

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Координационный совет по науке аспирантов, студентов и молодых ученых
Студенческое научное общество «Сияние»

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ И ЛИТЕРАТУР

RELEVANT PROBLEMS OF INVESTIGATION IN THE SPHERES OF FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURE

Сборник статей молодых ученых

Часть 1



Пермь 2018

УДК 81'42
ББК 81.0
А43

Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литературы = **Relevant Problems of Investigation in the Spheres of Foreign Languages and Literature**: сб. ст. молодых ученых: в 2 ч. / отв. ред. В. А. Бячкова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2018. – Ч. 1. – 230 с.

ISBN 978-5-7944-3219-0 (ч. 1)

ISBN 978-5-7944-3221-3

Сборник содержит результаты исследований молодых ученых в различных областях лингвистики и литературоведения. Представлены работы студентов бакалавриата и магистратуры Пермского государственного национального исследовательского университета, представителей вузов других стран и городов, а также школ г. Перми.

Сборник адресован филологам, лингвистам, студентам и преподавателям гуманитарных факультетов.

This edition contains articles on different fields of linguistics and literature. The articles were written by students of Perm State University, the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures, the Faculty of Philology and the representatives of the universities of Russia and other countries, schools of Perm.

The edition may be of interest to philologists, linguists, students and teachers and researchers in the field of philology.

УДК 81'42
ББК 81.0

Печатается по решению студенческого научного общества «Сияние»

Редакционная коллегия:

В. А. Бячкова (отв. ред.), О. Д. Бунеева, О. М. Алтынцева,
А. Д. Пейсахович, М. В. Суворова

ISBN 978-5-7944-3219-0 (ч. 1)
ISBN 978-5-7944-3221-3

© ПГНИУ, 2018

Раздел 1.
Интермедиальные и интертекстуальные взаимодействия
в мировой литературе, культуре, литературоведении.
Интеграция мировой литературы и других видов искусств.
Экфрасис

УДК 821(82)

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ТЕМЫ ТАНГО
В РАССКАЗЕ Х.Л.БОРХЕСА
«МУЖЧИНА ИЗ РОЗОВОГО КАФЕ»**

Дарья Владимировна Багаева

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика» («Перевод и переводоведение (испанский язык)»)

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. багаева.darya@yandex.ru

Инга Валерьевна Сулова

к.филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный

исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. inga_sus@mail.ru

В статье исследована тема танго в рассказе «Мужчина из Розового кафе» (1935) аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса. Образ танго в рассказе ассоциирован с брутальным образом хулигана, который становится олицетворением танца – бурной, непокорной силы, ведущей за собой, силы, открывающей врата в новый мир, мир бесстрашия, страсти и свободы. Х.Л. Борхес верит, что танец элитарен и обладает сакральными смыслами, танго представлено роковой силой, способной как погубить, так и осчастливить.

Ключевые слова: танго, Аргентина, Х.Л. Борхес, танец, ментальность, Латинская Америка, искусство.

© Багаева Д.В., Сулова И.В., 2018

*«Танец – это искусство для которого не нужны ни кисть, ни
ручка»*

Танец – это **вид искусства**, в котором основными средствами создания художественного образа выступает танцовщик, движения и положения его тела. Танец служит одной из самых ранних форм отражения жизни в художественно-образной форме. Пластические движения, ритмически четкая и непрерывная смена положений человеческого тела – все это танец, средство передачи душевных переживаний. Танец – это не просто грациозные, великолепные движения, это и культура, и история народов мира. Однако, в отличие от прочих видов человеческой деятельности, у танца отсутствуют четко идентифицируемые материальные свидетельства, посему видится невозможным точно определить период зарождения и становления танца как феномена культуры человеческого общества. Несомненно одно – еще до появления древнейших цивилизаций танцевальное искусство являлось важным элементом церемоний, ритуалов, празднований и увеселительных мероприятий.

Интерес к культуре Аргентины не угасает на протяжении многих десятилетий. Произведения Борхеса, Кортасара и др. издаются миллионными тиражами по всему миру. В поп-культуре обретают известность художественные и документальные фильмы и сериалы, иллюстрирующие жизнь аргентинского народа («Надежда моя» Лукаса Хилиа и Себастьяна Пивотто, «Герои и кентавры» Хуана Карлоса Веселосского и др.). Такой бурный интерес ознаменовал появление большого количества научных работ, в том числе посвященных музыкальной культуре Латинской Америки. Авторы высказывают ряд идей, которые оказываются ключевыми для понимания музыкальной специфики региона. Танец в Латинской Америке – не только художественный, но и «социальный феномен, отражающий мировоззрение людей, происходящие исторические изменения» [Платонова 2015: 8]. Одним из главных воплощений аргентинской культуры является танго – народный танец, отличающийся энергичным и четким ритмом. Рассматривая вопрос о происхождении танго, многие ученые отмечают особую роль креольского контрданса – предка многих жанров искусства, существующих в Аргентине – в становлении танго как красочного самобытного жанра. Несмотря на большое количество теорий происхождения танго, все исследователи сходятся в одном: латиноамериканская музыка требует особого аналитического подхода. «Это цветовая палитра ярких красочных пятен, искусных мазков, многоликое, гибридное»

ное явление, отражающее социальную жизнь различных слоев населения, где аргентинское танго, бразильская самба, доминиканское меренге и бачата, пуэрториканская плена, и, конечно, сальса, при всей их уникальности, индивидуальности связаны прочными нитями родства» [там же: 10]. Латиноамериканское музыкальное искусство неоднородно, в нем ощущается африканское, европейское, в некоторых регионах даже индейское влияние, именно в этом и заключается уникальность аргентинского танго. Свои корни песенно-танцевальный жанр берет в пригороде Буэнос-Айреса, именно там в 80-х годах XIX в. зародилось танго. Первоначально танго бытовало в среде городских низов; как писал в 1914 году аргентинский посол в Париже, «танец, характерный для публичных домов и трактиров низшего пошиба» [Кофман 1986: 221]. Впоследствии благодаря аргентинцам-эмигрантам танго получило широкое распространение на территории Европы и вошло в моду как «экзотический» танец. Влияние танго-танца распространилось также и на Париж, однако танец подвергся стилизации: теперь его изысканные выступления проходили в светских салонах, а затем танец получил свое распространение на эстраде, вытеснив тем самым из себя народный, национальный компонент, который был присущ аргентинскому танго. «Европа вернула нам танго без танго», – пишет аргентинский литературовед Т. Карелья (цит. по: [Кофман 1986: 221]).

Однако, один из самых известных писателей Аргентины, Хорхе Луис Борхес, говоря о происхождении танго подчеркивает: «В начале XX века Святой Дух скромно посетил дома Буэнос-Айреса и Монтевидео, пользующиеся дурной славой. Так появилось танго, чьими первоначальными инструментами были пианино, флейта и скрипка, что полностью исключает возможность народного и пригородного происхождения» [Цит. по: Генис 2007]. В своих многочисленных работах, посвященных танго Х.Л. Борхес отмечает, что первоначально танго не получило широкой популярности, его танцевали мужчины в кабаре, женщины танцевали танго за деньги в борделях, но позднее, прочувствовав живую, смелую, печальную и страстную мелодию танца, аргентинцы увидели и познали самих себя. Неоднократно в своих интервью Х.Л. Борхес говорил о том, что танго для него – это не высокохудожественный танец, которому учат в академиях, а настоящий чувственный танец, который имел место в низовой культуре Аргентины. В своих работах писатель часто обращался к образу Куманька (*el compadrito*) – хулигана, жившего на улицах Аргентины – в этом архаичном образе он видел бескорыстно храброго, отважного человека. Именно такой пер-

сонаж и становился завсегдаем кабаре, борделей, танцором танго – тангеро. Именно благодаря своей сумасшедшей энергии, свободе действий и передвижений, импровизационной природе, танго так привлекло внимание писателя, в его интерпретации – танго воплощение силы и мужества, непокорности и стойкости.

Рассмотрим, особенности реализации темы танго в рассказе «Мужчина из розового кафе» (*El hombre de la esquina rosada*, 1935). Поэт и публицист, Х.Л. Борхес получил известность благодаря своим лаконичным прозаическим фантазиям, которые часто выступали своего рода маской, скрывающей фундаментальные философские проблемы: противоречивость мира, время, одиночество, человеческий удел, смерть. Данные проблемы поднимаются и в рассказе «Мужчина из розового кафе», в котором автору удается в рамках маленького текста передать ментальность аргентинского народа и воплотить ее ключевые идеи. Когда храбрый, бесстрашный Франсиско Реаль появляется на пороге кабака, местные жители инстинктивно ощущают в нем угрозу, силу, способную покорить их, увлечь за собой, ему пытаются сопротивляться, но он одерживает верх и становится негласным лидером. Брутальный образ хулигана становится олицетворением танго – бурной, непокорной стихии, ведущей за собой, силы, открывающей новый мир, мир бесстрашия, страсти и свободы. Для творчества Х.Л. Борхеса характерна мистификация, игра на грани правды и вымысла, что и проявляется в рассказе: таинственное появление героя, словно танго, герой появляется из ниоткуда, рождается и обретает славу опасного, способного погубить: «Танго делало с нами все, что хотело, - и подстегивало, и пьянило, и вело за собой, и опять отдавало друг другу. Все забылись в танцах, как в каком-то сне» [Борхес 2013]. Танго в видении Х.Л. Борхеса обретает мистический характер, это не столько танец, сколько роковая сила, покоряющая мир и человека. Танго становится духом, вселившимся в тангерос и подчинившим его душу. Кроме того, у Х.Л. Борхеса можно увидеть интерпретацию танго как женщины – способной сводить сума, заставлять людей совершать поступки против их воли, силой одурманивающей, пьянящей. Подводя итог, танго в представлении Х.Л. Борхеса – танец опасный, но бесстрашный, счастливый, но драматичный, судьбоносный, но проходящий, страстный, но свободный. Х.Л. Борхес верит в элитарность танго, обозначает его сакральные смыслы.

Итак, танец как культурный феномен со времен древних цивилизаций выполнял важные функции такие как: коммуникативная, рек-

реационная и, конечно, экспрессивная – ключевая функция танца как образно-художественной формы отражения мира. Аргентинское танго – не просто вид искусства, это история, это ментальность, это мировоззрение, это язык народа Аргентины, аргентинцы обнаруживают в нем самих себя. В интерпретации Х.-Л. Борхеса танго предстает перед нами таинственной и роковой силой, способной как сделать человека счастливым, так и погубить его навсегда, силой, подчиняющей целые города и страны.

Список литературы

Борхес Х.-Л. Всемирная история бесславья. Уфа: Издательский дом БМЛ Новый стиль, 2003. 192 с.

Борхес Х.-Л. Произведения 1921–1941. Санкт-Петербург: Амфора, 2011. 591 с.

Генис А.А. Танго о Борхесе: 1899–2009. URL: <http://marie-olshansky.ru/ct/borges-tango.shtml> (дата обращения: 30.03.2018).

Доценко В.Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. М.: Музыка, 2010. 368 с.

Кофман А.Ф. Аргентинское танго и русский мещанский романс // Литература в контексте культуры. МГУ, 1986, с. 220–233.

Культура Латинской Америки: энциклопедия. М.,: РОССПЭН, 2002. 742 с.

Нагорнова А.М. Босса-нова как феномен массовой музыкальной культуры второй половины XX века. URL: <http://docplayer.ru/37635869-Nagornova-aleksandra-mihaylovna-bossa-nova-kak-fenomen-massovoy-muzykalnoy-kultury-vtoroy-poloviny-hh-veka.html> (дата обращения: 30.03.2018).

Пичугин П.А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.

Платонова О.А. Сальса как феномен латиноамериканской культуры. URL: http://sias.ru/upload/ds-platonova/Disser_Platonova.pdf (дата обращения: 30.03.2018).

Худеков С.Н. Искусство танца. История. Культура. Ритуал. М: Эксмо, 2010. 544 с.

SOME FEATURES OF REPRESENTATION OF THE TANGO IN A NOVEL OF J.L. BORGES “MAN ON PINK CORNER” (1935)

Dariya V. Bagaeva

Student of Linguistics (Translation and Translation Studies (Spanish Language),
Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str, 15. bagaeva.darya@yandex.ru

Inga V. Suslova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature
and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str, 15. inga_sus@mail.ru

In this article we analyze the representation of tango in a novel of Argentinian author Jorge Luis Borges “Man on pink corner” (1935). The image of tango is associated with the figure of a hooligan, who becomes a personification of the dance. The tango is no longer just a dance, it is a rough, rebellious, leading power, it is a power that opens the doors to a new world, a world of fearlessness, passion and freedom. J.-L. Borges believes that it is an elite dance and has a sacred meaning, it is a fateful spirit that can do both: destroy your life or make it happy.

Key words: tango, Argentina, J.-L. Borges, dance, mentality, Latin America, art.

**ИЗУЧЕНИЕ В ШКОЛЕ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА
МАВИЛА «КИНДЕРЛАНД» НА ОСНОВЕ
ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Ксения Римовна Галимьянова

бакалавр факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. x.galimyanova@gmail.com

Нина Станиславна Бочкарева

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

Данная статья является продолжением работы «Интерпретация графического романа Мавила “Киндерланд” в методических разработках Германии и Польши». Во введении обосновано применение проектной деятельности для работы с графическим романом. В статье раскрываются принципы и приемы трех проектов (информационного, творческого и ролево-игрового), предлагаемых для работы с учениками 10–11 классов русских школ с углубленным изучением немецкого языка.

Ключевые слова: комикс, графический роман, проектная деятельность, литература, немецкий язык.

В России отношение к комиксам носит неоднозначный характер из-за того, что ставится под сомнение возможность с их помощью развивать навык чтения. Более того, многие считают, что комиксы негативно влияют на личность ребенка. Такое отношение может быть объяснено тем, что в нашей культуре литература всегда играла воспитательную роль, а любовь к чтению прививается ещё в дошкольном возрасте. Кроме того, индустрия комиксов в России находится в процессе развития, чего нельзя сказать о зарубежном рынке. Несмотря на это, комиксы (и их разновидность – графический роман) широко используются в учебно-методических комплексах по иностранному языку или в адап-

тированных вариантах для изучения на уроках литературы, а их образовательный потенциал привлекает отечественных и зарубежных исследователей [Калитина 2013, Молчанова 2015, Онкович А.Д., Онкович Г.В. 2016, Brinitzer 2015, Kumschlies 2015, Wrobel 2015].

Чтение немецкого графического романа в школе отвечает требованиям, предъявляемым к образовательным программам. Согласно федеральному государственному образовательному стандарту основного общего образования, иностранный язык должен знакомить учащихся «с образцами зарубежной литературы разных жанров» с целью «развития национального самосознания» [ФГОС 2010]. Более того, для работы с графическим романом могут быть применены разные методики. Мы предлагаем использовать графический роман в рамках метода проектов, который бы соответствовал деятельностному подходу в обучении языков. Владение навыками проектной деятельности является метапредметным результатом среднего общего образования [ФГОС 2012]. Согласно Е.В. Ахраменко, метод проектов – это деятельность учащихся, направленная на решение исследовательской или социально значимой прагматической проблемы. Данный метод предусматривает сочетание индивидуально-творческой и самостоятельной познавательно-поисковой работ учащихся [Ахраменко 2013].

Проектную деятельность можно считать нестандартным способом организации учебного процесса «посредством активных способов действий по составлению плана, предвидению результата (прогнозированию), анализу и синтезу» [Щербатых 2013: 286]. Теоретическая основа метода проектов для внедрения в России была разработана Е.С. Полат. Согласно её концепции, в основе проекта должна находиться проблема. Чтобы её решить, «учащимся требуется не только знание языка, но и владение большим объемом разнообразных предметных знаний, необходимых и достаточных для решения данной проблемы» [Полат 2000]. Школьникам требуется владение определенными навыками: интеллектуальными (умение анализировать, делать выводы, обрабатывать информацию и текст), творческими (умение прогнозировать последствия, находить несколько вариантов проблемы, генерировать идеи и др.), коммуникативными (умение вести дискуссию, излагать мысли и отстаивать свою точку зрения). Вместе с тем, метод проектов – «суть развивающего, личностно-ориентированного характера обучения» и может достаточно широко использоваться на любой ступени обучения [Полат 2000].

Изучив две немецкоязычных методики работы с графическим романом Мавила «Киндерланд» [Mawil 2014], мы выявили их сильные и слабые стороны [Гальмьянова, Бочкарева 2018]. Для русскоязычной аудитории, изучающей немецкий язык и/или литературу и культуру Германии, следует разработать методику, включающую в себя работу с жанром графического романа, его языком, литературным и историческим контекстом. На наш взгляд, предлагать учащимся интерпретировать роман можно только после его внимательного прочтения.

Учитель должен прояснить учащимся, какую функцию несет вербальный текст, а что заложено в изображении, поскольку в графическом романе оба языка будут одинаково важны. За счет изображений автор романа, он же художник, передает информацию о главных героях, их эмоциональное состояние, микроклимат – условия жизни дома и обстановку в стране. Примечательно, что в тексте содержится 1636 изображений. Из них 670 изображений без текста, включая около 250 «озвученных» изображений, содержащих символизацию звуков, представленную, например, в виде нот, звукоподражания («uik uik», «pok pok», «ring ring», «rok» и др.), знаков препинания (многоточие, вопросительный знак и др.), а также цифр и неразборчивого подражания, как показатель речи, слышимой на фоне или подслушиваемой. Панели, на которых можно разобрать текст вывесок, но нет текста героев, также относятся к первому типу изображений. Изображений с текстом в романе представлено 966, что в процентном соотношении составляет 59%. Таким образом, можно сделать вывод, что язык изображений имеет большое значение в графическом романе, поскольку более 40% панелей обходятся без текста.

Мы предлагаем задания для творческого, информационного и ролево-игрового проектов. Это краткосрочные внутренние монопроекты с открытой координацией. Первый проект «9. November 1989» носит информационный характер и направлен на исторический обзор ключевого события в романе – падение Берлинской стены. Второй проект «Graphic Novel „Kinderland“ von Mawil» является творческим и направлен на расширение знаний учащихся в области литературы, а именно на работу с графическим романом. Третий проект «Mirco Watzke und Torsten Maslowski» относится к ролево-игровым проектам и направлен на работу с языком романа. В рамках этих проектов будут предложены все три типа заданий: личностные, парные и групповые.

Проект «9. November 1989» предназначен для двух уроков, на одном из которых учащиеся ищут информацию в интернете, а на другом

представляют найденные сведения в форме презентации. Все учащиеся делятся на 3 группы, которые изучают соответственно: 1) период после войны до возведения стены (1945–1961 г.), 2) период возведенной стены (1961–1989 г.), 3) падение Берлинской стены (09.11.1989) и объединение Германии (03.10.1990). Учащимся выдается раздаточный материал, на котором они могут обнаружить вспомогательные вопросы и наиболее важные даты. В качестве домашнего задания всем следует посмотреть фильм «Жизнь других» и написать эссе на одну из предложенных тем. Кроме того, учащиеся могут прочитать графический роман Арта Шпигельмана «Маус», рассматривающий жизнь еврейского народа во время Второй мировой войны.

Проект «Graphic Novel „Kinderland“ von Mawil» предлагает учащимся расширить свои литературные знания, познакомившись с графическим романом, с его истоками, основными составляющими. Кроме того, учащиеся обсуждают роман «Kinderland» на основе его обложки, а также последний эпизод романа, который предлагается продолжить. Учащиеся могут на своё усмотрение создать историю с собственными героями при помощи специальных сайтов, которые в качестве рекомендации предлагаются учителем. Кроме того, учащиеся совместно с учителем могут провести исследовательскую работу, направленную на более глубокое изучение немецкой литературы путем сравнительного анализа образа ребенка в изучаемом романе и других произведениях (П. Зюскинда «Повесть о господине Зоммере» или Г. Грасса «Жестяной барабан»).

Проект «Mirco Watzke und Torsten Maslowski» направлен на работу с немецким языком и языком изображений. Учащимся предлагается составить анкету и ассоциограмму о главных героях, взять интервью у героев, а также обсудить 5 ключевых для дружбы ребят эпизодов, которые позже учащимся предлагается инсценировать. Учитель может обратить внимание учеников на особенности романа, которые передаются посредством некоторых элементов, например, канавка передает время в романе. Бессловесные эпизоды также могут свидетельствовать о замедлении времени, тогда как динамичные сцены игры в теннис за счет разных техник монтажа, например, приближение лица или представление кадра на весь разворот, а также звуковые эффекты, добавляют динамики. Более того, учитель может рассказать ученикам и о сложной работе, проделанной переводчицей романа Е. Креславской. Так, например, из-за разницы в системе оценок, принятой в России и в Германии, пришлось изменить панель, на которой младшая сестра

Мирко показывает 4 пальца, символизирующих плохую оценку в Германии, в России на этой панели девочка показывает 2 пальца. Более того, иногда перевод отлично передавал смысл, но не мог уместиться в предложенное для этого место.

Все три проекта предназначены для 10–11 классов школ с углубленным изучением языка, поскольку в их учебном плане предполагается большее количество уроков, а также уровень языка позволяет читать графический роман в оригинале без адаптаций. Кроме того, в каждой проектной разработке указаны цели, задачи – образовательные, развивающие и воспитательные, предметные результаты по аудированию, чтению, говорению и письму, а также метапредметные результаты. Можно найти указания на продолжительность проектов, продукт проекта, требуемое оборудование, а также используемые технологии и методы. Каждый проект содержит ключи к заданиям. Все проекты направлены на развитие творческой составляющей личности учеников. Более того, учащиеся могут попробовать себя в такой профессии, как художник-комиксист, что носит профориентационный характер и является актуальным для учеников выпускных классов.

Резюмируя вышесказанное, определим основные принципы проектной деятельности при работе с графическим романом Мавила. Принцип коммуникативности реализуется в процессе тренировки речевой деятельности, в высказывании собственного мнения, чувств и эмоций, в умении слушать других, вступать в диалог, работать в группе. Принцип соизучения языка и культуры предполагает комплексное изучение немецкого языка, литературы и истории Германии. Принцип автономности проявляется в возможности проявить инициативу и самостоятельность при выполнении проектных заданий. Учащиеся решают такие проблемные ситуации, как определение жанра графического романа и его основных особенностей, понимание истории Германии в период раскола, а также значения немецкого языка и культуры в современном мире.

Список литературы

Ахраменко Е.В. Проект на уроке английского языка // Молодой ученый. 2013. № 12. С. 404–406. URL: <https://moluch.ru/archive/59/8455/> (Дата обращения: 28.04.2018).

Галимьянова К.Р., Бочкарева Н.С. Интерпретация графического романа Мавила “Киндерланд” в методических разработках Германии и Польши // Евразийский гуманитарный журнал. 2018. № 2. С. 69-73.

Калитина К.В. Использование комиксов в образовательных технологиях как важного инструмента для передачи знаний // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2013. Т. 3. С. 2256–2260. URL: <http://e-koncept.ru/2013/53454.htm> (дата обращения: 10.05.2018).

Молчанова Н.И. Образовательные комиксы как средство мотивации в обучении иностранному языку в школе // Проблемы и перспективы развития образования: материалы VII Междунар. науч. конф. (г. Краснодар, сентябрь 2015 г.). Краснодар: Новация, 2015. С. 79–82. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/203/8661/> (дата обращения: 10.05.2018).

Онкович А.Д., Онкович Г.В. Комикс как средство медиаобразования // Медиаобразование. 2016. № 2. С. 52–60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/komiks-kak-sredstvomedioabrazovaniya> (дата обращения: 10.05.2018).

Полат Е.С. Метод проектов на уроках иностранного языка // Иностранные языки в школе. 2000. № 2, 3. URL: <http://schools.keldysh.ru/labmro/lib/polat3.htm> (дата обращения: 10.05.2018).

ФГОС – Федеральный государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования // Федеральные государственные образовательные стандарты. 2012. М.: Институт стратегических исследований в образовании РАО. URL: <https://xn--80abucjiibhv9a.xn--p1ai/documents/2365> (дата обращения: 10.05.2018).

ФГОС – Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования // Федеральные государственные образовательные стандарты. 2010. М.: Институт стратегических исследований в образовании РАО. URL: <https://xn--80abucjiibhv9a.xn--p1ai/documents/938> (дата обращения: 10.05.2018).

Щербатых С.В. Проектная деятельность старшеклассников в обучении стохастике // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2013. №3. С. 286–288.

Brinitzer M. ZACK Deutsch lernen mit Comics. Ernst Klett Sprachen GmbH, Stuttgart, 2015. S. 53–77.

Kumschlies K. Literarisches und historisches Lernen mit der Graphic Novel drüben! // Praxis Deutsch, 2015. Nr. 252. S. 33–35.

Mawil (Markus Witzel). Kinderland. Hamburg: Reprodukt, 2014. 294 S.

Wrobel D. Graphic Novels // Praxis Deutsch. 2015. Nr. 252. S. 4–12.

STUDYING GRAPHICAL NOVEL “KINDERLAND” BY MAVIL AT SCHOOL AS A PROJECT ACTIVITY

Kseniya R. Galimyanova

Student of Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. x.galimyanova@gmail.com

Nina S. Bochkareva

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

This article continues the research “The Interpretation of Graphical Novel “Kinderland” by Mavil in Methodological Projects in Poland and Germany”. The introduction gives the explanation as usage of project activity in the research of the graphical novel. The articles describes principles and ways of three projects (informative, creative and role-game) suggested for the pupils of 10–11th form of Russian schools with foreign language specialty.

Key words: comics. Graphical nvel, project activity, literature, German language.

УДК 82.091

**СОНЕТ ИММАНУЭЛЯ РИМСКОГО
«КТО Б МОГ ПОВЕРИТЬ: В ВИХРЕВОМ КОЛЬЦЕ»
В КОНТЕКСТЕ ДАНТОВСКОЙ ТРАДИЦИИ
И ПОЭЗИИ «НОВОГО СЛАДОСТНОГО СТИЛЯ»**

Анна Александровна Медведева

магистрант института филологии, направление «Филология» (магистерская программа «Зарубежная литература в контексте культуры») Московский педагогический государственный университет
119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/1. medvedeva-orhaim@ya.ru

Наталья Геннадьевна Калининкова

к. филол. н., доцент кафедры всемирной литературы Московский педагогический государственный университет
119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/1. minpro@yandex.ru

В данной статье рассматривается взаимодействие двух литератур и культур, христианско-итальянской и еврейской, на примере сонетов Иммануэля Римского «Кто б мог поверить: в вихревом кольце» и Данте Алигьери «Любимой очи излучают свет». Цель исследования: проанализировать сонеты двух авторов, показав влияние Данте и поэзии «нового сладостного стиля» на творчество Иммануэля Римского.

Ключевые слова: Иммануэль Римский, Данте, средневековая еврейская поэзия, сонет, взаимосвязь литератур.

Благодаря влиянию арабской культуры и благоприятной социально-культурной ситуации в средневековой Испании, Португалии (завоеванную арабами территорию называли Андалусией) и Италии, духовная и интеллектуальная жизнь еврейского народа возродилась и преобразилась: появились мыслители, писатели, поэты, философы, представители различных ремесел. Период с IX по XIV вв. получил название «золотого века» в истории еврейской культуры и литературы в частности. Среди таких ярких имен, как Моше ибн Эзра, Иехуда ха-Леви, Шмуэль ха-Нагид, Шломо ибн Гвириоль, особо выделяется имя Иммануэля Римского (настоящее имя Иммануэль бен Шломо), по сло-

вам еврейского историка Леопольда Цунца, являвшегося «звездой первой величины среди множества светил» [Зайчик, Пахунова 2001: 20].

Иммануэль Римский, прежде всего, известен своими лирическими произведениями. Он был хорошо знаком, как с еврейской, так и христианской культурой, общался с представителями литературного круга Италии того периода, где его называли Манозелло Джудео, то есть Иммануэль-еврей [Лазарис 2014: 309]. Кумиром для Иммануэля Римского был Данте, и существует мнение, что поэты были знакомы в реальной жизни и имели хорошие дружеские отношения [Зайчик, Пахунова 2001: 100]. Их судьбы удивительно схожи: оба занимали уважаемое положение в своем кругу, но были изгнаны и умерли в одиночестве, тоскуя по родине. Благодаря взаимодействию двух культур, Иммануэль Римский первым ввел форму сонета в еврейскую поэзию и познакомил представителей итальянской литературы с еврейскими авторами.

Влияние Данте и поэзии «нового сладостного стиля» прослеживается в некоторых работах Иммануэля Римского. В качестве примера можно проанализировать сонет «Кто б мог поверить: в вихревом кольце» и произведение Данте флорентийского периода «Любимой очи излучают свет». В обеих работах присутствуют черты, присущие *dolce stil nuovo*, а именно восхваление, обожествление возлюбленной, любовь как недостижимый идеал.

Кто б мог поверить: в вихревом кольце
Твои глаза унесены далече.
Но я их вижу в небе каждый вечер,
А днем, как прежде, – на твоём лице.
Вся жизнь моя звенит в твоих серьгах,
В них колдовство египетское скрыто.
И все земное навсегда забыто
В тот миг, когда тону в твоих глазах.
Скажи мне, может ты пленила днем
Все звезды, чтоб в глазах твоих сияли,
А ночью возвращаешь в небо их?
Твое лицо... Я вижу небо в нём.
С тобою жен других сравнишь едва
ли,
Они всего лишь – прах у ног твоих.
Любимой очи излучают свет
Живого благородства, и повсюду

Что ни возьми – при них подобно
чуду,
Которому других названий нет.
Увижу их – и трепещу в ответ,
И зарекаюсь: «Больше я не буду
Смотреть на них», но вскоре позабуду
И свой сердечный страх, и тот обет.
И вот опять пеняю виноватым
Моим глазам и тороплюсь туда,
Где, ослепленный, снова их закрою,
Где боязливо тает без следа
Желание, что служит им вожатым.
Амору ли не ведать, что со мною?

Образ возлюбленной в двух сонетах представлен как нечто неземное и уникальное. Римский сравнивает глаза любимой со звездами, заглянув в которые можно не только утонуть, но и познать «небо», блаженство. Благодаря многочисленным метафорам («жизнь моя звенит в твоих серьгах», «тону в твоих глазах»), перед читателем предстает образ единственной и неповторимой, которую нельзя сопоставить ни с какой другой женщиной. Нельзя не заметить сходство в образах у двух поэтов: очи, светящиеся так, что от них невозможно оторваться, и имеющие власть над поэтом у Данте и очи возлюбленной у Иммануэля, в которых можно утонуть «и все забыто». Восхваление глаз возлюбленной – частый прием *dolce stil nuovo*, ведь глаза – это зеркало души, заглянув в которые, можно влюбиться без памяти, поэты пытаются прочесть то, что в них скрыто, а сумев понять это, еще больше восхищаются своими избранницами.

Оба поэта развивались в своем творчестве, насыщая произведения более чувственными, реальными образами любви, исследуя телесную сторону данного чувства. Данте сумел привнести в поэзию «нового сладостного стиля» более глубокую философскую составляющую. Иммануэль Римский экспериментировал в своих работах, добавляя в них юмористические, сатирические и эротические мотивы, за что приобрел непопулярность в кругу религиозных евреев, но занял почетное место в истории еврейской литературы.

Вышепроанализированные сонеты иллюстрируют пример взаимосвязи двух литератур, заимствование форм и образов, которые помогают художникам пробовать нечто новое, и через это новое находить себя, в полной мере раскрывая свой талант.

Список литературы

Данте Алигьери. Малые произведения / под ред. И. Н. Голенищева-Кутузова. М.: Наука, 1968. 652 с.

Еврейская поэзия средних веков / пер. с иврита Вл. Лазариса. М.: Книжники, 2014. 551 с.

Зайчик Ц. Р., Пахунова Ю. Н. Иммануэль Римский: жизненный путь и творчество. М.: 2001. 132 с.

**IMMANUEL OF ROME'S SONNET *WHO WOULD THINK:
IN A WHIRLWIND AS AN EXAMPLE OF DOLCE STIL NUOVO
AND DANTE'S TRADITION***

Anna A. Medvedeva

Student of Philology (Foreign Literature in the Culture Context), Master's degree course, Faculty of Philology
Moscow State Pedagogical University
119991, Russia, Moscow, M. Pirogovskaya str., 1/1. medvedeva-orhaim@ya.ru

Natalia G. Kalinnikova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature
Moscow State Pedagogical University
119991, Russia, Moscow, M. Pirogovskaya str., 1/1. minpo@yandex.ru

The article shows a Hebrew and Christian Italian literature interaction using sonnets of Immanuel of Rome *Who would think: in a whirlwind* and Dante *My beloved one's eyes shines* as an example. The research purpose is to analyze two sonnets and show the influence of *dolce stil nuovo* and Dante on Immanuel of Rome's work.

Key words: Immanuel of Rome, Dante, Hebrew Medieval Poetry, sonnet, literature interaction.

**ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В ПОЭМЕ ДЖ.Г.БАЙРОНА
«ПАЛОМНИЧЕСТВО ЧАЙЛЬД-ГАРОЛЬДА»**

Ольга Игоревна Тляшева

студенка факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. olga.volkonskaya.97@mail.ru

Ирина Александровна Новокрещенных

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

В статье исследован образ Венеции в IV песне поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Образ Венеции создан через временной контраст прошлого и настоящего, который композиционно выражен в последовательной смене строф. Мотив увядания былой славы Венеции раскрывается через женские образы Цибелы и Адриатики-вдовы, через символические для культуры Венеции скульптуры льва и квадриги святого Марка. Литературные образы Античности (творчество Еврипида) и Возрождения (Торквато Тассо) актуализируют культурную память города.

Ключевые слова: Байрон, Венеция, образ, «Паломничество Чайльд-Гарольда», культура.

Образ Италии в IV песне поэмы Дж.Г.Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812–1818) создан через описание Венеции, Рима и Флоренции. Став изгнанником в Англии, Байрон в октябре 1816 г. вместе со своим другом Джоном К. Хобхаузом отправился в Италию: 9 октября они пересекли перевал Симпльтон (the Simplon Pass) в Северной Италии [Cochran 2012: 1]. В Венеции Байрон провел большую часть путешествия по Италии. Он прибыл в страну в момент активности национально-освободительного движения против французских и австрийских захватчиков, руководимого карбонариями. Байрон быстро увлекся деятельностью восставших, она стала для него источником

вдохновения [Елистратова 1956: 119]. Поэт возглавил один из кружков, помогал карбонариям денежными средствами, предоставил нижний этаж своего дома под склад оружия [Дьяконова 1975: 133].

О своей любви к итальянскому народу Байрон пишет в одном из писем Джону Хобхаузу о том, что «<...> поражает исключительная одаренность этого народа, легкость их восприятия, быстрота понимания, пламенность духа, чувство красоты <...>» (Венеция, 2 января 1818) [Байрон 1982: 217] (*extraordinary capacity of this people<...>the facility of their acquisitions, the rapidity of their conceptions, the fire of their genius, their sense of beauty*) [Byron 2000: 147]. О глубокой заинтересованности поэта в судьбе итальянцев, о его симпатии к ним говорит и тот факт, что Байрон, испытывавший большие трудности с греческим и латинским языками в школьные годы, с феноменальной быстротой освоил итальянский язык, который стал для него словно родным. Поэт активно изучал итальянскую историю и литературу, занимался переводами итальянских поэтов [Виноградов 1988: 472].

Италия, особенно Венеция, всегда привлекала поэтов, художников. Изучение венецианского текста в культуре составляет особый пласт в литературоведении [Меднис, Соболева 2010а, 2010b, Абилова 2016] и интермедиальных исследованиях в целом [см.: Бочкарева, Новокрещенных 2016: 117–130]. Итальянская тема в жизни и творчестве Байрона занимает особое место и освещена в нескольких аспектах. В книге П. Квеннелля «Байрон в Италии» (Byron in Italy, 1941), продолжающей серию изданий о Байроне (Byron, 1935; Byron. The years of Fame, 1943) говорится о жизни поэта на фоне войн в Швейцарии и Италии, когда поэт стал выразителем духа своей эпохи.

А. К. Виноградов в историко-биографической книге «Байрон» несколько глав посвятил жизни поэта в Венеции, подробно описал его участие в движении карбонариев, встречу с его последней возлюбленной Терезой Гвиччиоли [Виноградов 1988]. А. К. Виноградов – автор биографических романов о Н. Паганини («Осуждение Паганини», 1936) и Стендале («Три цвета», 1930-е). По его словам, эти произведения носили «полубеллетристический характер» [Предисловие 1988: 4]. Поэтому и в работе о Байроне главный акцент сделан на исторической обстановке и биографических фактах.

О. А. Федорова, Е. В. Телятникова в статье «Образ Италии» и Н. А. Соловьева в статье «Байрон в Италии» пишут об образе Италии в целом в творчестве Байрона, не рассматривая отдельные города [Федорова, Телятникова 2013: 66–70; Каплан 2007: 73–75]. Статья

А.И. Дудкиной «Венецианская трагедия Байрона “Марино Фальеро”» посвящена жизни поэта в Венеции и анализу его трагедии о венецианском доже. Упомянув об исторической основе произведения, созданного в Венеции, используя выписки из писем Байрона, исследовательница сосредотачивает внимание на анализе характера главного героя – дожа Марино Фальеро [Дудкина 2015: 413–426].

Известно, что во времена Байрона Венеция, бывшая некогда великой державой, превратилась в увядающий город-призрак [Виноградов 1988: 465]. С VII в. она – «аристократическая», управляемая дожами республика, где процветают торговля и мореплавание. Республика впервые была покорена Наполеоном: который захватил ее в 1797 г., положив конец существованию великой державы. Последний венецианский дож снял шапочку, знак своего могущества, отрекаясь от власти. Венеция была безжалостно разграблена французскими войсками, и Наполеон, желая наладить дипломатические отношения, продал ее Австрии [Тарле 1991: 6]. Венецианская республика со всей своей тысячелетней славой рухнула.

В поэме Байрона образ Венеции построен на контрасте между былым ее величием и плачевным состоянием в настоящем. Контраст подчеркивают временные переходы от описания объектов культуры прошлого к их настоящему состоянию. Так, XIV строфа посвящена прошлому, XV – современности, в XVI и XVII строфах вновь говорится о прошлом и т.д.

Уже в I строфе появляется мотив увядания, который станет основным в этой части поэмы. Мы видим Венецию словно вырастающую из волн (*from out the wave her structures rise* [Byron 2000: 148]), появляющуюся по взмаху волшебной палочки (*as from the stroke of the the enchanter's wand*). Байрон использует эпитет «умирающая слава» (*dying Glory*), которая улыбается из далеких времен (*smiles o'er the far times*), когда Венеция была великой державой, а другие государства со страхом взирали на ее культурный символ – льва св. Марка (*look'd to the winged Lion's marble piles*). В I строфе задается контрастность в образе Венеции. Байрон будет говорить об истории Венеции. Образ города построен на воспоминаниях прошлой культуре. Возвращаясь к современности, поэт вдохновляет город на борьбу за независимость.

Своеобразие образа Венеции определяется эмоциональным отношением лирического героя, который идентичен Байрону. В письме к Хобхаузу от 2 января 1818 г. поэт писал, что в IV песне пилигрим почти неотделим от автора и что он говорит в ней от своего лица [Байрон

1982: 216] (*there will be found less of the pilgrim than in any of the preceding, and that little slightly, if at all all, separated from the author speaking in his own person*) [Byron 2000:146]. В поэме Байрон пишет, что любил Венецию с ранних лет (*I loved her from my boyhood*). Она была для него прекрасным городом сердца (*fairy city of the heart*). Говоря о богатстве и великолепии Венеции, Байрон неразрывно связывает образ этого сказочного места с именами английских и немецких поэтов, драматургов, писателей XVI–XIX вв. – У. Шекспира, Т. Отуэйя, Ф. Шиллера, А. Радклиф, которые воспевали Венецию в своих произведениях. Так, Т. Отуэй создал трагедию «Спасенная Венеция» (1681); У. Шекспир является автором «Венецианского купца» (1596); действие романа А. Радклиф «Удольфские тайны» (1794) происходит в Венеции; местом действия выбрана Венеция в неоконченном романе Ф. Шиллера «Духовидец. Из воспоминаний графа фон О***» (1787–1789). Для Байрона Венеция даже после потери могущества не перестала быть привлекательной. Она становится даже ближе, дороже ему в дни горя, чем во времена своей славы (*Perchance even dearer in her day of woe, / Than when she was a boast, a marvel, and a show*).

Для Байрона Венеция не груда камней, а живое существо. Поэт олицетворяет город, используя местоимение «she». Образ Венеции создан через сравнение с девушкой (II строфа). Перед читателями появляется образ величественной царицы морей Цибелы, в мифологии близкой к богине плодородия (в переводе В. Левика она заменена на Афродиту Анадиомену). Мы видим ее владычицей вод (*a ruler of the waters and their powers*), с «башенным венцом» на голове (*tiara of proud towers*), облаченной в пурпурные одежды (*in purple was she robed*). Она так великолепна, что сказочный Восток осыпает ее драгоценностями (*the exhausless East pour'd in her lap all gems in sparkling showers*), а монархи считают за честь быть на ее пиру. В этой строфе Венеция предстает перед нами царственной и непобедимой, в ее облике нет печальных тонов.

В этой же строфе поэмы Байрон создает еще один женский образ, контрастный образу величественной Цибелы, – это образ Адриатики-вдовы. Поэт обращается к одному из самых известных исторических символов Венеции – к церемонии обручения с морем. В X в. венецианцы одержали блестящую победу над своими давними врагами – пиратами. В память о событии каждое Вознесение (годовщина выхода венецианского флота) дож с епископом и гражданами выходили в открытое море с благодарственной молитвой. Позднее церемония ус-

ложнилась: в воду стали кидать золотое кольцо с церемониальной галеры – буцентавра [Норвич 2009]. «Обручение с морем» стало символом господства Венеции над морем. С приходом Наполеона эта церемония ушла в прошлое. Байрон пишет об угасании обряда в Венеции, которая перестала быть невестой (*spouseless Adriatic mourns her lord*). Ежегодная свадьба больше не повторяется (*annual marriage now no more renewed*), буцентавр заброшен (*rotting unrestored*) как знак вдовства Венеции (*Neglected garment of her widowhood*).

Современная Байрону Венеция находится в состоянии увядания, гибели, это умирающий город (III строфа). Мотив угасания былой славы города выражен через противопоставление прошлого и современного состояния города. Здесь не звучит песня гондольера (*songless gondolier*), дворцы рушатся, даже музыку некому слушать (*music meets not always now the ear*). Повсюду угасание, дни былого могущества ушли. Однако красота природы не исчезла. Байрон использует два раза союз «but», противопоставляя этот упадок оставшейся красоте (*Those days are gone- but Beauty still is here*); гибель государств и искусств – бессмертию природы (*states fall, arts fade- but Nature doth not die*). Слова *Nature* и *Beauty* написаны с заглавной буквы, что также усиливает впечатление грандиозности. Таким образом, мы видим Венецию хоть и угасающую, но по-прежнему великую. Для Байрона она – «лицо Италии» (*the masque of Italy*), «празднество (праздник?) Земли» (*the revel of the Earth*).

О падении Венеции во времена Байрона напоминает и другой культурно-исторический символ города – лев святого Марка. Известно, что небесным покровителем Венеции был святой Марк. Венецианцы похитили мощи евангелиста из Александрии, после чего поместили их на корабле и доставили в Венецию [Норвич 2009]. Присутствие важной святыни позволило Венеции усилить свою автономию, Святой Марк стал покровителем Венеции, его лев превратился в символ ее непоколебимости [там же: 27, 28].

Во II строфе поэмы Байрон пишет, что после покорения Венеции лев стал предметом насмешек. Поэт обращается к самой известной статуе льва на площади святого Марка. Скульптура льва еще стоит на своем месте (*St. Mark yet sees his lion where he stood*), но она уже совершенно ненужная, заброшенная и беспомощная (*in mockery of his withered power*). В этой строфе, говоря о площади святого Марка, Байрон вспоминает исторические события, связанные с ней. Он называет площадь святого Марка «великим местом» (*proud Place*). В поэтиче-

ском смысле *proud* – величавый, великолепный. В XII в. Германский император Фридрих Барбаросса, отлученный Папой Римским от церкви, для того, чтобы снять отлучение, должен был специально приехать в Венецию и проделать унижительную церемонию целования папской туфли в знак покорности его воле. Эта церемония прошла на площади святого Марка [Афонина 1982: 421]. Байрон говорит, что император просил прощения (*an Emperor sued*) в те времена, когда Венеция была могучим государством. Поэт сравнивает ее с королевой, обладающей несметными богатствами (*when Venice was a queen with an unequalled dower*).

В XII строфе Байрон вновь переходит к описанию современного состояния Венеции, пытаясь сравнить ее прошлое и настоящее. Он пишет, что в те времена императору пришлось специально приехать в Венецию для того, чтобы встать на колени, унизиться и получить прощение, а теперь Венецией управляет чужой для нее правитель, австрийский император Франц Первый (*now the Austrian reigns*). Венеция порабощена. Поэт использует образ цепей, оков, которые гремят над когда-то правящим городом (*chains clank over sceptred cities*). Байрон употребляет метафору лавины (*downward go like lawine loosen'd from the mountain's belt*), сходящей с вершины (*power's high pinnacle*). Он вновь вспоминает великое имя из прошлого Венеции. На этот раз это имя дожа Энрико Дандоло, который был значительной фигурой в истории.

Образ Венеции создан Байроном через другой культурно-исторический символ, также связанный с ее небесным покровителем (строфа XIII). Это квадрига святого Марка – бронзовая статуя запряженных коней, которая была известной достопримечательностью города. История этой статуи начинается в III в. до н.э, в эллинистической Греции, где она была создана. Затем скульптура была перевезена в Рим, потом в Константинополь, который не покидала несколько столетий до тех пор, пока дож Энрико Дандоло не перевез ее в качестве военного трофея в Венецию. Там квадрига была торжественно помещена на площади святого Марко. Вторгшийся в Венецию Наполеон пожелал, чтобы этот символ венецианской мощи стал украшением Парижа. Квадригу перевезли во Францию, где она украшала вход во дворец Тюильри [Норвич 2009].

Говоря об этой статуе, Байрон слово «horses» заменяет на «steeds», употребляемое только в насмешливом тоне. Несмотря на то, что кони были сделаны из позолоченной бронзы, поэт называет их медными

(*steeds made of brass*). Такая замена слов подчеркивает ненужность и разрушение статуи. Венеция покорена, в городе царит атмосфера рабства, неволи. Поэт сравнивает город с морской травой, тонущем сорняком (*sinks like a sea-weed*).

В XIV строфе поэт вновь пишет о славном прошлом Венеции. Он сравнивает ее с новым Тиром (*in youth she was all glory-a new Tyre*), говорит о былых победах (напр., битва при Лепанто). Байрон называет Венецию «рассадником львов» (*The planter of the Lion*), державой, которая завоевывала других, но сама всегда оставалась непокоренной. Он уверен, что память о таком прошлом не затмят ни время, ни тирания.

В XV строфе Байрон возвращается к современной ему Венеции. Он создает атмосферу разрухи через описание разбитых стеклянных статуй (*statues of glass – all shiver'd*), пустых зал (*empty halls*), пустынных улиц (*thin streets*). Повсюду видны следы иностранного вторжения (*foreign aspects*), порабощения Венеции: дожи мертвы, их скипетр сломан (*sceptre broken*), а меч покрыт ржавчиной (*sword in rust*). Поэт создает образ безжизненного облака (*desolate cloud*), одинокой тучи, нависшей над красивыми венецианскими стенами. Использование противоположных по значению слов *desolate* и *lovely* усиливает контраст между мраком несвободы и радостью раскрепощения Венеции.

В XVI и XVII строфах Байрон вновь обращается к истории. Но уже не к истории Венеции, а к истории античной литературы. Поэт вспоминает эпизод из жизни греческого трагика Еврипида, стихи которого спасли многих его современников от плена. Известно, что во время войны между Сицилией и Афинами в 413 г. до н. э афиняне продавали в рабство. Однако они читали своим завоевателям стихи всеми любимого Еврипида наизусть. Благодаря этому многие из них избежали рабства и вернулись домой [Афоница 1982: 422]. Байрон описывает это событие через его визуальное представление: афиняне поют трагический гимн (*they chant the tragic hymn*), и колесница (*car – поэт. колесница*) завоевателя останавливается. Вожжи из его рук выпадают (*the reins fall from his hands*), цепи рабства разрываются (*he rends his captive's chains*).

Но неужели Венеция не может претендовать на славу, равную той, которой обладала Древняя Греция? Байрон пламенно обращается к ней, напоминает, что у нее есть свой певец, Торквато Тассо, одна любовь Венеции к которому должна была разрубить узел, привязывающий ее к тиранам (*cut the knot which ties thee to thy tyrants*). Несомнен-

но, для Байрона имя поэта Тассо – это еще один символ Италии, символ ее искусства (см. [Кирюшкина 2016: 52]). Байрон был поклонником этого поэта: в его библиотеке хранилось четыре издания на итальянском языке самой известной поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1575) [там же: 52].

Имя Торквато было особенным образом связано именно с Венецией. Еще будучи юношей Тассо в 1559 г. приехал в Венецию вслед за своим отцом [Демин 2007: 10]. Именно здесь он начал писать первые наброски к «Освобожденному Иерусалиму». Венеция стала родиной одного из центральных произведений в итальянской литературе. Байрон в поэме раскрывает образ Торквато Тассо в контексте города Феррары.

Таким образом, можно сделать вывод, что образ Венеции создан Байроном через контраст прошлого времени и настоящего. Композиционно он выражен в последовательной смене строф. Мотив увядания былой славы Венеции, заявленный уже в I строфе поэмы (*dying Glory*), раскрывается через женские образы Цибелы и Адриатики-вдовы, через сопоставление объектов, символически значимых для культуры Венеции – скульптуры льва и квадриги святого Марка. Актуализация культурной памяти в современной Байрону Венеции проводится поэтом и через литературные образы Античности (творчество Еврипида) и Возрождения (Торквато Тассо). Символическое для Италии имя поэта Тассо для Байрона станет поэтическим предметом в строфах поэмы о городе Ферраре.

Список литературы

Абилова Ф. А. Топос Венеции в новеллах Т. Манна и Д. Дю Морье // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 2(34). doi 10.17072/2037-6681-2016-2-120-127.

Афонина О. Комментарии // Байрон Дж.Г. Избранное. М.: Правда, 1982. С. 402–426.

Байрон Дж. Г. Избранное: пер. с англ. М.: Правда, 1982. 432 с.

Бочкарева Н. С., Новокрещенных И. А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. С. 117–130. doi 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130.

Демин А.О. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» в переводе В. С. Лихачева // Торквато Тассо. Освобожденный Иерусалим. СПб.: Наука, 2007. С. 5–34.

Елистратова А.А. Байрон. М.: АН СССР, 1956. 264 с.

Виноградов А.К. Осуждение Паганини. Байрон. Кишинев: КИНИНЕВ КАРТЯ МОЛДОВЕНЯСКЭ, 1988. 560 с.

Дудкина А.И. Венецианская трагедия Байрона «Марино Фальеро» // Древняя и Новая Романия. 2015. Том 16. С. 413–426.

Дьяконова П. Я. Лирическая поэзия Байрона М.: Наука, 1975. 178 с.

Кирюшкина В.В. Торквато Тассо: образ безумного поэта в интерпретации романтиков // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2016. Т. 16, вып. 1. С. 49–54. doi: 10.18500/1819-4907-2016-16-1-49-54.

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе: программа спецкурса. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения 20.03.2010).

Норвич Д.Д. История Венецианской республики. М.: Издательство «АСТ Москва», 2009. 950 с. URL: <https://www.litres.ru/dzhon-norvich/istoriya-venecianskoj-respubliki-3/> (дата обращения: 04.06.2018).

Предисловие // Виноградов А.К. Осуждение Паганини. Байрон. Кишинев: КИНИНЕВ КАРТЯ МОЛДОВЕНЯСКЭ, 1988. С. 3–4.

Соболева О.В. Венецианский текст в современной русской литературе: продолжение и преодоление традиции // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5(11). С. 184–188.

Соболева О.В. Венецианский текст в современной русской литературе (1996–2009 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 16 с.

Каплан А.Б. Соловьева Н.А. Байрон в Италии // Культурология. 2007. № 2(41). С. 73–75. – Реф. ст.: Соловьева Н. А. Байрон в Италии // Мир романтизма. Тверь, 2006. Т. 11(35): К 45-летию научной деятельности профессора И. В. Карташевой.

Тарле Е.В. Наполеон. М.: Наука, 1991. 464 с.

Фёдорова О.А., Телятникова Е.В. Образ Италии в поэме Д.Г.Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» // Социально-экономическое и культурное развитие России: Материалы VII научно-практической конференции / отв. ред. Т.Ю.Березина. 2013. Омск: Полиграфический центр КАН. С. 66–70.

Cochran P. Byron and Italy. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012. URL: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58110> (дата обращения: 04.06.2018).

Byron G.G. Childe Harold's Pilgrimage // Byron G.G. The Major Works / ed. with an introd. and notes by J. J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 19–206. – в статье цитируется по этому изданию без указания страниц.

Byron G.G. The Major Works / ed. with an introd. and notes by J. J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000. xxviii, 1080 p.

