ломоносова взирает на бескрайние просторы России с высоты птичьего полета, то в некоторых лирических стихотворениях Есенина взгляд направлен из определенной точки художественного пространства за линию горизонта. Такой ракурс изображения мы встречаем, например, в цикле А. Блока «На поле Куликовом», где степная кобылица, символизирующая Россию с ее драматической историей, рассекая пространство и время, устремляется за линию горизонта. В стихотворении Есенина «Этой грусти теперь не рассыпать...» (1924) пространство «уходит» в бесконечность, что подчеркивается использованием апосиопезы:

И знакомые взору просторы
Уж не так под луной хороши.
Буераки... пеньки... косогоры
Обпечалили русскую ширь (Есенин, 1990, т. 1, с. 139).

Поэзия известного башкирского поэта Р. Я. Гарипова отличается философской глубиной, актуальностью поднятых проблем и оригинальной поэтикой. Созвучие тем и мотивов в творчестве С. Есенина и башкирского поэта позволило исследователям проводить параллели в идейно-художественной структуре их произведений. Так, С. А. Алибаева отмечает: «Поэзия С. Есенина и Р. Гарипова – мелодичное и красочное творчество. Эти краски и мелодии от природы. Не случайно они любили синий цвет. <...> Стихи обоих поэтов пронизаны любовью к родной земле, Родине. Оба поэта с грустью вспоминают о своем покинутом крае. <...> Как Есенин, так и Гарипов знали, что умрут рано, старались гореть как можно ярче, посвящая себя творчеству» (1997, с. 42-43).

Р. Гарипов творчески продолжил и развил образы и мотивы русского поэта, чьи произведения он любил и высоко ценил. Благодаря его перу стихи С. Есенина прозвучали на башкирском языке, сохранив свою тоналность и образность. В творческом наследии самого Р. Гарипова нередко можно встретить «голубую весну», «голубой мир», «голубую траву» («Донъя зәңгәр, донъя шундай зәңгәр...», «Ебәрҙем дә атты күк үләнгә...»), напоминающие «голубую Русь» Есенина. Размышления башкирского поэта о духовной связи поколений, тревога за будущее национальной культуры созвучны раздумьям русских поэтов-классиков.

Р. Гарипов в своем стихотворении-посвящении «Есенину» (1972) глубоко переживает за преждевременную смерть русского поэта, за трагическую судьбу мастера слова. Использование образных сравнений и фигуры умолчания помогло поэту тонко и в полной мере передать горечь утраты:

Бөтәһе лә әзерләнгән булған...

Был донъяға барһын биргәнһең.

Алмашына бары ғазап, һағыш,

Бәгерһезлек кенә күрәһең (Гарипов, 1996, с. 337). /

Букв.: «Все уже было predetermined... // Ты этому миру отдал все. // А взамен получил лишь страдания, тоску и жестокосердие» (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. – И. К.). В последующих строках трагедия поэта приобретает масштабность и разрастается до границ Вселенной: сердцем поэта плачет и страдает вся земля, рыдает небо и вся окружающая природа. Слезы творца, превратившись в целебные капли дождя, поливают землю:

Үкһеп-үкһеп илаған бар донъя –

Күз йәштәрәң,

Шифа ямғыр булып яуалар (Гарипов, 1996, с. 337).

Р. Гарипов часто обращается к приему апосиопезы. Уже названия стихотворений башкирского поэта интригуют читателя своей недосказанностью: «Белһәң икән...» («Если бы знать...»), «Шаулай диңгез...» («Море шумит...»), «Тәҙрәң аша карай һоро урман...» («Серый лес смотрит через твоё окно ...»), «Тағы беззекеләр!..» («И снова наши!..») и т. д.

Благодаря использованию фигуры умолчания пейзажная лирика башкирского поэта приобретает неимоверную широту и необъятность:

Шаулай диңгез...

Шаулай диңгез...

Мәңгелектәй сикһез

Диңгез икһез-сикһез! (Гарипов, 1981, с. 36). /

Букв.: «Море шумит... // Море шумит... // Море без конца и края, // Оно безгранично, как сама вечность».

С помощью апосиопезы конкретное описание природных явлений у Р. Гарипова плавно перевоплощается в глубокое философское обобщение:

Таралған болоттар сәсенән

Вак ямғыр тамсыһы сәселә.

Уйған уй тыуғандай, тағы ла

Болоттар, болоттар ағыла... (Гарипов, 1981, с. 91). / «Из расчесанных темных волос // Много светлых дождей пролилось. // Облака, разделяясь, разбрелись – // Так от мысли рождается мысль...» (Гарипов, 1981, с. 83).

Апосиопеза в стихотворениях Р. Гарипова часто указывает на возможность продолжения перечислительных рядов, как мы это можем наблюдать в лирике Б. Пастернака. В этой функции она используется особенно часто в пейзажной и патриотической лирике:

Бына миңә тыуған ер был –

Карт Каратау, югерек Йүрүзән...

Тыуып-үскән, һыуын эскән

Ерем миңә!.. (Гарипов, 1981, с. 66). /

Букв.: «Вот это мой родной край – // Седой Каратау, быстроводная Юрюзань... // Места, где я родился и воду пил, // Родная моя земля!..».

Умолчание как намек на невыразимое, недосказанное, как показатель психологического состояния героя или как форма проявления подтекста поэтического произведения часто используется в любовной лирике Р. Гарипова. Так, в стихотворении «Твое письмо» («Һинең хатың») (1965) автор неоднократно прибегает к этому приему, что помогает рельефнее воспроизвести внутренние переживания героя, получившего письмо от своей возлюбленной. Трижды повторяющаяся фраза «Твое письмо...» («Һинең хатың...») делит произведение на три смысловые части, демонстрирующие реакцию адресата на письмо: сначала ему письмо показалось смешным, а потом, перечитав послание еще раз, он загрустил. В финальной строфе лирический герой сидит «над ним с поникшей головой», вспоминая возлюбленную:

И голосом твоим меня зовет

Письмо в невозвратимое былое... (Гарипов, 1981, с. 44).

Апосиопеза помогла автору тонко передать эмоциональное состояние героя – от безразличия, тоски до щемящего чувства любви, рожденного письмом от любимой женщины.

В любовной лирике Р. Гарипова фигурой умолчания соединяются противоположные явления. С ее помощью автор выражает или беспредельную любовь героя к своей избраннице, или неуверенность в ее ответных чувствах. Так, стихотворение «Тәҙрәндән карап калдың» («Ты провожала взглядом через окно») (1966) открывается мыслями-сомнениями лирического героя об искренности женских чувств:

Тәҙрәндән карап калдың

Миңә... әллә башкаға? (Ғарипов, 1981, с. 193). /

Букв.: «Ты провожала взглядом через окно // Меня... Или кого-то другого?».

Следующая строфа соткана из вопросов: герой размышляет-гадает, о чем же она думала, провожая его взглядом. Может, она прошла по тем же тропам, что и он?

Фигурой умолчания завершается последняя строфа стихотворения:

Көттәм һине, һин килмәнең,

Көлөп калды тәҙрәң.

Күңеләмә шул көлөү зә

Ял булгандай әзерәк... (Ғарипов, 1981, с. 193). /

Букв.: «Я ждал тебя, но ты не пришла // Лишь окно твоё сияло вслед. // И этот свет-улыбка окна навевает моей душе немного спокойствия...». Как видим, фраза, обрывающаяся многоточиями, помогает глубже понять душевные переживания лирического героя по поводу безответных чувств, утешающего себя надеждой – излучающим свет окном. Отметим, что чаще всего в лирике Р. Гарипова встречается постпозиционное усечение высказывания.

Несмотря на то, что лирического героя Р. Гарипова иногда одолевают сомнения в реальности объекта своей любви, он искренне верит в его существование. В стихотворении «Ты есть!..» глубину сердечных мук героя автор передает с помощью антитезы и фигуры умолчания:

Барһың!..

Тик белмәйем, касан кауышырбыз?

Бәлки, һин бөтөнләй... юктырһың?

Ә мин бик ышанам барлығыңа...

Барһың! Акыллыһың! Матурһың! (Ғарипов, 1981, с. 41). /

Букв.: «Ты есть! // Но я не знаю, когда соединятся наши судьбы? // Может, тебя вообще... нет? // А я очень верю в твоё существование... // Ты есть! Умная! Красивая!».

Как уже было отмечено в критике, многие стихотворения любовной лирики Р. Гарипова заканчиваются мыслями о разлуке, о разбитом сердце (История башкирской литературы, 2015, с. 125). Действительно, его поэзия соткана из контрастов: тоска и надежда, встречи и разлуки как отражение самой жизни. При этом автор, наряду с другими художественными средствами, умело использует стилистическую фигуру умолчания, которая придает особую философскую глубину его стихам. Наглядным примером может служить следующее четверостишие:

Һөйгән... Һөйләмәгән...

Инде – һөймәй.

Тик һөйгәнән генә

Һөйләп-һөйләй... (Ғарипов, 1981, с. 106). /

Букв.: «Любящий... Нелюбимый... // Теперь уже не любит. // Только непрестанно говорит о своей любви». Именно наличие многоточий придает гариповской строфе форму внутреннего монолога, раздвигает ее пространственно-событийные границы.

Фигура умолчания в поэзии Р. Гарипова часто используется в риторических вопросах и риторических восклицаниях с целью активизации читателя к эмоциональному отклику, привлечения его к сотворчеству:

Шиғрият бит үзе бер дәүләт ул,

Шул дәүләттең шағир – батшаһы!.. (Ғарипов, 1981, с. 167). /

Букв.: «Поэзия – это отдельное государство, // А поэт – правитель этого государства!..».

В отдельных случаях этот прием помогает автору выразить свои возвышенные чувства:

Кысқырыға эҙер бар йыһанға:

Һинең менән калай һәйбәт төн!.. (Ғарипов, 1981, с. 225). /

Букв.: «Готов кричать на всю // Вселенную: как красива эта ночь с тобой!..».

Следует отметить тесную преемственную связь поэзии С. Есенина и Р. Гарипова, на что неоднократно обращали внимание исследователи (Алибаева, 1997; Кульсарина, 2021). Несомненно, что их творчество опирается на фольклорно-мифологическую традицию, и именно этот фактор не только сближает национальных поэтов, но и делает близкой и понятной их поэзию современным читателям, независимо от национальной принадлежности.

Заключение

Фигура умолчания в поэтических текстах С. Есенина и Р. Гарипова многофункциональна. С помощью этой стилистической фигуры поэты смогли передать эмоциональное состояние героя, активизировать воображение читателя, подвинуть его к глубоким размышлениям о смысле жизни, любви, творчестве. С. Есенин и Р. Гарипов принадлежат к мелодической линии русской и башкирской поэзии, поэтому особую роль в их лирике играют ритмическое разнообразие, фонические средства, а также поэтический синтаксис, в том числе и широкое использование апосиопезы. Наряду с типологическим сходством есть некоторые нюансы в употреблении апосиопезы, определяющие специфику художественного мышления каждого поэта. Так, С. Есенин в анималистических новеллах использует фигуру умолчания, не желая причинить читателю «болевого эффект». Отличительной особенностью поэзии Есенина является также замещающее ненормативную лексику функционирование апосиопезы в тех стихотворениях, где использован прием «маски». Р. Гарипов чаще всего употребляет апосиопезу в любовной лирике для передачи сложного противоречивого внутреннего мира лирического героя, когда

не хватает слов, чтобы выразить всю гамму чувств и переживаний. Типологическое сходство национальных поэтов, их принадлежность к мелодической линии подчеркивается частым использованием апосиопезы в импрессионистическом ключе, причем у Р. Гарипова это отражено даже в названиях стихотворений. Таким образом, апосиопеза занимает важное место в поэтическом синтаксисе С. Есенина и Р. Гарипова. Ее использование может выполнять различные функции, оно часто обусловлено спецификой художественного мышления и глубинными связями поэтов со своими национальными корнями. И тем не менее функционирование апосиопезы в лирике С. Есенина и Р. Гарипова имеет гораздо больше общих черт, чем принципиальных отличий.

Перспективы исследования связаны с дальнейшей разработкой роли апосиопезы в поэтике современных русских и башкирских писателей, а также с литературоведческим анализом в сравнительно-сопоставительном аспекте поэм и стихотворений С. Есенина и Р. Гарипова.

Источники | References

1. Алибаева С. А. Поэтический мир С. Есенина и Р. Гарипова // Учитель Башкортостана. 1997. № 2.
2. Бельская Л. Л. Песенное слово: поэтическое мастерство С. Есенина: книга для учителя. М.: Просвещение, 1990.
3. Вершинина Н. Л. «Фигура умолчания» в поэме «Бахчисарайский фонтан» // Болдинские чтения: к 170-летию болдинской «Сказки о золотом петушке»: сб. ст. Н. Новгород, 2005.
4. Гарипова Г. Т., Шафранская Э. Ф. Сравнительное литературоведение. Методология и практика изучения русской литературы в системе компаративного анализа. Владимир: Изд-во Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, 2022.
5. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984.
6. Гаспаров М. Л. Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. О стихе. О стихах. О поэтах. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
7. Гаспаров М. Л., Дозорец Ж. А., Ковтунова И. И., Кожевникова Н. А., Красильникова Е. В., Панченко О. Н., Скулачева Т. В. Очерки истории языка русской поэзии XX в. М.: Наука, 1993. Вып. 2. Грамматические категории. Синтаксис текста / отв. ред. Е. В. Красильникова.
8. Жирмунский В. М. Мелодика стиха // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л.: ACADEMIA, 1928.
9. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
10. История башкирской литературы: в 4-х т. Уфа: Китап, 2015. Т. 3. Литература советского периода (конец 50-х – начало 90-х гг. XX в.) / редкол. тома: С. М. Хусаинов, М. Х. Надергулов, Г. Х. Абдрафикова.
11. Кульсарина И. Г. Межкультурный диалог в отечественной литературе: учеб. пособие. Уфа: РИЦ Башкирского государственного университета, 2021.
12. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996.
13. Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1989.
14. Назиров Р. Г. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: сб. ст. Уфа: Гилем, 1998.
15. Пермьякова Л. А., Гумеров З. И. «Музыка без слов»: к проблеме перевода импрессионистической поэзии // Славянские чтения – 2017: сб. мат. междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Л. В. Климина. Стерлитамак: Изд-во Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета, 2017.
16. Прокушев Ю. Л. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. М.: Молодая гвардия, 1989.
17. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: ACADEMIA, 1924.
18. Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 3.
19. Шилина С. А. Поэтический дискурс: роль фигур речи в поэзии А. А. Ахматовой // Текст в социальном, политическом, культурном пространстве: сб. науч. ст. / отв. ред. В. В. Никульцева. М., 2020.

Информация об авторах | Author information



Кульсарина Ирена Галинуровна¹, к. филол. н., доц.
Пермьякова Лариса Анатольевна², к. филол. н., доц.
^{1,2} Уфимский университет науки и технологий



Kulsarina Irena Galinurovna¹, PhD
Permyakova Larisa Anatolyevna², PhD
^{1,2} Ufa University of Science and Technology

¹ kulsarina-bgu@yandex.ru, ² permyakowa.lara@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.04.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): фигура умолчания; апосиопеза; поэтический синтаксис; лирика С. Есенина; поэзия Р. Гарипова; aposiopesis; poetic syntax; lyric poetry of S. Yesenin; poetry of R. Garipov.

RU

Чужой среди своих: репрезентация образа Другого в осетинской поэзии конца XIX – начала XX века (Г. М. Цаголов, Д. А. Гатуев)

Хетагурова Д. К.

Аннотация. Цель работы – определение проблемы самоидентификации индивида внутри архаичной этнической общности в эпоху активного роста модернистского самосознания на примере стихотворений Г. М. Цаголова и Д. А. Гатуева. Научная новизна исследования заключается в выявлении автором специфических углов преломления феномена «Другой» в осетинской поэзии конца XIX – начала XX века, впервые в истории национального литературоведения освещается тематика становления билингвальной личности в анализируемых поэтических текстах. В представленной лирике Цаголова и Гатуева выявляется путь становления человека в обществе, где индивидуальность входит в противоречие с ретроградными нормами и стереотипами. Уникальность в характерах лирических субъектов Г. М. Цаголова и Д. А. Гатуева дополняется традиционной конфронтацией между гением и толпой, поэтом и обывателями. В работе анализируются как общие черты инаковости героев поэзии Цаголова и Гатуева, так и их различия. В результате исследования обозначены грани формирования лирического «я» в рамках дихотомии «другой/чужой»: противопоставление прогрессивного разума и мира родовых традиций, невозможность диалога внутри социума, различные дефиниции аспектов одиночества (вынужденное, индивидуальное, экзистенциальное).

EN

A stranger among their own: The representation of the image of the Other in the Ossetian poetry of the late 19th century – the early 20th century (G. M. Tsagolov, D. A. Gatuev)

Khetagurova D. K.

Abstract. The aim of the work is to determine the problem of self-identification of the individual within the archaic ethnic community in the era of active growth of modernist self-awareness using the example of the poems by G. M. Tsagolov and D. A. Gatuev. The scientific novelty of the paper lies in determining how the phenomenon of the “Other” is interpreted in the Ossetian poetry of the late 19th century – the early 20th century, it is the first time in the history of national literary studies that the themes of bilingual personality formation in the analyzed poetic texts are covered. The poetry of Tsagolov and Gatuev reveals the path of a person’s development in a society where individuality conflicts with retrograde norms and stereotypes. The uniqueness of the nature of G. M. Tsagolov’s and D. A. Gatuev’s lyrical subjects is complemented by the traditional confrontation between the genius and the masses, the poet and the commoners. The work analyzes both the common features of otherness peculiar to the heroes of Tsagolov’s and Gatuev’s poetry, as well as their differences. As a result of the study, the facets of the formation of the lyrical I are outlined within the framework of the dichotomy “other/stranger”: the opposition of the progressive mind and the world of ancestral traditions, the impossibility of having a dialogue within the society, different definitions of the aspects of solitude (forced, individual, existential).

Введение

Актуальность научного исследования заключается в необходимости рассмотрения дихотомии «другой/чужой» в произведениях художественной литературы, так как в современных реалиях проблематика самоидентификации индивида становится обширным объектом историко-культурного дискурса, выходя за рамки лишь психологического, исторического, этнического, искусствоведческого или социального аспектов. Вопрос

противопоставления личности и толпы, уника и обыденности является злободневным не только в ретроспективе предыдущих эпох, но и в современном мире.

Для успешного достижения цели работы ставятся следующие задачи:

- 1) изучение трагедии самоидентификации «нового» лирического героя в период становления национального билингвального общества, отягощенного патриархальными нормами и стереотипами;
- 2) определение общих и различных черт характера «другого» субъекта поэзии Г. М. Цаголова и Д. А. Гатуева;
- 3) выявление влияния идей модернизма на формирование образа «другого/чужого» в произведениях Г. М. Цаголова и Д. А. Гатуева.

В статье применяются такие методы исследования, как сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, метод целостного анализа художественного произведения.

Теоретической базой явились труды отечественных и зарубежных ученых, посвященные исследованию проблемы «другой/чужой» в сложном нарративе становления самоидентификации человека (Шапинская, 2012; Руднев, 2019; Феррони, 2012; Ищук-Фадеева, 2021; Баринов, 2019; Адельсгрубер, 2019; Сартр, 1990; 2004; Бахтин, 2000; Левинас, 2000); работы по определению роли поэта в мировом историческом процессе (Миллер, 2001; Бальмонт, 2010; Сологуб, 2001); материалы по анализу осетинской культуры и литературы (Магометов, 2011; Суменова, 1981; 1992).

Источниками иллюстративного материала в исследовании послужили произведения Г. М. Цаголова (Цаголов Г. М. Собрание сочинений: в 3-х т. Владикавказ: Ир, 1992. Т. 1) и Д. А. Гатуева (Гатуев Д. А. Стакан шейха. Орджоникидзе: Ир, 1981).

Практическая значимость результатов исследования заключается в научно-методологической и прикладной сфере, где они могут использоваться как учебный материал для лекционных курсов по истории осетинской литературы XX века на филологических факультетах Республики Северная Осетия – Алания.

Обсуждение и результаты

Стремление к интеграции в социокультурное пространство – важнейшее условие формирования личности. Через осознание «свое – другое» происходит становление каждого индивида, поскольку принятие и понимание другого рождает суть истинного существования.

Сопоставление «своего и чужого – одно из глубинных свойств человеческого сознания» (Адельсгрубер, 2019, с. 181), соответственно, извечная проблема бытия, потому и взаимодействия системы образов «я – другой – иной – чужой» – тема многих философских, культурологических, социальных и филологических трудов (Ф. Ницше, Ж.-П. Сартр, Э. Гуссерль, Ж. Деррида, М. Хайдеггер, М. Бубер, Э. Левинас, Ж. Лакан, Б. Вандельфельс и др.).

В художественной литературе проблема идентичности и самореализации – многогранный казуатор творческих исканий, ведь «все и каждый является я, все и каждый является другим» (Бахтин, 2000, с. 242).

Особо остро проблема взаимоотношения творческого «я» с обществом, поиска собственной самости и пути социальной коммуникации стояла на рубеже XIX–XX веков – время «душевного надлома, нервных расстройств, галлюцинаций и видений» (Миллер, 2001, с. 160), когда «сотрясаются основы политики, нравственности, экономики и искусства. Воздух насыщен предвестиями и пророчествами наступающей катастрофы» (Миллер, 2001, с. 160). Глобальность разочарований и страхов проявляется в культуре декаданса и зарождающегося модернизма, когда «общение с людьми совращает к самоанализу» (Кафка Ф. Афоризмы. Размышления об истинном пути // Кафка Ф. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с нем. С. Апта. М. – Харьков: Художественная литература; Фолио, 1994. Т. 3, с. 14), а любой субъект, «проектируя себя и теряя себя вовне... существует как человек» (Сартр, 1990, с. 343). Изменения проникают во все сферы человеческого существования по всему миру, включая и такие отдаленные южные границы России, как Северный Кавказ.

В этот период в Северной Осетии хоть и «происходит процесс дифференциации общества, социально-экономическое и политическое развитие... протекает очень медленно. Отсюда – сохранение до позднейшего времени (вплоть до вовлечения Осетии в активный водоворот капиталистических отношений) устойчивых пережитков патриархально-родового строя» (Магометов, 2011, с. 285). Укоренение стереотипов, страх и неприятие перемен рождает проблемы интеграции Осетии не только в общемировой контекст, но и вызывают расслоение внутри самого национального общества, где начинают проявляться личности, которые, несмотря на культурную преемственность (язык, традиции, общее историческое прошлое), вынуждены ломать ограниченность архаичного сознания собственного народа, доказывая необходимость и неизбежность прогресса. Такой индивид, несомненно, сталкивается с неприятием и даже агрессивным отторжением внутри этнической общности, поскольку новизна его мышления вызывает «страх, неприязнь, безразличие, стремление избежать его или уничтожить» (Феррони, 2012, с. 122). Тем самым, пройдя путь от «иног-другого» до «чужого», такой субъект вынужден стать изгоем внутри национальной группы, белой вороной, когда, говоря на одном с ней языке, он тем не менее ею отторгается, словно «существо из иного мира» (Баринов, 2019, с. 131).

Пути осознания своей инаковости и обреченности от этого на одиночество и трагическую дифференциацию внутри родного народа проходят лирические герои Г. М. Цаголова (1871–1939) и Д. А. Гатуева (1892–1938), чьи стихотворения и станут предметом нашего анализа.

Георгий Михайлович Цаголов – видный осетинский прозаик, поэт, публицист, общественный деятель и экономист, он «внес неоценимый вклад в развитие общественной мысли Осетии» (Суменова, 1992, с. 5). Цаголов прожил

трудную, полную тяжких невзгод и перипетий жизнь. Формирование незаурядности Цаголова берет начало в семье, под влиянием яркой личности отца-священника, сложившего с себя сан, чтобы принять «активное участие в борьбе сельской бедноты с кулачеством и представителями власти» (Суменова, 1992, с. 5). От этого и в его сыне с детских лет воспитывался «дух непримиримости к социальному злу и насилию» (Суменова, 1992, с. 6).

Георгий Михайлович учился в духовной семинарии, из которой его исключили за чтение запрещенной литературы. С шестнадцати лет поэт начал свой трудовой путь от простого рабочего до телеграфиста, возчика, писаря и журналиста. Его жизненное и творческое кредо осталось неизменным как в годы царизма, так и при советской власти: борьба за счастье народа, разоблачение проблем социально-экономического положения горцев, что нашло выражение в его фундаментальном труде «Край беспросветной нужды» (1912). Приветствуя октябрьскую революцию, поэт открыто говорил о плюсах и минусах новой власти, за что тяжело поплатился. Трагический абсурд судьбы Цаголова заключается в том, что «огромный жизненный и профессиональный опыт, глубокое знание общественно-экономической жизни народов Кавказа во всех ее аспектах» (Суменова, 1992, с. 12) – все это осталось невостребованным в советском обществе, где умнейший и образованнейший представитель осетинской интеллигенции оказался не только не у дел, но подвергался систематической травле и гонениям, что привело в конечном итоге к нищете и голодной смерти.

Поэтический путь Г. М. Цаголова начинается в 90-е годы XIX века. Тематика его произведений акцентировалась на проблемах современности: певец горской бедноты, обличитель социальных изъянов, активный борец с несправедливостью. Тем не менее время зарождения модернизма с его разочарованиями и исканиями рубежа веков изменяет и реалистическую направленность поэзии Цаголова, проявляясь в характере рефлектирующего лирического героя.

Через все творчество Цаголова (от 90-х годов XIX века до 20-х годов XX века) рефреном проходит тема одиночества «иног/другого». Уже в одном из ранних стихотворений «Один» (1895) лирический субъект глухо анализирует свою тяжкую судьбу:

Один!.. Один с гнетущим адом
В измученной, больной груди...
Без оживляющего взгляда,
Без слов приветов впереди....
В водовороте жизни шумной,
В слезах отчизны дорогой,
В восторгах юности безумной –
Один, как перст, для всех чужой!
Мечты, любовь и упования,
Чем так нас молодость манит, –
Все одиночества сознание,
Как демон, губит, леденит...
Мертвящий холод грудь сжимает,
Как безграничный властелин...
Блажен, кто чувствует и знает,
Что он на свете не один (Цаголов, 1992, с. 19).

Несомненное влияние элегических настроений декаданса в тексте проявляется в остром взгляде поэта-провидца, который в обманчивых огнях молодости читает череду будущих жизненных перипетий изгой-одиночки, неприкаянного странника.

Истоки подобного самоощущения лирического героя берут начало в хронотопе пути самого автора: неординарный человек, сменивший множество работ и мест проживания по всей территории как Северного Кавказа, так и России в целом, пишущий на русском языке, Цаголов воспринимался как Другой, говорящий на неродном языке, непонятый, чужак – перекасти-поле. Осетинское общество начала XX века отличалось замкнутостью коллективного сознания, гипертрофированной акцентированностью на родовых традициях. Поэтому билингвальный человек будущего не смог найти понимания в патриархальной ограниченности национального социума.

Трагедия лирического «я» поэзии Цаголова заключается в отчаянном стремлении служить народу, которое оборачивается отчуждением и активным отторжением. С одной стороны, парадокс неприятия далеко не случаен, ведь испокон веков любой «художник, поэт – вечный Другой культуры. <...> Поэт наделяется необычными свойствами, он воспринимается как предсказатель, пророк, с другой – он постоянно входит в противоречие с повседневной реальностью» (Шапинская, 2012, с. 146). Поэтому осознание субъектом поэзии Цаголова своей избранности, способности воспринимать новые веяния прогресса отвергалось инертной народной массой, скованной ретроградным сознанием и страхом перед всем иным-другим-чужим.

Лирический герой в стихотворении «Тяжело» (1909) сетует на все те же проблемы самоидентификации внутри этническо-национальной группы, осознает тупиковость и абсурдность своих исканий и предвидит вынужденное изгнание из родного края:

Тяжело... Безлюдною дорогой
Всем чужой, как странник, я бреду...

Я – один... Все тихо, как в могиле,
И угрюм мой одинокий путь.

О тебе ль, невзгодами томимый,
Край родной, я плачу и скорблю –
Скорбь моя горит во мне незримой...
Как чужой, незримо я люблю...

Край родной!.. Под ношей трудовую,
Может быть, в пути отстану я...
Может быть, сомкнётся надо мною
Даль чужбин... Прости тогда меня!.. (Цаголов, 1992, с. 63).

Репрезентируя свое одиночество среди своих, лирический субъект называет себя странником, бесприютным человеком, чья тоска усугубляется не только болью за свою судьбу, но также и тем, что сочувствие и любовь к народу он вправе выражать лишь украдкой, со стороны, как вынужденный изгой, лишенный даже права сострадать: «Как чужой, незримо я люблю».

В стихотворении «На чужбине» (Галичина, 1916) представлен тяжкий путь героя поэзии Цаголова за пределами родного края. Он, словно бродяга, оплакивает свою безрадостную жизнь вне Осетии:

Чужие люди... Речь чужая...
Чужое все вокруг меня...
Здесь ночь, как смерть, – могильно-злая,
И нет здесь радостей у дня...

Какой насмешкой жизнь сложилась!..
Любить свой край, народ любить,
Уж верить в явь того, что снилось...
И все затем, чтоб... где-то сгнить!.. (Цаголов, 1992, с. 72).

Чужой всюду и везде герой от тупика декаданса приходит к обыденной трагедии экзистенциализма, в философии которого человечество в целом, будучи «открытым вопросом и вечной незавершенностью» (Сартр, 2004, с. 22), обречено осознавать «безосновность, заброшенность и устрашающую свободу человеческого сознания» (Сартр, 2004, с. 22). Так и для лирического субъекта поэзии Цаголова смена места жительства ни к чему не привела: его одинокая душа всюду видит «пустоту и бессмысленность заведенного порядка вещей» (Ищук-Фадеева, 2021, с. 265). Стихотворение заканчивается горькой насмешкой над собственной судьбой: в то время, когда уже близок час освобождения (предчувствие поэтом революции 1917 года), он не может разделить новую жизнь со своим народом, вынужденный прозябать за пределами родного края.

Неудовлетворенность, нереализованность, невозможность существования в социуме приводят к созданию пророческого стихотворения «Когда умру...» (написано до 1917 года), в котором автор с горечью обличает свою глобальную отвергнутость, предвидит скорую неизбежность смерти, без пафоса констатируя:

Когда умру я, край родимый
Ничуть об этом не вздохнет,
Никто ни зримой, ни незримой
По мне слезинки не прольет.
Я в жизни мало верил в грезы,
Не верю им я и сейчас...

«Босьяк»! Нисколько не стеснясь,
Меня за то здесь так зовут,
Что я бездомником скитаюсь,
Живу кой-как то там, то тут...
Сплелись здесь все в согласном хоре –

Что я – к тому ж... не «свой» босьяк.
«Не свой»... И это ясно тоже...

Ненужный, лишний, чуженин.
Слетала ль радость, грудь ли ныла,
Гроза ль сгущалась надо мной,
Манили ль сны, иль явь давила, –
И был и есть «босьяк»... «чужой»...
Ну, что ж... Плевать!.. Без слов надгробных,
Без слез фальшивых, без речей,
В могилу лечь куда удобней...
И веселей!.. И веселей!.. (Цаголов, 1992, с. 91).

Один из самых унижительных ярлыков, которым могли в осетинском обществе обозначить неудачника-изгоя, – слово «босьяк», в случае с лирическим субъектом Цаголова трагизм удваивается еще и тем, что он даже босьяк не свой. Всю жизнь положивший на борьбу за счастье народа, он оказался не понят и отвергнут: «...ненужный, лишний, чуженин», чье экзистенциальное одиночество дополняется горечью непонимания.

Он говорит открыто о проблемах осетинского общества, но говорит на не родном для него языке. Это стихотворение – кульминация исканий героя, высшая точка осознания своей неприкаянности везде и всюду: «И был и есть “босяк”... “чужой”...» (Цаголов, 1992, с. 91).

Неизбежность конца приветствуется лирическим субъектом в стихотворении «Я все один...» (1929), демонстрируя стремление скорее поставить точку в странной истории уникальной личности, оказавшейся невостребованной:

Как ночь осенняя, уныло
Тянулась лет моих чреда...
Я не жил вовсе... Гасли силы,
Не расцветая никогда.
Я был один, как гость незванный
У очага людей чужих...
Один – средь жизни слезотканной...
Без теплых слов... Без слов родных...
Минула молодость.... Как прежде,
Я все один... Все сам с собой...

Уж старость близится, угрюмо
Осыпав инеем седин...
А я, как был... Все с той же думой...
Я – все один... Один... один...
Так догорай же, жизнь, скорее!..
Пора на отдых... Я устал...
Я допиваю, не жалея,
Для всех докучный свой бокал!.. (Цаголов, 1992, с. 77-78).

Таким образом, в характере героя поэзии Г. М. Цаголова соединились отличительные особенности личности конца XIX – начала XX века: декадентская тоска и экзистенциальное одиночество. Корни его бесприютности в том, что сознанием он ушел далеко за грани патриархальной среды, в которой родился, и к тому же он билингвальный осетин, вдвойне оттого и чужой. Также в трагедии вынужденного «босяка» Цаголова кроется еще и доказательство удручающей извечной закономерности: поэты «всегда возвещают будущее, а мы распинаем их, ибо мы живем в страхе перед неизвестным» (Миллер, 2001, с. 70-71).

Творчество осетинского писателя, поэта, публициста, революционного и общественного деятеля Дзахо (Константина) Алексеевича Гатуева относится к начальным годам XX века – времени становления нового советского государства. Гатуев, так же как и Цаголов, родился в семье священника, получил прекрасное образование в Московском университете. Всецело поддерживал революцию и в последующем принимал активное участие в становлении советской власти. Занимался журналистикой, историей Кавказа, участвовал в экспедициях и собирал этнографический материал. Жил и работал в Москве (1928) и на Северном Кавказе. Тем не менее, несмотря на все свои заслуги перед обществом и яркую деятельность на его благо, Гатуев повторил судьбы многих интеллигентов в СССР: оказавшись несправедливо обвиненным и расстрелянным в 1938 году.