**THE IMAGE OF VENICE
IN THE POEM *CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE* BY BYRON**

Olga I. Tlyasheva

Student of Pedagogical Education, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. olga.volkonskaya.97@mail.ru

Irina A. Novokreshchennykh

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

Perm State University

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

This article is devoted to the image of Venice in the fourth canto of Byron's poem *Childe Harold's Pilgrimage*. This image is created through the time contrast between the present and the past. It is visible in alteration of strophes. The motive of Venetian dying glory is shown through the feminine images of Cybele and spouseless Adriatic, through the cultural significant images of saint Mark's lion sculpture and the horses of saint Mark. Literary images of antiquity (Euripides) and Renaissance (Tasso) express the idea of cultural memory of Venice.

Key words: Byron, Venice, the image, *Childe Harold's Pilgrimage*, culture.

SEVEN STEPS TOWARDS AUDIO DESCRIPTION IN THEATRE

Anna S. Shestakova

Student of Philology (Modern Literature in the World Literary Context), Master's degree course, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. honey-honey23@yandex.ru

Accessibility in theatre has not been widely researched yet. To make theatre more accessible for visually impaired people we study and perform audio description in theatre. We propose a strategy of two-part audio description in theatre which, tested and further improved, can be applied to various performances and will therefore make theatre more accessible for visually impaired people.

Key words: audio description, theatre, accessibility, visual impairments.

Nowadays, accessibility is a matter of a huge importance, as more and more people are finally making their first steps towards understanding that our world as it is does not provide all people with equal possibilities. Some people have impairments and therefore are deprived of cultural development. Accessibility is working its way into everyday life in various areas, such as architecture, education, mass-media communication etc., but unfortunately, focusing on the adaptation of disabled people to the mentioned spheres of life, we often forget about the world of art or, more likely, mark it to be less important or more difficult for disabled people to adapt to, the former being a gross error and the latter being only partly right.

This article deals with visual impairments only. A person deprived of vision, completely or partially, suffers inevitably, as one perceives a significant amount of information visually. Though academics might not have agreed on exact percentage, the numbers rise up to 80% and even higher, therefore, one can not disagree that vision is crucial, especially when it comes to perception of art [Courvalin 2017].

In making art more accessible for visually impaired people, one of the most helpful ways is adding audio description to films, TV shows, theatre productions and museum exhibitions. Audio description is added on tape

when it comes to DVD boxes; online services, such as Netflix, add audio description to their TV shows and series; the museum audio guide is dealt with similar to audio guides in foreign languages. The above-mentioned types of audio description share one basic principle: hard work once, available forever. Theatre, on the other hand, is much harder to work with in terms of audio description: as the performance is never the same, one cannot “re-play” it exactly like the previous one, it changes, slightly or crucially, each night.

Different measures are taken in different countries to make art more accessible for visually impaired people. In Russia a law was adopted on the 28th March, 2017 which obliges filmmakers to provide subtitles and audio description, however so far there is only one place one can address if he/she wants to become a professional audio describer. This place is REACOMP Institute in Moscow. It has its own methodological base designed and developed by a visually impaired professor, S. N. Vanshin, who specializes in audio description in cinema, not theatre (see [Vanshin 2011] for more details concerning his method of audio description; app. 6). Moreover, so far only one theatre – MGT (Московский губернский театр) — provides some of its performances with official audio description made by two actresses, Irina Bezrukova and Anna Zang, who are REACOMP graduates.

As far as one can see, judging by the resources available, MGT is focusing only on the descriptive part, performing the audio description simultaneously with the performance. By joint effort of a number of organizations including Perm Academic Teatr-Teatr (Пермский академический Театр-Театр) and Perm Regional Special Library for the Blind (Пермская крайвая специальная библиотека для слепых), the project led by A. V. Polikarova is conducted, providing audio description of several performances in Teatr-Teatr (T-T). We divide the process of audio description in two parts: before the performance and during the performance, that being its main difference from what MGT suggests. Our strategy is, first, to talk as little as we can during the performance not to interfere with the actors and, next, talk as much as we can before the performance starts. We claim to be the first in our country to use the time period before the performance even more intensively than the time period during the performance. However, globally we are not the only audio describers who have made such a decision, as Natalia Kizer, researching audio description in puppet theatre for children in Poland, suggests the same division (see [Kizer, 2017] for more information).

We assume that in theatre the text carried by the characters of the play is our priority. One play gives hundreds of interpretations and can consequently be directed in hundreds of different ways, the characters' speech playing the main role and changing the least among these versions (in comparison to scenery, for instance). Therefore our main goal is to save as many of the lines as possible, thus cutting the text of the audio description where possible instead. While making the audio description, we try to provide as much information during the pre-performance part as possible, e.g. if the scenery, costumes, lights etc. do not change throughout the whole performance, it can and should be described beforehand. If, on the other hand, there is a "sudden" change in the character's image (make-up, hair, costume, props), it is not random and should be considered as a visual message of the director that needs to be transformed into a verbal message for any visually impaired audience member by means of audio description.

What one cannot miss in the process of making the audio description are the scenes where the characters are silent and their actions, movements, gestures, facial expressions and poses "speak" for themselves. This is the part of the audio description which is the most difficult both to write and to perform. One has to find the exact words to fully describe what is happening on stage saying as little as possible and at the same time to keep up with the actors. Such scenes are often comical, and for a visually impaired audience member one of the least pleasant feelings is not being able to understand why everyone around him/her is laughing when the characters do not say anything funny, as this misunderstanding reminds one of their impairment and shows that this impairment gets in their way of enjoying life.

The principles stated above mostly correspond to the current standards of audio description in the USA outlined by Georgina Kleege, an expert on this topic, herself being a visually impaired scholar [Kleege 2016]. Nevertheless, we insist on the creative nature of audio description, especially in theatre. This view contradicts the principles developed by Vanshin, but is supported, for example, by the experimental study conducted by Agnieszka Walczak and Louise Fryer, showing that visually impaired people tend to prefer creative audio description over "standard" one [Walczak, Fryer 2017].

The process of making audio description is a lengthy one. It can take months, as it includes 7 main steps:

1. Watching the performance and taking notes (to mark what the potential scenes requiring audio description would be)

2. “blind watching” the performance (to check if the previous assumptions were true and probably enlarge the previous list)
3. Work with the cue sheet (to insert the descriptor’s lines into the appropriate places)
4. The first “rehearsal” (to see if there is enough time to provide the description without breaking the characters’ lines)
5. Marking everything that could be described and explained before the performance starts (to cut the descriptor’s lines to the minimum)
6. Writing the pre-performance and during-performance parts of the audio description (to obtain the final text)
7. Numerous rehearsals (to make changes to the final text if still necessary and learn the text by heart)

Audio description development process helped us to introduce this new 7-step strategy, but the conclusive result of this process would be a more simple and illustrative model that would be entitled “The audio description square”. To put it briefly, this square demonstrates, in terms of our strategy, WHAT we do BEFORE and DURING the performance, and HOW we do it. Here the “what” part is more or less clear, while the other one is and will probably continue to be a matter of further discussion. Studied the least and, therefore, the most ambiguous aspect is the language of audio description in theatre. The alternative rests, at this point, between two options: should the language of audio description in theatre be emotional or not. If we follow the assumption that in theatre the text of audio description is a part of the performance and should correspond to it both at stylistic and expressive levels, the choice of lexis, narration, and intonation altogether should contribute to providing gradual immersion of visually impaired audience members into the actual performance before it starts. This strategy, on the other hand, may appear excessive at some point. If the describer reiterates all the feelings and intentions of the characters, it influences visually impaired person’s perception of the performance and, consequently, leaves him/her with one and only interpretation of what is happening on stage. In other words, the describer gives the “right” version of how the performance should be understood, while the audience without visual impairments is, in this sense, free to be engaged emotionally and “decipher” the twists of the plot and characters’ motives. Therefore further studies in this field are needed to develop the proposed strategy and model in the most effective way.

Literature used

Courvaline P. De l'image au mot : analyse comparative de l'audiodescription du film *The King's Speech* en anglais, allemand, français et espagnol. Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Master of Arts (M. A.), Universität Leipzig, 2017, 185 p.

Kizer N. Audio description in puppet theatre for children – a case study // *Między Oryginałem a Przekładem*. 2017. № 37. P. 141–160.

Kleege G. Audio description described: Current standards, future innovations, larger implications // *Representations*. 2006. № 135 (1), P. 89–101.

Mazur I., Chmiel A. (2016) Should Audio Description Reflect the Way Sighted Viewers Look at Films? Combining Eye-Tracking and Reception Study Data. In: *Matamala A., Orero P.* (eds) *Researching Audio Description*. Palgrave Studies in Translating and Interpreting. L.: Palgrave Macmillan. 2016. P. 97–122.

Walczak A., Louise Fryer L. Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences // *British Journal of Visual Impairment*. 2017. Vol 35. Issue 1. P. 6–17.

Ваньшин С.Н., Ваньшина О.П. Тифлокомментирование, или словесное описание для слепых: Инструктивно-методическое пособ./ Под общ. ред. вице-президента ВОС В.С. Степанова, канд. пед. наук С.Н. Ваньшина. М.: ИПТК «Логосвос», 2011. 62 с.

СЕМЬ СТУПЕНЕЙ ТИФЛОКОММЕНТИРОВАНИЯ В ТЕАТРЕ

Анна Сергеевна Шестакова

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур, специальности «Филология» («Зарубежная литература в мировом литературном контексте»)

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

В статье описывается новая экспериментально разработанная методика тифлокомментирования в театре. Данная методика состоит из двух частей и семи шагов и отходит от принципов, предложенных С. Н. Ваньшиным, автором единственной в России запатентованной методики тифлокомментирования, на основе которых в московском институте РЕАКОМП обучают профессиональных тифлокомментаторов, однако представляется эффективной, так как основывается на исследованиях зарубежных учёных, занимающихся проблемами аудиодескрипции в театре и кино, а также на собственном опыте тифлокомментирования.

Ключевые слова: тифлокомментирование, театр, доступная среда.

Раздел 2.

Проблематика мировой литературы. Художественный образ

УДК 821.111

**ТЕМА ПРИРОДЫ
В РОМАНЕ ДЭВИДА МИТЧЕЛЛА “BLACK SWAN GREEN”**

Дарья Владимировна Багаева

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика» («Перевод и переводоведение (испанский язык)»)

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bagaeva.darya@yandex.ru

Ольга Игоревна Графова

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный
исследовательский университет

614990, Россия, Пермь ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

В данном исследовании предпринимается попытка проанализировать образ природы в романе Дэвида Митчелла “Black Swan Green”. Природа и ее роль в жизни человека на протяжении многих веков менялись, отчуждение по отношению к ней сменялось любовью, меланхолия – радостью. В постмодернистском романе природа может принимать фантазмагорические воплощения, что мы и можем наблюдать на примере данной работы: природа – зеркало души главного героя, она увядает, когда ему плохо, она расцветает, когда он счастлив, природа – лучший друг, семья и самое безопасное место на земле. Природа в романе играет ключевую роль в понимании характера главного героя.

Ключевые слова: природа, чувства, внутренний мир, Дэвид Митчелл, постмодернистский роман, поэтизация, романтизм.

«Искусство завершает то, что не в состоянии завершить природа. Художник дает нам возможность познать неосуществленные цели природы»

Аристотель

Главный вопрос, которым мы задались, начав данное исследование, был в первую очередь связан с ролью и функциями природы в современной литературе, а также нас интересовали возможные реализации связи между природой и образом героя современного романа.

Формы присутствия природы в литературе довольно разнообразны. «Это и мифологические воплощения ее сил, и поэтические олицетворения, и эмоционально окрашенные суждения о ней, и описания животных, растений, и, наконец, пейзажи» [Хализев: 2002]. А.Н. Афанасьев, один из крупнейших исследователей мифологии, утверждал, что «сочувственное» восприятие природы сопровождало человека с момента зарождения языка [Афанасьев: 1994]. Так, начиная с древнерусской литературы природа приобретает созерцательный и глубоко заинтересованный характер у наблюдателя. Главной чертой таких жанров как басни, сказки, слова и др. становится сравнение человеческого мира с предметами и явлениями природы: вспомним «Слово о полку Игореве», герой получает образ орла, сокола, льва; оружие – молнии. Пейзаж как ключевое проявление в литературе появляется в XVIII веке, получая воплощение трагического сожаления о прошлом. С помощью пейзажей поэтам (особенно представителям так называемой описательной поэзии: Дж.Томсон, А.Поуп) удастся передать ностальгию, скорбь, вызвать чарующие грустные картины прошлого в воображении писателя.

Лишь в начале XIX века природа перерождается, получая смелую, яркую и неподвластную человеку коннотацию, образ ее индивидуален, неповторим и изменчив. У каждого крупного писателя того времени отчетливо проявляется свой природный мир, воплощаемый с помощью пейзажей. В XX веке пейзажи начинают постепенно терять свою конкретику, эмоциональное восприятие природы выходит на первый план. С зарождением романтизма в произведениях писателей все чаще и чаще начинает звучать мотив трагического разлада с природой, важной связи, которая была утрачена. Радикальный характер, отчужденное настроение природа приобретает в постмодернистской литературе: природа уже не природа, а «язык», система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений» [Фарыно: 1991]. Образы природы обладали и продолжают обладать глубокой и неповторимой содержательной значимостью, с ранних веков природа

понимается как стихия, с которой необходимо единение, слияние, которое принесет человеку благо.

Литература начала XXI века находится на стадии кризиса и нашла себя через эксперименты с формой и содержанием. Роман Д. Митчелла, которому мы обращаемся в данном исследовании, нельзя назвать типично экспериментаторским и уж тем более нельзя назвать постмодернистским по ряду причин, главной из которых является использование автором романа жанра *Bildungsroman*. Роману также присущи черты романа о художнике, главным героем которого выступает творческая личность, поэт, писатель, юноша, открывающий себя взрослому миру. Художник, творческая натура находит свое воплощение в природе, которая становится неотъемлемой составляющей его образа. Для романа характерна фрагментарность: книга состоит из 13 последовательных глав, но каждая из них обладает законченным повествованием, каждую из них можно рассматривать как отдельное произведение для наиболее точного установления образа природы в той или иной части романа. Посему, для подробного рассмотрения темы природы в романе нами, нами была выбрана одна из глав романа, в которой, на наш взгляд, наиболее ярко запечатлен образ природы, а именно природы как зеркала души главного героя. Стоит также упомянуть, что характерной чертой данного романа является присутствие в каждой из глав фрагментов, напоминающих строчки из стихотворений, написанных главным героем. Такие строчки гармонично вписываются в повествование, как бы продолжая мысль автора в ином виде, и создают законченный образ каждой из глав. Данная черта также свидетельствует о том, что рассматриваемое нами произведение – ни что иное как постмодернистский роман.

Для подробного анализа темы природы в данном романе нами была выбрана глава № 10 под названием *“Knife Grinder”* («Точильщик ножей»). И с первых же строк перед нами предстает образ осенней природы: *“Autumn’s fungusy, berries’re manky, leaves’re rusting...Autumn is nearly dead. I hadn’t even noticed it was ill”* [Цит. По Митчелл: 2006]. Говоря об осени, автор использует имплицитное сопоставление, иными словами, метафору, в котором один элемент сопоставления («образ») содержит целый ряд семантических компонентов. Так, осень приобретает «замшелость», «плесень», «грибок» в своем описании, столь нелицеприятные оттенки в данном случае берут свои корни из души главного героя. Добавляя немного контекста, автору симпатизирует природа, он видит в ней то, чего не видят другие – спокойствие, рациональность и миролюбие, то, чего так не хватает многим людям, на его взгляд; но в данной главе мы видим совершенно иное описание

природы, что говорит о том, что его взгляды на мир вокруг поменялись, стали тусклыми и безжизненными. Посмотрим на последние слова абзаца: *'Autumn is nearly dead'*- осень вот-вот умрет, зачахнет. Такая осенняя хандра объясняется тем, что дорогой для него человек, его старшая сестра, надолго уехала, жизнь потеряла краски, остановилась и начала плесневеть. Повествователь видит в природе не только некую силу, которая его понимает, отражает его эмоциональное состояние, но и часть его души, его внутренние переживания, эмоций – все это он переносит на природу, наполняя каждую деталь, каждое животное, каждое растение (ягоды становятся грязными, помятыми, листья увядают) особенным оттенком горечи.

Следующие фразы, наиболее ярко характеризующие отношение к природе, появляются к середине главы: *"The wood invited me on, curtain after curtain, like sleep"* [Цит. По Митчелл: 2006] – лес, место, которое, как правило, пугает детей, кажется Джейсону дружелюбным, спокойным, «приглашая его войти, приоткрывая завесы». Интересно, что эффект, который на него производит лес, герой сравнивает с погружением в сон: умиротворенность, безопасность, тишина. Здесь мы видим отличное от первой ситуации настроение героя, он впадает в состояние транса, как и лес, готовящийся к зиме. Примечательно, что на протяжении всей книги Джейсон не описывает свои чувства, переживания напрямую, каждую мысль он подает завуалированно, сквозь призму природы как один из вариантов отражения его внутреннего состояния.

Одним из ключевых моментов в понимании характера героя служит отрывок, содержащий следующую фразу: *"What tree cares if you can't spit your words out?"* (Какая деревьям разница, что ты не можешь выговорить слова?) [Цит. По Митчелл: 2006]. И, действительно, помимо явного желания находиться на лоне природы чаще, главный герой мечтает стать друидом и переехать в какой-нибудь лес во Франции: *"Woods don't bother with fences or borders...I would like to work with trees...A forester in France"*(В лесу нет границ и заборов...Мне бы хотелось работать с деревьями...Лесником во Франции) [Цит. По Митчелл: 2006]. Джейсон находит свое убежище в деревьях, в лесу, ведь деревья не дразнят тебя на уроках, не унижают, а понимают и по-своему оказывают поддержку, принимая тебя таким, какой ты есть. Стоит отметить, что в данном случае природа предстает перед нами олицетворением идеального друга, собеседника и окружения, природа – единственный «человек», которому он может довериться, «человек», который никогда не предаст. Настолько они его привлекают, что он даже хотел построить домик на дереве и жить там – в сек-

ретном месте: “Places you can’t find if you’re not alone” – природу можно понять, прочувствовать и раствориться в ней только тогда, когда ты один, когда тебя никто не отвлекает от мыслей, не разговаривает с тобой и не ждет разговоров в ответ.

Деревья в сознании Джейсона являются друзьями, союзниками, успокаивающими его и придающими сил: “*Nobody knows you’re here, murmured the trees, anchoring down for the winter*” («Никто не знает что ты здесь», - прошептали деревья, нагие ожидающие зиму) [Цит. По Митчелл: 2006]. Деревья постарели, ослабели и немного потухли, но не перестают радовать Джейсона – друг, который всегда с тобой, чтобы ни случилось – воображаемые лучшие друзья Джейсона Тейлора.

“The Triple Invisible Boy”, - так называет себя главный герой: незаметными стараются быть дети, которых задирают в школе, заики, которые не могут говорить так, как все, и дети, чьи родители ругаются. Джейсон, по его словам, относится ко всем трем категориям и, потому, считает себя «тройной невидимкой». Примечательно, что к данным заключениям он приходит именно в лесу, именно на лоне природы он может размышлять, мечтать, признаваться себя в самых потаенных мыслях, говорить с самим собой: “Am I normal talking to myself in a wood like this?” (А это нормально, что я говорю с самим собой в лесу?) – и не бояться быть осужденным, осмеянным [Цит. По Митчелл: 2006]. В лесу, где он находится наедине с природой, он не заикается, не стесняется говорить, его не охватывает страх произнести даже самые простые слова.

Как было упомянуто выше, “Black Swan Green” – роман о художнике, чья личность раскрывается через то, какой он видит природу, что он в ней замечает и какое значение ей придает: “A bird so near it might’ve perched on a curl of my ear musicked a flute in a jar”, - пение птицы для Джейсона – настоящая музыка – флейта внутри стеклянной банки [Цит. По Митчелл: 2006]. Он подмечает каждую деталь, всю красоту и благозвучность природы, поэтизируя и возвышая ее над миром обыденным, в котором живут остальные люди. Природа – мир прекрасного и одухотворенного

Немаловажную роль в данной главе играют цыгане – кочующий народ, который приезжает подзаработать в город главного героя. Впервые увидев их, Джейсон испытывает страх перед людьми, которые ничего не боятся, живут там, где придется и всегда ведут себя так, как им вздумает. Затем, случайно оказавшись у их лагеря в лесу, Джейсон проникся их культурой: да, это «дикие люди», не приспособленные к жизни в городе, но зато как они счастливы, живя в лесу, все

друг другу помогают, заботятся друг о друге, живут в гармонии с собой и природой. Природа и цыгане в контексте данной главы предстают единым целым, описывая то, к чему стремится Джейсон – спокойствие, гармония с миром, открытость миру, возможность открыто говорить о своих чувствах и эмоциях.

Важную роль в понимании главы играет последняя фраза цыгана, завершающая повествование главы: “*Fire is the sun, unwinding itself out of the wood*” (Досл. «Огонь – это солнце, возродившееся из дерева»), – Джейсона данная фраза заставляет восхититься и лишний раз поверить в чудесную силу природы: природа циклична, круговорот жизни в ней бесконечно продолжается, природа не умирает, не покидает, не оставляет нас одних, на смену потухшему приходит яркое. Природа – это одна сила, но, в то же время, это многоликая сила, которая так или иначе присутствует во всем, что нас окружает. Общество духа цыган и Джейсона будто вновь образует кульминацию, но не на сюжетном, а на идейном уровне произведения.

Таким образом, на примере данной главы отчетливо прослеживается важная роль природы во взрослении и преодолении себя главного героя. Природа выполняет рекреационную, социальную, воспитательную и нормативную функции – функции, обычно свойственные для семьи и друзей, которых так не хватает главному герою. Природа – отдушина, спасающая и всепрощающая сила, способная поразить своими возможностями всех и каждого, кто решит в ней усомниться. Так, образ природы со временем не утрачивает своей значимости, напротив, все больше и больше взывает к единению, слиянию с ней, воссоединению.

Список использованной литературы

- Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 1. 800 с.
- Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера земли. М.: Звезда, 2006. С. 172–192.
- Долгов К.М.* Эстетика природы. М.: ИФРАН, 1994. 380 с.
- Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1991. 370 с.
- Платон.* Избранные диалоги. М.: Художественная литература, 1965. 442 с.
- Фарыно Е.* Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 288.
- Хализев В.Е.* Теория литературы 3-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2002. 437 с.
- Шайтанов И.О.* Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М.: Прометей, 1989. 257 с.
- Mitchell David.* Black Swan Green. London: Hodder and Stoughton, 2006. 376 p.

**NATURE THEME
IN DAVID MITCHELL'S NOVEL "BLACK SWAN GREEN"**

Daria V. Bagaeva

Student of Linguistics (Translation and Translation Studies), Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str, 15. bagaeva.darya@yandex.ru

Olga I. Grafova

Associate Professor in the Department of Linguistics, Translation and Interpretation
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. grafova.olly@gmail.com

In this investigation we attempt to analyze the nature theme in a David Mitchell's novel "Black Swan Green". Nature and its role in people's life have been changing over the centuries. People's exclusion from nature was replaced by love, melancholy was replaced by joy. In a postmodern novel nature can be represented in phantasmagoric figures, and this is what we can see in this masterpiece: nature is a mirror of the main character's soul, it fades away when he feels bad, it flourishes when he is happy, nature is his best friend, family and the safest place in the world. Nature plays a crucial role in understanding the main character's personality.

Key words: nature, sentiments, inner world, David Mitchell, postmodern novel, poetization, romanticism.

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ К.С.ЛЬЮИСА
И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В ЭССЕ
«ЧЕЛОВЕК ОТМЕНЯЕТСЯ» И ФЭНТЕЗИ
«ХРОНИКИ НАРНИИ»**

Ольга Дмитриевна Бунеева

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Педагогическое образование»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. olga.buneeva.97@mail.ru

Варвара Андреевна Бячкова

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева 15. bvarvara@yandex.ru

Статья посвящена теме образования в творчестве К.С.Льюиса, писателя, богослова и преподавателя. В статье обращаются к таким работам К.С.Льюиса как «Человек отменяется», «Хроники Нарнии», «Настигнут радостью». Рассматриваются проблемы как интеллектуального, так и нравственного развития учащихся, а также диалектика современной и классической школы в произведениях К.С.Льюиса.

Ключевые слова: К.С.Льюис, образование, «Человек отменяется», «Хроники Нарнии».

К.С.Льюис (Clive Staples Lewis, 1898–1963) – британский писатель XX в., известный как автор фэнтези, богослов и христианский проповедник. Особенной популярностью пользуются такие его произведения как «Хроники Нарнии», «Космическая трилогия», «Пока мы лиц не обрели», «Расторжение брака», «Просто христианство», «Письма Баламута». Исследователи отмечают разносторонний талант Льюиса, так Л.Н. Ефимова подчеркивает: «Творчество Льюиса, по мнению многочисленных зарубежных критиков; сочетает в себе черты романтизма и рационализма, фантазию и философию» [Ефимова: эл.ресурс]. С.В. Максимова справедливо утверждает, что: «К.С. Льюису и Г.Э. Носсакку было свойственно задумываться «над современным состоянием мира». «Если вы задумаетесь над современным состоянием

мира, вам станет совершенно ясно, что человечество совершает великую ошибку. Мы все – на неверном пути. А если это так, то всем нам необходимо вернуться назад. Возвращение назад – это скорейший путь вперед» [Максимова: эл.ресурс].

Стоит отметить, что несмотря на широкую известность Льюиса как писателя, в разы меньше внимания уделяется его научной и педагогической деятельности. Хотя, как отмечает Н.Эппле: «Преподавание и исследовательская работа занимали большую часть его времени все тридцать восемь лет, отданные академической деятельности» (см. [Льюис 2015: 841]). Нам кажется некорректным опускать столь важные страницы жизни и творчества писателя, и кажется необходимым сформировать более комплексный подход к изучению его творчества. И, не смотря на то, что, как отметил Оуэн Барфилд, «Есть три Льюиса: ученый, апологет и сказочник. У каждого – свои почитатели, и часто аудитории этих троих не пересекаются» [Льюис 2015: 840], подлинного понимания творчества писателя можно достичь только при изучении всех граней его таланта. Н.Эппле в работе «Танцующий динозавр. К.С.Льюис как историк литературы» справедливо отмечает: «Между тем, при всем разбросе своих интересов и жанров Льюис на удивление настойчиво и последовательно, на разных уровнях и в разных “техниках”, разрабатывает одни и те же темы. К нему вполне применимо подзабытое ныне определение “однодум”. Более того, именно такое однодумство и могло обеспечивать его универсализм: будучи очень цельным в своих интересах, он ставил одни и те же занимавшие его вопросы на очень разном материале, вел поиск во всех доступных жанрах» [Льюис 2015: 840]. Так, для исследования творчества воистину универсального творца, нужен действительно универсальный подход. В этой же статье предлагается обратиться только к одному, но, по нашему мнению, наименее изученному аспекту: к его опыту ученика и педагога, отраженного в художественных произведениях.

Так, у Н.Трауберг, известной переводчицы, мы находим краткое описание жизненного пути К.С.Льюиса. Как мы видим, большую часть своей жизни К.С.Льюис посвятил именно преподаванию.: «В 1917 г. Льюис поступил в Оксфорд, но скоро ушел на фронт, во Францию (ведь шла война). <...> Вернувшись в университет, он уже не покидал его до 1954 г., преподавая филологические дисциплины. Английскую литературу он читал тридцать лет, и так хорошо, что многие студенты слушали его по нескольку раз. Конечно, он печатал статьи, потом – книги. <...> В 1954 г. он переехал в Кембридж, ему дали там кафедру, в 1955 г. Стал членом Британской академии наук. В 1963 г.

он ушел в отставку по болезни и 22 ноября того же года – умер, в один день с Джоном Кеннеди и Олдосом Хаксли.» [Льюис 1993: 6].

По нашему мнению, очень точно выражается позиция Льюиса не только к творчеству, но и к обучению и воспитанию в следующей цитате из работы «Три способа писать для детей» «Не нужно ни руководить маленькими читателями, ни делать из них кумира. А хуже всего смотреть на них, как профессионал на сырье, подлежащее обработке. Конечно, мы стремимся не навредить им и, с Божьей помощью; надеемся сделать им добро. Но при этом мы должны с уважением относиться к ним. Не нужно воображать себя провидением или судьбой. Я не скажу, что чиновник из министерства просвещения никогда не напишет хорошей детской книги. Все возможно. Но, по-моему, шансов мало» [Льюис эл.ресурс].

В работе К.С.Льюиса «Человек отменяется», по нашему мнению, очень точно отражено отношение Льюиса к современной ему концепции образования и к классической системе воспитания юношества. В идеальном фэнтезийном мире Нарнии вопросы, посвященные взаимоотношениям педагога и ученика, также не остаются без внимания.

Оптимальную систему образования Льюис представляет в диалектике современной и классической школы. Главная цель образования – становление Человека, умеющего мыслить и чувствовать, обладающего системой ценностей. Так, учитель не должен только передавать знания, он должен научить ребёнка получать их (в чем можно провести параллель с современными методиками обучения) и уделять большое внимание духовному и нравственному облику ребёнка (что, по нашему мнению, имеет корнями классическое образование.)

В «Серебряном кресле» автор показывает нам школу смешанного обучения. Однако же, автор критикует не совместное обучение мальчиков и девочек, а полное равнодушие педагогического состава к проблемам нравственного воспитания учащихся. «Школа была для мальчиков и девочек, и её обычно называли школой смешанного обучения; но если где что и смешалось, так это в головах её начальства.» [Льюис 2012: 703] Халатность преподавателей приводит к ужасающим последствиям – сильные угнетают слабых, слабые боятся идти в школу. Как результат школа не даёт ребенку необходимых знаний, а только создаёт хорошую почву для развития низменных человеческих пороков: гнева, жестокости, лжи, трусости, воровства и так далее. «Как на беду десятку ребят постарше нравилось дразнить и мучить всех остальных. Все мелкие и крупные пакости, которые в обычной школе можно обнаружить и пресечь за месяц, здесь процветали постоянно. Если что-нибудь и выплывало наружу, никого не наказывали. Директор гово-

рил: «Гм, интересный случай», посылал за виновным и долго с ним беседовал. Тот, кто знал, как ему подыграть, становился даже его любимцем» [Льюис 2015: 707]. «В этой школе нельзя было научиться математике, французскому или латыни, но всякий умел, если хотел, быстро и тихо убежать от них» [Там же]. Результат очевиден: дети не только плохо образованы, но и несчастны. Происходит утрата Радости.

В автобиографии Льюиса «Настигнут радостью», особенно интересной для данного исследования является глава о школе «Концентрационный лагерь». В школе была строжайшая дисциплина, форма «отвратительный костюм, в который меня вынудили облачиться», «школьная форма и впрямь показалась мне тюремной» [Льюис эл.ресурс]. Однако, результат, как не странно, тот же. Отсутствие знаний, отсутствие детской радости. Обратимся к цитатам:

«Я попал в эту школу в 1908, зная начатки латыни, которым меня обучила мать, и вышел из нее в 1910 с теми же латинскими упражнениями, так и не притронувшись ни к одному римскому автору. Главным орудием обучения были часто пускавшиеся в ход розги, висевшие на позеленевшей каминной доске в единственной классной комнате»; «Несмотря на все строгости, мы на удивление мало работали. Может быть, отчасти потому, что наказание сделалось бессмысленным и непредсказуемым, а отчасти и потому, что нас очень странно учили» [Льюис: эл.ресурс].

Однако, Льюис уделяет внимание не только воспитанию учеников, но и в первую очередь, самовоспитанию учителя. Льюис уверен, что невозможно передать ребёнку то, во что ты не веришь. И в книге «Человек отменяется» он формулирует, на наш взгляд, это особенно ёмко. «Воспитатели раньше хотели сделать других такими же, какими хотели стать. Сейчас – старшие внушают младшим ценностные суждения не потому, что верят в них сами, а потому, что «это полезно обществу». Сами они от этих суждений свободны. Их дело – контролировать выполнение правил, а не следовать им» [Льюис 2016: 191] И не менее ясно предсказывает результат – детскую реакцию на такое вопиющее лицемерие: «Рано или поздно они, «дети», припомнят, что понятия помощи, служения, долга – чистая условность» [Льюис 2016].

Не забывает автор также о необходимости качественных и разносторонних знаний. Персонажи Нарнийского мира получают разностороннее образование. Часто подчёркивается важность воспитания умственно и физически развитой личности. В этом нас видится определённый отсыл к античному идеалу и к идеалу эпохи рыцарства. Так, о главном герое книги «Принц Каспиан» читаем: «Из всех уроков доктора Корнелиуса Каспиан больше всего любил историю. Впрочем, часов

этих было не так уж много, потому что за его обучение взялись всерьёз. Он учился фехтовать и ездить верхом, плавать и нырять, играть на флейте и на лютне, охотиться на оленя и разделывать убитого зверя, и это, не считая Космогонии, Риторики, Геральдики, Стихосложения и, разумеется, Истории, с небольшим добавлением Юриспруденции, Физики, Алхимии и Астрономии» [Льюис 2012: 408]. Аравита, героиня книги «Конь и его мальчик», прекрасно владеет риторикой и верховой ездой. Лорд Дигори, профессор, герой книги «Лев, колдунья и платяной шкаф» восклицает: «Почему их не учат логически мыслить в этих их школах?» [Льюис 2012: 151]. Также, важной деталью является то, что прототипом лорда Дигори может быть профессор У. Т. Керкпатрик, преподаватель Льюиса с 1914 по 1917. В «Настигнут радостью» Льюис таким образом вспоминает своё знакомство с профессором Керкпатриком: «Пытаясь «завести разговор» <...> я сказал, что пейзаж Серрея показался мне более «естественным», чем я ожидал. «Стоп, – воскликнул Керк, и я чуть не подпрыгнул от неожиданности. – Что, по-вашему, означает «естественность»?» Я ответил какой-то случайной фразой, но Керк отвергал ответ за ответом, пока, наконец, я не понял, чего он хочет. Он не болтал, не шутил, не занимал меня – он требовал правильного ответа. Наконец я понял, что вовсе не знаю, что значит «естественность» и что даже тот смысл, который я вкладываю в это понятие, не имеет ни малейшего отношения к моей фразе. «Итак, – сказал Великий Придира, – ваша фраза бессмысленна» [Льюис: эл.ресурс]. Именно этого человека Льюис вспоминает как своего главного учителя, открывшего ему диалектику «Я не встречал более логичного человека <...> Ему была отвратительна сама мысль, что можно открыть рот не ради того, чтобы обнаружить или сообщить истину» [Льюис: эл.ресурс]. Также можно говорить о том, что частично в образе Дигори Керка отражается и сам Льюис, в доме у которого проживали дети знакомых во время Второй мировой войны.

Однако, несмотря на всю важность знаний, Льюис не отрицает, а, напротив, считает важнейшими компонентами воспитания нравственный и духовный. Начиная с того, что Человек должен обладать абстрактным мышлением и умением чувствовать суть явления, а не только воспринимать его эмпирическим путём. «Каково же было изумление Юстэса, когда он услышал: пылающий газ – не звезда, а всего лишь то, из чего она сделана. Великолепие ночного неба, холодные иглы звезд, восторг перед величием мироздания – всего этого не объяснишь естественнонаучной теорией, сколь бы корректна она ни была. Конечно, научные истины существуют и занимают подходящее им место в картине мира. Но есть истины, для постижения которых научные теории

не дадут ничего. Странное, двойственное существо – человек! Помимо разума он обладает еще и душой, и она, порою без всяких логических обоснований, чувствует и воспринимает такое, что разуму и не снилось. Сон разума не всегда рождает чудовищ – бывает, что рождает он высокие озарения красоту, превосходящую пределы научного понимания» (цит. по [Кошелев эл. ресурс]).

Далее, можно говорить о мировоззренческой компоненте. Ребенок «не может поначалу дать правильных ответов. В нём надо воспитывать радость, любовь, неприятие и даже ненависть по отношению к тому, что заслуживает этих чувств» [Льюис 2016: 171]. Стоит разъяснить понятие ненависти. «Нам заповедано любить ближнего, как себя. Как же мы любим себя? Я, например, люблю себя не за то, что я, скажем, милейший человек. Я люблю себя не за то, что я хорош, а за то, что я – это я, при всех моих недостатках. Часто я искренне ненавижу какое-нибудь свое свойство. И все же разлюбить себя я не могу. Другими словами, та резкая черта, которую проводит христианство между любовью к грешнику и ненавистью к его греху, существует в нас, сколько мы себя помним. Вы не любите того, что сделали, а себя любите. Вы, быть может, считаете, что вас мало повесить. Быть может, вы даже пойдете в полицию и добровольно примете наказание. Любовь не пылкое чувство, а упорное желание, чтобы тот, кого мы любим, обрел высшее благо» [Там же].

Также стоит говорить о развитии восприимчивости и чуткости к красоте, добру, сочувствия к чужому горю «На одного ученика, которого нужно спасти от сентиментальности, приходится минимум три, которых нужно спасти от бесчувственности. Нынешний учитель должен не расчищать джунгли, но орошать пустыню. Единственное спасение от ложных чувств – чувства истинные» [Льюис эл. ресурс].

Льюис-преподаватель наименее изучен, по сравнению с Льюисом-писателем или же Льюисом-богословом. Однако, для цельного понимания его работ, необходимо учитывать также и его преподавательскую деятельность. Внимание как к интеллектуальному и нравственному, так и к духовному развитию личности является отличительной чертой как его творчества, так и его видения преподавания. Обращение не только к воспитанию учеников, но и к самовоспитанию учителя, диалектика классической и современной школы – всему этому стоит уделить внимание при прочтении работ знаменитого писателя и выдающегося педагога – Клайва Стейплза Льюиса.

Список литературы

Ефимова Л.Н. Эволюция прозы К.С. Льюиса: проблематика, герой, жанровые особенности URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyut-siya-prozy-ks-lyuisa-problematika-geroi-zhanrovyye-osobennosti#ixzz5LJ J b0ld0> (дата обращения: 15.07.2018).

Косилов С. Клайв Стейплз Льюис и его «Страна Чудес». URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/koshelev-klajv-stejplz-lyuis.htm> (дата обращения: 29.08.2018).

Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры /; сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 928 с.

Льюис К.С. Хроники Нарнии-Эксмо, 2012.992 с.

Льюис К.С. Эссе; Тюмень, 2016, 200 с.

Льюис К.С. Настигнут радостью. URL: <https://azbyka.ru/fiction/nastignut-radostyu/> (дата обращения: 11.06.2018).

Льюис К.С. Просто христианство. URL: <https://azbyka.ru/fiction/prosto-xristianstvo/> (дата обращения: 29.08.2018).

Макимова, С. В. Античный миф в прозе К.С. Льюиса и Г.Э. Носсака 40-50-х гг. URL: <http://www.dissercat.com/content/antichnyi-mif-v-proze-ks-lyuisa-ige-nossaka-40-50-kh-gg-0#ixzz5LJXE6sv0> (дата обращения: 15.07.2018).

THE PEDAGOGICAL CONCEPTION OF C.S. LEWIS AND ITS REFLECTION IN “THE CHRONICLES OF NARNIA” AND “THE ABOLITION OF MAN”

Olga D. Buneeva

Student of Pedagogical Education (Foreign Languages and Literature), Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. olga.buneeva.97@mail.ru

Varvara A. Vyachkova

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

Perm State University

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

The article is devoted to C.S.Lewis's works, in which the topic of education is reflected. The works under analysis are “The Chronicles of Narnia” and “The Abolition of Man”. The problems of intellectual, and moral developments of children are discussed, as well as the concepts of “classical” and “modern” education.

Key words: C.S.Lewis, education, The Chronicles of Narnia, The Abolition of Man.

УДК 821(73)

**ПРОБЛЕМА ПОДРОСТКОВОЙ САМОИДЕНТИЧНОСТИ
В РОМАНЕ
АНДРЕ АСИМАНА «НАЗОВИ МЕНЯ СВОИМ ИМЕНЕМ»**

Ангелина Руслановна Власова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Педагогическое образование»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. realkister@mail.ru

Аркадий Анатольевич Шевченко

старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. arc.box@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению проблемы подростковой самоидентичности в романе Андре Асимана «Назови меня своим именем», выступающей ключевым элементом художественного единства произведения. Образ подростка Элио изображается автором в ситуации кризиса сексуальности и самоопределения, обострённой рефлексии, вызванными появлением Оливера – молодого интеллектуала, становящегося для Элио объектом любовного влечения. В романе, являющимся своеобразной исповедью Элио, показаны не только психология подростка, трудности нравственного выбора, диссонанс между внутренним и внешним проживанием жизни, но и процессы ассоциации, реального понимания Элио самого себя через образы Других и любовное чувство как таковое. Идентифицируя себя с образом Оливера, Элио максимально реализуется как личность, отказывается от масок в пользу собственного «я», воспринимает их отношения как дар, постигает время и любовь в их онтологическом значении.

Ключевые слова: Андре Асиман, роман «Назови меня своим именем», самоидентичность, рефлексия, исповедальный роман, категория «Другой», сексуальность.

Роман А.Асимана (André Aciman, род. 1951 г.) «Назови меня своим именем» («Call Me by Your Name»), опубликованный в 2007 г., стал

победителем премии Lambda Literary Award, а также был включён газетой New York Times в перечень книг года в 2007. В виду содержательных особенностей произведения, официального перевода этого романа на русский язык нет, «бытует» лишь любительский вариант перевода. Широкую известность роман получил в 2017 г. после одноимённой экранизации итальянского кинорежиссёра Луки Гуаданьино (Luca Guadagnino). Фильм стал победителем и лауреатом множества кинопремий.

Роман «Назови меня своим именем», отличающийся глубиной проработки психологии и характера протагониста, выдержан А.Асиманом в ключе постмодернистской эстетики, представленной в романе единством бессознательного начала, элементов интертекстуальности¹, игрой и желанием как ведущими жизненными установками героя-рассказчика. Чувствительность и эпистемологическая неуверенность как конструкты постмодернистской картины мира являются основными характеристиками главного героя романа, определяют фрагментарность его сознания и повествовательную линию романа в целом.

Повествование в романе и его композиция концентрируется вокруг героя-подростка с неоднозначным толкованием собственной личности и сексуальности, экзальтированным внутренним проживанием жизни, основанном на передаче скрытых желаний, сексуальных фантазий, граничащих с патологией и снимающих традиционный запрет на откровенное изображение интимной составляющей. Механизмы социализации и поведенческие модели Элио (протагонист) зачастую показываются в романе не в реальном действии, а «проживаются», «прокручиваются» в сознании подростка, поэтому в романе доминирует «сознание рассказчика как процесс» [Kaleta 1998: 254]. Мир, изображаемый А.Асиманом в произведении, фактически полностью подаётся через субъективное восприятие Элио, поэтому повествование в романе отличается гипертрофированной рефлексивностью, т. к. герой в основном не действует, а рефлексиирует об этих действиях. В таких условиях читатель оказывается полностью «помещён» в поток внутренней речи рассказчика. В совокупности эти художественные установки позволяют трактовать жанровую модификацию романа, исходя из концепции О.А. Джумайло, как исповедальный (личный) роман, в котором особое звучание приобретает «бытие страдающего человека», проблема поиска, определения себя самого, своей идентичности.

Проблема самоидентичности (self-identity), уходящая своими корнями в социально-психологические механизмы, является одной из доминирующих в контексте постмодернистской картины мира, что связано, во-первых, с идеей «возвращения субъекта» (О.А. Джумайло) как

ведущей повествовательной инстанции, и, во-вторых, с авторским акцентом на передаче в художественном произведении проблематики поколенческого и / или национального самоопределения, эксплицированных в личных переживаниях. Независимо от возрастного и / или национального параметра, исходным пунктом, толкающим постмодернистского героя к поиску и обретению самоидентичности, является ситуация кризиса, предполагающая, что он будет искать выход из неё на глазах читателя: «Здесь впору видеть страдающее его, травмированное Я, фрустрирующую самоидентификацию и нарциссическую травму» [Джумайло 2011: 12]. Такая трактовка связана с западноевропейской установкой, интерпретирующей постмодернистского субъекта как «нарциссического», маниакально вопрошающего о своей идентичности и панически боящегося самообнаружения (см. [Nash 2001]). Герою, неспособному идентифицировать себя, часто свойственны отклонения от общепринятой нормы в социальном, национальном, сексуальном планах.

Б.М.Проскурнин связывает проблему самоидентичности постмодернистского героя «с самопознанием <...> осмыслением окружающего мира и самого себя в контексте времени» [Проскурнин 2009: 73], герой при этом «с точки зрения самоопределения «путешествует» по различным ипостасям своего «я»» [Проскурнин 2009: 74]. Для обретения своей идентичности герой может «познать себя через осознание собственного тождества миру и другим» [Kaleta 1998: 144].

А.Асиман изображает личность и сознание подростка на стадии распада, разложения: образ Элио трудно назвать целостным, т. к. герой часто прибегает к процессам маскировки, подмены своего собственного «я», формы выражения которого в романе отличаются чрезмерной вариативностью. Прежде всего, внимание читателя акцентируется на очевидном дисбалансе «функционирующего», реального «я» Элио и его «внутреннего», «рефлексирующего» визави. Герой пассивен во внешнем мире: боязнь раскрытия истинных сексуальных желаний и предпочтений вынуждает Элио до определённого момента бездействовать в окружающей действительности, занять позицию «наблюдателя со стороны», в том числе и по отношению к себе самому. Максимальное художественное развитие получает в романе рефлексивная составляющая — внутреннее проживание жизни подростком, сопряжённое со сферой чувственного, плотского, патологического, аморального с точки зрения нравственных стереотипов. Иногда автор приоткрывает читателю завесу тайны, показывая истинное лицо чувственного подростка: сны, алкогольное опьянение — т. е. изменённые состояния сознания, происходящие без контроля разума, дают читателю понять то,

что действительно волнует Элио, позволяют увидеть его настоящим, «обнажённым», лишённым черт, скопированных им у ближайшего окружения. Ведение героем дневника фигурирует в романе не только как дополнительное средство осуществления механизма идентификации, но и как способ фиксации внутренних переживаний, болезненной рефлексии: Элио создаёт своеобразный «материальный носитель», концентрирующий «издержки» интенсивного внутреннего проживания жизни.

Таблица 1. Формы выражения «я» героя-рассказчика в романе А.Асимана «Назови меня своим именем»

Форма выражения «я» Комментарий героя-рассказчика

1. **функционирующее «я» / реальное** (в *мире художественного произведения*) / **Пассивность, неоднозначность действий и поступков Элио, их иррациональный и спонтанный «я» характер** (действия, поступки, поведение)
2. **внутреннее рефлекслирующее «я»** (внутренняя речь) / **Рефлексия, интенсивное внутреннее проживание жизни, Элио — единственный интерпретатор происходящих событий; характерные конструкции внутренней речи**
3. **изменённые состояния сознания (ИСС)** как форма выражения «я» героя-рассказчика / **Сны и онейрические мотивы, состояния алкогольного опьянения — демонстрация истинной сущности Элио**
4. **личный дневник** как форма выражения «я» героя-рассказчика / **Обращение к дневнику как средство верификации чувств и ощущений, их фиксации, общения со своим внешне материализованным «я»; семантический анализ фраз, осмысление реальных поступков и ирреальных возможностей / альтернатив**
5. **другой / образ другого** как форма выражения «я» / **Поиск героем себя посредством процесса «сличения» с окружением (в**

героя-рассказчика	частности, с Оливером), обретение собственной идентичности в контексте «Другого»; вариативность и двунаправленность процесса идентификации; символика названия романа
-------------------	---

Категория «Другой» как одна из форм выражения «я» рассказчика-героя является одной из важнейших в романе. Подросток, сомневающийся в себе и своём самоопределении, прибегает к помощи других образов, идентифицируя себя с ними, обнаруживая сходное и различное. Примечательно, что в данном контексте смысловое содержания категории «Другой» частично изменено по сравнению с её экзистенциалистским вариантом. Ж.-П.Сартр позиционировал «Других» как неотъемлемую составляющую бытия человека, но подчёркивал её разрушительное начало («Ад — это другие»), а для Элио — героя Андре Асимана, «Другой» и процесс идентификации с ним являются способом существования, средством постижения подростком (Элио) себя самого. Наиболее актуальные модели взаимодействия между героями, направленные на поиск и обретение собственной идентичности и концентрирующиеся вокруг образа Элио как ключевого репрезентанта этих механизмов, представлены в Таблице 2².

Таблица 2. «Другой» как форма выражения «я» героя-рассказчика в романе А.Асимана «Назови меня своим именем»

Протагонист	Другой	Формы / параметры для поиска / обретения самоидентичности
Элио	← → Оливер	Сексуальное самоопределение / сексуальные отношения; уровень развития; стратегии и модель поведения; национальность; идентичность интересов / увлечений; ритуализация жизни (+ её нарушение); память и ощущение времени.
Элио	← → Марсия (подросток)	Сексуальное самоопределение / сексуальные отношения.
Элио	← → Вимини (подросток)	Уровень развития; патология.
Элио	← → отец Элио (старшее поколение)	Уровень развития; стратегии и модель поведения; национальность; жизненный опыт; ритуализация жизни.
Элио	← → Алфредо (старшее поколение)	Жизненный опыт, ритуализация жизни (её нарушение); память и ощущение времени.
Элио	← → Мафалда, Анчизе (старшее поколение)	Жизненный опыт, ритуализация жизни.

Идентифицируя себя с Другими (оппонентами, визави), Элио активирует обратный механизм, поэтому все процессы идентификации в романе — двусторонние. Герои постигают себя или ассоциируют себя,

вещи, явления посредством друг друга. Примечательно, что в игру по поиску и обретению самоидентичности вовлечены все герои, окружающие Элио, все, с кого он «считывает информацию»: и подростки, и представители старшего поколения. При всём многообразии Других, главным «идентификатором» для Элио становится Оливер.

Сексуальное желание и свобода самоопределения становятся отправными точками для сопоставления образов Элио и Оливера и «запуска» процессов идентификации между ними: *«Просто возьми меня, помоги сбросить старую кожу, выверни меня наизнанку, пока, как герой из Овидия, я не стану единым с твоим вождением. Я хочу этого. Завяжи мне глаза, возьми меня за руку, не заставляй меня думать – ты сделаешь это для меня?»*³ [137]. Страсть, непреодолимое любовное увлечение позиционируются Элио как обновление, признание и принятие своей собственной идентичности, раскрывшейся благодаря взаимной симпатии и опыта со стороны Оливера: *«Я не уверен, что хочу зайти еще дальше, но я должен выяснить это. И лучше с тобой, чем с кем-то еще. Я хочу узнать твое тело, хочу знать, как ты чувствуешь, хочешь узнать тебя и через тебя узнать себя»* [139] – обретение себя происходит у Элио посредством тотального отождествления с объектом страсти, любви. Элио понимает и чувствует, что в интеллектуальном плане, по уровню развития Оливер является для него равноправным партнёром, что их объединяют общие жизненные установки и модели поведения: *«Меня осенила блестящая идея. Возможно, я игнорировал все ее знаки специально, желая отодвинуть от себя. Оказалось, это была робкая и неэффективная стратегия. Только тогда, рикошетом, совершенно удивившим меня, я понял еще кое-что. Делал ли Оливер точно так же со мной? Преднамеренно игнорировал меня все время, вместо того, чтобы завоевать доверие? Не это ли он имел в виду, сказав, что видит насквозь мои попытки вести себя так же?»* [129]. Национальность выступает дополнительным фактором, усиливающим связь между Элио и Оливером (в том числе и через национальную символику / атрибутику): *«Я любил чувствовать себя молодым и старым, человек к человеку, мужчина к мужчине, еврей к еврею»* [148]; *«Моя звезда Давида, его звезда Давида, две наших подвески, как одна, два обрезанных еврея объединись как в незапамятные времена»* [98].

Безусловно, связующей нитью всех процессов идентификации Элио и Оливера друг через друга является их любовное чувство. Динамика и эволюцию любви в романе можно представить в виде следующей схемы.

Схема 1. Динамика и эволюция любви в романе А.Асимана «Назови меня своим именем»

1) страсть / секс → 2) любовь / уважение → 3) любовь как дар / избранныческая миссия любви

Страсть и секс, маркирующие первый период отношений Элио и Оливера, начинаются с выбора Оливера по фотографии и заканчиваются первым сексуальным контактом. Эта составляющая переходит в менее длительный, но более интенсивный по глубинному проживанию период – любовь, уважение друг к другу, продолжающийся до момента отъезда Элио. В момент расставания Элио и Оливера чувства становятся для героев своеобразным даром, чем-то из разряда того, что является отголосками одновременно счастливого и болезненного времени, проведенного вместе. Эту любовь мужчины пронесут через многие годы, и ощущение того, что Элио и Оливер проживают не свою жизнь, «параллельную жизнь» не покинет их никогда. Это те самые вечные и всеобъемлющие чувства, которым нет конца и края. Поэтому в финале романа А.Асиман подводит своих героев к онтологическому пониманию времени и любви, значимости категории памяти, фиксирующей лучший жизненный опыт: *«Потом настали годы пустоты. Если бы я решил расставить реперные точки в своей жизни людьми, с кем делил постель, и если бы их можно было разделить на две категории: до и после Оливера – то самый великий дар, что сделала мне жизнь, оказалась возможность подвести к этому знаменателю весь отрезок времени»* [252]; *«Время делает нас сентиментальными. Возможно, в конце концов, именно время заставляет нас страдать»* [254]. Любовное чувство героев, прошедшее полный круг на пути к завершению, так и осталось для них самым трепетным мгновением жизни, имеющим судьбоносное и мировоззренческое значение: Элио и Оливер полностью растворились друг в друге, смогли постигнуть истинную суть человеческой любви, назвать друг друга своими именами и обрести себя в самой завершенной форме.

Примечания

¹Размышляя об элементах интертекстуальности, следует сказать о внедрении в художественную систему романа упоминаний о серии комиксов Эрже «Приключения Тинтина», картине В.Ван Гога «Звёздная ночь над Роной», музыкальной композиции “Tweedle Dee Tweedle Dum” группы Middle Of The Road, «Божественной комедии» Данте Алигьери, серии музыкальных произведений и ораторий «Семь последних слов Спасителя на Кресте» Йозефа Гайдна, сти-

хотворения Пауля Целана «Между всегда и никогда» (“Zwischen Immer und Nie”).

²Формы взаимодействия с Другими представлены в романе многочисленными примерами и сюжетными линиями. Так, Элио ощущает близость и психологическую связь с Вимини – девушкой, проживающей по соседству, ввиду своей склонности к патологическим проявлениям и её онкологического заболевания. Общение с отцом воспринимается и выстраивается Элио с позиции пережитого жизненного опыта, скрытой от посторонних глаз «общности»: *«Мы пожелали друг другу спокойной ночи. По пути наверх я поклялся, что спрошу отца о его жизни. Мы все наслышаны о его женщинах в молодости, но я никогда не имел ни малейшего представления о ком-то еще. Был ли мой отец кем-то другим? И, если он был кем-то другим, кем тогда был я?»* [246]. Ритуализация жизни Элио на Ривьере и её сознательное нарушение, рассматриваемые как способы поиска и обретения собственной идентичности, реализуются в романе в двух проекциях – локальной и процессуальной.

³Здесь и далее ссылки на текст романа «Назови меня своим именем» Андре Асимана даются по сетевому любительскому переводу художественного произведения с указанием страниц.

Список литературы

Kaleta K.C. Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller. Austin: Texas University Press, 1998. 308 p.

Nash C. The Unraveling of the Postmodern Mind.. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001. 310 p.

Джумайло О.И. Английский исповедально-философский роман 1980-2000. Ростов-н/Д, 2011. 320 с.

Проскурнин Б.М. Взрослый сын «сердитого молодого человека» в поисках идентичности: о романе Ханифа Курейши «Близость» // Российская и зарубежная литература: Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 6. С. 73–80.

**THE PROBLEM OF ADOLESCENT SELF-IDENTITY IN THE
NOVEL
BY ANDRE ACIMAN «CALL ME BY YOUR NAME»**

Angelina R. Vlasova

Student of Pedagogical Education, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

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

Arkadiy A. Shevchenko

Senior Lecturer in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. arc.box@mail.ru

The paper is devoted to the consideration of the problem of adolescent self-identity in Andre Aciman's novel "Call Me by Your Name", which is a crucial element of the artistic unity of the work. The image of the teenager Elio is portrayed by the author in a situation of crisis of sexuality and self-determination, heightened reflection caused by the appearance of Oliver, a young intellectual who becomes an object of love attraction for Elio. In the novel, which is a peculiar confession of Elio, not only the psychology of a teenager, the difficulties of moral choice, the discord between the inner and outer living of life, but also the processes of Elio's real understanding of himself through the images of Others and the love feeling as such are shown. Identifying himself with the image of Oliver, Elio is maximally realized as a person, refuses masks in favor of his own "I", perceives their relationship as a gift, comprehends time and love in their ontological meaning.

Key words: Andre Aciman, the novel "Call Me by Your Name", self-identity, reflection, confessional novel, category «the Other», sexuality.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И НОВАТОРСТВО В РОМАНЕ ЭМИЛИ БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

Елена Сергеевна Гондарева

студентка факультета гуманитарных наук, направления «Филология»
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
603000, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская 25/12. gondarevalena@gmail.com

Екатерина Витальевна Барина

к.филол. н., доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
603000, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская 25/12.
evbarinova@hse.ru

В статье исследованы черты художественного своеобразия и новаторства в романе Эмили Бронте «Грозовой Перевал». Автор произведения отходит от викторианских традиций: Э.Бронте вводит нелинейную модель нарратива, обращается к романтическим канонам. В ходе исследования обнаружена отсылка к античной литературе на основе схожих сюжетных черт.

Ключевые слова: Бронте, роман, новаторство, викторианская литература, романтическое, реалистическое, нарратив.

«Викторианская литература», по праву, считается золотым фондом английской классики, не до конца изученным и вызывающим дискуссии многих учёных. В отечественном литературоведении англистикой XIX века занимались А. А. Аникст, Б. М. Проскурнин, А. А. Елистратова, Н. П. Михальская, В. В. Ивашева и тд. Подобный интерес обусловлен тем, что современные писатели (П. Акройд, А. Байетт, Д. Лодж, Г. Свифт и др.) рассматривают «викторианский роман» в качестве образца для создания своих литературных текстов. Исследование произведений XIX – начала XX веков, а именно выявление традиций того времени и черт новаторства писателей–викторианцев, помогут лучше осмыслить в том числе и современную британскую литературу.

Эмили Бронте наряду с такими величайшими романистами, как Джейн Остен, Шарлотта Бронте, Чарльз Диккенс и другие, принадле-

жит к «блестящей плеяде английских романистов» [Маркс 1958: 648]. Несмотря на то, что Эмилия и её сёстры выросли в семье сельского священника городка Хэворт, в отдалении от бушующего промышленного переворота, в их творчестве явно отразились социальные проблемы того времени. Достаточно вспомнить роман Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*), в котором достаточно всесторонне показан образ жизни человека в описываемую эпоху. Автор без прикрас создаёт образ викторианского общества со всеми догмами, традициями и пороками, противопоставляя ему не менее сильного противника: образ незаурядной, нравственно-чистой личности. Главная героиня не даёт сломить себя в пансионе для «детей бедноты» и возвышается над той обстановкой, в которой вынуждена пребывать [Аникст 1956: 331]. Реалистический роман Бронте далёк от сказки о Золушке, где после всех унижений и страданий героиня находит своё счастье и уже никогда с ним не расстаётся. Джейн обретает свою любовь, но вынуждена стерпеть прошлые невзгоды своего возлюбленного. В сознании читателя обозначены границы Добра и Зла, представлен контраст характеров и мировоззрения героев и изначально ясны причины, побудившие персонажей к тому или иному поступку.

Однако, если роман Шарлотты Бронте, несмотря на обилие материала, понятен читателю, то с произведением Эмили Бронте всё обстоит сложнее. Эпическое начало уходит на второстепенный план, а всё большую роль играют драматические и лирические повествования. Британская писательница и литературный критик В. Вулф в работе «Джейн Эйр и Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*) [Вулф 1992: 494] находит объяснение данного явления: «Грозовой перевал» – книга более трудная, чем «Джейн Эйр», потому что Эмили – больше поэт, чем Шарлотта».

Дух таинственности окутывает роман «Грозовой перевал», начиная с названия. «Гремящие высоты» [Фокс 1939: 104], «Грозовая высота» [Аникст 1956: 331], «Холмы бурных ветров» [Гражданская 1971: 54] и другие переводы заглавия, обладают своей эстетической прелестью, несмотря на то, что сделаны они были лишь в контексте перевода зарубежных исследований по этому роману. «Wuthering» – эпитет, трудный для перевода, т.к. является словом из йоркширского диалекта. Классическим русским переводом считается вариант Н.Д.Вольпин, которая впервые перевела роман Э.Бронте на русский язык. Эпитет «грозовой» несёт в себе особую эмоциональную окраску, словно предрекает читателю сопровождение страха и восторженности, как во время бури.

Романистам викторианской эпохи был свойственен нарратив дневникового характера, когда герой рассказывал свою историю (У. Годвин «Калейб Уильямс», Ш. Бронте «Джейн Эйр»). Романтичная Эмилия Бронте отказывается от стандартной категории повествования, прибегая к нелинейной модели нарратива. Под нарративом понимается последовательность излагаемых в тексте реальных или вымышленных событий [Бочкарев 2014: 147]. Опираясь на исследование А.И Станишевской [Станишевская 2013:135], следует отметить, что Бронте, не прибегая к категории «всезнающего автора», воплощает идею «рассказа в рассказе» посредством нескольких повествовательных точек, которыми являются герои событий мистер Локвуд и Нелли Дин. С одной стороны, они «придают» реалистичный характер жизни героев, а с другой, дают здравые, с точки зрения обыденной логики, комментарии к происходящим событиям Грозового Перевала. Нелли Дин рассказывает Локвуду историю давнего прошлого, в то время как постоялец Хитклифа описывает реальные события, происходящие в настоящем: изображены портреты персонажей, внешние эмоции, необъяснимые эпизоды: «...к счастью для моего впечатлительного сердца, я прочел в них только нечто похожее на презрение и вместе с тем на безнадежность, странно неестественную в ее возрасте» [Бронте 1994: 10].

В романе «Грозовой перевал» представлена гармония романтизма и реализма. Локвуд отражает концепцию «реалистического», Нелли Дин – «романтического». История пожилой служанки словно переносит читателя в сказку с потусторонними силами (Нелли повествует, что Хитклиф верит в призрака Кэтрин, который преследует его). Кроме того, романтизм Бронте заключается в мистических мотивах и в трагичности судеб героев, которая плавно переходит в реалистическую основу, воплощенную в суровых описаниях социального неравенства, человеческой несправедливости и глубинного личностного психоанализа, который был существенно близок самому автору.

Стоит отметить особую роль пейзажа в романе, ведь выбор места действий не случаен. В своих письмах к некому мистеру Уильямсу Шарлотта Бронте писала: «Моя сестра Эмили души не чаяла в болотах, мрачнейшая из пустошей казалась ей цветущей розовой поляной» [Гаскелл 1990: 314]. Именно вересковые пустоши Йоркшира под «злым северным небом» стали прекрасным фоном для разворачивающихся событий на Грозовом перевале. Пейзаж неугомонных стихий на протяжении всего романа остаётся «соучастником и предвестником» [Аникин, Михальская 1985: 243], меняющейся жизни героев. Достаточно вспомнить побег Хитклифа – один из ключевых эпизодов

всего произведения: «...гроза над Перевалом разразилась со всею яростью. Ветер был злощий, и гром гремел, ине то от ветра, не то молнией расщепило ель за углом нашего дома...» [Бронте 1994: 69]. Предзнаменование неизбежного и страшного Зла уже обрушилось на этот дом.

Однако действительным ли Злом оказывается тот жестокий, гордый и мстительный человек, за которым наблюдает читатель на страницах романа? Ж. Батай верно отмечает, что «Грозовой перевал» это «бунт отверженного, изгнанного волею судьбы из своего же царства и горящего неодолимым желанием вернуть себе утраченное» [Батай 1994: 22]. Главный герой является «бунтарём», восстающим против тех, кто так безжалостно оскорбил его чувства. Хитклиф ранит своих противников их же оружием: он становится типичным буржуазным человеком, но совершенно лишённым прикрас, характерных для представителей высшего общества. Мастерство Эмили Бронте заключается в том, что, несмотря на все жестокости Хитклифа, читатель продолжает сочувствовать ему. Нельзя не согласиться с А. Кеттлом, сравнивающим Хитклифа с героем романа Ч. Диккенса, Оливером Твистом, также борющимся с теми невзгодами, которые выпадают на его долю бедного безродного человека. Однако, как верно пишет Кеттл, Хитклиф становится «сознательным бунтарём», в отличие от Оливера.

Роман представляет собой историю, близкую к греческой трагедии, где человек становится жертвой «надличных сил», оказавшихся на жизненном пути в результате катастрофы [Лосев 1996: 225]. А. Ф. Лосев отмечает, что «надличным началом» может выступать не только рок, как таковой, но и более земные вещи, как, например, общество или государство. Анализируя судьбы героев, отметим, что именно социальное неравенство, не зависящее от решения человека, разрушает жизнь Хитклифа и Кэтрин, что полностью отражает настроение эпохи.

Литературное наследие Эмили Бронте богато по своему содержанию, несмотря на небольшое количество произведений. «Грозовой перевал» служит объектом многих исследований, однако, благодаря новаторству и особой манере изложения сюжета его автора, невозможно до конца изучить все аспекты художественности и композиции данного романа.

Список литературы

Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы, М.: Высш. шк., 1985. С. 238–243.

Аникст А.А. История английской литературы М.: Учпедгиз, 1956., С. 331–334.

- Батай Ж.* Эмили Бронте и нарушение границ // Литература и зло., М.: МГУ., С. 22–24.
- Бочкарёв А.Е.* Семантика. Основной лексикон. Нижний Новгород: Деком, 2014. 147 с.
- Бронте Э.* Грозовой перевал // Эмилия и Энн Бронте., М.: Вече, РИПОЛ, 1994. 266 с.
- Вулф. В.* «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» // Эти загадочные англичанки. Пер. И. Бернштейн. М.: Прогресс, 1992. С. 489–494
- Гаскелл Э.* Жизнь Шарлотты Бронте, М.: Худож. лит., 1990. 314 с.
- Гражданская З.Т.* Эмили Бронте // Большая советская энциклопедия. М.: «Советская энциклопедия», 1971. С. 54
- Лосев А.Ф.* Трагедия // Гомер., М.: Молодая гвардия–ЖЗЛ, 1996., С. 225–228.
- Маркс Карл* Английская буржуазия // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. М., Государственное издательство политической литературы.,1958. С. 645–650.
- Станишевская А.И* Категория автора в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» // Вестник ленинградского государственного университета им. А.С Пушкина. Спб.: Ленинградский государственный университет им. А.С Пушкина., 2013. С. 131–137.
- Фокс Ральф.* Роман и народ. Ленинград: Художественная литература, 1939. 104 с.

THE ARTISTIC QUALITIES AND INNOVATION OF E. BRONTE'S NOVEL *WUTHERING HEIGHTS*

Elena S. Gondareva

Student of Philology, Faculty of Humanities

National Research University "Higher School of Economics"

603000, Russia, Nizhniy Novgorod, Bolshaya Pecherskaya str.,25/12. gondarevalena@gmail.com

Ekaterina V. Barinova

Associate Professor of the Department of Literature and Intercultural Communication

National Research University "Higher School of Economics"

603000, Russia, Nizhniy Novgorod, Bolshaya Pecherskaya str.,25/12. evbarinova@hse.ru

The article studies the means of artistic qualities and innovation of E. Bronte's novel *Wuthering Heights*. The author retires from Victorian traditions, that is to say, E. Bronte adds the non-linear model of narration and pays attention to romantic canons. In a study there is a reference to antique literature in base on the same means of plot.

Key words: Bronte, novel, innovation, realistic, romantic, Victorian literature, narration.

**«ЖЕНСКИЙ ВОПРОС» И ПРОФЕССИЯ ПЕДАГОГА
В РОМАНЕ ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЭЙР»**

Анна Александровна Горислав

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, специальность «Педагогическое образование с двумя профилями»
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. gorisanna@yandex.ru

Варвара Андреевна Бячкова

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

В нашей статье мы развиваем мысль о том, как в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» представлены «женский вопрос» и образ педагога. Нас особенно интересует, в чем образ женщины и учительницы в романе Ш. Бронте является необычным для своего времени.

Ключевые слова: Джейн Эйр, Шарлотта Бронте, женский вопрос, педагогика, викторианский роман, образ учителя в викторианском романе, образ женщины в викторианском романе.

Творчество Шарлотты Бронте нередко рассматривается в контексте так называемого «женского вопроса». Вспоминают, например, о попытках заглавной героини романа «Джейн Эйр» влиться в публичное пространство, можно сказать, в мужской мир (см., например, [Lee 1997]). Подобные попытки предпринимала и сама Шарлотта Бронте, вспомним, например, что изначально писательница творила под мужским псевдонимом. Таким образом, возникал «конфликт между послушанием и сопротивлением» [Lee 1997: 1]. С одной стороны, женщины рассказывали о своих страданиях в течение жизни, попытки отыскать свое призвание и счастье (см. [Lee 1997]), но при этом они пытались «вписаться» в уже существующий, «мужской» мир, но не создавать новый. Так, известно, что Шарлотта Бронте не считала нужным давать женщинам право голосовать (см. об этом [Shuttleworth 2014]), однако явно высказывается в пользу того, что им необходимо дать возможность работать, ведь Викторианская эпоха «заложила ос-

новы движения по освобождению женщины от положения бесправного существа, придатка мужчины» [Бойко 2017: 33]. «В центре художественного мира ... стоит женщина. Чаще всего она лишена человеческих прав, но стремится к самостоятельности и независимости» [Соколова: эл. ресурс]. Это отражает суть восприятия Шарлоттой Бронте своей героини: она принимает жизненные условия Джейн Эйр, но дает ей возможность стремиться к тому, чтобы отстаивать свои права.

Актуальность данной работы заключается в том, что в настоящее время проблемы гендерного равенства по-прежнему изучаются (см. Индекс гендерного равенства по версии ПРООН). Кроме того, вспомним, что на страницах романа Шарлотты Бронте раскрывается образ не прост женщины, но педагога. Таким образом, писательница своим романом отвечает на вопрос каким стоит быть женщине-педагогу как личности, который актуален и сегодня, хотя бы потому, что, например, в России учительниц в школах примерно в четыре раза больше, чем учителей [Баскакова 2005: 25].

Итак, начать стоит с того, что образ Джейн Эйр считается своего рода «революционным» для того времени, так как была типична идея женщины – «ангела в доме» (the Angel in the House) [Hobson 2007: 501]. Как напоминает М. Ю. Фирстова: «Такой идеал женщины был наиболее ярко изображен Ковентри Патмором в поэме «Ангел в доме» (“Angel in the House”, 1854), чье название превратилось в крылатую фразу, отражающую суть представлений викторианской эпохи о женщине, ее роли в обществе и истинном предназначении» [Фирстова 2011: 111–112].

Однако Шарлотта Бронте «”демонизирует” ангела, тем самым обманывая читателя и заставляя его безуспешно искать знакомый образ» [Васильева 2014: 38]. То есть Джейн не этот самый «ангел в доме», она умная и свободная женщина, у которой есть цели в жизни, отличающиеся от общепринятых в ту эпоху. Хотя кажется, что кому, как не учительнице-гувернантке, соответствовать образу предентно самоотверженного и терпеливого «ангела». Интересно, что слово «ангел» по отношению к Джейн (особенно из уст мистера Рочестера) звучит в тексте несколько раз. Мисс Эйр же отрезает: «Да я вовсе не ангел... и не стану им, пока я жива!» [Бронте 1982: 293]. Мы полагаем, что Шарлотта Бронте сознательно ссылается именно на образ ангела, так как выступает против этого для своей героини и, возможно, для многих современных ей женщин в целом. «Сама Джейн не пытается быть ангелом» [Васильева 2014: 41].

Джейн в некотором роде является предтечей будущей «Новой Женщины» (“The New Woman”). Шарлотта Бронте не зря уделяет мно-

го внимания сознанию Джейн, ее восприятию мира, словно бы подчеркивая ее «нестандартные», смелые взгляды. Как отмечает Н. С. Тарасова в статье «Образ Торнфилд-Холла в «Джейн Эйр» Ш. Бронте»: «Повествователь стремится отразить события ее глазами так, как она видела их в момент, когда они происходили, эта повествовательная особенность прослеживается, в том числе, и в описаниях архитектуры Торнфилда» [Тарасова 2017: 29]. Так, Джейн уважает себя и советует это другим девушкам: «Уважай себя настолько, чтобы не отдавать всех сил души и сердца тому, кому они не нужны» [Бронте 1982: 185]. Она никогда не была бы простой хранительницей домашнего очага: «Предполагается, что женщине присуще спокойствие; но женщины испытывают то же, что и мужчины; у них та же потребность проявлять свои способности и искать для себя поле деятельности, как и у их собратьев мужчин... И когда привилегированный пол утверждает, что призвание женщины только печь пудинги да вязать чулки, играть на рояле да вышивать сумочки, то это слишком ограниченное суждение» [Бронте 1982: 127]. Такие идеи, возможно, шокировали консервативных жителей Англии [Hughes 2014: 4]. Джейн не просто так называет мужчин «собратями», ведь это указывает на то, что автор (пусть и устами мисс Эйр) ратует за равенство женщин с мужчинами. Джейн никогда не будет заниматься только простыми домашними делами, так как ей суждено стать хорошей учительницей. Она имеет право работать наравне с мужчинами в той сфере, которая привлекательна для нее. И Джейн доказывает это.

Детство в интернате, где с девочкой жестоко обращались, закалило героиню: «Когда нас бьют без причины, мы должны отвечать ударом на удар – я уверена в этом, – и притом с такой силой, чтобы навсегда отучить людей бить нас» [Бронте 1982: 69]. Эпизоды детства Джейн в Лоувудской школе очень важны для понимания ее характера и дальнейшей судьбы: она попросту не могла вырасти в другую женщину (см. [Rosengarten 1985: 1]). Джейн стремится работать и жизнь насыщенной и интересной жизнью: «Напрасно утверждают, что человек должен довольствоваться спокойной жизнью: ему необходима жизнь деятельная; и он создает ее, если она не дана ему судьбой» [Бронте 1982: 126]. И это у нее получается. Она находит себя в профессии учителя.

Успехи Джейн на педагогическом поприще описаны в главах, где героиня работает в сельской школе. Это наиболее показательные главы, так как они отражают основные взгляды Джейн на обучение и воспитание. «Научившись» уважать себя, Джейн теперь убеждена, что необходимо любить и уважать своих учеников (в данном случае — уче-

ниц), а также мотивировать их заниматься как физическим, так и интеллектуальным трудом. Мисс Эйр не скрывает, что работа не сразу давалась ей легко: «Вначале это был тяжелый труд. Прошло некоторое время, прежде чем я, наконец, научилась понимать свих учениц» [Бронте 1982: 412]. Тут стоит отметить, что самое важное для мисс Эйр — научиться понимать учениц. Она считает, что можно научить чему-то человека, если ты понимаешь, чего он хочет, что он может, какие у него цели. Более того, Джейн Эйр отмечает, что даже глупые на первый взгляд люди могут оказаться достойными учениками, если только вы их получше узнаете и найдете к ним подход. «Исчезло изумление, вызванное мною, моим языком, моими требованиями и порядками; и некоторые из этих неповоротливых разинь превратились в умненьких девочек» [Бронте 1982: 412]. На самом деле, девочки были неглупые: их просто никто никогда ничему не учил. Джейн отмечает, что среди даже обычных сельских девушек есть «натуры, достойные уважения», девушки, которые хотят узнавать новое и стремятся к самосовершенствованию [Бронте 1982: 413]. Более того, Джейн говорит о необходимости работы и с родителями учениц: «Их родители обычно осыпали меня знаками внимания. Мне доставляло удовольствие принимать их простодушное гостеприимство и отвечать им уважением, к чему они, вероятно, не привыкли» [Бронте 1982: 413]. Здесь важно, что Джейн относится одинаково к людям независимо от их материального положения. Она видит душу человека и его мотивы, в соответствии с чем подбирает свое к нему отношение. Этому Джейн научила ее собственная жизнь, ведь там она не раз столкнулась с предвзятым отношением к людям в зависимости от их достатка и происхождения.

Таким образом, можно сделать вывод, что Шарлотта Бронте дает читателям принципиально новый образ молодой женщины-учительницы. Она свободна, умна, не может довольствоваться жизнью на вторых ролях, хочет только равных отношений со своим мужем и другими людьми. Прорыв Шарлотты Бронте был в том, что она разрушила привычный образ женщины – «ангела в доме» и в чем-то была предтечей развивавшихся позднее феминистических идей. Кроме того, реализацию женщинами своих прав Шарлотта Бронте видела в первую очередь в возможности работать наравне с мужчинами. Скажем также, что именно такие качества, как уверенность в себе и в значимости своего труда, стремление к самосовершенствованию и самореализации, жажда деятельности и уважение как к себе, так и к другим во многом обуславливают то, как героиня выстраивает свою профессио-

нальную деятельность и способствуют тому, что Джейн становится успешным педагогом.

Список литературы

Hobson S. A. New Angelology: Mapping the Angel Through Twentieth-Century Literature // *Literature Compass*, 2007. N 2. С. 494–507.

Hughes K. Gender roles in the 19th century [Электронный ресурс], 2014. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century> (дата обращения: 19.02.2018).

Lee E. Women in Literature — A Literary Overview, 1997. URL: <http://www.victorianweb.org/gender/womlitov.html> (дата обращения: 20.02.2018).

Rosengarten H. J. Teaching Jane Eyre // *Update* September/October, 1985, P. 5–6.

Shuttleworth S. Jane Eyre and the 19th-century woman, 2014. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/jane-eyre-and-the-19th-century-woman> (дата обращения: 20.02.2018).

Баскакова М. Е. Мужчины и женщины в системе образования // *Статистика и социология образования*, 2005. С. 2–29.

Бойко Ю. В. Пересмотр женских гендерных ролей в социальном романе Викторианской эпохи на примере романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» // *Язык: категории, функции, речевое действие. Материалы X юбилейной международной научной конференции к 75-летию Валерия Степановича Борисова*, 2017. С. 32–34.

Бронте Ш. Джейн Эйр./пер. с англ. В. Станевич. М.: Правда, 1982. 512 с.

Васильева Э. В. «Ангел в доме»: викторианский идеал женщины и его рецепция в «Джейн Эйр» Ш. Бронте и «Мэри Бартон» Э. Гаскелл // *Вестник СПбГУ. Сер. 9*. 2014. Вып. 2. С. 38–44.

Индекс гендерного равенства по версии ПРООН // *Гуманитарные технологии: аналитический портал*. [Электронный ресурс]. URL: <http://gtmarket.ru/ratings/gender-equity-index-un/info> (дата обращения: 20.02.2018).

Сokolova E. A. Творчество Шарлотты Бронте. Эволюция женских романтических образов в творчестве Шарлотты Бронте. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/sokolova-tvorchestvo-sharlotty-bronte/evolyuciya-zhenskih-obrazov.htm> (дата обращения: 20.02.2018).

Тарасова Н. С. Образ Торнфилд-Холла в «Джейн Эйр» Ш. Бронте // *Мировая литература в контексте культуры*. Вып. 6 (12). 2017. С. 27–34.

Фирстова М. Ю. Идея духовного самосовершенствования в художественной структуре романа Элизабет Гаскелл «Руфь» // *Вестник Пермского университета*. Вып. 4. 2010. С. 111–119.

“WOMEN QUESTION” AND THE PROFESSION OF TEACHER IN “JANE EYRE” BY CHARLOTTE BRONTE

Anna A. Gorislav

Student of Pedagogical Education, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

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

Varvara A. Byachckova

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

Perm State University

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

The article develops the ideas of the “women question” and the profession of teacher in “Jane Eyre” by Charlotte Bronte. Particular attention is given to the image of “unusual” heroine and how her character helps her in the professional career.

Key words: “Jane Eyre”, Charlotte Bronte, women question, pedagogical concepts, Victorian novel, the image of teacher in the Victorian novel, the image of young woman in the Victorian novel.

**ОБРАЗ ВОРОНА В СЕРИИ РОМАНОВ МЭГГИ СТИВОТЕР
«THE RAVEN CYCLE»**

Полина Сергеевна Ефремова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика» («Иностранные языки и межкультурная коммуникация (английский язык)»)

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. efremovapolina1997@mail.ru

Катерина Юрьевна Гладкова

преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Katerina-g-l@mail.ru

В статье проанализирован образ ворона в серии молодежных романов в жанре городского фэнтези американской писательницы Мэгги Стивотер «The Raven Cycle» с точки зрения интертекстуальности современной литературы. В ходе анализа образной системы романов были выделены следующие четыре аспекта, в которых раскрывается образ ворона: первый – как опознавательный признак места захоронения спящего короля, второй – как животное-фамильяр, третий – как проводник душ и символ перерождения, и четвертый – как пророк грядущих несчастий. Через данную образную систему автор усиливает атмосферу мистичности происходящего и подсказывает читателю на грядущие события в романах.

Ключевые слова: образ, молодежный роман, городское фэнтези, фольклор, мифология, кельтская мифология, валлийские предания.

Современной культуре свойственна интертекстуальность: она активно использует реминисценции к известным художественным произведениям прошлого, но ещё чаще апеллирует к различным религиозным и языческим мифам, протраивая к ним аллюзии. Это характерно и для массовой культуры. Так, например, в популярной серии комиксов «Marvel» встречаются божества (Тор, Локи, Один, валькирии), локации (Асгард, Вальхалла) и события (Рагнарек) скандинавской мифологии. Широко тиражируемый американский автор подросткового

фэнтези Рик Риордан написал несколько серий книг, основанных на древнегреческой, древнеримской, египетской и скандинавской мифологиях. А в серии книг Джоан Роулинг «Гарри Поттер» появляются волшебные существа из мифов самых различных народов, в том числе боггарт, пришедший из английского фольклора, и грифон родом из античной Греции. В связи с популярностью таких интертекстуальных произведений массовой культуры, насыщенных аллюзиями, актуальным представляется рассмотреть роль образов-аллюзий в современной молодежной литературе, а именно в серии романов Мэгги Стивотер «Цикл ворона» («The Raven Cycle», 2012-2016), состоящей из четырех книг: «Воронята» («The Raven Boys», 2012), «Похитители снов» («The Dream Thieves», 2013), «Синяя лилия, лиловая Блу» («Blue Lily, Lily Blue», 2014), и «Король-Ворон» («The Raven King», 2016).

Большинство произведений Стивотер так или иначе сосредоточены вокруг кельтской мифологии: действие ее первого опубликованного романа «Прощальная Песнь. Ложь Королевы Фей» («Lament», 2008) частично происходит в мире фей, а в романе, выигравшем в 2012 году награду Американской библиотечной ассоциации за выдающееся литературное произведения для подростков и молодежи Michael L. Printz Honor, «Жестокие игры» («The Scorpio Races», 2011), главные герои участвуют в скачках на эх-ушке, водяных лошадях из шотландского фольклора. Ее вторая серия книг, ставшая бестселлером по версии New York Times (после серии «Волки из Мерси-Фоллз», «The Wolves of Mercy Falls», 2009–2014), «The Raven Cycle», целиком построена на аллюзиях к кельтской истории и мифологии, что отражено в самом названии серии: сохранившиеся источники ирландской мифологии делятся на так называемые «циклы», которых насчитывается четыре: мифологический, уладский, Цикл Финна (или Оссиана) и королевский (или исторический). При этом среди многочисленных мифологических образов, используемых в романе, наиболее ярким и многозначным образом ворона, находящийся в фокусе данного исследования.

Прежде чем приступить непосредственно к анализу образа, необходимо познакомиться с сюжетом и персонажами романов. Действие происходит в вымышленном городке Генриетта (штат Вирджиния, США) расположенном на сильной, но на начало романа неактивной лей-линии. Главная героиня Блу Сарджент – единственная в семье женщин-экстрасенсов, не обладающая способностями к ясновидению, – знакомится с необычной компанией молодых людей – учеников частной элитной школы для мальчиков Эглинби, – которые в свободное от учебы время разыскивают место сна окутанного тайной легендарно-го Оуайна Глиндурра, якобы подарившего одному из молодых людей,

Гэнси, вторую жизнь. В поисках мистического короля Гэнси сопровождают трое друзей: болезненно переживающий смерть отца уличный гонщик Ронан Линч, находящийся на стипендиальном обучении юноша из неблагополучной семьи Адам Пэрриш и обладающий своеобразным чувством юмора тихий Ноа Черни, а так же их новая подруга Блу. В процессе поиска Оуайна Глиндур молодые люди обнаруживают скрытую магическую сторону жизни сонного городка Генриетта, раскрывают секреты друг друга, принимают сложные моральные решения, переживают духовное взросление и находят свое место в жизни, попутно втягиваясь в целую серию конфликтов с людьми, магическими существами и магией как таковой.

На основе проблемно-тематического, аналитического, интерпретационного и интертекстуального методов работы с художественным текстом, мы выделяем следующие четыре аспекта, в которых раскрывается образ ворона: первый – как опознавательный признак места захоронения спящего короля, второй – как животное-фамильяр, третий – как проводник душ и символ перерождения, и четвертый – как пророк грядущих несчастий.

Рассмотрим по порядку, каким образом эти аспекты образа ворона находят отражение в романах.

Начнем анализ образа ворона с его роли как «индикатора» места захоронения спящего короля (в данном случае – Оуайна Глиндур). Исторически Оуайн Глиндур был последним валлийцем, носившим титул принца Уэльского. Согласно народным валлийским преданиям, подобно королю Артуру он спит под холмом в ожидании часа, когда он понадобится своему народу и очнется. Как правило, в народных преданиях спящие короли спят в глубоких пещерах с искаженным течением времени, над которыми кружат птицы: вороны или орлы. Данный мотив дополнительно подкреплён тем, что согласно мифологии, существующей внутри романов, Оуайн Глиндур прозван «Королем Воронов». *«The raven was Glendower's bird. The Raven King, he was called, from a long line of kings associated with the bird. Legend had it that Glendower could speak to ravens, and vice versa»*.¹ [Stiefvater 2012: 96] По этой причине герои, помимо совершения магических ритуалов и проведения собственных расследований, ищут также всевозможные артефакты с изображением птицы. Череда испытаний и долгие поиски в конце концов приводят молодых людей к могиле Оуайна Глиндур, однако оказывается, что тот давно погиб и проснуться не может. Тем не менее, в конце последнего романа есть строки, намекающие на то, что сам Гэнси, неоднократно именуемый в романе «королем» и *«...an old man in a young body, or a young man in an old man's life»*² [Stiefvater

2012: 42], и является Королем Воронов, и что вороны все это время вели героев к тому моменту, когда Гэнси вновь умрет и проснется, как и подобает легендарному спящему королю:

«Make way for the Raven King.

The last tree fell, and the forest was gone, and everything was absolutely silent.

Blue touched Gansey's face. She whispered, "Wake up."»³ [Stiefvater 2016: 426].

Таким образом, ворон как своеобразный «компас» проводит героев вместе с читателем по сюжетному кругу, замыкающемуся в кольцо и усиливающим мотив игры со временем, его бесконечности и нелинейности: «*Time's not a line. It's a circle or a figure eight or a goddamn Slinky*»⁴[Stiefvater 2013: 166], «...*time, like a story, was not a line; it was an ocean*»⁵ [Stiefvater 2016: 4].

Перейдем к следующему аспекту образа. Репрезентированная как животное-фамильяр, ворона по имени Чэйнсо сопровождает Ронана Линча (который нашел её «*в своей голове*» [Stiefvater 2012: 98]) на протяжении всей тетралогии, тем самым предсказывая обладание им магических, «колдовских» способностей, а именно умение «доставать» вещи или даже живых существ из снов, что делает его, в определенном смысле, также и проводником душ. Внедряя таким образом онейрические мотивы, автор размывает границы реальностей и создает возможность для взаимопроникновения миров.

Интересно отметить, что в мире сновидений Ронана сопровождает еще один фамильяр – девочка, которую Ронан называет «*Сироткой*» и которая сама себя считает психопомпом, что, по ее мнению, является синонимом ворону [Stiefvater 2013: 130]. Психопомпы, являющиеся проводниками душ в загробный мир, могут представлять в разных религиозных культурах в виде антропоморфных божеств или животных, в том числе воронов, которые существовали в мифологическом сознании кельтов как символ смерти и в то же время перерождения (что соответствует архетипу психопомпа у Юнга). Вероятнее всего, подобный символизм у кельтов связан со способностью птицы к полету, что согласуется с представлениями древних о том, что после смерти душа отрывается от тела и будто на крыльях воспаряет в небеса. При этом только ворон, в отличие от других птиц в кельтской мифологии, таких как гуси, голуби и орлы, ассоциируется со смертью. Данный факт, очевидно, связан с рационом ворона, в который по большей части входит падаль.

Мотив перерождения связан, в первую очередь, с Гэнси, который в детстве погиб от укуса осы, на яд которой у него аллергия, но воскрес

по велению голоса Оуайна Глиндур. Но несмотря на то, что смерть персонажа не была связана с вороном, на протяжении истории именно его образ появляется тогда, когда Гэнси вспоминает о дне своей смерти. Например, поделки в виде воронов на школьном фестивале пробуждают в его памяти воспоминания об этом дне:

«<...>*Ravens flapped around Gansey as he turned, looking for Adam or Child or anything that wasn't just a white shirt, a hand, a bird flapping. His eyes snagged on his own wrist. His watch said 6:21.*

*It had been hot when he died»*⁶ [Stiefvater 2016: 103].

Далее, ближе к кульминации серии, вороны приводят Гэнси в дом, в котором он однажды встретил смерть:

«*As the Fisker pulled slowly around the circle, the ravens watched them from the roof and the roof deck railings. Deja vu plucked at Gansey's mind, like looking at Noah and seeing both the living and dead version of him.*

Gansey touched his lower lip pensively. "I've been here."

Henry peered up at the ravens, who peered back, unmoving. Waiting. "When?"

*"This is where I died"»*⁷ [Stiefvater 2016: 354].

Так, у читателей складывается ощущение, будто сам Глиндур с помощью воронов ведет воскрешенного им героя к месту своего сна, а сюжет при этом возвращает Гэнси к смерти.

Помимо этого, образ ворона как пророка грядущих несчастий пронизывает всю сюжетную канву, создавая психологическое напряжение, драматизм и усиливая атмосферу мистицизма происходящего. Ассоциации со смертью и кровопролитием возникают, поскольку птицы-падальщики, такие как вороны, в состоянии проследить взаимосвязь между массовым шествием людей и скорыми смертями, и они зачастую начинают кружить над войсками еще до начала сражений. Из-за этого вороны считаются вестниками несчастий и смерти. Это находит отражение, например, в предсказании-предостережении из «Книги захвата Ирландии» о Конайре Великом:

«*Though we are alive we are dead. Great are the signs: destruction of life: sating of ravens: feeding of crows, strife of slaughter: wetting of sword-edge, shields with broken bosses in hours after sundown. Lo, my son!»*⁸ [Evans-Wentz 1911: 290].

Интересно отметить, что в большинстве случаев мифологические аллюзии предстают визуально или описательно, без пространного словесного разъяснения их роли в мифах-источниках. Может показаться, что использование отсылок и аллюзий в массовой культуре не имеет смысла, так как неподготовленный, незнакомый с мифологией различных культур среднестатистический читатель будет не в состоя-

нии выявить систему взаимоотношений между сюжетами и идеями воспринимаемого им текста и текста-референта. Однако, как правило, вне зависимости от формы выражения и сюжета, многие мифы разных народов являются, по своей сути, культурно детерминированными итерациями одних и тех же историй, воспроизводящих «наезженные пути мышления независимо от того, знают об этом их создатели или нет» [Эко 2006: 383].

Кроме того, среднестатистический современный читатель обладает хотя бы минимальными знаниями о мифологическом символизме и способен его распознать хотя бы потому, что приучен к этому образованием и культурой. Разумеется, лишь человек самой широкой эрудиции способен расшифровать все «слои» интертекстуального кода современного текста, однако и без полного раскрытия всех отсылок и аллюзий сюжет книги остается захватывающим и увлекательным, а вкрапления отсылки к мифологии нарушают линейный характер чтения, что согласуется с одной из ключевых идей тетралогии о характере времени и судьбы. В дополнение к этому, благодаря использованию мифологических шаблонов, более или менее схожих в разных культурах, автор влияет на восприятие текста на интуитивном уровне и, выражаясь словами Юнга, он «говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества» [Юнг 1991: 340].

Примечания

¹ «Ворон был птицей Глиндур. Король-Ворон – так прозвали этого короля, происходившего из древнего рода правителей, связанных с птицей. Легенда гласила, что Глиндур мог общаться с воронами, и наоборот». [пер. мой – П.Е.]

² «... старец в юном теле, юноша в жизни старика» [пер. мой – П.Е.]

³ «Дорогу Королю-Ворону.

Последнее дерево упало – и лес исчез, и наступила абсолютная тишина.

Блу дотронулась до лица Гэнси и прошептала, «Проснись.» [пер. мой – П.Е.]

⁴ « - Время – не линия. Это круг, восьмерка, да хоть чертов бублик!» [пер. мой – П.Е.]

⁵ «... время, подобно любой истории, не линия, а океан.» [пер. мой – П.Е.]

⁶ «<...> Вороны били крыльями, окружая Гэнси со всех сторон. Он обернулся, надеясь увидеть Адама или Чайлда – что угодно, лишь бы не очередную белую рубашку, чью-то руку или машущие крылья. Его взгляд упал на наручные часы. Они показывали 6:21.

День, когда он умер, был жарким.» [пер. мой – П.Е.]

⁷ «Фискер медленно подъезжал по кругу, и все это время вороны наблюдали за ними с крыши и балконных оградов. Где-то в сознании Гэнси свербело дежа-

вю, совсем как когда он смотрел на Ноа и видел одновременно его живую и мертвую версии.

Гэнси задумчиво коснулся нижней губы.

- Я уже бывал здесь.

Генри поглядел на воронов. Вороны сидели неподвижно и глядели в ответ. Выжидали.

- Когда?

- Здесь я умер.» [пер. мой – П.Е.]

⁸ «Хоть мы и живы, все же мертвы. Великие знамения. Гибель живого. Пища воронам. Битва и схватки. Кровь на мечях. Щиты с разбитыми шишками после захода солнца. О мальчик!» [пер. Шкунаева «Предания и мифы»]

Список литературы

Джафарова У. М. Поэтика интертекстуальности в литературе постмодернизма // Молодой ученый. 2010. №1–2. Т. 2. С. 71–73. URL: <https://moluch.ru/archive/13/1083> (дата обращения 10.05.2018).

Широкова Н. Мифы кельтских народов. М.: Астрель, Аст, Транзиткнига, 2005. 431 с.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2006. 544 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 343 с.

Evans-Wentz, W.Y. The Fairy-Faith in Celtic Countries. NY: Dover Publications, 1911. 530 p.

Green Miranda J. Symbol and image in Celtic religious art. NY.: Routledge, 2004. 279 p.

Monaghan Patricia. The encyclopedia of Celtic mythology and folklore. NY: Facts On File, Inc., 2004. 512 p.

Stiefvater Maggie. Blue Lily, Lily Blue. NY: Scholastic, 2014. 439 p.

Stiefvater Maggie. The Dream Thieves. NY: Scholastic, 2013. 389 p.

Stiefvater Maggie. The Raven Boys. NY: Scholastic, 2012. 451 p.

Stiefvater Maggie. The Raven King. NY: Scholastic, 2016. 421 p.

**THE IMAGE OF RAVEN
IN THE BOOK SERIES «THE RAVEN CYCLE»
BY MAGGIE STIEFVATER**

Polina S. Efremova

Student of Linguistics (Foreign Language and Intercultural Communication), Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev st., 15. efremovapolina1997@mail.ru

Katerina Yu. Gladkova

Lecturer in the Department of Linguistics and Translation
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev st., 15. Katerina_G_L@mail.ru

The article considers the image of raven in the urban fantasy young adult book series *The Raven Cycle* by Maggie Stiefvater from the perspective of the intertextuality of contemporary literature. During the analysis of the image system in the novels the following four aspects of the raven's image were identified: first, as an indicator of the sleeping king's location, second, as a familiar animal, third, as a guide of souls and a symbol of death and rebirth, and fourth, as a prophet of doom and an omen of death peril. Through this image system the author amplifies the atmosphere of mystery and foreshadows the further development of the plot.

Key words: image, contemporary literature, young adult novel, urban fantasy, folklore, mythology, celtic mythology, welsh legends.

**ОБРАЗ ПОДРОСТКА В РОМАНЕ
Д. МИТЧЕЛЛА «ЛУЖОК ЧЕРНОГО ЛЕБЕДЯ»**

Анастасия Александровна Кудрина

ученица 11 класса

МАОУ СОШ №7 с углубленным изучением английского языка
614068, Россия, Пермь, ул. Попова, 50. nastia.kudrina@yandex.ru

Наталья Анатольевна Рудометова

студентка магистратуры СИЯЛ

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. notmorozok@gmail.com

В статье исследован образ подростка в романе Д. Митчелла. Образ подростка в романе трансформируется под влиянием окружения, обстоятельств, отношений главного героя с другими людьми. Автор создает образ подростка-повествователя с помощью речевой характеристики и отношения героя с обществом.

Ключевые слова: Митчелл, роман, образ подростка, повествователь.

Образ автора-повествователя в книгах нам привычен. Но в своем произведении Дэвид Митчелл раскрывает образ персонажа с помощью повествования от первого лица. Так называемое «безличное повествование», как и комбинации разных типов повествования, широко анализируются в критической литературе, посвященной произведениям Митчелла. Однако данные работы не раскрывают образ повествователя как подростка.

Н. К. Гей в «Художественном образе как категории поэтики» пишет о неприемлемости потребительского отношения к художественному образу. Для автора немислимо отделение образа от художественного мира и контекста произведения.

Это отсылает нас к очень важной детали, касающейся произведения. «Лужок Черного Лебедя» является автобиографическим произведением. Обычно автор должен находиться на границе создаваемого им мира, но здесь автор – главный герой и рассказчик.

Это, в свою очередь, отсылает нас к жанру произведения. «Лужок Черного Лебедя» Дэвида Митчелла – роман воспитания.

И действительно, сюжет охватывает год жизни главного героя – от одного январского дня рождения до другого.

Итак, главный герой произведения – Джейсон – живет в маленьком городке в Англии, вместе со своей семьей. Образ подростка меняется под влиянием его окружения, отношений с семьей и сверстниками.

Одним из основных методов создания образа героя является его речевая характеристика. Начнем с того, что, так как этот роман можно считать автобиографическим, у Джейсона, как и у самого автора, дефект речи – он запинаясь. Герой скрывает свой недуг, потому что считает, что за этот недостаток его будут высмеивать. Дефект речи во многом ограничивает его в общении с окружающим миром. К примеру, он не отвечает на вопросы учителей, а многие его мысли остаются невысказанными. У него даже есть олицетворение своего недуга – «Палач» или же «Висельник».

«Но я знал, что не смогу. Заике не под силу произнести такую длинную речь, полную сложных, «заикательных», слов. Ведь мой Палач особенно безжалостен в январе» [Митчелл 2014: 16].

Соответственно, из-за страха перед сверстниками и невозможности выразиться вербально, Джейсон пишет стихи. Для него это способ самовыражения, взаимодействия с пока что враждебным ему миром. Свое увлечение он тоже скрывает от сверстников, поэтому публикуется в местной газете, используя псевдоним.

«Имейте в виду: если в школе когда-нибудь узнают, что Элиот Болливар, чьи стихи публикуются в приходском журнале Лужка Черного Лебедя, — это я, меня забьют до смерти за теннисным кортом молотками из школьной мастерской и намажут логотип Sex Pistols на моем надгробии» [Митчелл 2014: 9].

В финале романа Джейсон так и не избавился от своего дефекта, хотя он и проходит специальные курсы, помогающие ему корректировать свою речь. Тем не менее, достигнув гармонии в отношениях с окружающим миром, Джейсон перестает публиковать свои стихи в газете.

Речь героя пестрит сленгом, в ней часто появляются аллюзии или же герой ссылается на культурные явления, характерные для Англии 80-х годов, так как именно в это время происходит действие романа. В основном это касается музыки, брендов, различных шоу и прочих культурных явлений. Подобные детали делают образ подростка реалистичным.

«У папы вращающееся кресло — почти такое же, как в оружейных башнях «Тысячелетнего сокола» у лазерных батарей. Я принялся палить в советские «МиГи», заполонившие небо над Мальвернскими

холмами. <...> Меня захотят осыпать медалями, но я откажусь. «Нет, спасибо, — отвечу я Маргарет Тэтчер и Рональду Рейгану, когда они придут к маме на чай. — Я лишь выполнял свой долг» [Митчелл 2014: 6–7].

Еще один метод создания образа – развитие отношений героя с его родителями. Джейсон боится смотреть в глаза своим родителям, когда он заикается, боится сказать отцу, что сломал фамильные часы.

«Если я начинаю запинаться при папе, у него делается лицо, как в тот раз, когда он принес из магазина верстак «Блэк энд Деккер» и обнаружил, что в коробке не хватает пакетика с самыми важными винтами. Висельник просто обожает такое лицо» [Митчелл 2014: 54].

Постепенно Джейсон учится доверять своему отцу. Он проводит со своими родителями больше времени, учится понимать их. В конце романа он набирается смелости рассказать своему отцу о часах и готов говорить с ним на равных. В ответ же отец признается Джейсону, что они с его матерью разводятся.

Развод родителей, также как и события романа, постепенно сближают героя с его старшей сестрой. Джулия старше на шесть лет, и в начале романа отношениях брата и сестры складываются не лучшим образом.

«— А куда, интересно, девался шоколадный апельсин? А, Тварь?

— Джулия! — мама вздохнула. — Пожалуйста, не называй так Джейсона. В конце концов, у тебя только один брат.

— На одного больше, чем нужно, — заявила Джулия и встала» [Митчелл 2014: 21–22].

Тем не менее, развод родителей, предстоящий переезд – все эти события, которые им приходится переживать вместе, постепенно сближают их, заставляют понять друг друга лучше.

«— Все будет хорошо, — от того, что Джулия говорит так мягко, все становится еще хуже. — Джеймс, в конце концов все будет хорошо» [Митчелл 2014: 474].

В центре романа отношения Джейсона со сверстниками и обществом. В начале романа мы видим, как Джейсон относит себя к «среднему» слою общества, смотрит свысока на «неудачников» и прислушивается к «популярным» ребятам. Для него невероятно важно мнение других людей о нем.

«Если уж родился мальчиком, то от иерархии, как в армии, тебе никуда не деться. Назови я Гилберта Свинъярда просто «Свинъярд», он заедет мне в морду с ноги. А стану звать Дурня по имени при всех, это меня самого понизит. Приходится быть бдительным» [Митчелл 2014: 9].

Но когда Джейсон постепенно растет, встречает новых знакомых с абсолютно другим взглядом на мир, ищет гармонию в отношениях с самим собой и миром вокруг, то постепенно начинает отдаляться от этой иерархии и начинает руководствоваться своими собственными принципами. Он сам начинает формировать свой круг общения, перестает зависеть от общественного мнения.

«Если я могу стереть в порошок чужой калькулятор, то плевал я на правило, запрещающее закладывать людей и доводить их до исключения. По правде сказать, плевал я на все правила» [Митчелл 2014: 431].

За тринадцать месяцев главный герой меняется. Он перестает стыдиться своей речи и принимает то, каким образом ему приходится взаимодействовать с миром, отказываясь от альтернативных способов. Он постепенно строит равные отношения с членами своей семьи, принимает и понимает развод своих родителей. Джейсон перестает зависеть от мнения сверстников и от оценки, которую дает ему общество.

Список литературы

Митчелл Д. Лужок Черного Лебедя / пер. с англ. Т.П. Боровиковой; Эксмо, 2014. 480 с.

Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191, 404–412.

Гей, Н. К. Художественный образ как категория поэтики / Контекст: литературно-теоретические исследования. М.: Институт имровой л-ры им. А.М. Горького, 1983. Т. 1982. С. 68–98.

Lowther, S. Authorless narratives in black swan green and cloud atlas by David Mitchell / Footpath, № 8(3). 2014. С. 93–99.

**THE IMAGE OF THE TEENAGER
IN D. MITCHELL'S NOVEL "BLACK SWAN GREEN"**

Anastasia A. Kudrina

Student of the 11th form

English language school №7

614068, Russia, Perm, Popova str.,50. nastia.kudrina@yandex.ru

Natalia A. Rudometova

Student for Master's degree, Faculty of Modern Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str.,15. notmorozok@gmail.com

This article studies the image of the teenager in D. Mitchell's novel "Black Swan Green". The image of the teen transforms under the influence of his surroundings, circumstances and relationships of the protagonist with other people. In thirteen months. To create the image of the teenage narrator the author uses speech features and the relationship of the protagonist with the society.

Key words: Mitchell, novel, the image of the teenager, narrator.

УДК 821(73)

**THE DEVELOPMENT OF THE IMAGE
OF THE MAIN CHARACTER THROUGH THE MODIFICATION
OF THE LANGUAGE IN THE NOVEL
FLOWERS FOR ALGERNON BY DANIEL KEYES**

Evgenia S. Mishlanova

Student of the 11th form

School 7

614000, Russia, Perm, Popov str., 50. jennymich@mail.ru

Natalya A. Rudometova

Master's degree student, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. notmorozok@gmail.com

The article studies the development of the image of the main character in the novel *Flowers for Algernon* by Daniel Keyes, and investigates how this development is shown through the character's language. As the novel is written in the form of the character's (his name is Charlie) diary, it is easy to determine how the modification in Charlie's spelling, punctuation and lexis are connected with the changes in characters's intellectual, psychological and emotional state. These regularities and links help help to understand the ideas that Keyes wanted to show us.

Key words: Keyes, novel, development of image, modification of language, personality.