В поэтических текстах Дзахо Гатуева ощущается влияние идей романтизма, реализма и символизма: «...тоска по идеалу, по благородной и высокой жизненной цели» (Суменова, 1981, с. 4). Образ «другого/чужого» прослеживается в стихотворении «Ах, зачем я хожу на праздники...» (1908), где национальный колорит является фоном для исканий лирического героя, осознающего свою инаковость в пестром водовороте жизни:

Ах, зачем я хожу на праздники,
Юноша, неумелый в пляске?
Почему не слышу проказником?
Не пою журчащие сказки?
Почему по тропинкам полночью,
Одинокий, брожу без цели,
И с набега я утром солнечным
Не гоню лошадей в ущелье?
Мой кинжал, для злой мести кованный,
И стальная кремневка деда
Не блеснули хоть раз очарованно
Ни над кем, предвещая беды.
И не пляшут со мной красавицы,
Не поют обо мне своих песен, –
Ни одна из них не печалится,
Что земля мала, что мир тесен (Гатуев, 1981, с. 13).

Если творчество Цаголова всецело сконцентрировано на внутреннем мире героя, на его страданиях и переживаниях, то субъект поэзии Гатуева более общественный элемент, он пытается влиться (хоть и безуспешно) в традиционный уклад жизни, описывая такие обычаи горцев, как кровная месть, участие в набегах, песни и пляски на праздниках.

Объяснение сплина лирического «я» Гатуева – в невозможности реализовать себя в социальных рамках национальной группы: неумелый в пляске, он не гонит лошадей, кинжал и кремневка не применяются в акте кровной мести, не влюблены в него девушки. Он этнически принадлежит родному краю, но разумом вышел далеко за его рамки, рефлексируя, размышляя над проблемами собственными и общественными, осознавая необходимость перемен, которые пока еще отвергаются народной массой. В его голосе нет трагизма, как у Цаголова, творившего в традициях декаданса рубежа XIX–XX веков. Поэзия Гатуева репрезентирует искания XX века, где «каждый субъект отражает весь мир, но со своей точки зрения» (Руднев, 2019, с. 21), всецело занятый «преодолением самого себя» (Сартр, 1990, с. 343).

В тексте прослеживается некая романтизация прошлого, когда национальные обычаи служат для создания экзотического колорита. Кровная месть, «являясь одним из атрибутов первобытно-общинного строя, весьма активно проявлялась у осетин еще в середине XIX века. В пережиточной форме она дошла даже до первых лет советской власти, когда она нередкими фактами давала еще о себе знать» (Магомедов, 2011, с. 307). Суть кровной мести в том, что каждый родственник убитого (и случайное, и намеренное убийство требовало отмщения) обязывается священным долгом мстить смертью убийце и его родственникам. Возникнув как эффективная мера самосохранения и самообороны, кровная месть вырождается со временем в тяжелый бич общества: нередко убийства и преследования шли через поколение в поколение, уничтожая мужскую ветвь рода.

В стихотворении Гатуева данный архаизм возник как типичная деталь быта. Мечь у Гатуева – романтизированный абстрактный элемент кавказской действительности, в которой не находит себе места лирический герой: «Мой кинжал, для злой мести кованный, / И стальная кремневка деда / Не блеснули хоть раз очарованно / Ни над кем, предвещая беды» (1981, с. 13).

Лирический субъект поэзии Гатуева всецело принимает свою инаковость и вынужденное одиночество, он лишь печально размышляет, осознавая тот факт, что все проявления общественной жизни для него чужды. А в конце стихотворения усиливается особое настроение («Ни одна из них не печалится, / Что земля мала, что мир тесен» (Гатуев, 1981, с. 13)), «поскольку всякая истинная поэзия кончается иронией. Пламя лирического восторга сожигает обольстительные облики мира, и тогда перед тем, кто способен видеть, – а слепые не творят, – обнажается роковая противоречивость и двусмысленность мира. И приходит ирония» (Сологуб, 2001, с. 521).

Так и «чужака» Гатуева отличает грустная ирония, через призму которой он видит не только проблемы общечеловеческие, но и индивидуальные в истинном свете, ведь он поэт-творец, а именно они пронизательно «властвуют над миром и проникают в его мистерии» (Бальмонт, 2010, с. 367).

У Гатуева инаковость – не только вынужденная (современный человек не вписывается в архаику прошлого), но и осознанный выбор самого героя, так как он уже изначально иной, будучи поэтом, Избранным, – и, как истинный представитель XX века, он может со спокойной обреченностью уверенно сказать о себе словами известного французского философа Э. Левинаса: «Я – это одиночество» (2000, с. 140), так как именно XX век привнес в культуру новое понимание человека, с его тотальной брошенностью во вселенной, в мире и даже в самом себе.

Заключение

Таким образом, приходим к следующим выводам. В тестах Г. М. Цаголова и Д. А. Гатуева репрезентируются пути самоидентификации билингвальной личности в пределах как национальной группы, так и в общемировом контексте. Трагизм вынужденного одиночества в поэзии Цаголова заключается в конфронтации с этносом: его искреннее стремление помочь не находит отклик, а любовь выказывается исподволь, украдкой на неродном языке. В стихотворении Гатуева дихотомия «свое/чужое» проявляется в невозможности существования героя по законам архаических традиций и стереотипов, в силу того что его сознание ощущает их неизбежную узость, а будучи поэтом-творцом и современным человеком, он открыт всему новому в стремлении привнести его на местную почву.

Отторжение лирических субъектов лирики Цаголова и Гатуева явилось результатом столкновения прогресса и регресса, когда стремление к диалогу с народом оборачивается монологом трагизма у Цаголова и тоскливым риторическим, вопрошающим сплином у Гатуева.

Формирование образа «другого/чужого» у Цаголова проходит под влиянием эстетики декаданса (пессимизм и разочарованность сознания) и модернизма (одиночество выходит за пределы одной личности, теряясь в конечности всего сущего). Субъект поэзии Гатуева, как человек XX века, с отстраненной иронией всецело принимает и понимает свою инаковость, хоть и не согласен жить вне родины на обочине жизни.

Перспективы дальнейшего исследования строятся на продолжении изучения поэтики модернизма в осетинской литературе XX века, акцентируясь на специфике межлитературных связей и влияний.

Источники | References

1. Адельсгрубер П. Свое-чужое и вопрос о границах «цивилизаций»: австрийско-российский рубеж в записках путешественников // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2-х т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1.
2. Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Книгобек, 2010. Т. 6. Край Озириса; Где мой дом?: очерки (1920–1923); Горные вершины: сборник статей; Белые зарницы: мысли и впечатления.

3. Баринов Д. Н. Другой как чужой в пространстве политического дискурса: идентичность, архетипы и «автономия культуры» // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2-х т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1.
4. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
5. Ищук-Фадеева Н. И. Другой в образной системе драмы Л. Толстого «Живой труп» // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2-х т. М.: Ганга, 2021. Т. 2.
6. Левинас Э. Тотальность и бесконечное / пер. с фр. И. С. Вдовиной // Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М. – СПб.: Университетская книга, 2000.
7. Магомедов А. Х. Культура и быт осетинского народа. Историко-этнографическое исследование. Орджоникидзе: Ир, 2011.
8. Миллер Г. Время убийц / пер. с англ. И. Стам // Миллер Г. Время убийц: эссе / пер. с англ. И. Стам, А. Зверева, З. Артемовой. СПб.: Азбука-классика, 2001.
9. Руднев В. П. «Я» и «Реальность». М.: Гнозис, 2019.
10. Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм / пер. с фр. А. А. Санина // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж. П. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990.
11. Сартр Ж.-П. Бодлер / пер. с фр., примеч. и статья Г. К. Косикова. М.: Едиториал УРСС, 2004.
12. Сологуб Ф. К. Демоны поэтов // Сологуб Ф. К. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Интелвак, 2001. Т. 2. Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказки. Статьи.
13. Суменова З. Н. Г. М. Цаголов (1871-1939) // Цаголов Г. М. Собрание сочинений: в 3-х т. Владикавказ: Ир, 1992. Т. 1.
14. Суменова З. Н. Дзахо Гатуев // Гатуев Д. А. Стакан шейха. Орджоникидзе: Ир, 1981.
15. Феррони В. В. Три лика другого: «Другой», «Иной», «Чужой» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Философия». 2012. №. 1.
16. Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. М.: КРАСАНД, 2012.

Информация об авторах | Author information



Хетагурова Дзерасса Казбековна¹, к. филол. н.

¹ Владикавказский научный центр Российской академии наук



Khetagurova Dzerassa Kazbekovna¹, PhD

¹ Vladikavkaz Scientific Center of the Russian Academy of Sciences

¹ dze-khe@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): дихотомия «другой/чужой»; образ Другого; осетинская литература; Г. М. Цаголов; Д. А. Гатуев; dichotomy “other/stranger”; image of the Other; Ossetian literature; G. M. Tsagolov; D. A. Gatuev.

RU

Пространственно-временная организация
новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар»

Анисимова А. Н., Ефремова Ю. И.

Аннотация. Цель исследования – выявить своеобразие пространства и времени новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар», определяющее специфику его художественного мира. Научная новизна работы заключается в том, что впервые авторами были рассмотрены хронотопические особенности новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар». Полученные результаты показали, что хронотоп произведения по своим характеристикам конкретен, подвергается деформации и трансформации. Анализ пространственно-временных характеристик исследуемой новеллы позволил выделить четыре типа хронотопа: хронотоп монастыря, хронотоп дороги, хронотоп сада, вертеровский хронотоп. С помощью пространственно-временного континуума Р. Тёпфер раскрывает характер героев новеллы. Восприятие пространства тесно связано с переживаемыми героями чувствами. Особенностью произведения швейцарского писателя является неоднозначное восприятие пространства разными героями при различных условиях. Элементы идиллического хронотопа – “locus amoenus”, уединенность жизни на природе, топос швейцарских Альп – приобретают у Р. Тёпфера иронический оттенок. В основном представлено открытое пространство, что, на наш взгляд, можно объяснить взаимозависимостью героев и окружающего мира.

EN

The space-time organisation of R. Töpffer's novella “The Great St Bernard”

Anisimova A. N., Efremova Y. I.

Abstract. The aim of the research is to identify the uniqueness of space and time in R. Töpffer's novella “The Great St Bernard” (“Le Grand Saint-Bernard”), which determines the specifics of his artistic world. The paper is original in that it is the first to consider the chronotope features of R. Töpffer's novella “The Great St Bernard”. The research findings showed that the chronotope of the work is specific in its characteristics, undergoes deformation and transformation. The analysis of the spatial and temporal characteristics of the novella under study made it possible to distinguish four types of the chronotope: the chronotope of the monastery, the chronotope of the road, the chronotope of the garden, the Werther chronotope. With the help of the space-time continuum, R. Töpffer reveals the characters' nature in the novella. The perception of space is closely related to the feelings experienced by the characters. The ambiguous perception of space by different characters under different conditions is a distinctive feature of the Swiss writer's work. The elements of the idyllic chronotope, i.e. “locus amoenus”, the solitude of life in nature, the topos of the Swiss Alps, acquire a touch of irony in R. Töpffer's novella. An open space is mainly presented, which, in our opinion, can be explained by the interdependence of the characters and the surrounding world.

Введение

Концепция хронотопа, разработанная М. М. Бахтиным, вызывает большой интерес ученых и в настоящее время. Актуальность подобных исследований связана с необходимостью более детального изучения типов хронотопа в литературных произведениях XIX в. Данные категории являются основополагающими для любого литературного произведения, так как задают определенную систему координат, внутри которой раскрывается художественный замысел произведения.

В ходе написания данной работы были поставлены следующие задачи: проанализировать специфику художественного пространства произведения, охарактеризовать его временную организацию, рассмотреть типы хронотопа новеллы.

Объектом нашего исследования является пространственно-временной континуум, предметом – хронотоп новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар».

В ходе работы были использованы следующие методы литературоведческого исследования: сравнительно-исторический, функциональный, типологический и структурно-описательный.

Хронотоп в работе рассматривается на материале новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар» (Тёпфер Р. Женеvские новеллы. М.: Наука, 1982).

Теоретическую базу нашей работы составили исследования М. М. Бахтина, связанные с разработкой теории пространственно-временных отношений, определяющие их как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (1975, с. 253). С точки зрения Н. Д. Тамарченко и соавторов (Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004), хронотоп представляет собой пространственно-временное единство мироздания, в рамках которого мыслима смена точек зрения или динамика эпизодов; глубинный уровень объектной структуры. Рассматривая художественное пространство, Ю. М. Лотман (2004) включает в него такие подтипы, как «волшебное и бытовое, внешнее или внутреннее», а Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко (1974) выделяют концептуальное и перцептуальное пространство.

С. В. Каширина (2006) говорит о таких моделях художественного пространства, как реальное, фантастическое, психологическое и виртуальное. Д. А. Балаклеец (2023, с. 18) анализирует основные подходы к трактовке термина «хронотоп», а также рассматривает его функциональные особенности.

Художественное время Д. С. Лихачев понимает как «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем» (1979, с. 21).

Уточняя взаимозависимость эмоционально-волевого состояния персонажа и его ментального совмещения настоящего, прошедшего и будущего в терминах одновременности, К. Г. Иштоян (2022) считает, что герои воспринимают время как пространство, которое разворачивается не по вертикали (хронологически), а сливается в одной точке на горизонтальной оси.

Бесспорным является то, что верная интерпретация пространственно-временных категорий ведёт к правильному пониманию текстов и способствует более глубокому и полному читательскому восприятию (Муравская, 2020).

Практическая значимость работы заключается в том, что её материалы могут представлять интерес для дальнейших исследований, посвящённых творчеству Р. Тёпфера, а также использоваться при преподавании дисциплин литературоведческого цикла.

Обсуждение и результаты

Классик швейцарской литературы XIX в. Родольф Тёпфер (1799-1846) был не только теоретиком искусства, художником-иллюстратором, но и автором романов и эпических произведений малой формы (Седельник, 2002).

Главной темой его новеллы «Большой Сен-Бернар», опубликованной в 1837 г., является противопоставление реального мира миру художественному. Сюжет построен таким образом, что постепенно главный герой, первый нарратор, который изначально считал, что слово писателя всегда истинно, убеждается в его лживости. Это происходит благодаря одной истории, по-разному трактуемой туристом-графоманом и остальными участниками события. Турист считает, что спас молодую девушку от лавины, несущей смерть, в то время когда её близкие даже и не думали ей помочь. На самом же деле никакая опасность девушке не грозила, и действия молодого человека были восприняты со смехом барышней, её отцом и братом. Главный герой выслушивает обе версии, понимая, что писатель многое преувеличил. Спустя некоторое время, гостя у тетушки, он слышит, как она и её гости плачут над какой-то книгой. Сосредоточившись, он понимает, что эта книга принадлежит тому самому туристу, а плачут они над той самой вымышленной историей, и ему сразу вспоминается фраза давнего знакомого: *«Всё это – надгробные надписи»* (Тёпфер, 1982, с. 360).

В новелле есть вторая сюжетная линия – влюбленность главного героя в «спасенную» девушку Луизу. Эта любовь не имеет развития, так как девушка в скором времени выходит замуж. Печаль героя через несколько недель ослабевает, тем самым сюжетная линия завершается.

Специфика пространственно-временных отношений заключается в том, что герои данной новеллы воспринимают их по-разному, что оказывается существенным в раскрытии темы.

Особенностью художественного времени новеллы является его дискретность. События в повествовании выстроены линейно и объясняют друг друга. Сколько месяцев или лет проходит между тем, как герой слушает рассказ о спасении девушки, и тем, когда он узнает, что эта история легла в основу книги, мы не знаем. Однако отсутствие указания в повествовании на точные даты не позволяет говорить об отсутствии конкретизации. Она выражается в упоминании месяца, времени суток, продолжительности путешествия главного героя: *«...дело было в конце июля»*, *«...в шесть часов мы отправились из харчевни...»* (Тёпфер, 1982, с. 344), *«Утром за завтраком...»* (Тёпфер, 1982, с. 349), *«...турист отбыл час назад»* (Тёпфер, 1982, с. 349), *«...через четыре часа мы прибыли в Аосту»* (Тёпфер, 1982, с. 351), *«...через несколько недель тоска постепенно утихла»* (Тёпфер, 1982, с. 353), *«Приехав прошлой осенью в Женеvу...»* (Тёпфер, 1982, с. 354).

Достаточно большое внимание уделяется временным характеристикам при описании жизни тетушки героя, в юности бывшей гувернанткой, о чем рассказчик трижды упоминает на протяжении трех страниц, что порождает ироническое восприятие данного факта, как и то, что своего кузена Эрнеста он называет не иначе как сыном, родившимся после смерти отца (единственная значимая характеристика данного героя).

Мы узнаем, что сорок лет назад она похоронила мужа, прожив с ним счастливо всего три месяца. Через шесть месяцев после похорон у неё появился на свет сын. Повествователь иронично описывает этапы воспитания своего кузена. Довольно подробное авторское отступление несколько прерывает ход повествования, но оно необходимо, чтобы доказать читателю достоверность событий новеллы. Именно тетушка так близко к сердцу воспринимает роман, написанный знакомым герою туристом, события которого им надуманы.

Таким образом, время в новелле движется неравномерно: дни спора об истинности искусства, знакомство с путешественниками и Луизой, поездка с её семьей в соседний город, финальный рассказ о пребывании в гостях у тетушки наполнены событиями и подробно описаны. Далее время исчисляется неделями менее насыщенными. Позднее ощущение динамичности событий теряется: сколько времени проходит после путешествия героя до его поездки к тетушке, мы не знаем. Финал произведения тесно связан с началом, а именно: герой понимает правдивость высказывания, отрицаемого им ранее: *«Всё это – надгробные надписи»* (Тёпфер, 1982, с. 360), поэтому можно считать, что время новеллы «Большой Сен-Бернар» завершённое, дискретное, конкретное, интенсивное в начале и конце повествования и движется прерывисто.

Пространство новеллы конкретно и разнообразно: события происходят в монастыре Сен-Бернара, Альпах, городах Аоста, Иврея, Женева, упоминается о Риме, Неаполе, Флоренции. В название выведен конкретный географический топоним – альпийский перевал Сен-Бернар, который, по мнению настоятеля расположенного там монастыря, *«хоть и знаменит, но мало известен...»* (Тёпфер, 1982, с. 341). Именно это странное сопоставление топоса и субъективной сути художественного творчества, базирующейся на вымысле и фантазии, является поводом для завязки спора между посетителями: *«...о нём мало известно именно потому, что он слишком часто описывается. С вашей знаменитой горой обстоит так же, как со многими современными писателями, которых мы... знаем по фельетонам, биографиям и эстампам. Фельетоны острят, биографии лгут, а портреты льстят. Всё вместе лживо как надгробные надписи»* (Тёпфер, 1982, с. 341).

Пространство монастыря трансформируется – сужается вместе с изменением временных характеристик: как только приходит пора спать, каждый из постояльцев уходит в свою келью, которая традиционно воспринимается как пространство замкнутое, изолированное, однако автор оставляет читателю возможность воспринимать даже этот топос как проницаемый, разомкнутый – несмотря на перегородки, через щели в них проникает свет. Путешественники же свободно могут заезжать и выезжать из монастыря.

Традиционно Альпийские горы воспринимаются как идиллическое пространство, связанное с республиканскими идеалами свободы, пасторальными ценностями пастушеской общины, с «Идиллиями» С. Геснера.

Пространство Альп интересно тем, что представляется в новелле с разных точек зрения. Так, туристу топос Альп кажется опасным в связи со сходом лавины, когда он видит мула, на котором передвигается девушка, по грудь в снегу, что позволяет молодому человеку почувствовать себя героем, спасшим жизнь барышни. Однако он воспринимает в качестве лавины просто глубокий снег, в котором увязло животное, напуганное его же криком. На самом деле читатель понимает по реакции путешественников, что весь рассказ преувеличен. Сначала об этом говорит герой-повествователь, а затем и семья девушки. Таким образом, представлено две совершенно противоположные точки зрения на одно и то же событие – с одной стороны, как на ошибку (Тёпфер, 1982, с. 346), с другой стороны, как на героический поступок (*«Барышня зовет на помощь... Я сам кидаюсь в лавину и вытаскиваю её на дорогу, целую и невредимую. Вот как было дело. В лавине недолго и простудиться»* (Тёпфер, 1982, с. 345)), а также как на опасный поступок (*«Дело в том, что господин... весьма услужлив, но крайне опасен. Мы видим его впервые, но он вообразил, будто там на снегу нам угрожала гибель от лавины. Самоотверженно и с огромным апломбом он оттолкнул нашего проводника, отхлестал нашего мула и сбросил мою дочь в овраг»* (Тёпфер, 1982, с. 348)). Семья девушки находит поведение молодого человека нелепым. Два взгляда на одно и то же событие даны, на наш взгляд, не случайно. Тем самым раскрывается романтическая натура молодого путешественника, ищущего во всём приключений. В конце новеллы мы узнаем, что такое восприятие мира вдохновляет его на написание остросюжетных романов.

В новелле перечисляются некоторые не охарактеризованные подробно топосы (выезжая из монастыря, герои направляются в Аосту; дорога не описана, мы лишь знаем, что на всём её протяжении путешественники вели беседу), в городе это ярмарка, гостиница и башня Прокажённого. Они обуславливают друг друга: башня появляется в повествовании потому, что ни в гостинице, ни тем более на ярмарке девушка не может отдохнуть с дороги. Сначала пространство постепенно сужается: от города к ярмарке и до гостиницы, затем расширяется: от гостиницы до тенистого места около башни, которое имеет особое значение: оно связано с кульминацией любовной линии сюжета *«...осмотрев её, мы нашли поблизости тенистое место, где можно было почистить вслух... мы только что вместе волновались, вместе содрогались и сердца наши тайно сблизились, а вчерашнее невинное дружелюбие сменилось у неё трепетом зарождающегося чувства»* (Тёпфер, 1982, с. 352). Данное пространство мы можем назвать вертеровским, поскольку аналогичные чувства охватывают Вертера и Лотту, когда они во время грозы, стоя рядом перед открытым окном и произнеся лишь одно имя – «Клопшток», оказываются, как и герои новеллы «Большой Сен-Бернар», на пороге большого чувства.

Перед нами топос, напоминающий идиллический: развесистые дубы, несколько могил, совместное чтение героями любовной истории. М. М. Бахтин (1975) среди основных черт идиллического пространства называл органическую прикреплённость жизни и её событий к месту действия, ограниченность идиллии только основными немногочисленными реальностями жизни, такими как любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты; сочетание человеческой жизни с жизнью природы. В новелле «Большой Сен-Бернар» можно отметить следующие признаки идиллического: гармоничное сочетание человека и природы, жизненные

реалии, связанные с любовью (история Прокажённого и самих героев) и смертью (упоминание о могилах), совместное чтение также можно назвать признаком идиллического дискурса.

Романтическое пространство, где царит размеренность и в воздухе витает чувство любви, сменяется закрытым пространством гостиницы, где все заняты своими делами. После отъезда девушки и её семьи герой вновь возвращается к башне, но его душевное состояние совсем иное, чем было утром: *«Они уехали, а я остался в Аосте, чувствуя себя среди толпы очень одиноким и испытывая печаль, которую понес на то самое место под дубами, где сидели с нею утром»* (Тёпфер, 1982, с. 353).

Как и в начале новеллы, одно и то же пространство вновь показано с двух точек зрения. Утром оно кажется романтическим и вызывает у героя нежные чувства, а вечером он приходит сюда полный грусти и отчаяния, желая найти успокоение в воспоминаниях о совместной прогулке с возлюбленной.

Пространство города после отъезда девушки не вызывает интереса у героя-повествователя. Оно становится для него совершенно чужим. Противоположные эмоции вызывает топоним Иврей, куда Луиза со своей семьей направилась после Аосты и где герой был проездом. Одна мысль о том, что она где-то рядом, ободряет его. Он полюбил этот город за причастность к возлюбленной: *«...эта местность показалась самой прекрасной в Италии, а город – единственным, где мне бы хотелось поселиться. Когда из-под колес исчезли камни последней городской улицы, я ощутил невыразимую печаль»* (Тёпфер, 1982, с. 353).

Восприятие пространства тесно связано с переживаемыми героем чувствами. То пространство, где им ощущается связь с возлюбленной, воспринимается им как своё, он находит в нём покой и умиротворение. Если же связь утрачивается, пространство становится чужим, герою в нём одиноко и печально, даже если это города с мировым культурным значением – Рим, Генуя, Флоренция, Неаполь. Таким образом, составляется целая цепочка топонимов, совершенно не отличающихся друг от друга. На развитие сюжета они не влияют, а лишь указывают на длительный маршрут путешествия героя.

Последним представленным в новелле пространством является дом тетушки Сары в Женеве. По сравнению с другими, оно описано очень подробно: *«Тетушка Сара живет за городом; за городскими воротами у неё есть садик, отделённый от соседских садов каменной оградой. Там имеются качели; насос... служит для поливки растений; в северо-восточном углу мой кузен устроил красивую горку, а на ней поставил красивую беседку»* (Тёпфер, 1982, с. 354). Пространство конкретно, что связано, как мы считаем, с намерением Р. Тёпфера раскрыть через него характер тетушки, её сына и знакомых. Загородная жизнь, маленький садик, беседка – всё это указывает на идиллический хронотоп, который приобретает у Р. Тёпфера ироническую окраску. Пространство постепенно сужается: из сада герой перемещается в беседку, где создана уютная атмосфера, располагающая к чтению. Позже мы находим подтверждение сентиментальности тетушки и её общества: повествователь видит их заплаканные лица после прочтения повести, сюжет которой хотя и напряжён, но, как мы знаем, основан на преувеличении реальных событий и фантазии автора.

Приметы идиллического хронотопа обнаруживаются в образе жизни Сары: разговоры о смерти мужа, рождении сына, т. е. о совершенно естественных реалиях жизни, гармония между образом жизни и окружающим пространством, сентиментальный настрой. Образ сада можно соотнести с мифологизированным образом рая. По христианским представлениям, пребывание в раю неизменно связано с некой деятельностью со стороны человека. В новелле показано, как сорокалетний кузен и тетушка облагораживают и совершенствуют свой участок (тетушка – по зову чувствительной души, а кузен – по холостяцкой привычке); он огорожен от остальных и представляет собой место для спокойного отдыха. Бездушный кузен Эрнест, которому *«привычки заменяют страсти...»* (Тёпфер, 1982, с. 355), представлен как ничем не примечательный обыватель, не имеющий духовных интересов и не способный на чувство сострадания.

Заключение

В ходе исследования мы пришли к выводу о том, что спецификой пространственно-временных отношений новеллы «Большой Сен-Бернар» являются деформация и трансформация хронотопа, связанные с внутренним состоянием героев, их мыслями и эмоциями. В зависимости от условий, в которых находятся герои, и их внутренней установки различается их восприятие пространства.

Время в новелле – конкретно, завершено, дискретно. Самая высокая временная насыщенность выявляется в начале и конце новеллы.

На основе рассмотренных нами пространственно-временных характеристик новеллы «Большой Сен-Бернар» можно выделить следующие типы хронотопа: хронотоп монастыря, хронотоп дороги, хронотоп сада, вертеровский хронотоп. Хронотоп монастыря – это начальная точка повествования. Именно здесь зарождается основной конфликт новеллы – соотношение правды и вымысла в искусстве. Монастырь является одним из тех мест, где путешественники делятся своими историями, наблюдениями, и именно поэтому он представляет открытое пространство – каждый может сюда зайти и поведать о своём приключении, как, например, это делает молодой турист. Хронотоп дороги занимает достаточно большое место в новелле, но он не несёт в себе неожиданных встреч, ярких событий. В пути герои больше размышляют, оценивают произошедшее с ними, ищут способ забыться (путешествие героя по Европе), чем действуют. Хронотоп сада является идиллическим с элементами ироничности и определяется нами как псевдоидиллический. Здесь герой видит умиротворенную жизнь, лишённую страстей. Единственное, что может вывести тетушку и её подруг из гармоничного

существования, – это остросюжетные романы, которые созданы впечатлительными писателями, искажающими правду жизни. Хронотоп сада дан в развязке новеллы – именно здесь герой понимает, что в руках у художника любая реальность может стать и фантастической, и героической, причём читатель будет её воспринимать как истинную. Вертеровский хронотоп связан с любовной линией туриста и Луизы, но их влюбленность быстро проходит, являясь лишь нереализованной возможностью глубокого чувства, и не приводит к трагическим последствиям.

Перспективы дальнейшего исследования видятся нам в изучении иных аспектов художественного мира произведений Р. Тёпфера, в частности композиции, концепции человека и мира и системы мотивов, не рассмотренных в рамках данной статьи.

Источники | References

1. Балаклея Д. А. Взаимосвязь категорий пространства и времени в литературном процессе XX-XXI века // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3. № 3.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.
3. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974.
4. Иштоян К. Г. Изоморфизм категорий времени и пространства в романе Д. Делилло «Падающий человек» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 10.
5. Каширина С. В. Роль художественного пространства в постижении литературного текста // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 9.
6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2004.
8. Муравская Т. Н. Категории пространства и времени в малой прозе В. Вулф // XX Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «Великая Победа: наследие и наследники»: мат. и докл. межрегион. науч.-практ. конф. (г. Красноярск, 15-17 января 2020 г.). Красноярск: Восточная Сибирь, 2020.
9. Седельник В. Д. Родольф Тепфер // История швейцарской литературы: в 3-х т. / отв. ред. Н. С. Павлова. М.: Изд-во Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, 2002. Т. 2.
10. Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2-х т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.

Информация об авторах | Author information

RU Анисимова Александра Наумовна¹, к. филол. н.
Ефремова Юлия Ивановна², к. филол. н., доц.
¹ Московский городской педагогический университет (филиал) в г. Самаре
² Самарский государственный экономический университет

EN Anisimova Alexandra Naumovna¹, PhD
Efremova Yulia Ivanovna², PhD
¹ Moscow City Pedagogical University, Samara branch
² Samara State University of Economics
¹ 88763@mail.ru, ² yul-efrem@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.06.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): швейцарская литература; Р. Тёпфер; новелла; хронотоп; идиллическое пространство; Swiss literature; R. Töpffer; novella; chronotope; idyllic space.

RU

Противоречие как основополагающая характеристика персонажей Ш. Сореля в романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» (1623-1633)

Ермилова К. Е.

Аннотация. В статье исследуется проблема двойственности персонажей французского писателя Ш. Сореля (1599/1602 – 1674) на материале его комического романа «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» (1623-1633). Цель исследования – обосновать новый подход к анализу творчества Ш. Сореля через исследование особенностей функционирования категории противоречия на уровне системы персонажей романа «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона». Для достижения поставленной цели в данной статье вводится и обосновывается категория противоречия – определяющая категория для творчества Сореля, следующая из его интерпретации классицистического требования правдоподобия литературного произведения. Затем рассматривается система персонажей романа «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона», обозначаются недостатки «зеркального» подхода на примере сравнения образов Наис и Лореты. После этого система персонажей анализируется с точки зрения внутренних противоречий персонажей, базирующихся в том числе на особенности гармоничного/негармоничного соотношения стадий «быть» и «казаться»; решается проблема двойственности персонажей Сореля. Научная новизна исследования заключается в принципиально новом подходе к произведениям Сореля, предполагающем отход от позиции игнорирования противоречащих элементов на разных уровнях текста; в данной работе мы рассматриваем противоречие как осознанную особенность творчества Сореля, следующую из его эстетических убеждений. В результате доказано, что противоречие является неотъемлемой характеристикой персонажей Сореля, которую необходимо учитывать для полноценного анализа текста.

EN

Contradiction as a fundamental property of Ch. Sorel's characters in the novel "The Comical History of Francion" (1623-1633)

Ermilova K. E.

Abstract. The paper examines the problem of the duality of the characters of the French writer Ch. Sorel (1599/1602 – 1674) using the material of his comic novel "The Comical History of Francion" ("La vraie histoire comique de Francion", 1623-1633). The aim of the research is to substantiate a new approach to the analysis of Ch. Sorel's creative work by studying how the category of contradiction functions at the level of the character system in the novel "The Comical History of Francion". In order to attain this aim, the paper introduces and substantiates the category of contradiction, which is the defining category for Sorel's creative work following from his interpretation of the classical requirement of plausibility for a literary work. Then the research considers the character system in the novel "The Comical History of Francion", notes the disadvantages of the "mirror" approach as exemplified by comparing the images of Naïs and Lauretta. After that, the character system is analyzed from the viewpoint of the characters' internal contradictions that are based among other things on the features of the harmonious/non-harmonious ratio of the "being" and "seeming" stages; the problem of the duality of Sorel's characters is solved. The scientific originality of the research lies in a fundamentally new approach to Sorel's works suggesting a departure from the position of ignoring contradictory elements at different levels of the text; in this paper, we consider contradiction as a deliberate feature of Sorel's creative work following from his aesthetic beliefs. As a result, it has been proved that contradiction is an integral property of Sorel's characters that must be considered for a comprehensive analysis of the text.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью принципиально нового взгляда на структуру произведений французского писателя Ш. Сореля, стоящего у истоков романа Нового времени. В отечественном литературоведении творчество Сореля незаслуженно редко становилось объектом научного исследования; в зарубежном литературоведении творчество Сореля изучено значительно больше, но при рассмотрении существующих научных работ можно заметить общую тенденцию игнорировать внутреннюю противоречивость и кажущуюся нелогичность текстов Сореля, наиболее наглядно проявляющуюся в его романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона». В то время как данное исследование предлагает изучить ее не как случайное явление или следствие сосуществования трех разных редакций романа, а как закономерную и осознанную особенность творчества Сореля.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, обосновать понятие «противоречие», опираясь на теоретические работы Сореля; во-вторых, рассмотреть существующие на данный момент подходы к анализу системы персонажей для романа «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона»; в-третьих, применить категорию противоречия в анализе системы персонажей, демонстрируя новые возможности для ее интерпретации и понимания авторской идеи.

В статье используется метод структурного анализа художественного текста, применяемый на уровне системы персонажей для выявления характерных особенностей мотивации и функционирования в сюжете персонажей романа Сореля.

Материалами исследования послужили следующие произведения Ш. Сореля: Sorel Ch. De la connoissance des bons livres, ou Examen de plusieurs auteurs. P.: André Pralard, 1671; Sorel Ch. Histoire comique de Francion: en 4 vols. / réimprimée par É. Roy. P.: Librairie Hachette, 1924. Vol. 1; Sorel Ch. Histoire comique de Francion: en 4 vols. / réimprimée par É. Roy. P.: Librairie Hachette, 1926. Vol. 2; Sorel Ch. Histoire comique de Francion: en 4 vols. / réimprimée par É. Roy. P.: Librairie Hachette, 1928. Vol. 3; Sorel Ch. La Bibliothèque française. P.: Compagnie des libraires du Palais, 1667.

Теоретическую базу исследования составляют зарубежные литературоведческие работы, предметом которых являются композиционное строение и система персонажей романа «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона». Ж. Серруа в своем исследовании «комических историй» впервые заявил о том, что роман «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона», несмотря на кажущуюся разнородность текста, имеет упорядоченную и осмысленную автором структуру диптиха, вторая часть которого является отражением первой; данное наблюдение, в свою очередь, может служить доказательством того, что третья редакция романа не была следствием творческих уступок под влиянием внешних обстоятельств (таких как усилившаяся цензура во Франции 1620–1630 гг. и угроза преследования вольнодумных авторов), а воплотила изначальный замысел автора (Serrou, 1981). За несколько лет до этого исследования была опубликована работа А. Суоццо, посвященная эволюции образа Наис (Suozzo, 1978). Выводы Суоццо, также построенные на идее того, что изменения в тексте носили не только вынужденный характер, тем не менее противоречат концепции Серруа, так как Наис рассматривается не как отражение другого персонажа – Лореты, а как персонаж, суть которого была кардинально переосмыслена Сорелем от первой редакции к третьей, что ставит под сомнение теорию о том, что известный нам финал романа – свадьба Франсиона и Наис – был частью изначального замысла; эту же мысль Суоццо продолжит и разовьет в более поздней работе (Suozzo, 2000). Границы и степень влияния самоцензуры были уточнены в совместной работе М. Роселлини и Ж. Сальван (Rosellini, Salvan, 2000), а М. Дебасьё в своем исследовании развила теорию Серруа о «зеркальной» структуре романа, исследовав также важность мотива «зеркала» для Сореля (Debaisieux, 2000). П. Дандри поставил под сомнение теорию Серруа, касающуюся образа Наис, высказав предположение о том, что, несмотря на действительную логичность композиции, она не может быть бесспорным аргументом того, что вторая и третья редакции романа не подвергались вынужденным изменениям при их реализации (Dandrey, 2001). Одно из последних исследований романа отходит от анализа композиционной структуры диптиха, опираясь в большей степени на особенности нарративной структуры произведений Сореля (Capel, 2019). Попытка переосмысления нарративной структуры романа также была проведена в статье А.-Э. Спика (Spica, 2019). Кроме того, теоретической базой при нашем исследовании специфики трактовки классицистической категории правдоподобия в эстетических взглядах Сореля послужило исследование А. Е. Махова (2020), рассматривающего «правдоподобие» XVII в. в двух взаимосвязанных аспектах: риторическом и миметическом.

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрываемая в статье категория противоречия может быть применена ко всему творчеству Ш. Сореля не только в системе персонажей, но и на уровне наррации, композиции и жанровой модели, что позволит рассмотреть его эстетические концепции с точки зрения новых аспектов, а также уточнить логику эволюции жанра романа и «комической истории» во французской литературе XVII в.; результаты исследования могут быть использованы в курсах истории зарубежной (французской) литературы в высших учебных заведениях.

Обсуждение и результаты

Главным качеством «истинной формы романа» (Sorel, 1667, p. 194) французский писатель Шарль Сорель (1599/1602 – 1674) называет «правдоподобие» – именно эту эстетическую категорию он делает основой своей

версии эволюции жанра романа от античности до XVII в. в итоговой теоретической работе «Французская библиотека» (1664-1667). Согласно его убеждениям, несмотря на то что к правдоподобию исторически стремились все писатели, только авторы французских комических романов смогли достичь поставленной цели, и поэтому комический роман является высшей точкой развития жанра, оставляя на предыдущей ступени пасторальные, галантно-героические и плутовские романы.

С одной стороны, такая установка Сореля на правдоподобие художественного текста не кажется уникальной. Категория правдоподобия в XVII в. часто упоминалась в литературоведческих трактатах, авторских предисловиях и в целом считалась обязательным критерием литературного произведения. С другой стороны, если подробнее рассмотреть то, что Сорель понимает под «правдоподобием», можно увидеть, что его трактовка не просто отличается от общепринятой, но даже ей открыто противоречит. Воспользовавшись концепцией двухчастной структуры категории правдоподобия, убедительно доказанной в статье А. Е. Махова (2020), мы видим, что Сорель отрицает риторический (моральный) аспект правдоподобия, не признавая морализаторскую функцию литературного произведения, и делает акцент на миметическом аспекте – надлежащем отношении произведения к реальности. Сорель настаивает на логичности поступков героев, на соответствии их поведения и речи их образованию и профессии, на реальности места и времени действия, на отсутствии необъяснимых мистических событий, противоречащих здравому смыслу. Тем не менее он отказывается от самой сути категории мимесиса, которая предполагает осознанный отбор автором наиболее характерных элементов реальности (природы) и их отредактированное воплощение в тексте в соответствии с критерием декораума. Сорель требует копировать реальную жизнь, но делать это «наивно» (Sorel, 1667, p. 177), то есть не редактируя и не подчиняя хаотическое и противоречивое движение жизни сторонней цели: «Следует учитывать, что среди вещей, созданных случайно, есть и такие, которые не теряют своей красоты. Учитывать, что между камешками, созданными руками природы, мы видим так называемые камеи, которые наивно изображают животных, растения и другие предметы, как если бы их нарисовал превосходный художник. Таким образом, между произведениями, написанными с небольшим искусством, довольно часто встречаются такие, которые очень хорошо отражают все случайности человеческой жизни» (Sorel, 1671, p. 48-49). По мнению М. Капел, реализуемый Сорелем образ «самаïеи» в обоих своих значениях (камея и гризайль – техника живописи, при которой используются исключительно оттенки одного цвета) является идеальным воплощением его «наивного стиля» и свидетельствует о сорелевской поэтике «разнообразия»: «Таким образом, камей [=гризайль] является символом эстетики естественности в искусстве, значимой случайности и разнообразия в единстве. Этот принцип организует сорелевскую поэтику историй, реальных или вымышленных, а также словесных игр» (Capel, 2019, p. 644). Таким образом, эстетические воззрения Сореля позволяют нам, используя термин П. Дандри, говорить уже не о мимесисе, а о сорелевском *контр-мимесисе* (Dandrey, 2001, p. 108).

Подобная хаотичность и противоречивость, не подчиненная единой морализаторской цели, проявляется в первую очередь в системе персонажей. В основе каждого персонажа романа лежит внутреннее противоречие: несоответствие между состояниями «быть» и «казаться», в целом характерное для «комических историй» XVII в. (Alter, 1973), но вместе с тем имеющее в тексте Сореля специфическую особенность – их гармоничное сочетание, не вызывающее внутренний конфликт. Свободный переход персонажа между стадиями «быть» и «казаться» естественен и является необходимым условием для социальной игры, в которую погружены все действующие лица. Основой этой игры в романе является умелый обман: например, только лишь в первой книге Франсион обманывает Валентина, выманивая его из замка ночью; Лорета обманывает Франсиона, притворяясь добропорядочной женщиной; разбойник обманывает Лорету, притворяясь горничной; Оливье обманывает Лорету, притворяясь Франсионом; Лорета обманывает разбойников вместе с Оливье, привязывая их к окну; дворянин Ремон обманывает Франсиона, не называя своего настоящего имени, и т. д. Наиболее наглядно искусство обмана и смены масок проявляется в любовных делах: мужчина ведет словесное наступление, женщина искусно защищается, при этом цель у них одна – поражение женщины после достаточно долгого сопротивления. Эта игра не связана с общественными приличиями, ее смысл в том, чтобы доставить удовольствие обоим игрокам, которые демонстрируют в процессе свое остроумие, вежество и навыки галантного общения. Именно в такую игру играет Лорета с Франсионом сразу же после знакомства, приятно удивляя его тем, «насколько она хороша в этой игре, так как заметив, что имеет дело не с новичком, использовала всю свою ловкость и хитрость» (Sorel, 1924, p. 49); Клерант играет с замужней мещанкой, сначала переодеваясь в крестьянина и устраивая настоящее представление (Sorel, 1926, p. 183-194), а при следующей встрече уже без маски простолюдина Клерант использует в процессе их игры военные термины (Sorel, 1926, p. 200-206); Гортезиус неудачно пытается играть с Фремондой, становясь поводом для насмешек (Sorel, 1926, p. 22-23); Франсион играет с Джокондой, притворяясь пастухом с манерами придворного (Sorel, 1928, p. 127-129), и т. д. Следует отметить, что авторская оценка героев в романе основывается не на общепринятых моральных ценностях и традициях и от этого не несет воспитательной функции: Сорель не осуждает проституцию, прелюбодеяние, некоторые случаи нарушения закона, обман, беспорядочные половые связи, антирелигиозные высказывания и т. д., авторское осуждение заслуживают главным образом «плохие игроки», нарушающие правила игры или просто неспособные играть на должном уровне.

Обратимся непосредственно к персонажам. В романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» два основных женских образа: французская куртизанка Лорета и итальянская вдова Наис; обе женщины являются возлюбленными Франсиона. Обычно эти женские образы анализируются в противопоставлении друг другу, и наиболее известный и основательный анализ был представлен Ж. Серруа (Serrou, 1981, p. 128-133).

С помощью противопоставления Лореты и Наис автор доказывает гипотезу о том, что роман имеет зеркальную структуру, так все происходящее во второй половине романа (то есть начиная с 7 книги) отражает первую, как и Наис является зеркальным отражением Лореты. По той же модели М. Дебасье анализирует зеркальность образов Валентина и Робена, построенную на основе их сексуальной потенции (Debaisieux, 2000, p. 89-98). Таким образом, Лорета становится воплощением физической, порочной любви Франсиона, а Наис – ее антиподом, то есть светлым идеалом, к которому главный герой приходит в конце романа. На наш взгляд, данный анализ упускает из виду существенные детали, а именно внутренние противоречия персонажей романа, представляя их однобоко и неполно. Прежде всего Лорета – хороший игрок, она блестяще (что отмечает сам Франсион) играет в социальную игру и мастерски совмещает два состояния: «быть» корыстной куртизанкой, не ведающей настоящей любви, и «казаться» воплощением средневековой Прекрасной Дамы. Но тем не менее ее взаимодействие с Франсионом заканчивается после его победы, игра с Лоретой проходит по всем правилам и завершается ровно так, как и должна была.

Образ Наис при рассмотрении его через внутреннее противоречие становится куда более многогранным, чем просто чистый идеал возвышенной любви Франсиона. Во-первых, следует отметить, что образ Наис претерпел значительные изменения от второй редакции к третьей. Наис во второй редакции 1626 г. выходит замуж за Франсиона, не осознавая, что за человека она выбрала себе в мужа. Вдова искренне верит в чувства и верность главного героя, то есть она исключается из всеобщей игры и, как пишет Э. Суоццо, «обещает стать совершенно недостойной парой для своего мужа-обманщика, поскольку их отношения основаны на ее обмане, на полном отсутствии умственного или морального равенства между партнерами» (Suozzo, 1978, p. 3). Наис в третьей редакции, благодаря включенной в сюжет интриге Франсиона с Эмилией, уже понимает, кто такой Франсион, и разрывает их помолвку. Таким образом ранее непобедимый Франсион дважды проигрывает: сначала его обыгрывает Эмилия, затем он терпит поражение от Наис, попадая в зависимое от нее положение. В этом случае игра заканчивается не так, как должна была; проигрыш Франсиона становится финальной точкой в его приключениях. Во-вторых, если мы однозначно противопоставляем Лорету и Наис, то неизбежно усиливаем порочность первой и добродетельность второй. Тем не менее как Лорета не является отрицательным персонажем, так и Наис в окончательной редакции не обладает качествами, которые могли бы сделать ее моральным идеалом: она хранит верность Франсиону после знакомства, но между тем довольно быстро забывает своего прежнего кавалера; она, так же как и Лорета, не обладает девственностью, так как уже была замужем; она благосклонно относится к жестоким шуткам над беззащитным Гортензиусом; ее решение выйти замуж за Франсиона в итоге продиктовано не столько ее чувствами, сколько практическими соображениями и нежеланием отменить запланированное мероприятие. В-третьих, движение Франсиона от Лореты к Наис не является путем исправления героя, что могло бы связать «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» с более поздним романом воспитания. Мы можем лишь предполагать, действительно ли Франсион исправился или же вернулся к прежнему образу жизни, так как сюжет обрывается на событиях вскоре после свадьбы, а заключительным словам «автора» доверять мы не можем – в романе автор играет с читателем в такую же игру, как и персонажи между собой, постоянно обманывая, противореча самому себе и меняя маски, под которыми является в тексте.

Как мы уже заметили, в основе каждого персонажа романа лежит противоречие, заключающееся в несоответствии между состояниями «быть» и «казаться». Наиболее противоречивым в данном случае является главный герой романа, ведь, как отмечает Е. М. Мелетинский, «проказы уживаются у Франсиона с рыцарскими идеалами» (1986, с. 245), при этом «проказы» могут носить далеко не безобидный характер, а «рыцарские идеалы» – тут же высмеиваться, сводясь к эротическим эвфемизмам (Spica, 2019, p. 154). Внутреннее противоречие Франсиона отличается от других персонажей тем, что оно крайне подвижно и изменчиво. Причина этой переменчивости состоит, на наш взгляд, в концентрации читательского внимания на этом персонаже и, следовательно, в большем количестве его приключений. Так, например, Ж. Альтер подсчитал, что 85% сюжета романа так или иначе концентрируется на главном герое (Alter, 1980, p. 100), что кардинально отличает «Франсиона» от современных ему пасторальных и галантно-героических романов, наполненных вставными новеллами, не связанными с магистральной сюжетной линией. Таким образом, если у других персонажей мы видим 2-3 смены маски, то в случае Франсиона мы наблюдаем их в несколько раз больше. При этом маска героя, а также его убеждения и мотивация могут не только меняться, но и, что закономерно, противоречить предшествовавшей сцене: Франсион сообщает о том, что презирует воровство, но в детстве он ворует у Гортензиуса еду, а затем создает банду «Удалых и щедрых», в числе прочего промышляющих воровством; Франсион не терпит лицемерия и притворства, но при дворе он постигает науку лицемерия (Sorel, 1926, p. 123); на оргии в замке Ремона Франсион выступает против института брака (Sorel, 1928, p. 19-21), но в Италии он женится и т. д. Подобные противоречия затрудняют анализ романа, но они объяснимы, если мы, опираясь на нашу гипотезу о противоречии, будем рассматривать каждую сцену как отдельную игру со своими правилами и условиями, построенными на уникальных для каждого случая «быть» и «казаться».

Вследствие этого главной целью Франсиона в его путешествии является не поиск любви, как можно было бы подумать, учитывая постоянную потребность героя быть влюбленным, а удовлетворение его текущих желаний, вовлекающих его в новые игры. Так, главный герой романа может быть против воровства, но если его актуальное желание – поест и наказать спесивого учителя, то он ворует у него еду; Франсион может быть против лицемерия, но если для успешной игры в общении с придворными ему нужно хорошо лицемерить, то он этому научится; Франсион может переживать за судьбу Дианы, которую соблазняет плохой игрок Мелибей с явно недобрыми намерениями, но сам же, при желании, может совратить Джоконду, бросив ее затем

на произвол судьбы. Именно переменчивость его желаний объясняет гармоничность внутреннего противоречия главного героя – Франсион не имеет конкретной цели, он движется по жизни хаотично, от одной игры к другой, и в отличие от генетически предшествовавшего ему героя-пикаро не повинуетсЯ непреодолимой воле судьбы, а принимает решения самостоятельно.

На гармоничном противоречии строятся также образы Агаты, Колине и Клеранта и др. Приемная мать Лореты по имени Агата всю жизнь притворялась честной девушкой, на самом деле являясь куртизанкой, а постарев, осознанно «переодевается на реформаторский манер» (Sorel, 1924, p. 103), притворяясь набожной, а на самом деле становится сводней и ищет в церквях клиентов. Шут Клеранта Колине кажется безумным, а на самом деле некоторые детали позволяют думать, что он вполне здоровый и разумный человек, который пользуется положением «безумца» для того, чтобы свободно говорить правду об окружающих и позволять себе разного рода непристойности, не опасаясь наказания. Покровитель Франсиона Клерант – внешне достопочтенный дворянин, ведущий тем не менее, как отмечает Франсион, крайне распутный образ жизни (Sorel, 1926, p. 206).

Иными словами, в случае если противоречие гармонично, если персонаж легко меняет маски и успешно играет в социальную игру, это не вызывает осуждения в романе, такой герой становится достойным партнером для взаимодействия. В то же самое время плохие игроки, чьи обман и внутреннее противоречие очевидны, подвергаются авторскому осуждению или вызывают комический эффект: например, Мелибей, Бажамон и Гортензиус.

Мелибей – вельможа. Он хочет казаться достойным кавалером Дианы, но на самом деле он глуп, а его ухаживания смешны и нелепы, что вызывает у Франсиона негодование. Бажамон – купивший себе титул простолюдин, недостойный, по убеждениям Франсиона, дворянского звания. Он хочет казаться успешнейшим дуэлянтом своего времени, а на самом деле он трус и подлец, который подстраивает дуэли таким образом, чтобы их наверняка прервали, или нападает в тот момент, когда противник точно не сможет сразаться. Гортензиус – школьный учитель Франсиона. Ухаживая за дочерью адвоката, он хочет казаться богатым дворянином, а на самом деле он лишь бедный учитель и его неуклюжие попытки доказать свое благосостояние становятся сюжетом нескольких комических сцен. Также Гортензиус хочет казаться великим сочинителем, но на самом деле является лишь посредственным компилятором, которого с позором разоблачают несколько раз на протяжении романа, а когда он хочет казаться приятным собеседником, выясняется, что он пользуется сборником заготовленных фраз и тем для разговора. Именно его чрезмерные амбиции и неумение их реализовывать путем социальной иллюзии становятся причиной розыгрыша в 11 книге, когда Франсион и его друзья провозглашают Гортензиуса польским королем.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Противоречие является неотъемлемой характеристикой персонажей романа «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» Ш. Сореля, погруженных в социальную игру и получающих авторскую оценку не в соответствии с их моральными качествами или поступками, а в соответствии с их возможностью успешно «играть», свободно переходя между стадиями «быть» и «казаться». Такой подход позволяет нам признать верным положение Ж. Серруа о продуманности композиции романа и ограниченного влияния самоцензуры на текст, но в то же самое время поставить под сомнение структуру диптиха, выдвинув иной принцип строения романа, основанный на «противоречии» и затрагивающий не только систему персонажей, но и нарративную структуру. Предложенный в статье механизм анализа решает проблему двойственности и изменчивости персонажей, в частности позволяет объяснить хаотичность и противоречивость образа главного героя не как недостаток текста, вызванный цензурными соображениями и проблемой сосуществования трех редакций романа, а, исходя из эстетических воззрений Сореля на специфику «комической истории / комического романа», признать противоречие Франсиона осознанным выбором автора, преследующего конкретные творческие цели – создание «наивного» отображения реального мира и реализации идеи подлинного, с точки зрения Сореля, правдоподобия художественного произведения.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в детальном рассмотрении проявлений категории противоречия в романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» на уровне фабулы, композиции и нарративной структуры, а также в систематическом анализе проблемы противоречия на материале других произведений Сореля, в том числе и с целью изучения и уточнения специфики зарождения и становления «комического романа» во Франции.

Источники | References

1. Махов А. Е. Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 2.
2. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
3. Alter J. C'est moi qui parlons: le jeu des narrateurs dans *Francion* // *French Forum*. 1980. Vol. 5. No. 2.
4. Alter J. L'Etre et le paraître dans "Le Roman comique" // *L'Esprit Créateur*. 1973. Vol. 13. No. 3.
5. Capel M. Polygraphie et science humaine au XVIIe siècle. Charles Sorel: pédagogue universel, écrivain du particulier: thèse de doctorat. Lausanne, 2019.
6. Dandrey P. Le premier *Francion* de Charles Sorel ou le "jeu du roman". Klincksieck, 2001.

7. Debaisieux M. Le procès du roman. Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel. Orléans: Paradigme, 2000.
8. Rosellini M., Salvan G. Le Francion de Charles Sorel. Neuilly-sur-Seine: Atlande, 2000.
9. Serroy J. Roman et réalité, les histoires comiques au XVIIe siècle. P.: Minard, 1981.
10. Spica A.-É. Francion, un franc-roman // Le Roman au temps de Louis XIII / sous la dir. de F. Greiner. P., 2019.
11. Suozzo A. Nays as the vicarious heroine: The Francion's book XII // French Forum. 1978. Vol. 3. No. 1.
12. Suozzo A. Polarité et parallélisme de l'Histoire comique de Francion // Lectures du Francion de Charles Sorel / sous la dir. de D. Riou. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Информация об авторах | Author information



Ермилова Кира Евгеньевна¹

¹ Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва



Ermilova Kira Evgen'evna¹

¹ A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow

¹ ermilova.kira@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): противоречие; Шарль Сорель; комический роман; роман «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона»; система персонажей; contradiction; Charles Sorel; comic novel; novel "The Comical History of Francion"; character system.

RU

Межкультурный диалог: каким видится герой нашего времени из Москвы, Минска и Дели?

Зелезинская Н. С., Никола М. И., Шишкова

Аннотация. 28 апреля 2023 года в онлайн-формате состоялся международный круглый стол по проблемам литературоведения, компаративистики и межкультурной коммуникации «Дели – Минск – Москва: герой нашего времени в мировой и национальной литературе». Организаторами тематической дискуссии стали кафедра зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, кафедра всемирной литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета и кафедра теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета. Целевой аудиторией форума, прошедшего в онлайн-формате, явились преподаватели, аспиранты и студенты вышеназванных вузов, а также учителя литературы из перечисленных стран. Целью проведения международного круглого стола было определение ключевых особенностей героя нашего времени в глобальном (всемирном) и локальном (национальном) контекстах. Участникам круглого стола было предложено обсудить типы, архетипы, вечные образы, характеры в мировой литературе, представляющие собой слепок с героя нашего времени, обозначить доминирующие образы современной литературы, уловить универсальное в многообразии проявлений человеческих характеров и богатстве красок, которыми рисуют своих персонажей авторы разных национальностей, увидеть немеркнущие образцы в героях прошлого, проследить трансформацию представлений об идеальном герое, конгруэнтное в динамике исторических и социальных процессов, религиозных, эстетических и культурных установок. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе протагонистов в литературах современного многополярного мира, развивающихся под воздействием целого ряда геополитических факторов. В результате дискуссии доказано, что создание образа героя современной литературы неразрывно связано с мировосприятием автора, его социальной позицией и системой этических и эстетических взглядов, что приводит к доминированию определенных типов в современной литературе, равно новосозданных образов и воссозданных архетипов.

EN

Intercultural dialogue: Who is the hero of our time in Moscow, Minsk and Delhi?

Zelezinskaya N. S., Nikola M. I., Shishkova

Abstract. The international roundtable discussion on the problems of literary studies, comparative studies and intercultural communication “Delhi – Minsk – Moscow: The hero of our time in world and national literature” was held online on April 28, 2023. The organizers of the discussion on the subject were the Department of Foreign Literature of the Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, the Department of World Literature of the Institute of Philology of the Moscow State Pedagogical University and the Department of Translation Theory and Practice of the Faculty of Social and Cultural Communications of the Belarusian State University. The target audience of the online forum were teachers, graduate students and students of the above-mentioned universities, as well as literature teachers from the listed countries. The aim of the international roundtable was to identify the key features of the hero of our time in the global (world) and local (national) contexts. The participants of the roundtable were invited to discuss types, archetypes, timeless images, characters in world literature representing a mould from the hero of our time, to identify the dominant images of modern literature, to capture the universal in the variety of manifestations of human characters and the rich colours with which authors of different nationalities paint their characters, to see unfading patterns in the heroes of the past, to trace the transformation of notions about the ideal hero, the congruent in the dynamics of historical and social processes, religious, aesthetic and cultural attitudes. The scientific novelty of the study lies in a comprehensive analysis of protagonists

in the literatures of the modern multipolar world, which develop under the influence of a number of geopolitical factors. As a result of the discussion, it was proved that the creation of the image of the hero of modern literature is inextricably linked with the author's worldview, his/her social position and the system of ethical and aesthetic views, which leads to the dominance of certain types in modern literature, newly created images and recreated archetypes alike.

Введение

Актуальность проведения международного форума обусловлена интересом собравшихся к данному предмету исследования. Уже начало работы круглого стола по обозначенной тематике обнаружило проявление особого внимания к персонажам так называемой мультикультурной литературы, представители которой связаны органично с двумя и более культурами. Развитие этого направления в современном литературном процессе усилилось в постколониальную эпоху, в период интенсивных миграционных процессов и проявления глобалистских тенденций. Для достижения указанной цели проведения международного круглого стола было необходимо решить следующие задачи: во-первых, обосновать, каким образом смена литературных эпох повлияла на модификацию литературного героя; во-вторых, выявить, насколько сильным оказалось воздействие этнокультурной принадлежности автора на художественный уровень современного дискурса; в-третьих, определить парадигму изучения трансформированных, но непреходящих персонажей в зависимости от социокультурных, идеологических и религиозных контекстов.

Практическая значимость обсуждаемой проблематики заключается в возможности использования выводов участников форума о мультикультурных особенностях эволюции литературных героев в условиях плюралистического мира в спецкурсах по зарубежной литературе, культурологии и психологии, а также при составлении программ и чтении лекций в высших учебных заведениях гуманитарной направленности.

Обсуждение и результаты

Свидетельством признания мультикультурных писателей стало награждение многих из них в качестве лауреатов Нобелевской премии: В. Найпол (2001 г.), Дж. М. Кутзее (2003 г.), К. Исигуро (2017 г.), А. Гурне (2021). Один из ведущих исследователей мультикультурной литературы **проф. С. П. Толкачев** (Москва, Московский государственный лингвистический университет), открывая дискуссию круглого стола, показал круг общих проблем этой литературы, воплощенных в историях героев произведений мультикультурной литературы. Чаще всего это история мигрантов, переживающих кризис идентичности своей личности, ощущающих процесс ее расщепленности, ностальгирующих по цельности сознания.

Ценности, сформированные в герое на почве традиций родной культуры, в произведениях мультикультурных авторов вступают в противоречие с реалиями новой родины и вызывают кризис сознания персонажей. Герои-мигранты чувствуют себя в новом культурном хронотопе изгоями, влачащими «полужизнь». Роман с таким названием («Полужизнь», 2001) принадлежит перу В. Найпола, писателя индо-тринидадского происхождения, пишущего на английском языке. Та же проблематика разрабатывается и известным автором индо-пакистанского происхождения С. Рушди в романах «Золотой дом» (2017), «Дети полуночи» (1981) и др. Нередко герои мультикультурных произведений находятся в поисках опоры для восстановления утраченной цельности. Такова, к примеру, героиня Пилар в романе кубинки К. Гарсия «Сновидения по-кубински» (1992), панк-художница, нашедшая поддержку в искусстве. Герои также могут искать душевное убежище в лоне своей диаспоры, как, к примеру, герои романа «Маленький остров» (2004) А. Леви, британского писателя, чьи родители были мигрантами с острова Ямайки. Подобный опыт может, однако, выливаться и в драматические формы криминальной жизни, описанной в романе писателя индийского происхождения Г. Малкани «Лондо-стан» (2007), где герои таким образом мстят чуждому им обществу за свое положение изгоев. Протагонисты, созданные мультикультурными авторами, нередко обращают свой взор в историю, как это делают, к примеру, персонажи романа «И пришло разрушение» (1958) африканского писателя Ч. Ачебе, вспоминающие свою нигерийскую глубинку, мир которой был разрушен с приходом белых завоевателей, презирающих местное население.

Продолжившая дискуссию **проф. М. И. Никола** (Москва, Московский педагогический государственный университет), в свою очередь, обратилась к мультикультурной литературе, в частности к роману писателя южноафриканского происхождения Дж. М. Кутзее «В ожидании варваров» (1980), подчеркнув актуальность проблемы цивилизации и варварства для культуры современного мира. Свое слово М. И. Никола обозначила как поиск активного героя, героя, способного на акт протеста против социального зла и несправедливости. Она высказала предположение, что в современной литературе преобладает персонаж, замкнутый в своем внутреннем мире, своих проблемах, герой с эгоцентричной природой, между тем как мы живем и существуем в очень сложном мире и обеспокоены перспективами его существования и сохранения жизни на земле. По ее мнению, читатель нашего времени нуждается в протагонисте с масштабным философским сознанием, в герое, который обладает активной волей, способностью к сопротивлению злу. Таких героев в современной прозе крайне мало. И чаще их можно найти у так называемых мультикультурных авторов, что не случайно. Непростые судьбы этих авторов, связь с несколькими культурами, задача утвердиться в пространстве чужой культуры и языка сформировали

у них более деятельную природу и широкий горизонт видения жизни. М. И. Никола в качестве примера выделила активного героя в романе Дж. М. Кутзее «В ожидании варваров», судью, который одновременно выступает повествователем, подчеркнув при этом глубокую психологическую разработку этого характера, проявившуюся в растущей на протяжении романа духовной силе и зрелости сознания героя.

О мультикультурном герое вела речь и **Т. В. Филиппова** (Москва, Литературный институт им. А. М. Горького (далее – Литинститут)), представив галерею героев А. Адиги, современного индийского писателя и журналиста, лауреата Букеровской премии 2008 г. Истории своих персонажей писатель превращает в социальный комментарий к последствиям огромного разрыва между богатыми и бедными в Индии. Путь преодоления преград, выстроенных кастовыми ограничениями, социальными иерархиями и материальными крайностями, осознается автором в парадигме национальных культурных ценностей, но Адиги не пытается заострить противоречие между коллективным и индивидуальным: приверженность традициям не исключает поиска личного счастья.

Мультикультурный герой – порождение XX в., мы мыслим его как нашего современника, возможно, самоидентифицируемся с ним – бытование этого образа в современной литературе предопределено культурно-историческими контекстами. Но не менее важно для дискуссии о герое нашего времени построение мостов между героями прошлого и настоящего, героями чужими и своими. Значимые ментальные сдвиги, произошедшие с человечеством после Второй мировой войны и на рубеже XX–XXI вв., снова и снова заставляют возвращаться к вечным образам. Обращается ли сознание автора и читателя XXI в. к героям прошлого, повторяет его черты в новых культурно-исторических контекстах или перевоссоздает их в образах соотечественников и переносит в свою культуру образы других литератур – ответ на эти вопросы неизменно положительный; проблема не в выборе вечных персонажей, а скорее в векторе их изменений и модусе сочетания с современными типами.

Говоря об универсальных моделях или образах, полученных из коллективного бессознательного и общего опыта людей разных рас и культур, **проф. Ранджана Банерджи** (Нью-Дели, Центр русских исследований Университета им. Джавахарлала Неру) подчеркивает, что они служат уникальным инструментом для раскрытия актуальных реалий жизни: влияния социальных условий на поведение человека и его психику в любую эпоху. Подтверждение этому тезису докладчик ищет в шекспировских сюжетах и персонажах.

Изображая актуальные проблемы своей эпохи, Шекспир освещает важные жизненные вопросы, которые неподвластны времени. Его произведения завоевали огромную популярность в России, особенно в XIX в. Среди популярных шекспировских пьес значительное место занимает трагедия «Король Лир» (1605–1606 гг.). Ее персонажи соответствуют социальным фигурам, которые признаны во всех культурах и легко узнаваемы в повествовании. То же относится к сюжету и мотивам трагедии.

Характерная особенность шекспировского периода очень хорошо передана в «Короле Лире» – старый патриархально-феодальный строй в процессе реформирования уступает место новой буржуазной психологии (*англ. the old patriarchal feudal system was for a reform giving way to the new bourgeoisie psyche*). Через противоречия поколений автор хорошо отражает конфликт ценностей, раскрывая недостатки как патриархальной, так и капиталистической системы. Шекспир показывает, как жажда денег и власти разрушает внутренний и внешний мир человека. Таким образом, трагический герой король Лир представляет собой уникального вневременного героя.

В русской литературе на тему шекспировского Лира написаны такие произведения, как «Свои люди – сочтемся» (1850) Александра Островского, «Степной король Лир» (1870) Ивана Тургенева, «Королева Лир» (1997) Людмилы Петрушевской. Интерпретация Лира тремя русскими авторами отличается друг от друга. Писатели-реалисты XIX в. Александр Островский и Иван Тургенев конструируют в своих произведениях типично шекспировскую ситуацию, раскрывая ее в соотнесении с национальной историей. Постмодернистская писательница (*англ. the postmodernist writer from the modern times*) Людмила Петрушевская, напротив, ломает архетипический характер короля Лира, реконструирует его с переходом власти к женщинам. Королева изображена в повести в контрасте с шекспировским королем.

Проф. М. С. Рогачевская (Минск, Минский государственный лингвистический университет) обращается к байроническому герою, выделяя концепции Истины, Знания и Смерти как наиболее востребованный современным сознанием элемент его семантики. В философской романтической драме-мистерии «Каин» (1821) Дж. Г. Байрон создал свой тип думающего и вопрошающего героя, развив и расширив библейскую ипостась Каина. В докладе подчеркивается амбивалентность дискурсивной составляющей драмы: неразрывность понятий добра и зла в дискурсе Каина и традиционность представлений о них в дискурсе Евы, взаимопроникновение старозаветного и новозаветного дискурсов, их диалогичность. Байронический герой Каин олицетворяет китсовскую «негативную способность», включающую интуитивное знание, а также сомнение в каких бы то ни было декларируемых знаниях и истинах. Дискурс Каина порождает идеи ниспровержения авторитетов, противоречия, релятивности, а также предвосхищает лакановские «лакуны» и «децентрализацию». Таким образом, дискурс Каина не просто отрицает предшествующий библейский дискурс, но и становится сам по себе децентрированным, постоянно открывающим лакуны в постижении истины, знания о мироздании и бесконечно «отложенное» постижение смерти.

В этом же поле выявления в исторической матрице элемента, конгруэнтного современному сознанию, высказывалась **К. А. Зиновьева** (Минск, Минский государственный лингвистический университет). Исследователь останавливается на психологизме прозы Х. Мантель как основной стратегии создания характеров в романе «Внесите тела» (2012). Сплетение исторического и психологического – смесь реальных фактов, воспоминаний о них, субъективной оценки событий и белых пятен истории – не позволяют говорить о надежности нарратива, но оставляют пространство для полноценных жизненных характеров и их свободных маневров.

С одной стороны, ключевые исторические события показаны через их активного участника. С другой стороны, внутренний мир героя, его видение происходящего сами становятся сюжетом истории.