Flowers for Algernon by Daniel Keyes is different from the other science-fiction novels not only because of it's quite unusual plot, but also because science and investigations are not the main focus of this novel, as it may seem from it's genre. Psychology, introspection, the inner world and the image of the character are not less important in this story. These aspects are always changing with the development of the plot line, and it requires a great effort to show this modification not making it too abrupt and illogical. Keyes writes his novel in a form of the main characters's reports, where a retarded adult Charlie Gordon, IQ 68, describes what is happening to him, and as he becomes smarter as a result of an operation, his language becomes more correct and enriched. Of course, there are some more elements that display the changes in

the central character's image, and I am going to study the novel to find out to what extent the language shows the modification of the image of Charlie Gordon considering the other factors.

But coming back to the question posed, in order to find an answer we need to study the modification of language more explicitly. The role of the language in every novel is very important, as «a special language in a novel as always a special view of the world, claiming for the social significance» [Бахтин 2017: 99], that's why language in the novel can be considered as a «demonstrator of the main idea» [Яковлева 2017: 2]. The role of the «speaking person and his word» [Борисова 2017: 4] in Keyes's novel is very special and outstanding, so it deserves to be investigated from the beginning to the end. The starting point of the changing is Charlie's language in the beginning of the book-before the operation. "Dr Strauss says I should rite down what I think and remembir and evrey thing that happins to me from now on. I dont no why but he says its importint so they will see if they can use me." [Keyes 2002: 2]-these are the first two sentences of the first Charlie's report-as we can see, there are no punctuation marks, no apostrophes and a lot of mistakes in spelling, only the simplest words like "they", "will", "see" [Keyes 2002: 3-4] are written correctly. I believe, that the reason for that is the fact that Charlie, in the way Keyes wanted to show him, even in the beginning of the story has some strong base core, not only in his writing, but also in his personality. This is the first root of the idea that Keyes is going to develop all through the novel and that he expresses very often through the Charlie's own words-but we will come to it later. All the reports written before the operation are made with the great number of mistakes, that are going to disappear as the plot of the book develops.

In the course of changing of Charlie's language we can trace a structure and logic, connected somehow with his inner condition. For example, the most rough mistakes in spelling are the first things to disappear in Charlie's reports and speech. And at the same time, spelling mistakes are the ones to appear the last in the process of Charlie's degradation. Maybe, the reason of such author's decision lays in the idea that Charlie, being a retarded man, wrote words as he heard them, not thinking of how they can be written and not analyzing them. So, his superficiality is the first thing to disappear when he becomes smarter and the last thing to occur when he loses his genius. We may conclude, that using such logic and inserting such phrases into the speech of the main character Keyes wants to show us that Charlie had an already formed personality before the operation, he was a personality that just changed during these 3 seasons and after the regress became the same person again, so the slow brain didn't deprive Charlie of his personality, which means, that, according to Keyes, the main point of the personality of any

person is lying much deeper than the brains. I think, that's the main point of the personality according to Keyes-to have your own personal beliefs (as Charlie did) affected by the knowledge you got, but not by the people around you.

After the spelling, the next thing that is changing in Charlie's speech is the structure of the sentences, and it is directly connected with his emotional state. The first report when character's cues become more complicated is the note on March, 21. And in the very first line-"We had a lot of fun at the bakery today." [Keyes 2002: 16]. With the new words appear also new feelings. It's also necessary to notice, that almost every time Charlie gets new emotions, his language reaches a new higher, more complex level, so the stronger is an emotion, the higher is the level. It's also important to clarify, that a rise can be traced only if the feelings got by the character are positive, because in the end of the book, when desperation and panic take more and more power over Charlie, the sentences become less sophisticated. For example, the report on September, 17: "Becoming absent minded." [Keyes 2002: 179] After this note the most part of the cues are quite short and lexically poor. Obviously, the most complicated and lexically enriched sentences are in the middle of the novel, when Charlie feels a great spectrum of emotions: love to Alice, interest to Fay, wish to know what is going on with his brain and how to change it. For example, in the progress report on June, 23 (Charlie's best period) there is a sentence: "I could picture Fay, dressed or undressed, at will, with her crisp blue eyes and her blonde hair braided and coiled around her head like a crown." [Keyes 2002: 132] Here we can see bright adjectives (epithets) such as "crisp", adverbial participles such as "braided" and "coiled", antithesis - "dressed or undressed" and even a comparison - "like a crown"[Keyes 2002: 132]. Richness of the language emphasizes the intellectual and emotional rise of the character (especially in comparison with the scarcity of the first reports). Sentences are full of literary devices, such as bright epithets, metaphors, comparison and rhetorical questions and exclamations, that always display a gradual changes in the image of character.

The next detail that appears in Charlie's reports are the apostrophes and punctuation. These elements we can confidently name the final stage of character's language progress. Of course, a "new" Charlie isn't still developed, he has to grow up intellectually and emotionally to disclose his potential opportunities, but for now his language is absolutely right, and though it isn't still fully enriched lexically, commas, apostrophes and other punctuation marks finish the first stage of the development of Charlie's image. Except for the fact, that commas and apostrophes are the last thing to appear in character's notes, they are also the first thing to disappear in them in the end, it

means that the character's progress of forming his image, finished by the punctuation marks, is like reflected through the mirror, and his regress and the way back to the initial image begins mainly with the same process.

Charlie, coming through the operation, moments of brain and emotional activity and the process of degradation in the end saved himself, and took this 9-months-way remaining the same person somewhere in the depth of his subconscious, so his image, changing all through the book, came to the same point in the end of it. Words, symbols and images are definitely the most important details in the Keyes's novel, and it is noticeable even in the graphical illustration of the modification of language. So neither literary devices nor anything else can display the development of the person's image than the words said by this person himself.

Keyes's description of Charlie's way of development is very elaborated, the occurrence and vanishing of some language details is like stairs up to the top of intellectual and emotional development and then down to the condition of a retarded man, where the first and the last steps are spelling, the middle two are construction of the sentences and the highest two are the punctuation marks. This structure is also close to the scheme of Charlie's after-the-operation way. Considering all the aspects, illuminated above it's fair to claim, that the role of modification of the language in this specific book in displaying the development of the image of the character is quite important and irreplaceable.

Through analyzing the whole novel and specific episodes, considering the changes in literary devices it's fair to conclude that Charlie's inner core doesn't change, and he remains the same person. Through the language Keyes demonstrates us the stability and permanence of the human personality.

Mostly this stability is based on the main component of the personality. It has always been considered that the main participants of the inner conflict of any person are feelings and mind, same happens to Charlie. Initially he is a brainless big child who develops because of the operation and with time his intellect begins to suppress his emotions. But the consequence of regress of the character is that he comes back initial condition, loses his ingenious brains and keeps only the personality in which emotions again considerably prevail over intelligence, and this makes feelings the main component of the personality and a basis of its stability.

Literature used

Keyes Daniel. Flowers for Algernon. L.: Gollancz, Orion Publishing Group, 2002. 224 p.

Бахтин М. Слово в романе. М.: Пальмира, 2017. 229 с.

Борисова И.А. Искажение русской и английской речи в диалогах в романе. URL: ciberleninka.ru, (дата обрещения: 25.04.2017).

Яковлева Е.С. «Лексико-семантическая тема «Интеллигенция» в романе «Цветы для Элджернона» Дэниэла Киза». URL: ciberleninka.ru, (дата обрещения: 25.04.2017).

РАЗВИТИЕ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ПОСРЕДСТВОМ МОДИФИКАЦИИ ЯЗЫКА В РОМАНЕ ДЭНИЭЛА КИЗА «ЦВЕТЫ ДЛЯ ЭЛДЖЕРНОНА»

Евгения Сергеевна Мишланова

ученица 11 класса

МАОУ СОШ №7 с углубленным изучением английского языка
614068, Россия, Пермь, ул. Попова, 50. jennymich@mail.ru

Наталья Анатольевна Рудометова

студентка магистратуры СИЯЛ

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. notmorozyk@gmail.com

В статье исследуется развитие образа главного героя в романе «Цветы для Элджернона» Д. Киза. Анализируется демонстрация динамики развития образа посредством языка. Роман написан от первого лица, поэтому легко прослеживается динамика развития его героя (Чарли): орфография, пунктуация и лексика связаны с изменениями в интеллектуальном, эмоциональном и психологическом состоянии героя.

Ключевые слова: Киз, роман, развитие образа, изменения языка, личность.

УДК 821.161.1(09)

**РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ Л.УЛИЦКОЙ «СОНЕЧКА»:
ОПЫТ АНКЕТИРОВАНИЯ**

Екатерина Владиславовна Петракова

бакалавр факультета культурологии социально-культурных технологий, "Ме-
неджмент библиотечно-информационной деятельности"

Пермский государственный институт культуры
614045, Пермь, ул.Газеты Звезда, 18. ka_tyan@mail.ru

Кристина Владимировна Загороднева

к.филол.н., доцент кафедры гуманитарных дисциплин

Пермский государственный институт культуры
614045, Пермь, ул.Газеты Звезда, 18. zagor-kris@yandex.ru

В статье представлен опыт анкетирования студентов и преподавателей ПГИК относительно проблемы чтения в эпоху визуальной культуры. На основании полученных данных выявляются писатели-"лидеры". Особое место в анкете уделяется фрагментам из повести Л.Улицкой "Сонечка", которые непосредственно связаны с ролью книги в жизни героини, и понятию «рецептивная эстетика».

Ключевые слова: анкетирование, чтение, рецепция, Людмила Улицкая, повесть «Сонечка».

В XXI веке о проблеме чтения у молодёжи пишут и говорят много, в том числе и на государственном уровне. На протяжении нескольких лет на страницах газет и журналов, в различных теле- и радиопередачах, Интернет-изданиях обсуждается вопрос о проблеме «нечтения» у подростков, следствием которой является культурная безграмотность. Как отмечает писатель Святослав Рыбас: «Юные “марсиане” не любят и не умеют читать книг, не хотят и часто не умеют внятно высказывать свои мысли, не ориентируются в историческом процессе» [Рыбас 2018: 2]. Сегодня основными конкурентами книги являются ТВ и Интернет. Визуальная культура все больше заявляет о себе.

Заинтересовавшись проблемой чтения среди молодежи и психологией восприятия литературного произведения, мы решили провести эксперимент. Для этого потребовалось анкетирование. Наша анкета содержала не только краткие вопросно-ответные конструкции о проблемах чтения/нечтения, но и отзывы на прочитанные фрагменты из

повести Л.Улицкой «Сонечка». Почему именно повесть «Сонечка» стала объектом нашего пристального внимания? Ведь есть и другие героини навсегда полюбившие чтение. Например, Маргарет Ли из произведения английской писательницы Дианы Сеттерфилд «Тринадцатая сказка», которая держит с отцом букинистическую лавку и не представляет жизнь без книг, или главная героиня романа «Сладость на корочке пирога» Флавия де Люс канадского писателя Алана Брэдли и др. Наверное, потому что Сонечка уязвима к внешнему миру и добра к людям, испытывает жгучий интерес к произведениям отечественных классиков: «...пасла свою душу на просторах великой русской литературы, то опускаясь в тревожные бездны подозрительного Достоевского, то выныривая в тенистые аллеи Тургенева и провинциальные усадьбы, согретые беспринципной и щедрой любовью почему-то второсортного Лескова» [Улицкая 2004: 222].

Прочитав произведение Л.Улицкой и выявив «круг чтения» Сонечки, мы разработали состоящую из десяти вопросов анкету для преподавателей и студентов ПГИК. Семь вопросов предполагали краткие ответы: пол, возраст, статус и др. Остальные вопросы рассчитаны на развернутый ответ и акцент был сделан на фрагментах из повести, посвященных чтению Сонечки, профессия которой откликается на специфику нашей будущей профессии: «окончила библиотечный техникум, стала работать в подвальном хранилище старой библиотеки и была одним из редких счастливых, с легкой болью прерванного наслаждения покидающих в конце рабочего дня свой пыльный и душный подвал...» [Улицкая 2004: 222–223].

Благодаря работе в библиотеке Сонечка знакомится с будущим мужем: «Роберт Викторович пришел в библиотеку в тот день, когда Сонечка заменяла заболевшую заведующую на выдаче книг <...> Посетителей в этот вечерний час, перед закрытием, не было, и Сонечка повела необычного читателя в свой подвал, в дальний западноевропейский угол» [Там же: 223–224]. Знакомство началось с классической французской литературы. Образ Сонечки, «продолжающий традиции русской литературы (Соня Мармеладова у Ф.М.Достоевского, Соня у Т.Толстой), отличается от всех персонажей повести неизменным благородством и преданностью. Когда она нужна близким (мужу, дочери, Ясенке), то откладывает книжку и проявляет чудеса смирения и мудрости, делая любую работу безупречно (от устройства дома до развешивания картин)» [Бочкарева 2014: 146].

Все ответы на наш вопрос «любите ли вы читать?» были положительными. Среди преподавателей не было ни одного совпадения относительно писателей, а среди студентов упоминались авторы в боль-

шинстве случаев из школьной программы: М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, А.И. Куприн, М.А. Булгаков и Э.М. Ремарк. Современная литература представлена именами Е.Г. Водолазкина и братьев Стругацких. На вопрос «ваше отношение к чтению?» отвечали: преодоление стресса, депрессии, мыслей о самоубийстве, творческого кризиса, предательства, попытка найти утешение в книге, умение избегать конфликтных ситуаций, отличать настоящих друзей от ненастоящих, приобретение мудрости, возможность понимать и проще принимать жизнь, формирование ораторского навыка, подготовка мероприятия и др.

Несмотря на то, что нашу анкету преподаватели-социологи обвиняли в неструктурированности и нечеткости, в основном анкетированные отвечали развернуто и, как нам думается, искренне. Состоящая из отрывков, посвященных любви Сонечки к чтению, вторая часть анкеты базируется на достижениях рецептивной эстетики. Не раз предметом специального внимания в научных гуманитарных кругах становилась теория рецепции в литературе, под которой подразумевается индивидуальность восприятия и теория толкования литературного текста: «...произведение “возникает”, “реализуется” только в процессе “встречи”, контакта литературного текста с читателем, который благодаря “обратной связи”, в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования. Таким образом, основным предметом изучения рецептивной эстетики является рецепция, т. е. восприятие литературных произведений читателем или слушателем» [Дранов 1996: 127].

Как выяснилось, с этим понятием наши реципиенты знакомы. В предложенных фрагментах из повести Л.Улицкой студенты увидели попытку героини найти утешение в книгах, побег от реальности, быстротечность времени, неразделенную любовь. Преподаватели же акцентировали на образе вечной женственности и самоотверженности героини, возможно, отталкиваясь от символики имени и предложенного в анкете фрагмента: «И за эти десять минут, что она шла к дому, она осознала, что семнадцать лет ее счастливого замужества окончились, что ей ничего не принадлежит, ни Роберт Викторович – а когда, кому он принадлежал? – ни Таня, которая вся насквозь другая, отцова ли, дедова, но не ее робкой породы, ни дом, вздохи и кряхтенье которого она чувствовала ночами так, как старики ощущают свое отчуждающееся с годами тело <...> Совершенно опустошенная, легкая, с прозрачным звоном в ушах вошла она к себе, подошла к книжному шкафу, сняла наугад с полки книгу и легла, раскрыв ее посередине. Это была «Барышня-крестьянка». Лиза как раз вышла к обеду, набеленная

по уши, насурьмленная пуще самой мисс Жаксон. Алексей Берестов играл роль рассеянного и задумчивого, и от этих страниц засветило на Соно тихим счастьем совершенного слова и воплощенного благородства...» [Улицкая 2004: 264]. Сонечка «живет идеями литературных персонажей, среди излюбленных – сокровенные героини А.Пушкина, Ф.Достоевского, “тургеневские барышни”, инфернальницы И.Бунина, отмеченные софийными признаками. В парадигму книжных увлечений не случайно внесены средневековые романы, произведения Данте, Ибсена, немецких романтиков, пронизанные идеей поиска истины, совершенной красоты» [Ковтун 2012: 89].

Акцентируемый в повести мотив белизны связан в основном с образом художника и нашел отражение в исследованиях [см. Бочкарева 2014]. Образ Сонечки как «одержимой чтицы» тоже предполагает стремление к печатному тексту на пространстве белой страницы.

Таким образом, наше исследование предполагает продолжение. Отталкиваясь от образа Сонечки Л.Улицкой и других читающих героинь, мы планируем привить интерес студентов ПГИК к чтению, организовывать мероприятия, посвященные публичному чтению, рассказывать о том, как книга спасает в трудную минуту. С одной стороны, это будет попытка наглядно доказать пользу литературного произведения в преодолении жизненных трудностей, а с другой – продемонстрировать принципиальную разницу восприятия одного и того же произведения и поспорить.

Список литературы

Бочкарева Н.С. Художник и его модель в повести Л.Улицкой «Сонечка» и в рассказе А.С.Байетт «Ламия в Севеннах» // *Мировая литература в контексте культуры*. Вып. 3(9). 2014. С. 142–148.

Дранов А.В. Рецептивная эстетика // *Современное зарубежное литературоведение*. М.: Интрада, 1996. С. 127–138.

Ковтун Н.В. Повесть Л.Улицкой «Сонечка»: поэтика экфрасиса // *Жанровые трансформации в литературе и фольклоре*. Челябинск: Энциклопедия, 2012. С. 87–117.

Рыбас С. Знакомьтесь: «Универсум» // *Литературная газета*. 31 января-6 февраля 2018. С. 2.

Улицкая Л. Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2004. 384 с.

RECEPTION OF “SONECHKA” BY L. ULITSKAYA: THE QUESTIONING EXPERIENCE

Ekaterina V. Petrakova

Student of Faculty of Culturology and Socio-Cultural Technologies, of Management
of library and information activities

Perm State Institute of Culture

614000, Russia, Perm, Gazety Zvezda str., 18. ka_tyan@mail.ru

Kristina V. Zagorodneva

Associate Professor in the Department of Philology

Perm State Institute of Culture

614000, Russia, Perm, Gazety Zvezda str., 18. zagor-kris@yandex.ru

The article presents the experience of questioning students and teachers of the Perm State Institute of culture concerning the problem of reading in the era of visual culture. On the basis of the findings, writers "leaders" are identified. A special place in the questionnaire is given to fragments from the novel "Sonechka" by L. Ulitskaya, which are directly related to the role of the book in the life of the heroine.

Key words: questioning, reading, reception, Ulitskaya, "Sonechka".

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ Э.УОКЕР
«ЦВЕТ ПУРПУРНЫЙ» (A. WALKER «THE COLOR PURPLE»)**

Алёна Сергеевна Рочева

студентка факультета Современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул.Букирева, 15. alena.ro4eva@yandex.ru

Катерина Юрьевна Гладкова

преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15. katerina_g_1@mail.ru

В статье представлен анализ женских образов в романе Э. Уокер «Цвет пурпурный» (A. Walker «The color purple», 1982). Целью исследования было изучить систему женских образов и их развитие посредством тем любви, религии и свободы. В ходе исследования были применены методы анализа и синтеза, интерпретации, контекстуального анализа, семантического анализа, систематического анализа и др.). Анализ материала позволил выделить четыре центральных образа: главная героиня Сили, её сестра Нетти, Шуг Эйвери и София Батлер. В романе эти образы представлены в динамике. Через их анализ мы пришли к пониманию основных проблем романа. Считаем, что данной работой мы обратим внимание на проблемы неравенства как полов, так и рас, которые всегда были актуальными в жизни.

Ключевые слова: женские образы, герой, персонаж, система образов, характер.

Исследование посвящено изучению системы женских образов в романе Э.Уокер «Цвет пурпурный» (A. Walker «The color purple», 1982). Актуальность данной научной работы состоит в недостаточной изученности романа в отечественном литературоведении, а также в остроте проблемы мужского доминирования и неравноправия гендеров как в обществе, так и в литературе.

Понятие художественного образа является наиболее важным в исследовании, оно трактуется в литературоведении как обобщение эле-

ментов реальности, объективированное в чувственно-воспринимаемых формах, которые созданы по законам вида и жанра данного искусства, в определенной индивидуально-творческой манере. Образ определяет и оригинальность произведения [Введение в литературоведение, 2015, эл.рес.]. Так как образы играют ключевую роль в произведении, обратим ваше внимание на то, что в романе описывается более 24 персонажей, что делает систему образов сложной, поскольку герои связаны и влияют на судьбы друг друга. Более того, большая часть персонажей – женщины и каждая из них подвержена страданиям. Понимание взаимосвязи и взаимовлияния персонажей друг на друга является главным фактором в анализе образов.

Перед тем как перейти к непосредственному анализу женских образов, стоит рассказать немного о самом романе «Цвет пурпурный» и биографии автора. Э. Уокер родилась в Итонтоне (штат Джорджия), была восьмым ребенком в семье негра-издольщика и служанки; с детства сталкивалась с проблемами расизма и социальной несправедливости. Э. Уокер начала писать уже в 8-летнем возрасте под влиянием деда, рассказывавшего ей множество историй. Роман «Цвет пурпурный» был выпущен ей в 1982 году, растиражирован до 15 миллионов копий, впоследствии Стивеном Спилбергом был снят фильм по мотивам книги. Это произведение принесло неслыханную популярность писательнице и подарило ей Пулитцеровскую премию за художественную книгу в 1983 году.

Автору романа принципиально показать ключевые образы в динамике. Они раскрываются через важнейшие для произведения темы любви, религии и свободы. В рамках статьи предлагаем рассмотреть 4 ключевых образа романа, а также их понимание свободы, любви и религии.

Проанализируем, как раскрываются женские образы в контексте темы любви, которая реализуется на разных уровнях в романе «Цвет пурпурный». Обратимся к проявлению нашей темы, которое четко прослеживается на протяжении всего романа – любовь внутри семьи.

В центре повествования – семья главной героини Сили. Членами ее являются сама Сили, ее сестра Нетти, их мать и их отчим Альфонсо. Между девочками царит сильное взаимопонимание и любовь, которую они пронесут через многие годы разлуки. Отчим не испытывает этого светлого чувства по отношению к дочкам. Он видит в них только женскую привлекательность. Так, у Сили появляется от него два ребенка, которых отчим позже отдает другим людям. Мать двух сестер тоже не дарит им любовь и заботу, потому что больна после смерти своего возлюбленного, также ее тревожит мысль, что дочери имеют детей от

ее нового мужа и терпит раннюю смерть. В романе даже не названо ее имя, поскольку она скорострительно умирает. Роль матери в семье сведена до минимума, Э. Уокер решила показать отсутствием ее имени в романе отсутствие матери в жизни девочек. В противопоставление этому семейному укладу автор ставит семью, куда попали дети Сили от отчима. Это союз миссионеров Кэрин и Самуэля. Они растили Адама и Оливию, детей главной героини, как своих родных, дали им образование и заложили все необходимые человеческие качества. Позже они встречают Нетти и принимают ее тоже в свою семью, обучают и дают работу в Африке. После того как Кэрин умирает, Самуэль выбирает Нетти в спутницы жизни. Таким образом, в отличие от семьи главной героини, в этой семье культивируются такие качества, как забота, понимание, доброта, осознание необходимости женского образования.

Далее перейдем к рассмотрению любви между мужчиной и женщиной, любви зависимой и любви страстной. Как ни странно, между главной героиней и ее мужем Альбертом не было любви, он использовал ее только в качестве рабыни и наемницы, отзываясь о ней как о ничтожестве: «Ты только посмотри на себя. Черная. Нищая. Некрасивая. Да еще баба. Черт побери, да ты вообще ничто» [Уокер: эл. рес]. Так реализуется проблема женской несвободы и унижения в отношениях с мужчиной. Альберт был влюблен в Шуг Эйвери, местную певицу, о которой ходили слухи нескончаемых романах. Это пример любви-страсти, запретной, неодобряемой любви. Сказанное выше можно подтвердить словами самой Шуг: «I got what you call a passion for him. If I was ever going to have a husband he'd a been it...» [Walker: эл. рес.]. «У меня к нему, што называется, страсть, говорит. Ежели бы я вышла замуж, то за ево». [Уокер: эл. рес]. Эта любовь сильная, но не прочная, взаимная, но никогда не переросла бы в создание настоящей семьи. Они любили друг друга, но сами были достаточно слабыми, чтобы решиться на серьезный шаг. Альберт как-то признался: «All I ever wanted in life was Shug Avery, he say. And one while, all she wanted in life was me». [Walker: эл. рес.] «Мне ндравится Шик больше всего за то, што ей пережить пришлось. Плюс, она понимает, чево именно ей пережить, перевидеть да переделать пришлось. По ее глазам видно» [Уокер: эл. ресурс].

Другая линия развития основной темы любви может наблюдаться у Софии и Харпо -сына Альберта, между которыми нет романтических отношений, здесь прослеживается идея женского доминирования, которое наблюдается в самом начале их отношений. Мы наблюдаем такое в самом начале их взаимоотношений. «I see 'em coming way off up

the road. They be just marching, hand in hand, like going to war. She in front a little.» [Walker: эл. реч.] «Топают, держась за руки, будто на войну идут. Она немного впереди». [Уокер: эл. ресурс]. Их отношения сравниваются с войной, на что указывает лексика военной тематики. София – воинственная девушка. Она выросла в семье, где доминирует мужское общество, поэтому ей приходилось драться со своими братьями за свои интересы: «All my life I had to fight. I had to fight my daddy. I had to fight my brothers. I had to fight my cousins and my uncles. A girl child ain't safe in a family of men». [Walker: URL] / «Всю жизнь я давала отпор. Папаше. Братьям. Двоюродным братьям. Папашиным братьям. В семье, где одни мужики, никак покое не жди». [Уокер: эл. ресурс]. Этот факт воспитания повлиял на характер Софии, например, она всегда готова применить свои бойцовские навыки. В семье эти бойцовские качества героиня нередко реализовывает в отношениях с мужем, что приводило к дракам и разводу. Даже несмотря на то, что у Харпо была еще одна жена после Софии, в конце романа они все равно сошлись, вопреки всем испытаниям, воспитывают общих детей, продолжая быть вместе и проявляя признаки только зарождающейся любви.

Проанализируем далее любовь в другом проявлении: в формате «женщина-женщина». Он реализуется отношениями Сили и Шуг Эйвери. Главная героиня никогда не видела любви и хорошего отношения к себе со стороны мужчин, она боялась их: «I don't even look at mens. That's the truth. I look at women, tho, cause I'm not scared of them». [Walker: URL] / «Я вообще на мужчин не гляжу. Вот ей Богу. Я смотрю на женщин, потому как мне их не страшно». [Уокер: эл. ресурс]. По этой причине она находит это светлое чувство только в отношениях с женщиной. Впервые Сили видит Шуг Эйвери на фотографии и оценивает ее красоту. После Шуг является к ним в дом больная, и неслестно отзывается в адрес Сили: «You sure is ugly» [Walker: 44]. Главная героиня продолжает за ней ухаживать и заботиться, позже у них завязывается дружба. Они помогают друг другу найти себя и выявляют свои лучшие качества. Шуг становится образцом для подражания у Сили, а та в свою очередь дарит Ш. Эйвери новый взгляд на жизнь. В этих отношениях главная героиня становится сильнее, находит человека, с которым у них появляются взаимные чувства, перестает терпеть побои от Альберта, находит спрятанные письма сестры, которые дают ей необходимую энергию и желание жить. Шуг помогает ей найти себя в своем бизнесе по пошиву штанов, что дает главной героине полную финансовую и физическую свободу.

Шуг Эйвери посвятила песню главной героине: «This song I'm bout to sing is call Miss Celie's song» [Walker: 70]. «Песня, которую я сейчас спою, называется песня мисс Сили» [Уолкер: эл. ресурс] Данный поступок очень удивляет Сили и позволяет ей почувствовать свою значимость в жизни Шуг: «First time somebody made something and name it after me». [Walker: URL] «Первый раз в жизни кто-то для меня што-то сделал и моим именем назвал» [Уокер: эл. ресурс]. Это был ключевой момент в их отношениях и после этого случая они переходят на более близкий уровень. Шуг помогает Сили понять ее индивидуальность, ее красоту и сексуальность. Как мы понимаем, такая вера послужила становлению Сили независимой личностью.

Тема любви существует в романе параллельно с не менее важной темой религии. Образ главной героини раскрывается в романе и через религиозный аспект. Само произведение – напоминает исповедь или молитву, каждая страница начинается со слов с обращения «Dear God».

Религия играет важную роль в жизни главной героини. Так, будучи подростком, она свято верит, что нужно соблюдать все библейские заповеди, уважать и почитать родителей, любить супруга. Таким образом, Сили не задумывается о том, что религиозные взгляды должны разделять и ее ближние. Она представляет Бога, как единственного, кто любит ее и заботиться о ней, когда они с сестрой разлучены. Однако, Сили меняет свои взгляды о вере, когда узнает, что письма Нетти были спрятаны Альбертом, и Бог не помог ей, не преподнес раньше и не избавил от всех страданий: «Чево он мне харошево сделал, энтог Бог? говарю я...» [Уокер: эл. ресурс].

В начале романа представление Бога у героини общее, навязанное стереотипами: «Большой белый дядька. Пожилой. Рост высокий, борода седая, одет в белое. Ходит босиком.» [Уокер/Завьялова эл. ресурс]. И только после разговора о религии с Шуг, Сили начинает понимать, что Бог – это не воплощается лишь в образе белого старца с изображений, он все что вокруг нас и мы сами. Шуг дает ей это понимание, она отвергает ложные идеи, которые несет церковь. Для Шуг Бог не мужчина или женщина, а «это», поклоняться которому, нужно через наслаждение и осознание всего природного мира, включая человеческую сексуальность. Религия Шуг – опыт и понимание насыщенности жизни. Она верит, что Бог любит всех и хочет, чтобы люди ценили жизнь. Сили принимает эту точку зрения и уже в конце романа, когда она переживает личный рост, мы можем наблюдать картину написания письма уже не только к Творцу, но и ко всему миру: «DEAR GOD.

DEAR STARS, DEAR TREES, DEAR SKY, DEAR PEOPLES. DEAR EVERYTHING. DEAR GOD.» [Walker: URL].

Проанализируем еще один способ понимания религии в романе, представленный в системе взглядов Нетти, сестры Сили.

Сестра главной героини – Нетти представлена в романе в роли миссионерки, решившей нести африканским людям христианскую веру, но увидев, настоящие потребности и чувства людей деревни Олинки, которые живут по обрядам и не могут иначе, Нетти обнаруживает, что обычные образы белой христианской религии выглядят несоответствующими в африканском контексте. Поэтому она приходит к выводу о необходимости поиска новой веры, веры, включающей в себя и элементы христианства, и обрядов. Несмотря на то, что Нетти не приобрела африканцев к христианской вере, она нашла свое понимание Бога как всеобъемлющего существа, находящегося во всем. В этом ее взгляды схожи с религиозными взглядами Сили и ее подруги Шуг.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что Бог, описываемый Э. Уокер не олицетворен. Он не обладает полом, национальностью, цветом кожи, он не похож на западные образы Бога. Вместо этого, Творец представляется в понимании героинь как «всё»;

В заключение мы приходим к следующим выводам:

Во-первых, в романе мы можем наблюдать сложную систему образов, что все герои связаны между собой и влияют на судьбу друг друга.

Во-вторых, центральными образами являются 4 женщины: Сили, ее сестра Нетти, Шуг Эйвери и София Батлер.

Далее, темами, через которые развиваются персонажи, являются религия, любовь и свобода.

Наконец, характеры всех героинь развиваются по мере развития сюжета. Главная героиня проходит через горечь, обиду, побои от мужа, и только когда встречает любовь на своем пути, становится сильнее. Нетти развивается через религиозный аспект, осознания Бога. София- через страдания, тюрьму и рабство, умиряет пылкий характер. А Шуг Эйвери путем дружбы и сострадания понимает истинность жизни.

Список литературы

Уолкер Э. Цвет пурпурный. URL: <http://www.rulit.me/books/cvet-purpurnyj-read-383732-1.html> (дата обращения: 17.02.2018).

Введение в литературоведение / под ред. Крупчанова Л.М. URL: http://urss.ru/PDF/add_ru/191516-1.pdf (дата обращения: 06.02.2018).

Теория литературы / под ред. Тмарченко Н.Д. М., 2004. URL: <http://padaread.com/?book=45036&pg> (дата обращения: 06.02.2018).

Гинзбург Л. О литературном герое. URL: http://destructionen.narod.ru/ginzburg_o_geroe.htm (дата обращения: 06.02.2018).

Walker A. The color purple. URL: <https://s3.amazonaws.com/scschoollfiles/112/the-color-purple-alice-walker.pdf> (дата обращения: 03.03.2018).

FEMALE IMAGES IN THE NOVEL BY A. WALKER "COLOR PURPLE"

Alyona S. Rocheva

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev St, 15. alena.ro4eva@yandex.ru

Katerina Yu. Gladkova

Teacher of Department of linguistics and Translation,
Perm State National Research University:
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. katerina_g_1@mail.ru

The research is focused on the problem of African-american women's fates, who live in America, State Georgia. The aim of the research is to analyze and discover female characters and their development in context of love, religion and freedom. In the course of the research, analytical, interpretational, intertextual and integrated methods were applied. The analysis of the material made it possible to conclude that the characters in a complex system of images interact and influence each other's development, and the problems of domination of both sexes and races have always been relevant in life.

Key words: female images, character, personage, system of images.

**ОБРАЗ ФРАНЦИИ
В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ПОПУГАЙ ФЛОБЕРА»**

Наталья Анатольевна Рудометова

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур,
«Филология» («Зарубежная литература в мировом литературном контексте»)
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. notmorozok@gmail.com

В статье рассматриваются художественные особенности создания образа Франции, родины Г. Флобера, который является главным героем романа Дж. Барнса. Сочетая черты романа-travelога и романа-исповеди, произведение изобилует деталями, описывающими родину французского писателя. Такая детализация расширяет границы повествования, создавая параллельно образ целой Вселенной Флобера. Эффект 'зеркал' способствует психологизации повествования, погружая нас в переживания повествователя.

Ключевые слова: Барнс, образ Франции, Гюстав Флобер, Франция и Англия, исповедальный роман.

Двух соседей, Англию и Францию, всегда связывали непростые отношения, и английский писатель Джулиан Барнс (Julian Barnes; 1946) уже не раз обращался к этой теме. И это неудивительно: оба его родителя были преподавателями французского языка, и любовь ко всему французскому, включая литературу, прививалась ему с детства. В романе «Попугай Флобера» («Flaubert's Parrot»; 1984) Барнс обращается к личности и творчеству Гюстава Флобера, любимого и уважаемого англичанами французского писателя. Несмотря на то, что этот роман является «фаворитом» как отечественных, так и зарубежных критиков, большинство исследователей занимает жанровое своеобразие произведения, которое трактуется как исповедальный роман (О. А. Джумайло), филологический роман (Я. С. Гребенчук), роман-travelог (С. Н. Филошкина) и т. д. Англоязычные критики в основном говорят о смеси, гибридизации жанров в романе. Например, П. Чайлдз называет его «романом наоборот» - «upside down novel», где перемешаны собственно романное повествование, литературная критика и исследования жанра (авто)биографии. Таким образом, как и во многих других своих романах, Барнс расширяет границы художественной литературы

[Childs 2005: 81]. Образ Франции, родины великого француза, ранее рассмотрен не был.

Произведение представляет собой роман-путешествие по местам и произведениям Флобера, сопровождаемое саморефлексией Барнса, реализованной «носителем» его голоса в романе – повествователем Джефффри Брэйтуэйтом. Будучи доктором, он, казалось бы, далек от писательского творчества, но его увлечение Флобером, некоторые детали биографии писателя и, наконец, размышления о роли писателя в литературе, безусловно, делают его носителем авторской позиции.

Отправной точкой путешествия по родине французского писателя становится Руан – родной город Флобера, административный центр Нормандии. Повествователь говорит, что это «презираемый Флобером город, который был равнодушен к нему в ответ» [Барнс 2012: 8]. Стимулом для размышлений о писателе становится памятник ему, который был переплавлен в 1941 г. немцами «на кокарды» и был заменен на новый после войны. При этом упоминаются еще два памятника – в Трувиле и Барантене – и кратко характеризуется состояние каждого из трех. Барнс обращает внимание, казалось бы, на незначительные детали, например, количество меди в сплаве, из которого выполнен памятник, как будто это является мерилom уважения французов к Флоберу. Такая детализация насыщает повествование множеством мелочей и подробностей, что является определенной стилизацией под повествовательную манеру самого Флобера.

Картины современности при этом переплетаются с военными воспоминаниями повествователя о первом посещении Руана в 1944 г. при высадке союзных войск во время Второй мировой войны, когда город был разрушен. И сейчас он предстает перед нами неизящным, до конца неотреставрированным, повествователь относится к нему скорее с иронией, чем с ностальгией. Особенно интересны ему названия улиц и учреждений, связанные с писателем: авеню Флобера, типография имени Флобера, закусочная «Ле Флобер» и даже скорая помощь Флобера – машина с надписью «AMBULANCE FLAUBERT». Это наводит повествователя на иронические размышления о том, насколько целесообразны были произведения Флобера по сравнению, например, с романами Жорж Санд. Здесь явно сквозит ирония автора по отношению к спекуляции на имени писателя, точнее, ко всему, что не связано напрямую с его творчеством, к стремлению увековечить его имя в банальностях из заработать на его славе, в то время как Флобер уже это сделал своим творчеством.

Путешествуя по пригороду Руана, повествователь окунается в военные воспоминания, обращая внимание на следы войны, которые так

заметны среди мирной жизни: «Ржавые танки несут караул у пляжных домиков» [Барнс 2012: 11]. Описания районов полны французских названий, которые не переведены на родной язык повествователя и выделены курсивом. Занимая таким образом сильную позицию в тексте, они подчеркивают близость французского языка и французской культуры повествователю и автору. Надпись на бетонном монументе «Здесь 6 июня 1944 года, благодаря героизму союзников, была освобождена Европа» [Барнс 2012: 11] сделана на двух языках – английском и французском, подчеркивая вклад каждой из стран в общее дело победы над фашизмом и объединяя две нации и культуры.

Далее повествователь посещает музей Флобера в Отель-Дье, который по странному стечению обстоятельств совмещает в себе музей писателя и музей истории медицины, сближая тем самым повествователя, в прошлом доктора, и великого писателя, с одной стороны, и повествователя и Барнса, как писателя, с другой.

Размышляя о возможности познать прошлое, и понять, как выглядел Руан времен Флобера, повествователь обращается к любительской акварели 1856 г., изображающей Руан тех лет: «Это вид на город из церковного двора...: мосты, шпили, река...», дом Флобера он пытается найти «между двумя случайными мазками акварели», но так и не находит его на картине. «Так близко и так далеко» [Барнс 2012: 126], – делает вывод повествователь; «Так непознаваемо», – читается между строк мысль повествователя о невозможности познать прошлое, постичь его истину.

Рассказ о третьем путешествии повествователя в Руан начинается с подробного описания номера в отеле, где он остановился. Обращают на себя внимание два ключевых образа: канализационная труба в углу комнаты, «которая рычала каждые пять минут и поглощала, кажется, отходы всего отеля» [Барнс 2012: 265], и часы Гроз-Орлож (первые городские часы Руана), которые били «с громкой металлической близостью, как будто находились в...шкафу» [Барнс 2012: 265]. Совместно труба и часы издавали звуки, которые повествователь называет «двойным шумом времени и дерьма» [Барнс 2012: 266], иронизируя над стремлением познать историю страны и отдельного писателя.

«На десерт» повествователь оставляет посещение городка Круассе близ Руана, где родился, вырос и был похоронен писатель, которого также называли «медведь из Круассе». Эта отдаленная деревушка на берегу Сены превратилась в оживленный район доков. Здесь шумят грузовики, от которых «дребезжат окна неизбежного бара “Флобер”» [Барнс 2012: 21]. Дом писателя давно снесен, на его месте сначала была фабрика по производству спирта, а сейчас – бумажный завод. Уце-

лел лишь летний домик писателя, полный всяких ненужных мелочей и предметов, которые однако трогают душу повествователя, такие, как, например, мятый белый платок, которым Флобер «вытирал лоб последним ... в своей жизни движением», который «заставил меня почувствовать себя так, будто я присутствую при смерти друга», – говорит повествователь [Барнс 2012: 23], обнажая свое трепетное отношение к великому французу.

В начале главы «Железнодорожный путеводитель по Флоберу» мы видим подробное описание дома в Круассе, где жил Флобер, уединенного, но находящегося недалеко от Руана. Заканчивается глава описанием целлюлозно-бумажной фабрики, которая стоит на месте его дома сегодня. Огромный бумажный барабан, движущийся по конвейеру, напоминает повествователю гигантский рулон туалетной бумаги: «Я заметил, что он больше всего похож на гигантский рулон туалетной бумаги» [Барнс 2012: 162]. Этот образ выражает ироническое отношение автора к тому, что на месте дома великого писателя сейчас производят туалетную бумагу. И снова мы видим сближение исторически значимого и низменного, физиологического начала, как в случае с канализационной трубой и часами Гроз-Орлож, так характерное и для творческой манеры Флобера. Французский писатель тоже смешивал низкое и высокое, тоже был глубоко ироничен. Возьмем, например, его отношение к историческому знанию, выраженное в романе «Бювар и Пекюше»: занимаясь изучением истории, главные герои обращаются к личности герцога Ангулемского, но наталкиваются на непреодолимое препятствие: описывая его внешность, они никак не могут решить, вилась его волосы или нет, что становится причиной их разочарования в историческом знании. Позиция Флобера по этому вопросу ясна: «Любовницы и волосы герцога Ангулемского не должны интересовать историка» [Реизов 1955: 498], его должны интересовать только глобальные закономерности. Но они могут заинтересовать художника, писателя как деталь, помогающая «очеловечить», «оживить» историческую фигуру. Здесь слышна ирония Флобера, которая как раз и создается за счет сближения высокого, научного знания, истории и низкого, биологического, «волос герцога Ангулемского». Интертекстуальность в романе «Попугай Флобера» проявляется и на сюжетном уровне, и на уровне образов и способов их создания. Лейтмотивом в произведении Барнса также проходит мысль о невозможности познать историю и личность писателя вне искусства. Все, что нам доступно, ничего не стоит, это лишь туалетная бумага, которая будет смыта и исчезнет. Но останется флюберовское творчество, романы, повести, блестящий стиль, «чеканный слог». Образ туалетной бумаги довольно

символичен: автор в данном случае показывает, как современное общество потребления обращается с культурными ценностями, слышится протест против массовой культуры, против обесценивания ценностей.

Другой французский город Мант стал местом свиданий Флобера и его возлюбленной Луизы Коле. Посетив его, Брэйтуэйт разочарован, так как не находит никаких свидетельств страстной любви Флобера и Луизы Коле. Жалкие каменные воротные столбы на месте отеля, где они встречались, никак не раскрывают тайну души писателя, к которой стремится приблизиться повествователь, чтобы ответить на вопросы, терзающие его собственную душу.

Наполняя пространство путешествия Брэйтуэйта и читателя, топонимами, автор привязывает повествование к определенным географическим вехам. Однако достигаемый эффект прямо противоположен: пространство «расширяется... до размеров некой Вселенной, хронотоп которой в разных ее частях изменчив и причудлив» [Филошкина 2010: 167]. С. Н. Филошкина называет это Вселенной Флобера, «которую конструирует автор, используя персонажа-путешественника и как средство выражения собственной позиции, и как объект изображения, нередко иронический» [Филошкина 2010: 168]. Вселенная Флобера в романе Барнса, как и художественный мир его собственных произведений, например, «Лексикона прописных истин», состоит из разнообразных, иногда самых неожиданных составляющих, из мелочей и пустяков: бестиарий, то есть все животные, когда-либо промелькнувшие в жизни писателя; совпадения и их роль в судьбе и в творчестве; противоречивое отношение к строительству железных дорог; произведения, которые могли бы быть написаны и многое другое. В этой связи мы можем согласиться с выводами Д. А. Радченко о том, что сила жизни в романе «Дж. Барнса в том, что она может состоять из пустяков». Совершенно справедливо данный исследователь называет роман «Попугай Флобера» текстом «о неуловимости жизни» [Радченко 2008: 18]. Неуловимость жизни – это ее многогранность и непознаваемость. Детали, мелочи жизни Флобера настолько наполняют повествование, что не остается ничего, кроме них. Подробности, факты, реальные и вымышленные письма во всем их изобилии не создают, а деконструируют образ Флобера, особенно это касается Флобера-человека. Он предстает перед нами как человек чувствительный, ранимый, всю жизнь скрывающийся под маской некоего медведя. Более того, в некоторых эпизодах он предстает перед нами человеком порочным, циничным и даже жестоким. В любом случае перед нами не идеализированный образ великого писателя, а образ простого человека с его слабостями и

недостатками. Факты и свидетельства, настоящие и вымышленные, настолько многообразны и противоречивы, что, внимательно изучив все это изобилие, читатель вдруг понимает, что он так ничего и не узнал о французском писателе. Появление все новых и новых подробностей его жизни и творчества часто нелогично и ассоциативно, и заставляет нас ощущать постоянное присутствие повествователя. Эта спонтанность, несвязность, некая реанимация «потока восприятий и ассоциаций», наводит на мысли о направленности произведения на автора, на его самоопределение, на стремление во всем хаосе мыслей, ассоциаций и восприятий найти себя, собрать себя воедино.

Связь повествователя, автора и героя романа устанавливается в отдельной главе, посвященной размышлениям повествователя о Франции и об отношениях стран-соседей Англии и Франции. Уже ее название, «Через Ла-Манш», символично: именно этот пролив разделяет две страны, и, пересекая его, повествователь как бы соединяет две культуры воедино: свою, английскую, и флоберовскую, французскую. Не зря он вспоминает одного из героев Флобера, Пекиоше, который «размышляет, что бы произошло, если бы под Ла-Маншем случилось землетрясение... Берега Англии и Франции затряслись бы, сдвинулись и сомкнулись. Канал перестал бы существовать» [Барнс 2012: 150], объединив две такие разные страны и культуры воедино.

Соединяя в себе черты романа-биографии и исповедального романа, «Попугай Флобера» рассказывает о великом писателе-французе устами английского доктора, для которого Флобер – это не просто писатель, друг (вспомним, что эпиграфом к роману является отрывок из письма Флобера «Биографию друга надо писать так, словно ты за него мстишь» [Барнс 2012: 6], где Барнс явно называет Флобера своим другом), но и способ познать себя, ответить на вопросы, на которые он не может найти ответы в своей жизни. Параллельно истории Флобера разворачивается история самого повествователя, чья жена Эллен совершила попытку самоубийства, а Брэйтуэйт, после того, как она впала в кому, отключил ее от аппаратов жизнеобеспечения: «Я убил ее. Почти...Я прекратил ее жизнь, да» [Барнс 2012: 245]. Трагедия семейной жизни повествователя обращает нас к эффекту ‘зеркал’: роман «Попугай Флобера» посвящен умершей жене Дж. Барнса: «Посвящается Пат», – написано в эпиграфе. То есть все размышления о судьбе и творчестве Гюстава Флобера – это способ понять себя, собрать себя самого после трагических событий в жизни повествователя и самого автора романа. Не случайны многие параллели, на которые обращают внимание исследователи романа, например, инициалы жены Брэйтуэйта и Эммы Бовари. Роман, таким образом, из биографии великого

французского писателя превращается в автобиографию, исповедь самого автора.

Между этими двумя образами, казалось бы, есть разница во времени и даже в пространстве. Однако мотив сближения двух стран, объединения двух культур значительно сближает Флобера и Брэйтуэйта, становясь основой саморефлексии повествователя. Брэйтуэйт постоянно обращается к отношениям двух стран в историческом аспекте, обращая внимание на те периоды, когда они были едины. Первая отсылка – к периоду Норманского завоевания Англии в XI в., когда, посмотрев в музее фильм о Второй Мировой войне, повествователь отправляется в Байе, «чтобы отдать дань другому десанту, пересекавшему Ла-Манш девятью веками ранее» [Барнс 2012: 12]. Он сравнивает gobelen королевы Матильды, изображающий знаменитую решающую битву между норманами и англичанами при Гастингсе, с горизонтальным кино. После этой битвы на протяжении нескольких веков Англия и Нормандия были одним государством, управляемым одним сюзереном. Воспоминания об английских войсках, высадившихся в качестве союзников на территории Франции во время Второй мировой войны, отсылают нас к периоду союзничества этих двух стран. Писатель ищет точки соприкосновения в истории своей родины и родины Флобера. Важен при этом не столько образ всей Франции, сколько образ Нормандии, родины великого французского писателя, а также места, откуда пришел в Британию Вильгельм Завоеватель, начав новую историю будущей Англии.

Нормандия – это регион и историческая область на Северо-Западе Франции. Именно с ней связана жизнь Флобера, и именно она является ближайшим регионом к Англии, родине повествователя и самого Барнса. Для повествователя важно подчеркнуть, что он находится не просто во Франции, а в Нормандии. Например, его повсюду сопровождает именно норманский дождь: «мягкий и плотный» [Барнс 2012: 21] или хмурый. А в главе «Лексикон прописных истин Брэйтуэйта» Нормандия описана так:

«Всегда мокрая. Населена хитрым, самолюбивым, молчаливым народом» [Барнс 2012: 228]. В связи с этим вспоминается стереотип «туманной» и «мокрой» Англии.

Даже норманские пейзажи схожи с английскими: «...пейзаж вдоль этого отрезка Сены напоминает ему Норфолк» [Барнс 2012: 159], а один из авторов, цитируемых повествователем, называет Руан французским Манчестером.

Однако при явном стремлении сблизить Англию и Нормандию повествователь не отрицает и даже подчеркивает своеобразие каждой из

культур, при этом не сталкивая их. Например, Франция для него – страна цвета, ярких оттенков и эмоций. И основной цвет ее – синий.

«В Кане Масгрейв пошел на регату, где семь тысяч зрителей толпились у пристани...большинство из них – крестьяне, надоевшие свои лучшие синие блузы. Суммарный эффект был ярко-аквамариновым» [Барнс 2012: 131].

«В Англии такой цвет можно увидеть лишь при сжигании выведенных из обращения купюр», – иронично замечает повествователь, подчеркивая романтическую природу Франции и прагматизм английской культуры [Барнс 2012: 131].

Если Франция – страна яркого цвета и художников, его рисующих, то Англия в восприятии повествователя – страна Шекспира и политических свобод. В образе Франции повествователь акцентирует творческое, яркое начало, а в образе родины – наряду с творческим началом, литературным, появляются такие элементы, как свобода и ясность мысли. Франция – больше страна визуального искусства, живописи, а Англия – вербального, литературы, Шекспира: «Британия – родина Шекспира, ясной мысли и политических свобод, земля, приютившая Вольтера, страна, куда позже убежит Золя» [Барнс 2012: 143]. Однако это немного идеализированное описание родины повествователя заканчивается его ироничным замечанием: он называет современную Англию первым гипермаркетом Европы, акцентируя внимание на коммерциализации и превращении в товар всего и вся.

Англия страна «неловкости и завтрака, тумана и овсянки». Франция – страна сыра. Французский сыр – особый мотив романа. В главе «Через Ла-Манш» на пути во Францию повествователь настоятельно советует своему воображаемому собеседнику приобрести сыр брий-саварен в лавке на Гранд-рю. «В Англии такого не достать», – подчеркивает он [Барнс 2012: 125]. На обратном пути он интересуется, купил ли его собеседник сыр, и советует съесть его немедленно. Представляя свое поведение на английской таможне, он особо подчеркивает, что везёт сыр вместе с «лёгким французским гриппом, опасным увлечением Флобером, детским удовольствием от французских дорожных знаков, любовью к свету над Ла-Маншем» [Барнс 2012: 144]. Эти слова – демонстрация огромной любви повествователя к Франции и всему французскому. И в конце главы он снова вспоминает о сыре, говоря, что его необходимо хранить в холодильнике. При этом каждое упоминание о сыре связано с воспоминаниями о жене повествователя. Так он не только становится символом французской культуры, но и сопрягается с личными переживаниями рассказчика. А многократное напоминание Брэйтуэйта о том, что сыр необходимо хранить в холодильнике,

выдает в нем англичанина, подчеркивает недостаточность его знаний о Франции и французском сыре: ведь ни один истинный француз не будет хранить настоящий сыр в холодильнике. Если рассмотреть мотив холодильника на уровне подтекста, можно предположить, что он связан с хранением продуктов и символизирует долговечность. Сразу после первого упоминания о сыре повествователь рассуждает о возможности удержать прошлое, сохранить память о нем. Хороший французский сыр невозможно сохранить долгое время ни в каком холодильнике, как и памятники или названия закусовых вряд ли способны увековечить, сохранить память о хорошем французском писателе, удержать прошлое: памятники разрушаются, закусовые закрываются – остается лишь творчество, как хранитель памяти и свидетельство величия и таланта.

Важно отметить постоянное противопоставление двух Франций – современной Барнсу и современной Флоберу. Цивилизация, шум и суета контрастируют со спокойствием и вечностью природы. Не зря постоянно подчеркивается нелюбовь Флобера к железным дорогам как к источнику цивилизации в XIX в. «Разве угри могут выжить в этих безрадостных промышленных водостоках?», – задаётся вопросом повествователь, прогуливаясь по берегу реки в Круассе [Барнс 2012: 163]. Готовый двинуться вдоль летнего дома Флобера товарный поезд рассказчик считает злой иронией. Флобер, по его мнению, апплодировал граду, «который разбил стекло» [Барнс 2012: 234], восхищаясь триумфом природы над цивилизацией.