К еще более раннему архетипу, представленному в агиографических жанрах, обращается в своем докладе **Н. С. Зелезинская** (Минск, Белорусский государственный университет). Первоначально образ святого мученика воплощал в себе доминирующий идеал эпохи Средневековья. Аскеза мыслилась как подражание герою агиографии, последний задавал образец поведения, произведение о нем – образец жанра. Английским каноническим житием считается «Житие св. Кутберта» св. Беды Досточтимого, структуры которого придерживалось большинство более поздних авторов. Однако Средневековьем традиция не ограничилась. Докладчик указывает на смысловые и структурные параметры, позволяющие увидеть в биографиях Томаса Мора ориентированность на канон жития. Данная стратегия позволяет авторам-католикам – в наибольшей степени Уильяму Роуперу, зятю лорда-канцлера, – через формальные признаки подвести читателя к семантическим значениям, а именно к идентификации Мора со святым мучеником (крамольная мысль для того исторического момента). Далее докладчик размышляет об изменениях архетипа, о воплощении его отдельных характеристик в образе Гарри Поттера и делает вывод о распадении архетипа на три составляющие: святой, аскет, мученик, из которых наибольшую актуальность в современной художественной литературе приобретает последний, будучи помещенным в парадигму негероического героя подростково-молодежной литературы.

Именно негероическим персонажам и средствам создания их характеров в рассказах американских писателей было посвящено выступление **И. В. Соколовой** (Москва, Литинститут). Исследователь подчеркнула, что малая проза, в силу своей динамичности, способна уловить новейшие тенденции, запечатлеть еще до конца неосознанное, поэтому она является ценным материалом для изучения обсуждаемых проблем.

Современная американская новеллистика представляет нашу реальность как мир хаоса, равнодушный или даже враждебный человеку. Персонажем на этом фоне часто выступает асоциальная и даже маргинальная личность. Очевидно, именно этот факт дал основание известному литературному критику Джеймсу Вуду (James Wood) сделать вывод, что герой современной американской литературы «не дотягивает до человека» (*англ.* not fully human), что перед нами «искаженные персонажи» (*англ.* deformed characters).

Однако автор не выносит нравственных оценок, а, в соответствии с принципами «новой искренности», стремится найти объяснение даже самым чудовищным поступкам: ведь «в нашем мире нечестивые не лишены добрых намерений, а у добропорядочных немало дьявольских черт». Создаются новые методы характеристики: в роли протагониста выступает многослойная, изменчивая сущность, «дорисовывать» которую предстоит читателю. В помощь ему по тексту «разбросаны» подсказки: сны, галлюцинации, документальные вставки, мистификации, лингвистические трюки (*англ.* gimmickry). Появляется и новый тип «героя, лишенного ореола героизма» (*англ.* “unheroic hero”), он совершает благородные поступки случайно, по наитию, не отдавая себе отчета в происшедшем. Нередко в ничем не примечательную жизнь персонажей автор вносит элемент сюрреалистического, нагромождает причудливые образы, создает атмосферу фантасмагории. Популярным становится жанр «сказки для взрослых» – мифический нарратив, напоминающий притчу или античную басню. Характеры в этих произведениях похожи на «силуэты, вырезанные из картона фигуры», а не на реальных людей. Их схематичность, одноплановость призваны подчеркнуть отсутствие духовности в современном мире, монотонность и серость, безликость существования.

А. А. Алипова (Москва, Литинститут) рассмотрела проблему маргинальных персонажей в южных готических рассказах, в частности в произведениях Марка Ричарда и Уильяма Гея, характеризующихся трагической тональностью, вниманием к темной стороне человеческой души, эксплуатацией «шоковой терапии», а также неразрывной связи с историей американского Юга. Герой любого южного готического рассказа, будучи помещенным в тяжелые репрессивные обстоятельства наследия рабства и нищеты, либо принадлежит к неблагополучным классам общества, либо страдает от психологического расстройства. Такой герой часто является человеком с необычным восприятием действительности (святой дурак), разнорабочим или человеком без определенных занятий. К первым могут относиться как взрослые, так и детские персонажи. Например, в рассказах Марка Ричарда «День поминовения» (1998) и «Джентльменское соглашение» (1994) главные герои – дети, которые могут видеть то, что не видят другие. В первом рассказе мальчик ведет беседу о жизни с самой Смертью, а в последнем главный герой видит дьявола.

Изломанный, в чем-то даже опасный герой просто необходим авторам, поскольку в художественном мире, где насилие, расовая и религиозная напряженность, а также бедность и нищета становятся основой конфликта, именно герой выступает в роли катализатора, «гальванизирующего» художественную ткань литературного произведения.

В. В. Солодкий (Минск, Белорусский государственный университет) останавливается на поэтике американского романа Кристофера Ишервуда, чья автофикциональность как техника письма предвосхитила столь популярную в наше время стратегию слияния автора, повествователя и главного героя в одно действующее лицо. В своих романах Ишервуд создает героя, способного наблюдать за внешним миром, выражающего собственные чувства лишь косвенно с помощью изменения угла «камеры». Автофикциональность освобождает от лишней привязки к реальности и строгости реконструкции прошлого. Автовымысел рождает героя, способного говорить правдиво и искренне там, где выверенная структура автобиографии лишь отвечает правильными углами и сформированными посылами. Герой К. Ишервуда – это всегда сомневающийся изгнанник, переживающий утрату своего «Я» в мире идентичности стертой. Существует ли в таком мире место для яркого героя, когда вся жизнь становится лишь интертекстом событий различных эпох, стран, городов и культур,

когда хронологическое утрачено, а ось синтеза событий в романе перемещается во внутренний мир психологии человека? Автовымысел привносит необходимое сомнение, освобождающее от ответственности за выполнение «автобиографического пакта». Именно поэтому все чаще опыт автора, трансформирующийся в художественный текст, избавляется от фактологической сверки, оставляя читателю лишь чувства. Герой автофикционального текста – это универсальная маска, примеряемая читателем; это одно из воплощений модернистского принципа «литературы как самой жизни». Структура романов Ишервуда, отличающаяся отсутствием четкой хронологии, является следствием доминирования эмоционального над рациональным, психологизма над отстраненным и целостным автобиографическим взглядом «со стороны». В. В. Солодкий подчеркивает важность дальнейшего рассмотрения явления автовымысла, которое становится все более популярным способом изображать «правду чувств» без фокуса на конкретную личность и завершенности, замкнутости на ней.

О. И. Чуванова (Донецк, Донецкий государственный университет) говорила о постмодернистской чувствительности, герое желающем (*homo desiderans*) и стратегиях писателей-постмодернистов. Конец XX – начало XXI в. можно увидеть как «время вещей», как эпоху, которой свойственно «нагромождение, изобилие предметов» (Ж. Бодрийяр), обусловленных стремлением к потреблению. Андже́ла Картер в романе «Адские машины желания Доктора Хоффмана» (1972) показывает, как объекты-блага, призванные компенсировать внутреннюю пустоту посредством симуляции удовольствия, приводят к расколу человеческого «Я». Ведущие темы желания и обладания связаны с мотивами психологического и физического насилия и травмы, а также фантомностью и симуляцией. «Машины» А. Картер – отсылка к постструктурализму Ж. Делёза и Ф. Гваттари (шизоанализ), к «Инфернальной машине» Ж. Кокто и «Человеку-машине» де Сада. Желание в романе осложнено наличием платы за его исполнение – это и физическое наказание, подавляющее героя, и психологические манипуляции, подчиняющие его сознание. «Игры» Картер – взлом психики героя при помещении его в пограничные ситуации, требующие осуществления выбора. Функционирование «игр» и «машин» поддерживается в романе приемами «магического» реализма. Основой и залогом конструкторов становится фантомность мира: продуцируемые «машинами» призраки-симулякры обнажают истинную природу желаний человека. В свою очередь, гиперреальность как модель «реального без оригинала и реальности» (Ж. Бодрийяр) обуславливает возможность интеллектуальной «игры» с читателем.

Разговор о герое, даже в рамках узких тем, непременно становится многовекторным ввиду разнообразия современных картин мира, не столь важно, претендуют ли они на универсальность. В этом ракурсе интересен «апофатический» подход к проблеме – поиск не-героя, антигероя и – *aliud ex alio malum* – злодея, к которому обратились три докладчика.

А. В. Вильчинская (Минск, Минский государственный лингвистический университет) говорила о Майкле Оуэне, протагонисте романа Джонатана Коу «Какое надувательство!» (1994), как о типичном не-герое постмодернистского романа, чья мораль неоднозначна, чьи высказывания всегда на грани этических представлений о гендерных, расовых, сексуальных и политических нормах, а поступки деструктивны по отношению к социуму и себе. При этом персонаж несовершенен, сложен, непонятен окружающим; и, возможно, это первый тип героя, который начинает соотноситься читателями с дискурсом травмы, предвзятое жанровое развитие романа травмы. Безошибочно узнаваемый сатирический пафос постмодернистской эстетики не только приложим к идеям и топосам произведения, но и накрывает, будто зонтиком, самого протагониста, развитие которого центробежно и тяготеет либо к трикстеру и перевертышу, либо к непонятому романтическому герою. По достижению временной дистанции этот образ сегодня, несомненно, ощущается как капсульный.

В докладе **М. К. Хараз** (Москва, Литинститут) рассмотрены, напротив, центростремительные образы, созданные американским драматургом Тони Кушнером в пьесе «Ангелы в Америке» (1991-1992). Философия автора – также построенная на постмодернистских концептах – воплощена в Луисе, самоназначенном блюстителе морали, который скатывается к лицемерию, самооправданию и лжи, и Прайоре, высшими силами поставленном на пьедестал героя, хотя причина его избранничества неочевидна, а героичность как ментальный конструкт показана драматургом во всем блеске релятивизма. Данные нарративные стратегии позволяют сделать вывод о человечности персонажей Кушнера, размытости дихотомии «герой» / «злодей» и вариативности ее составляющих.

Но времена, когда сказочные принцы под влиянием негативизма, амбивалентности и цинизма в один миг превращались в злодеев, а знак равенства между злодеями и антигероями был с трудом различим, незаметно прошли. Никакого постмодернистского трюкачества и иронии не желает допускать Лалин Полл («Пчелы», 2017), когда речь идет об экологических и социально-политических проблемах освоения Арктики. **Я. Ю. Муратова** (Москва, Литинститут) отмечает, что писательница осознанно возрождает героиню серьезных человеческих испытаний, географических подвигов и открытий, которыми овеяно историческое прошлое Арктики, и расставляет своих героев в разные углы ринга. Место современного злодея занимает представитель глобального лобби Джо Кингсмит, жаждущий обогащения и власти за счет природных ресурсов. Он не стесняется в средствах и способах достижения поставленных целей, а автор не расходует на него краску – в экоромане XXI в. черно-белые акценты всегда расставлены однозначно. Белая достается левому углу ринга: британский эколог Том Хардинг стремится всеми силами защитить хрупкую красоту севера и, подобно романтическому герою, готов пожертвовать собой ради сохранения хрупкого природного равновесия. Его близкий друг Шин Каусон стоит перед сложным выбором между желанными социальными благами, которые ему сулит работа при Кингсмите, и честными человеческими отношениями и личной совестью, что требует отказа от власти и богатства. В этом персонаже видны черты «героя нашего времени» – человека, стоящего перед серьезными дилеммами и вызовами современного мира. Четвертый угол достается читателю – ведь этот роман о дне сегодняшнем, «о тебе и обо мне», и о мере героического в каждом человеке.

Несмотря на то, что понятия «герой» и «героическое» в литературоведении XXI в. размываются и даже отрицаются, а «романтический герой» и вовсе видится противоположным нашему прагматическому миру, нельзя не заметить, что объектом анализа участников круглого стола часто становились произведения, выделяющиеся героическим и романтическим пафосом. Сколь бы неожиданным не показался этот акцент, та же перспектива вырисовывается и во внимании исследователей к англоязычному подростково-молодежному роману. Вероятно, именно в этом жанре граница между художественной условностью и реальностью XXI в. наименее различима – до такой степени, что комментарий к роману автор свободно продолжает в своем блоге, а юный читатель может воспринять оба текста как руководство к действию или совет психолога.

О прагматике жанра реалистического подросткового романа, возрастающую популярность которого отмечают издатели, говорила **проф. И. А. Шишкова** (Москва, Литинститут). Исследователь обращается к творчеству таких англоязычных авторов, как Жаклин Уилсон, Джо Джо Мойес, Марк Хэддон, Марисса Мейер и др., которые стараются раскрыть проблемы формирования *социальной идентичности* героев, их принадлежности к тем или иным группам и общностям, а также осветить связанные с этим различные жизненные перипетии, являющиеся неотъемлемой составляющей жанра реалистического подросткового романа. Главной темой в нем, по мнению многих исследователей, признается поиск своего места в правдиво отображенной действительности. В то же время как авторы, так и исследователи литературы для подростков не теряют интереса и к гендерному аспекту. Поскольку, согласно современным отечественным и зарубежным источникам о подростковой психологии, границы данного возраста все больше размываются (М. Мелия), авторам повестей и романов для подростков приходится учитывать тот факт, что половое созревание, действительно, «обгоняет» этапы стабилизации характера и формирование ответственности индивида перед собой и обществом. Последнее продиктовано модификациями этических ценностей социокультурной среды, что также оказывает влияние на расширение границ подросткового возраста.

Авторы произведений для подростков пытаются ответить на вопрос, чем отличаются их герои от соответствующих литературных персонажей 1980-90-х гг. В этой связи, по мнению психологов, можно назвать несколько отличий, таких как инфантилизация, отсутствие социальных навыков (подростки чаще общаются онлайн, чем офлайн, и подобное общение, конечно, остается для них ведущим видом коммуникации), техническая грамотность при неумелости в быту, погружение в виртуальную реальность и так называемая «некоторая новая чувствительность», утрата рефлексии, ценностная дезориентация и др. (М. Мелия).

Среди авторов, работающих в жанре *young adult literature*, – британская писательница Жаклин Уилсон, которая не боится касаться таких травмирующих тем, как межличностные отношения в семье и школе, развод родителей, травля сверстников и т. д., считая невозможным полностью защитить психику подростка от жизненных реалий, но возможным попытаться оказать ему существенную помощь через книгу. Если у читательницы из благополучной среды нет тех проблем, которые знакомы детям из деградирующих семей, то они узнают о них из ее книг и другими глазами взглянут на происходящее с их ровесниками. Уилсон убеждена, что ее книги о подобных жизненных перипетиях прежде всего должны учить читателей сопереживанию и пробуждать в них «чувства добрые» по отношению к тем, кто находится с ними рядом.

При всей остроактуальной прагматике реалистического подростково-молодежного романа, он не перестает сохранять традиционные характеристики романа воспитания. Это убедительно показывает **Л. В. Сапегина** (Донецк, Донецкий государственный университет) на материале романа Дэвида Митчелла «Блэк Свон Грин» (2006). Роман рассказывает о взрослении тринадцатилетнего подростка Джейсона Тэйлора, который за год своей жизни проходит важные этапы психологического и духовного становления. Действие в романе разворачивается в период холодной войны – противостояния двух мировых систем, и произведение пропитано тревожными ожиданиями взрослых возможного начала Третьей мировой, но вместо этого вспыхивает война за Фолклендские острова, и тоpos войны становится общим фоном, на котором разворачивается повествование. У Джейсона, названного именем древнегреческого героя Ясона, своя война: он должен найти свой путь между Сциллой школьного буллинга и Харибдой семейного раздора и обрести «золотое руно» собственной идентичности. На фоне ядра жанра отчетливо прорисовываются отличия героя XXI в.: в противоположность подросткам-бунтарям середины XX века Джейсон мечтает о скорейшем взрослении и намерен вписываться в стандарты общества, в частности школьного подросткового мира, где бытуют жестокие нравы, где легко стать изгоем и объектом издевательств.

Анализируя роман, докладчик апеллирует к романтическому дискурсу, указывая, что взросление Джейсона включает в себя принятие своей инаковости и своего одиночества среди людей, как и положено поэту (он – не такой, как все, он – художник, мыслящий образами). Можно сказать, что «Блэк Свон Грин» – портрет художника в отрочестве, постмодернистская вариация жанра *Künstlerroman*. Однако в борьбе героя со своими слабостями и страхами, в противостоянии обществу, живущему энергиями войны, ненависти, агрессии, неприятия иного, другого, Л. В. Сапегина усматривает и героическое, что дает исследователю основания видеть в подростке героя нашего времени.

Заключение

Участники дискуссии говорили о героях разных национальных литератур и о глобальных литературных тенденциях. Тем не менее наметилось несколько векторов развития литературного героя: во-первых, мультикультурный герой, во-вторых, герой-подросток, а что касается вечных образов, судя по докладам и развернувшейся дискуссии, наибольшее внимание привлекают герой романтического плана (что звучит в унисон

с выбором юного героя) и вопрос о потенциальном и фактическом развитии категории героичности в художественном произведении XXI в. Неиссякаемый интерес также вызывает поэтика создания образов.

Участники дискуссии пришли к выводу, что даже выявленные доминирующие художественные образы и идеалы, на которые ориентируется сегодняшний автор, со всей определенностью указывают на невозможность их рассмотрения исключительно в парадигме глобализации. Вне социальных, исторических, культурных, идеологических и религиозных контекстов дискуссия была бы невозможна, а контексты, несомненно, различны для Индии, России, Беларуси и т. д. Однако герой современной литературы – это также и этическая, и эстетическая оценка автором современности и современников, а в наш век, век информационных технологий, оторваться от глобальной ситуации и пребывать в изоляции невозможно. Межкультурная чувствительность, безусловно, сообщает нам общечеловеческие ценности.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы героя участники дискуссии видят в продолжении рассмотрения данной тематики, что обусловлено требованиями современной эпохи и особенностями мирового литературного процесса.

Информация об авторах | Author information

RU

Зелезинская Наталья Станиславовна¹, к. филол. н.

Никола Марина Ивановна², д. филол. н., проф.

Шишкова Ирина Алексеевна³, д. филол. н., проф.

¹ Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь

² Московский педагогический государственный университет

³ Литературный институт им. А. М. Горького, г. Москва

EN

Zelezinskaya Natalia Stanislavovna¹, PhD

Nikola Marina Ivanovna², Dr

Shishkova Irina Alekseevna³, Dr

¹ Belarusian State University, Minsk, The Republic of Belarus

² Moscow State Pedagogical University

³ The Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow

¹ zelezinskaya@bsu.by, ² nikola7352@mail.ru, ³ shishkova@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): герой нашего времени; компаративистика; межкультурная коммуникация; конгруэнтность; межкультурная чувствительность; hero of our time; comparative studies; intercultural communication; congruence; intercultural sensitivity..

RU

Проблема памяти в романе «Лунный тигр» Пенелопы Лайвли

Иванова Д. Д., Вафина А. Х.

Аннотация. Цель исследования – выявить своеобразие структуры романа «Лунный тигр» британской писательницы Пенелопы Лайвли. В статье анализируются нарративные особенности изображения образа главной героини. Воспоминания и рефлексия героини – это способ реконструкции памяти, а также непрерывный процесс узнавания себя и осознание собственной индивидуальности. Героиня является носителем сильного и уникального характера, но в то же время автор воплощает в ее образе черты героя, впитавшего травматический опыт войн XX столетия. Данное научное изыскание вносит теоретический вклад в изучение современной английской литературы и особенностей репрезентации проблемы памяти. Научная новизна работы заключается в исследовании нарративных стратегий в романном творчестве Пенелопы Лайвли, необходимых для выстраивания повествования, в котором конструируется процесс мышления человека в тесной взаимосвязи с воспоминаниями. В статье анализируется нетипичная фигура диегетического нарратора, для которого характерна внутренняя фокализация. В результате исследования повествовательной структуры романа доказано, что нарушение принципов эпического в романе и тенденция к деконструкции событий прошлого, но в то же время отказ от объективности повествования и стремление к индивидуализации в субъективном тексте главной героини позволяют отнести роман к постмодернистской литературе, где весь мир находит отражение в истории одного человека.

EN

The problem of memory in the novel “Moon Tiger” by Penelope Lively

Ivanova D. D., Vafina A. Kh.

Abstract. The aim of the research is to identify the peculiarity of the structure in the novel “Moon Tiger” by the British writer Penelope Lively. The paper analyses the narrative features of the image of the protagonist. The heroine’s memories and reflection are a way of reconstructing memory, as well as a continuous process of self-recognition and realising her own individuality. The heroine possesses a strong and unique character, but at the same time, the author embodies the traits of a hero who absorbed the traumatic experience of the wars of the XX century in her image. The research makes a theoretical contribution to the study of modern English literature and the peculiarities of representation of the problem of memory. The scientific originality of the paper lies in examining narrative strategies in Penelope Lively’s novelistic works that are necessary for building a narrative in which a person’s thinking process is constructed in close relationship with memories. The paper analyses an atypical figure of a diegetic narrator characterised by internal focalisation. As a result of studying the narrative structure of the novel, it has been proved that the violation of the principles of the epic in the novel and the tendency to deconstruct the events of the past, but at the same time the rejection of the objectivity of the narrative and the desire for individualisation in the subjective text of the protagonist allow the novel to be attributed to postmodern literature, where the whole world is reflected in the history of one person.

Введение

Несмотря на то, что европейской литературе имя Пенелопы Лайвли хорошо известно, ее творчество до сих пор остается на периферии интересов литературоведов в нашей стране. В представленной статье задача автора сводится к заполнению данной лакуны в отечественном литературоведении.

Актуальность исследования обосновывается возрастающим интересом к проблеме индивидуальной памяти. На протяжении существования человечества ученые разных эпох пытались осознать, дать определение и отследить особенности функционирования процессов памяти, а за последние несколько десятилетий она послужила темой для изучения в различных междисциплинарных науках, таких как психология, литературоведение, антропология, история и культурология. Более того, в переломные моменты человеческой истории

ученые проявляют особое внимание к памяти травмы, поскольку катастрофы и войны оставляют неизгладимый след в социальной памяти и индивидуальном сознании. Своевременность подобного исследования обосновывается также интересом русских читателей к ее творческому наследию.

Проблема памяти является одним из наиболее приоритетных направлений в целом ряде междисциплинарных гуманитарных исследований и вызывает интерес литературоведов, психологов, антропологов и культурологов. Это напрямую обусловлено поисками людей своей культурной, исторической и социальной идентичности. Память – это фундамент самоидентификации, а специфика восприятия событий прошлого, процессы воспоминания и забвения формируют у человека представления о себе, истории своей страны и общества, а также позволяют отразить травматический опыт истории.

Проблема памяти в творчестве Пенелопы Лайвли ранее освещалась в монографии Мэри Х. Моран “Penelope Lively” (Moran, 1993), где исследователь указывает на субъективную природу реальности и текучесть времени в романах автора при анализе системы образов произведений «Лунный тигр» и «Город разума», обращает внимание на взаимосвязь прошлого и настоящего, а также дает определение ее повествовательной технике и вводит термин «калейдоскопическая техника»: этот прием позволяет автору вписывать в единую нить фрагментарные воспоминания ее героев (Moran, 1997, p. 120).

Исследованию нарративных приемов в представлении образа женщины в творчестве Пенелопы Лайвли посвящены статьи испанского филолога Марикель Оро-Пикерас. В публикациях “Demythologizing Female Aging through Narrative Transgression in Penelope Lively’s «Moon Tiger» and Angela Carter’s «Wise Children»” (Oró-Piquer, 2017), “Retrieving the Past – the Historical Theme in Penelope Lively’s Fictions” (Xiaotang Lv, 2016), “Towards Old Age through Memory and Narrative in Penelope Lively’s «Photograph» and «How All It Began»” (Oró-Piquer, 2014) исследователи предлагают использовать термин «психологическое наложение» для изучения смены точек зрения в романах П. Лайвли. В статье Божены Кучалы “Penelope Lively’s Autobiographical Memory” исследуются истоки ее авторских приемов для актуализации процесса идентификации литературного героя: ее творчество в этом отношении связывается с эпохой раннего модернизма. Автор статьи настаивает на необходимости применения принципа непрерывности в вопросе о личной идентичности в романах Лайвли, поскольку все, что есть в настоящем ее героев, несет в себе следы их прошлого (Kucala, 2017).

Российские литературоведы также проявляют интерес к романному наследию автора, среди них можно выделить статьи О. Г. Сидоровой и Т. А. Полуэктовой (2019) «Экфрасис и его функционирование в поэтике романа Пенелопы Лайвли “Фотография”» и О. А. Судленковой (2019) «Вымышленная автобиография Пенелопы Лайвли», где авторы анализируют рассказы «Выдуманное» (“Making It Up”, 2005), представляющие собой альтернативные версии разных эпизодов жизни автора. Рассматривая соотношение реальных фактов и вымысла в рассказах, авторы статей приходят к выводу, что сборник можно отнести к жанру автофикшн.

Теоретическую базу данного исследования составили работы зарубежных и отечественных ученых, изучающих проблему памяти с позиции социологии, истории, психологии, культуры и литературоведения (King, 2000; Рягузова, 2020; Романовская, 2010; Касьянов, Самыгин, 2019; Нора, Озуф, Пюимеж и др., 1999).

Изучение особенностей репрезентации проблемы памяти в творчестве Пенелопы Лайвли предполагает решение следующих задач: проследить, как функционирует память в романе «Лунный тигр», какую нарративную стратегию выбирает автор для саморепрезентации собственной жизни, а также выявить специфику осмысления памяти в рамках феминного дискурса. Все эти задачи решаются при помощи структурно-семантического метода.

Материалом исследования послужил роман П. Лайвли: Лайвли П. Лунный тигр / пер. с англ. Т. Шабановой. М.: РИПОЛ классик, 2015.

Теоретическую значимость данной работы составляет вклад в изучение творчества Пенелопы Лайвли, которая вызывает широкий интерес в западном литературоведении, однако она остается мало известной русскому читателю и ее творчество не получает должного освещения в отечественном литературоведении.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы, основные положения и выводы могут быть использованы при чтении лекционных курсов по зарубежной литературе XX-XXI вв., на практических занятиях по британской литературе.

Обсуждение и результаты

Своеобразие нарративной структуры романа

Пенелопа Лайвли – британская писательница, автор романов для взрослых и детей. Ее литературная карьера началась с создания книг для детей: ее первый роман “Astercote” был написан в жанре фантастики и опубликован в 1970 году. Позднее она издала более двадцати книг для детей, которые получили широкое признание. В 1973 году Пенелопа Лайвли получила медаль Карнеги от Ассоциации библиотек за лучшую детскую книгу Британии, в 1976 году она удостоилась Уитбредовской премии. Уже в первых своих книгах автор поднимает проблему взаимодействия истории и памяти, которая в дальнейшем становится одной из центральных в ее творчестве. Вскоре Пенелопа Лайвли начинает писать и для взрослых. В 1977 году выходит роман «Дорога в Личфилд» (“The Road To Lichfield”), который в этом же году будет номинирован на Букеровскую премию. Роман «По словам Марка» (“According to Mark”, 1984) вошел в шорт-лист Букеровской премии. Заветной премии в области литературы Пенелопа Лайвли удостоилась в 1987 году. Она стала лауреатом Букеровской премии благодаря роману «Лунный тигр» (“Moon Tiger”, 1987).

Во всех ключевых произведениях ее творчества: «Дом открытый» (“A House Unlocked”, 2001), «Олеандр, Джараканда: восприятия детства» (“Oleander, Jacaranda”, 1995), «Аммонитянины» (“Ammonites and Leaping Fish”, 2014), «По словам Марка» (“According to Mark”, 1984) – можно проследить особенное внимание автора к прошлому – различие между личной или семейной и официальной историей, восприятие одного и того же события человеком спустя долгое время, очень часто уже на смертном одре, а также осмысление времени и рокового случая. Весь этот круг рассматриваемых вопросов объединяет проблема памяти, которая играет ключевую роль в ее творчестве. Все романы Пенелопы Лайвли, написанные для взрослых, так или иначе затрагивают этот аспект, что позволяет автору вскрыть в героях новые черты характера, заново переосмыслить прожитое время, отрефлексировать и идентифицировать кризисные эпизоды жизни сквозь призму прошлого.

Пожалуй, в этой череде художественных приемов автора следует особо подчеркнуть значимость категории памяти для идентификации героев: вспоминая события прошлого, они будто заново обнаруживают себя, собирая собственную «самость» по кусочкам, подобно мозаике, в самых незначительных эпизодах и деталях, собственных реакциях и выстраиваемых отношениях с окружающими. Сама Пенелопа Лайвли неоднократно высказывалась о своей заинтересованности в категории памяти, а именно в том, как она формируется: “...the ways in which the physical world is composed of memory, the ways in which it’s an encumbrance and the ways in which it is an asset... I can hardly decide which it is. But it is something that I’m constantly aware of and constantly seeking new ways of exploring fictionally” (Penelope Lively. URL: <https://literature.britishcouncil.org/writer/penelope-lively>). / «...то, как физический мир формируется при помощи памяти, а также способы, с помощью которых это является обременением, и способы, с помощью которых это является активом... Я с трудом могу решить, что это такое. Но это то, о чем я постоянно думаю и ищу новые способы художественного исследования» (перевод автора статьи. – Д. И.).

Одним из ярких романов, в котором память играет важнейшую роль, является «Лунный тигр», написанный в 1987 году. Память доминирует в романе на уровне проблематики, определяет непосредственно тематический уровень, влияет на нарративную структуру романа, опосредует жанровую специфику, систему образов.

Сюжет романа составляют воспоминания умирающей от рака 76-летней женщины Клаудии Хэмптон, историка и журналистки. Героиня восстанавливает свое прошлое посредством личных воспоминаний, а также в ходе беседы с посетителями, которые навещают ее в больнице. Этот процесс усиленной работы над конструированием личности в историческом разрезе позволяет героине Пенелопы Лайвли осознать собственное «Я». Процесс узнавания себя в прошлом через воспоминания и рефлексии героини – это способ реконструкции памяти. Это необходимо для решения ряда задач: определения жизненной позиции, выявления ценностей жизни и осмысления роли человека и его личностных качеств в этом процессе проживания.

Пенелопа Лайвли выбирает ретроспективную композицию для представления истории ее героини: путешествие в прошлое позволяет выстроить целостный литературный образ. Перед читателем предстает журналистка, которая прошла насыщенный на события жизненный путь, а ее история, в силу ее возраста и непосредственно самой манеры презентации ее жизни, воспринимается читателем как вызывающая доверие, достоверная. В уста своей героини Пенелопа Лайвли вкладывает откровенные признания от первого лица: Клаудия открыто рассказывает о своих сильных и слабых сторонах, дурных и хороших поступках, которые определяют ее личность в разных сферах ее жизни. Категория памяти здесь выступает как инструмент, выявляющий спектр разных сфер «Я», в которых существовала героиня: жена, мать, любовница, историк, человек, переживший войны и другие потрясения XX столетия. Таким образом, можно говорить о том, что автор изображает не только индивидуальную, но и коллективную память, «которая, существуя по своим законам, призвана хранить коллективный опыт, репрезентированный в смыслах, символах, образах, культурных кодах, средствах и механизмах воспроизводства и трансляции прошлого» (Рягузова, 2020, с. 326).

Автор выбирает своеобразную нарративную стратегию: само рассказывание есть подражание процессу мышления человека, а именно тому, как происходит воспоминание событий из жизни. Эта стратегия позволяет Пенелопе Лайвли передать функцию повествователя своей героине: рассказывание истории в этом случае превращается в процесс глубокого погружения в прошлое. Но здесь важно отметить, что воспоминания не всплывают произвольно, они организованы логично, тематически и выстроены в хронологическом порядке во временной оси.

Речь Клаудии обращена к аудитории и строится по принципу монолога: «На этот раз будет действие. Непрестанное, смертоносное, триумфальное движение – из грязи к небу, всеобщее, уникальное, мое и ваше... Мисс Хэмптон мыслит с размахом – мои друзья» (Лайвли, 2015, с. 6). Благодаря такой внутренней фокализации повествование в романе приобретает черты искренности и интимности, схожей с теми эмоциями, которые вызывает прочтение личного дневника. В перволичном изложении истории Клаудии Пенелопа Лайвли не использует прием умолчания, который часто встречается в подобного рода текстах. В ее тексте нет попытки скрыть постыдные и болезненные факты ее жизни, рассуждение о прожитых днях представлено так, как если бы мисс Хэмптон находилась наедине с собой, например, когда она анализирует причины, по которым возник инцест с братом: «Я дожидая почти до тридцати лет, и ни один мужчина не уделял мне столько внимания, сколько Гордон. Поэтому, наверное, между нами и возникло то, что возникло» (Лайвли, 2015, с. 156). Более того, эти события собственной жизни анализируются с еще большим вниманием: воспоминания изобилуют деталями. Такое подробное изложение необходимо, чтобы актуализировать картины прошлого в эмоциональном плане: героиня пытается заново пережить те же самые чувства, которые ее одолевали в тот момент в прошлом, а это, с точки зрения автора, есть необходимое условие для осознания и осмысления причин поступков.

Особенности своеобразной повествовательной стратегии формируют нетипичную фигуру диегетического нарратора. Главным в определении типов нарратора является противопоставление диегетического и недиегетического нарратора. Эта дихотомия характеризует присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира – в плане повествуемой истории, или диегесиса, и в плане повествования, или экзегесиса. Диегетическим будем называть такого нарратора, который повествует о самом себе как о фигуре в диегесисе. Диегетический нарратор фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегетический же нарратор повествует не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах. Его существование ограничивается планом повествования, «экзегесисом». Это обусловлено тем, что традиционно в автобиографических текстах модернистской литературы повествующее «Я» и субъект повествования были идентичны, а значит, авторы игнорировали процессы памяти и представляли события прошлого так, будто они единообразны и доступны читателю (Шмид, 2022, с. 34). Пенелопа Лайвли, как представитель постмодернистской литературы, прекрасно посвящена в механизм работы памяти: мировосприятие ее героини, Клаудии, в настоящем, когда она является умирающей пожилой женщиной, влияет на отбор и интерпретацию тех фактов собственной жизни, которые стремится представить читателю автор. Так, Клаудия сурова в оценке собственных поступков, она прямо признает свои слабые черты характера, например, вспоминает приятное тщеславное чувство, когда ее узнают на приеме, или причину, по которой она соглашается выступать консультантом по истории в довольно посредственном кино: *«Алчность: в конце концов алчность и любопытство взяли верх»* (Лайвли, 2015, с. 264). Но в то же время в ее повествовании о себе в прошлом героиня предстает сильной, независимой женщиной: она разрывает отношения с человеком, которого не может уважать. Примечателен в этом отношении и эпизод, где она посещает зону боевых действий и видит погибших людей – все это указывает на то, что автор стремится создать у читателя определенный образ женщины своего времени.

Если рассматривать функцию игры со временем для определения художественного метода автора, то следует обратить внимание на следующее. Нарушение принципов эпического в романе и тенденция к деконструкции событий прошлого позволяют отнести роман к постмодернистской литературе, где весь мир находит отражение в истории одного человека. Есть при этом и обратный процесс, когда история лишается объективности, индивидуализируется в субъективном тексте главной героини: *«История мира, рассказанная Клаудией: факты и вымысел, миф и реальность, игра воображения и документальные свидетельства»* (Лайвли, 2015, с. 7). Такой бинарный подход к изложению событий влияет и на структуру романа. История, рассказанная Клаудией, апеллирует к личной истории самого адресата: автор сразу погружает читателя в его личные воспоминания. И это погружение лишено преамбул: отсутствует традиционный для такого представления личной истории пролог и/или «знакомство» читателя с контекстом, героями, историческими событиями. Об этом Пенелопа Лайвли предупреждает заранее. Читатель вовлекается в ситуацию азартной игры: предстоящая история сравнивается с колодой карт, где воспоминания как бы случайно выпадают в памяти героини.

Особую смысловую нагрузку несет название романа – перед читателем метафора лунного тигра в виде тлеющей спирали от комаров. Это одна из деталей совместной ночи Клаудии и Тома, случайно промелькнувшая в одном из эпизодов романа, она имеет символическое значение. Спираль – это время, отведенное каждому человеку, которое скоротечно догорает, как и уголек этой спирали. В контексте памяти спираль символизирует собой угасание сознания, поскольку героиня находится в критическом состоянии, а ее воспоминания как бы ускользают от нее, исчезая навсегда. Так, например, в одном из эпизодов героиня с ужасом обнаруживает, что не может вспомнить простейшее слово. Она в панике пытается вспомнить слово и понимает, что утрачивает язык и слова, которые связывают ее с миром, а значит, и воспоминания.

При прочтении первых глав создается ощущение перегруженности сюжета: всплывающие в памяти героини ситуации разных этапов ее жизни похожи на поток сознания, где нет прямой хронологии событий от прошлого к настоящему (или наоборот), а воспоминания в произвольном порядке сменяются одно за другим. Например, она вспоминает свое детство и брата Гордона, а потом резко переходит к размышлениям о ходе истории и о палеолите: *«В моей истории зазвучит множество голосов. Холодное бесстрастное повествование не для меня»* (Лайвли, 2015, с. 4). Все это связано с особым взглядом автора, который в тексте воплощает свое представление о памяти как о палимпсесте – многослойной записи. При этом П. Лайвли отходит от традиционного понимания палимпсеста, поскольку, по ее мнению, различные слои-события в памяти организуют особую структуру, в которой важнейшие события прошлого откладываются так же, как и археологические ископаемые. Для нее «раскопка» этих событий прошлого несет в себе, с одной стороны, анализ и рефлексию травмирующих эпизодов жизни, а с другой – обеспечивает надежную связь поступков и ее выборов в критических ситуациях и настоящего – той, кем она является в данный момент.

Поскольку сама Пенелопа Лайвли являлась участником археологических раскопок, метафора «раскопка» особенно близка для ее понимания функции памяти: отмечая, что забывание – один из важнейших процессов памяти, она принимает то, что большая часть событий прошлого навсегда утеряна, и тем самым подчеркивается особая значимость тех обрывков жизни, которые еще можно вспомнить, особенно будучи на смертном одре. Эти воспоминания становятся бесценными, как редкие археологические ископаемые. В метафоре «археологическая раскопка» особое значение имеет понятие воспоминаний как ключей, предназначенных для открывания запертых дверей памяти, которые таят секреты (King, 2000, p. 98). Автор подчеркивает фрагментарность и разрозненность воспоминаний, поскольку никто не знает, к чему приведут результаты этих «раскопок», потому что только в процессе воспоминания выстраивается личность, широкий спектр, определяющий сущность «Я».

Дальнейшее развитие сюжета показывает, что все размышления героини сводятся к одной важнейшей, критической и переломной точке в ее жизни, а именно встрече с Томом Сауверном во время Второй мировой войны в Египте: *«Я понятия не имела, как его зовут, смутно запомнились рыжеватые усы и загоревшее до черноты выдубленное лицо, такое, как у всех у них. Он пришел и ушел – обычный артиллерист, оказавшийся рядом, когда был нужен транспорт, – хотя он, конечно, сыграл свою жизненно важную роль, ведь без него я бы не попала в Киренаику, не оказалась бы в грузовике, который затем сломался в какой-то глуши, и мне не пришли бы на помощь двое офицеров на джипе, один из которых...»* (Лайвли, 2015, с. 165). Именно эти отношения с Томом стали определяющими в ее дальнейшей жизни.

Трагическая смерть возлюбленного оказывается лейтмотивом в повествовании: в памяти героини – это точка отсчета, к которой она возвращается снова и снова, даже в последние моменты своей жизни Клаудия перечитывает его дневники с поля боя, тем самым пытаясь осознать и пережить его опыт. Автор изображает эти отношения искренними, но безнадежными: после короткого отпуска Том вынужден вернуться на поле боя, но эти пять дней, в которые оба героя успели сблизиться и построить планы, стали для Клаудии, возможно, самыми важными во всей жизни, так как все остальные воспоминания мысленно ведут героиню к этой встрече, которая является композиционным центром романа. Каир, где произошла встреча Клаудии и Тома – это особое «место памяти», «не столько физическое, сколько символическое» (Романовская, 2010, с. 43). При этом здесь стоит отметить, что в повествовании героини обнаруживаются и черты, присущие ненадежному рассказчику: она плохо помнит детали тех встреч и проведенного вместе времени, и это признание в наличии сбоев в осмыслении себя и своей истории в пространственно-временном континууме передается перволичным рассказчиком. Клаудия сообщает об этом, говоря, что все было как в тумане: *«Ощущение и место – вот что нам остается. Для тех моих воспоминаний не существует ни последовательности, ни хронологии: я не могу вспомнить, когда мы ездили в Карнак, к Колоссу, к гробницам – все это происходило словно бы в тумане»* (Лайвли, 2015, с. 103). Клаудия неслучайно говорит о месте, ведь человеческая память конкретно связана с пространством (Касьянов, Самыгин, 2019, с. 77). В романе эти пространства представлены образами родительского дома, Египта, Англии.

В воспоминаниях этих эпизодов встречи с Томом для героини наиболее приоритетным является не хронологически точная последовательность изложения событий и фактологическая точность, а ощущение влюбленности и всепоглощающего счастья, которого впоследствии героине не суждено испытать ни с кем: *«Я помню, какой ощущала себя тогда – богатой, счастливой, более живой, чем когда бы то ни было»* (Лайвли, 2015, с. 156). Во всем романе самым ярким воспоминанием является проведенная вместе ночь, так как героиня детально вспоминает все мельчайшие подробности вплоть до узора на плетеном стуле или пейзажа за окном. Этот эпизод, который создан при помощи приема ретардации, – важнейший во всем романе, поскольку здесь героиня чувствует, что обрела родного человека, она ощущает полноту жизни, которую, будто предчувствует, ей скоро предстоит потерять. Благодаря этим чувствам память как бы кристаллизуется и фиксируется в «месте памяти» (Нора, Озуф, Пюимеж и др., 1999).

Клаудия пытается поговорить с Томом *«о том, на что вечно не хватает времени»* (Лайвли, 2015, с. 165), и в дальнейшем она вновь и вновь будет вспоминать их реплики. Эта утраченная близость ею не будет обретена: автор показывает, что Клаудия не близка со своей дочерью, она не может обрести взаимопонимание с женой брата, бывшим мужем, даже запретная инцестуальная близость с братом не приносит ей счастья. Во всех ее воспоминаниях сквозит тема одиночества, поскольку ни один герой по силе духа не приблизился к погибшему Тому.

Заключение

Таким образом, можно сделать вывод, что память играет важнейшую роль в романе. Она определяет как тематический уровень текста, так и повествовательную стратегию автора. Актуализация проблемы памяти в романе позволяет Пенелопе Лайвли сконструировать противоречивый образ женщины со сложным внутренним миром и богатой судьбой времен XX столетия. С одной стороны, она создает образ сильной и независимой от мужского влияния женщины с волевым характером, а с другой – ее память хранит травматичный опыт, который она вынуждена скрывать от посторонних глаз.

В романе используется необычная нарративная стратегия: автор передает функцию рассказывания диегетическому нарратору, который в ходе воспоминания событий реконструирует у читателя его собственный образ о прошлом. При этом рассказывание истории Клаудии Хэмптон имитирует процесс мышления, при котором произвольно всплывают истории из жизни.

Благодаря калейдоскопической технике автору удается создать особый тип повествования, где процесс воспоминания событий уподобляется метафоре археологических раскопок, представленных фрагментарными и разрозненными «осколками» прошлого героини, что позволяет автору анализировать травматичные эпизоды своей жизни, а также отследить процесс становления собственного «Я».

Героиня романа представляет собой тип героя с космологическим мышлением, который осмысливает свою жизнь сквозь призму личной истории и мировую историю через события собственной биографии.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в более детальном изучении форм репрезентации исторического опыта в контексте всего творчества Пенелопы Лайвли.

Источники | References

1. Касьянов В. В., Самыгин С. И. Историческая и коллективная память и социальный порядок // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2019. № 10.
2. Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция-память / пер. с франц. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999.
3. Романовская Е. В. Морис Хальбвакс: культурные аспекты памяти // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2010. Т. 10. № 3.
4. Рягузова Е. В. Коллективная и семейная память в контексте взаимодействия Я и Другого // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Акмеология образования. Психология развития». 2020. Т. 9. Вып. 4 (36).
5. Сидорова О. Г., Полуэктова Т. А. Экфрасис и его функционирование в поэтике романа Пенелопы Лайвли «Фотография» // Известия Уральского федерального университета. Серия 2 «Гуманитарные науки». 2019. Т. 21. № 4 (193).
6. Судленкова О. А. Вымышленная автобиография Пенелопы Лайвли // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1 «Филология». 2019. № 1 (98).
7. Шмид В. Нарратология. М.: Litres, 2022.
8. King N. Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
9. Kucała B. Penelope Lively's Autobiographical Memory // Brno Studies in English. 2017. Vol. 43. No. 1.
10. Moran M. H. Penelope Lively. N. Y., 1993.
11. Moran M. H. The Novels of Penelope Lively: A Case for the Continuity of the Experimental Impulse in Postwar British Fiction // South Atlantic Review. 1997. No. 62 (1).
12. Oró-Piqueras M. Demythologizing Female Aging through Narrative Transgression in Penelope Lively's 'Moon Tiger' and Angela Carter's 'Wise Children' // Critique: Studies in Contemporary Fiction. 2017. Vol. 58. No. 2.
13. Oró-Piqueras M. Towards Old Age through Memory and Narrative in Penelope Lively's 'The Photograph' and 'How It All Began' // Journal of English Studies. 2014. No. 12.
14. Xiaotang Lv. Retrieving the Past – the Historical Theme in Penelope Lively's Fictions // Theory and Practice in Language Studies. 2016. Vol. 6. No. 10.

Информация об авторах | Author information**Иванова Дарья Дмитриевна¹****Вафина Алсу Хадиевна²**, к. филол. н., доц.^{1, 2} Казанский (Приволжский) федеральный университет**Ivanova Daria Dmitrievna¹****Vafina Alsu Khadievna²**, PhD^{1, 2} Kazan Federal University¹ zel.kanikuly@gmail.com, ² alsu_vafina@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 17.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): П. Лайвли; проблема памяти; нарратив; ретроспективная композиция; диегетический нарратор; P. Lively; problem of memory; narrative; retrospective composition; diegetic narrator.

RU

Стратегии репрезентации русской литературной классики в романе Дж. Барнса «Шум времени»

Николич Милица

Аннотация. Настоящая статья посвящена анализу романа Джулиана Барнса «Шум времени» сквозь призму рецепции русской литературной классики. Цель исследования – определить роль русской литературной классики XIX в. и стратегии ее изображения в «Шуме времени». Роман представляет собой своеобразное изображение биографии Д. Д. Шостаковича, любимого русского композитора Барнса. В статье выделяются и описываются характерные черты поэтики английского писателя, а также используемые им литературные приемы: интертекстуальность, фрагментарность, фабуляция и ирония. Основное внимание уделяется анализу интертекстуальных отсылок к русской литературе в «Шуме времени». Читатель узнает в романе отсылки и цитаты из произведений Н. В. Гоголя «Шинель» и «Нос», И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», А. П. Чехова «Письмо к ученому соседу» и др., проливающие дополнительный свет на образ героя. Научная новизна работы заключается в выявлении особой роли русской литературной классики в художественном мире романа «Шум времени». В результате показано, что русская литература выступает в романе как важный аспект не только русской, но и мировой культуры и оказывает значительное влияние на формирование творческого пути Барнса.

EN

Russian classical literature in the novel “The Noise of Time” by Julian Barnes: Strategies of representation

Nikolitch Militsa

Abstract. The paper is devoted to the analysis of the novel “The Noise of Time” by Julian Barnes through the lens of Russian classical literature. The aim of the study is to determine the role of the Russian classical literature of the XIX century and the strategies of its representation in “The Noise of Time”. The novel unusually depicts biography of D. D. Shostakovich, Barnes’ favourite Russian composer. The work emphasises and describes the main characteristics of the English writer’s poetics, as well as the literary devices he employs: intertextuality, fragmentation, fabulation and irony. Main attention is paid to the analysis of the intertextual references to Russian literature in “The Noise of Time”. In the novel, the reader can discover references and quotations from the short stories “The Overcoat” and “The Nose” by N. V. Gogol, the article “Hamlet and Don Quixote” by I. S. Turgenev, the short story “A Letter to a Learned Neighbor” by A. P. Chekhov and others, which additionally shed light on the main character’s image. The originality of the study lies in identifying the specific role of Russian classical literature in the imaginary world of “The Noise of Time”. As a result, it has been demonstrated that Russian literature is presented in the novel as an important aspect of Russian culture, as well as world culture and has made a tremendous impact on Barnes’ creative life.

Введение

Интерес Джулиана Барнса к русской культуре и литературе в частности, несомненно, отразился на его творчестве и мировоззрении. Русская литературная классика XIX в. представляет для английского писателя неотъемлемую часть истории мировой литературы. Особое внимание Барнс уделяет творчеству и личности И. С. Тургенева, «близкого друга Флобера» (Guignery, 2006, p. 124), а также А. П. Чехову и Н. В. Гоголю. В отличие от литературного аспекта русской темы в его прозе, историко-политический аспект свидетельствует о стереотипном мышлении автора, не отступающего от характерного для англичан восприятия, формирующегося на протяжении нескольких веков. Например, прослеживаются критика русской власти, сочетание восторженного и враждебного отношения к России, изображение русского народа одновременно как варваров и как создателей великой культуры и т. п.

Актуальность темы исследования обуславливается неубывающим в отечественном и зарубежном литературоведении интересом к исследованию образа России в английской литературе, а также к литературе

постмодерна, видным представителем которой является Дж. Барнс. В связи с возрастающей тенденцией негативного изображения России в английских художественных текстах необходимо осветить положительный аспект образа России, который заключается во влиянии русской культуры. Репрезентативным примером является творчество Дж. Барнса, поскольку писатель особое внимание уделял русской литературе и музыке.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, описать характерные черты поэтики Дж. Барнса; во-вторых, выявить и проанализировать интертекстуальные отсылки к русской литературной классике XIX в. «Шуме времени»; в-третьих, определить роль русского культурного контекста в романе.

В статье применяются следующие методы исследования: методы сравнительного и интертекстуального анализа.

В качестве материалов исследования выступают роман Дж. Барнса «Шум времени» (The Noise of Time, 2016) и рассказ «Вспышка» (The Revival, 2011) (Барнс Дж. Шум времени / пер. с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2019; Барнс Дж. Вспышка / пер. Л. Мотылев. 1999. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/1/vspyska.html>), а также повести Н. В. Гоголя «Шинель» и «Нос» (Гоголь Н. В. Ревизор. Шинель. 2012а. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=83966>; Гоголь Н. В. Невский проспект. Нос. Рим. 2012б. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=48005>), рассказ А. П. Чехова «Письмо к ученому соседу» (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. М.: Наука, 1974. Т. 1) и статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (Тургенев И. С. Избранное. Л.: Лениздат, 1982). Выбор данного романа английского писателя обусловлен тем, что русская тема имеет здесь сюжетообразующий характер, ее важной частью является русская литература.

В романе можно выделить три условных аспекта русской темы: русская литературная классика XIX в., историко-политическая составляющая и русскость. Первый аспект сопряжен с рецепцией творческих биографий русских писателей (И. С. Тургенев, А. П. Чехов, Н. В. Гоголь). Историко-политический аспект подразумевает хронопотоп Советского Союза и тему русской эмиграции. Под русскостью мы понимаем художественное осмысление менталитета русского народа. Все три аспекта русской темы пересекаются и дополняют друг друга. Изображение русской литературы в романе «Шум времени» имеет комплексный характер и изучено меньше, чем историко-политический аспект. А потому в настоящей работе мы ограничимся анализом стратегий репрезентации русской литературной классики XIX в. в романе «Шум времени» и сопряженными с ней аспектами русскости.

Теоретическую базу статьи составляют литературоведческие исследования, рассматривающие те или иные аспекты творчества Дж. Барнса. Так, в частности, Д. А. Радченко (2008) пишет о проблеме героя, жанровой природе и нравственной философии прозы Дж. Барнса. V. Guignery (2006) рассматривает поэтику творчества английского писателя. А. А. Кирпичникова и В. В. Тарасова (2021) исследуют образ России в романах «Попугай Флобера» и «Шум времени». Ю. В. Чернова (2022) пишет о восприятии личности и творчества И. С. Тургенева в прозе Барнса. В. А. Фортунатова (2019) анализирует образ творца и русский культурный контекст в «Шуме времени». Ряд фундаментальных исследовательских работ в области литературоведения посвящены таким понятиям, как фабуляция и метанарратив (Salman, 2009; Толкачев, 2019), а также в области культурологии – культурной модели (Месянжинова, 2010).

Практическая значимость состоит в возможности использовать выводы исследования при подготовке вузовских курсов по современному литературному процессу, истории мировой литературы.

Обсуждение и результаты

1. Проза Дж. Барнса

Нарративную структуру прозы английского писателя характеризует, по словам Д. А. Радченко, ослабленность фабульного действия, смягчение внешних конфликтов и отсутствие «слишком эффектных сюжетных ходов» (2008, с. 9). Замедление фабульного действия происходит за счет многочисленных комментариев рассказчика, его мыслей, перехода с одной темы на другую, обсуждения, а иногда и полемики с предшественниками, что создает впечатление «эссеистической рефлексии» (Радченко, 2008, с. 24-25). Образец построения сюжета Барнс мог найти у Чехова и Тургенева, с творчеством которых английский писатель познакомился еще в школьные годы (Guignery, 2006; Ломыкина Н. Интервью британского писателя Джулиана Барнса о Борисе Джонсоне, шуме времени и детстве без телевизора // Forbes. 26.07.2019. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/380771-intervyu-britanskogo-pisatelya-dzhuliana-barnsa-o-borise-dzhonsone-shume-vremeni-i>).

В статье о рецепции Тургенева в Британии Т. Н. Кравченко отмечает, что «в романах Тургенева человек действия противопоставлен человеку, склонному к рефлексии и чуткому к социальной несправедливости, но совершенно неспособному действовать» (2021, с. 52). Такие черты наблюдаем не только у персонажей Барнса, но и в манере общения его рассказчиков.

Д. А. Радченко (2008, с. 95-96) пишет, что сходство между текстами Барнса и Чехова заключается в неторопливости повествования, мотиве избавления человека от штампов, а также интересе к маленькому человеку. Образец маленького человека английский писатель мог найти не только у Чехова, но и у Гоголя, чьи сатира и разговорный стиль прослеживаются в текстах Барнса. Героями нескольких романов английского писателя становятся известные исторические личности, оставившие значительный след в мировой культуре, как, например, Г. Флобер, А. К. Дойл, И. С. Тургенев и Д. Д. Шостакович. Однако они представлены читателям не как великие гении. По словам В. А. Фортунатовой, Барнс стремится изобразить творца «в нетворческих обстоятельствах» (2019, с. 242). Речь идет скорее об обстоятельствах повседневной жизни. Д. А. Радченко отмечает,

что творчество Барнса «принципиально антропоцентрично» (2008, с. 4): мировые и глобальные темы изображены в судьбе индивидуума, взволнованного вопросами любви, счастья, старости и смерти. Так, несмотря на то, что в «Шуме времени» проблематизируется угнетающая обстановка тоталитарной власти, на переднем плане все-таки предстают личная судьба Шостаковича и его внутреннее переживание.

Главным событием в прозе Барнса становится жизнь, а вместо героев выступает маленький человек, стремящийся обрести счастье в обстоятельствах, которые делают это почти недостижимым. Таким образом жизнь расходится с любыми попытками схематизации (Радченко, 2008, с. 53). С одной стороны, в произведениях Барнса происходит деконструкция всех видов глобальных повествований: как мифологических (религиозные догмы), так и исторических (культ прогресса, тоталитарная власть и др.). Деконструкция осуществляется с помощью приема фабуляции, представляющей собой «сплав вымышленного с реальным в речи и в памяти», при этом «становится трудно различить, где правда перетекает в вымысел и наоборот» (Толкачев, 2019, с. 188). С другой стороны, В. Салман видит в таком подходе писателя своего рода возвращение интереса к метанарративам (Salman, 2009, p. 7): разрушая «великие истории», Барнс одновременно обращает внимание читателей на них и создает свою версию мировых событий.

2. Русская литературная классика XIX в. в «Шуме времени»

Определение типологической разновидности романа «Шум времени» вызывает много вопросов, поскольку Барнс умышленно играет с формой и композицией своих произведений. Во-первых, Барнс своеобразно изображает биографию известного русского композитора с точки зрения внутреннего мира главного героя, его переживаний, мыслей и воспоминаний, используя прием фрагментарности. Во-вторых, это роман о художнике, проблематизирующий тему тоталитарной власти, специфику положения художника и свободу творчества. В-третьих, несмотря на то, что действие романа не происходит в будущем, заметны элементы романа-антиутопии, такие как: атмосфера всеобщего контроля, всевидящий вождь, принцип свободной любви и неспособность индивида противостоять системе.

Русская литературная классика XIX в. представлена в романе посредством цитат и отсылок к произведениям писателей, которыми Шостакович интересовался: «То ли дело Пушкин, Чехов, а в особенности Гоголь» (Барнс, 2019, с. 96). Ранее рассказчик отмечает, что «Тургенев ему [Шостаковичу. – М. Н.] не близок: интеллигентности в избытке, а воображения не хватает» (Барнс, 2019, с. 96). Однако И. С. Тургенев в тексте играет не менее важную роль, чем другие писатели, что оправдано интересом самого автора к его личности и творчеству.

В соответствии с интересами Шостаковича в «Шуме времени» уделяется особое внимание творчеству Гоголя, в частности повестям «Шинель» и «Нос». Барнса привлекал сатирический принцип построения сюжета в повестях русского классика, позволяющий обнаружить логику происходящих в реальной жизни событий: «...жизнь – это не роман и не новелла Мопассана. Скорее, это сатирическая повесть Гоголя» (2019, с. 57).

Выбор имени только что родившегося Дмитрия Дмитриевича изображен в традициях гоголевского юмора. Интонация рассказчика в романе напоминает манеру общения рассказчика «Шинели». Процесс выбора имени героев играет судьбоносную роль в обоих текстах. Судьба определила имя Акакию Акакиевичу так же, как и великому композитору: «А посему: назначено ему было зваться Дмитрием Дмитриевичем. И ничего не попишешь» (Барнс, 2019, с. 23). Оба героя получили имена в честь своих отцов, что делает их произношение созвучным. Главное отличие в том, что Шостакович станет известным композитором, и, в отличие от простого чиновника, он оставит после себя бессмертные музыкальные шедевры. Однако отсылка к повести Гоголя наводит взор читателя на внутренний мир и повседневные переживания Шостаковича как маленького человека, а не как гениального композитора.

Отсылку к «Шинели» можно узнать и в разговоре Шостаковича со Сталиным (Фортунова, 2019, с. 244). Композитор пытается отказаться от поездки в Нью-Йорк, оправдываясь тем, что у него нет нового фрака: «У меня нет фрака. Без фрака невозможно выступать перед публикой» (Барнс, 2019, с. 109). Далее он объясняет, что у него нет средств для покупки новой одежды. Несмотря на то, что в случае Шостаковича речь идет не о шинели, сам факт потребности во фраке и отсутствия средств на покупку нового отсылает к основному мотиву «Шинели». В отличие от ситуации Акакия Акакиевича, приобретение нового фрака не станет жизненно важным вопросом для героя Барнса. Несмотря на нехватку денег, положение композитора иное, чем у простого чиновника. Во-первых, истинная причина отказа от поездки на конференцию заключается в том, что Шостакович не поддерживает коммунистический режим, запретивший постановку его оперы. Во-вторых, Сталин предлагает быстрое решение вопроса с покупкой нового фрака и снятием запрета на его оперу, что говорит об особом статусе композитора.

На вопрос, можно ли все «починить», исправить возникшую ситуацию, Шостакович отвечает самому себе цитатой из повести «Нос»: «Можно ли на нынешней стадии, хотя и запоздало, все поменять, исправить, вернуть на место? Ответ он знал – как сказал доктор на просьбу приставить нос [в оригинале *The Nose*. – М. Н.] Оно, конечно, приставить можно, но я вас уверяю, что это для вас хуже» (Барнс, 2019, с. 22). Цитата отсылает читателя к абсурдным ситуациям, в которых находятся как герой повести Гоголя, так и Шостакович. Абсурдными в ситуации русского композитора являются не только запрет на постановку его пьесы «Леди Макбет Мценского уезда» и возможные последствия этого запрета, но и изображение героя, стоящего ночью перед лифтом с собранным чемоданом в ожидании ареста. Иррациональный страх Шостаковича, его блуждающие мысли, фрагментарные картины происходящего создают образ гротескного тоталитарного мира.

Интересным является толкование «Носа» Гоголя И. Ф. Анненского (1906), увидевшего в Носе не только главного героя повести, но и конкретного человека, «восстанавливающего свою долго попиравшуюся честь

и неприкосновенность». Как Нос, фантастически принимающий разные формы, стремился доказать свое достоинство цирюльнику и майору, так и Шостакович пытается сохранить свое достоинство, предпочитая быть арестованным одетым у лифта, а не в пижаме в кровати с женой.

На текстуальном уровне стоит проанализировать отсылку к А. П. Чехову (1974) и его рассказу «Письмо к ученому соседу». Размышляя о незавидной и абсурдной ситуации, в которой оказался известный композитор, рассказчик отмечает: «Бывает, что происходящее оказывается за гранью понимания. *Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда* [курсив наш. – М. Н.], как сказал градоначальник при виде жирафы» (Барнс, 2019, с. 23). На принцип чеховского Василия объяснить неосознанное человеческому уму наивными словами простого человека, Барнс отвечает иронично: «Ан нет: может быть и бывает» (2019, с. 23). Цитата повторяется в третьей части романа как реакция рассказчика на неожиданную новость о том, что Шостакович вступил в Коммунистическую партию: «Дмитрий Дмитриевич Шостакович стал членом Коммунистической партии Советского Союза. *Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда*, как сказал градоначальник при виде жирафы. Ан нет: может быть и бывает» (Барнс, 2019, с. 203). Данные ситуации выражают точку зрения Барнса о том, что жизнь нельзя подвергать схематизации и ограничивать ее строгими правилами.

Е. Петрова в комментариях к русскому изданию «Шума времени» увидела в цитате из «Письма к ученому соседу» аллюзию на встречу композитора с Маяковским, во время которой поэт повел себя невежливо (Барнс, 2019, с. 237–238). В дальнейшем воспоминания Шостаковича об этом событии вызвали у собеседников недоумение. После этого композитор решил больше не реагировать, когда ему отвечали по принципу героя из рассказа Чехова, выбирая более разумный подход – молчание. Тем самым характеризуя себя как интеллигента.

Личность и творчество Тургенева оказали значительное влияние на Барнса. Достаточно упомянуть рассказы «Вспышка», эссе «Two Moles», роман «Попугай Флобера», а также роман «Одна история», в котором слова тургеневского Ракитина о любви становятся сюжетобразующими. В «Шуме времени» рассказчик обращается к мнению Тургенева, описывая менталитет русского народа: «Но даже Тургенев, при всех недостатках, впитал в себя традиционный русский пессимизм. Более того, понимал, что быть русским – значит быть пессимистом. А еще считал, что русского как ни скобли – все равно окажется русский» (Барнс, 2019, с. 97). В данных словах, с одной стороны, проявляется точка зрения автора о русском человеке, а с другой стороны, подчеркивается пессимизм главного героя. Пессимизм героя выражен не только с помощью повторяющейся мысли, что «сейчас настали худшие времена», но и посредством его неуверенности в себе. Однако оптимистические чувства возникают, когда идет речь о любви композитора к жене и детям: «И что же для него ценное? Музыка, семья, любовь. Любовь, семья, музыка. Порядок приоритетов может меняться» (Барнс, 2019, с. 116–117).

В. А. Фортунатова (2019, с. 242) указывает на аллюзию на «Тургеневский отклик» из повести «Вспышка» в романе. Речь идет о первой любви Шостаковича – Татьяне Гливленко: «Это была первая любовь, – заключает он, – во всей своей кажущейся простоте и во всей обреченности» (Барнс, 2019, с. 241). Вспомним эмоции и вспышки, вызванные последней любовью героя рассказа Барнса «Вспышки» и первой любовью героя рассказа Тургенева «Первая любовь». На вопрос рассказчика «Вспышки», задает ли первая любовь «тон человеческой жизни до самого конца» (Барнс, 1999), ответ будет положительным в «Шуме времени». След в жизни композитора навсегда оставила любовь к Тане – девушке, которую он потерял из-за своей нерешительности и трусости, как и некоторые герои Тургенева (например, г-н Н. Н. из «Аси», Павел из «Фауста» и Рудин из романа «Рудин») (Чернова, 2022, с. 259). Любовь для героев Тургенева и Барнса – это важная жизненная энергия, не всегда приводящая к счастью.

Необходимо обратить внимание на текст Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», в котором русский классик выделяет два типа людей на основе их отношения к идеалам. Если Дон Кихот представляет собой человека, наделенного энтузиазмом, готового идти на самопожертвование, живущего в иллюзиях, то Гамлет является противоположностью. Он эгоист, скептик, полон тщеславия, склонен к самоанализу и ироничен, поскольку осознает свои слабости. Образ Гамлета близок героям Барнса, в том числе Шостаковичу. На протяжении всего романа русский композитор больше размышляет, чем действует. При этом важное место занимает ирония, которая «дает возможность сохранить все ценное, даже в ту пору, когда шум времени гремит так, что вылетают оконные стекла» (Барнс, 2019, с. 116). По мнению А. А. Кирпичниковой и В. В. Тарасовой (2021, с. 1416), ирония Шостаковича отражает национальную черту «автора-англичанина».

Создавая образ Шостаковича, Барнс, скорее всего, опирался на мнение Тургенева о том, что «по мудрому распоряжению природы, полных Гамлетов, точно также, как и полных Дон Кихотов, нет» (1982, с. 659). В отличие от Гамлета, неспособного творить из-за своей аналитической и скептической природы, русский композитор все-таки был наделен творческими качествами.

Русскость в романе проявляется не только цитатой Тургенева о менталитете русского народа. В. А. Фортунатова пишет, что «интенция русскости» в «Шуме времени» представлена как «спектром лиц, окружавших Шостаковича в разные периоды его жизни» (2019, с. 243), так и обстоятельств, в которых он оказывался. Исследователь приводит в пример мотив употребления водки. Рамочная история с нищим ветераном на перроне заканчивается «тоническим трезвучием», возникшим на основе звона трех стаканов водки, что становится основным мотивом всего романа. В другом месте упоминается, что водка «бывает только двух видов: хорошая и очень хорошая: плохой водки не бывает». Далее рассказчик отмечает, что эта «истина гуляет от Москвы до Ленинграда, от Архангельска до Куйбышева» (Барнс, 2019, с. 86). В художественном мире Барнса водка представляет собой как важную часть русской культуры и традиций, так и убежище для героя, пытающегося хотя бы на мгновение скрыться от жестокой реальности.

«Русский комплекс аутентичности» дополняется упоминанием папирос, одеколона «Гвоздика» и народных поговорок, «которые автор использует в неожиданном контексте, создавая тоническое трезвучие по всем

направлениям» (Фортулатова, 2019, с. 243). Например, Барнс приводит такие поговорки, как «лес рубят – щепки летят», «разбирался в музыке как свинья в апельсинах», «худо овцам, где волк воевода» и др. Выбранные Барнсом народные поговорки либо подчеркивают изображаемую в романе политическую обстановку и стереотипное восприятие русского народа, либо отсылают читателя к определенному историческому моменту.

Заключение

Итак, в результате исследования мы пришли к следующим выводам. Русская тема в романе Дж. Барнса «Шум времени» имеет сюжетобразующий характер и раскрывается прежде всего в образах русской литературной классики XIX в. – на двух уровнях: интертекстуальном и концептуальном. С одной стороны, роман включает в себя многочисленные – прямые и косвенные – отсылки, цитаты, мотивы и аллюзии, сопряженные с русским литературным контекстом. При этом интертекстуальный уровень представляет собой не просто пример постмодернистской игры с культурными знаками, но также проливает дополнительный свет на образ героя и характер его эволюции. С другой стороны, русская литература накладывает отпечаток на стиль и мировоззрение автора. В качестве примера можно привести близкое Тургеневу понимание Барнсом любви, счастья и русского менталитета, заимствованное у Чехова неторопливое повествование, отсылающее к Гоголю сатиру, разработку образа маленького человека. Несмотря на то, что автор не стремился создать целостный образ России, выбор русского культурного контекста и природа его изображения определяют восприятие читателем художественного мира.

В итоге русское в «Шуме времени» выступает как некая культурная модель (Месянжинова, 2010), на основе которой осмысливается фундаментальная проблема власти и отношения к ней художника. Таким образом, русская литература являет собой в романе важный аспект не только русской, но и мировой культуры.