В финале романа повествователь вновь посещает три памятника великому писателю, сравнивая эти посещения с медицинским обходом подробно описывая их состояние: где-то нужно починить усы, где-то заметна заплата на бедре, левая нога начала трескаться и т.д. На памятниках остаются подтёки от дождя, они сравниваются со слезами, якобы Флобер «любил порыдаться» [Барнс 2012: 275]. Подтёки оставляют узоры на его жилетке. Здесь снова чувствуется ироническое отношение повествователя к памятникам, материальным следам памяти писателя. Ведь главное наследие и главная память о Флобере – это его произведения.

Итак, произведение проникнуто любовью к Франции и французской культуре: при этом, с одной стороны, подчеркивается ее неповторимость и своеобразие, с другой – ведется поиск точек соприкосновения между Францией и Англией, что обусловлено рефлексивной формой и исповедальным характером повествования. Образ современной рассказчику Франции противопоставлен образу флюберовской Франции, предпочтение при этом отдается тишине и природе, а не город-

скому шуму, суете и движению цивилизации. Обилие деталей, дат и топонимов способствует расширению образа Франции до размеров Вселенной, символизирующей многогранность и неуловимость образа великого писателя.

Список литературы

Барнс Дж. Попугай Флобера/ пер. с англ. А. Борисенко, В. Сонькина. М.: Эксмо, 2012. 316 с.

Гребенчук Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт): дисс. канд. филол. наук. Воронеж: Воронежский ун-т, 2008. 141с.

Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 гг.: дисс. докт. филол. наук. Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2014. 392 с.

Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. Из истории зарубежной литературы 1830 - 1870-х годов: Западноевропейский реализм после 1848 года: текст лекций / Перм. ун-т. Пермь, 1996. С. 13–77.

Радченко Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия романа: автореферат дисс. канд. филол. наук. Воронеж: Воронежский ун-т, 2008. 23 с.

Реизов Б. Г. Творчество Флобера. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 524 с.

Табак М. Франция – моя вторая родина // Иностранная литература. 2002. №7. С. 269–272.

Филошкина С. Н. Приемы травелога в романе Джулиана Барнса «Попугай Флобера»//Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию А. Н. Таганова: коллективная монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2010. С. 166–171.

Childs P. Contemporary Novelists: British Fiction Since 1970. Palgrave Macmillan, 2005. P. 80–99.

THE IMAGE OF FRANCE IN THE NOVEL “FLAUBERT’S PARROT” BY J. BARNES

Natalia A. Rudometova

Master Student of Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev st., 15. notmorozok@gmail.com

The article is concerned about the image of France in the novel “Flaubert’s Parrot” by Julian Barnes. The novel is full of details describing Flaubert’s motherland. It broadens the borders of narration creating the image of Flaubert’s Universe. The narration becomes psychological as all the events are shown through the narrator’s point of view and are reflected in his inner world.

Key words: Barnes, the image of France, Flaubert, France and England, confessional novel.

УДК 821. 134.2-31

**ОБРАЗЫ ТВОРЧЕСКОЙ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЭЛИТЫ
В РОМАНЕ ФРАНСИСКО УМБРАЛЯ
«АВИНЬОНСКИЕ БАРЫШНИ»**

Ирина Викторовна Трифаил

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь ул. Букирева, 15. trifail.97@gmail.com

Инга Валерьевна Сулова

кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь ул. Букирева, 15. inga_sus@mail.ru

Рассматриваются образы представителей творческой и интеллектуальной элиты в романе Франсиско Умбралья «Авиньонские барышники», комментируются принципы их создания, сюжетные функции. Для оценки характера авторской интерпретации особое внимание уделяется фактам биографии и историко-культурной репутации реальных прототипов персонажей.

Ключевые слова: Франсиско Умбраль, роман, Испания, Мигель де Унамуно, Пабло Пикассо, Рубен Дарио, Фредерико Гарсия Лорка.

Франсиско Алехандро Перес Мартинес (Francisco Alejandro Pérez Martínez, 1932–2007) более известный под псевдонимом Франсиско Умбраль (Francisco Umbral) – испанский писатель, критик, эссеист, один из первых документалистов течения *la movida madrileña*, обладатель многочисленных литературных наград, среди которых «Премия Надаля» (1975) и «Премия Сервантеса» (2000).

Умбраль – уроженец Мадрида, в творчестве проявляет большое внимание к своему родному городу. Ему посвящены, как художественные произведения, например, «Переулоч Мадрида» («Travesía de Madrid», 1966), «Мадрид 650» («Madrid 650», 1995), «Авиньонские барышники» («Las señoritas de Avión», 1995), так и статьи: «Любить в

Мадриде» («Amar en Madrid», 1972), «Теория Мадрида» («Teoría de Madrid», 1980) и др.

В романе «Авиньонские барышни» Умбраль воссоздаёт мир мадридского прошлого, а также историю одноимённой картины П. Пикассо, балансируя на грани вымысла и реальности, активно обращаясь к игровым и травестийным приёмам. Основное действие романа происходит в начале XX века, предположительно с 1907 по 1936 годы. В произведении рассказывается о жизни уважаемого, но крайне легкомысленного семейства на фоне драматических событий испанской истории. Повествование ведётся от лица младшего члена семьи – Франсесильо. Это отчасти автобиографический персонаж – писатель, который в уже зрелые годы пишет роман о своём детстве и юности, о доме, семье и Мадриде тех лет. Герой-повествователь с очевидной долей вымысла реконструирует давно утраченный мир, настаивая на «правдивости» и «документальности» своего романа, называет его «сагой о XX веке», но признавая «фальшивость» большей части воспоминаний лёгших в его основу [Умбраль 2013: 16, 5, 102]. Одна из центральных тем произведения – история становления писателя.

Среди гостей, которыми всегда заполнен дом Франсесильо, весь цвет национальной интеллектуальной и творческой элиты: П. Пикассо, М. де Унамуно, Р. Дарио, Б. Перес Гальдос, диктатор Прима де Ривьера, глава республиканского правительства М. Асанья, Валье-Инклан, поэт Ф. Гарсия Лорка и др. Каждый из этих персонажей имеет особенно доверительные отношения с кем-либо из членов семьи, многие мужчины влюблены в прелестную тётушку Агадельфину. В дискуссиях, которые беспрестанно ведут интеллектуалы и художники решаются проблемы испанской жизни и современной культуры. Внимание героя-повествователя сосредоточено прежде всего на Пабло Пикассо (1881–1973) и Мигеле де Унамуно (1864–1936). Антитетичность этих персонажей очевидна.

Как историческое лицо Мигель де Унамуно – философ, религиозный деятель, писатель, ведущий представитель «поколения 98 года». По мнению Хосе Ортеги-и-Гассета, «вся его жизнь, вся его философия были meditation mortis (размышлением о смерти). В наши дни повсюду заметно преобладание такого настроения, Унамуно можно назвать его предтечей» (цит. по: [Реале, Антисери 2003]). Мигель де Унамуно старался проникнуть в суть явлений, широко известен его знаменитый призыв «Вглубь!». Был ярким противником модернизма, как он сам писал: «<...> Вымученные парадоксы, нарочитая экстравагантность и оригинальничье – это нечто абсолютно мне чуждое, что бы там ни думала обо мне дюжина каких-то болванов» [Унамуно 2002: 14]. Как

персонаж Умбраля, Дон Мигель де Унамуно консервативен, разговаривает преимущественно о Боге, чурается женщин и провозглашает Мадрид городом дьявола. Его портретные характеристики минимальны и полностью соответствуют приложенному фото: «борода», «очки», «вельветовый костюм». Образ Унамуно выстраивается с изрядной долей иронии: философ способен разговаривать только с собой, ищет бога с собственным лицом и т.д. Приезжая в столицу, дон Мигель любит бродить по улицам в одиночестве. Герой-повествователь придаёт этому большое значение: «Всё его творчество кажется мне результатом этих прогулок, и это здорово» [Там же: 8].

Пабло Пикассо – художник-авангардист, один из творцов кубизма. Его творческий путь – постоянный поиск новой траектории развития, что подтверждают многочисленные периоды: классический, голубой, розовый, африканский, кубистический, сюрреалистический и т.д. Каждый из этих периодов уникален, более того, некоторые из них противоположны друг другу. Пикассо чрезвычайно важна была форма выражения, и в романе отражено это стремление к обновлению. Так, комментируя картину «Авиньонские барышни», он формулирует своё творческое кредо: «*Нау que jugar. Нау que confusionar. Нау que putrefaccionar*» («Надо играть. Надо запутывать. Надо всех вводить в заблуждение») [Умбраль 2013: 29] [Umbral: URL]. На первых страницах романа Пикассо – молодой художник, «модернист», «парень из гаража», «дьявол», «каталонец», который рисует только раздетых женщин, и лишь обещает быть великим. Он трудится над полотном «Авиньонские барышни», моделями для которого, по заявлению героя-повествователя стали, его «тётушки и их племянницы и подруги, хотя История утверждает, что позировали ему барселонские проститутки» [Умбраль 2013: 6]. Это странное произведение было написано весной 1907 года в очень короткое время. По мнению искусствоведа Н. Дмитриевой, ««Авиньонские девицы» – воплощение головокружительного риска. Если же брать это полотно само по себе, независимо от прошлого и будущего, то, с какими бы критериями к нему ни подходить, оно уже потому несовершенно, что не обладает внутренней цельностью. Оно как черновик, в котором много наслоений и концы с концами не сходятся; как нечто, силящееся родиться, но еще не рожденное» [Дмитриева: эл. ресурс]. Прямые портретные характеристики образа Пабло Пикассо также отсутствуют, внимание акцентировано на его молодости и сходстве с цыганом. Гораздо больше внимание уделяется мужской харизме: «цыган Пикассо обладал большой привлекательностью, в нём было мягкое обаяние победителя, женщины это чувствовали в нём сразу» [Умбраль 2013: 36]. У Франсесильо творческая сме-

лость Пикассо ассоциируется с буйством красок, космическими явлениями: «Засыпая, я видел комету Галлея, она неслась в пространстве, и её хвост переливался зелёным, жёлтым, синим, лиловым, чёрным. Это была, наверное, душа Пабло Пикассо, цыганская, дьявольская душа» [Там же: 30].

И Унамуно, и Пикассо даны прозвища в романе. Если прозвище, Унамуно – «суга» (разг. священник), что подчёркивает его религиозность, то Пикассо – «gitano» (цыган, хитрец). Образ Унамуно также характеризуют и другие слова, сопряжённые с религией: «Evangelio» (Евангеле), «predicador» (проповедник), «Cristo» (Христос). Интересно то, что образу Пикассо в романе соответствуют характеристики, связанные с движением вперёд «joven» (молодой), «amdar» (ходить пешком), «genio» (гений). Прозвища акцентируют роль этих персонажей как в жизни семьи Франсесильо, так и в испанской культуре. Посредством образа Унамуно происходит актуализация традиционных испанских ценностей: религия, Родина, семья, строгие нравственные устои. Модернист-Пикассо – разрушитель всех патриархальных основ, как в жизни, так и в культуре.

Традиционалист и консерватор Унамуно противник всего французского. «Цыган» Пикассо, хотя и привязан к Испании, покидает страну и отправляется в Париж. Его образ – образ испанского эмигранта, который, хотя и связан с родиной, оставляет её.

Отчасти близким к Пикассо оказывается образ Рубена Дарио. Рубен Дарио (1867–1916) – никарагуанский поэт, первый из латиноамериканских поэтов широко известных в Европе. Как герой романа, это человек, живущий иллюзиями, человек-праздник, отягощённый своей службой дипломата в Мадриде и мечтающем умчаться в Париж – столицу богемы Прекрасной эпохи. Этот образ близок реальному прототипу. Как пишет литературовед Валерий Земсков: «Дарио – поэт богемы, нерадивый чиновник на жалованье, относившийся к службе как к тягостной обязанности или возможности удовлетворения социального тщеславия <...> Дарио ориентировался на тип поведения европейских «проклятых поэтов», а в творчестве исповедовал индивидуализм, бегство от действительности и, казалось, был равнодушен к судьбам Америки» [Земсков]. И в самом деле, хотя в романе Рубена Дарио некоторые персонажи и называли его «indio» (индеец), он не слишком заботился о судьбе Никарагуа. Так тётушка Альгадефина, которая имела романтические отношения с Дарио знала о нём и его стране только: «De América del Sur, me parece, o sea de la selva» (Из Южной Америки, мне кажется, откуда-то из Сельвы). Также это подтверждается и тем, что во время своих гуляний по Мадриду «Рубен говорил только стиха-

ми или на французском» [Умбраль 2013: 114]. Таким образом, мы видим и его отрешённость от своей родины, Но если Пикассо – испанец-эмигрант, для которого очень важным было андалузское происхождение, то Рубен Дарио – человек мира, мечтатель, не имеющий родины путешественник.

Фредерико Гарсия Лорка (1898 –1936) – поэт, драматург, ярчайший представитель «поколения 27 года». Поэзия Лорки тесно связана с мифами Испании, их переосмыслением. Исследователи отмечают, что для ряда лирических произведений Ф.Г. Лорки характерна ориентация на архаические модели постижения миропорядка, и в этом смысле поэт следует тенденции, характерной для неотрадиционалистской лирики XX в [Яницкий: эл. ресурс]. Сама личность Фредерико Гарсии Лорки очень связана с судьбой Испании. Он стал жертвой революции и был расстрелян в 1936 году фалангистами за симпатию «левым».

В романе Лорка – это очень скромный человек, серьёзный и сосредоточенный поэт, который предпочитает сам читать свои стихи, чтобы защитить их (*Recito así mis versos para «defenderlos»*) [Umbral]. Он представлен «провинциальным андалузцем» (*provinciano andaluz*) [Umbral], однако, обладающим сильным обаянием. В романе постоянно подчёркивается его «необычность» и отрешённость от мира. Например, когда говорится, что он был уже следующим поколением, и его талант привлекал меньше внимания, чем Унамуно или Валье-Инклан (*era ya otra generación y su ingenio daba menos juego que el de Unamuno o Valle-Inclán*) [Umbral: URL].

Таким образом, образ Лорки в романе олицетворяет движение к будущему Испании через её прошлое. И, несмотря на то, что он имеет трехстепенное значение, является связующим звеном между представителями всех поколений творческой элиты в романе, ведь он и его поэзия как бы собирают Испанию воедино, не анализируя её и не давая оценки, как это делал Унамуно.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что все четыре образа, представленные в романе «Авиньонские барышни» Франсиско Умбрала, по-своему уникальны, будь то образ мистика-христианина Унамуно или образ экзотического поэта Рубена Дарио. Все они реализуют сложные представления Ф. Умбрала о судьбе Испании, Мадриде и современной культуре.

Список литературы

- Дмитриева Н.* Пабло Пикассо. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/dmitrieva-picasso5.html> (дата обращения 20.05.18).
- Земсков В. Б.* «О литературе и культуре Нового Света». URL: <https://librolife.ru/g4305552> (дата обращения 30.03.18).
- Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней: От романтизма до наших дней. СПб: Пневма, 2003. 688 с.
- Унамуно М. де* Жизнь Дон Кихота и Санчо по Мигелю Сервантесу Сааведре, объяснённое и комментированное Мигелем де Унамуно / пер. с исп. К.С.Корконосенко. Санкт-Петербург: «Наука», 2002. 394 с.
- Умбраль Ф.* Авиньонские барышни / пер. с исп. Т.Ильинской // Иностранная литература. 2013. № 12. С. 3–127.
- Яницкий Л. С.* Мифологическая архаика в поэзии Ф. Г. Лорки // Вестник ТГПУ. 2006. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskaya-arhaika-v-poezii-f-g-lorki> (дата обращения: 01.04.2018).
- Umbral F.* «Las señoritas de Aviñón». URL: [http://assets.esppdf.com/b/Francisco%20Umbral/Las%20senoritas%20de%20Avinon%20\(6358\)/Las%20senoritas%20de%20Avinon%20-%20Francisco%20Umbral.pdf](http://assets.esppdf.com/b/Francisco%20Umbral/Las%20senoritas%20de%20Avinon%20(6358)/Las%20senoritas%20de%20Avinon%20-%20Francisco%20Umbral.pdf) (дата обращения 15.03.18).

IMAGES OF REPRESENTATIVES OF THE INTELLECTUAL ELITE IN THE NOVEL "THE YOUNG LADIES OF AVIGNON" BY FRANCISCO UMBRAL

Irina V. Trifail

Student of Linguistics, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures,
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. trifail.97@gmail.com

Inga V. Suslova

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. inga_sus@mail.ru

Images of representatives of the intellectual elite are created in the novel "The Young Ladies of Avignon" by Francisco Umbral, and their role in the novel is analyzed. Particular attention is paid to the biography of each of them and the display of their novel. For a better understanding of Umbral's style, his creative path is also considered.

Key words: Francisco Umbral, Spain, Miguel de Unamuno, Pablo Picasso, Ruben Dario, Frederico Garcia Lorca.

**ОБРАЗ УЧИТЕЛЯ В РОМАНЕ ЭНН БРОНТЕ «АГНЕС ГРЕЙ»
ГЛАЗАМИ ГУМАННОЙ ПЕДАГОГИКИ XX–XXI ВВ.
НА ПРИМЕРАХ РАБОТ М. МОНТЕССОРИ, Я. КОРЧАКА
И Ш. А. АМОНАШВИЛИ**

Анна Александровна Горислав

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, специальность «Педагогическое образование с двумя профилями»

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

Варвара Андреевна Бячкова

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

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

В этой статье мы рассматриваем методы обучения и воспитания Агней Грей, главной героини одноименного романа Энн Бронте, в контексте гуманной педагогики XX–XXI вв. Педагогические подходы и прием героини Э. Бронте сопоставляются с концепциями трех педагогов: Мария Монтессори, Януш Корчак и Шалва Александрович Амонашвили. Выбор педагогов мотивирован тем, что описанные ими методы, как и методы мисс Грей наиболее близки методам современной гуманной педагогики.

Ключевые слова: Агнес Грей, Энн Бронте, Монтессори, Корчак, Амонашвили, обучение, воспитание, гуманная педагогика, образ учителя в викторианском романе.

Энн Бронте (*Ann Brönte, 1820–1849*) – одна из трех сестер Бронте. Наряду с Шарлоттой и Эмили, она искала себя в литературном творчестве. Об Энн Бронте можно сказать, например, что более чем за сорок лет до развития первых феминистических идей она «предвосхитила» появление образа «Новой Женщины» (“The New Woman”). Заглавную героиню ее романа «Агнес Грей» также можно отнести к этому типу героини, на тех, например, основаниях, что писательница вводит автобиографические элементы в роман, как это делали будущие авторы концепта о «Новой Женщине», а также дает характеристику образу

Агнес не только через призму ее взаимодействия с «работодателями», но и в целом через пласт морально развращенного общества (см. [Phillips 2003: 1]).

Мы анализируем ее роман «Агнес Грей» с позиций современной гуманной педагогики, рассматриваем, в чем совпадают взгляды и непосредственные действия главной героини с теоретическими положениями выбранных педагогов-гуманистов. В литературе XIX века «возник отдельный жанр — роман о гувернантке («governess novel»)» [Елисеева 2011: 1]. Популярность этого жанра можно объяснить развитием интереса к этой категории людей, в свою очередь обусловленным изменениями в отношениях между взрослыми и их детьми [Grylls 1978: 11]. Дидактическая, воспитательная направленность романа Энн Бронте подчеркнута исследователями ее творчества (см., например диссертацию Р.А. Стенберг [Stenberg 1981: 1]). Стоит также сказать, что мы разделяем распространенное мнение (см. [Langland 1989: 97]), что книга Энн Бронте написана в первую очередь об образовании, а не просто попутно затрагивает эту тему. В целом, это роман «Агнес Грей» можно читать и изучать в контексте дискуссий об образовании в викторианской Англии в 1840-х годах. Речь идет в первую очередь об образе учительницы (именно женский персонаж), а не только гувернантки [Lecaros: 150]. Мы рассмотрим некоторые проблемы, представленные в произведении в педагогическом контексте, сопоставив педагогические подходы и приемы заглавной героини романа «Агнес Грей» с концепциями, изложенными в трудах по педагогике, которые целесообразно отнести к гуманной педагогике

Начнем с анализа методов воспитания Агней Грей в контексте идей Марии Монтессори. М. Монтессори подчеркивала важность познания детьми окружающего мира через физические ощущения, так как они способствуют развитию сенсорики и восприятия, а также мелкой моторики, необходимой для развития речевого аппарата и способностей к речепроизводству [Монтессори 2010: 22]. «У них акт творения – в самом расцвете» [Монтессори 2010: 17]. Ребенок должен творить, если угодно, «вытворять» многое в юном возрасте. «Они познают мир, пытаются все потрогать. «Не трогайте!» – кричат им со всех сторон» [Монтессори 2010: 17]. Взрослые запрещают детям познавать мир, так как боятся, что они что-то испортят или навредят себе. М. Монтессори осуждает такой подход: «Как часто драгоценные минуты сосредоточенного внимания, когда раскрывается душа ребенка, бывают грубо разрушены взрослыми. Минуты, когда, повинувшись внутреннему чувству, ребенок наугад ищет в окружающем мире то, что даст пищу его уму. Не кажется ли нам, что мы навсегда уничтожаем что-то важное?»

[Монтессори 2010: 17]. Ум ребенка развивается через его познание сути вещей вокруг через тактильные ощущения. Так же рассуждает и мисс Грей, когда дети семьи Робсон тихо и мирно сидели около камина и играли со скорлупками от яиц: «Дети сначала раздавили скорлупки, а теперь перетирали обломки в порошок» [Бронте 2004: 28]. Агнес Грей дает оценку происходящему: «Ну, хотя бы сегодня — ничего дурного!» [Бронте 2004: 28]. Она рада, что дети не проказничают, а заняты изучением предметов окружающего мира. Однако их отец реагирует очень остро из-за того, что дети «развели такую грязь» [Бронте 2004: 28]. Таким образом, пере нами осуждаемый героиней пример того, как родители пресекают любые попытки детей изучать мир, мотивируя тем, что это приносит неудобства взрослым (ковер придется чистить).

Перейдем к сравнению методов мисс Грей с методами Януша Корчака. Например, учительница считает, что нельзя внушать детям (особенно девочкам), что внешняя красота очень важна или вообще важнее всего остального: «Мэри Энн считала его любимицей, и он постоянно поощрял в ней кокетливость (которую я всеми силами старалась подавить), расхваливал ее хорошенькое личико и набивал ей голову всякими глупостями о важности красивой внешности (которую я учила считать вздором...)» [Бронте 2004: 30]. Януш Корчак в своей книге «Как любить ребенка» подчеркивает, что внешность играет важную роль при жизни в социуме, а также «облегчает жизненный путь» [Корчак 2014: 22], однако советует помнить, что «не следует переоценивать красоту» [Корчак 2014: 22]. «Неподкрепленная другими достоинства, она может принести вред» [Корчак 2014: 22]. Именно поэтому мисс Грей следует в своих методах воспитания маленькой девочки в соответствии с идеалами гуманной педагогики: запрещает ей пользоваться своей красотой без повода и учит ее, что необходимо обладать и другими важными качествами, например, «в сравнении с образованностью ума и изяществом манер» [Бронте 2004: 30]. Однако и Я. Корчак, и мисс Грей понимают, что красота является приятным бонусом, который можно использовать для получения выгоды. Также Корчак говорит, что «красивого ребенка надо воспитывать иначе, чем некрасивого» [Корчак 2014: 22]. Агнес тоже старалась научить девочку жить со своей красотой.

Теперь обратимся к анализу методов мисс Грей в контексте эссе «Созидая человека» Ш. А. Амонашвили. Агнес Грей утверждает: «Многие люди не отдают себе отчета, как они портят детей, посмеиваясь над их провинностями и обращая в веселую шутку то, к чему их истинные друзья внушали им истинное отвращение» [Бронте 2004: 30].

Так она комментирует вседозволенность детей семьи Робсон. Их дядюшка позволял им слишком многое: например, мучить животных, от чего мисс Грей пыталась их отучить. Ш. А. Амонашвили же в своем эссе выражает идентичную мысль: «Меня пугает и индифферентность некоторых пап и мам, разрешающих ребенку делать все, что ему вздумается. «Пусть!» Ребенок рвет красочно оформленную книгу. «Пусть!» Ломает красивую вазочку. «Пусть!» Отрывает голову кукле. «Пусть!» Дергает маму за волосы и визжит. «Пусть!» И воспитываются дети в очень многих семьях под давлением ... всеразрешающей хаотической дозволенности» [Амонашвили 1982: 8]. То есть педагог подчеркивает губительность потакания ребенку в его шалостях. Кроме того, Ш. А. Амонашвили рассуждает схоже с М. Монтессори, когда комментирует и «всезапрещающую императивность взрослых» [Амонашвили 1982: 8]. Он пишет: «Ребенок стремится, сам этого не понимая, развивать свои возможности, умения, способности, которыми так щедро наделила его природа... Он кладет игрушку в рот. «Брось, тьфу-тьфу!» Он лезет под кровать. «Вылезай!»... Пытается разобрать заводную игрушку. «Нельзя!» [Амонашвили 1982: 7-8]. То есть Амонашвили тоже подчеркивает важность познания ребенком мира через ощущения. И снова это идет в контексте с тем эпизодом, где дети семьи Робсон толкут яичную скорлупу, а отец их одергивает. Как излишний контроль, так и излишнее безразличие к делам детей губительны для них.

Не менее интересно и то, что мисс Грей считает, что нельзя научить ребенка чему-либо, например, чтению, если делать все за него: «Он не умел прочесть даже строчки самого простенького рассказа, но по настоянию его маменьки полагалось подсказывать ему каждое слово, прежде чем он успевал хотя бы толком рассмотреть буквы или подумать... поэтому несколько не удивительно, что за два года занятий со мной он почти не продвинулся» [Бронте 2004: 45]. То есть необходимо стимулировать ребенка действовать и думать самому. Ш. А. Амонашвили пишет об учениках: «Они не хотят, действительно не хотят, чтобы им преподносили готовые знания, и оставалось бы только раскрывать рот и глотать их порциями» [Амонашвили 1982: 28]. Педагог задается риторическим вопросом: «Но может ли ребенок научиться думать самостоятельно, если нет того, о чем можно думать, если нельзя поспорить с педагогом...» [Амонашвили 1982: 28]. То есть если ученик будет только получать готовую информацию, не получит возможности ни узнать что-то самостоятельно, ни попробовать сделать самому, пусть и с ошибками, он не научится ничему.

Таким образом, можно сказать, что методы обучения и воспитания, выбранные Агнес Грей в одноименном викторианском романе Энн Бронте, соответствуют современным взглядам гуманной педагогики.

Список литературы

- Амонашвили Ш. А.* Созидая человека. М.: Знание, 1982. 92 с.
- Бронте Э.* Агнес Грей / пер. с англ. И. Гуровой. М.: АСТ, Ермак, 2004. 131 с.
- Елисеева И. А.* Позиции Э. Бронте в контексте женского романа о гувернанстке. Вестник ОГУ №16 (135), декабрь 2011. С 429–431.
- Корчак Я.* Как любить ребенка / пер. с пол. Е. Зениной и Э. Тареевой. М.: АСТ, 2014. 482 с.
- Монтессори М.* Мой метод: начальное обучение/ пер. с ит. Л. Печатниковой. М.: АСТ, 2010. 252 с.
- Grylls D.* Guardians and Angels. Parents and Children in 19th Century Literature. L. and Boston: Faber and Faber, 1978. 211 с.
- Langland E.* Anne Brontë The Other One. L.: Makmillan, 1989. 184 p.
- Phillips J. K.* Anne Brontë's New Women: "Agnes Grey" and "The Tenant of Wildfell Hall" as Precursors of New Woman Fiction, 2003.
- Stenberg R. A.* The Novels of Anne Bronte, 1981.
- Wadsö Lecaros, C. Education in Theory and Practice in Anne Brontë's Agnes Grey // Nordic Journal of English Studies Vol. I No. I. С. 133–151.

**THE IMAGE OF TEACHER IN “AGNES GREY” BY ANN BRONTE
IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL THEORIES
OF XX-XXI CENTURIES (M. MONTESSORI,
Y. KORCHAK AND SH.A. AMONASHVILI)**

Anna A. Gorislav

Student Pedagogical Education, the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

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

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor of World Literature and Culture

Perm State University

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

In this article we consider the methods of teaching and education of Agney Grey, the main character of the novel by Anne Bronte, in the context of pedagogy of XX–XXI centuries. Pedagogical approaches and reception of the heroine are compared with the concepts of three teachers: Maria Montessori, Janusz Korczak and Shalva A. Amonashvili. The choice of theories is motivated by the fact that the methods described by them, as well as the methods of Miss Grey are the closest to the methods of modern pedagogy.

Key words: “Agnes Grey”, Anne Bronte, Montessori, Korczak, Amonashvili, training, education, the image of the teacher in Victorian novel.

Раздел 3.

Жанровые особенности мировой литературы

УДК 821.111

ПОЭТИКА РАССКАЗА К.ИСИГУРО «CROONER»

Юлия Дмитриевна Бахматова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика» (английский язык)

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. yuliya.bakhmatova.99@gmail.com

Ольга Игоревна Графова

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

Статья посвящена анализу поэтологической структуры рассказа «Crooner» современного британского писателя Кадзуо Исигуро на основе средств литературного произведения. Теоретически осмыслиется место литературы в классификации видов искусств, ее историческая связь с искусством музыки. В статье исследуется художественный мир рассказа с особым акцентом на его пространственно-временную организацию.

Ключевые слова: поэтика, Кадзуо Исигуро, рассказ, ноктюрн, протагонист, литература, музыка.

Поэтика – «это эстетика и теория поэтического искусства. <...> В процессе своего развития поэтика, испытывая различные тяготения, порою сближается, а часто и сливается к какой-либо из смежных наук, но даже в тех случаях, когда она, казалось бы, находится на чужой территории, конечной целью всех вопросов, пусть даже сходных с проблематикой истории литературы, социологии и т.д., для нее всегда является освещение поэтической структуры» [Мукаржовский 1996: 33]. В данном определении точно раскрыт исторический смысл понятия «поэтика» по отношению к различным наукам. Сама по себе поэтика как отдельная дисциплина занимает промежуточное положение на границе сразу нескольких важных научных течений, так как одним

из самых главных аспектов поэтики является актуальность и диалогичность. Большинство ученых подразделяют поэтику на три уровня, каждый из которых опирается на различные учения.

Первый уровень – «макропоэтика» или общая поэтика, отвечающая на вопросы систематизации, другими словами – общие положения поэтики, которые опираются на такие дисциплины как история, литература, этика, эстетика. В нем отражены основные законы построения художественного текста, включающие художественный образ и организацию эстетических средств. Второй уровень – «микропоэтика» или частная поэтика, имеет менее широкие рамки, в нем отражена описательная специфика индивидуальных черт (литературный слог, проблематика, композиционный строй и т.д.) художественных произведений определенного автора, например, «Поэтика рассказов А.П.Чехова». Микропоэтика опирается прежде всего на семантику, ритмику, лексикологию и др. Третий уровень – историческая поэтика, изучающая изменчивость самого понятия поэтики на основе смены исторических литературных течений (актуальность с точки зрения различных литературных эпох). Основные науки характерные для третьего уровня – теория литературы, нарратология и т.д. Данная статья будет основываться на общем уровне поэтики, так как базой для анализа произведения являются универсальные свойства словесности, входящие в каждый вышеупомянутый уровень.

Каждое художественное произведение – своеобразная эстетическая реальность. Важно понимать, что эстетическое отношение не базируется только лишь на предмете красоты и созерцании жизненных явлений, в него также входят трагические, безобразные и даже низменные переживания, которые в процессе прочтения приводят к эмоциональной рефлексии – вторичным переживаниям собственных впечатлений, эмоциональных реакций, основанных на чувстве «катарсиса», другими словами – «разрядке», очищении предмета изображения от негативных эмоций. В «Теории литературы» под редакцией Н.Д.Тамарченко особенно подчеркивается, что эстетическое отношение имеет место быть, если субъект по отношению к объекту способен занимать внежизненную активную позицию (по М.М.Бахтину), в которой стремление к целостному восприятию объекта основано на самоактуализации личности (субъекта) по отношению к объекту созерцания, но при этом сама личность должна обладать душевным порядком для достижения духовного резонанса двух целостных внутренних состояний (внежизненная активная позиция и душевный порядок), являющимся предпосылкой эстетического отношения. Таким образом, эстетическая рефлексия охарактеризовывает первую и основную сту-

пень анализа духовного художественного мира литературного произведения [Тамарченко 2004: 43–49].

Музыкальная категория искусства формировалась и видоизменялась на протяжении всех культурных эпох. В античные времена писатели относили музыку, как и собственно литературу, к одному из лидирующих форм искусства, помогающему более ярко и живописно выразить духовное содержание произведения, но в то же время музыкальность не считалась самостоятельной категорией. Эпоха романтизма, наоборот, определила музыку как некий идеал, как автономную форму искусства, способную наделять литературное слово особой глубиной смысла, что называется душой. Еще одним значительным этапом в определении места музыки в литературе является эпоха символизма. Символисты утверждали, что музыка есть подобие речи: она - «язык, которым мы говорим и который понимаем, но не в состоянии его перевести» [Ганслик 1885]. Поэзия, по мнению символистов, должна изначально обладать всеми свойствами музыки. Современная культурная эпоха воплощает в себе синтез всех исторических категорий музыкальности, она не дает четкого определения места музыки в литературе, считая, что между двумя данными искусствами нет четких границ: они могут совпадать или даже взаимопроникать. Так, XXI век ознаменован веком «музыкальной революции»: музыка – неотъемлемая часть жизни современного общества, она охватывает большой спектр жизненных событий, где становится своеобразным лейтмотивом и даже побудителем к действию. Современная английская литература также генерирует под натиском музыкальной волны: авторы все чаще выстраивают художественные произведения на взаимопроникающих отношениях между искусством музыки и литературы и даже наделяют музыку всеобъемлющим характером. Музыкальное явление в современных английских художественных произведениях прослеживается на каждом уровне анализа произведения – от эстетических средств организации до композиции и фабулы.

Кадзуо Исигуро – современный британский писатель японского происхождения, один из ярких представителей эпохи постмодернизма в литературе. 2009 год ознаменован выходом цикла историй «Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках», написанным Исигуро в жанре прозы. Данный цикл историй воплощает современную литературную идею музыкальности: взаимопроникающая связь музыки и литературного слова, что доказывает название сборника – «Ноктюрны». Ноктюрн (от фр. *Nocturne* – «ночной») – жанр, характеризующий свободную форму музыкального произведения, распространившуюся на рубеже XVIII–XIX вв. Ноктюрн есть своеобразная инструментальная

песня, которая традиционно исполнялась на открытом воздухе между полночью и рассветом. Особое значение ноктюрн приобрел в эпоху романтизма: ночь – время истинных чувств, открытой души, мечтаний и раздумий, не отягощенных бременем суеты. Исигуро переложил изначальное музыкальное значение ноктюрна на литературное произведение, где вместо нот – литературный слог, а мелодия – фабула. В целом цикл рассказов олицетворяет комплекс пяти различных ноктюрнов, каждый из которых объединен с другими по принципу наррации, схожей с мелодией свободного музыкального произведения: наличие фрагментарных эмоциональных сцен, связанных плавным переходом и объединенных в циклическое целое.

В данной статье будет представлен один рассказ, освещенный с точки зрения поэтической структуры, однако, литературоведение предполагает целостное рассмотрение художественного произведения, с целью более точного выявления артефактов и эстетических объектов (внешней, материальной жизни произведения и внутреннего духовного поиска) художественного целого. Поэтому целостность всего цикла историй с точек зрения онтологического и аксиологического подходов оценить достаточно трудно – каждая часть несет определенную эстетическую реальность, которую невозможно вычленишь и представить главенствующей, также согласованность частей и целого рассматривается в совокупности: соответствие оглавлений единому названию, временная и пространственная структура всех частей и т. д. Дополнительным фактом, подтверждающим сложность оценки циклического художественного произведения служит его принадлежность к постмодернистскому течению литературы, где одним из основных принципов повествования служит минимализм – поверхностное описание перипетий и эстетических объектов или предметов; минимализм изначально исключает возможность строго логического изложения событий, но считает необходимым включение своеобразной недосказанности, что, собственно, позволяет читателю занять активную позицию участия в развитии всех событий, предполагающую использование воображения для заполнения пробелов (например, структура времени и пространства может охватывать большой промежуток времени) в общем эстетическом представлении цельной художественной картины произведения.

Рассказ «Crooner» Кадзуо Исигуро скорее относится к внеродовым формам литературы, так как не имеет определенной художественной структуры, предопределяющей ее литературный вид. «Crooner» - история из цикла, короткий рассказ, сочетающий в себе свойства очерка и

литературы «потока сознания», о чем говорит сжатость, малый охват действительности, локальность и ослабленность сюжета.

Событийная цепь данного рассказа прерывиста: мысли и рассуждения автора часто врезаются в последовательность сюжетной линии. Поэтому время и пространство здесь дискретно и фрагментарно: автор с помощью образов и знаков как бы перебрасывает читателя между двумя параллелями настоящего и прошлого. Гитарист Джанек, заметивший знаменитого музыканта Тони Гарднера, прирается воспоминаниями из своего детства, когда он жил со своей мамой в маленькой квартирке в Чехии, хранящей в себе небольшую, но очень ценную коллекцию пластинок ее любимого музыканта - Тони Гарднера, с которым связаны различные моменты жизни с детского периода героя до момента его взросления. Джанек в момент воспоминания исполнен чувством прошлого, он с особым теплом описывает происходящие в те годы события, придавая им мимолетное, но важное значение, окутывающее всю его последующую жизнь. Так, Тони Гарднер и его музыка становятся отправной точкой, образом, переносящим читателя в параллель прошлого. Однако данный образ знаменитого музыканта включает в себя еще одну эстетическую задачу – психологичность. Тони Гарднер представляется читателям человеком, олицетворяющим ушедшую эпоху. Все его описания автор ссылает к прошлому: внешность, романтический отдых в Венеции, его голос и мысли, которые представляют собой некий цикл: 27 лет назад знаменитому певцу уже довелось побывать в Венеции со своей женой Линди, но тогда это время было пропитано незыблемой радостью любви. Сейчас же по прошествии двадцати семи лет радость сменилась тихой грустью: Линди и Тони вернулись в тот город, где они любили, чтобы завершить историю их отношений в месте, где любовь их только разгоралась. Но все эти долгие годы, разделенные между ними, связывает одна единственная вещь – музыка. Поэтому Джанек здесь занимает позицию посредника, он связывает эти годы зарождения и угасания теплых чувств посредством музыки, так как аккомпанирует Тони, когда тот исполняет для Линды песни, представляющие собой признания прежней любви к ней. И каждый событийный момент имеет отступ в прошлое. Если образ Джанека в представлении Тони Гарднера является как бы образом свидетеля и связующего, то образ того же Тони для Джанека является музыкальным представлением прошлого, где главенствует образ матери.

Еще одним психологическим отступлением, которое параллельно выступает с вышесказанным, является понятие фаворитизма. Данное отступление ответвляется от основного в момент, когда автор описы-

вает переполненный людьми ресторан на берегу канала, интерпретируя образ этого места как отправную точку к проблеме сменяемости интересов человечества. Тони Гарднер здесь герой, наблюдающий со стороны за этим обычным явлением, скрывающим за собой глубину психологического содержания. Он как бы имеет двойную роль: роль известного музыканта и роль наблюдателя. Для него все эти люди также олицетворяют тоску по прошлому, так как, быть может, те же двадцать семь лет назад каждый из посетителей ресторана знал имя и музыку Тони Гарднера. Однако в настоящем лишь несколько взглядов окинули плывущую мимо гондолу с известным когда-то музыкантом. «Just some crooner from a bygone era» [Кадзуо Исигуро, 2009] Но здесь линия прерывается, и автор резко перекидывает читателя в яркую молодость Тони. Здесь же появляется история Линды, характеризуется ее сущность, содержащая тот огонь, что и сам Тони Гарднер когда-то имел. Каждое событие, описываемое автором, имеет особую отсылку.

Перебрасывание читателя с одной временной линии на другую – способ доказательства взаимосвязи событий: ресторан в полумраке они проплыли два раза, и оба раза этот символ служил указателем на тоску героя о прошлом в проживаемом настоящем. Таким образом, можно судить о фабуле – структуре событий в их связи, фабула циклична и прерывиста, где время и пространство непостоянны, но также целостна, так как глубину произведения составляют все пространственные и временные скачки. Такой способ изложения и представления событий имеет особый характер: автор будто погружает читателя в мириады временных линий, где путешествие по просторам эстетической реальности есть своего рода путешествие в прошлом, настоящем и будущем одновременно. Представленная дискретность является доказательством предметной композиции: слово – знак, обозначающий предмет, который структурируется в общую образную картину. Также предметность доказывает сцепление персонажей рассказа по контрасту, которое происходит вне категории времени. Характер Тони Гарднера отчасти противопоставлен характеру Джанека во взглядах на роль музыки и популярности в жизни человека. Это отчетливо прослеживается в открытом финале рассказа, где рассуждения Тони не вызывают идентичного отклика в душе Джанека. Еще одним доказательством служит наличие внутренней точки зрения автора в рассказе: повествование здесь ведется от первого лица, поэтому автор как бы находится в том же пространстве и времени, что и герои. Все это подчеркивается различными метонимиями. Тони и Джанек – музыка, насыщенная различными эмоциями, сумеречная Венеция и гондола, плывущая по темному каналу, освещенному лишь теплым светом огней ресторана и

уличных фонарей – потемки души, где хранятся все воспоминания, неосуществленные замыслы и чувства. В совокупности данные части представляют ноктюрн – время истинных душевных порывов и рассуждений, отстраненных от суеты дневной жизни.

Эстетическая реальность истории «Crooner» отчасти является биографичной. Кадзуо Исигуро в свои годы мечтал стать известным музыкантом, он также играл в различных музыкальных группах, также искал свой жизненный путь, но музыка так и не переросла в нечто большее в его жизни, она осталась только лишь замыслом. Так, воссозданная им литературная реальность перекликается с моментами жизни из молодости писателя, когда музыка была его жизненным ремеслом и своеобразным лейтмотивом. «Закрывая книгу, трудно вспомнить больше, чем атмосферу или воздух и несколько музыкальных баров, полуслышанных, технически совершенных, быстро забытых» [Macfarlane 2009]

Подводя итоги анализа, можно сказать, что сборник рассказов «Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках» является одним из произведений, подтверждающих революцию музыки в современной литературе. Взаимопроникающая связь двух течений искусства усиливает поэтическую структуру, так как музыкальность есть связующая нить сюжета, композиции и фабулы. Она наделяет произведение особым музыкальным лейтмотивом, сцепляющим такие противоположные понятия как недосказанность и глубина содержания, краткость, локальность и широкие временные и пространственные рамки.

Список литературы

- Мукарежовский Я. М.* Структуральная поэтика. М., 1996. 481 с.
- Ганслик Э.* О прекрасном в музыке, журнал «Русская Мысль», № 11, 1885. URL: <https://www.libfox.ru/672874-eduard-ganslik-o-prekrasnom-v-muzyke.html> (дата обращения: 17.08.2018).
- Тамарченко Н. Д.* Теория литературы в двух томах / учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности Филология. М.: ACADEMIA, 2004. 492 с.
- Ishiguro K.* Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall, Faber and Faber, 2009. P. 3–31.
- Macfarlane R.* Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall by Kazuo Ishiguro, The Sunday Times. 10.06.2009 URL: <https://www.the-tls.co.uk/> (дата обращения: 21.02.2018).

**POETICS OF THE SHORT STORY «CROONER»
BY K.ISHIGURO**

Yuliya D. Bakhmatova

Student of Linguistics, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. yuliya.bakhmatova.99@gmail.com

Olga I. Grafova

Senior lecturer of the department of linguistics and translation
Perm State University
614990, Russia, Bukirev str., 15. Grafova.olly@gmail.com

This article is devoted to the analysis of the poetic structure of the story "Crooner" written by the British writer Kazuo Ishiguro. The place of literature in the classification of arts, its historical connection with the art of music are investigated in connection with the short story. The article is based on the psychological analysis of the connection between time and the fates of the main characters of the story from in the space-time aspect.

Key words: poetics, Kazuo Ishiguro, short story, nocturne, protagonist, literature, music.

КОНЦЕПЦИЯ ВЫХОДА В МНОГОМЕРНОСТЬ В РАБОТАХ К.С.ЛЬЮИСА

Ольга Дмитриевна Бунеева

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, специальность «Педагогическое образование» (Иностранные языки и литература)
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. olga.buneeva.97@mail.ru

Варвара Андреевна Бячкова

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

В статье исследуется творчество К.С.Льюиса, выдающегося британского писателя. Рассматриваются проблемы перехода героев произведений Льюиса из мира обыденного в иной мир, намного более сложный по своей организации. Уделяется внимание структуре этого мира и изменениям во внутреннем мире героя, совершившего этот переход.

Ключевые слова: Клайв Стейплз Льюис, «Хроники Нарнии», «Космическая трилогия», волшебный мир, сказка.

Клайв Стейплз Льюис (*Clive Staples Lewis*, 1898–1963) – британский писатель, богослов, поэт и преподаватель, широко известный как автор, работающий в жанре фэнтези. В нашей статье мы обратимся к таким произведениям как «Хроники Нарнии», «Космическая трилогия» и «Письма Баламута».

Интерес к волшебным мирам возник у Льюиса еще в детстве. С самого юного возраста Джеку (именно так звали Клайва родные) стремился противопоставить хаосу космос. Из автобиографии «Настигнут радостью» мы узнаем, что Джек рано узнал ужас, стремящийся поглотить беспечную радость детских лет. «С младенчества меня мучили страшные сны. Это часто бывает с детьми, и все же странно, что в детстве, когда тебя лелеют и оберегают, может открыться окошечко в ад» [Льюис: эл.ресурс]. Противопоставить разрушению можно только созидание. Джек стал пробовать себя в творчестве. Сперва в рисовании,

потом и в писательстве. Так и возникли первые истории про зверюшек, первые сказки, первые волшебные миры. Позже в своём эссе «Три способа писать для детей» говоря о сказках, Льюис напишет: «Я склоняюсь к двум теориям – Толкина и Юнга. Согласно Толкину, прелесть сказки заключается в том, что в ней человек полнее всего реализует себя как создатель. Он не «комментирует жизнь», как любят говорить сегодня; он творит, в меру возможностей, «вторичный мир». Как считает Толкин, поскольку в этом – одна из функций человека, ее успешное осуществление всякий раз приносит радость. Сказка не заменяет реальности, она учит полнее чувствовать и понимать реальный мир. <...> сказка будит в ребенке тягу к чему-то смутному и недостижимому, а к чему – он и сам не знает. Потому-то сказка и волнует. Реальный мир в глазах ребенка не тускнеет и не делается скучным, наоборот, у него появляется глубина. Сказка обогащает его. <...> Читая рассказы про школу, о которых я говорил, мальчик желает успеха и несчастья (закрыв книгу), потому что добиться его не сможет. Читая сказку, мальчик счастлив просто оттого, что желает. Он не сосредоточен на себе, как часто бывает в первом случае» [Льюис: эл.ресурс].

Т.В. Жаданова замечает, что одной из важнейших сюжетно-композиционных особенностей художественных произведений К. С. Льюиса является создание вторичных миров, каждый из которых имеет свою географию (см. [Жаданова:эл.ресурс]). В этой статье будут рассмотрены процессы перехода героев в волшебные миры и сложная «география», внутренняя организация волшебных миров.

Нам представляется важным рассмотреть следующую особенность в построении сюжета: главные события начинают происходить после выхода главного героя в «многомерность». Под «многомерностью» мы понимаем факт перехода героя в другую, более сложную по своей организации реальность. Вместо обыденного мира, хоть и не имеющего строгой иерархичной системы (что представляется нам важнейшей деталью), герой встречается с неизведанным. Например, Англия в «Хрониках Нарнии» довольно безрадостна, охвачена войной, но она обыденна. Приключения детей начинаются с отъезда из Лондона, из их обычной среды и достигают апогея уже после проникновения в волшебный мир Нарнии. Нарния многомерна: населена многими видами разумных существ, структурирована как вертикально (Аслан – творения), так и горизонтально (люди – жители подземелий – русалки).

Важным в последнем романе цикла «Хроники Нарнии» «Последняя битва» является эпизод появления новой, лучшей Нарнии. Многомерность не ограничена никакими известными герою рамками, она не мо-

жет быть полностью вмещена им. Он открывает для себя всё новое и новое в этой безграничности. «Вся их жизнь в нашем мире, все приключения в Нарнии были только обложкой и титульным листом; теперь наконец началась глава Первая Великой Истории, которую не читал ни один человек на земле; Истории, которая длится вечно; Истории, в которой каждая глава лучше предыдущей» [Льюис 2012: 982].

Можно выделить общие черты знакомства героев с многомерностью. Так, герой вначале воспринимает мир примитивно, не понимая сложности его организации. И тут мы сталкиваемся с определенным парадоксом. Казалось бы, герой, не вовлечённый в серьезные духовные испытания, должен быть счастлив. Однако, восприятие себя центром Вселенной, не приносит ему радости. Напротив, он одинок. В качестве примеров вспомним унылую жизнь Джейн в начале книги «Мерзейшая мощь» или же грустный быт Шасты из романа «Конь и его мальчик». И только приняв сложную структуру мира, герои избавляются от одиночества. Только приняв существование Бога (Аслана в «Хроники Нарнии», Малельдила в «Космической трилогии») герой обретает полную свободу и избавление от гнета собственных выдуманных страданий. Принятие животных как братьев наших меньших (см. «Хроники Нарнии», «Космическая трилогия») учит героя любви к Высшим силам, но и заботе о тех, кто нуждается в его помощи. Узнав о эльдилах, он чувствует их поддержку и перестает чувствовать себя беспомощным и слабым. Самое важное – в многомерности есть иерархия, построенная на Любви, где Бог (Аслан, Малельдил), дарует своим созданиям свободу, жертвует собственной жизнью ради них (Аслан), но он никогда не равен им. Он Творец, Царь, Отец, Судья. Сейчас очень бы хотелось привести цитату из произведения «Письма Баламута». Опытный бес, дядя Баламут, даёт советы неопытному, параллельно рассуждая, кем является Бог. Логично, что Бога он называет коротко и ёмко – Враг. «Нам нужно стадо, которое станет нам пищей. Он хочет служителей, которые станут Ему сыновьями. Мы хотим проглотить. Он – отдавать. Мы пусты и хотим насытиться. Он – полнота, неистощимый источник. Цель наша – мир, состоящий из людей, захваченных отцом преисподней: Враг жаждет, чтобы все люди соединились с Ним и при этом каждый остался неповторимой частицей» [Льюис: эл.ресурс].

Многомерный мир не только обладает сложной горизонтальной структурой (несколько видов разумных существ, таких как пфифльтригги, сорны и хроссы на Марсе («За пределы Безмолвной планеты»), разумные звери разных видов в Нарнии) и вертикальной структурой (Творец–эльдилы–творения или Творец–творения.) Также в этом мире

существуют два полюса: Добра и Зла. Здесь нельзя занять нейтральную позицию. Здесь нельзя быть «в меру плохим» или «в меру хорошим». «Яйцу, вероятно, трудно превратиться в птицу; однако ему несравненно труднее научиться летать, оставаясь яйцом. Мы с вами подобны яйцу. Но мы не можем бесконечно оставаться обыкновенным, порядочным яйцом. Либо мы вылупимся из него, либо оно испортится» [Льюис эл. ресурс]. Герой должен отдаться какой-то идее полностью, а это не может не пугать любого взрослого человека, привыкшего никогда не отдаваться ничему до конца.

Переход в многомерность может быть как очень болезненным (сны мучают Джейн), так и приятным (Люси «открывает» Нарнию) Как правило, чем старше герой, тем мучительней процесс принятия. Ему уже сложнее признать, что существует нечто за пределами его узкого и одномерного мирка. Так, если для Люси открытие сказки было приятным удивлением, для её старших Питера и Сьюзен её рассказы о другом измерении кажутся признаками сумасшествия.

Стоит отметить, что герои тоскуют по многомерности, ждут её. Они ищут всё, что прямо или косвенно связано с ней. «Шасте казалось, что за холмом – какая-то дивная тайна, которую отец до поры скрывает от него» [Льюис 2012: 260]. Однако, всегда оказывается, что многомерность была рядом, в течение всей жизни героя. Он просто всеми силами пытался её не замечать. Он чувствовал её, она манила его, но он раз за разом отталкивал её, ибо она сулила пугающее неизведанное. Так, мы узнаём, что путей в Нарнию много, а эльдилы из «Космической трилогии» существуют не только на Малакандре – Марсе, но и на Земле. В «Плавании рассветного путника» Аслан говорит детям, что и он есть в нашем мире, только под другим именем, и что дети попали в Нарнию именно для того, чтобы научиться узнавать его в нашем мире. Герой сам придумывал себе одномерный мир, прятался как черепаха «в панцирь» из условностей и привычек. И только зов Бога может вызвать его из его маленькой клеточки, куда герой сам себя затащил. Так, эльдилы как служители Малельдила могут просто приходиться и звать героя («Переландра») или же автобус из Рая будет приезжать каждый день на адскую остановку («Расторжение брака»). Зов будет, но другое дело как герои воспримут его. Мы видим в книгах и некоторые случаи сознательного неприятия героями того, что они видят и слышат. Так в романе «Последняя битва» гномы не хотят видеть, что они больше не в хлеву и неустанно повторяют: «Мы не дали себя провести» [Льюис 2012: 956]. Или же в «За пределы безмолвной планеты» Уэстон и Дивайн не хотят понять, что они окружены не дикарями, а существами намного превосходящими их умом, способностями, духовной силой.