Перспективы дальнейших изысканий проблемы мы видим в проведении масштабного исследования, в котором необходимо сделать акцент на сопоставительном анализе славянского и западноевропейского восприятия России в романах Милорада Павича и Джулиана Барнса.

Источники | References

1. Анненский И. Ф. Проблема гоголевского юмора. Нос (К повести Гоголя). 1906. URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0240.shtml
2. Кирпичникова А. А., Тарасова В. В. Образ России в романах Джулиана Барнса «Попугай Флобера» и «Шум времени» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 5.
3. Кравченко Т. Н. О восприятии И. С. Тургенева в Британии // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 «Литературоведение». 2021. № 1.
4. Месянжинова В. А. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс): дисс. ... к. культ. М., 2010.
5. Радченко Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора: дисс. ... к. филол. н. Краснодар, 2008.
6. Толкачев С. П. Уровни вдохновения: французский контекст постмодернистской прозы Дж. Барнса // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. Вып. 8 (824).
7. Фортулатова В. А. Дивергентное мышление и авторская интенция в романе Джулиана Барнса «Шум времени» // Филология и культура. 2019. № 2 (56).
8. Чернова Ю. В. Дж. Барнс и И. С. Тургенев: художественный диалог // Русский язык и русская литература в цифровую эпоху: колл. моногр. Казань: БУК, 2022.
9. Guignery V. The Fiction of Julian Barnes / ed. by N. Tredell. N. Y.: Palgrave-Macmillan, 2006.
10. Salman V. 'Fabulation' of Metanarratives in Julian Barnes' Novels 'Metroland', 'Flaubert's Parrot', 'A History of the World in 10/2 Chapters', and 'England, England': A thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English Literature. Ankara, 2009.

Информация об авторах | Author information



Николич Милица¹

¹ Московский государственный лингвистический университет



Nikolitch Militsa¹

¹ Moscow State Linguistic University

¹ nikolitch.militsa@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): русская литература; цитаты; Н. В. Гоголь; И. С. Тургенев; А. П. Чехов; Russian literature; quotations; N. V. Gogol; I. S. Turgenev; A. P. Chekhov.

RU

Турецкая антиутопия Айше Шасы

Репенкова М. М.

Аннотация. Цель исследования – обосновать, что роман известной современной турецкой писательницы А. Шасы «Обезьяний роман» (Şebek Romanı, 2004) с точки зрения поэтологических особенностей относится к новому для национальной литературы жанру антиутопии. В статье анализируются сюжетно-композиционные особенности романа с акцентом на его образную систему и хронотоп. Доказывается, что высокая в научно-технологическом отношении цивилизация Земли будущего бездуховна. Ее обитателями являются животные, и творимые ими дела лишены нравственности и любви к себе подобному. Поэтому на первый план в романе выходят образы человекообразных обезьян, в среде которых и разворачивается действие произведения. Герои пытаются сохранить в себе человеческие свойства, большим подспорьем чему оказывается вера в Бога. Попытка человека остаться верным нравственным принципам в замкнутом географическом пространстве – одно из типологических свойств романа-антиутопии. Научная новизна исследования заключается в том, что романное творчество А. Шасы, рассматриваемое в данном аспекте, впервые становится объектом аналитического изучения в отечественном туркологическом литературоведении. В результате доказано, что поэтика романа А. Шасы вписывается в фантастический жанр антиутопии.

EN

Ayşe Şasa's Turkish dystopia

Repenkova M. M.

Abstract. The research aims to substantiate that “The Ape Novel” (Şebek Romanı, 2004) by the famous modern Turkish writer A. Şasa belongs to the genre of dystopia, which is new for the national literature, from the perspective of poetological features. The paper analyses the plot-compositional features of the novel with an emphasis on its system of images and chronotope. It is being proved that the highly scientific and technological civilisation of the future Earth is spiritless. Its inhabitants are animals and their deeds are devoid of morality and love for their kind. Therefore, the images of great apes come to the fore in the novel, among which the action develops in the work. The characters are trying to preserve human qualities in themselves, in which belief in God is of great help. Man's attempt to remain faithful to moral principles in a closed geographical space is one of the typological properties of a dystopian novel. The scientific originality of the research lies in the fact that A. Şasa's creative work, considered in this aspect, for the first time becomes the object of analysis in Turkological literary studies in Russia. As a result, it has been proved that the poetics of A. Şasa's novel fits into the fantastic genre of dystopia.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в современной турецкой массовой литературе фантастика заняла одно из центральных мест, поражая разнообразием жанров – научная фантастика, фэнтези (городская фэнтези, темная фэнтези, фэнтези меча и волшебства и др.), антиутопия и др. Жанр антиутопии, зародившийся в 2000-е гг., пока находится на стадии формирования (А. Шаса, О. З. Ливанели, Й. Х. Эрдем). Первооткрывателем этого жанра по праву считается Айше Шаса, которая в 2004 г. написала «Обезьяний роман» (Şebek Romanı), полностью отвечающий по своим типологическим признакам (сюжетика, мотивика, хронотоп, герои) антиутопическим характеристикам.

В романе повествуется о будущем нашей планеты, точнее – о 2075 году, который отмечен невероятно высокими достижениями в области науки и техники, с одной стороны, и беспредельной бездуховностью и антигуманностью, с другой стороны. Поэтому развитая в техническом отношении цивилизация Земли оказывается цивилизацией животных – обезьян-бабуинов, убивающих в себе все человеческое. Романские герои выступают против превращения себя в обезьян, они борются, каждый по-своему, за сохранение своей человеческой самости. Важным этапом на пути нравственного возрождения героев является их обращение к вере.

Среди доминантных признаков антиутопии можно выделить подчеркнутую ограниченность пространства, в котором развивается действие (город ХВ21/Вена); временную определенность, связанную с конкретным будущим временем (2075 год); борьбу героев с социальным злом; отсутствие волшебного двоемирия – действие происходит в «реальности» и никакие потусторонние силы не отягощают сюжет; апокалиптические мотивы.

В соответствии с указанной выше целью исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть творческую биографию А. Шасы; во-вторых, изучить содержание антиутопии А. Шасы «Обезьяний роман»; в-третьих, проанализировать антиутопических героев.

Реализация цели и задач исследования потребовала воплощения в статье следующих методов: биографического и культурно-исторического, позволяющих вписать данного автора в контекст современной турецкой литературы.

В качестве материалов исследования использован роман-антиутопия А. Шасы «Обезьяний роман» (Şasa A. Şebek Romanı. İstanbul: Timaş Yayınları, 2019). К материалам исследования можно отнести и романы-антиутопии других турецких авторов, которые упоминаются в статье вскользь – Й. Хакан Эрдем «Время рухнуло» (Zaman Çöktü, 2006), Омер Зюльфиу Ливанели «Последний остров» (Son Ada, 2008).

Теоретической базой исследования послужили собственные разработки автора по фантастической прозе в Турции, изложенные в монографии (Репенкова, 2023), а также публикации турецких исследователей, посвященные национальной фантастике (Dağlı, 2019; Demirci, 2019; Özel, 2019). Среди работ турецких исследователей особенно следует выделить теоретические разработки по типологическим признакам турецкой антиутопии, отличающейся от западных аналогов (Özlük, 2010; Uğur, 2011; Urgan, 1984; Özön, 1985; Öztokat, 2006; Moran, 2016). Хотя эти работы и характеризует излишняя описательность, но в них верно подмечены отсутствие антиутопического двоемирия (Özlük, 2010, s. 20), акцентирование в турецкой антиутопии социальных проблем (Moran, 2016, s. 51) и ее излишняя политизированность (Uğur, 2011, s. 3), доминанта животного царства над человеческим обществом (Öztokat, 2006, s. 10), а кроме того, приведена история развития утопии и антиутопии в Турции (Urgan, 1984, s. 33-38).

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрываемые в статье выводы о поэтике турецкой антиутопии могут быть использованы для написания работ по турецкой литературе (статьи, монографии, учебники), могут быть применены и в педагогической деятельности при чтении лекций по литературам стран Ближневосточного региона.

Обсуждение и результаты

Творческая биография Айше Шасы

Айше Шаса, известная турецкая сценаристка и писательница, родилась в Стамбуле 1 января 1941 г. У нее не-обычная биография. Семья А. Шасы была достаточно состоятельной (отец – крупный бизнесмен). И отец, и мать являлись потомками черкесов, в свое время переехавших в Османскую империю с Кавказа. В детстве у Айше были няни-немки, поскольку среди богатых турок считалось престижным иметь нянь из Германии или Франции. В начальной и средней школе Айше училась плохо. Однако в 1960 г. она поступила в престижный Американский женский колледж (отделение Роберт-колледжа) в Арнавуткёе, где стала одной из лучших учениц. После окончания женского колледжа какое-то время училась на отделении менеджмента (управленческих наук) в самом Роберт-колледже, но не закончила его.

В 1960-е гг. она увлеклась модными в то время социалистическими идеями. Познакомилась с представителями левой интеллигенции: с режиссером и переводчиком Атиллой Токатлы, с философом, писателем и переводчиком Селяхаттином Хилавом, которые, в свою очередь, познакомили ее с классиком турецкой литературы – писателем Кемалем Тахиром, просидевшим долгие годы в тюрьме за свои социалистические убеждения. Кемаль Тахир оказал большое влияние на молодую девушку.

В те же 1960-е гг. А. Шаса начала писать сценарии для турецкого Голливуда – киностудии Йешильчам. Будучи социалисткой, она сознательно отказалась от денег своей семьи и предпочла обеспечивать себя сама. Но работа сценаристкой приносила ей очень маленький доход. Постоянные конфликты с родителями и родственниками, не одобрявшими ее социалистических убеждений, ее замужество с режиссером левых взглядов Атиллой Токатлы и их скорый скандальный развод, бедственное материальное положение привели А. Шасу к психическому заболеванию. Тем не менее за 10 лет сотрудничества с турецкой киностудией А. Шаса добилась признания в области сценаристики. В частности, особый успех ей принес сценарий к фильму Атыфа Йылмаза «О, прекрасный Стамбул» (Ah, Güzel İstanbul, 1966). Благожелательно был встречен публикой и фильм «Тюркю Мурада» (Muradın Türküsü, 1965), снятый по ее сценарию. В 1969 г. по состоянию здоровья А. Шаса была вынуждена прекратить работу на киностудии.

Во время болезни писательница увлеклась суфизмом и исламом. Толчком к этому послужило ее знакомство с трудами исламского богослова из мусульманской Испании, теоретика суфизма Ибн Араби. Она общалась с такими поэтами и писателями, увлекающимися богословием, как Исмет Озель, Сезаи Каракоч, Мустафа Кутлу, с религиоведом, специалистом по исламским движениям Исмаилом Карой, с теологом Махмутом Эролом Кылычем.

Лишь в 1980-е гг. А. Шаса снова вернулась к написанию сценариев. Наиболее известные из них – «Баба-граммофон» (Gramofon Avrat, 1987), «Послушай флейту» (Dinle Neyden, 2008).

Собственно к писательскому творчеству А. Шаса обратилась в 1990-е годы. Она написала две книги мемуаров: «Приключение души» (Bir Ruh Macerası, 2009) и «Воспоминания из страны сумасшествия» (Delilik Ülkesinden

Anılar, 2006). Ее перу принадлежит сборник рассказов «Дневник Йешилчама» (Yeşilçam Günlüğü, 1993), а также фантастический «Обезьяний роман» (Şebek Romanı, 2004).

Айше Шаса была еще два раза замужем. Оба мужа были режиссерами – Атыф Йылмаз и Бюлент Оран. Умерла писательница в Стамбуле 16 июня 2014 г.

Содержание антиутопии А. Шасы

«Обезьяний роман», вышедший первоначально в издательстве “Gelenek Yayıncılık”, по сути являлся дебютным романом писательницы, хотя она в своих интервью называет его повестью (Özel, 2019, s. 123). В определении жанра романа у турецких исследователей нет единого мнения. Одни причисляют его к научной фантастике (Dağlı, 2019, s. 116), другие – к пародии на научную фантастику (Demirci, 2019, s. 117). В то же время жанровая структура произведения, на наш взгляд, предельно ясна и базируется на антиутопических принципах (Репенкова, 2023, с. 233). То, что это антиутопия, демонстрирует содержание романа. В нем повествуется о будущем нашей планеты, о 2075 году. Название планеты нигде не упоминается, но о нем свидетельствуют города и страны, в которых живут или бывают герои романа (Вена, Индонезия, Гавайи, Бирма, Ближний Восток).

Не все из них в 2075 г. имеют прежние названия. Например, Вена, в которой и происходит основное действие произведения, теперь называется ХВ21, но чаще всего она упоминается как «город кошмаров», «город страхов» (Şasa, 2019, s. 11, 77, 79, 83, 95, 99, 111).

Цивилизация планеты, чрезвычайно развитая в техническом отношении, оказывается цивилизацией обезьян-бабуинов: люди используют новейшие достижения науки и техники и в то же время ощущают себя обезьянами (они одеваются как обезьяны, ведут себя по-обезьянски, садятся в клетки в зоопарке вместо обезьян и т. п.). Все это объясняется теорией дарвинизма и неодарвинизма – человек произошел от обезьяны и в более развитом состоянии возвращается к своим истокам.

В этой обезьяньей цивилизации есть государство с городом ХВ21 (Вена), правительство которого, с одной стороны, борется с восстаниями орангутанов, периодически поднимающих бунты то в одном, то в другом его городе, с другой стороны, использует агрессивных орангутанов против «недоумков» или «людей с поврежденным умом», которыми являются беженцы с Ближнего Востока, наводнившие страну из-за беспокойной обстановки у себя на родине. Беженцы работают на самых тяжелых и грязных работах в городе ХВ21 (мусорщики, уборщики клеток в зоопарке, уборщики в квартирах и др.).

Они – в основном мусульмане, настаивающие на том, что человек – творение божье, что человек произошел от Адама (Şasa, 2019, s. 61). Вера беженцев-мусульман раздражает неверующих обезьян-горожан, поэтому они и называют беженцев «недоумками», заставляют их надевать специальную одежду, отличающую их от других жителей города, относятся к ним с пренебрежением. Кроме того, государство с городом ХВ21 – это полицейское государство, угнетающее и собственных граждан не меньше, чем беженцев.

В этом государстве любой подозрительный гражданин, не желающий выполнять обезьянские законы, считается «потенциально больным», а самые опасные и подозрительные граждане упоминаются в полицейских сводках как «шизоиды», они находятся у властей под особым наблюдением (Şasa, 2019, s. 81). Любое проявление духовности в этом государстве уничтожается, господствуют сплошной позитивизм и рационализм, что, в частности, отражается в названии городских улиц: улица Маркса, тупик Фрейда, площадь Павлова и т. п.

Антиутопические герои

Главными героями романа являются три человека, ощущающие себя обезьянами, – Меланхолик Бабуин Амадей, Маньяк Бабуин Архимед, Шизоид Бабуин Ре-ре. Второстепенные персонажи описаны не как бабуины, а как представители остального животного мира – Лебедь Лена (возлюбленная Амадея), Жирафа Ирина (подруга Амадея и Архимеда), Леопард Джафер Бей (отец Шизоида), Носорог Хуго (начальник Амадея) и др.

В этом животном царстве бездуховности впадает в меланхолию Амадей. Он ассистент на кафедре философии, уже два года пишет диссертацию по неодарвинизму и никак не может ее закончить. Он живет на тринадцатом этаже 26-этажного небоскреба на площади Павлова, в квартире, устроенной по последнему слову техники (в ней все делается автоматически, даже еда подается из холодильника автоматической рукой, разными кнопками включаются телевизор, обогреватели, проветривающие и противозумные устройства и т. п.).

Амадей чрезвычайно ленив, и это подчеркивается как его доминантное свойство на протяжении всего романа (Şasa, 2019, s. 31, 47, 73). Ему есть от чего впасть в меланхолию. Детства у него практически не было, потому что 28 лет назад погибли его родители во время Великого восстания орангутанов, и он воспитывался в сиротском доме, где его унижали и ненавидели (Şasa, 2019, s. 23). Сейчас, когда он вырос и начал работать, он понял, что свою работу над диссертационным исследованием он просто ненавидит, но что он вынужден подчиняться обстоятельствам. А на самом деле ему нравится лежать на диване и целыми днями слушать музыку своего тезки Вольфганга Амадея Моцарта.

У Амадея погиб единственный друг – Шизоид Ре-ре, он был психически нездоров и бросился в реку с моста во время прогулки, когда его ненадолго выпустили из сумасшедшего дома. От Амадея ушла девушка Лебедь Лена. Она написала ему записку, что выходит замуж за страдающего манией величия Брута.

Второй главный герой романа, Маньяк Архимед, живет 30 лет в зоопарке в клетке (Şasa, 2019, s. 92). Он надевает на себя костюм бабуина с хвостом (на хвост привязывает колокольчики) и садится на дерево, растущее в клетке, развлекая детей и взрослых (позирует для фотографий посетителей, подписывает фотографии, играет с детьми, отвечает на их смс-сообщения, беседует с пришедшими к его клетке) (Şasa, 2019, s. 51). Большую бездуховность и представить себе нельзя.

Его клетка обставлена как человеческая квартира: телевизор, кровать, холодильник, фотографии знаменитостей, с которыми он фотографировался в клетке. Он любимец всех детей города, которые приходят к нему в клетку и играют с ним. Клетка для посетителей всегда открыта. Но когда зоопарк пустеет, Маньяк Архимед спускается в подвал под клеткой, достаёт четки и молебенный коврик и начинает молиться Аллаху. Это его тайна, о которой не знает никто. Маньяку Архимеду 58 лет. Говорят, он когда-то работал в цирке, был там страстно влюблен в цирковую артистку. Несчастливая любовь сделала его безумцем (Şasa, 2019, s. 67).

Архимед дружит в зоопарке с беженцем-мусульманином Хюдаи, следящим за клеткой со львом. Он дружит и с другим беженцем – Многостранствующим Абу, который приносит ему вкусный чай. Как выясняется позже, именно Маньяк Архимед спас другого главного героя, Шизоида Ре-ре, от ужасного лечения в психбольнице. Он организовал его побег, симитировав его самоубийство. Затем он отвез Шизоида Ре-ре к Батыну Бабе в Долину Козерога, находящуюся в буферном районе (где расположен атомный реактор), между «городом кошмаров» и районом, где жили беженцы-«недоумки». Батын Баба жил в хижине и пас коз, а Шизоида он спрятал в пещере и отпаивал козьим молоком. Вскоре Шизоиду стало лучше, он начал постепенно возвращаться к жизни.

Третий герой романа – 32-летний Шизоид Ре-ре. Его отец был беженцем, но в то же время он был очень опытным врачом. Отец Джафер Бей приехал в Вену, женился на бабуинке (Мать Бабуинка). Начал практиковать в этом городе. Стал очень известным и богатым человеком. Родители вращались в высшем обществе города. Но мать сыновьями (у Шизоида был младший брат Бурма) совершенно не занималась. Детей воспитывали высокооплачиваемые няни. Потом детей отдали в дорогие пансионы. Одиночество и скептицизм в Шизоиде превратились в безумие.

Шизоид с юного возраста выступал против семьи и тирании государства. Он был всегда протестующим, а значит, для государства неблагонадежным. Он был всегда нервным и недовольным всем. Не мог закончить ни одного факультета, ни одного университета (Şasa, 2019, s. 85). Единственным другом Шизоида был Меланхолик Амадей. После внезапной смерти отца власти сразу же упрятали Шизоида в психбольницу (Şasa, 2019, s. 87), откуда его спас Маньяк Архимед.

Когда Шизоид попал в пещеру в Долине Козерога, за ним ухаживал Батын Баба. Он водил Шизоида по кварталам беженцев, мусульман-«недоумков» (выдавая за своего племянника Рушена) (Şasa, 2019, s. 81), которые и познакомили парня с исламом. Именно вера и подаренный матерью Коран привели Шизоида к постепенному выздоровлению: «Изменение в его структуре было настолько успокаивающим, настолько приносящим радость, настолько приносящим спокойствие, что он представлял, что это бескрайнее чувство исцеления охватило всю его личность, волшебное улучшение становилось слоистым и складчатым... Улучшение как будто бы началось сначала с сердца, отразилось на мозге, позднее стало близким к тому, чтобы охватить все его существование. Молитвы укрепили жизнеспособность его сердца. Он выводил свои способности, в которых он отрывал друг от друга жесткий процесс неверия и нелюбви, свойственный для него с детства и юности, на новую слаженную, гармоничную орбиту – чувства, ощущение и ум» (Şasa, 2019, s. 92) (здесь и далее – перевод автора статьи. – М. Р.).

Брат Шизоида, наоборот, был всегда лоялен государству. После того как он узнал, что Шизоид погиб, он стал Генеральным председателем Общества радистов. Это была гражданская организация. Но на практике, особенно в периоды смут и волнений, эта организация на добровольных началах работала на Министерство внутренних дел, обеспечивая правительственную связь.

Все три героя, а также брат Шизоида Бурма и мать Шизоида встречаются в буферном районе, в Долине Козерога, куда они бегут на машине Бурмы из города, охваченного очередным восстанием орангутанов (взрывы, пожары, черное небо, сливающееся с землей, гул сирен, объявление правительством фиолетового – самого высокого – уровня тревоги, тревоги планетарного масштаба, обезумевшая от страха толпа горожан, крики людей, обезьян, других животных и т. п.).

Налицо все признаки апокалипсиса. Апокалиптические мотивы буквально пронизывают роман-антиутопию, являясь его типологическими признаками. Новейшая техногенная цивилизация вырисовывается в подробностях. С одной стороны, суперновые достижения науки и техники, а с другой – возникновение кибер-человека (Dağlı, 2019, s. 117). Он являет собой нечто среднее между бесчувственным роботом и животным. «Оживотнивание», лишение рассудка проявляются в романе в безумстве большинства героев. И, наконец, выход, который автор видит из создавшегося кошмара. Этот выход – в возвращении к вере.

Вера возвращает Шизоида к жизни. В пещере он встречает своего друга Меланхолика Амадея и рассказывает ему, что вера спасла его и что он собирается написать роман о своей жизни, «Обезьяний роман»: «А фоном к этому должен стать весь дух глобальной Обезьянней империи (ее вероломное устройство, смертельные угрозы, чертова политика). Описывая весь характер планетарного насилия, нужно рассказать и об очень личном – о моей молодости, отягощенной ужасом, тоской и кризисом. Только... Но только я сейчас знаю, что в моем писании мое прошлое будет рассматриваться не как трагедия, а как божья милость... Разве не это черное прошлое подготовило мое нынешнее счастье...» (Şasa, 2019, s. 111).

Заключение

В итоге следует сказать, что жанр романа антиутопии только формируется и поэтому не очень распространен в современной турецкой литературе. Нами отмечено еще лишь два произведения, написанных в данном жанре, – это романы Й. Хакана Эрдема «Время обрушилось» (Zaman Çöktü, 2006) и Омера Зюльфы Ливанели «Последний остров» (Son Ada, 2008), поэтика которых подпадает под типологические признаки романа-антиутопии и совпадает с типологией романа А. Шасы «Обезьяний роман».

В то же время разнообразие турецких фантастических жанров и обилие писателей-фантастов свидетельствуют о том, что фантастика в XXI в. заняла прочное положение в национальной массовой словесности и перед ней открываются, на наш взгляд, большие перспективы. Перспективы же дальнейших исследований должны быть связаны с изучением других жанров турецкой фантастики в творчестве современных писателей, выявлением общих черт с западными аналогами и собственно турецких черт в том или ином жанре и субжанре, что внесет значительный вклад в изучение литературного поля страны.

Источники | References

1. Репенкова М. М. Портреты современных турецких писателей. Литературные срезы. М.: Наука – Восточная литература, 2023.
2. Dağlı N. Şebek Romanı: Nuh'un Gemisi'ne İşaret // Şasa A. Şebek Romanı. Ek. İstanbul: Timaş Yayınları, 2019.
3. Demirci B. Şebek Romanı // Şasa A. Şebek Romanı. Ek. İstanbul: Timaş Yayınları, 2019.
4. Moran B. Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
5. Özel B. Kimi kitaplar gönle hitap eder // Şasa A. Şebek Romanı. Ek. İstanbul: Timaş Yayınları, 2019.
6. Özlük N. Türk Edebiyatında Fantastik Roman: Doktora tezi. İstanbul, 2010.
7. Özön M. N. Türkçede Roman. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
8. Öztokat N. Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler // Yazıda ve Çeviride Fantastik. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2006.
9. Uğur V. Türk Edebiyatında Fantastik Roman // Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2011.
10. Urgan M. Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

Информация об авторах | Author information



Репенкова Мария Михайловна¹, д. филол. н., доц.

¹ Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова



Repenkova Mariya Mihaylovna¹, Dr

¹ Lomonosov Moscow State University

¹ mmrepenkova@rambler.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): турецкая массовая литература; турецкая фантастика; жанр романа-антиутопии; Айше Шаса; Turkish popular literature; Turkish science fiction; dystopian novel genre; Ayşe Şasa.

RU

Музыкальность пьес Эдварда Олби (на примере пьесы «Три высокие женщины»)

Сметанина Н. А.

Аннотация. В данной статье предпринимается попытка показать черты музыкальности в творчестве американского драматурга Эдварда Олби на материале пьесы «Три высокие женщины». Пьесы Олби тесно связаны с другими видами искусства, особенно с музыкой, зачастую напоминают партитуру. По убеждению Олби, драматическое произведение по точности должно соответствовать нотной записи. Обладая музыкальным образованием и опытом создания этюдов, драматург многое перенял из музыки. Пьеса «Три высокие женщины» изобилует подробнейшими авторскими ремарками с директивами относительно того, как должны быть произнесены слова; драматург особое внимание уделяет тональности и громкости, смене ритма, певучести. В пьесе множество ускоряющих ритм речевых повторов, а стремление героев заканчивать фразы друг за другом придаёт тексту ощущение плавности и певучести. Цель исследования – выявить механизм создания музыкального эффекта в пьесе «Три высокие женщины». В статье акцентируется внимание на сходстве поэтики драматурга с музыкой. Научная новизна работы заключается в интермедийальном подходе в изучении пьесы «Три высокие женщины». В результате в исследуемой нами пьесе выявлены черты, позволяющие говорить о тесной связи драматического текста Олби с музыкальным произведением.

EN

Musicality of Edward Albee's plays (by the example of the play "Three Tall Women")

Smetanina N. A.

Abstract. The paper attempts to show the features of musicality in the creative work of the American playwright Edward Albee involving the material of the play "Three Tall Women". Albee's plays are closely related to other forms of art, especially music, and often resemble a score. According to Albee, a dramatic work should correspond to the musical notation in its accuracy. Having musical education and experience in creating études, the playwright learned a lot from music. The play "Three Tall Women" is replete with detailed stage directions with the instructions on how words should be pronounced; the playwright pays special attention to tonality and sound volume, rhythm change, melodiousness. There are a lot of speech repetitions that accelerate the rhythm in the play, while the characters' tendency to finish each other's sentences gives the text an impression of fluidity and melodiousness. The aim of the research is to identify the mechanism of creating the musical effect in the play "Three Tall Women". The paper focuses on the similarity of the playwright's poetics with music. The scientific novelty of the work lies in an intermediate approach to the study of the play "Three Tall Women". As a result, the features that allow speaking about the close connection of Albee's dramatic text with a musical work have been identified in the play under consideration.

Введение

Актуальность данной работы обусловлена стабильным интересом как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении к американской литературе, и в частности к драматургии. За последние пять лет было написано более двадцати работ, посвящённых Эдварду Олби, такими авторитетными литературоведами, как Г. В. Коваленко (2020), В. В. Котлярова (2010), Т. Цинман (2008), М. Беннет (Edward Albee..., 2017). Вышло несколько монографий о жизни и творчестве драматурга. Особое внимание в наиболее авторитетных работах уделяется интермедийальному подходу в изучении творчества драматурга. Так, в монографиях «Театр Эдварда Олби» Г. В. Коваленко (2020), "Edward Albee: A Critical Introduction" (Roudané, 2017) и "Edward Albee: A Singular Journey" (Gussow, 1999) авторы подчёркивают связь творчества американского драматурга с другими

видами искусства, например с кинематографом, а В. М. Паверман (2001) в монографии «Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века» отмечает сходство некоторых пьес драматурга с музыкальными этюдами. В этой связи отметим, что драматург, создавая свои пьесы, использует целый спектр приёмов, выходящих за рамки собственно литературных. Поэтому мы можем говорить о такой черте его пьес, как интермедийность. Также подчеркнём, что пьесы Олби активно ставятся как за рубежом, так и в России. В Московском театре юного зрителя состоялась премьера спектакля «Всё кончено», в Театре на Бронной – «Три высокие женщины», в Театре Наций – «Кто боится Вирджинии Вульф?», в Нижнем Новгороде прошла премьера спектакля «Что случилось в зоопарке». В лондонском Вест-Энде в Royal Haymarket Theatre уже несколько лет успешно идёт провокационная постановка «Коза, или Кто такая Сильвия?», в Harold Pinter Theatre вновь была поставлена пьеса «Кто боится Вирджинии Вульф?», а в нью-йоркском Connelly Theatre «Шаткое равновесие» получило множество хвалебных отзывов.

Также отметим, что междисциплинарные исследования, или интермедийные, то есть обнаруживающие «взаимодействие искусств» (Седых, 2008, с. 210), не теряют актуальности уже более десяти лет, однако точного понимания относительно механизма такого взаимодействия так и не выработано. Поэтому считаем важным найти и охарактеризовать способы достижения музыкальности в пьесе «Три высокие женщины», свидетельствующие об активном взаимодействии музыки и литературы.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- 1) выявить взаимосвязь музыки и драматического текста;
- 2) изучить способы ритмической организации в драматическом произведении;
- 3) выявить приёмы изменения тональности;
- 4) охарактеризовать способы расстановки акцентов;
- 5) изучить способы модуляции громкости.

Для достижения достоверных результатов в работе использовались различные методы научного исследования: культурно-исторический и сравнительно-исторический, поэтологический, историко-генетический и сравнительно-типологический. Также в работе использованы герменевтический и жанровый подходы к анализу оригинальных пьес Э. Олби.

Материалом исследования послужила наиболее значимая пьеса Эдварда Олби, относящаяся к позднему периоду его творчества – «Три высокие женщины». Также автор статьи обращается к самой известной пьесе драматурга – «Кто боится Вирджинии Вульф?». Особый интерес вызывает сборник эссе Э. Олби «Растягивая мой ум», где драматург даёт развёрнутый комментарий относительно своей поэтики и творчества в целом.

Использованные в исследовании материалы:

Albee E. *Three Tall Women*. N. Y.: Penguin Books, 1994.

Albee E. *Who's Afraid of Virginia Woolf?: A Play*. N. Y., 1963.

Albee E. *Stretching My Mind*. N. Y.: Carroll & Graf Publishers, 2005.

Олби Э. Не боюсь Вирджинии Вулф. М.: Прогресс, 1976.

Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12-ти т. М., 1978. Т. 10.

Теоретической базой послужили работы отечественных и зарубежных авторов, предметом которых является связь литературы, и в частности драматургии, с другими видами искусства. Так, В. М. Паверман (2001; 2011), исследуя произведения Э. Олби, относящиеся к раннему и среднему периоду творчества, отмечает их музыкальность. О музыкальности мышления драматургов США пишет В. В. Котлярова (2010). Г. В. Коваленко (2020) в монографии «Театр Эдварда Олби» говорит о схожести пьес драматурга с кинематографом, аналогичного мнения придерживается и П. Б. Богданова (2014), утверждая, что пьесы драматурга представляют собой законченные режиссёрские работы. Ряд публикаций в области литературоведения посвящены классификации взаимодействия музыки и литературы (Брузгене, 2009), а также музыки и поэзии (Васина-Гроссман, 1978). Также считаем необходимым обратиться к фундаментальным исследованиям поэтики Э. Олби, представленным в монографиях М. Беннета (Edward Albee..., 2017) и М. Рудане (Roudané, 2017).

Практическая значимость работы: материалы исследования могут быть использованы при подготовке курсов по зарубежной литературе, в том числе западноевропейской и американской литературе, американской драме, при издании произведений Э. Олби, а также в учебной, научной и издательской деятельности.

Обсуждение и результаты

Мировая художественная культура, представленная разными видами искусства, выделенными ещё в «Поэтике» Аристотеля, обнаруживает ярко выраженную тенденцию к взаимодействию изобразительных и экспрессивных способов образного постижения бытия. Литература в своём родовом и жанровом своеобразии всегда расположена к восприятию экспрессивных искусств, музыки в частности.

В контексте осмысления проблемы взаимодействия литературы и других искусств особое значение имеет драма, которая, как известно, до конца XVIII в. была «ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени» (Котлярова, 2010, с. 134). В искусстве она функционирует в двух ипостасях: собственно литературной и театральной. Свою подлинную жизнь драматическое произведение обретает лишь на сцене. «Только при сценическом исполнении, – писал А. Н. Островский, – драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого

автор поставил себе целью» (1978, с. 63). В связи с этим писатели-драматурги, учитывая специфику театрального воплощения своего произведения, разрабатывают оригинальную систему художественно-изобразительных средств, необходимых для создания спектакля.

В поэтике драмы всегда присутствуют указания автора на интонационно-эмоциональный строй речи персонажей, психологически заострённые ремарки; рекомендации по орнаментально-материальному выстраиванию сцен и мизансцен, музыкальному оформлению спектакля. Из этого следует, что драма как род литературы в наибольшей степени связана с такими искусствами, как живопись, скульптура, архитектура, танец, пантомима, кинематограф, и особенно – с музыкой. Поэтому представляется возможным говорить о её интермедийности.

Современное литературоведение не выработало общепринятого определения интермедийности. Наиболее часто цитируемая трактовка предложена Н. В. Тишуниной (2001), её в данном исследовании мы считаем целесообразным придерживаться. В понимании Н. В. Тишуниной интермедийность – особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии кодов разных видов искусств. Соответственно, музыкальность – один из многих подвидов интермедийности. Под музыкальностью, вслед за Д. Рёзнером (Roesner, 2014), подразумевается частичное сходство литературного произведения с музыкой. Эффект музыкальности в значительной степени представляется субъективным и иллюзорным, поскольку так называемые «музыкальные» приёмы в литературе имеют общеэстетическую основу. В качестве основных литературовед приводит ритм, громкость, тональность. Именно на них в данном исследовании считаем целесообразным остановиться.

При обращении к проблеме взаимодействия литературы и других искусств нам представляется важным и интересным выделить в поэтике американского драматурга середины XX века Эдварда Олби аспект звукописи и музыкальности художественного мышления в целом.

Драматург рос в семье владельцев сети музыкальных театров – водевилей, с детства увлекался музыкой, пробовал писать этюды и даже задумывался о карьере композитора. Однако музыкальные эксперименты Олби были серьёзно раскритикованы, а молодому Эдварду порекомендовали попробовать писать драму, что, собственно, он и сделал. Тем не менее любовь к музыке драматург перенёс в свои пьесы. В 1990-х годах Олби преподавал драматургию в Университете Хьюстона и неоднократно повторял своим студентам, что для драматурга недостаточно изучать лишь язык и литературу; необходимо обращаться и к музыке, поскольку она развивает вкус и творческое чутьё (Albee, 2005, р. 267). По мнению Олби, «музыкальное произведение должно изучаться драматургом, так как есть огромное сходство между структурой пьесы и музыкального произведения» (Edward Albee..., 1963, р. 60), а самой пьесой «можно дирижировать, как оркестром» (Цит. по: Паверман, 2011, с. 117). Таким образом, язык автора драматического произведения должен обладать конкретностью нотной записи, потому что впоследствии с пьесой предстоит работать актёрам и режиссёрам. «Драматург должен писать строку таким образом, чтобы исключить возможность её неправильного произнесения. Она должна быть такой же точно, как нотная запись» (Edward Albee..., 1963, р. 62). Олби неоднократно сравнивал свои произведения с партитурой.

Изучению творчества Э. Олби посвящены монография В. М. Павермана «Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века» (2001) и раздел в монографии «Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы» (2011). Анализируя пьесы, литературовед останавливался на их схожести с музыкальным произведением. Особого внимания заслуживает его подробнейший анализ одной из самых известных пьес драматурга 1962 г. «Кто боится Вирджинии Вулф?», где В. М. Паверман делает акцент на изучении её музыкальности. Литературовед также отмечал, что весь текст пьесы «представляет собой своего рода партитуру» (Паверман, 2011, с. 117), где есть сольные партии, представленные монологами, и дуэты-диалоги. В. М. Паверман в качестве примера приводит сцену, в которой голоса героев звучат то порознь, то в унисон:

Джордж (*чуть не плача*). Я сказал, перестань, Марта.

Марта (*обдумав, как ей вести себя дальше*). Надеюсь, бутылка была пустая, Джордж. Зачем зря расходовать хорошее виски? Это при твоём-то жалованье.

Джордж бросает остаток разбитой бутылки на пол. Стоит, не двигаясь.

У тебя же не профессорский оклад. (*Нику и Хани*) Я хочу сказать, что на обедах в честь попечителей, на сборах пожертвований в наш фонд... от него никакого толку не было бы. Понимаете, он не умеет себя подать, произвести впечатление. Можете себе представить, как папа в нем разочаровался! И вот теперь я прикована к этому ничтожеству...

Джордж (*поворачиваясь к ней*). ...остановись, Марта.

Марта. ...этому болтуну из болотца исторического факультета...

Джордж. ...не надо, Марта, не надо...

Марта (*повышая голос, стараясь перекрыть Джорджа*). ...женатому на ректорской дочке, от которого все чего-то ждали, а он оказался ничевушкой, черт знает кем, книжным червем, до такой степени погруженным в свои думы, что больше его ни на что не хватает. И чтобы завоевать чье-нибудь уважение? Да у него кишка тонка. Ладно, Джордж, ладно!

Джордж (*сначала тихо, потом все громче и громче, заглушая её*). Я сказал, замолчи. Ах, так? Ну, ладно! (*Запевает.*) Не боюсь Вирджинии Вулф, Вирджинии Вулф, Вирджинии Вулф, Не боюсь Вирджинии Вулф, Ранним вешним утром (Олби, 1976, с. 17).

Особенно подчеркнём и тот факт, что Олби в ремарках использует **огромное количество прилагательных, описывающих эмоции** персонажей. Причём эти прилагательные не повторяются. Приведём в качестве примера лишь небольшую их часть: *offended, tough, interested, weeping, embarrassed, near tears, angry, bright, sarcastic, placating, petulant, confused* (обиженный, жесткий, заинтересованный, плачущий, смущенный, почти в слезах, сердитый, яркий, саркастический, успокаивающий, капризный, растерянный) и многие другие.

Драматург, любивший сравнивать свои пьесы с музыкальными произведениями, а текст с нотами, особое внимание уделяет тональности и громкости, поэтому создаётся впечатление, что перед читателем или зрителем музыка, а не текст. Причём оттенки сменяются несколько раз на одной странице:

А: (*Кричит.*) Моя рука! Моя рука!

С: (*В ужасе.*) Простите!

А: (*Вкрадчиво.*) Да. Спасибо.

<...>

В: (*Мягко.*) Да.

А: (*Жёстко.*) Ну, я не в курсе насчёт этого (*Мягче.*) Он мне всё приносит; приносит мне цветы – орхидеи, фрезии, большие фиалки...? (Albee, 1994, p. 57).

На наш взгляд, важным является комментарий самого Олби относительно его стиля и поэтики: «Необходимо слушать молчание, улавливать ритмы, темы, быстрые и медленные; их цикличность. В моих пьесах музыкальная структура взаимодействует» (Цит. по: Roudané, 2017, p. 9.). Олби неслучайно заявлял о стремлении «применить музыкальную форму к драматической структуре» (Цит. по: Roudané, 2017, p. 10). Он полагал, что использование слов с целью уловить определённые мелочи и душевное состояние является частью процесса написания.

Ещё один излюбленный стилистический приём драматурга начиная с раннего периода творчества – речевой **повтор**. Э. Олби использует его для придания диалогу эффекта естественной речи, в которой его участники переспрашивают друг друга, уточняют или повторяют свои собственные слова или слова собеседника. В художественном мире Олби часто встречающиеся повторы создают своего рода языковую игру и оксюмороны, приводящие к путанице и парадоксам. Однако под пером Олби диалоги не теряют смысла, а, наоборот, имитируют живое течение речи. В какой-то момент повторы перестают быть просто повторами, они раздвигают границы сценического действия и помогают проставить необходимые акценты. Можно выделить три функции повтора в пьесе. Во-первых, повторы движут сюжет, дают возможность строить диалог. Во-вторых, задают определённую языковую игру, которая привносит в текст эффект комического; позволяют читателю насладиться включённостью в эту игру. В-третьих, придают пьесе определённый ритм, сближая её с музыкальным произведением, о чём говорилось выше. А музыкальность, в свою очередь, придаёт произведению многомерность, что определённо улучшает качество драмы, делает её мир ярче и сложнее. Пьеса «Три высокие женщины» изобилует повторами.

Подобное построение диалога сближает «Трёх высоких женщин» с абсурдистской трагикомедией Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», впервые поставленной на Эдинбургском фестивале в 1966 году. У Олби, как и у Стоппарда, повторы создают эффект комического. Герои Олби, как и герои Стоппарда, говорят прежде всего, чтобы заполнить пустоту, скрыть за потоком иногда бессмысленных рассуждений свою растерянность:

А: (*Качает головой.*) Нет.

С: (*Заинтересованно.*) Что нет?

А: Нет, это не так.

В: Ладно.

С: (К А.) А вы думаете, какой сегодня день?

А: (*Смущённо.*) Какой сегодня день? Как я...? (*Прищурив глаза.*) Зачем спрашивать, это же сегодня. А ты думаешь, какой сегодня день? (*Обращается к В; хихикает.*)

С: (*Насмехаясь.*) Ну и ответ! Какой тупой...

А: Не смей со мной так говорить!

С: (*Обиженно.*) Ну, извините!

А: Я плачу тебе, так ведь? Ты не имеешь права так со мной говорить.

С: Как-то так.

А: (*Смелым тоном.*) Что?

В: Она не говорит с тобой так (Albee, 1994, p. 6-7).

Диалоги всей пьесы написаны подобным образом: переспрашивая, персонажи будто подталкивают друг друга к продолжению разговора.

Схожесть драматического текста Олби с музыкальным произведением, упомянутая выше, также достигается и за счёт того, что герои **заканчивают фразы друг за другом**, создавая эффект выступления музыкального коллектива, что придаёт тексту плавность и певучесть, на наш взгляд, значительно улучшая качество драмы.

А: Да; он смешной, и он милый.

В: Он поёт...

А: Он танцует...

В: ...и он богат, или скоро будет...

А: ...и он любит всех женщин (Albee, 1994, p. 88).

Порой много раз повторяющийся глагол в рамках одной реплики приводит к ускорению ритма пьесы и повышению громкости.

А: (*Слегка удивлённо.*) О? Да? Ты отвергаешь меня? (*Всем.*) Да? Вы все отвергаете меня? (*Обращаясь к С.*) Ты меня отвергаешь? (*К В.*) Я полагаю, ты тоже. (*В опускает взгляд.*) Да; конечно. (*Ему.*) И, конечно, ты меня отвергаешь. (*Смотрит на нее.*) (*Общее заявление.*) Ну, ничего: я и вас тоже отвергаю; я отвергаю вас всех. (*Обращаясь к С.*) Я отвергаю тебя. (*В зал.*) Я здесь, и я отвергаю всех вас; Я отвергаю каждого из вас (Albee, 1994, p. 107).

Отличительной чертой пьесы «Три высокие женщины» можно считать её постоянно **сменяющийся ритм**, что достигается чередованием кратких фраз и развёрнутых монологов, рассказывающих о жизни

пожилой женщины. Например, чтобы избежать затянувшегося молчания, автор заставляет персонажей прибегать к пустым разговорам, так называемой фатической беседе.

С: (*К В, в сторону.*) И так всегда?

В: (*Чрезмерно терпеливо.*) Нет... часто даже приятно.

С: Хмм!

А: (*Уже бормоча.*) Вы все чего-то хотите; нет никого, кто бы чего-то не хотел. Моя мать научила меня этому; будь осторожной, говорила она; все чего-то хотят; она научила меня, чего ожидать, меня и мою сестру. Она подготовила нас, и кто-то должен был. Я имею в виду, что мы были девочками, и тогда это было иначе, тогда всё было по-другому. У нас мало что было, а быть девочкой было непросто. Мы знали, что должны всего добиваться сами, и тогда быть девушкой... почему я говорю об этом?!

В: Потому что ты так хочешь.

А: Верно. Она пыталась подготовить нас... к выходу в мир, к мужчинам, к тому, чтобы мы чего-то добились. Сестренка не могла этого сделать; это очень плохо. Я смогла; я сделала. Я встретила его на вечеринке, и он сказал, что видел меня раньше. Он уже дважды был женат – первая была шлюхой, вторая – пьяницей. Он был забавным! Он сказал: «Пойдём покатаемся верхом в парке», и я согласилась... хотя была напугана до смерти. Я солгала; я сказала, что езжу верхом. Ему было все равно; он хотел меня; я была в этом уверена. Всё заняло буквально шесть недель.

В: Молодец (Albee, 1994, p. 21)!

Пьесы Олби во многом схожи с партитурами музыкальных произведений, где драматург предстает в роли композитора, подробно расписывающего партии каждого участника оркестра. Схожесть пьесы с музыкальным произведением отмечал и режиссёр театра и кино Ингмар Бергман, говоря, что пьесам Олби не требуется режиссёр, как и камерной музыке не нужен дирижёр (Appelo, 1994).

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам:

1. В тексте пьесы Э. Олби «Три высокие женщины» присутствуют черты, присущие музыкальному произведению, а именно: ритм, тональность, громкость, акценты, плавность, авторские указания.
2. Ритм создают многочисленные повторы.
3. Тональность указывается в авторских ремарках, а ощущение плавности достигается за счет того, что персонажи заканчивают фразы друг за другом.
4. Акценты в тексте пьесы расставляются при помощи графического выделения курсивом.
5. Громкость драматург модулирует либо с помощью ремарки, либо прибегает к написанию нескольких букв вместо одной.

В творчестве Э. Олби музыкальность художественного мышления проявляется не в звучании музыки как таковой, а в ритмичности словесно-смысловой и временной организации драматического материала. Автор с помощью минималистических стилистических приёмов выводит свои произведения на новый уровень, где, по его собственному признанию, форма взаимодействует с содержанием.

Выявленные черты свидетельствуют о музыкальности пьесы «Три высокие женщины», а также о связи музыки и литературы.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в изучении интермедийности наиболее значимых пьес Э. Олби, относящихся к позднему творчеству, а именно «Коза, или Кто такая Сильвия?» и «Я как таковой и Я».

Источники | References

1. Богданова П. Б. Режиссёры-семидесятники. Новое литературное обозрение. М., 2014.
2. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 6.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. М., 1978. Ч. 2.
4. Коваленко Г. В. Театр Эдварда Олби. СПб.: Балтийские сезоны, 2020.
5. Котлярова В. В. Музыкальность художественного мышления драматургов США XX века (к проблеме взаимодействия литературы и других искусств) // Мировая литература в контексте культуры. 2010. № 8.
6. Паверман В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2011.
7. Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001.
8. Седых Э. В. К проблеме интермедийности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2008. Вып. 3-2.
9. Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12.
10. Appelo T. Three Tall Women // The Nation. 1994. Vol. 258. No. 10.

11. Edward Albee and Absurdism / ed. by M. Y. Bennett. Leiden – Boston: Brill, 2017.
12. Edward Albee Interviewed by D. Diehl // The Transatlantic Review. 1963. No. 13.
13. Gussow M. Edward Albee: A Singular Journey. N. Y.: Simon & Schuster, 1999.
14. Roesner D. Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. Farnham: Ashgate, 2014.
15. Roudané M. Notes // Roudané M. Edward Albee: A Critical Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
16. Zinman T. Edward Albee. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

Информация об авторах | Author information

RU**Сметанина Наталья Александровна¹**¹ Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург**EN****Smetanina Natalia Alexandrovna¹**¹ Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg¹ nataliasmetanina@yahoo.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): Э. Олби; американская драматургия; музыкальность; интермедийность; театр; E. Albee; American drama; musicality; intermediality; theatre.

RU

Трагедия У. Шекспира «Макбет» как образец дегуманизации и секуляризации позднего Ренессанса

Стрельникова Л. Ю., Чернова Л. В., Тарасова И. И.

Аннотация. Целью данного исследования является определение особенностей процесса дегуманизации и секуляризации позднего Ренессанса в трагедии Шекспира «Макбет». Образ Макбета отражает гуманистическую идею свободной воли человека, который видит образец в себе и своих устремлениях. Стремясь любой ценой заполучить власть, Макбет обращается к демоническим существам – ведьмам. Демонизм соединяется с политикой, побуждая правителя искать помощи и защиты у потусторонних сил. Научная новизна исследования заключается в том, что трагедия «Макбет» анализируется в контексте философских и эстетических взглядов Шекспира и отражает идеи драматурга о том, что злые намерения коренятся не во внешних социально-политических причинах, а психологически обусловлены стремлением индивида достичь желаемого путем повышения своего статуса независимо от существующих моральных норм и представлений о законе и добродетели. Полученные результаты показали, что в трагедии «Макбет» Шекспир отразил религиозные, политические и духовные противоречия позднего Возрождения, показав, как дегуманизация и секуляризация позднего Возрождения сделали процесс трансформации гуманистических идеалов необратимым и в то же время пагубным для духовного состояния общества в целом.

EN

W. Shakespeare's tragedy "Macbeth" as a model of dehumanization and secularization of the Late Renaissance

Strelnikova L. Y., Chernova L. V., Tarasova I. I.

Abstract. The aim of the study is to determine the features of the process of dehumanization and secularization of the Late Renaissance in Shakespeare's tragedy "Macbeth". The image of Macbeth reflects the humanistic idea of the free will of a person who sees a model in himself and his aspirations. Striving to gain power at any cost, Macbeth turns to demonic creatures – witches. Demonism is combined with politics, prompting the ruler to seek help and protection from otherworldly forces. The scientific novelty of the study lies in the fact that the tragedy "Macbeth" is analyzed in the context of Shakespeare's philosophical and aesthetic views and reflects the playwright's ideas that evil intentions are not rooted in external socio-political reasons, but are psychologically conditioned by the individual's desire to achieve what he wants by raising his status regardless of existing moral norms and ideas about the law and virtues. The results demonstrated that Shakespeare reflected the religious, political and spiritual contradictions of the Late Renaissance in the tragedy "Macbeth", showing how the dehumanization and secularization of the Late Renaissance made the process of transformation of humanistic ideals irreversible and at the same time detrimental to the spiritual state of society as a whole.

Введение

Эпоха Возрождения впитала в себя религиозные, философские, научные и культурные достижения прошлого, наработанные веками, пытаясь объединить существующие знания о мире и человеке в единое целое. Отсюда и многогранность личности эпохи Возрождения, обращенной как к языческой древности, так и к Библии.

Универсальным гением эпохи Возрождения, без сомнения, является также У. Шекспир, чье имя, наряду с Данте, Петраркой, Сервантесом, ознаменовало новый этап в развитии европейской культуры. Актуальность исследования определяется пристальным вниманием к закономерностям культурной и духовной трансформации позднего Ренессанса, в результате которой секуляризация христианской веры привела к дегуманизации и замене христианских ценностей мирскими благами, что нашло отражение в творчестве великого

английского драматурга Шекспира. Возникает необходимость изучения трагедий Шекспира в контексте духа времени, показав, насколько гуманисты сместили центр духовности с христоцентризма на антропоцентризм и все чаще делали выбор в пользу внецерковных, мирских ценностей, полагаясь не столько на Священное Писание, сколько на критический разум.

Для достижения поставленной цели решались следующие задачи: 1) охарактеризовать религиозные, политические и духовные противоречия позднего Возрождения, выявив кризисное состояние общества в переломный момент времени; 2) показать, что в трагедии «Макбет» Шекспир акцентирует внимание на причинах духовного кризиса как отдельной личности, так и общества в целом; 3) проследить движение мысли Шекспира, направленное на разоблачение тирании и утверждение христианско-гуманистической морали.

Для реализации поставленных задач применялись культурно-исторический, контекстно-интерпретационный, социокультурный методы.

Материалом для исследования послужили трагедия Шекспира «Макбет», а также другие произведения драматурга, написанные в разные периоды его литературного творчества и отражающие эволюцию его мировоззрения (Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8-ми т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 6-8).

Теоретической базой исследования послужили труды отечественных ученых (Аникст, 1974; Комарова, 1983; Лосев, 1978; Шведов, 1975; Стрельникова, 2020), а также зарубежных авторов (Хаксли, 2007; Блум, 1998; Holinshed's Chronicles..., 1976). В работе задействованы философские трактаты Н. Макиавелли (2006), М. Монтеня (2006), Ф. Ницше (2007), отражающие тенденцию к дегуманизации и секуляризации сознания и культуры от позднего Возрождения до наших дней.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов исследования при подготовке лекционного курса по английской литературе, курсов лекций по зарубежной литературе эпохи Возрождения, а также для подготовки к спецкурсам и спецсеминарам, посвященным творчеству У. Шекспира.

Обсуждение и результаты

Творчество У. Шекспира пришлось на период кризиса гуманизма во второй половине XVI века, показав «гибель возрожденческой гармонии и неизбежность трагической обреченности возрожденческого индивидуализма» (Лосев, 1978, с. 603). Исследователи отмечают парадоксальный феномен синкретизма европейского Ренессанса, искренне опирающегося на христианство, но также интегрированного в античность и языческие культы. По наблюдениям французского исследователя Ж. Делюмо, «Возрождение оказалось более языческим, но и более христианским» (2006, с. 511). Вера в мир духов и демонов была характерна для всей средневековой Европы, а гуманизм, по мнению Я. Буркхардт, поддерживал веру в предзнаменования, «это массовое помрачение» народного язычества: «...одному осколку язычества, доставшемуся по наследству, он приходит на выручку с другим, подвергшимся литературной обработке» (1996, с. 348).

Театр Шекспира стал огромным увеличительным зеркалом общества и мира, отражающим все аспекты бытия и жизни отдельного человека, вовлеченного в исторический процесс. В период секуляризации католицизма и протестантского раскола Шекспир, следуя гуманистическому направлению мысли, широко понимает религиозность, сочетая христианство с древним язычеством и народными верованиями, оставаясь при этом на католических позициях. Отсюда всеобъемлющий взгляд драматурга на современную жизнь как на неоднозначный и противоречивый процесс течения времени, где нет ничего абсолютного и вечного, а желания одного человека, облеченного властью, часто превращаются во всеобщий закон для мира. Обращаясь к произведениям Шекспира, В. Г. Белинский делает вывод о всеобъемлющем принципе назначения искусства эпохи Возрождения, которое «есть выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях» (1959, с. 49). Приоритетом для Шекспира по-прежнему оставалась идея превосходства жизни над игрой как воплощением обмана, лицедейства, он заявлял в «Гамлете»: «...в них только то, / Что *кажется* и может быть игрою; / То, что во мне, правдивей, чем игра; / А это всё – наряд и мишура» (1960, т. 6, с. 17). Народные легенды, баллады, национальная история, древние мифы, словом, все развитые художественные явления сложившейся к тому времени культуры были важны для сюжетов Шекспира. В связи с происходящими социально-политическими изменениями Шекспир стал свидетелем религиозных и идеологических конфликтов эпохи Реформации и периода установления абсолютных монархий. Англия времен Шекспира переживала процесс непрерывной мистификации, театрализации реальности, всеобщего лицедейства в духе римской идеологии эпохи Нерона: «Весь мир актерствует (играет комедию)» (*Totus mundus agit histrionem*), как гласил девиз на фронтоне театра Шекспира «Глобус».

Современные исследователи увидели многогранность и универсальность творчества Шекспира (Блум, 1998; Хаксли, 2007), что возводит его в канон европейской культуры. По словам Х. Блума, каноничность Шекспира отражала его «сверхчеловеческий талант», слова великого драматурга «перемахнули через языковые и культурные барьеры», что позволило ему стать «поэтом для народа» (1998, с. 199), а также эстетическим образцом для последующих поколений художников. Английский писатель и исследователь О. Хаксли (2007), отметив религиозный дуализм эпохи Шекспира, считает знамением времени то, что «истинная вера в Бога, ангелов и святых предполагает соответствующую веру в Сатану, злых духов и их поборников: ведьм, колдунов и чародеев. Шекспир жил в то время, когда внимание к дьяволу и его сообщникам среди людей было более чем пристальным».

Шекспир отразил в своих произведениях все многообразие существующих народных магических культов и верований, не становясь их приверженцем, но считая язычество неотъемлемой частью культурной и повседневной среды своего времени. Наличие магических знаний проявляется в умении повелевать духами природы, использовать колдовство в своих целях. Поэтому, несмотря на проповеди церковников, в обществе сохраняется вера в языческую магию, алхимию, колдовство, отражающая привязанность человека к дохристианским природным культам. Демонизм вызывал страх, но в то же время его использовали как в повседневной жизни, так и в политических целях для достижения власти. Кроме того, различные виды театрализованных игр были очень популярны среди лондонских горожан, которых привлекали и приводили в ужас фантастические существа из потустороннего мира, поскольку считалось, что в них содержится демоническое искушение и абсолютное зло. Будучи человеком широких взглядов, Шекспир ориентировался не только на религиозные направления, но и, по словам О. Хаксли (2007), на «антологию, компиляцию различных точек зрения, схождение взглядов на человеческую ситуацию, переданные людьми с разными характерами и воспитанием».

В одной из своих самых пессимистичных трагедий «Макбет» (Macbeth, 1606) Шекспир показал политические, духовные и идеологические противоречия своего времени, когда проповедь страха перед загробным наказанием соседствовала с языческим свободомыслием и превознесением человеческой силы и таланта, что привело к ослаблению гуманистических позиций, а в дальнейшем к дегуманизации и секуляризации как общественного, так и культурного сознания. Созданная во времена правления Якова I Стюарта, трагедия «Макбет», по словам А. Аникста, «откликается на идеологическую политику нового короля, выступившего с учеными трактатами о ведьмах и колдовстве» (1960, с. 764). Как потомок Банко, Яков I с гордостью упомянул о своих шотландских корнях, а также о том факте, что именно шотландская династия объединит Англию и Шотландию.

Обращаясь к теме колдовства, Шекспир стремился продемонстрировать лояльность королю Якову, испытывающему пристрастие к демонизму, но в то же время драматург, как заметил А. С. Пушкин, не испытывал «холопского пристрастия к королям и героям» (Пушкин, 1962, с. 303), в иносказательной форме выразив свое отношение к порокам правителей, показывая деспотическую природу верховной власти. Среди исторических источников трагедии – «Хроника Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда (1577), откуда Шекспир неоднократно черпал сюжеты своих трагедий.

Трагический гуманизм на закате эпохи Возрождения показал тщетность усилий прогрессивной части европейского общества, уверенного в торжестве индивидуальной человеческой личности и общечеловеческих ценностей. Задаваясь вопросом, должен ли правитель жертвовать личными желаниями ради государственных интересов, Шекспир имел перед глазами философские и политические теории М. Монтеня и Н. Макиавелли, с точки зрения которых он оценивает личность Макбета. Макиавелли в своем трактате «Государь» (1532) приводит пример авторитарного правления, жестокость которого оправдана интересами государства и продиктована патриотическими чувствами. По мнению Макиавелли, для того чтобы действовать продуктивно, государство не может быть воплощением добродетели: «И даже пусть государи не боятся навлечь на себя обвинения в тех пороках, без которых трудно удержаться у власти» (2006, с. 93).

Сюжет трагедии имеет историческую основу. Известно, что Макбет правил с 1040 по 1057 год, придя к власти через убийство благородного короля Дункана. Макбет сочетает в себе архаичный тип племенного вождя, действующего по праву сильнейшего, а также соответствует гуманистической идее свободы воли, выражающейся в своеволии и вседозволенности правителя. Шекспировский Макбет отличается от исторического и представляет собой тип индивидуалистического правителя макиавеллиевского типа, но чуждого патриотическим чувствам и отстаивающего право личной власти, тем самым предвосхитив ницшеанскую концепцию воли к власти ради нее самой: «...он зло творит, но цель его – лишь собственное торжество» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 59).

С точки зрения гуманизма недопустимо использовать человека как средство для достижения индивидуальных целей, что делает Макбет, цинично игнорируя общественную мораль и уничтожая конкурентов на пути к верховной власти. Поведением Макбета управляют амбиции, в духе Макиавелли он считает, что прокладывать путь к власти с помощью насилия – «дело естественное и обычное», и если правитель может применить силу, ему «редко грозит неудача» (2006, с. 58). Социальное равновесие, согласно Макиавелли, достигается балансом разнонаправленных сил «жестокости и милосердия», а значит, «государь должен внушать страх таким образом, чтобы если не приобрести любви, то хотя бы избежать ненависти, ибо вполне возможно внушать страх без ненависти» (2006, с. 96). Действия Макбета нарушают макиавеллиевскую формулу власти, когда в конце трагедии его называют тираном, в чем Шекспир видит причины его падения и гибели: «...не из любви, а лишь из страха люди ему покорны» (1960, т. 7, с. 88).

Трагедия Макбета – в отступлении от гуманистических качеств правителя, что интуитивно понимает и он сам, сознательно подавляя в себе добрые качества: «...друзей, почета и вниманья – / Не вижу я; зато вокруг одни проклятья...» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 90). В Макбете идет вечная борьба за выбор между добром и злом, но он следует логике своего выбора: «Кто начал злом, тот и погрязнет в нем» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 50).

При определении природы власти Шекспир также исходил из суждений французского католического философа и эпископа М. Монтеня о моральных принципах правления. Сформировавшись в период религиозных войн между католиками и гугенотами, Монтень был противником социальных потрясений, связанных с междоусобной войной, считая, что именно правитель несет ответственность за благополучие граждан, иначе «добрые качества земных владык мертвы» (2006, с. 436). Создавая образ Макбета, Шекспир опирался на идею несовместимости тирании и гуманизма, соглашаясь с пессимистическими оценками Монтеня о достойном правителе: «...достойно царствовать» – «самое тягостное и трудное на свете дело» (2006, с. 433).

В Макбете все качества доведены до крайности, полярные категории разрушены, «грань между добром и злом» стерта (Шекспир, 1960, т. 7, с. 8), что позволяет говорить о невозможности какого-либо компромисса с ним. Макбет теряет моральные ориентиры и устанавливает для себя социальные и этические нормы, становясь воплощением абсолютного зла. Не имея возможности претендовать на верховную власть по наследственному праву, он следует своему человеческому желанию, продиктованному не столько гуманистической идеей достоинства личности, сколько правом на собственную исключительность: «Я смею все, что смеет человек, / И только зверь на большее способен» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 25). Находясь в пограничном состоянии между животным и человеческим, Макбет подавляет «божественное» начало самоценной личности и высвобождает свою страстную натуру, которая не сдерживается ни этическими, ни религиозными институтами, демонстрируя тем самым гибель возрожденческого титанизма и наступление дегуманизированной и секуляризированной эпохи, для которой, по замечанию А. Ф. Лосева, «последним критерием для человеческого поведения считалась тогда сама же изолированно чувствовавшая себя личность» (1978, с. 137). В амбивалентной природе Макбета добро и зло, прекрасное и уродливое сливаются именно потому, что в нем человеческое (телесно-животное) величие превзошло богоподобную (духовную) его часть, поддавшуюся страстям и гордыне самовозвышения. Естественная натура Макбета характеризуется добродетельными качествами, он «от природы молочной незлобивостью вспоен» и «хочет быть в чести, оставшись чистым» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 20), но благородная натура еще не означает присутствия в ней духовного, богоподобного начала. Макбет, по верному замечанию В. П. Комаровой, «принадлежит к тем героям Шекспира, которые совершают преступления как бы вопреки своей природе» (1983, с. 125). Действительно, Макбет поначалу колеблется, в его душе идет внутренняя борьба между богоподобной сущностью и дьявольским искушением, но жажда власти разрешает дилемму в пользу личных притязаний на верховную власть: «Я решение принял, / Напрягся и готов на страшный шаг» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 26).

Ренессансный дуализм расширил границы восприятия мира человеком, предложив ему свободу выбора, в чем и заключается противоречие в постижении противоположности добра и зла. Выбрав преступление убийства, Макбет приписывает ему положительное содержание, поскольку оно дает ему возможность достичь высот власти, а значит, он подтверждает неизменность своей греховной природы: «Если б злодеянье, / Все следствия предусмотрев, всегда / Вело к успеху и одним ударом / Все разрешало здесь» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 23). Парадокс стирания «границ меж добром и злом» Шекспир вкладывает в уста ведьм, сеющих зло в душах, это говорит о том, что драматург не занимал двойственной позиции по отношению к этим категориям. Размышляя о взаимозависимости добра и зла, Шекспир отразил в образе Макбета не только католическую версию греховности, он опирается на существовавшие в его время философские взгляды на человека. Гармония между человеком и миром оказалась иллюзией именно из-за самонадеянности гордой личности, слишком уверенной в своем величии. Макбет воспринимает свободу как вседозволенность, а не право выбора, что было характерно как для раскрепощенного гуманистического сознания, так и для языческой страстности.

Полагаясь на свою человеческую волю, Макбет выразил, по словам Ж. Делюмо, «все антихристианское течение, которое должно было завершиться в творчестве Ницше» (2006, с. 482), выставив вперед сверхчеловека, презирующего все человеческое. *Стремление к абсолютной власти посредством кровавых преступлений не только искажает благородную природу Макбета, но и поощряет уничтожение себе подобных, что заметит благородный Росс: «О властолюбие, / Ты пожираешь то, чем ты живешь!»* (Шекспир, 1960, т. 7, с. 42). Макбет свободен в своей личной морали, он действует и добивается своего, что соотносится с рассуждениями Макиавелли о тактике активного правителя: «...государь, если он хочет сохранить власть, должен приобрести умение отступать от добра» (2006, с. 92). После убийства короля Дункана Макбет действует скрытно, коварно, наносит удары не напрямую, как воин в открытом бою, а рубит свои часто беззащитные жертвы, как палач. Он расправляется с семьей Макдуфа, не щадя леди Макдуф и ее сына. Вчерашние соратники отворачиваются от Макбета: «В неисчислимых адских легионах нет дьявола гнусней Макбета», – говорит Макдуф (Шекспир, 1960, т. 7, с. 76).

Макбет сочетает в себе понятия «властолюбия» и его слуги «злодейства», поэтому считает, что все средства хороши ради сохранения власти: «По мне все средства хороши отныне: / Я так уже увяз в кровавой тине, / Что легче будет мне вперед шагать, / Чем по трясине возвращаться вспять. / В мозгу мой страшный план еще родится, / А уж рука свершить его стремится» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 59). Наступает время, когда совесть, как голос Бога в человеке, подавляется «бледным страхом» показаться слабым правителем и неуверенным в себе человеком. Совесть овладевает человеком против его воли и превращается в карающую силу для Макбета и его жены. Шекспир облакает муки совести в метафорические образы зловещих призраков – окровавленного кинжала, «детища горячего мозга» (1960, т. 7, с. 29), предупреждая Макбета о преступном шаге, когда еще можно было остановиться: «...и наяву мой замысел кровавый // Моим глазам мерещится» (1960, т. 7, с. 29). Затем следует появление призрака убитого Банко, что усиливает муки совести у Макбета, и он понимает, что ему придется отвечать перед Высшим судом: «А это страшнее, чем убийство» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 56). После превращения в дьявола-мучителя совесть нисходит на Макбета, заставляя его ожидать возмездия в страданиях. Однако страх Макбета исходит не от раскаяния или понимания своей греховности, он помнит обратную сторону процветания и мучается бесплодностью своих усилий на пути к трону. Трагическая ирония заключается в том, что результат действий Макбета оказался противоположным его желаниям, и он себя «погубил для внуков Банко», проложив дорогу к власти роду Банко, «чтоб трон достался им, потомкам Банко!» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 45).