Легко отнести произведения К.С.Льюиса к детским сказкам, как легко несерьёзно относиться к поднятым там проблемам. Однако поднимаемые там вопросы, находящиеся на стыке религиозной философии и мифологии, являются необходимыми для глубокого и внимательного изучения. Внимание как к внутреннему миру героя, так и к окружающему его сложному по своей организации миру, делает его произведения уникальными.

Список литературы

Жаданова Т. Сюжетно-композиционное своеобразие произведений К.С. Льюиса / Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. 2015. № 2. С. 108–111. URL:litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/23.16.15.pdf (дата обращения: 22.07.2018).

Льюис, К.С. Космическая трилогия: Романы, эссе, Северо-Запад, 1993. 630 с.

Льюис К.С. Настигнут радостью. URL:<https://predanie.ru/lyuis-klayv-seyplz-clive-staples-lewis/book/216930-nastignut-radostyu/#/toc2> (дата обращения: 22.07.2018).

Льюис К.С. О Нарнии. URL: <https://predanie.ru/lyuis-klayv-seyplz-clive-staples-lewis/book/92904-o-narnii/#/toc3> (дата обращения: 22.07.2018).

Льюис К.С. Письма баламута. URL: <https://predanie.ru/lyuis-klayv-seyplz-clive-staples-lewis/pisma-balamuta> (дата обращения: 22.07.2018).

Льюис.К.С. Просто христианство. URL: <https://azbyka.ru/fiction/prosto-xristianstvo/>; (дата обращения: 16.07.2018).

Льюис К.С. Хроники Нарнии. М.: Эксмо, 2012. 992 с.

THE CONCEPT OF ENTERING THE MULTI-DIMENSIONAL REALITY IN THE WORKS BY C.S. LEWIS

Olga D. Buneeva

Student of Pedagogics (Foreign Languages and Literature), Faculty of Modern
Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. olga.buneeva.97@mail.ru

Varvara A. Byachkova

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

Perm State University

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

The article is devoted to C.S.Lewis's works, in which the topic of
comprehension of the unknown world by the characters is reflected.

Key words: C.S.Lewis, The Chronicles of Narnia, Out of the Silent
Planet, Perelandra, That Hideous Strength, The Screwtape Letters, fairy
tales.

**ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА «КОЛЫБЕЛЬНАЯ»**

Полина Дмитриевна Пересвет

бакалавр факультета культурологии и социально-культурных технологий, специальности «Менеджмент библиотечно-информационной деятельности»
Пермский государственный институт культуры
614045, Россия, Пермь, ул. Газеты Звезда, 18. dekanatcult@psiac.ru

Феномен смерти давно стал объектом изучения и наблюдения во многих областях науки и искусства. В истории литературы известны произведения, в которых танатологические мотивы выступают на первый план. Данная статья рассматривает данные мотивы и способы их воплощения в романе «Колыбельная» современного американского писателя Чака Паланика.

Ключевые слова: феномен смерти, танатологические мотивы, Паланик.

*Сильны любовь и лава смертных дней,
И красота сильна. Но смерть сильней.
Джон Китс*

Проблема смерти давно заняла одно из главных мест в искусстве и литературе. Писатели на протяжении веков обращаются к поиску ответов на вопросы о смысле человеческого бытия, к изучению феномена смерти как итога земной жизни и т.д. Авторы акцентируют внимание на этой теме уже в заглавии: А.С. Пушкин «Пир во время чумы», М.Ю. Лермонтов «Смерть поэта», Л.Н. Толстой «Смерть Ивана Ильича», Т. Манн «Смерть в Венеции», А.Камю «Чума» и т. д. Апеллируя к визуальному опыту скульпторов и живописцев прошлых веков, основатель Института Философии и Психологии форм, художник М. Шемякин в собственной программе «Воображаемый музей. Смерть в искусстве» исследует метафизическое значение смерти. Предисловием к программе служит отсылка к словам Камю: «Камю, например, считал, что единственная возможная свобода – это есть свобода по отношению к смерти. И истинно свободный человек, который приемлет смерть как таковую, приемлет при этом и ее последствия, и также

готов к переоценке всех традиционных жизненных ценностей. Вот эта мысль, которая меня в свое время заинтересовала, и в сущности помогла формироваться моему отношению как к материальному миру, так и к духовному» [Шемякин: эл. ресурс]. В статье «Смерть как проблема сюжета» Ю.М.Лотман отмечает: «Начало–конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное» [Лотман 1994: 418].

В произведениях современного американского писателя Чака Паланика тема смерти встречается часто, так как сюжеты его книг неразрывно связаны с его биографией: пережитые писателем смерти близких людей нашли отражение в его литературных трудах. Опубликованный в 2002 году роман Паланика «Колыбельная» («*Lullaby*») был оперативно переведен на несколько языков. По утверждению писателя, к роману он приступил в поисках ответа на вопрос, заслуживал ли смертной казни убийца его отца Дэйл Шеклфорд [Паланик: эл. ресурс].

Название романа напрямую связано с ролью баюльной песни, которая является едва ли не главным героем в сюжете. Актуальность романа заключается в обозначении автором острой современной проблемы – жизни общества потребления в информационной среде под пристальным надзором Большого Брата. Паланик вскрывает реалии и выводит читателя к теме смерти, параллельно идущей с жизнью. Колыбельная песня выступает орудием власти над жизнью и владеющий данным орудием имеет возможность убивать неограниченное количество людей. В романе роль главного убийцы перенимает на себя слово.

Герой романа репортёр Карл Стрейтор подозревает, что причина смерти жены и дочери – произведение африканского фольклора, напечатанное в книжке «Стихи и потешки со всего света». По ходу развития сюжета Карл убеждается в мистической способности этой колыбельной и с помощью неё убивает всех, кто вызывает у него ненависть и кто стоит у него на пути: «Палки и камни могут и покалечить, опять тоже самое. Всё происходит само собой. Непроизвольно, как крик. Баюльная песня звучит у меня в голове, и в трубке вдруг – тишина. Я убил своего спасителя. Я отошёл от человечества ещё на шаг» [Паланик 2018: 204]. Герой опустошён, измучен, утомлён и давно считает, что лишён жизни, которую мог бы прожить. С одной стороны, он обесценивает жизнь, а с другой – утверждает трагедию утраты и смерти близких: «Не важно, сколько людей умирает, всё равно всё остаётся по-прежнему» [Там же: 154]. Вновь вернувшись его к жизни баюльная песня, не позволяет Карлу встать на прежний жизненный путь.

Чак Паланик обращается к колыбельной песне как к магическому инструменту. Как фольклорный жанр колыбельная возникла в древно-

сти и выполняла магическую охранную функцию. Мотив пожелания смерти ребенку в колыбельных песнях объясняется или «социальными причинами», или «шуточным попранием самого святого чувства», или «магическим анахронизмом заговорных форм» [Шафранская 2008: 243]. Элементы заговора-оберега присутствуют в колыбельной песни: «Исполнение колыбельной песни, содержащей пожелание “поскорее умирай”, сопряжено также с желанием обмануть дух смерти, чтобы он оставил в покое уснувшего, незащищенного ребенка» [Там же: 243].

Наполненная танатологическими мотивами колыбельная в фольклоре, имела скорее всего охранительную функцию, в то время как в романе Чака Паланика она приобретает разрушительное начало. Несмотря на то, что колыбельная предназначается для детей, в романе Паланика через колыбельную проходят и взрослые. Функции традиционной колыбельной – поскорее усыпить ребенка и прогнать бессонницу, назначение колыбельной у Паланика – умертвить, усыпить навсегда.

Жизнь обесценивается в эпоху глобализации, духовная смерть предшествует смерти телесной и слово как таковое принимает в этом непосредственное участие. В романе Паланика – оно первый посредник смерти. Об этом свидетельствует изменяющаяся на протяжении книги фраза: «Палки и камни могут и покалечить, а слова по лбу не бьют <...> Палки и камни могут и покалечить, а слова могут и вовсе убить» [Паланик 2018: 87]. Автор как будто напоминает о том, что в бесконечном словесном потоке средств массовой информации утекает истина, способность человека мыслить самостоятельно и люди начинают бояться тишины. Поэтому один из героев романа Гримуар называет свою книгу «Власть над миром, оформленная в слова» и подчеркивает, что его книга заклинаний – это «бумажный тигр, которого надо разоружить» [Там же: 112, 119].

Второй посредник смерти в романе «Колыбельная» – мысль, которая так же выступает в роли убийцы. Так, силой мысли Карл и Элен Гувер Бойль убивают людей: достаточно только подумать о них, не прочитывая им баюльную песню вслух. Следующие посредники смерти — неограниченная, ничем не пресекаемая власть и безнаказанность. Владея текстом «Колыбельной», человек может властвовать над жизнями других. Так Нэш, пользуясь текстом баюльной песни, убивает манекенщиц и удовлетворяет свои желания, выраженные некрофилией. Орудием власти выступает и колдовство, оно является таким же посредником смерти, но и проводником к бессмертию тоже.

С нашей точки зрения, Чак Паланик приводит читателя к тому, что любой человек, вне зависимости от того, владеет ли он какими-либо

убийственными орудиями или нет, может являться убийцей. Велика в этом роль слова как такового. Показательны слова главного героя репортёра Карла: «Убить тех, кого любишь, это не самое страшное. Есть вещи страшнее. Например, безучастно стоять в сторонке, пока их убивает мир» [Паланик 2018: 28].

Наряду с обесцененными людскими жизнями в эпоху потребления выступают жизни животных. Акцентируя внимание на убийствах животных, автор «Колыбельной» через героя по имени Устрица развивает тему вегетарианства: «У вас нет власти над жизнью и смертью, разве что только тогда, когда вы заказываете в Макдоналдсе гамбургер. Вы платите свои грязные деньги, а где-то совсем в другом месте топор опускается на невинное существо» [Паланик 2018: 116]. Роман основан на мистике. Главный герой утверждает, что с помощью колдовства жизнь после смерти возможна. Существование заклинания на убийство доказывает существование заклинания на воскрешение мёртвых. Именно с помощью этого заклинания Устрица возвращает убитых животных к жизни.

Таким образом, танатологические мотивы в романе Паланика «Колыбельная» акцентированы посредством баюльной песни, которая объединяет всех героев и становится орудием убийства. Выбирая в качестве главного героя репортёра Карла, автор подчеркивает убийственную роль слова в современном мире через СМИ. Популярный мотив сжигания книги парадоксальным образом связан со спасением людей. Уничтожив все печатные экземпляры книги «Стихи и потешки со всего света», Элен и Карл получают возможность обрести счастье.

Список литературы

- Лотман Ю.М.* Избранные статьи. М.: Гнозис, 1994. 560 с.
- Паланик Ч.* Биография URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 29.02.2018).
- Паланик Ч.* Колыбельная. М.: АСТ, 2018. 288 с.
- Шафранская Э.Ф.* Устное народное творчество: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. 352 с.
- Шемякин М.М.* Смерть в искусстве URL: [youtube.com>watch?v=qj0YxoUL2y8](https://youtube.com/watch?v=qj0YxoUL2y8) (дата обращения: 29.02.2018).

THE MOTIVES OF DEATH IN THE NOVEL “LULLABY” BY CH. PALAHNIUK

Polina D. Peresvet

Student of Management of Library and Information Activities, Bachelor's course, Faculty of Culturology and Socio-Cultural Technologies
Perm State Institute of Culture
614045, Russia, Perm, Gazety Zvezda str.,18. dekanatcult@psiac.ru

The phenomenon of death has long been the object of study and observation in many fields of science and art. In the history of the literary art there are many works which referred to tanatological motives. This article examines the motives of death and methods of their expression in the novel «Lullaby» of the modern American writer Chuch Palahniuk.

Key words: phenomenon of death, tanatological motives, Palahniuk.

**ЖАНРОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ВОПРОСЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В РОМАНЕ Д. КИЗА
«МНОЖЕСТВЕННЫЕ УМЫ БИЛЛИ МИЛЛИГАНА»**

Анастасия Сергеевна Соловьева

магистрант филологического факультета, «Теория и практика межкультурной коммуникации»

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 11. star.58@list.ru

Ирина Владимировна Головачева

д. филол. н., профессор кафедры английского языка и перевода СПбГУ

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 11. igolovacheva@gmail.com

Статья посвящена обсуждению жанровой природы романа американского писателя Дэниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана». В статье рассматриваются критерии художественности, их воплощение в романе, изучаются художественные приемы. Делается вывод о том, что жанровая неопределенность оставляется писателем намеренно как средство достижения поставленных автором целей.

Ключевые слова: биография, нарратив, жанр, точки зрения, саспенс, литература и психиатрия.

Литература содержит множество примеров обращения к психиатрической теме, а соответственно, и подходов к ее репрезентации. Небезынтересно посмотреть, каким образом эта тема раскрывается в романе Дэниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана», вышедшем в 1981 году.

Книга представляет собой описание жизни Уильяма Стэнли Миллигана, базирующееся на фактологической (биографической) основе. Этот человек впервые в истории США был признан невиновным в совершении тяжких преступлений, он был оправдан на основании его психического заболевания – расстройства множественной личности [Киз 2015: 9].

Поскольку книга «Множественные умы Билли Миллигана» является жизнеописанием реального человека, можно было бы говорить о

том, что перед нами биографический роман. Однако по причине несомненной документальности и особенностям композиции и нарратива, книга может восприниматься и как образец нон-фикшен. Обсуждение жанровой природы этой книги заставляет вспомнить, что биография является пограничным жанром, который, хотя и может квалифицироваться как history, в то же время обладает многими чертами, характерными для story – художественного произведения [Lee 1974]. Художественной биографию в той или иной степени делает уже сам по себе отбор материала биографом [Rhiel, Suchoff 1996]. Грань между художественной и нехудожественной литературой представляется довольно размытой, неясной, и, кроме того, проницаемой [Старобинский 2008]. Отсутствие определяемой границы научного и литературного дискурсов было впервые наиболее последовательно продемонстрировано школой «культуральной критики» (culture criticism) [Головачева 2014]. Вопрос о художественности текста является проблематичным, поскольку до сих пор не выявлены четкие языковые критерии, на основании которых можно было бы классифицировать текст как художественный. Шмид предлагает выделять в качестве главных атрибутов художественного текста фикциональность и эстетичность [Шмид 2003]. Соответственно, текст, обладающий этими свойствами, можно относить к «литературному» на основании его художественной функции.

Одним из основополагающих способов эстетического воздействия является композиционное построение текста. Ядро композиции рассматриваемого нами романа составляют три большие главы, именуемые автором «книгами». Каждая «книга» в свою очередь делится на главы и на небольшие подглавы, обозначаемые номерами.

Первая «книга» рассказывает о событиях, отсчитывающихся от первого совершенного Миллиганом изнасилования до момента полной интеграции его личностей. Эта часть содержит элементы криминального и медицинского романов, так как большое внимание уделяется описанию работы полиции, адвокатов, а также устройству медицинской практики, методам психиатрического диагностирования и терапии. Вторая «книга» прерывает криминально-психиатрическую канву и отправляет нас назад, к детству Билли, описывает его жизнь с момента рождения и до событий, обозначенных в начале первой главы. Читатель узнает, как постепенно происходило расщепление, что этому способствовало. Третья «книга» возвращает нас в «настоящий» момент – таким образом, художественное время снова движется вперед. Действие сконцентрировано на том, как неприятие Билли социумом препятствует его лечению, разрушает его и без того неустойчивую, скажем

прямо, патологическую психику. В этом смысле текст приобретает остросоциальную окраску.

Как мы видим, в романе представлена раздробленная временная линия: настоящее, прошлое, продолжение настоящего. Выбор композиционного приема отсылает нас к жанру детектива, в том числе и детектива медицинского. В самом деле, лишь только после того, как читатель узнает о происшествии, ему показывают, *что* и *как* происходило, т.е. за констатацией факта следует его интерпретация. Киз намеренно отменяет фабульные связи в сюжете, что заставляет читателя глубже проникнуть в психологию героя, заняться самостоятельным толкованием преступления и психопатологии героя. Думается, что благодаря именно такой структуре книги читатель проходит медленный путь от узнавания фактов к их *осмыслению*, а, следовательно, и к *соотрадию*. Поскольку перед Кизом стояла задача написать *биографический* роман, он был заинтересован в том, чтобы попытаться изобразить историю Билли не только ярко, но и убедительно. Убедительность при этом основана не только на художественной достоверности деталей, условно говоря, на реализме, сколько на объективности, фактографичности в максимально возможной степени. Для этого Киз прибегает к приему множественности точек зрения или, как определил его Ж. Женетт, прием «переменной фокализации», при которой разные фрагменты повествования рассказаны с точки зрения разных персонажей [Женетт 1998]. Этот прием позволил Кизу отразить в тексте всех персонажей, имеющих отношение к истории Билли: представителей судебной системы, родственников, психиатров, медицинского персонала, и главное – всех личностей Билли и его самого, так называемую «интегрированную личность». Точки зрения появляются перед читателем постепенно. Метод множественности точек зрения позволил Кизу наиболее полно раскрыть множественные смыслы чудовищной истории Билли Миллигана. Точки зрения нередко дают читателю противоречивую информацию о Билли. Так, например, отчим Билли характеризует его как «отъявленного лжеца»:

«Уильям обвинял меня в угрозах, жестоком обращении и содомии, <...>. Эти обвинения абсолютно ложные. <...> Я не сомневаюсь в том, что Уильям постоянно и во многом врал в ходе тех осмотров» [Киз 2015: 173].

Более того, сам Билли иногда сомневается в своем диагнозе, что и не удивительно. Ведь вряд ли даже «нормальный» человек без каких-либо видимых психических отклонений способен к стопроцентному объективному самопознанию:

«К тому моменты Билли уже поверил на слово в то, что говорили ему другие, – что он множественная личность, хотя внутри себя не находил никаких этому подтверждений» [Киз 2015: 204].

Некоторые личности, составляющие внутренний мир Билли, утверждают, будто они «реальные люди»:

«– Доктор Джордж, это не «личности». Это люди. <...> Когда вы говорите «личности», кажется, что вы не верите в их реальность» [Киз 2015: 108].

«– Артур умный, но он просто человек» [Киз 2015: 202].

Парадоксально, однако, что другие личности признают свою галлюциногенную природу:

«– Я принял, что я плод воображения. <...> У меня проблем нет. Я сам есть проблема» [Киз 2015: 202–203].

Знакома читателя с множеством разных точек зрения, Киз позволяет ему самому делать вывод о том, насколько можно верить изложенному. На протяжении всего романа опытного («идеального») читателя преследуют сомнения относительно реальности всего того невероятного, что происходит с Билли [Есо 1979]. Перед читателем предстает вполне научная загадка, начавшаяся с криминальной истории. Вместе с героями романа читатель задается вопросом о том, насколько реально заболевание Билли, верен ли поставленный ему диагноз. Однако Киз не просто заставляет читателя заниматься поиском истины, но и держит своего читателя в постоянном напряжении. Впечатление жуткого создается не столько тайной преступления и тайной болезненного сознания, как это наблюдается в криминальных триллерах о маньяках, а тем фактом, что до поры до времени скрытые в психике Билли сущности вышли в реальный мир и стали действовать наряду с реальными людьми и предметами. В работе «Жуткое» Фрейд писал, что «впечатление жуткого возникает, когда стирается грань между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает нечто реальное, что до сих пор мы считали фантастическим» [Фрейд 1995: 276]. Именно это и происходит в романном пространстве «Билли Миллигана», когда субличности наделяются собственными правами, признаются реальными людьми, несмотря на то, что они не обладают физическим телом. Реальное и фантастическое оказывается настолько тесно переплетенным, что читателю с трудом удастся четко отграничить их друг от друга.

Таким образом, при помощи особым образом выстроенной композиции, характерной для детектива, а также благодаря приему множественности точек зрения, Кизу удастся мастерски осветить проблему

бесконечной сложности человеческой психики, те муки, которые влечет за собой диссоциативное расстройство личности и его последствия для Билли Миллигана. Приемы создания саспенса также помогают увлечь читателя и заставить его сопереживать человеку с отклонениями. Природа самой психиатрии как науки также представлена как детектив, как расследование. Для того, чтобы отыскать то, что мучает сознание, психиатр выступает в качестве сыщика, а болезнь – в качестве преступника. В роли сыщика в нашем случае выступает и читатель «Множественных умов Билли Миллигана», который совместно с автором и персонажами пытается разобраться, истинен ли диагноз. Именно здесь психиатрия смыкается с литературой – на поле этого романа обе решают вопрос истины.

Список литературы

- Головачева И. В.* Фантастика и фантастическое. Поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб.: Петрополис, 2014. 419 с.
- Женетт Ж.* Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
- Киз Д. Таинственная история Билли Миллигана. М.: Издательство «Э», 2015. 576 с.
- Старобинский Ж.* Действие и реакция. Жизнь и приключения одной пары. СПб.: Владимир Даль, 2008. 672 с.
- Фрейд З.* Жуткое // Художник и фантазирование / Под ред. Р. Ф. Додельцева. М.: Республика, 1995. С. 265-281.
- Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Eco U. The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 288 p.
- Lee H.* Virginia Woolf's Nose: Essays on Biography. Princeton: Princeton University Press, 2005. 141 p.
- Mills N.* The New Journalism: A Historical Anthology. New York: McGraw-Hill, 1974. 459 p.
- Rhiel M., Suchoff D.* The Seductions of Biography. Routledge, New York: Psychology Press, 1996. 452 p.

**GENRE PROBLEMS AND ARTISTIC ISSUES:
«THE MINDS OF BILLY MILLIGAN» BY D. KEYES**

Anastasia S. Solovyeva

Student of Philology, Master's degree course, Theory and Practice of Intercultural Communication Department

Saint-Petersburg State University

199034, Saint-Petersburg, Universitetskaya nab., 11. star.58@list.ru

Irina V. Golovacheva

PhD in Philology, Professor in the Department of English Philology and Translation Studies

Saint-Petersburg State University

199034, Saint-Petersburg, Universitetskaya nab., 11. igolovacheva@gmail.com

The article is dedicated to the discussion upon genre nature of a novel «The Minds of Billy Milligan» by D. Keyes. The article examines the artistic criteria and their realization in the novel, studies the artistic devices used by Keyes. It is revealed that the author leaves this genre ambiguity on purpose so that he could achieve the aims he set.

Key words: biography, narrative, genre, points of view, suspense, literature and psychiatry.

**ПАСТОРАЛЬНОЕ И БУКОЛИЧЕСКОЕ НАЧАЛА
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ
РОМАНА ДЖОРДЖ ЭЛИОТ «АДАМ БИД»**

Ганна Атанасовна Широкова

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур, «Филология» («Современная литература в мировом литературном контексте») Пермский государственный национальный исследовательский университет 6149906 Россия, Пермь, ул. Букирева. 15. glory_glint@mail.ru

В статье рассматриваются основные особенности жанровой структуры романа Джордж Элиот «Адам Бид». Акцентируется внимание на социально-психологической, пасторальной и буколической, трагической составляющих жанрового целого романа. В статье доказывается, что жанровой синтез способствует более объемному и яркому изображению жизни простых людей и картин повседневной жизни. Исследовательский акцент делается на образной системе и признаках пасторального романа. Демонстрируется творческое переосмысление Элиот пасторально-дидактических элементов, за счёт драматико-трагических моментов. Рассматриваются также некоторые особенности философского мировоззрения Джордж Элиот и их отражение в романе.

Ключевые слова: Джордж Элиот, «Адам Бид», жанр, пастораль, роман, образная система, жанровые составляющие.

Насколько же легче сказать — то или другое явление чёрно, не пытаясь выявить оттенки коричневого, синего или зелёного.

George Eliot's Letters
Ed. By Gordon S. Haight (in 7 vol.) (*Перевод мой.* – Г.Ш.)

Дебютный роман Джордж Элиот «Адам Бид» («Adam Bede», 1859) нередко называют лучшим пасторальным романом английской литературы, более того, его считают пасторальной энциклопедией, которая вобрала в себя признаки практически всех жанровых модификаций пасторали. Однако было бы неверно считать роман «Адам Бид» чисто пасторальным, идиллическим произведением. Творческие открытия английской писательницы проявились именно в её талантливом нарушении моножанровой структуры произведения. В рамках одной жан-

ровой парадигмы пересекаются пасторальные тенденции, а также буколика, лёгкие элементы трагического диссонанса, психологизм и т.п. Всё это делает роман уникальным и увлекательным для читателя.

Английский роман всегда отличался жанровым синтезом, в особенности – соединением нраво- и бытописательства с иронической критико-сатирической составляющими. Вспомним романы Г.Филдинга или Джейн Остен, сложными, т.е. многосоставными по жанровой природе были романы Ч.Диккенса и У.Текадея, Э.и Ш. Бронте. Джордж Элиот продолжает традиции этих и других писателей, создавая собственную романную традицию, которая отличает её творчество от творчества писателей «блестящей плеяды». Роман «Адам Бид» не только явился примером подлинно художественного воплощения новой темы [Демидова1991: 138], но и заложил основы для последующего жанрового мышления Элиот.

Если говорить об особенностях творческой деятельности Джордж Элиот, изначально стоит отметить, что искания писательницы вписываются в эстетику, которая исходила из философии позитивизма, в которой она видела возможность внедрения в художественное творчество, научный подход к жизни, а так не случайно она рассматривала роман как «набор жизненных экспериментов». Не менее Элиот была увлечена и эволюционной теорией Спенсера с её акцентом на биологической природе человека [Луйгас 1987: 32], что также отразилось в её произведениях.

Всё это прослеживается и в романе «Адам Бид». Главная тема произведения - роль нравственного начала в человеческом поведении, а также сложность причинно-следственных связей, в которых находится человек, живя в обществе. Именно благодаря этим связям «природа» меняет свое значение и становится олицетворенной «силой». По словам Джордж Элиот, «природа может штамповать судьбу всех людей, у нее есть свой» собственный язык, которым она пользуется с неукоснительной точностью» (цит. по: [Лугайс 1987: 12]).

В основу романа, по свидетельству самой писательницы, легла реальная история, которую она услышала еще в юности от своей тётки, которая поведала ей драматическую историю о том, как однажды, будучи проповедницей, она провела ночь в тюрьме с грешницей, убившей своего новорождённого ребёнка и ждавшей казни (см. [Луйгас 1987]). Олицетворением несчастной грешницы в романе «Адам Бид» и стала Гетти Сорель.

Действие в романе начинается в 1799 г. и разворачивается в маленькой деревне Хейслоуп, обитатели которой (Пойзеры и их племянница Гетти, семья Бидов, Донниторны и др.) очень близки друг другу.

В изображении деревни и образа жизни людей Элиот не отходит от пасторальных традиций: по сути это большая семья, в которой старый сквайр, владделец хэйслоупских земель, является для всех «отцом родным», человеком, который в ответе за всех, кто живёт в границах принадлежащей ему земли. Во всём, и особенно в нравственном плане, пред читателем предстает почти идиллия: в основе системы человеческих ценностей лежит труд, каждый из героев считает, что человек должен найти своё место в жизни и быть преданным своему делу.

Очевидно, что тип человека труда восхищает писательницу, и выражение этого восхищения является отличительной чертой её творчества. Труд сближает людей, более того по Элиот, он является частью религии и способен изменить характер человека в лучшую сторону. Для Элиот очень важно, чтобы герои были вписаны в какую-то общность (социальную или природную), и труд помогает ей реализовать это стремление. Именно поэтому, Элиот рисует своих героев в процессе работы.

С главным героем романа мы знакомимся в просторной мастерской. Плотник Адам Бид – «крепко сложенный, сильный человек с широкой грудью и большими, могучими руками, отлично приспособленными ко всякого рода механическому труду» [Элиот 1859: 4, гл. I]. Духом он так же силен и крепок, как и телом. Это настоящий работник, неутомимый, честный, прямой человек, с любовью относящийся к своему простому делу. Труд, создающий блага для других людей, представляется ему источником радости. Однажды придя домой и узнав, что его пьяница-отец не выполнил срочного заказа, Адам работает за него всю ночь, и эта работа для него сочетает необходимость сдержать данное слово и наслаждение любимым делом. «Пускай лучше отвалится у меня правая рука, чем мне обмануть людей таким образом» [там же: 32].

Образ Адама обрисована с большим мастерством, без идеализации и сгущенных красок. Правда, как большинство цельных людей, Адам несколько ограничен. Ограниченность проявляется, прежде всего, в том, что он нередко не может разобраться в людях. Так, например, влюблённый в Гетти, он заблуждается насчёт её и не понимает её внутренний мир. Он полон бодрости и беззаветной любви к жизни, к зелёным полям, к лесу, ко всей великой и таинственной природе, среди которой он вырос и живет. Ему эта природа не кажется таинственной; она не вызывает в нем никаких вопросов и сомнений, а только возбуждает радостное чувство бытия и усиливает энергию к труду. Он чужд всякого мистицизма и считает, что «дух Божий одинаково проявляется и в больших, и в малых вещах и что человек, честно трудящийся в сво-

ём доме и на огороде, будет так же близок к Богу, как если бы он постоянно ходил на религиозные собрания, молился и вздыхал о своих грехах» [там же:57].

Таким образом, Адам Бид предстаёт перед нами человеком труда с устойчивой моралью, согласно которой любые поступки человека должны приносить пользу людям.

С главной героиней Гетти Сорель мы впервые встречаемся на молочной ферме, она предстаёт перед нами «очаровательной, семнадцатилетней девушкой в деревянных башмаках, которая с необыкновенной грацией перекладывала масло» [Элиот 1859: 62, гл.VII]. Красивая молодая крестьянка, хорошая работница, Гетти Сорель искусно сбивает масло и расшивает узоры. Гетти – племянница фермеров Пойзеров.

Другой племянницей фермеров, двоюродной сестрой Гетти, была Дина Морис. Девушки радикально отличались друг от друга. Так, Гетти, сама по своему происхождению крестьянка, равнодушна к судьбе бедных, оскорблённых и униженных. Она никогда никому не сочувствовала, поскольку её эгоистической натуре это было совершенно не знакомо. Единственной мечтой её было стремление стать богатой и независимой. Поэтому, когда в деревню приезжает внук старого сквайра Артур Донниторн, Гетти с лёгкостью забывает Адама и увлекается молодым сквайром Артуром Донниторном в надежде, что тот женится на ней. Об этом рассказывается в главе XV: «Гетти особенно мечтала и надеялась, что Артур Донниторн «женится» на ней «тайно» [Элиот, 1859: 107, гл.XV] из-за социального статуса. Но она была уверена, что «он верно крепко любит её» [Элиот 1859: 107, гл.XV]. Портрет героини дополняет ещё одна характеристика, раскрывающая её эгоистическую натуру: «узкое воображеньице Гетти может создать лишь тусклые неопределённые картины будущего, но в каждой картине на первом плане был она сама [там же:109].

Совсем другой была Дина Морис. Девушка, как методистская поповедница жила любовью к людям, заботами об их нравственном здоровье и благополучии. Она наслаждалась «мирными полями», смотрела на «луг» и на «лежавшую серебристыми волнами траву и тосковала о всех дорогих ей людях [там же: 111, гл.XV]. Дина беспокоилась и о Гетти, так как считала, что она не готова к «ежедневным обязанностям жены и матери» [Элиот 1859: 111, гл.XV].

Противопоставляются друг другу не только Гетти и Дина. Полной противоположностью Адаму Биду Джордж Элиот рисует и Артура Донниторна – человека, появление которого в романе нарушает, а впоследствии и завершает традиционно-пасторальную часть произведения.

У Артура Донниторна, богатого наследника, уже сформирована психология себялюбца, хотя по своей натуре он мягок и добр и искренне мечтает сделаться впоследствии образцовым помещиком, благодетельствующим всех, кто от него зависит. Он чрезвычайно дорожит хорошим мнением о себе, и для него нет ничего приятнее, чем «сознавать себя настоящим джентльменом, возбуждающим общие симпатии». Он мечтает «о процветающих, довольных арендаторах, обожающих своего землевладельца, который был бы образцом английского джентльмена, о превосходно устроенном доме, о радостях домашнего хозяйства, о лучшей в Лоумшире конюшне, о кошельке, открытом для всех общественных нужд» [там же: 72]. Всё это, безусловно, соответствует традициям пасторального романа.

Однако молодой офицер, избалованный жизнью и не привыкший ни в чём себе отказывать, на деле оказывается человеком поверхностным и слабым. Не устояв перед прелестями Гетти, он, тем не менее, не хочет брать на себя ответственность за её судьбу и судьбу будущего ребёнка. Здесь Элиот нарушает традиционные пасторальные мотивы и обращается к другому мотиву – буколке. Писательница показывает, что в противоположность простым людям типа Адама Бида, представители богатых и культурных слоёв общества оказываются чаще всего безнравственными людьми.

Чтобы подчеркнуть это, писательница прибегает к изображению большого количества бытовых сцен, вносит в жанровую структуру романа социально-бытовое начало. Джордж Элиот рисует череду картин жизни и нравов деревни. Вот она описывает пользующиеся большой популярностью секты методистов, с необыкновенной художественной правдой описывает рабочую мастерскую плотников, мирный домашний очаг фермера, вечерние занятия в школе для взрослых. События бытового плана, всегда идут своим чередом, вне зависимости от того, какие перипетии происходят с персонажами: в указанные сроки производятся нужные фермерские работы, в одно и то же время собираются сторожа, чтобы поговорить о местных делах в трактире и так далее. И вот в такой мирной атмосфере появляется человек, который незаметно для всех и, в общем-то, для самого себя становится виновником страшной драмы.

В социальной составляющей романа просматривается и еще одна идея, отражающая господство патерналистской парадигмы устройства провинциальной жизни. Бедный должен быть доволен своим социальным пространством, а также своей участью в нём. Гетти, к примеру, нарушает это условие, поскольку желает разбогатеть, а потому и становится столь несчастной. Главная героиня романа не связана с род-

ным окружением, она отшельница, свою работу на ферме она выполняет без какого-либо удовольствия. А Дина и Адам гармонично существуют в своём мире, поэтому и не имеют внутренних противоречий. Однако во время суда над Гетти Адама терзают душевные муки, душа его разволнована. Он понимает, что в том, что случилось с Гетти, есть и его вина – он спокойно отошёл в сторону, не борясь за свою любовь. Поэтому он, продолжая любить Гетти, прощает её. Верной своему мировоззрению, своему внутреннему миру остаётся только Дина Морис, и именно она смогла облегчить муки Гетти.

Как видим, особенным элементом жанровой «архитектуры» романа «Адам Бид» является пастораль, которая, в известной степени, является продолжением, развитием патерналистской модели социального устройства.

Пастораль (лат. *pastoralis* – пастушеский) – понятие, относящееся к произведениям европейской литературы XIV–XVIII вв, развивающим идеи и образы античной буколики, а также непосредственного жанрового предшественника – пастурели XII–XIV вв. [Лит. энциклопедия терминов и понятий 2001: 725]. Жанр пасторали берёт своё начало в античности, где он был представлен пастушеской поэзией, воспроизводящей мирную и безоблачную жизнь пастухов, рыбаков, земледельцев. Пасторальные мотивы встречаются во многих произведениях мировой литературы разных эпох, вплоть до наших дней. Это литературное произведение, воспевающее спокойный, размеренный и красочный сельский быт.

Как уже отмечалось выше, роман «Адам Бид» можно без преувеличения назвать своеобразной пасторальной энциклопедией: он вбирает в себя признаки практически всех жанровых модификаций пасторали. Прежде всего, в ней можно увидеть черты георгики, по определению Е.П. Зыковой, особой разновидности «дидактической поэмы, чья содержательная сторона характеризуется не просто особой тематикой поучения (сельскохозяйственный труд), но и особой «философией» [Зыкова 2009: 19].

Философия эта заключается в утверждении «идеала сельского труда, преобразующего природу на благо ей самой и на благо человеку» [Там же: 20]. Так, в описании плотницкой мастерской Джонатана Берджа, где трудятся братья Биды, акцентируется полная гармония природы и человека, преобразующего её: «Послеполуденное солнце согревало пятерых работников, трудившихся над дверьми, оконными рамами и стенными панелями. Запах соснового леса от кучи досок, сложенных за открытой дверью, смешивался с ароматом бузины, протанувшей свои белые, как снег, цветы прямо к открытому напротив

окну; косые солнечные лучи просвечивали через прозрачные стружки, взлетавшие перед крепким рубанком, и освещали четкие грани дубовой панели, прислоненной к стене» [Элиот 1859: 32].

Дидактическая сторона георгики раскрывается в описании трудовых будней семьи Пойзеров, самых уважаемых в деревне Хэйслоуп фермеров. Большое место подобные дидактические наставления занимают в речи миссис Пойзер: так, в сцене визита Артура Донниторна в маслодельню она обстоятельно рассказывает молодому сквайру, что «нужно беречь молоко и ограничиваться небольшим его количеством для изготовления масла и сыра, пока не все телята отняты от груди, что короткорогий скот, купленный на пробу, дает хоть и больше молока, но худшего качества...» [Там же: 65].

Труд лежит в основе системы ценностей обитателей Хэйслоупа, знание своего дела является главной добродетелью человека в их глазах. Так, мистер Пойзер ценит садовника Крэйга, одного из ухажеров своей племянницы Гетти, как человека, «обладавшего обширными знаниями о грунтах и удобрениях» [Там же: 83]. Сама Гетти с этой же точки зрения оценивает другого претендента на ее сердце - Адама Биды: «Она не могла не понимать, что Адам был тем, кого называют настоящим мужчиной: он мог подсказать дяде, как подпереть амбар и в два счета починить маслобойку» [Там же: 27]. Именно трудится только по обязанности, без особого желания служит первым симптомом, выделяющим Гетти из сельской общины: она мечтает о браке с молодым сквайром, чтобы «не вставать рано» и чтобы «руки не были грубы от приготовления масла» [Там же: 38].

Вокруг фигуры капитана Артура Донниторна, внука и наследника старого сквайра, владельца хэйслоупских земель, выстраивается сюжет другого пасторального жанра в европейской литературе Нового времени – поэмы о сельской усадьбе. Усадьба, место обитания многих поколений дворянских семей, представлялась в образцах такого жанра как «средоточие национальной жизни, объединяющее все сословия» [Зыкова 2009: 166]. Поэма о сельской усадьбе пропагандировала мысль об ответственности землевладельца «за судьбу сельской округи, всех тех, кто живет в границах подвластного ему социального мира и зависит от него» [Там же: 167].

Именно такие мысли занимают Артура Донниторна на протяжении первой половины романа. Наряду с его увлечением Гетти: он мечтал «о процветающих, довольных арендаторах, обожающих своего землевладельца, который был бы образцом английского джентльмена... о превосходно устроенном доме. о радостях домашнего хозяйства. о лучшей в Лоумшире конюшне. о кошельке, открытом для всех обще-

ственных нужд» [Элиот 1859: 44]. Центральное место в этих мечтах молодого сквайра занимает все-таки судьба поселян. Подобно молодому Нехлюдову, увлеченному идеями Спенсера, Артур черпает свои проекты из теоретической литературы: «Я недавно читал книги. Артура Юнга и нахожу, что нет ничего лучше, как осуществить некоторые его идеи, чтобы побудить фермеров лучше распоряжаться своей землей» [Там же: 38]. Фермеры Хэйслоупа также возлагают большие надежды на наследника имения будучи крайне недовольными старым сквайром.

Образ капитана Донниторна связан и с другой разновидностью пасторального жанра – буколикой, хотя организующим центром этой жанровой модальности является все-таки образ Гетти. Любовь Гетти и Артура, их встречи в роще образуют наиболее открытый пасторальный сюжет романа. Недаром он насквозь пронизан антично-буколическими аллюзиями: в глазах Гетти Артур является «олимпийским богом», а первый поцелуй героев полностью вырывает их из реальности в пасторальный мир: «Время надолго исчезло. Он мог бы быть пастухом в Аркадии, или быть первым юношей, целующим первую девушку, или даже самим Эротом, пробуящим мед с губ Психеи, — ему было все равно» [Там же: 89]. Заметно, что здесь от аллюзий Элиот переходит к прямому использованию пасторальных мотивов, а графство Лоамшир, где проходят самые счастливые моменты в жизни героини, изображается автором только в светлых тонах.

Однако традиционные пасторальные мотивы присутствуют в тексте Элиот лишь до определенного момента. Прощальное письмо Артура, страдания Гетти из-за несбывшихся надежд, ее бегство в стремлении увидеться с возлюбленным и, наконец, попытка утопиться в пруду — всё это последние приметы классического пасторального сюжета. Глава XXXVII, описывающая кульминацию отчаяния Гетти и попытку самоубийства, завершает традиционно-пасторальную часть «Адама Биды». Графство Стоуншир (контрастирует с Лоамшир), где с Гетти происходят все дальнейшие события, Элиот изображает только в тёмных тонах.

Вторая часть романа переворачивает все идиллические основы мироздания, эстетика романа в ней становится открыто антипасторальной. Эта часть открывается главой, в которой Адам узнает, что его невеста Гетти убила собственного ребенка и находится в тюрьме в ожидании суда. С этого момента внешне благополучный мир пасторального Хэйслоупа словно взрывается изнутри, обнажая свои скрытые уродства. Пасторальная героиня оказывается убийцей; молодой сквайр в глазах поселян становится негодяем, обесчестившим честных

фермеров; идеальная с позиции георгики семья Пойзеров не проявляет ни капли милосердия и безоговорочно отрекается от Гетти.

Контраст между двумя частями романа, разделенными преступлением Гетти, является лишь сюжетным ходом. Искусственность и внутренняя неоднозначность пасторальной жизни Хэйслоупа показаны автором уже в первых главах романа. Во многом этому способствует как раз пересечение в тексте разных пасторальных традиций. Идеал георгики – счастье в честном труде – полностью противоречит идеалам классической пасторальной идиллии, где ключевыми ценностями являются любовь, праздность, игры и искусство. Такой же диссонанс создают два жанра, связанные с образом Артура Донниторна: в идеалах поэмы о сельской усадьбе он стремится защитить и облагодетельствовать поселян, в традициях буколики для него нет ничего важнее любви, пусть запретной и чреватой общественным порицанием. Б.М. Проскурнин полагает, что это и являлось главной задачей Элиот – «кардинально пересмотреть идею правдоподобия пасторали» [Проскурнин 1991: 84].

Особую роль в романе приобретает проблема ответственности человека перед собой. Это вносит в произведение существенный элемент психологизма. Например, Элиот пишет: «Артур был человек с любящей душой. Добрые поступки были также легки для него, как и дурные» [Элиот 1859: 108]. Такое замечание автора помогает читателю разобраться в характере Донниторна. Артур привык к тому, что, что бы он не совершил, ему всё сойдёт с рук, поэтому чаще всего он не задумывается о последствиях своих поступков.

Стоит отметить, что спорным в работах о романе остаётся вопрос, почему именно Адам Бид является протагонистом произведения, а не Гетти Сорель, которая совершила больше судьбоносных поступков. Этот авторский феномен, можно объяснить тем, что главный герой — это «центр нравственного притяжения». Его жизнь является полной противоположностью жизни Гетти Сорель: он ни богат, ни успешен, любит фермерский труд и даже склонен к «трудоголизму». Адам — это герой, показывающий читателям, что и в простых вещах, без больших финансовых возможностей можно обрести свое счастье. И в этом отношении он сходен с проповедницей Диной: «простые предметы, о которых она говорила, обновлялись, подобно тому, как мелодия вызывает в нас новые чувства» [Элиот 1859: 20]. Адам являлся прототипом современного трудящегося человека, который посвящает всё своё время работе, но в конечном итоге, обретя свою любовь, он обрёл и настоящее счастье. Элиот проводит через образ Адама главную

мысль романа: те, кто остаются верны себе и своим принципам, те и побеждают.

Переходя к такому важному аспекту романа, как трагическое начало, можно сказать, что оно проявляется не только в детоубийстве, которое совершила Хетти, но и в чертах характера некоторых главных героев.

Понятие о трагическом связывалось у Шиллера, создателя знаменитых трагедий, с осмыслением понятия «нравственное». Задача трагического искусства, по Шиллеру, состоит в том, чтобы показать процесс, в котором человек через страдания достигает победы нравственного идеала над силами «слепой необходимости» [Шиллер 1857: 255]. Что касается непосредственно трагического, то он трактует его как эстетическую категорию, точнее, как разновидность конфликта, который рождается в реальной жизни общества и может отразиться в искусстве. Трагедию как жанр Шиллер считает формой, наиболее соответствующей задачам «трагического искусства в наиболее общем смысле» [Там же: 47].

Эгоизм ведет также к трагичному исходу. Эта черта проявляется у каждого по-своему. Например, Дина Морис эгоистична по отношению к самой себе, она отдает свою жизнь людям, которые не всегда ей взамен могут что-то дать. Артур – богатый сквайр, которому ничего кроме денег не нужно, притом, что он пытается «сотрудничать» с фермерами, показывая им, какой он доброжелательный, веселый и стремится стать ближе к народу. Эта черта постепенно трансформируется в лицемерие.

Несомненно, поступок Гетти является воплощением трагического начала, поскольку детоубийство – страшный грех. И никакая исповедь не смогла бы оправдать совершённое Гетти злодеяние: «все, что ты совершил — возвращается». Однако осуждать героиню полностью, по нашему мнению, не стоит, поскольку её жизнь была построена на контрастах. Её любили, а она — нет, она не хотела быть ближе к людям, а к ней тянулись. Также и с детоубийством: это её «вызов» судьбе, она не хотела ребёнка и заранее от него отреклась. Гетти оставляет своего ребёнка под деревом в лесу, прикрыв его кучей листьев, с мыслями: «Никто никогда не узнает об этом, главное чтоб так и было [Элиот 1859: 299]. Всё, что происходило дальше, могло быть для неё страшным сном, возможно, она была в помутнении. Отметим и тот факт, что Гетти начала поиски Артура Донниторна, а не вышла замуж за Адама без любви. В Гетти нет такого нравственного ядра, она, по меткому определению миссис Пойзер, всё равно что «вишня с твёрдой, как камень, косточкой внутри» [Там же: 123]. Возможно, её судьба бы

сложилась иначе, если бы Гетти в результате поисков в конце романа встретила с Артуром Донниторном и поговорила с ним. Но таким образом Джордж Элиот вводит идею жизни-паутины (life-web), состоящую из случайностей и неожиданностей, которая позволяет её героям раскрыть свою нравственную сущность, но и не отменяет необходимости делать правильный жизненный выбор. В сущности, эта идея о неизбежности последствий, благодаря которым выявляются настоящие ценности и качества героев.

Элиот пишет, что жизнь – «сомнительное благо». Эта мысль выражена как и в её письмах, так и в XXVII главе романа. Роман «Адам Бид» оканчивается трагически только для тех, кто думал лишь о себе, то есть для Артура и Гетти. Стоит отметить, что проповедница Дина не случайно включена в роман, не только для контраста, который замечаем в XV главе, но и в гл. XXVII она «спасает» преступницу Гетти, не столько проповедью, сколько своим сочувствием. Она объясняет своё желание побыть с Гетти, так как « бедная грешница» оставлена всеми. Только через сострадание героиня- проповедница добивается того, что её слова о Божьем милосердии услышаны Гетти и побуждают её к раскаянию.

Страдание очищает людей. Это сильнее всего заметно в образе Адама Биды: в самом начале романа он не мог примириться с человеческими слабостями, а затем изменился. Постепенно он становится менее жёстким в нравственных суждениях, и видит нравственную красоту Дины, которую раньше не замечал. Гетти уже представлена не как легкомысленная девушка, а как мученица, жертва суровых пуританских нравов. Но в конце романа, несмотря на все несчастья и драмы, в тихой деревне время продолжает течь медленно, и оно как бы связывается с непрерывным трудом жителей с утра до вечера.

Традиционные пасторальные мотивы, например, мотив обольщения девушки из народа аристократом, получают новое толкование. В борьбе принципов эгоизма и альтруизма носителем альтруистического начала оказывается человек труда, а эгоистом — сын помещика, бездельник и повеса. Рисуя соперничество деревенского столяра Адама Биды с помещиком Артуром Донниторном из-за Гетти Сорель, Элиот стремится показать, что бедные всегда нравственны, порядочны, могут искренне любить и не ищут выгоды в отношениях. Стоит также заметить, что в «Адаме Биде» Элиот последовательно и точно воссоздаёт черты пасторали, георгики, социально-бытового романа, психологического романа и романа-трагедии.

В заключение можно сказать, что попытка раскрыть жанровое своеобразие романа «Адам Бид» - это всего лишь обращение к крупнице

в неизмеримом богатстве творчества Элиот. Она интересуется изображением повседневной жизни простых людей и стремится к точному и подробному описанию действительности. Одна из главных идей творчества Элиот отчётливо сформулирована ею в первом объёмном прозаическом произведении — романе «Адам Бид»: «Наши поступки обуславливают нашу жизнь в той же степени, в какой мы обуславливаем свои поступки» [Элиот 1859].

Список литературы

Гнюсова И. Ф. Джордж Элиот и Л.Н. Толстой // Филология, 2012. №1. С.10–19.

Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. М.: Наследие, 2009. 252 с.

Зарубежная литература XIX в. Романтизм, критический реализм / под ред. Я.Н. Засурского М.: Наука, 1979. 543 с.

Ивашева В. В. Век нынешний и век минувший. Англ. роман XIX века в его современном звучании: 2-ое изд., доп. М: Худ. Лит. 1990. 479 с.

Ивашева В. В. История зарубежной литературы XIX века, М.: Наука, 1955. 591 с.

Левитон А. Джорж Элиот [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ereading.club/chapter.php/1029336/3/Eliot - Sayles Marner.html> ИССУ (дата обращения: 23.02.2018).

Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. Николюкина А.Н. Институт научной информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

Лугайс А. Л. Проблемы реализма и натурализма в творчестве Джордж Элиот. Таллин: Эсти рамаг, 1999. 191 с.

Маслова Н.В. Региональный роман в творчестве Джордж Элиот: Дис. канд. фил. наук. СПб, 2001. 119 с.

Проскурнин Б.М. Дж. Элиот и Дэвид Герберт Лоуренс: Так ли далеки викторианство и модернизм?// Филологический вестник. 2010. С. 19–28.

Сидорченко Л.В. (под ред.) История западноевропейской литературы./ XIX век: Англия. СПб: СПбГУ, 2004. 117 с.

Селитрина Т.Л. Своеобразие реализма Дж. Элиот (роман «Миддлмарч») // Из истории английского реализма в литературе Англии: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь, 1980. 148 с. С.36–46.

Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1957. Т. 6. С. 212–224.

Элиот Д. Адам Бид. М.: Рипол-классик, 2017. 321 с.

Haight G.S. George Eliot' Letters. L.; New Haven: Jale Univ. Press, 1954–1957. 299 с.

**PASTORAL AND BUCOLIC ESSENCE
IN THE GENRE STRUCTURE OF "ADAM BEDE"
BY GEORGE ELIOT**

Ganna A. Shirokova

Student of Philology (Modern Literature in the World Literary Context), Master's degree course, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

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

The article considers the main genre structure peculiarities of the novel "Adam Bede" by George Eliot. The attention is focused on social and psychological, pastoral and bucolic, tragic components of the whole novel genre. The article proves that a genre fusion contributes to more extensive and vivid imaging of ordinary human life and everyday life scenes. The research emphasis is laid on the imagery and pastoral novel features. Creative reinterpretation by Eliot of pastoral and didactic elements due to dramatic and tragic events is shown. Some features of George Eliot's philosophical worldview and their reflection in the novel are also considered.

Keywords: George Eliot, Adam Bede", genre, pastoral, novel, imagery, genre components.

Раздел 4.

Поэтика и нарративные особенности мировой литературы

УДК 821.111

ХРОНОТОП ДОРОГИ В РОМАНЕ ДЭВИДА МИТЧЕЛЛА «BLACK SWAN GREEN»

Даниил Андреевич Емцев

студент факультета современных иностранных языков и литератур, специальности «Перевод и переводоведение», направление «Филология» Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. daniil.yemtsev@gmail.com

Графова Ольга Игоревна

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода Пермский государственный национальный исследовательский университет 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Grafova.olly@gmail.com

В статье исследованы особенности хронотопа дороги в романе Дэвида Митчелла «Black Swan Green». Авторы статьи обращаются к термину «Хронотоп», введённому М.М. Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе» [Бахтин, 1975].

Данное произведение – роман воспитания с элементами романа о художнике. В результате исследования, авторы на примере главы «Bridlepath» выделяют следующие особенности хронотопа дороги: черты авантюрного времени греческих и средневековых романов, такие как случайные встречи; влияние встреч на мировоззрение главного героя, что обусловлено жанровыми особенностями произведения; эксперименты со структурой повествования, разные стили описания событий, что оправдано творческой личностью главного героя.

Ключевые слова: Роман, время, пространство, путь, хронотоп дороги, Дэвид Митчелл, Bildungsroman, Бахтин.

Современный британский писатель Дэвид Митчелл получил широкую известность как в Великобритании, так и за рубежом. Однако в серьёзной литературной критике его романы не получили должного осмысления, в особенности на русском языке. В данной статье мы рассматриваем роман Дэвида Митчелла Black Swan Green с

позиции исследования хронотопа дороги, влияния его на роман и особенностей его использования в вышеуказанном романе.

Термин «Хронотоп» был введен в литературу М. М. Бахтиным в его работе «Формы времени и хронотопа в романе» [Бахтин, 1975]. Он происходит от древнегреческих слов χρόνος «время» и τόπος «место» и означает единство места и времени в литературном произведении. Бахтин подразделяет хронотоп на несколько видов: Х. дороги, частного салона, замка, провинциального городка, порога. В данной статье внимание будет концентрироваться на первом – хронотопе дороги, имеющем ключевое значение для сюжета романа Дэвида Митчелла *Black Swan Green*.

Black Swan Green (в официальном переводе «Лужок Чёрного Лебедя», хотя это название города, имя собственное, которые обычно не переводятся) по жанровым особенностям в первую очередь – роман воспитания, то есть роман, фокусирующий на психологическом, нравственном и социальным формировании личности главного героя. В «*Black Swan Green*» также присутствуют элементы романа о художнике, так как в нём описывается становление творческой личности. Главный герой, Джейсон Тейлор (Jason Taylor) – поэт. Роман нетипичен для автора, так как реалистичность в нём проявляется больше, чем в других его работах. Весь роман в той или иной мере экспериментален. Каждая из тринадцати глав содержит особенности авторского стиля Дэвида Митчелла, выраженные в большей степени в структуре. Каждая глава – эксперимент. Каждая глава – отдельная история, происходящая в рамках одного месяца. Тринадцать глав в итоге формируют один год, а действие романа завершается в январе следующего года, закликая композицию.

В качестве материала исследования была выбрана определённая глава этого романа – *Bridlepath*, Верховая тропа (перевод свой здесь и далее).

Мы считаем, что на её примере можно наиболее ярко показать как особенности хронотопа дороги в романе, так и его сюжетообразующую роль.

Наше внимание как исследователей сразу привлекло название главы – Верховая тропа, само по себе содержащее сему дороги, ключевого понятия для избранного хронотопа. Дальнейшее исследование главы только подтвердило ключевое его значение как для её самой, так и для романа в целом.

Хронологические рамки главы – один день: «I... remembered it was April Fool's Day» [Митчелл 2006: 84], «Я... вспомнил, что сегодня – день дурака». Первое апреля подразумевает розыгрыши, обман и

нечестность, которые действительно будут иметь место в главе. В первых же строчках Джейсон, которого оставили одного дома, говорит: «Today the house is all mine» [Митчелл 2006: 84], «Сегодня дом принадлежит мне». Этим автор передаёт настроение Джейсона: герой чувствует, что может делать всё, что захочет. Так Джейсон говорит о птицах: «God, I *ached* to follow them. What was stopping me?» [Митчелл 2006: 86], «Боже, как же я хотел последовать за ними. Что мне мешало?» Здесь показан мотив свободы, во всём романе связанный для Джейсона с природой. В этот раз – с птицами. Мотив свободы – ключевой для образования всего сюжета данной главы: именно осознание её побуждает Джейсона отправиться в путь по верховой тропе, где происходит основное действие главы. С первой минуты вне дома в силу вступает случайность и случайная встреча – встреча с мистером Castle [Митчелл 2006: 86]. Случайность, как и случайная встреча – основные составляющие авантюрного времени. «Во всяком авантюрном времени имеет место вмешательство случая» Случайная одновременность и одновременность определяют события, происходящие с героем. В данном случае – это встреча с Mr. Castle. После неё Джейсон определяет для себя конечную цель – дойти до конца тропы, найти затерянный тоннель и прославиться, попав в газету. [Митчелл 2006: 87] Однако неясно, доходит ли до него тропа, так что цель сама по себе призрачна. Заметим также, что М. М. Бахтин отмечает цель «прославиться» как одну из основных особенностей хронотопа дороги средневековых рыцарских романов. «Момент славы, прославления был ... совершенно чужд греческому роману и ... сближает рыцарский роман с эпосом». [Бахтин 1975: 303] В этом отношении очевидна схожесть такого хронотопа с исследуемым – романа Black Swan Green.

Первый, хорошо изученный отрезок тропы – поле отца Свиныярда, одного из знакомых Джейсона. На поле Джейсон предоставлен самому себе и чувствует свободу, вновь обращаясь к природе: «New leaves oozed from twigs in the hedges» [Митчелл 2006: 88], «Новые листья просачивались сквозь ветки в живой изгороди». Следующий отрезок – лощина, где Джейсон обнаружил старый дом. Там герой говорит следующее: «Maybe I heard scissors. Maybe I heard a poem, seeping from its cracks. So I stood and listened, ... like a hungry robin listening for worms» [Митчелл 2006: 88], «Мне послышался звук ножниц. Показалось, что из их треска сочится новое стихотворение. Я замер, прислушиваясь. Так голодная малиновка, прислушиваясь к земле, ищет червей». Эти и другие подобные образы, часто преувеличенные, – творческая реализация Джейсона, молодого поэта.

Далее происходит первая встреча на тропе – с тремя доберманами за воротами дома. Образ собак также встречается в другом романе автора, «Slade house» [Митчелл, 2015] и несёт в себе чувства ненависти, тревоги, опасности. Здесь видна черта авантюрного времени, присущего преимущественно греческим, а также средневековым рыцарским романам, использующим хронотоп дороги. Бахтин говорит: «Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне — технически: важно успеть убежать...» [Бахтин 1975: 242] Именно так и происходит – хозяин «выпускает» собак и Джейсону нужно успеть убежать. Счёт идёт на секунды, что по Бахтину не менее важно для авантюрного времени. Однако выясняется, что Кит никого не выпускал. Хозяин – первый человек, встреченный на тропе. Он говорит, что законы тропы отличаются от законов внешнего мира. [Митчелл 2006: 88] Кит – некий привратник, открывающий Джейсону дорогу своей выходкой. Так, первая же встреча начинает ряд отрицательных событий на тропе. Настроения первой встречи – презрение, животная ненависть, страх жертвы, тревога, беспокойство, обман. Обман, возможно, связан с датой. Далее Джейсон выходит на ещё одно поле. Ягнята на нём – символ безучастности, спокойствия и доверчивости. Страх героя немного сходит на нет. Дальнейшие события целиком определяются мотивом случайности и случайной встречи. Именно случайная одновременность оказывается причиной того, что Джейсон встречает одноклассников. Свобода тут же ограничивается – Джейсон может только подойти к ним, или упасть лицом в грязь перед ними. Зависимость от мнения окружающих играет в этой встрече не последнюю роль. Без этого свобода бы не ограничивалась – Джейсон бы просто прошёл мимо. [Митчелл 2006: 90] Случайная одновременность приводит к тому, что Джейсон наблюдает драку – ещё одно отрицательное событие. «Ross Wilcox punched Grant Burch's head. That hurt. Grant Burch got Ross Wilcox in a headlock. That really hurt» [Митчелл 2006: 94], «Росс Вилкоккс ударил Гранта Бёрча по голове. Было *больно*. Грант Бёрч провёл удушающий приём на Россе Вилкокксе. Было *очень* больно» Джейсон описывает драку отстранённо, как комментатор в телепередаче. Здесь одновременно показана особенность романа – эксперименты со структурой написания, так и творческая реализация Джейсона, который пытается описать каждое событие оригинально. Сравнение со школьными драками, массовыми, весёлыми – подчёркивает серьёзность и хладнокровие теперешней. [Митчелл 2006: 93] Если собаки олицетворяли животную ненависть, то

противники показывают человеческую. «Hate smells of burnt dead fireworks» «Ненависть пахнет сгоревшими фейерверками» – отмечает Джейсон. [Митчелл 2006: 93]

Ещё более серьёзность подчёркивается, когда один из дерущихся, Grant Burch, ломает руку. [Митчелл 2006: 94] Далее Ross Wilcox, Росс Вилкоккс, победивший в драке, становится угрозой Джейсону, когда спрашивает, зачем тот пришёл. Здесь есть угроза как социальному положению Джейсона, так и его физическому состоянию, учитывая силу Росса. На помощь приходит друг Джейсона – Моран, который представляет собой образ друга и очередную случайность. Моран придумывает оправдание Джейсону. Так, оба уходят с места драки и возвращаются на тропу. «The Christmas tree plantation was dark as eclipses» [Митчелл 2006: 97], «Плантация ёлок была тёмной, как затмение» Немедленно Джейсон возвращается к описанию природы – деревьев. Свобода вновь вернулась к нему. Далее Моран рассказывает о Ките Харрисе, учителе по кличке Барсук. «Badger was feeding his dogs the missing kid!» [Митчелл 2006: 97–98] «Барсук скармливал собакам труп пропавшего мальчика!» Выясняется, что человек с доберманами – жестокий психопат, к тому же ещё и убийца. Снова мотив страха, осознания серьёзности и реальности опасности собак, которых тот легко мог всё-таки спустить. Далее мотив случайности снова даёт о себе знать – Моран также направляется в тоннель. Цели двух персонажей совпадают и они становятся попутчиками. [Митчелл 2006: 99] Джейсон снова описывает природу, на этот раз – поле цветов. [Митчелл 2006: 100] Там Моран рассказывает Джейсону про алкогольную зависимость отца и то, как его, пьяного, воспринимают остальные.

«They just say Frank Moran showing his true colors, that is. But it ain't. But it is. Oh, how am I supposed to know?» [Митчелл 2006: 99], «Они говорят: Фрэнк Моран показывает свои истинные цвета. Но это не так. Но это так. Да почём мне знать?» Здесь Моран проявляет предельную искренность. История об алкоголизме – ещё одно неприятное событие, несущее в себе отчаяние, непонимание ситуации окружающими и самим Мораном. Джейсон думает об этом так: «Green is made of yellow and blue. But when you look at green, where've the yellow and the blue gone? Somehow this is to do with Moran's dad. Somehow this is to do with everyone and everything» [Митчелл 2006: 101], «Зелёный состоит из желтого и синего. Но когда смотришь на зелёный, куда девается синий и жёлтый? Это как-то связано с отцом Морана. Со всеми и всем вокруг» Так, Моран выступает здесь в роли учителя, его рассказ меняет Джейсона, влияет на него. Это – одна из особенностей

хронотопа данного романа. Так, он отличается от хронотопа греческого романа с его авантюрным временем, в котором никакое событие не влияет на характер и личность героя. «В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, люди даже не стареют в этом времени» [Бахтин 1975: 241]

Далее Джейсон задремал, а проснулся один. Произошло случайное разделение, типичное для авантюрного времени обоих видов. Над ним кружили вороны, олицетворяющие угрозу, жестокость, превосходство. Случайно начавшийся дождь их отпугнул [Митчелл 2006: 102]. Тропа приводит Джейсона на ферму, где он пытался не попасться никому на глаза, но его случайно замечает Dawn Madden. Дальнейший текст полон описаний её тела: глаза цвета тёмного мёда, грудь, гортань – интерес Джейсона к Dawn сводится к физиологическому. [Митчелл 2006: 105-106] «My bow and arrow's to hunt boys and kill them» [Митчелл 2006: 105] Dawn вырезает стрелу, чтобы «Охотиться на мальчиков» из лука, приставляет Джейсону к горлу остро наточенную стрелу, в общем ведёт себя весьма странно. Однако Джейсон говорит: «You never know with Dawn Madden» [Митчелл 2006: 106], «Никогда не знаешь, что у Dawn Madden на уме», то есть такое поведение для неё типично. Итогом встречи становится прямая угроза жизни Джейсона. Dawn угрожает сказать отчиму, что Джейсон её лапал, хотя тот даже не притрагивался к ней. «My stepfather keeps a shotgun above the kitchen dresser. He might mistake you for a wickle fwuffy wabbit» [Митчелл 2006: 106], «Мой отчим держит дробовик на кухонном шкафу. Он может принять тебя за маленького пушистого кролика» Здесь снова играет роль «вдруг» авантюрного времени – Джейсону важно успеть убежать с фермы, прежде чем Dawn скажет что-то отчиму. Джейсон «как раз» успевает скрыться.

Следующий отрезок тропы – заброшенный сад. В нём Джейсон рассуждает о Dawn, что в контексте хронотопа очень важно: «There are gaps between me and Dawn Madden. Kingfisher Meadow's the poshest estate in Black Swan Green. Her stepfather's farmhouse is the opposite of posh. ... These gaps aren't easy to ignore. There are rules» [Митчелл 2006: 108], «Между мной и Dawn есть промежутки. Кингфишер Медоус, район где я живу, считается самым престижным в Блэк Свон Грин. Ферма её отчима – наоборот, вовсе не “престижна”. ... Такие промежутки непросто игнорировать. Это – правила» Бахтин отмечает: «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей — представителей всех сословий,

состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разьединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы» [Бахтин 1975: 392] В этом отношении Джейсон и Dawn разделены пространственной далью и социальной иерархией. Далее Джейсон рассуждает о любви, упоминая символ сердца, в которое вписаны инициалы любовников, а также рассуждает о сексе. Затем он взбирается на дерево, где вырезает такой символ с инициалами, своими и Dawn. «One day, I thought, I'll bring her up to show her this» «Однажды, подумал я, я приведу её сюда и покажу это».

Dawn ему нравится, и он мечтает о ней. Дерево становится символом этих мечтаний и его чувств к Dawn. Сразу после в результате случайной одновременности Джейсон не успевает спуститься с дерева и становится невольным свидетелем совокупления двух людей – Tom Yew и Debbie Crombie. Такое близкое расположение рассуждений Джейсона о сексе и совокупления определённо не случайно.

Джейсон описывает это событие таким же образом, как и драку – отстранённо, будто журналист или комментатор. «Now her grubby soles met like they were praying. Now his skin was gazed in a roast pork sweat» [Митчелл 2006: 112], «Её грязные ступни сомкнулись, как ладони при молитве. Его кожа покрылась потом, как свинина на огне». Событие это для Джейсона новое, неизвестное, непонятное. Он сравнивает этих двух с животными. Далее герой засыпает, а будит его крик Тома, которому приснился кошмар. Это событие здесь одновременно намекает на его будущую смерть и заставляет Джейсона думать о войне. Он говорит «When World War III comes» «Когда начнётся Третья Мировая война», так что он искренне верит, что она начнётся. Далее Джейсон возвращается на тропу и снова описывает цветы. Таким образом, мотив свободы, связанный с природой, проходит через всю главу. Мысли о войне привели к тому, что в глазах Джейсона утренняя драка стала символом войны. [Митчелл 2006: 114] Следующее событие – встреча с «покойником», Мораном, который решил разыграть Джейсона. [Митчелл 2006: 114] Здесь событие соответствует дате – дню дурака с его розыгрышами и обманом. С позиции хронотопа важным является факт встречи. Герои снова идут по тропе вместе. Затем Моран случайно замечает странного человека, лицо которого покрыто пчёлами. Имеет место очередная авантюра – человек замечает героев, и они сходят с тропы в попытке убежать от него. Они сошли с тропы. Автор здесь не говорит, вернулись ли они к

походу в тоннель, но об интервью в газете дальше ни слова, значит цели они не достигли. Весь поход был бессмысленным. «But the bees weren't following us. Neither was the bee man. Maybe it'd just been the wood scaring us for its own amusement» [Митчелл 2006: 118], «Но пчелы не летели за нами. И человек не гнался. Может, это лес пугал нас – ради развлечения». Здесь просматривается как творческая реализация Джейсона с его воображением, так и мистическое настроение, переходящее в следующий, последний эпизод. Сойдя с тропы герои пришли к дурдому. Последняя, кого он встретил – «Nightmarish nurse» «Кошмарная медсестра», как говорит Джейсон. Девушка в халате медсестры, на самом деле – душевнобольная по имени Rosemary, Розмари. С собой она олицетворяет обман и безумие. «My name is Yvonne! I am Yvonne de Galais!» «Меня зовут Ивонна! Я – Ивонна де Гале!» Для романа Black Swan Green это важный эпизод. Ивонна – героиня романа Алана Фурнье «Большой Мольн», «Le Grand Meaulnes». Книга – важная часть дальнейшего сюжета, конкретно – главы Solarium. Розмари говорит Джейсону: «There's no such thing as something. Why? Because everything's already turning into something else!» [Митчелл 2006: 120], «В мире нет ничего определённого! Почему? Потому что всё тут же превращается во что-то другое!» Здесь Розмари выступает в роли учителя. Просматривается связь с мыслями Джейсона о зелёном цвете и его составляющих.

Последнее событие главы – вой Розмари. Джейсон говорит, что она воеет о Гранте Бёрче с его сломанной рукой, о миссис Касл и её «Нервах», об алкогольной зависимости отца Морана, об убитом Китом Харрисом мальчике, о недоношенном Squelch (Хлюпике), о колокольчиках, что станут жертвами времени. [Митчелл 2006: 120] На этом глава заканчивается.

В целом, хронотоп романа Black Swan Green зависит от его жанровых особенностей. Это – художнический роман воспитания. Главный герой – поэт, что проявляется в частой образности его мыслей в описании разных событий. Воспитание же заключается в различных встречах с людьми, которые так или иначе влияют на Джейсона и его мировоззрение (как например Моран в разговоре об отце) Важно отметить, что хронотоп дороги романа содержит элементы хронотопа греческого романа, как то авантюрное время. В состав его входят случайные встречи и другие события, на которые герой не может повлиять. Под категорию случайных попадают все встречи в представленной главе. Также следует отметить наличие «авантюры», случайных событий, в которых герою важно успеть что-то сделать. В данной главе содержится несколько, где герою нужно

убежать. Всё это – черты авантюрного времени греческих романов. Однако *Black Swan Green* нельзя в полной мере отнести к числу романов с таким авантюрным временем, так как в греческих романах события никак не влияют на героя. В романе воспитания подобное недопустимо, ведь он концентрируется на развитии личности героя, на изменении его мировоззрения. В этом отношении *Black Swan Green* содержит также черты авантюрного времени средневековых рыцарских романов, например – цель прославиться, выделяемую Бахтиным как одну из основных черт их хронотопа.

Ещё одной особенностью *Black Swan Green* являются эксперименты со структурой повествования. Образность и разные стили описания различных событий оправданы здесь личностью главного героя – Джейсон – поэт. Это позволяет автору использовать разные стили письма, как например отстранение комментатора телепередачи, показанное в исследуемой главе, при этом показывая творческую реализацию главного героя, оригинальность его мыслей.

В данной статье мы концентрировали своё внимание на одной главе, в которой, по нашему мнению, наиболее ярко показаны особенности хронотопа романа *Black Swan Green*. В дальнейшей перспективе мы планируем изучить хронотоп всего романа.

Список литературы

- Mitchell D.* *Black Swan Green*. Random House, 2006. 294 p.
Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. с.234–407.

**THE ROAD CHRONOTOPE
IN «BLACK SWAN GREEN» BY DAVID MITCHELL**

Daniil A. Emtsev

Student of Translation and Translation Studies, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. daniil.yemtsev@gmail.com

Olga I. Grafova

Senior lecturer of the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. Grafova.olly@gmail.com

This article studies the particularities of the chronotope of the road in the “Black Swan Green” novel by David Mitchell. The authors of the article refer to the term “Chronotope”, which was introduced by M. Bakhtin in his work “Forms of time and chronotope in the novel”.

This genre of the novel is Bildungsroman with the elements of a novel about the artist. As a result of this study, the authors, using the chapter “Bridlepath” as an example, highlight the features of the chronotope of the road, such as: the traits of adventure-time of ancient Greek and medieval novels, e.g. random encounters; their influence on the main character, which is implied by the genre features of “Black Swan Green”; experiments with the structure of the narrative, different narrative techniques, – all of these is conditioned by the image of the main character and his artistic spirit.

Key words: Novel, time, space, path, chronotope of the road, David Mitchell, Bildungsroman, Bakhtin.

ОБРАЗ ГОРОДА В РАССКАЗЕ У. БОЙДА «GIFTS»

Алексей Валентинович Лоханин

студент факультета современных иностранных языков и литератур, «Перевод и переводоведение»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bigbrokenmachine89@gmail.com

Ольга Игоревна Графова

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

В статье проводится исследование рассказа Уильяма Бойда «Gifts», входящего в сборник «On The Yankee Station» (1981). Рассказ исследован на наличие в нём таких проблем, как соотношение понятий «свое-чужое», представленных в рассказе оппозицией топоса (города) и социума и других общих тем, таких как взросление и развитие личности молодого человека, вхождение его в иную культуру.

Ключевые слова: Бойд, рассказ, образ, топос, развитие персонажа.

Рассказ Уильяма Бойда «Gifts», опубликованный в 1981 году, повествует от первого лица о поисках себя одним английским юношей, приехавшем в Ниццу в 18 лет. Героя-нарратора зовут Эдвард, и о нём не очень много известно из рассказа. Он сам объясняет только то, что необходимо для понимания смысла рассказа. Неизвестно, кто его родители, есть ли у него друзья дома в Англии, и откуда он конкретно приехал. Можно предположить, что у него как у англичанина есть свои взгляды на Францию, её народ, обычаи, природу, а так же городскую архитектуру. Для англичан Франция – нечто близкое, сосед, с которым постоянно есть в чём соревноваться. Образ города является ключевым для понимания рассказа, так как через взаимодействие с населяющими город людьми, герой находит своё место в мире, и его взгляд на мир изменяется.

Важно то, что рассказ автобиографичен: Бойд решил заняться литературой в 19 лет, когда учился в Ницце в промежуточный между школой и университетом год. Бойд объясняет, что он был неопытен и мечтателен в это время [Boyd 2009].

Художественный образ – это система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности [Волков 1995: 75].

В начале рассказа персонаж описывает всё очень документально, часто назывательными предложениями, как будто он хладнокровен и ни в чём не заинтересован. Это из-за того, что 18 лет – это период нестабильности. Чем больше друзей герой находит, тем больше он осознаёт себя, тем эмоциональнее становится повествование. Жизнь ведёт Эдварда, помогает ему извне. Пример манеры речи нарратора в начале рассказа: «I see a man – black hair, white face, blue suit – looking curiously at me. I decide to ignore him» / «Я увидел, как на меня смотрит мужчина. Чёрноволосый, с бледным лицом, в синем костюме. Я его игнорирую».

Жизнь преподнесла герою первый подарок в лице французского представителя Туррегваге – Мистера Симпсона. Он первым подошёл к Эдварду, в надежде, что это его английский коллега. Он подвёз героя до центра города и показал ему откровенные фото. Эдварду с ним некомфортно: «I can't think of anything to say as my French isn't good enough and somehow I don't like the idea of talking to this man in English» / «Мне нечего сказать на французском языке, потому что я ещё плохо на нём выражаюсь, а говорить по-английски с этим человеком почему-то не хочется». Они недолго общались и быстро разделились, но это был первый признак того, что Эдвард зависит от других в этом городе.

Рассказчик, приехав на Английскую Набережную [Promenade Des Anglais] надеялся на палящее солнце и пляжные зонты, но в январе на пляже ни души, и его встречают неприветливые серые облака и холодный воздух, а сине-зелёный цвет морской воды герою неприятен: «The sky is packed with grey colours and the sea looks an unpleasant blue-green». Контраст между ожиданиями героя, и тем, что он видит, усиливается контрастной архитектурой, показывающей развитие города. Есть аэропорт (построен в 1929, в рассказе не сказано), отели в стиле Лос-Анджелеса, чьи балконы украшены кованым железом, а рядом с ними – подстриженные тополи. / «neat little Los Angeleno-style hotels with their clipped poplars and fancy wrought ironwork». После них идут бледные квартирные дома с наглухо закрытыми ставнями. Предложения у рассказчика короткие. Описания зданий больше документальные, отрывочные, чем выразительные. Несколько эпитетов – «Negresco with its pink sugary domes» / «Отель «Нерпеско», украшенный кондитерски-розовыми куполами», «Cap St Jean, surrounded by its impossible villa» / «Мыс Сен-Жан-Кап-Ферра,

окружённый нереальной виллой». У слова «fancy» определение «extravagant, expensive, intended to impress». Рассказчик не впечатлён и не задерживается на описании каждой детали, даёт панорамное описание всей набережной и того, что с неё видно, останавливаясь на старом порту и мысе. Когда он идёт вечером за кофе, он отмечает, насколько красивые девушки стоят у витрины одного из магазинов. Он описывает их наряд, а они не обращают на него внимания: «I notice several young girls standing in front of brightly lit windows in the Rue de France. Despite the time of year they are wearing boots and hot pants. I observe that some of them are astoundingly pretty». Становится понятным, чего он хочет от девушек в Ницце.

Герой чувствует себя чужим в университете, когда видит других студентов, и иностранцы (в том смысле, что их большая часть даже не французы) для него тоже чужие. Настроение студентов в университете отталкивает героя, потому что он ищет другие связи. «Everyone seems happy and friendly. I leave» / «все на вид счастливые и дружелюбные. Я ушёл». Эдвард думает только о девушках: «There are lots of girls I'd like to fuck who do courses with me at the centre. I sit there in the class with them and think about it, unable to concentrate on my studies» / «В университете полно девушек, с которыми мне хотелось бы заняться сексом. Я сижу на парах, думаю о них и не могу сконцентрироваться на учёбе». В то же время у героя нет обычных знакомых: «I've spoken to a few people but I can't as yet call any of them friends» / «С кем-то я уже пообщался, но пока никого из них нельзя назвать моими друзьями». Университет не очень привлекает рассказчика: «The building...looks like a small exclusive art gallery. Inside there is a huge lecture room with a dull mythological mural on three walls. I am the first to arrive and there is a hushed marmoreal stillness in the place» / «Здание...похоже на небольшую галерею высокого искусства. Три стены в зале расписаны побледневшим мифологическим сюжетом. Я пришёл первым, и от этого места веяло мраморным спокойствием».

Единственным другом рассказчика можно назвать Мадам Д'Амико, в квартире которой он снимает комнату. Её фамилия происходит от итальянского языка. Эквивалент слова «amico» в французском - «ami», в испанском - «amigo». Она очень низкая - ниже, чем полтора метра. Она одета в чёрное, и в её квартире темно, потому что она экономит на электричестве. По вечерам, вместе с подругой Мадам Д'Амико, Мадам Франшо, они молча смотрят телевизор. Амико читает все надписи на экране вслух, что поначалу раздражает Эдварда, хотя потом он привыкает к мягкому голосу Мадам Д'Амико: «At first I find this intensely irritating and the persistent commentary almost insupportable. But

she speaks fairly softly and after a while I get used to her voice». Он только потом узнаёт, что Мадам Франшо безграмотная, и Амико кажется, что без пояснений она бы не знала и названий фильмов, которые они смотрели. В этот момент Эдвард впервые чем-то тронут. «I find I am surprisingly touched by this confidence». Он невольно начинает участвовать в жизни Амико и всё больше узнаёт о ней. Их общение становится легче, она начинает называть его «месье Эдвард» / «Monsieur Edward».

Рассказчик не подозревал, что у Амико есть муж и сын. Её муж страдает от болезни Паркинсона и лежит в санатории. Мадам работает на своего сына, который занимается поставкой вина. Её работа очень нудная, монотонная, заключается в привязывании этикетки к горлышку бутылки. Несмотря на это, она работает терпеливо и не покладая рук. Изредка Эдвард помогает ей снять с полки очередной ящик с бутылками. Он жалеет её и надеется, что её сын достаточно ей платит: «I've no idea how much her son pays her but I suspect it's very little. I like to think she's really stinging her son».

У Эдварда есть знакомый в университете, которого он недолюбливает – Рида. Он приехал в Ниццу из Туниса, и только и делает, что бегаёт за девушками. Он отзывчивый и ведёт себя вежливо, смешит девушек. Нарратор не видит в нём ничего, что могло бы быть привлекательным для дам: «He is of average height, wears bright-coloured, cheap-looking clothes. His hair has a semi-negroid kink in it which he tries to hide by ruthlessly brushing it flat against his head. But his hair is too long for this style to be effective and sticks out at the sides like a helmet or an ill-fitting wavy cap» / «Он среднего роста, носит яркую, дешёвую на вид одежду. В его волосах видно африканское происхождение, и он пытается его спрятать, постоянно причёсывая их. Но они слишком длинные, и выглядят, как горшок или кепка не по размеру». Несмотря на это, Эдвард идёт в кафе с Ридой и его друзьями, тоже из Туниса. Все друзья Риды учатся только ради льгот по студенческому билету: «They are all enrolled at one educational institution or another for the sake of the carte d'étudiant. They tell me they wouldn't be able to stay in France if they didn't possess one». Только Рида действительно пытается получить образование, что объединяет его и Эдварда, приехавшего в Ниццу, кроме всего прочего, чтобы научиться как минимум языку.

Во всём тексте очень мало прямой речи. Вместо этого автор использует косвенную речь, чтобы пересказывать, а не передавать диалоги напрямую. Многие сцены, в которых герой приходит к кому-то по делу, описаны без прямой речи. Например, когда он

записывается на занятия, а когда он снимает комнату в отеле: «An old man gives me a room» - и к нему приходит дочь администратора, не сообщается ни о каком общении между ними. Когда он приходит в кофейню, где его пожалел бармен и разрешил ему доедать булки и круассаны, автор использует косвенную речь в их коротком разговоре: «One night I have a handful of spare centimes and I ask Lucien how much the remaining bit of pizza costs...I mutter something about not being hungry. Lucien looks at me for a moment and tells me to help myself». Прямая речь используется в общении с Ридой и Джеки. К последней Эдвард испытывает особые чувства.

В ночном клубе «Псише» / «Psyché» определяется, кому из двух молодых людей достанется Джеки. В этом смысле Рида ведёт себя, как хищник: «She's mine, okay?» / «Она моя, лады?», а Эдвард хочет, чтобы всё решилось само: «I think we should rather leave that up to Jackie» / «По-моему, лучше подождать, что она решит». Название клуба можно интерпретировать, как «Психологическое». Входной билет туда стоит 18 франков, а так как рассказчику 18 лет, рискнём предположить, что там определяется путь для дальнейшего развития персонажа. Рида уступает Эдварду, и после этого рассказчик вместе с Джеки идут в клуб «le Go-Go», где он замыкается в себе, встретившись с местными звёздами баскетбола, осознаёт, насколько он чужой для этого города, чувствует, как он на самом деле беден и грязен. «I become very subdued». У рассказчика на этот момент при себе лишь 40 франков, и нет надежды, что скоро придут деньги из-за затяжной забастовки на почте в Англии. Он думает о своих нестиранных футболках и о тесной комнате в квартире Амико. Он чувствует себя маленьким и слабым на фоне дружелюбных и общительных баскетболистов, особенно учитывая то, что Джеки решает с ними танцевать: «My personality seems lamentably pretentious and unformed. I think of my poverty, my dirty clothes, my shabby room and I ache with an alien's self-pity, sense a refugee's angst in my bones».

Когда Эдвард провожает Джеки домой, он уже не обращает внимания на девушек, которые ждут клиентов поздно ночью, не тратит время на то, чтобы их описать: «We pass a café with three tarts inside waiting for their pimp». Он думает только о том, скрипит ли кровать в квартире Джеки. В итоге у них состоится диалог, который снова повергает рассказчика в уныние. Джеки собирается скоро вернуться в Англию. Герой чувствует себя одиноким и несчастным: «This talk of parting brings with it a small cargo of emotion» / «от этих разговоров про возвращение на душе небольшой багаж эмоций»

После этой ночи к Эдварду приходит излить душу Мадам Д'Амико. Её муж умер, и ей совершенно не с кем поделиться печальной новостью, либо потому что никому до неё нет дела, либо потому что у неё тоже нет друзей. У Амико идут слёзы, и вместе с ними наружу выходят все её чувства. Рассказчик ей сочувствует, но его внимание больше привлекает конверт с английской маркой. Он понимает, что несмотря ни на что, жизнь преподносит ему подарки, и все люди необычайно щедры по отношению к нему. Жизнь везде проведёт его сама, без каких-либо усилий с его стороны: «It will work out» / «Всё будет хорошо». Герой становится намного эмоциональней, чем в начале рассказа, он получил тот жизненный опыт, за которым приехал, и теперь он уверен в своём будущем.

Французский город Ницца представлен глазами 18-летнего Эдварда в начале рассказа и представляет собой чужое место, описание которого бесчувственно задокументированно ради простого описания местности, где главному герою предстоит провести ближайшее время. В течение всего рассказа город обрывает новыми и новыми чувствами и смыслами для главного героя, но не благодаря окружающей местности (улицам, архитектуре, помещениям, в которые попадает герой), а благодаря людям, встречающимся на его пути. Постепенно из незнакомой местности он превращается во что-то своё, знакомое, более не чуждое ему. Окружающие люди делают его особенным для Эдварда, а тот чувствует себя особенным для окружающих его людей, каждый из которых открывает для него душу. Главный герой ощущает эти откровения как подарки жизни и подарки судьбы, - мотив, который актуализируется в названии и осмысливается на протяжении всего рассказа и достигает апогея к его концу, в момент, когда герой понимает, что имеет шанс на то, чтобы остаться в этом когда-то чужом, но сейчас близком ему городе, благодаря которому он наконец-то почувствовал своё место в мире, где перед ним будут открыты все двери и, в конце концов, скоро «придёт весна и наступят те дни, когда выглянет солнце» / «I think about spring and the days when the sun will be out».

Примечания

¹ When William Boyd decided that he wanted to be a writer, at the age of 19 or so, he had, he says, a fairly shadowy notion of what a writer's life might be like. The ambition descended on him in Nice, where he studied for a year between school and university. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2009/sep/12/william-boyd-life-in-writing>

Список литературы

Boyd W. A life in writing, 2009. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2009/sep/12/william-boyd-life-in-writing> (дата обращения: 04.04.2018) (last accessed: 20.03.2018).

Hewitt K. Contemporary British Stories. Perspective Publications, 2009. P 51–68.

Волков И. Ф. Теория литературы. М.: Просвещение, 1995. 256 с.

THE IMAGE OF THE CITY IN W. BOYD'S SHORT STORY *GIFTS*

Aleksei V. Lokhanin

Student of Translation and Translation Studies, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Perm, Russia, Bukirev str., 15. Bigbrokenmachine89@gmail.com

Olga I. Grafova

Senior lecturer in the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

614990, Perm, Russia, Bukirev str., 15. grafova.olly@gmail.com

The article studies the image of the city in William Boyd's short story *Gifts*, part of the *On The Yankee Station* collection of short stories. Also investigated are issues such as the balance of «ours - theirs» concepts, which are represented in the short story in the form of the city opposed to its inhabitants, and other general issues such as coming of age and character development of a young man who takes in a foreign culture.

Key Words: Boyd, short story, image, literary topos, character development.

**ТЕМА ИСКУССТВА И ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В РАССКАЗЕ
Х. КОРТАСАРА «СЛЮНИ ДЬЯВОЛА»**

Евгения Владимировна Погадаева

студентка факультета современных иностранных языков и литератур,
«Лингвистика» («Перевод и переводоведение»)

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. ghenya_ghenya@mail.ru

Суслова Инга Валерьевна

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. inga_sus@mai.ru

Исследуются особенности реализации темы искусства и принципы создания образа художника в рассказе аргентинского писателя Хулио Кортасара «Слюни дьявола» (1959) на уровне сюжета и системы образов. Делается вывод о том, что размышления о природе искусства развиваются путём сопоставления литературного творчества и фотографии. Акцентируется внимание на активизации роли читателя, который наравне с писателем становится творцом произведения. Комментируется автобиографическое начало в рассказе.

Ключевые слова: Кортасар, рассказ, тема искусства, художник, фотография.

Хулио Флоренсио Кортасар (*Julio Florencio Cortázar*, 1914–1984), или, кратко и более привычно для читателей, Хулио Кортасар, – аргентинский писатель, автор множества рассказов и романов с элементами фантастики и магического реализма, со сложными, витиеватыми сюжетами, необычной структурой, а также стихотворений, очерков, эссе, пьес и художественных переводов.

Х. Кортасар родился в Бельгии, имел немецкие, французские и испанские корни, однако всегда считал себя типичным аргентинцем, то есть «результатом смешения различных национальностей» [Эрраес 2005].

Несмотря на то что писатель провел большую часть своей жизни во Франции, в каждом его произведении нашли отражение проблемы

Аргентины, вступившей в XX в. в тяжелую эпоху исторических перемен. По мнению российского литературоведа В. Б. Земскова, Х. Кортасар – уникальный писатель, оказавший сильнейшее влияние на литературу Латинской Америки. Исследователь также отмечает, что «в аргентинской критике прочно утвердились понятия “до Кортасара” и “после Кортасара”, что еще раз подчеркивает важность фигуры Х. Кортасара в сфере литературы Аргентины» [Земсков 1981: 13].

Но что же отличает Х. Кортасара от других представителей латиноамериканского бума (*Boom latinoamericano*, 1960–1970-е гг.), таких как, к примеру, Х. Л. Борхес, Г. Г. Маркес, К. Фуэнтес, М. В. Льюса? Х. Кортасар по-иному взглянул на сам процесс творчества и, пренебрегая устоявшимися правилами и традициями, создал совершенно уникальные произведения. Писатель сам отмечал: «Я знал, что таких рассказов на испанском языке еще не было, по крайней мере в моей стране <...> Существовали превосходные рассказы Борхеса. Но я делал нечто иное» [Цит по Кутейщикова, Осповат 1983: 262]. Во-первых, произведения Х. Кортасара примечательны особым переплетением фантастики и реальности, ирреальное у него неотлично от реального и воспринимается как часть бытовой повседневности. Кроме того, именно через фантастическое зачастую раскрывается суть вещей и происходит более глубокое проникновение в сознание героев. Во-вторых, столкновение в произведениях реальности и фантастики приводит к тому, что читатель невольно становится участником происходящих в произведении событий, со-творцом, сообщником. В-третьих, произведения писателя всегда метафоричны, полны скрытых смыслов, поэтому требуют внимательного сосредоточенного чтения. В-четвертых, Х. Кортасар формирует свой собственный неповторимый стиль, который проявляется в повествовательной манере, в постоянной игре слов и грамматических времен, в использовании слов и выражений, всегда отшлифованных, острых и попадающих точно в цель.

Анализируемый нами рассказ «Слюни дьявола» («*Las babas del diablo*») был написан в 1959 г. и входит в сборник рассказов «Секретное оружие» («*Las armas secretas*»). На написание данного рассказа Х. Кортасара вдохновил фильм А. Хичкока «Окно во двор» (1954), а сам рассказ аргентинского писателя, в свою очередь, лег в основу сценария фильма М. Антониони «Фотоувеличение» (1966).

Что касается жанра произведения «Слюни дьявола», аргентинский литературовед Хайме Алазраки (*Jaime Alazraki*) отмечает наличие в нём новеллистических черт, так как «произведение отличается

краткостью, наполнено стремительно развивающимися событиями, имеет острый сюжет и неожиданную развязку» [Цит. по: Chaves Alfaro 1992: 51]. В рассказе присутствуют также черты детектива, поскольку в центре сюжетной истории – тайна, которую автор, герой, а также читатель вместе стараются разгадать, выдвигая различные предположения о том, что случилось, могло случиться или еще случится.

Повествование идёт от лица Роберто Мишеля, переводчика и фотографа-любителя, в его образе можно заметить сходство с самим Х. Кортасаром, который помимо литературного творчества занимался переводами и фотографией. Герой, пытаясь облечь в художественную форму странный случай из своей жизни и собственные размышления по его поводу, озабочен выбором повествовательной позиции: «Поди знай, как это рассказывать: то ли от первого лица, то ли от второго, а если попробовать от третьего и во множественном числе? А, может, складывать слова, как поведет, но кто тогда разберется? Вот если б допустимо сказать: “Я увидели луна всплывать” или: “Нам, мне больно глазные дно”, и особенно вот это: “Ты, она – белокурая женщина, были облака, которые по-прежнему плывут пред моими твоими нашими вашими лицами”» [Кортасар 2010: 85]. В итоге, повествование ведется то от первого, то от второго, то от третьего лица, тем не менее, повествователь не теряет и ведет читателя по произведению. Композиция рассказа кольцевая: он начинается и заканчивается тем, что Роберто Мишель сидит за печатной машинкой, размышляя и рассматривая проплывающие мимо облака.

Сюжет творимого произведения строится на основе одного необычного впечатления главного героя. Роберто Мишель, прогуливаясь по Парижу с фотоаппаратом в руках, замечает пару, подростка и женщину, которые привлекают его внимание. Он моментально их фотографирует, чем вызывает яростное недовольство женщины. Она требует отдать ей пленку, на что Роберто не соглашается. Распечатав сделанный снимок и приглядевшись к нему, Роберто старается понять, что на самом деле могло произойти между подростком и женщиной, и почему фотография вызвала у нее такую реакцию. Роберто подозревает, что главную роль в этой сцене играл мужчина, сидевший в машине неподалеку. Возможно, мужчина послал женщину завлечь для него подростка с целью соблазнения и растления.

Осознание зла, скрывающегося за заурядной повседневностью, ошеломляет героя. Это поразительное открытие он совершает

благодаря сделанной фотографии – краткому моменту бытия, вырванному из контекста времени.

Тема искусства является ведущей в рассказе, она связана и с литературой, и с фотографией, двумя видами творчества, которые, по мнению Х. Кортасара, почти ничем не отличаются друг от друга. Повествование строится так, что читатели становятся не просто наблюдателями, но и активными участниками процесса создания рассказа. Главный герой, Роберто Мишель, старается объяснить произошедшее, изложив его на бумаге, сделав из него произведение искусства. Приступая к рассказу, Роберто в замешательстве: «Я знаю, что всего труднее найти форму для этого рассказа, знаю и не боюсь повториться. Труднее всего потому, что не разобрать, кто, собственно, ведет рассказ, я или то, что произошло, или, наконец, то, что вижу сейчас (облака, а порой – голубь)...» [Кортасар 2010: 88]. Кроме того, герой старается описать случившееся объективно и правдиво, однако сомневается, способен ли он сделать это: «Вдруг я просто рассказываю ту правду, которая останется только моей, и тогда от этой правды хотя бы перестанет так щекотно свербеть в желудке, и можно будет избавиться от этого чувства, покончить каким-то образом с этой морокой, а там будь что будет» [там же]. Как и любой художник, приступая к реализации творческого замысла, он озабочен поиском формы и адекватных выразительных средств, чтобы описать случившееся в соответствии с собственным видением. Однако, стараясь воссоздать образ женщины, Роберто понимает, что не может подобрать нужных слов: «Женщина так и стоит передо мной – тоненькая, стройная (два неверных слова для ее словесного портрета) <...> Весь ветер воскресного утра растрепал золотистые волосы...которые прикрывали ее белое хмурящееся лицо (еще два неточных слова) <...>» [там же: 93–94]. Писатель констатирует, что в художественном произведении действительность трансформируется, зачастую искажается, меняется, получает своего рода независимость от того, что происходило в реальности.

Роберто в итоге удается описать пережитое впечатление, однако выдвижение им в течение рассказа множества теорий, предположений и исходов приводит к тому, что каждый читатель, в конце концов, становится и непосредственным участником описанных событий, и со-автором рассказа. В «Слюнях дьявола» представлены воззрения на природу творчества самого Х. Кортасара: для него важно, чтобы реципиент был включен в ход произведения, и чтобы он, являясь спутником художника, следовал с ним по произведению рука об руку. В этом приёме реализуется типичная черта постмодернистского

искусства – множественность интерпретаций, активизация роли читателя.

В понимании Х. Кортасара фотография занимает в иерархии видов искусств равное с литературой положение. В рассказе «Слюни дьявола» фотограф ощущает себя художником, а снимки – произведениями искусства. «Этому искусству [фотографии] надо учить с детства, ведь здесь не обойтись без определенной дисциплины, без эстетического воспитания, здесь нужен хороший глаз и уверенные пальцы» [Кортасар 2010: 90]. Автор, тем самым, утверждает, что не каждый может стать фотографом, и, чтобы делать действительно хорошие снимки, нужно иметь умение и талант. Также нельзя не согласиться с Х. Кортасаром относительно того, что произведением искусства снимок становится только тогда, когда художник сумеет «поймать», подобно импрессионистам, неуловимый момент реальности и показать его с новой, ранее не видимой стороны, сделать особенным. Фотография должна не просто отражать реальность, но и побуждать к воображению, наталкивать на различного рода мысли, чтобы смотрящий на нее (как и читающий рассказ) выходил за ее рамки, старался анализировать, смотреть на ситуацию с иной стороны и находить новую, неизвестную ранее истину.

Кроме того, можно заметить, что, в понимании Х. Кортасара, литература и фотография тесно связаны. Аргентинский писатель подчеркивает, что фотограф почти ничем не отличается от литератора. Автор отождествляет рассказ и фотоснимок, утверждает, что писательство схоже с фотографированием, поскольку фотограф, как и писатель, должен «выхватить из реальности фрагмент, заключив его в строго определенные рамки, но таким образом, чтобы этот выхваченный кусок действовал словно взрыв, распахивающий настежь несравненно более обширную реальность» [Цит по Кутейщикова, Осповат 1983: 265]. По мнению Х. Кортасара, произведение искусства должно воздействовать на читателя как некое открытие, нести в себе нечто, что выходило бы за рамки литературного или изобразительного сюжета, содержать в себе откровение [там же].

Х. Кортасар утверждает, что с помощью литературного творчества можно объяснить и отрефлексировать происходящее (главный герой произведения пишет рассказ, для того чтобы лучше разобраться в случившемся), однако суть открывается посредством *синтеза* литературы и фотографии. Рассказ Роберто строится как на описании словом реально произошедшего случая, так и на анализе фотоснимка. Таким образом, Х. Кортасар вновь подчеркивает, что литература и фотография тесно между собой связаны.

Кроме того, фотограф, будучи художником, сталкивается с теми же трудностями, которые встречаются в процессе написания литературного произведения: ему необходимо найти ракурс, с помощью которого оказалось бы возможным запечатлеть то, что действительно происходит в определенный момент; также он осознает тот факт, что снимок не является точным отображением реальности, это всего лишь «окаменевшее воспоминание», выхваченный из жизни, из контекста и вставленный в рамку отдельный момент [Кортасар 2010: 104].

Как фотоснимок, так и рассказ – произведения, которые формально имеют границы. Однако мы видим, что герой рассказа «Слюни дьявола» выходит далеко за рамки фотографии, смешивая реальное и воображаемое, детально восстанавливая и дополняя сцену, свидетелем которой он стал. Произведение искусства активизирует воображение, побуждает к рефлексии, помогает понять реальность, увидеть ранее невидимое, рисует ситуацию с новой стороны.

Размышляя о творческом процессе, Х. Кортасар утверждает, что порой, чтобы заметить суть явления, нужно отдалиться от него, абстрагироваться от определенных вещей, посмотреть на происходящее с дистанции, что у самого писателя всегда вызывает «состояние повышенной восприимчивости» и помогает лучше увидеть и понять ситуацию, найти в ней нечто новое и ранее не видимое и начать творить [Кортасар 1982: 294]. Герой рассказа «Слюни дьявола» видит истинную картину произошедшего не в процессе непосредственного наблюдения за женщиной и подростком, а при тщательном рассматривании снимка, то есть, отделившись от самой ситуации, исключив из нее себя. Именно фотография (не реальность) разжигает воображение героя, именно на фотографии он видит все отчетливей, замечает, как руки женщины начинают нервно двигаться, видит, как мужчина выходит из машины, направляется к нему, как «дрожит его черный язык в приоткрытой яме рта» [Кортасар 2010: 111]. Таким образом, фотография, будучи произведением искусства, воплощает в себе другую реальность, параллельную действительности, существующую независимо от нее, где имеют место быть и абсурд, и фантастика.

Женщина и подросток, будучи запечатленными на фотографии Роберто, оживают и начинают существовать независимо от художника. Роберто даже чувствует себя мертвым, а героев снимка – живыми, более живыми, чем он сам: «мы поменялись вдруг местами: жили они, а не я, жили, двигались, решали...» [Кортасар 2010: 109–

110] Это говорит о том, что зачастую произведение искусства отделяется от создателя и начинает «жить» независимо.

Поскольку в произведении Х. Кортасара правда и вымысел существуют нераздельно друг от друга, сложно сказать, что же произошло на самом деле между женщиной и мальчиком. Во время чтения рассказа читатели задумываются: «Что же более реально: сама действительность или рассказ, полный воображения и вымысла; жизнь или произведение искусства?» И каждый должен дать ответ на этот вопрос самостоятельно.

В рассказе фотография оказывается реальнее действительности, обнажая ее и выставляя на всеобщее обозрение правду, которая часто бывает не видна невооруженным глазом. Произведения искусства помогают нам понять суть происходящего, «снять с увиденного чуждые ему одежды», сорвать маски [Кортасар 2010: 93]. Искусство также способно дать вторую жизнь тому или иному событию, одновременно пересмотрев его, переоценив. Таким образом, художник, творя, открывает нам новые горизонты, с помощью искусства мы начинаем лучше понимать не только окружающую нас действительность, но и себя самих.

Список литературы

Земсков В.Б. Пересекающиеся тропинки аргентинской прозы // Аргентинские рассказы / сост. Э. Брагинской. М.: Худож. литература, 1981. С. 3–20.

Кортасар Х. Из бесед с Энрике Гонсалесом Бермехой // Писатели Латинской Америки о литературе / под ред., предисл. В. Кутейщиковой; сост. Л. Осповат. М.: Радуга, 1982. С. 292–309.

Кортасар Х. Слюни дьявола / пер. с исп. Э. Брагинской // Тайное оружие: рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 85–112.

Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. М.: Сов. писатель, 1983. 424 с.

Эрраес М. Хулио Кортасар: другая сторона вещей / пер. с исп. А. Борисовой. СПб.: Азбука-классика, 2005. 415 с. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=148106> (дата обращения: 10.06.2018).

Chaves Alfaro I. Las babas del diablo de Julio Córdazar: la rebelión del relato. LETRAS, 2 (27–28). Universidad Nacional de Costa Rica, 1992. P. 49–67.

THE THEME OF ART AND THE IMAGE OF THE ARTIST IN J. CORTÁZAR «THE DEVIL'S DROOL»

Evgeniya V. Pogadaeva

Student of Linguistics (Translation and Translation Studies
(Spanish Language), Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev st., 15. ghenya_ghenya@mail.ru

Inga V. Suslova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature
and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev st., 15. inga_sus@mail.ru

The article studies how the theme of art and the image of the artist are depicted in the story «The Devil's Drool» (1959) by the Argentine writer Julio Cortázar. The plot and the image system are under analysis. It is concluded that the comparison between photography and literature made by the author demonstrates the nature of art. Much attention is given to the active reader who collaborates with the author and becomes a co-creator. Moreover, the autobiographical elements in the story are commented upon.

Key words: Cortázar, story, the theme of art, artist, photography.

**ФУНКЦИИ ЭПИГРАФОВ В РОМАНЕ М. УЭЛЬБЕКА
«РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА БОРЬБЫ»**

Юрий Игоревич Семенченко

магистр по направлению «Филология» (испанский и французский языки).
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации
Южного федерального университета
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Университетский пер., 93. yurisemenchenko@yandex.ru

Ольга Анатольевна Джумайло

д. филол. н., доцент кафедры теории и истории мировой литературы
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации
Южного федерального университета
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Университетский пер., 93. dzum2@yandex.ru

В статье рассматриваются функции эпитафий в романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы». Эпитафия является одним из паратекстуальных элементов, тесно связанным как с подтекстом, так и с самим текстом, а также вводящим в художественное пространство значительный пласт культурной информации. Будучи взаимосвязаны между собой, эпитафии способствуют когерентному и целостному прочтению текста, а также влияют на его жанровую атрибуцию.

Ключевые слова: французская литература, Мишель Уэльбек, паратекст, «Расширение пространства борьбы» как роман *à thèse*.

Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq, род. в 1958 г.) – видный французский поэт, романист, публицист, творчество которого вызывает противоречивую реакцию критиков: «один из самых значительных писателей современности», «литературный маргинал», «литературная помойка» [цит. по: Сулова 2011: 242], «порнографическое убожество» [цит. по: Кубарева 1996: 99, 100], «постмодернистское варварство» (М. Редонне) (цит. по: [Пахсарьян 2006]). «Расширение пространства борьбы» (*Extension du domaine de la lutte*, 1994) – дебютный роман Уэльбека, привлечший внимание многих исследователей. Так, Б. Виард отмечает, что критика либерализма, которой пропитан роман «Расширение пространства

борьбы», сближает творчество Уэльбека с творческими идеями Бальзака: ««Крестьяне» Бальзака и «Расширение пространства борьбы» базируются на общей идее: либерализм эквивалентен насилию, неравенству, поведение человека подчинено законам спроса и предложения» [Murielle 2007: 6]¹.

В дебютном романе Уэльбека «Расширение пространства борьбы» были обозначены основные темы творчества писателя, такие как либеральная конкурентная экономическая политика, сексуальная свобода, кризис принятия самоидентичности, одиночество человека. Фокус исследования данной статьи сосредоточен на функции паратекстуальных элементов, в частности, эпитафий в романе «Расширение пространства борьбы», изучение которых позволяет углубить представление о жанровой природе произведения.