Ведьмы становятся внешней силой, гарантирующей Макбету успех на пути к верховной власти. Ведьмы – это отверженные духи, они действуют как те языческие лжепророки-соблазнитель, от которых Священное

Писание предостерегало христиан: «...берегитесь, чтобы кто не прельстил вас... И многие лжепророки восстанут, и прельстят многих» (Мф. 24: 4, 11). Обращаясь к колдовству, Макбет верил, что сама судьба в лице ведьм направляет его к высшей власти: «Пускай судьба, мне посулив венец, / Сама меня венчает <...>. Будь что будь! / Мы время вспять не властны повернуть» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 15). Не слушая предостережений Банко о том, что «орудья тьмы предсказывают правду / И честностью прельщают в пустяках, / Чтоб обмануть тем легче в важном деле» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 15), Макбет поддается обещаниям ведьм, которые сулят ему титул короля: «Да славится Макбет, король грядущий!» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 12). Макбет открывает перед собой безграничную моральную свободу, не признавая истинного содержания предсказаний, предрекающих гибель ему и возвышение рода Банко: «В потомстве, по смерти ты – король!» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 14). Успокоившись обманными пророчествами ведьм о том, что «Макбет для тех, кто женщиной рожден, неуязвим», и он будет «несокрушим», «пока на Дунсинанский холм в поход Бирнамский лес деревья не пошлет» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 67), Макбет уверен в победе, не видя трагизма своего положения, принимая видимое за реальное. Самонадеянно считая, что лес «не наймешь, как войско», «стволы не сдвинуть с места никому», он становится жертвой самообмана, получив результат, противоположный его намерениям.

Но действует он вначале не самостоятельно, а побуждаемый женой леди Макбет: «Я в уши / волью тебе свой дух и языком / Смету преграды на пути к короне, / Которой рок и неземные силы / Тебя венчали» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 20). В отстаивании права на королевский трон Макбету помогает леди Макбет, эмансипированная женщина своей эпохи, презирующая слабость и рвущаяся к власти, как и ее муж. Она подавляет в своем муже последние человеческие чувства, разжигая в нем, подобно Еве-искусительнице, греховные страсти: волю к власти и алчность: «Сверши – и все твое!» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 20). Леди Макбет молится о помощи языческим потусторонним силам и призывает «невидимых демонов убийства»: «Ко мне, о духи смерти! Измените / Мой пол. Меня от головы до пят / Злодейством напитаите» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 21). Она выстраивает стратегию действий убийства короля Дункана, подобную хитрости библейского змея, ей не ведомы угрызения совести: «Ты должен, / Всех обмануть желая, стать, как все: / Придать любезность взорам, жестам, речи, / Цветком невинным выглядеть и быть / Змеей под ним. Прими радушно гостя / И положишь всецело на меня / В великом деле предстоящей ночи, / Чтоб наслаждаться властью и венцом / Все дни и ночи мы могли потом» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 21-22). Прямое, но постоянно увеличивающееся зеркало совести отражает демоническую природу леди Макбет, которую также достигает возмездие на земле, превращенной ею и Макбетом в адское место. Впав в безумие от своих страстей, властолюбивая леди Макбет перестает контролировать себя и воспринимать реальность, пытаясь смыть кровавые пятна убийства: «Прочь, проклятое пятно, прочь, говорю я тебе!.. В аду темно?.. Чего нам бояться, что об этом узнают! Власть будет наша, и никто не посмеет призвать нас к ответу» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 85). Умение Шекспира видеть все противоречия человеческой природы отметил В. Г. Белинский, сказав, что драматург «представил в Макбете человека, сделавшегося злодеем по слабости характера, а не по влечению ко злу, а в леди Макбет – злодейку по чувству» (1959, с. 47).

С момента грехопадения первых людей, согласно католическому учению, в мир вошло зло, допущенное человеком как творением Божьим, в результате чего идеал Богоподобного человека, утратившего совершенство и искаженного грехом, окончательно рухнул, как признает это и Макбет, потеряв способность молиться: «Что не дало мне вымолвить “аминь”? / Молитвы я алкал, но комом в горле / “Аминь” застряло» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 31). Темная сторона его души, разбуженная леди Макбет, открыта для злодеяний, он привыкает к ужасам, которые совершает, чувствуя в себе силу воли, стремясь к неограниченной власти: «Но ужасами я так уже пресыщен, / Что о злодействе думать научился / Без содроганья» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 93). Неизбежность возмездия как действия Бога по отношению к грешнику вызывает у Макбета страх. Но он боится не греха, а силы закона мести за убийство при его жизни: «Но ждет нас суд уже и в этом мире... / Возмездие рукой бесстрастной чашу с нашим ядом / Подносит нам же... / ангелы господни вострубят / К отмщенью за смертный грех убийства» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 24). Судьба-возмездие, интерпретируемая Шекспиром как в языческом, так и в христианском смыслах, неумолимо ведет Макбета к расплате, предопределив его неминуемое будущее, предсказанное ведьмами: «Забыв про мудрость, честь и стыд, / Он страх, судьбу и смерть презрит, / И гибель ждет его, как всех, / Кто слишком верит в свой успех» (1960, т. 7, с. 60). Чем выше Макбет поднимается к власти, тем ниже его духовное падение, сопровождающееся разочарованием в жизни и ощущением ее ужаса и бессмысленности из-за внутреннего чувства краха и невозможности полностью реализовать претензии на абсолютную власть: «...это повесть, / Которую пересказал дурак: / В ней много слов и страсти, нет лишь смысла» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 94).

Образы Макбета и его жены свидетельствуют о смене идеологической парадигмы, знаменующей начало новой эры социальной эмансипации и религиозной секуляризации, исходящей из понимания сущности человека как свободной личности, субъектность которой направлена на установление предписаний действовать в соответствии со своей волей. Предвосхищая бесчеловечную идеологию Ф. Ницше, Шекспир определил один из главных мотивов активной личности – ее стремление к власти как перспективу самовозвеличивания и самоутверждения: «Каждое специфическое тело стремится к тому, чтобы овладеть всем пространством, возможно шире распространить свою силу (воля к власти) и оттолкнуть все то, что противится его расширению» (Ницше, 2007, с. 873). Легитимность власти прямо пропорциональна силе того, кто претендует на управление государством: «Кто владеет государством, владеет и законом» (Комарова, 1983, с. 20). Макбет руководствуется сформулированным Макиавелли принципом достижения власти любыми средствами.

Шекспир понимал, что героизм больше не был характерен для его эпохи, и величие человека пало под тяжестью его греховной природы, спасение лежит в милости Верховного Суда: «...все грешны, все прощенья

ждут. // Да будет милостив ваш суд», – скажет Просперо в поздней пьесе драматурга «Буря» (1960, т. 8, с. 212). Христианская пронизательность Шекспира, характерная для периода его трагического творчества, не позволила ему героизировать Макбета. Вслед за М. Монтенем Шекспир показывает трагическую неразрешимость конфликта «между политикой и человечностью» (Комарова, 1983, с. 20), уповая на христианское воздаяние за греховное состояние. Смерть Макбета не случайна и предопределена божественной справедливостью и вселенским судом: «Теперь Макбет созрел и провиденье / Уже взялось за серп», – заключает Малькольм (Шекспир, 1960, т. 7, с. 83).

Исполненный грехами властолюбия и эгоизма, Макбет оказался в трагическом конфликте с миром и самим собой, показал неспособность творить добро и бессилие воли. Идея божественного возмездия как обязательного ответа человека перед Богом за свои грехи воплощена в Макдуфе, «не женщиной рожденном» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 95). Макдуф выступает своего рода карающей десницей Бога и колесом судьбы, которое вершит правосудие над тираном: «Судьба, / Сведи нас с ним! О большем не прошу» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 96). Поверив «коварным бесам», Макбет гибнет от собственной гордыни, не имея веры, он уповает на свой разум и силу, полагая, что все в его руках: «Мой разум тверд...» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 89), не понимая, что сам направляет себя к разрушительным целям. Злодеяния Макбета ставят пределы его холодным расчетам достижения земных благ, что приводит к краху честолюбивых планов героя: «Так в каждом деле. Завтра, завтра, завтра, – / А дни ползут, и вот уж в книге жизни / Читаем мы последний слог и видим, / Что все вчера лишь озаряли путь / К могиле пыльной. Дотлевай, огарок!» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 93).

Шекспир сумел понять и осмыслить трагедию своей эпохи, которая определялась духовными приоритетами в предпочтении индивидуализму и языческому антропоцентризму и противостоянии духу христоцентризма, в котором реализовался союз Божественной и человеческой природы. Жизненный опыт Шекспира привел его к убеждению, что «достойным царствования... может быть лишь благородный правитель, соблюдающий меру в своем могуществе» (Стрельникова, 2020, с. 230).

Драматург проповедует идею примирения в обществе, опираясь не столько на философию, сколько на народную христианскую мораль как источник мудрости и наставничества для правителя: «Благослови Господь / И вас и всех, кто хочет вместе с вами, / Чтоб стало зло – добром, враги – друзьями», – говорит шотландский старик, исповедуя христианскую любовь к человеку (Шекспир, 1960, т. 7, с. 42). Оставаясь приверженным монархии и законной власти, Шекспир представляет образец идеального правителя в лице Малкольма, законного наследника Дункана. Гуманный Малкольм «правду любит, как жизнь» (Шекспир, 1960, т. 7, с. 70), он дарит любовь друзьям, побеждает врагов и начинает, с Божьей помощью, строительство сильного, справедливого государства.

Заключение

Подводя итог, следует отметить, что взгляды Шекспира на общество и человека своего времени были не столь однозначны. В поздний период творчества Шекспир выразил разочарование в своем времени, что подготовило почву для реализации ницшеанской идеи «Бог умер» и человек расчеловечился, исказив в себе богоподобный образ, став ближе к животному состоянию. Но при всем пессимизме шекспировского взгляда на современную эпоху драматург не отказывается как от гуманистического, так и от христианского отношения к человеку, следуя прежде всего народной морали и сохраняя, по словам А. Аникста, «дух народного стремления к правде и справедливости» (1974, с. 502). В своих притязаниях на верховную власть Макбет не смог понять, что за высоким статусом любого правителя скрывается обычный человек с присущими ему слабостями и страстями. Взяв на себя великое бремя правления как король, Макбет не смог справиться с ним как человек, уверовав в свою исключительность человекобога. Трагедия Макбета стала зеркалом дегуманизованного и секуляризованного европейского общества эпохи кризиса Возрождения. Циклы истории и смена одного правителя другим показывают величие и слабость монархов. Лишенные своего властного прикрытия, они оказываются обычными людьми, беззащитными, боящимися смерти. На примере судьбы Макбета Шекспир показал, как проявляется Божественное провидение, а также извилистый путь Фортуны, по прихоти которой падают правители, вознесенные на самую вершину власти.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в актуализации в настоящее время направления неошекспиризации, основанного не только на изучении творчества драматурга, но и ориентированного на осмысление проблем, связанных с эволюцией его взглядов, для более глубокого освещения различных аспектов произведений, а также особенностей личности Шекспира.

Источники | References

1. Аникст А. А. Послесловие к «Макбету» // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8-ми т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 7.
2. Аникст А. А. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974.
3. Белинский В. Г. Литературные мечтания. Эстетика и литературная критика: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 1.
4. Блум Х. Западный канон. Шекспир как центр канона // Иностранная литература. 1998. № 12.

5. Буркхард Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Юрист, 1996.
6. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
7. Комарова В. П. Шекспир и Монтень. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.
9. Макиавелли Н. Государь. М. – Харьков: Эксмо; Фолио, 2006.
10. Монтень М. Опыты: в 2-х т. М. – СПб.: Эксмо; Terra Fantastica, 2006. Т. 1.
11. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Мн.: Харвест, 2007.
12. Пушкин А. С. О романах Вальтера Скотта // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6.
13. Стрельникова Л. Ю. Любовь и закон в комедии У. Шекспира «Мера за меру» и поэме А. С. Пушкина «Анджело» // Знание. Понимание. Умение. 2020. № 4.
14. Хаксли О. Шекспир и религия. 2007. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/haksli/shex_rel.php
15. Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М.: Искусство, 1975.
16. Holinshed's Chronicles. England, Scotland and Ireland: in 6 vols. / with a new introduction by V. F. Snow. N. Y.: AMS press, 1976. Vol. 1-6.

Информация об авторах | Author information

RU**Стрельникова Лариса Юрьевна**¹, к. филол. н., доц.**Чернова Любовь Викторовна**², к. филол. н., доц.**Тарасова Ирина Игоревна**³, к. филол. н., доц.^{1, 2, 3} Армавирский государственный педагогический университет**EN****Strelnikova Larisa Yurievna**¹, PhD**Chernova Lyubov Viktorovna**², PhD**Tarasova Irina Igorevna**³, PhD^{1, 2, 3} Armavir State Pedagogical University¹ lorastrelnikova@yandex.ru, ² lolache@mail.ru, ³ tar.irin.2013@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): У. Шекспир; дегуманизация; макиавеллизм; макиавеллизм; демонизм; секуляризация христианства; W. Shakespeare; dehumanization; Machiavellianism; demonism; secularization of Christianity.

RU

Образ Америки и американцев в публицистике Дж. Б. Пристли

Чернова Ю. В., Егорова О. Г.

Аннотация. В настоящей статье анализируется образ Америки и американцев, представленный в эссе Дж. Б. Пристли. Цель исследования – выявить особенности образа Америки и американцев в публицистике Дж. Б. Пристли. В статье проанализированы эссе разных лет, вошедшие в сборник «Заметки на полях»: «Американские заметки», «Кто против Америки?», «Америка: мечта и действительность» – с точки зрения отражения в них англо-американских связей и взаимодействий. Научная новизна работы заключается в том, что эссе об Америке Дж. Б. Пристли впервые анализируются в рамках имагологического подхода. Исследование формирования и трансформации образа Америки и американцев в творчестве английского писателя позволит прояснить динамичный противоречивый процесс взаимодействия литературного и общественного сознания. Полученные результаты показали, что образ Америки и американцев амбивалентен. На протяжении жизни по мере знакомства и погружения в культуру наблюдаются изменения во взглядах Дж. Б. Пристли, однако сохраняется непринятие навязываемой красивой картинки и широкого распространения американского порождения “admass”. Писатель во всех эссе делает акцент на разграничении политических образов стран, представленных на страницах журналов, и людей, которые в них проживают.

EN

The image of America and Americans
in J. B. Priestley's journalistic writings

Chernova J. V., Egorova O. G.

Abstract. The paper analyses the image of America and Americans presented in J. B. Priestley's essays. The aim of the study is to identify the features of the image of America and Americans in J. B. Priestley's journalistic writings. The paper analyses his essays from different years included in the collection “Notes in the Margins”: “American Notes”, “Who Is Anti-American?”, “America: Dream and Scene” – from the perspective of Anglo-American ties and interactions reflected in them. The paper is novel in that it is the first to analyse J. B. Priestley's essays on America within the framework of the imagological approach. The study of the formation and transformation of the image of America and Americans in the creative work of the English writer will clarify the dynamic contradictory process of interaction between literary and public consciousness. The results showed that the image of America and Americans is ambivalent. Throughout his life, as he gets acquainted with and immerses himself in the culture, J. B. Priestley changes his views, but the rejection of the imposed “pretty picture” and the widespread “admass”, which originates in America, remains. In all the essays, the writer focuses on the distinction between the political images of the countries represented on the pages of magazines and the people who live in them.

Введение

На современном этапе продуктивным является междисциплинарный подход к литературе. «Литературные тексты, согласно этому подходу, выступают как формы самопознания культуры» (Поляков, 2008, с. 8). В формировании национальной идентичности именно литературе принадлежит одна из ведущих ролей, однако до сих пор недостаточно изучено влияние литературного творчества на формирование национальных стереотипов и представлений об особенностях народов. Решением этих задач занимается имагология.

Вопросы, касающиеся национальной ментальности, восприятие «чужого/другого» и его отражение в искусстве становились предметом осмысления в трудах Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского. Огромное влияние на становление имагологии оказала концепция «диалога культур» М. М. Бахтина. Как отмечает О. А. Полякова (2016), особую значимость представляет мысль о наиболее полном раскрытии одной культуры в глазах другой:

«Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила. Мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» (Бахтин, 1986, с. 354).

На сегодняшний день теоретические основы имагологии представлены в работах Н. П. Михальской (1995), В. Б. Земскова (2011), В. А. Хорева (2012), В. П. Трыкова (2015), О. Ю. Полякова (2008). Имагологию прежде всего интересует социально-идеологическая функция образа Другого в тексте, при этом литературные тексты рассматриваются «не как эстетический феномен», а как один из источников возникновения определенного национального образа или стереотипа (Трыков, 2015, с. 122).

Актуальность работы обусловлена всевозрастающим интересом в гуманитарной науке к проблеме «Другого», исследованию диалога культур, формирования национальной идентичности. Об этом свидетельствуют многочисленные работы – монографии, статьи, сборники, изданные как в нашей стране, так и за рубежом (Литературные миры..., 2021; 2022). Как правило, анализ художественных и публицистических текстов писателей направлен на сравнение и противопоставление «своего» и «чужого», однако особого внимания, на наш взгляд, заслуживает сравнение двух «близких» культур. Дж. Б. Пристли – выдающийся английский драматург, романист и публицист XX века, чье творчество по-прежнему недостаточно изучено в нашей стране, на протяжении жизни регулярно обращался к проблеме диалога культур как в художественном, так и в публицистическом творчестве. Исследование формирования образа Америки в литературном сознании британца позволит прояснить динамичный противоречивый процесс взаимодействия литературного и общественного сознания.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: выявить доминанты в образе Америки, проанализировать художественные средства создания образа Америки и американцев в эссе Дж. Б. Пристли; проследить эволюцию взглядов писателя.

В данной работе были использованы следующие методы исследования: имагологический подход, биографический метод и метод пристального чтения.

Материалом исследования послужили эссе Дж. Б. Пристли «Американские заметки» (1929), «Кто против Америки?» (1957), «Америка: мечта и действительность» (1966-1967), вошедшие в сборник «Заметки на полях» (Пристли Дж. Б. Заметки на полях. М.: Прогресс, 1988), а также работа британского писателя «Человек и Время» (Priestley J. B. Man and Time. L.: Aldus Books, 1964).

Теоретической базой исследования послужили публикации авторов, чьи работы посвящены вопросам имагологии (Михальская, 1995; Луков, 2012; Поляков, Полякова, 2013; Полякова, 2016; Трыков, 2015), а также творчеству Дж. Б. Пристли (Ершова, 1979; Комаров, 2011; Чернова, 2018; Икитян, 2019; Чернова, Беляков, 2021; Макаренко, 2023).

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрываемый в статье образ Америки и американцев является частью целостного исследования, посвященного развитию взглядов англичан о представителях других культур, воплощенного в художественной и публицистической литературе второй половины XX века. Результаты работы могут быть использованы на семинарских занятиях по истории зарубежной литературы XX века, а также в рамках спецкурсов по компаративистике.

Обсуждение и результаты

Будучи от природы любознательным и наблюдательным человеком, Дж. Б. Пристли на протяжении всей жизни в публицистике поднимал вопросы о различиях между англичанами, американцами и русскими. Несмотря на то, что Пристли с успехом работал в различных литературных жанрах – драмы, комедии, романы, повести – сам писатель неоднократно подчеркивал, что ближе всего ему жанр эссе: «Здесь я вольно дышу» (Priestley, 1964, p. 48).

Стоит обратить внимание на то, что британский писатель фокусируется на культурной составляющей, стараясь не касаться вопросов политики. Пристли умело чередует развернутый рассказ о представителях другой страны с краткими, полными юмора и наблюдательности заметками о характерных, поразивших его чертах чужого быта и чужого устройства жизни, создает образы ярких представителей других культур (Чернова, Беляков, 2021).

Образ Америки и американца Пристли начал осмысливать еще в молодости в эссе «Американские заметки» (1927). Этот текст можно назвать знакомством с американцами на «своей» территории. Уже в начале эссе автор иронизирует над писателями, которые создают книги о представителях других стран, ни разу не побывав в них: «Не подвергая свою мораль проверке в Эллис-Айленде, не поддаваясь уговорам прочесть очередную лекцию в бесчисленном женском клубе и не пообедав мороженым и свежим тортом из кокосовых орехов, я накопил немало наблюдений и даже стал задумываться в шутку, не написать ли мне, не покидая Лондона – дабы не упускать счастливый случай, – еще одну из этих всем известных книг американских впечатлений» (Пристли, 1988, с. 151). Продолжая развивать эту тему, Пристли на страницах эссе представляет читателю рецепт написания подобного рода текстов: «Все сведения из истории и географии я бы списал в энциклопедии. Из старых номеров нью-йоркских сатирических изданий я выбрал бы пяток-другой смешных историй и разбросал бы их там-сям для оживления рассказа. <...> На протяжении двух глав, а то и больше я мог бы восклицать на все лады, что это замечательная нация, превозносить ее гостеприимство и радушие... <...> Подобный опус, созданный без всякого труда и совершенно легковесный, наверное, попал бы в список лучших книг сезона, особенно рекомендуемых издательством, а это очень льстит писательскому самолюбию» (1988, с. 151-152). Рассуждая о создании подобного рода книг, подчеркивая их коммерческий успех и явную ложь, Пристли критикует соотечественников, которые готовы пойти на сделку с совестью в погоне за успехом и деньгами и продать читателю некачественный продукт.

Все произведение пронизано двойственностью в отношении к жителям Америки. «С американцами то сложно, что мы не знаем, как к ним относиться, они для нас ни то ни се. И сложность эта возникает с первой же минуты, определяя все дальнейшее» (Пристли, 1988, с. 152). Пристли подчеркивает, что внешнее сходство американцев и англичан обманчиво и таит гораздо больше внутренних различий, чем очевидные внешние различия между англичанином и русским. Таким образом, уже в раннем эссе создается несколько противопоставленных пар (англичане – американцы; англичане – русские), которые продолжают функционировать в последующей эссеистике Пристли.

Автор, размышляя над сущностью американцев как нации, обращает внимание на способ мышления, который представляется ему нелепым, на необоснованное хвастовство славой, чрезмерное самодовольство. При этом не отрицается и тот факт, что англичанам это тоже присуще. «Чтоб посмотреть, как выглядит бездонное, неизбывное самомнение, возьмите англичанина, выпускника закрытой школы и колледжа, который думает, что только извращенцы равнодушны к крикету, и засмеет невиннейшего человека, не знающего в совершенстве всех тонкостей охотничьего ритуала» (Пристли, 1988, с. 153). Таким образом, автор подчеркивает, насколько важно уметь разглядеть отрицательные черты не только в «чужой» нации, но и критически подходить к «своей».

Стоит отметить, что без похвалы представители Америки, с которыми познакомился писатель, не остаются. В американцах подчеркиваются доброта, открытость и искренняя сердечность, соединенная «с пылким интересом ко всем и всяческим занятиям и людям» (Пристли, 1988, с. 153).

Согласно Пристли, главной особенностью американцев становится их искусственность: «...я их считаю чем-то вроде идеальных роботов» (1988, с. 154). По мнению писателя, в американце невозможно увидеть самостоятельную личность, способную на индивидуальные поступки, продиктованные духовными потребностями. Автор подчеркивает субъективность собственного впечатления, которое может измениться при личном знакомстве со страной. «Должно быть, в эту самую минуту они себе доказывают, что мы никак не можем быть живыми, а кто-нибудь из авторов уже строчит эссе на эту тему» (Пристли, 1988, с. 154). Отметим, что посещение Америки в более зрелом возрасте смягчит впечатление писателя, однако искусственность, внешняя идеальность, тяготение к красивой картинке останутся основой образа Америки.

Поездка в Россию и знакомство с послевоенной жизнью Советского Союза послужили источником для создания цикла эссе *“Russian Journey”* (1946). Несмотря на культурную направленность визита и эссе о России, политический аспект возникает в выводах писателя, которые касаются дальнейшего пути развития русско-английских отношений. «Много лет назад мы сделали ужасную ошибку, за которую мы все тяжело заплатили, – когда отказали им в поддержке и помощи и даже сами напали на них. Давайте же исправим эту ошибку – мы уже начали исправлять ее во время войны, – предложив им наконец не только поддержку и помощь, если они нуждаются в них, но лучше всего и прежде всего нашу искреннюю дружбу» (Пристли, 1988, с. 258).

Пристли не может не сопоставить русских и американцев, учитывая послевоенную политическую обстановку. Подобное сравнение неслучайно, поскольку писатель не поддерживал политику английского правительства, направленную в сторону Америки. Проводя параллели между представителями этих стран, англичанин отдает предпочтение русским. Они предстают интеллектуальными, культурными и радушными людьми в противовес стереотипному мнению о русских, широко распространенному в английском обществе того времени.

В 1957 году выходит эссе «Кто против Америки?». К этому времени Пристли приобрел репутацию американофоба, «которой я пользуюсь на протяжении уже более четверти века. Ведь в обществе на меня возложена роль “Человека, который не любит Америку”» (1988, с. 287). Пристли высмеивает ограниченность взглядов журналистов, которые продолжают эксплуатировать придуманный ими образ, подчеркивает подмену настоящего картинкой, которая способствует коммерческому успеху издательств. «В течение двадцати лет американские репортеры, безуспешно пытаясь заставить меня сказать что-нибудь грубое про их страну, придумывают оскорбительные замечания, отдающие сильным антиамериканским духом, и приписывают их мне» (Пристли, 1988, с. 288).

Писатель обращает внимание на то, что навязанное журналистами представление о негативном отношении к Америке исходит из введенного им понятия *“admass”*. Как отмечает Е. Гениева: «С легкой руки Пристли в английский язык вошло слово *“эдмасс”* (*admass*), что-то вроде *“реклам-потреб”*, гибрид, полученный из двух слов – *“advertisement”* (*“реклама”*) и *“mass”* (*“масса”*). Собственно, это и есть два злейших врага Пристли – реклама, отупляющая человека своими навязчивыми штампами, и обыватели, “эти усредненные люди”, в душе которых нет места воображению» (1988, с. 15). Однако это явление, будучи продуктом американского общества, становится характерной чертой времени без соотнесенности с культурой. «Послевоенная Британия – одна из самых процветающих колоний рекламного потребления. Банкет, который состоялся на прошлой неделе в Гилдхолле в честь открытия коммерческой телевизионной программы, был абсолютным рекламным потреблением от начала до конца» (Пристли, 1988, с. 287).

В этом эссе Пристли поднимает один из ключевых вопросов своего литературного и публицистического творчества о разграничении истинного взгляда на вещи, доступного только тем, кто хочет и готов видеть правду, и ложных идей, навязываемых публике на страницах журналов, с экранов кино и театральных сцен. Автор вводит антитезу живого и абстрактного, где первое воплощено в простых американцах, которые гуляют в парках, видят красоту природы. «Я люблю Центральный парк воскресным утром, подернутые сумерками волшебные башни Нью-Йорка, белые деревни, рассыпанные по огненно-красным осенним лесам Новой Англии» (Пристли, 1988, с. 288). Эта Америка вызывает восторг и искреннюю любовь у писателя, который часто посещал американских друзей, наслаждался общением с простыми людьми, читал американскую литературу. Абстрактная Америка – образ, навязываемый читателям на страницах различных журналов и политических

обзрений, не имеющий ничего общего с настоящей культурой и жизнью Америки: «...ту Америку, какую мы знаем по комиксам, статьям экономистов и политических обозревателей, по статистическим таблицам или же заявлениям таинственных официальных лиц» (Пристли, 1988, с. 288).

В 1966-1967 гг. Пристли вновь обращается к теме американской жизни в эссе «Америка: мечта и действительность». С целью дистанцирования от Америки и американцев автор вводит образ поезда, пронесшегося с севера на юг страны, и пассажира с журналом в руке. В позднем эссе усиливается мотив рушащихся иллюзий, эфемерности великой мечты, стоящей у истоков государства. Рассуждения об американцах начинаются с контраста описываемых в журнале достижений и действительности, пронесшейся перед глазами пассажира поезда: «...известный писатель пытался уверить меня, что никогда прежде в истории человечества простые люди не знали столь высокого уровня жизни, всяческих удобств и комфорта, такого всеобщего благоденствия, какого достигли они в Америке. А мне достаточно было взглянуть в окно и вспомнить такие же городишки в Западной Европе, чтобы убедиться в том, что все написанное в этом журнале было совершеннейшей чепухой» (Пристли, 1988, с. 360). Таким образом, писатель не умаляет достоинств простого народа, который создавал эти города, вкладывал в них все силы. Эта антитеза увеличивает пропасть между культивируемым желаемым, эфемерной «мечтой» и простой действительностью, которая не вписывается в общую красивую искусственную картинку. Однако именно эта картинка создает ложное представление у американцев о самих себе: «...они с детства затвердили, что им посчастливилось принадлежать к высшей нации, они естественно верили...» (Пристли, 1988, с. 361).

Сравнивая американцев и англичан, Пристли отмечает, что у его соотечественников в меньшей степени развит дух патриотизма. «Мы, англичане, ворчим или подсмеиваемся сами над собой, поскольку чувствуем себя скорее членами одной семьи, нежели гражданами одного государства» (Пристли, 1988, с. 362).

Степень осознания разрыва между мечтой и реальностью позволяет Пристли выделить три типа американцев. Серединную позицию занимают большинство людей, которые «все глубже погружаются в политическую апатию, в рутину телевизионных программ» (Пристли, 1988, с. 362). Они ощущают иллюзорность навязываемого мира, но оказываются не способными признать в этом. Единственным спасением для них становятся обращение к семейным ценностям и легкий цинизм в отношении к происходящему. Второй тип американцев – бунтари, обнаружившие многолетнюю ложь и утратившие иллюзии. По мнению автора, этот тип американцев очень опасен, поскольку в погоне за разрушением Великой Мечты они способны уничтожить и то хорошее, что годами формировалось в стране. «Добившись власти, они скорее всего создали бы как раз те самые условия, которые вынудили многих мыслящих людей покинуть Европу и отправиться в Америку» (Пристли, 1988, с. 363). Третья группа – люди, которые изначально сомневались в великой идее, но «сочли своим долгом заглушить эти сомнения и загнали их в сферу подсознательного» (Пристли, 1988, с. 364). Именно они способны постоянно видеть врагов во всех, кто не является американцем или пытается воспевать былую славу.

Заключение

Таким образом, в раннем эссе «Американские заметки» 1927 года, воспринимая Америку и американцев «чужим» взглядом, Дж. Б. Пристли только указывает на противоречивость, заключенную в представлениях о другой стране. Он отталкивается от стереотипных представлений, сформированных средствами массовой информации, и стремится наметить в публицистике свой вектор исследования представителей «другой» культуры. В эссе «Кто против Америки?» 1957 года после многочисленных поездок писатель выделяет два образа Америки: страну с прекрасной природой, богатой литературой и добрыми и простыми людьми, которые ничем не отличаются от него: «Я могу говорить и писать, как американец. На худой конец, если бы за мной гналась полиция, я мог бы даже притвориться американцем» (Пристли, 1988, с. 289). А также Америку, сошедшую со страниц журналов, породившую «admass», которая забыла о своей благородной мечте: «Американская нация возникла из благородной мечты. И если помнить об этой мечте (которую, кажется, подзабыли многие проамериканцы) означает быть американофобом, тогда я и в самом деле против Америки» (Пристли, 1988, с. 291). Проведенный автором анализ американцев в эссе «Америка: мечта и действительность» 1966-1967 гг. показал, что общество того времени разывается на части и не способно справиться с все нарастающим разрывом между мечтой и действительностью. Большинство простых людей, воспитанных на патристическом кино и вере в силу и мощь страны, отказываются признавать иллюзорность этих идей и прячутся от глобальной реальности в семейном локальном мире.

При этом обратим внимание на то, что писатель во всех эссе делает акцент на разграничении политических образов стран, представленных на страницах журналов, и людей, которые в них проживают. По мнению Пристли, искреннее проникновение в культуру, заинтересованность в знакомстве с жителями других стран способствуют истинному постижению любой нации.

Перспективы исследования заключаются в том, что проанализированный в статье образ Америки и американцев станет частью целостного исследования, посвященного эволюции взглядов англичан о представителях других культур, воплощенных в художественной и публицистической литературе второй половины XX века.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
2. Гениева Е. Музыка человечности // Пристли Дж. Б. Заметки на полях. М.: Прогресс, 1988.

3. Ершова Т. В. Дж. Б. Пристли – литературный критик и публицист: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1979.
4. Земсков В. Б. Россия «на переломе» // На переломе: образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI в.): колл. моногр. / отв. ред. В. Б. Земсков. М.: Новый хронограф, 2011.
5. Икитян Л. Н. Недооцененный гений: к проблеме современного постижения творчества Джона Б. Пристли // Ломоносовские чтения – 2019 / под ред. О. А. Шпырко, В. В. Хапаева, С. И. Рубцовой. Севастополь: Филиал МГУ в г. Севастополе, 2019.
6. Комаров С. Г. Поэтика притчи в британской драме XX века: проблема конфликта и композиции. М. – Ярославль: Ремдер, 2011.
7. Литературные миры Востока и Запада: колл. моногр. / отв. ред. С. П. Толкачев. М.: Мозартика, 2021.
8. Литературные миры Востока и Запада: тексты, подтексты, контексты: колл. моногр. / под ред. Д. А. Белякова. М.: Мозартика, 2022.
9. Луков Вл. А. Имагология: тезаурусные расширения // Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. О. Ю. Поляков. Киров: Радуга-ПРЕСС, 2012.
10. Макаренко Л. В. «Серьезный писатель» Джон Б. Пристли: стратегии творческого успеха писателя // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. Вып. 3.
11. Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX-XIX вв. М.: Изд-во Московского педагогического государственного университета, 1995.
12. Поляков О. Ю. Имагология в междисциплинарном научном пространстве // Вестник Вятского государственного университета. 2008. № 4.
13. Поляков О. Ю., Полякова О. А. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров: Радуга-ПРЕСС, 2013.
14. Полякова О. А. Истоки отечественной имагологии // Концепт. 2016. № 7.
15. Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3.
16. Хорев В. А. Восприятие России и русской литературы польскими писателями. М.: Индрик, 2012.
17. Чернова Ю. В. Театральность прозы Дж. Б. Пристли: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2018.
18. Чернова Ю. В., Беляков Д. А. «Поездка в Россию» Дж. Б. Пристли: имагологический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 11.

Информация об авторах | Author information

RU**Чернова Юлия Владимировна**¹, к. филол. н.**Егорова Ольга Геннадьевна**², д. филол. н., проф.¹ Московский государственный лингвистический университет;

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва

² Московский государственный лингвистический университет**EN****Chernova Iuliia Vladimirovna**¹, PhD**Egorova Olga Gennadievna**², Dr¹ Moscow State Linguistic University;

Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art), Moscow

² Moscow State Linguistic University¹ chernova_jv@mail.ru, ² o.egorova@linguanet.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 17.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): Джон Бойнтон Пристли; имагология; образ Америки и американцев; адмасс; американская мечта; John Boynton Priestley; imagology; image of America and Americans; American dream.