Паратекст представляет собой совокупность элементов, сопровождающих произведение [Чернигова 2006: 4]. Одним из паратекстуальных элементов текста, вступающим с ним в межтекстовые отношения, является эпитафия. Ж. Женетт выделяет следующие функции эпитафий, являющиеся в той или иной степени имплицитными, поскольку каждая из них представляет собой объект интерпретации читателя: эпитафия может служить *комментарием* к названию текста художественного произведения и, наоборот, подчеркивать его главную *тематическую* составляющую, представлять собой *цитируемый текст* художественного произведения, и, наконец, выполнять функцию *ключевого слова-пароля*, необходимого для понимания историко-культурного и биографического контекстов, связанных с автором [Genette 1987: 145–149]. Подобный подход к анализу функционального потенциала эпитафии, при котором отражается его способность взаимодействовать с различными уровнями текста, наиболее соответствует цели настоящей статьи.

Следует отметить, что Уэльбек в своем произведении часто обращается к *библейзму*. Интерес автора к Священному Писанию подтверждают слова из интервью с писателем: «Библия – это замечательная книга, поскольку евреи обладают выдающимся литературным талантом»². Так, эпитафия первой главы первой части романа «Расширение пространства борьбы» – выдержка из послания апостола Павла к Римлянам: «Ночь прошла, а день приблизился; итак, отвергнем дела тьмы и облечемся в оружие света» [Уэльбек 2007: 7]. В данном послании апостол призывает к новообращенным жителям империи, поскольку, с одной стороны, на нём лежит долг проходить священное служение Христово, с другой, римляне являются своего

рода предстоятелями других народов, «ибо тот, кто приносит пользу голове, то приносит пользу и остальному телу» [Феофилакт 2017: 4]. Основная цель послания к Римлянам состоит в том, чтобы дать последним более полное понятие о Христе и Его деле, показать, что только жизнь в соответствии с «духом Божиим» является залогом будущего воскресения. Очевидна прямая соотнесенность героя-повествователя романа «Расширение пространства борьбы» с апостолом Павлом. Главный герой Уэльбека, как и один из величайших творцов экклесиологии, пишет свое послание к *любезному другу-читателю* (*sympatiquе ami lecteur*) для того, чтобы подготовить его к смерти: «Скоро вы умрете, но это не страшно. Я с вами. Я вас не брошу». [Уэльбек 2007: 16]. Справедливая мысль И. Сусовой о том, что эпиграф-библейзм во многом определяет композицию и язык первых глав текста, для которых характерна «*пасторская* риторика», должна быть дополнена акцентом на характерной для семинарского красноречия *склонности к симметричным построениям*, а также к риторическим *фигурам прибавления* – анафоре и эпифоре.

На протяжении романа «Расширение пространства борьбы» Уэльбек показывает, что каждый должен бороться за право на личную свободу и участвовать в конкуренции, которая лежит в основе капиталистического общества. Произведение пронизано теорией социального дарвинизма – выживает сильнейший, способный победить другого на поле социальной брани. Иерархии в либеральном обществе строятся вдоль двух осей: если в условиях политики свободной рыночной экономики выживает наиболее конкурентный на экономическом уровне индивид, в результате чего одним удастся разбогатеть, а другие остаются бедными, то в сексуальных отношениях также действуют законы конкуренции, которую не выдерживают сексуально непривлекательные и немолодые. Известно, что главный герой одинок, он не женат и у него нет друзей. Однако, пока он жив, он вынужден бороться за расширение пространства своей жизни, т.е. за расширение пространства своей же борьбы. Эта капиталистическая конкуренция с другими членами социума, являющаяся наследием либерального общества, соотносится с эпиграфом к седьмой главе первой части произведения, которым является первый куплет песни Нила Янга «Vampire Blues»: «Грядут хорошие времена, // Я слышу об этом повсюду, // Грядут хорошие времена, // Но они грядут очень медленно...» («Good times are coming // I hear it everywhere I go // Good times are coming // But they are coming slow...») [Уэльбек 2007: 30]. Данные строки предшествуют событиям, которые связаны с поездкой главного героя в командировку с одним из

сотрудников компании, который не пользуется успехом у противоположного пола, несмотря на финансовое благополучие, и потому одержим желанием занять свое место в сексуальной иерархии. В этом смысле строки из песни Нила Янга показывают, что начало повествования не является пессимистичным, Уэльбек сохраняет надежду на успех героя-повествователя и его спутника в предстоящей им борьбе, а сам эпиграф-цитата обладает признаками сквозной метафоры жизни-борьбы, разворачивающейся на текстовом уровне.

Особого внимания заслуживает интерес М. Уэльбека к философской мысли буддизма. Так, эпиграфом к пятой главе второй части романа является цитата из «Дхаммапады»: «Эти дети – мои, эти богатства – мои.» Так говорит безумец, не ведающий покоя. Поистине, не принадлежим себе. Откуда дети? Откуда богатства?» [Уэльбек 2007: 91]. Настоящий эпиграф предшествует описанию пребывания героя-повествователя в больнице, в которую он попадает после сердечного приступа, вызванного перикардитом. Если в начале повествования герой готовит свою паству спокойно принять смерть и таким образом соотносится с апостолом Павлом, то теперь он сам испытывает сожаление и даже страх перед тем, что его жизнь может внезапно оборваться: «Столь внезапная смерть казалась мне вопиющей несправедливостью <...>. Правда, в последние несколько лет дела у меня шли неважно, но это же не причина, чтобы прерывать эксперимент. Напротив, можно было ожидать, что теперь-то жизнь мне улыбнется» [Уэльбек 2007: 87]. Обращение автора к строкам одного из важнейших источников буддийской мысли связано с желанием дать чувство утешения читателю на фоне повествования, пронизанного мизантропией и крайне пессимистическими настроениями, поскольку, по мнению самого М. Уэльбека, на фоне либерального общества, ставящего на первое место личную свободу, индивидуалистические победы и личную траекторию движения, единственно возможным решением, способным обуздать характерное для данного социума неистовое потребление, является буддизм с его *преодолением желаний*: «Буддизм стремится к преодолению желаний посредством аскетизма. Это не совсем то решение, которое я предлагаю, вернее, я вовсе не призываю к нему, однако, у нас вырисовывается общая цель – *преодоление желания*. Лучшее, что может на данный момент произойти с Западом – это раствориться в буддизме»³.

Высказывания французских философов и литературоведов XX века также используются Уэльбеком в качестве эпиграфов. В этом смысле наиболее продуктивным представляется анализ эпиграфа к девятой

главе второй части произведения: «И вдруг то, что я недостаточно современен, перестало меня волновать» («Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne») [Уэльбек 2007: 125]. Данное высказывание принадлежит великому французскому философу и литературоведу Р. Барту. Смысл его заключается в том, что гетерогенные дискурсивные практики (относящиеся к разным культурам, эпохам, жанрам) не могут быть осмыслены сквозь призму обычной разнородности или посредством введенной самим же Бартом метафоры «гул языка», описывающей его «утопичное» состояние, при котором он язык «изменяет своей природе», превращаясь в беспредельную звуковую ткань, где теряет реальность его семантический механизм. Согласно эстетическим предпочтениям самого Уэльбека, язык являет собой не более, чем сборник цитат. Дискурсивная этика автора направлена против стандартизации языка, выражающейся в банальном словоупотреблении [Murielle 2007: 75]. Этот тезис находит свое подтверждение в следующих строках романа «Расширение пространства борьбы»: «В брошюрке, выпущенной магазином «Галери Лафайет» мне попалась занятая характеристика человеческих существ под названием «Приматы современности» [Уэльбек 2007: 147]. Подобные детали свидетельствуют о способности Уэльбека заострять внимание на возможности слова исказить и даже терять свое первичное значение⁴. Следовательно, данный эпиграф является своеобразным ключом, позволяющим понять отношение автора к языку, в частности, недоверие писателя к языку принятых понятий.

Помимо эпиграфов-библейзмов, отсылок к композициям рок-музыкантов, популярных в 1970-е, обращения к источникам буддийской философии, а также использования цитат видных философов XX века, М. Уэльбек вводит свои эпиграфы, обнаруживающие личный авторский опыт. Так, эпиграф к десятой главе становится тезисом, многообразно варьируемым в рассматриваемом тексте: «Вот-вот, у нас есть свои ценности!» [Уэльбек 2007: 129]. Настоящий эпиграф еще раз резюмирует представления автора о состоянии описываемого им общества, крест на котором, по убеждению Уэльбека, ставит культ потребления, прославление либеральной демократии и возведение во главу угла личных свобод [Dumas 2013: 89].

Исследование функционального потенциала эпиграфов в романе Уэльбека позволяет сделать вывод об их соотнесенности с жанровой поэтикой текста, сочетающей приемы, характерные для романа *à thèse*. Согласно С. Сулейману, роман *à thèse* представляет собой с точки

зрения читательского восприятия «дидактическое произведение, цель которого заключается в том, чтобы *демонтировать* (*démontrer*) условную истину политической идеологии, религиозной доктрины, философской или научной мысли» [Suleiman 1983: 14]. Таким образом, фокус повествования романа *à thèse* сосредоточен не на самих событиях, а на стремлении повлиять на манеру его прочтения читателем. Проследим влияние функционального потенциала эпитафий в романе «Расширение пространства борьбы» на жанровую составляющую текста.

Так, первый эпитаф, взятый из послания апостола Павла к Римлянам, вводит мотив *вырождения апостолов*. В начале повествования главный герой представлен как мудрец, который пишет свое послание к другу-читателю, которого он, подобно ближайшему ученику и последователю Христа, обязуется проводить в последний путь. Однако, несмотря на пасторскую риторику повествования, по мере развития сюжета фигура апостола подвергается *десакрализации*. Перед главным героем проходит череда трагических событий («бомба взорвалась возле Ратуши: пятидесятилетнюю женщину разорвало на куски» [Уэльбек 2007: 26], «одному студенту выбили глаз, полицейскому оторвали руку» [Там же, с. 72]), которые он воспринимает как доказательство против существования Бога. Ощущение отсутствия Бога угнетает героя Уэльбека, который страдает от одиночества, чувствуя представленность современного человека самому себе. Желая помочь главному герою превозмочь себя, его друг священник восклицает, обращаясь к нему: «Ты должен признать свою божественную природу!» [Уэльбек 2007: 38]. Главный герой обещает своему другу последовать его совету, однако сам скептически относится к наставлениям священнослужителя, функции которого в современном обществе взяли на себя психоаналитики. Процесс десакрализации фигуры апостола в современном мире достигает своей кульминационной точки в тот момент, когда герой Уэльбека подталкивает к убийству своего коллегу Тиссерана: «Сегодня вечером ты должен стать убийцей: поверь мне, мой друг, это единственный шанс, который у тебя остался» [Уэльбек 2007: 139]. На поле социальной брани нет места ни христианскому всепрощению, ни проповедникам Слова Божьего, а убийство становится единственным выходом для сексуально непривлекательного в борьбе за право занять свое место в сексуальной иерархии.

Что касается выдержки из «Дхаммапады», выбранной в качестве эпитафы к седьмой главе первой части произведения, то она, на наш взгляд, не подвергается процедуре десакрализации и демонтажа, но

представляет собой то, что Г. Юзефович называет «*некоторым оптимизмом*» [Юзефович 2012], который все же присутствует в романе, пропитанном мизантропией и пессимизмом. К данному выводу нас подталкивают приведенные выше слова из интервью Уэльбека, в котором автор подчеркивает, что буддизм с его преодолением желаний способен обуздать неистовое потребление в современном обществе.

Особого внимания заслуживает последний эпитаф, который показывает ироничное, если не циничное отношение автора к мудрости. Так, Уэльбек вводит последний эпитаф, отражающий его личный авторский опыт, с тем, чтобы низложить прописные мнения-истины как *вербальные конструкции*, показать неспособность чужих текстов к высказыванию.

Так или иначе, проанализировав функции эпитафов в романе «Расширение пространства» борьбы, мы можем сделать вывод о влиянии функционального потенциала исследуемых паратекстуальных элементов на жанровую составляющую текста. Следует также отметить, что эпитафы, будучи взаимосвязаны, способствуют когерентному и целостному прочтению текста. Кроме того, эпитаф тесно связан с информационным потоком текста. Для него присуща экстралингвистическая природа, а содержащийся в эпитафе значительный пласт культурной информации обеспечивает непрерывный диалог авторов, текстов и культур.

Примечания

¹Здесь и далее перевод наш

²M. Houellebecq. Par Didier Sénécal (Lire) [Электронный ресурс] // L'express. 2001. Режим доступа: https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html

³Jean François Marchandise, Jean-Yves Jouann, Nicolas Bourriaud, «“Je crois peu en la liberté”». Entretien avec Michel Houellebecq», *Perpendiculaire*, №11, automne 1998, p. 5–23.

⁴Там же, С. 75.

Список литературы

- Кассиан*. Водой и кровью, и духом. М.: Грааль, 2001. 252 с.
- Кубарева Н.П.* Зарубежная литература второй половины XX века. М.: Моск. лицей, 2002. 208 с.
- Пахсарьян Н. Т.* Теория постмодернизма и современный французский роман // *Литература XX века: итоги и перспективы изучения*. Материалы четвертых Андреевских чтений. М.: Экон-Информ, 2006. С. 38–42.
- Суслова И.В.* Метапрозаическое начало в романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» // *Вестник Пермского университета*. 2011. № 4. С. 242–248.

Уэльбек М. Расширение пространства борьбы. / СПбю: Азбука-классика. 2014. 192 с.

Феофилакт. Толкование на Послания святого апостола Павла. М.:Litres, 2017. 1010 с.

Чернигова И.В. Коммуникативный потенциал паратекста французских художественных произведений XVI–XVII веков (на материале авторских и издательских предисловий): дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2006. 208 с.

Юзефович Г. Искусство и культура [Электронный ресурс] // Художественный дневник. 2011. № 50. Режим доступа: <http://www.itogi.ru/arts-kniga/2011/50/172787.html> (дата обращения: 31.01.2018).

Dumas I. Gouffre humain: Représentation de la sexualité chez Houellebecq. Québec: Université du Québec à Rimouski, 2013. 2012 p.

Genette G. *Seuils*. Collection Poétique Paris: Éditions du Seuil, 1987. 350 p.

Houellebecq M. Extension du domaine de la lutte. Editions Maurice Nadeau, 1994. 93 p.

Marchandise J.F., Jouann, J-Y. Je crois peu en la liberté. Entretien avec Michel Houellebecq // *Perpendiculaire*, №11, 1998. p. 5–23.

Murielle L.C. Michel Houellebecq sous la loupe. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2007. 405 p.

FUNCTIONS OF EPIGRAPHS IN M. HOUELLEBECQ'S NOVEL "EXTENSION DU DOMAINE DE LA LUTTE"

Iurii I. Semenchenko

Master of Philology; Theory of Translation and Intercultural Communication (Spanish and French).

Institute of Philology Journalism and Intercultural Communication,

Southern Federal University

344006, Russia, Rostov-on-Don, Universitetskiy st., 93. yurisenchenko@yandex.ru

Olga A. Dzumaylo

PhD in Philology, Associate Professor in the Department of Theory and History of World's Literature

Institute of Philology Journalism and Intercultural Communication,

Southern Federal University

344006, Russia, Rostov-on-Don, Universitetskiy st., 93. dzum2@yandex.ru

The article regards the functions of epigraphs in the M. Houellebecq's novel "Extension du domaine de la lutte". The epigraph is considered as one of the paratextual elements, which is highly related to the implicative meaning of the text as well as to the text itself. Thus, the epigraph enriches the world of a piece of literature with a significant layer of cultural information. Being interrelated, epigraphs facilitate coherent and comprehensive reading, as well as help readers to refer the text to a definite genre.

Key words: French literature; Michel Houellebecq; paratext; "Extension du domaine de la lutte" as a novel *à these*.

**СИМВОЛИКА ЦВЕТА
В РОМАНЕ ДЖОАНН ХАРРИС «ШОКОЛАД»**

Елена Салаватовна Тюрина

ученица 11 класса

МАОУ СОШ № 7 с углублённым изучением английского языка
614000, Россия, Пермь, ул. Попова, 50. thcb6104@gmail.com

Наталья Анатольевна Рудомётова

студент магистратуры факультета СИЯЛ

Пермский государственный научно-исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. notmorozok@gmail.com

В статье исследована символика цвета в романе Джоанн Харрис «Шоколад». Используемые в тексте романа цветковые прилагательные не только позволяют формировать образы персонажей и читательское отношение к ним, но и имеют определённое символическое значение, раскрывающее основной конфликт романа.

Ключевые слова: Харрис, цвет, символ, красный, чёрный.

Использование большого количества цветковых прилагательных характерно для творчества Джоанн Харрис: в романе «Мальчик с голубыми глазами» 6 цветов (чёрный, коричневый, зелёный, белый, красный и синий) соответствуют 6 основным персонажам. Текст романа «Шоколад» также изобилует цветковыми прилагательными. В процессе анализа были выявлены часто используемые цвета: красный, чёрный, белый, оранжевый, зелёный, а также коричневый как цвет шоколада.

Причины использования различных цветов в романе Джоанн Харрис «Шоколад» не достаточно изучены. Несмотря на то, что некоторые исследователи, в том числе С. А. Радионова, Т. В. Адамчук, Т. А. Стрижевская, упоминали использование красного цвета, они никогда не связывали его с внутренним миром героев [Радионова 2015: 1–7; Адамчук 2015: 2; Стрижевская 2015: 3–5]. Более того, Харрис использует и другие цвета помимо красного, которые также имеют определённое символическое значение. А. Ф. Лосев определял символ как «субстанциальное тождество идеи и вещи» [Лосев 1995:

44]. По Лосеву под символом понимается не просто физическое отражение вещи, но её отражение в сознании и мышлении.

Роман написан от первого лица, однако имеет особую структуру: главы, написанные от лица Виенн Роше, чередуются с главами от лица отца Рейно. В главах Рейно, практически отсутствуют прилагательные, обозначающие цвет, а в редких случаях, когда он использует эти слова, они относятся к Виенн, Ануку и предметам, с ними связанным: «red-and-gold confection on a dazzling white ground» - о шоколадном магазине [Harris 2000: 25]. Главы от лица Виенн же изобилуют цветовыми прилагательными, выявляющими её эмоциональное отношение к миру.

Если предположить, что цвет «несёт в себе не столько признак какого-либо предмета, сколько некое эмоциональное начало» [Яншин 2001: 113], то почти полное отсутствие цветовых прилагательных в речи Рейно может говорить о его равнодушии к описываемым предметам и личностям. Появление же цветовых прилагательных в описании Виенн свидетельствует о наличии эмоционального отклика.

История начинается с прибытия Виенн Роше и её дочери Анука в небольшую французскую деревеньку Ланскне-су-Тан во время Масленичной недели. Виенн открывает шоколадный магазин на месте старой пекарни, чем заслуживает неодобрение отца Рейно, кюре прихода, который настраивает жителей против чужестранок. При описании главной героини и её дочери особое внимание уделяется красному, практически всегда в их внешнем облике присутствуют детали этого цвета: «red coat», «red skirt» и т.д [Harris 2000: 36]. Во многих культурах красный цвет считается цветом жизни, цветом желаний и страсти [Брокгауз, Ефрон 1903: 859; Фоли 1997: 165]. Использование в описании данных персонажей красного цвета подчёркивает их внутреннюю энергию, способную изменить людей вокруг. Под влиянием этой энергии меняются многие персонажи романа: Жозефина Мускат, избавившаяся от гнёта мужа, смертельно больная Арманда Войзин, Гильом, лишившийся дорогого друга. Можно проследить закономерность - появление красных деталей в одежде является признаком изменений во внутреннем мире героев: в описании Жозефины появляется «red beret» [Harris 2000: 216], в описании Гильома – «red scarf» [Harris 2000: 234], а Арманда надевает «a whole red dress» [Harris 2000: 351]. Красный цвет следует расценивать как внешнее проявление деятельной жизненной энергии, под влиянием которой жители деревни начинают изменяться к лучшему.

Образ главной героини связан и с огнём: прилагательное «*flame-coloured*» также используется для описания одежды Виенн. Образ огня и красный цвет тесно связаны, поскольку оба символа имеют противоречивые значения: красный – цвет радости, в христианстве – символ Дьявола; огонь ассоциируется, как правило, с адом, но есть и благодатный огонь, ассоциируемый с Богом [Шейнина 2005: 281]. Огонь в описании Виенн может относиться к огню кухни, созидания: «*As I watched she lit another mountain of pancakes... liquid flame running from plate to plate...*» [Harris 2000: 206]. Образ огня также связан и с Франсисом Рейно, священником, но в его случае огонь – разрушительная, опасная сила; это уже не пламя очага, но буйство пожара.

Чёрный цвет – символ скорби, траура, а во многих культурах – ещё и символ зла [Брокгауз, Ефрон 1903: 859]. Он окружает Франсиса Рейно: «*polished black shoe*», «*soutane like the wings of a black bird*» [Harris 2000: 46]. Его образ смешивается в голове Виенн с образом «чёрного человека», олицетворением смерти: «*The Black Man has many faces, all of them unforgiving, hard and strangely envious. Run, Vianne. Run, Anouk. Forget your small sweet dream and run*» [Harris 2000: 216].

Вместо традиционного противопоставления белого и чёрного автор предлагает читателю нечто новое – борьбу красного и чёрного, созидания и разрушения, жизни и смерти. Яркая, исполняющая чужие желания Виенн не является олицетворением абсолютного добра, а ставший причиной разрушения нескольких десятков жизней отец Рейно – отнюдь не дьявол во плоти. Однако в этом противостоянии провозглашается торжество жизни, и этот триумф легко проследить на последних страницах романа.

Мотив лишённости цвета выражается разными способами и в различных ситуациях. Вызывая в памяти образ Люка, Виенн замечает его «бесцветность»: «*...a colourless boy, too correct in his pressed flannel trousers and tweed jacket, cool green-grey eyes beneath a lank fringe*» [Harris 2000: 90]. Отсутствие цвета в данном случае можно рассматривать как признак того, что в жизни мальчика подавляются сильные эмоции. Тот факт, что Виенн не описывает цветовую гамму внешности и одежды мальчика, может говорить и об отсутствии у неё сформировавшегося отношения к нему.

В символике белого цвета также присутствует значение чего-то не имеющего окраски. Белый относится к ахроматическим цветам, то есть к «бесцветным». Если рассматривать отсутствие цвета как символ отсутствия жизни, то становится понятно, почему белый используется

для описания бледного лица больной Арманды. Белый цвет деревенской церкви – доведённая до абсурда чистота, неприятие и последующее уничтожение любого другого цвета: «A church, aggressively whitewashed, in a square of little shops» [Harris 2000: 7]. Рейно – представитель церкви, и его стремление избавиться от чужаков, напоминает свойство белого цвета отражать весь видимый спектр цветов [Безрукова 2000: 189].

Помимо чёрного, красного и белого в романе используются и другие цвета. К примеру, оранжевый цвет, в спектре находящийся между красным и жёлтым, также связан с образами Виенн и Анук. Он является цветом ощущений, наслаждений [Фоли 1997: 261]. Именно кусок оранжевого пластика на витрине магазина привлекает внимание отца Рейно: он сравнивает его с конфетной обёрткой, словно бы с недоступным для него наслаждением: «The orange-covered window...looks like a huge bonbon waiting to be unwrapped... » [Harris 2000: 19] .

Хотя коричневый цвет в произведении и не используется для описания изделий из шоколада, сладость связана с этим цветом. Коричневый, как цвет земли, имеет значение «приземлённости», земных удовольствий, нередко ассоциируется с комфортом и уютом. Центральный образ романа, шоколад связан со своей создательницей и является частью её жизни; он становится для Франсиса Рейно «запретным плодом», земным удовольствием, которое он всеми силами пытается отринуть.

Зелёный символизирует надежду, уверенность и свободу [Брокгауз, Ефрон 1903: 481; Безрукова 2000: 273]. Роман начинается и заканчивается описанием зелёно-голубых глаз Анук: эта строчка формирует неполную кольцевую композицию. Для сравнения, в первой главе: «...her eyes, which are the blue-green of the Earth seen from a great height, shining» [Harris 2000: 4]. И в последней: «She opens her eyes. The Earth, seen from a great height, is the same blue-green shade» [Harris 2000: 381]. В начале романа зелёный цвет её глаз символизирует надежду на начало новой жизни, а в конце – на то, что скитания самопровозглашённой ведьмы и «маленькой незнакомки» подойдут к концу.

Цвет оказывается носителем эмоционального начала и помогает формировать образы персонажей. Красный становится основным цветом, задействованным в романе, и является символом жизненной энергии, присущей Виенн Роше. Красному противопоставляется чёрный цвет, преобладающий в описании отца Рейно. Таким образом,

противостояние красного и чёрного создаёт основной конфликт романа.

Список литературы

Адамчу Т. В. Идиостилизация эмоциогенности англоязычного художественного текста, Саранск: Мордковский гос. пед. институт имени М. Е. Евсевьева., 2015. с. 84–87.

Безрукова В. С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога), Екатеринбург: Деловая книга, 2000. 937 с.

Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь/ под ред. проф. И. Е. Андреевского. Санкт-Петербург : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. Т. 37а: Ходский: Цензура. 1903. П, 962 с.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.

Радионова, С. А. Раскрытие образа Виенн Роше в романе Джоанн Харрис «Шоколад». Красноярск: Общество с ограниченной ответственностью «Научно-инновационный центр», 2015. с. 21–28.

Радионова, С. А. Художественная ценность символа «ветер» в романах Джоанн Харрис Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет имени И. Я. Яковлева., 2016. с. 262–266.

Стрижевская, Т. А. Карнавальная поэтика романов Джоанн Харрис Самара: Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2015. 22 с.

Фолли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М.: АСТ, 1997. 432 с.

Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М.: АСТ, 2005. 592 с.

Яньшин, П. В. Введение в психосемантику цвета. Самара: СамГПУ., 2001. 189 с.

Harris J. Chocolat. L.:Black Swan. 2000. 384 с.

SYMBOLISM OF COLOURS IN THE NOVEL «CHOCOLAT» BY JOANNE HARRIS

Elena S. Tyurina

Student of the 11th form

English Language school № 7

614000, Russia, Perm, Popov str.,50. thcb6104@gmail.com

Natalya A. Rudometova

Student for Master's degree, Faculty of Modern Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str.,15. notmorozok@gmail.com

The article focuses on studying the symbolic meaning of colours in the novel «Chocolat» by Joanne Harris. Colour adjectives in the novel not only create the images of the characters, but also have the symbolic meaning which helps to reveal the main conflict of the novel.

Key words: Harris, symbol, colour, red, black.

Раздел 5.
Языковая репрезентация средств
художественной выразительности мировой литературе

УДК 398(8)

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФАНТАЗИЙНОГО МИРА
В АРГЕНТИНСКИХ МИФАХ**

Дарья Владимировна Багаева

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика» («Перевод и переводоведение (испанский язык)»)
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bagaeva.darya@yandex.ru

Надежда Николаевна Меньшакова

к.филол.н., доцент кафедры лингвистики и перевода
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. mnesperanza@mail.ru

В данной работе предпринимается попытка проанализировать и систематизировать имеющиеся знания относительно такой мыслительной, текстовой и когнитивной категории как фантазийность и применить полученные знания на практике для анализа аудиомедиального текста аргентинских мифов и легенд как целостного художественного текста, для которого характерно наличие фантастического компонента. Целью нашего исследования выступает анализ категории фантазийности в легендах народов Аргентины.

Ключевые слова: категория фантазийности, когнитивная лингвистика, художественный текст, миф, познание, референция, аргентинские мифы.

Интерес к культуре Аргентины не угасает на протяжении многих десятилетий. Продолжают издаваться многочисленные книги аргентинских авторов («Тайна в его глазах» Эдуардо Сачери, «Алеф» Хорхе Луиса Борхеса, рассказы Хулио Кортасара и др.), которые пользовались и продолжают пользоваться популярностью у русскоязычных читателей. В поп-культуре обретают известность художественные и документальные фильмы и сериалы, иллюстрирующие жизнь арген-

тинского народа («Надежда моя» Лукаса Хилия и Себастьяна Пивотто, «Богатые не просят разрешения» Густаво Луппи, «Герои и кентавры» Хуана Карлоса Вессолосского и др.), также большой интерес появляется к национальному оперному театру Аргентины (Teatro Colón), получившему свою известность не только в Аргентине, но и во всем мире.

В данной статье рассматриваются аргентинские мифы и легенды, в основу теоретического изучения которых кладется понятие категории фантазийности, являющееся мыслительной и текстовой категорией.

Изучение *категории фантазийности* ведется в русле *когнитивной лингвистики*, которая делает попытку выработать метод решения задач о человеческой мысли. Когнитивное изучение категории фантазийности характеризуется антропоцентризмом, характерным для современной науки. В качестве методов исследования использованы методы *наблюдения и описания языковых фактов, метод абстрагирования, контекстный анализ, лексикографический и дефиниционный анализ, транскрибирование* аудиомедиального текста. Материалом анализа в работе послужила аудиокнига «*Top 8 mitos y leyendas argentinas*», которая содержит легенды «*El lobizón*», «*Curupi*», «*La luz mala*», «*Jasy Jateré*», «*El pombero*», «*El cacu*», «*La viuda*», «*El Nahuelito*». В ходе работы был выполнен транскрипт аудиомедиального текста (видео), сделан анализ единиц, репрезентирующих фантазийность, а также была составлена модель категории фантазийности в текстах мифов.

Модель категории фантазийности, описанная в работе Н.Н. Меньшаковой, включает в себя 2 компонента: рациональный и иррациональный [Меньшакова 2012]. Иррациональная составляющая категории фантазийности не ограничивается законами логики и отражает сферу свободной фантазии и воображения. Особенностью иррациональной составляющей категории фантазийности является то, что её структура отображает традиционное представление о фантазийности, а именно, ее трактовку как категории, характерной художественному тексту. [Меньшакова 2012: 24]. Иррациональная составляющая категории фантазийности традиционно ассоциируется со сферой художественной фантазии и вымысла в литературе и искусстве [Мелетинский 2000: 295]. Рациональная составляющая категории фантазийности проявляет особенности теоретических процедур, применяемых в научном тексте с использованием фантазийного мышления. Это значит, что концепты, входящие в рациональную составляющую категории фантазийности, отражают методологический характер данной категории [Меньшакова 2012: 25]. Объекты рационального блока имеют потенциальное существование, возможность актуализации которых в реаль-

ной жизни обусловлена уровнем развития общества, с точки зрения субъекта познания.

В данном исследовании мы обращаемся к тексту мифов и рассматриваем их как художественный вымысел, работая, тем самым, с иррациональной составляющей категории фантазийности.

К теме мифа и его роли в жизни общества обращались во все времена, однако в XX веке феномен мифа приобрёл особую популярность и стал объектом пристального внимания психоанализа, философии, филологии, семиотики и многих других наук, раскрывающих суть человеческой жизни. Миф выполняет когнитивную и экспланаторную функции. Характерной чертой мифа является синкретичность. Миф служит отражением индивидуально-творческой и внелогической деятельности человека и понимается как продукт категории фантазийности. Таким образом, миф видится обладающим признаками художественности.

Несмотря на растущее число исследований в сфере мифологии, отличительной чертой мифа как жанра является отсутствие четкого и единого определения данного понятия. Литературный энциклопедический словарь определяет миф как создание коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающее действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными [ЛЭС 1987: 394]. Сюжеты мифа воспринимались древними как достоверное изображение действительности. На современном этапе мифы и легенды мыслятся как произведения художественного стиля, обладающие такими характеристиками как символичность, образность, обилие эстетической информации, а также наличие художественных средств. Мифологическое (художественное) познание мира – это фантастическое отражение реальности, ему присуща алогичность, иррациональность.

Таким образом, миф в современной трактовке есть художественный текст, отображающий иррациональный способ познания мира, присущий народу. Н.Л. Галеева, автор современной теории о параметрах художественности, под художественным текстом понимает – законченное целостное произведение, способное вызывать рефлексию у реципиента, духовно наполнять не только человека, но и культуру в целом [Галеева 1999: 8].

Одной из основных проблем, связанных с изучением категории фантазийности, является определение того, что взять за единицу анализа. Будучи одновременно мыслительной и текстовой категорией, фантазийность репрезентируется в тексте в двух видах – в форме 1) метафорических высказываний и 2) неметафорических безреферент-

ных высказываний. Под неметафорическими безреферентными высказываниями мы понимаем такие слова и высказывания, которые обозначают объект, не существующий в реальности. Изучив языковой материал, мы пришли к выводу, что фантазийность в нем представлена исключительно в виде неметафорических безреферентных высказываний. Контексты, содержащие неметафорические безреферентные высказывания, стали единицами анализа материала. Под контекстом мы понимаем речевое или ситуативное окружение литературного произведения или его части, в пределах которого наиболее точно выявляется смысл и значение отдельного слова, фразы и т.д. [ЛЭС 1987: 291].

Рассмотрим, чем представлена иррациональная составляющая категории фантазийности в исследуемых мифах. Один из мифов иллюстрирует историю жизни магического существа, именуемого *El lobizón* (оборотень). Поскольку *El lobizón* является одновременно и земным существом (рождается и живет среди людей, имеет человеческий облик до превращения) и божественным созданием, так как он седьмой сын богов Тау и Керана, героя главного мифа следует относить к разряду полубожественных созданий, относящихся к первому иррациональному компоненту категории фантазийности. Мотив проклятия, упавшего на долю 7 сына в семье, который приобретает вид оборотня в ночь полной луны, выступает в роли характерного элемента категории фантазийности – об этом говорит противопоставление реального мира миру мифическому, который приобретает значение нелогичного, иррационального характера. Фантастический характер магического существа проявляется и в описании его внешнего вида: «...Человек-оборотень превращается в огромную собаку коричнево-черного цвета; иногда также имеет сходство со свиньей...», - что не попадает под трактовку человека и животного в обыденном плане. Иррациональные (фантастические) элементы получают своё значение в: 1) еде, которую употребляет магическое существо (куриный помёт, трупы людей, недавно родившиеся и еще не крещенные дети); 2) в некоторых функциях, которые выполняет оборотень – преследует человека, который узнал его секрет, до тех пор, пока не убьет его – мотив фантастического злодея. Несмотря на это, *El lobizón* обладает и рациональными чертами: он живет среди людей, обладает человеческим обликом до и после своего превращения, нападает на курятники и разоряет их подобно лису (обыденному животному), что говорит об отсутствии сильного разграничения между рациональным и иррациональным (см. Схему 1).



Схема 1. Фантазийность мифа *El lobizón*

Другим фантастическим существом является *La viuda*, обладающая земной природой. Это существо также относится к иррациональной составляющей категории фантазийности, однако в отличие от предыдущего образа образ *la viuda* отличается большей степенью аппроксимации к миру реальности, к земному миру. О ее отнесенности к разряду земных существ говорит: 1) жизнь, которую она прожила как человек, героиня мифа становится мифическим существом лишь после смерти; 2) человеческий облик, которым преимущественно обладает *La viuda*: женская фигура, убранство черного цвета, женская походка и голос, присущие ей от прошлой жизни; 3) цель ее возвращения на землю – месть мужчинам, месть – чувство, присущее человеку; 4) магической силой данное существо не обладает, убивает своих жертв путем физической расправы. Таким образом, *La viuda* обладает большим количеством рациональных черт, свойственных любому человеку и не выходящих за рамки реального мира, потому относящимися к рациональному компоненту категории фантазийности. Однако раскрытие характера *La viuda* происходит и с помощью иррациональных элементов: 1) фантастическое существо восстает из мертвых; 2) свою силу она обретает в ходе сделки с дьяволом, который обрекает ее на вечные скитания по земле в поисках мести. Иными словами, в репрезентации образа *La viuda* участвуют также элементы иррационального компонента категории фантазийности, рациональность и иррациональность идут рука об руку в данном мифе, поскольку существо является, с одной стороны, человеком, с другой стороны, человеком, переборовшим смерть и вернувшимся к жизни (см. Схему 2). В данном образе перевешивает рациональная природа, тем не менее, несмотря на это, образ относится к иррациональной составляющей.

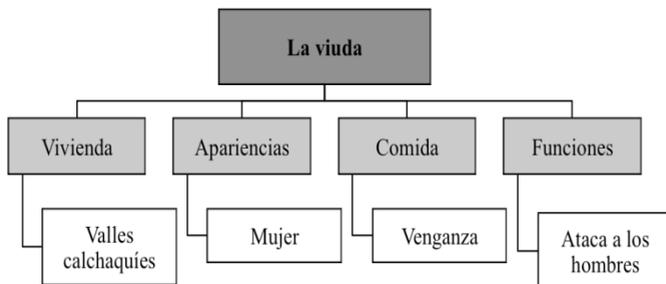


Схема 2. Фантазийность мифа *La viuda*

Итак, результатом данного исследования стал вывод о том, что категория фантазийности присуща тексту мифа и находит выражение в контекстах, содержащих безреферентные неметафорические высказывания. Категория фантазийности присутствует во всех 8 изученных аргентинских мифах. Бóльшей части изученных мифов присуща абсолютная иррациональность, которая, в свою очередь, характеризуется отсутствием законов логики и отражает сферу свободной фантазии и воображения.

Список литературы

- Алексеева И.С.* Текст и перевод. Вопросы теории: монография / И.С. Алексеева. М.: Междунар. отношения, 2008. 184 с.
- Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
- Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл // Логико-семантические проблемы. М.: Наука, 1976. 383 с.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.
- Галеева Л.* Параметры художественного текста и перевод. Монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. 155 с.
- Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. *Е.С. Кубряковой, В.З. Демьянкова, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузиной*. М.: 1996. 245 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. *В.М. Кожевникова, П.А. Николаева*. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
- Лотман Ю.М.* Миф-имя-культура // Избранные статьи в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992-1993. Т. 1. 472 с.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
- Меньшакова Н.Н.* Категория фантазийности в науке: монография. Самара – Пермь: ООО «Издательство Ас Гард», 2012. 132 с.
- Никитин М.В.* Курс лингвистической семантики / М.В. Никитин. СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. 760 с.

Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). М., 1985. 272 с.

Толковый словарь Даля. URL: <https://gufo.me/dict/dal> (дата обращения: 11.11.2017).

Real Academia Española. URL: <http://dle.rae.es> (дата обращения: 06.11.2017).

Alvarez F. Top 8 mitos y leyendas argentinas. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iRMLEczOavU> (дата обращения: 15.10.2017).

REPRESENTATION OF THE FANTASY WORLD IN ARGENTINIAN MYTHS

Daria V. Bagaeva

Student of Linguistics (Translation and Translation Studies), Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str, 15. bagaeva.darya@yandex.ru

Nadezhda N. Menshakova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Linguistics, Translation and Interpretation

Perm State University

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

The article is aimed to analyze and systematize the existing knowledge on such a thinking, textual and cognitive category as fantasy and apply the knowledge acquired in practice to explore the audiomedial text of Argentinian myths and legends as a coherent literary text, characterized by the presence of a fantastic component. The aim of our study is assessing the fantasy category in the legends of the Argentineans.

Key words: fantasy category, cognitive linguistics, literary text, myth, cognition, reference, Argentinian myths.

**ОСОБЕННОСТИ ИДИОСТИЛЯ ЭНН СТИВЕНСОН
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ
«A LAMENT FOR THE MAKERS»)**

Анна Никитична Демьянова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур,
«Лингвистика» (английский язык)

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

Ольга Игоревна Графова

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный
исследовательский университет

614990, Россия, Пермь ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

В статье исследован индивидуальный авторский стиль американско-британской поэтессы Энн Стивенсон на материале стихотворения «A Lament for the Makers» («Элегия творцам») из сборника «Stone Milk» («Каменное молоко»). Данное произведение является мозаикой из когда-либо существовавших и творивших поэтов, которых Стивенсон особенно почитает. Писательница размышляет о старости, современности, писательском деле, научной деятельности и о многом другом.

Ключевые слова: Стивенсон, поэзия, старость, сон, загробный мир, смерть.

Энн Стивенсон – выдающаяся американско-британская поэтесса. Рожденная в Кэмбридже (Англия) 3 января 1933 года от американских родителей, она выросла в США (Новая Англия и Мичиган). Большую часть своей взрослой жизни Стивенсон прожила в Великобритании. После нескольких трансатлантических перелетов она обосновалась там в 1964 году и живет по сей день с мужем Питером Лукасом [1]. Не полностью американское и не до конца английское, творчество Стивенсон было бы более известно, если бы ему было легче определить место в литературе. Американские издательства и масс-медиа относят Стивенсон к британским поэтам, тогда как их британские коллеги считают ее американкой [Hickling 2004].

«A Lament for the Makers» – это экспериментальный цикл, основанный на средневековой поэзии снов, вдохновлённый творчеством итальянского поэта Данте Алигьери. Поэма состоит из двух частей, каждая из которых также разбита на строфы. В целом, поэмы из сборника «Stone Milk» обращены к теме печатного слова: к тому, как оно сохраняет и в то же время искажает жизни людей, зависящих от него, как от источника славы или выживания. Большинство стихотворений посвящены проблеме старения и скорой (даже утешительной) смерти (на момент выпуска сборника Стивенсон было 74 года). Такая поэзия, естественно, пропитана настроением грусти и сожаления о том, что жизнь, возможно, прожита не так, как следовало. Внимательно наблюдая за миром и обладая сильным психологическим пониманием, Стивенсон создает поэмы, которые задают вопросы о том, как мы видим мир, и, что мы думаем о нем [Stevenson 2014: 1, 47].

Первая строфа первой части стихотворения описывает приближение осени, которая выступает в качестве предзнаменования смерти, тогда как лето символизирует прожитую жизнь писательницы. Кроме того, осень метонимически названа «сезоном листопадных душ» («*the season of deciduous souls*»). Ощутимо разочарование автора в жизни, нетерпеливое ожидание конца:

*Unsatisfied by summer,
memory hardly anticipates
the darkening year* [Stevenson 2014: 5].

Тут же причина разочарования: ощущение некоторой бесполезности дела, которому была посвящена вся жизнь. Эта мысль продолжается во второй строфе: нет надобности в пустых раздумьях о том, что представляет из себя мир, каков он, и, какие истины нужно сообщать людям через свои произведения. Все и так уже давным-давно было сказано другими мыслителями, писателями, поэтами. Не существует новых идей, меняется только манера изложения, хотя и это тоже под сомнением:

*Most of what our bones know
has been said before.*

С третьей строфы начинаются сны. Стивенсон обрисовывает «преисподнюю слов» («*the underworld of words*») – мир поэтов, в который они отправляются после смерти. Один из героев произведения, олицетворяющий американского поэта Джона Берримена, рассказывает о том, что у него есть мечта, заключающаяся в том, чтобы «Комнаты Конца» («*the Chambers of the End*») были наполнены голосами поэтов, ведущих общую беседу. Далее следует перечисление известных поэтов, которые гипотетически смогли бы эти беседы вести: Дилан То-

мас, Уильям Йейтс, Джефри Чосер, Джон Мильтон, Уильям Блэйк, Гомер и Уильям Шекспир.

Нельзя не отметить то, что описание сновидения в произведении художественной литературы – весьма распространенный литературный прием, служащий авторам для достижения различных целей. Например, формальное построение и художественная композиция всего произведения или его частей, психологическая характеристика действующих лиц или изложение взглядов автора. Данный прием художественной изобразительности помогает читателю перейти от действительности к эстетическому созерцанию, настроиться на ментальное осмысление содержания произведения [Бродский, Лаврецкий, Лунин 1925: 645-647].

Пятая строфа озаменована упоминанием Стивенсон древнегреческого мифа о легендарном певце и музыканте Орфее и его жене Эвридике, лесной нимфе. Поэтесса описывает вхождение Орфея в подземное царство мертвых: он открывает черную дверь, и оттуда вылетает жужжащий рой мух. «Муха – символ слабости, незначительности, а также подкупа, болезни и греха. Кроме того, муха символизирует учителя» [Телицын, Багдасарян, Орлов 2005: 344]. Таким образом, мухи, вылетающие из двери царства мертвых, символизируют муки душ, находящихся за этими дверями.

В завершающей шестой строфе первой части сон снится британскому поэту Питеру Редгрову. Автор проникает в его сон и ведет с ним беседу. Они видят толпу теней с жемчужно-серыми лицами («*crowd of pearl-grey faces*»), собравшуюся у реки. Редгров объясняет Стивенсон, что тени – это души поэтов, которые еще не получили свободный доступ к желанному забвению. Тот, кто не стремился в жизни сделать свое имя известным, умирая, избавляется от петли его и попадает в животное блаженство забвения. Но поэты, проникающие в память людей через искусство, обречены умирать медленно, находясь в Чистилище, между раем и адом, паря над левым берегом Леты – реки забвения.

Вступительные строки первой строфы второй части поэмы дают нам понять, что сон продолжается:

*A dream? No, more
A writhing sea of dreams
that tossed me to the shore
only to claw me back
and fill my eyes,
wide open, as before...*

Ассонанс звука [ɔ:] в словах «*more*», «*shore*», «*claw*», «*before*» создает впечатление двигающихся, бушующих волн. Кроме этого, античные метафоры «*sea of dreams*» («море снов») и «*shore*» («берег») скрывают под собой, соответственно, мир снов, то есть другую сторону жизни, и реальность.

Стихотворения Стивенсон преимущественно написаны верлибром, то есть «свободным стихом, не имеющим метра и рифмы, отличающимся от прозы наличием заданного членения на стиховые отрезки» [Крысин 2005: 227], однако иногда слабая рифма все-таки прослеживается, хоть и кажется случайной и незакономерной. Перекрестная рифма в следующем примере явная. Поэтесса играет словами, чтобы изобразить водоворот из пены, который видит в луже:

*... finding at first my own
masked by a swirl of scum
that like a necklace
circled, twisting to become...*

Во второй строфе обвиняются ученые, которые в погоне за докторской степенью помещают души творцов в академические клетки, сами того не подозревая. Являясь биографом американской поэтессы Сильвии Плат, Стивенсон, вероятно, испытывает угрызения совести за «копание» в жизни другого человека, в его любовных приключениях, в его тяге к определенным знаниям и даже в тайных, далеких уголках его детства:

*For a buried childhood
can become an open grave,
an archive thumbed
by every sycophant PhD alive.* [Stevenson 2014: 13]

Кроме того, автор сетует на то, что современное писательское дело стало фальшивым, как только писатели выкинули свои печатные машинки и стали пользоваться цифровым текстом. Стивенсон поднимает проблему прогресса в нашей жизни, задается вопросом, благотворно ли он влияет на людей. В целом, она испытывает чувство негодования по отношению к современному миру, в особенности, к Англии, великие времена которой остались в прошлом.

Пятая строфа содержит два монолога: англо-валлийского писателя и поэта Эдварда Томаса и британского поэта Филипа Ларкина. Томас заявляет, что поэзия – убийца. Интересно то, что он сравнивает ее с женщиной, которая отнюдь не отличается прилежным поведением и мирным характером, а является блудливой и коварной оболстительницей. Поэзия выбирает далеко не каждого, а лишь только избранных, для остальных сближение с ней невозможно:

*Listen, ladies, poetry's no cure.
She's a killer! And she chose me.
The unchosen never get near her.*

Ларкин испытывает отвращение к «безнадежным медийным отбросам» («*the hopeless media scum*») – материалам о новоиспеченных молодых поэтах, которые популярны сегодня. Нетрудно догадаться, что через слова Ларкина Стивенсон делится с читателями своими мыслями, ведь в одном из своих немногочисленных интервью писательница призналась в том, что никогда не хотела быть «звездой», поэтому ее поэтический образ не соответствует современному представлению о том, какой должен быть поэт.

В шестой строфе присутствует ссылка на Библию – «*In the beginning was the Word*», по нашему мнению, предполагающая убежденность Стивенсон в том, что в поэзии, как в искусстве образного выражения мысли в слове» [Ушаков 2005: 736], кроется божественное предназначение. Заключительная строфа второй части и всего произведения озаменована раздумьями Стивенсон о том, кто почит память о нынешних творцах в будущем, когда все они превратятся в прах. Прожив долгую жизнь, Стивенсон понимает, что, несмотря на то, что искусство «обещает» создателям «быть спасенными» в их творчестве, накопленный поэтессой опыт заставляет ее усомниться в этом.

Стихотворения Стивенсон, будучи написанными верлибром, обладают особенной ритмикой и звучанием. Словно упоительный рассказ или сказка, они поглощают внимание читателя. Стивенсон использует и аллитерацию, и ассонанс для создания образов, которые очень важны для ее творчества. С детства расположенная к музыке, она каждый раз садится писать, как только слышит случайный, будоражащий сознание звук. Так, поэтесса воспринимает мир образно, будто бы постоянно находясь в своем подсознании, а не в реальном мире.

В заключение, хотелось бы сказать, что произведениям Стивенсон также отнюдь не чуждо такое понятие, как интертекстуальность. Под этим мы подразумеваем использование Стивенсон ссылок на другие тексты в своих произведениях. Это и Библия, и древнегреческие мифы, и работы других авторов. К слову, «*A Lament for the Makers*» отсылает нас к поэме шотландского поэта Уильяма Данбара «*The Lament for the Makaris*».

Список литературы

Biographical Note: Anne Stevenson. URL: <http://www.anne-stevenson.co.uk/biography.html> (last accessed: 15.01.2018).

Hickling A. Border crossings. 2004. URL: <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/02/featuresreviews.guardianreview14> (last accessed: 16.02.2018).

Stevenson A., Stone Milk. Tarsset, Northumberland, UK: Bloodaxe Books Ltd, Highgreen, 2007. 72.

Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. 3-е изд., доп. М.: Рус. яз., 2005. 1210 с.

Телицын В. Л. (ред.), Багдасарян В.Э., Орлов И.Б. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. М. Локид-Пресс, Рипол Классик, 2005. 490 с.

Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. М.: Альта-Принт, 2005. 1216 с.

THE PECULIARITIES OF ANNE STEVENSON'S IDIOSTYLE (ON THE MATERIAL OF THE POEM «A LAMENT FOR THE MAKERS»)

Anna N. Demianova

Student of Linguistics (English language), Bachelor's degree course, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. annasings@yandex.ru

Olga I. Grafova

Associate Professor in the Department of Linguistics, Translation and Interpretation
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. grafova.olly@gmail.com

The article studies the idiosyle of an American-British poet Anne Stevenson on the material of the poem «A Lament for the Makers» from the collection of poems «Stone Milk». This work is a mosaic of poets who have ever existed and worked, and whom Stevenson particularly honours. The writer reflects on old age, modernity, writing, scientific activity and much more.

Key words: Stevenson, poetry, old age, dream, afterworld, death.

КАТЕГОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Э. ДОКТОРОУ «РЭГТАЙМ»

Людмила Викторовна Колобова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. lulushun111@gmail.com

Катерина Юрьевна Гладкова

преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Katerina_G_L@mail.ru

В статье анализируется использование Э. Доктороу в романе «Рэгтайм» художественно-стилистических приёмов для воплощения в тексте литературного произведения характеристик рэгтайма как музыкального жанра. Проводится так же сопоставление нарративных особенностей романа с композицией произведений рэгтайма и их основной тематической направленностью, рассматривается имитация ритма и синкопирование в художественном повествовании.

Ключевые слова: музыкальность, литература и музыка, рэгтайм, синкопа.

Исторический роман американского писателя Эдгара Доктороу «Рэгтайм» был опубликован в 1975 году, и в этом же году получил премию Национального круга книжных критиков. Доктороу описывает Америку и её общество в период начала XX века через рассказы историй вымышленных персонажей и реальных людей того времени. Америка конца XIX- начала XX века развивает капитализм, характеризуется ростом городов, населения, промышленности. В культурной жизни изменения происходят с появлением кинематографа, а период получил название «эпохи рэгтайма».

Рэгтайм (англ. Ragtime) – жанр афроамериканской танцевальной музыки, в котором синкопированная мелодия придаёт звучанию «маршевый» ритм. Название жанра интерпретируется как сокращение от ragged time – «разорванное время» или восходит к афроамериканскому слову to rag – «дразнить», «подшучивать», «насмехаться». Для мелодии рэгтайма характерны прерывистость, разнородность фактур-

ных элементов, их относительно устойчивая самостоятельность, техника стаккато, неожиданная вариативность и т.д. «Музыка моторно-физиологического склада, пронизанная чувством танца (или марша), она вместе с тем была отмечена нарочитой аэмоциональностью, как бы отстранена от происходящего. Одновременно и танец, и пародия на него; красота свободного движения человеческого тела и искажающая весь ее дух утрированная точность почти механического характера; оголенная простота форм и вплетающиеся в нее сложно прихотливые, очень странные на слух, воспитанный XIX веком, ритмические узоры – все вместе создавало впечатление, будто наивное веселье неотделимо здесь от иронического взгляда со стороны» [Конен 1984: 139].

Не только название, однако, позволяет связать произведение Э Доктору с жанром рэгтайма. Отталкиваясь от классификации литературно-музыкальной связи С. П. Шера, данный роман можно отнести к категории «речевой музыки». Речевая музыка базируется на имитации литературным произведением ритмических, звуковых, интонационных особенностей произведения музыкального с использованием различных приёмов – от звукописи и изменения сложности синтаксиса до создания композиционных аналогов музыкальных форм.

На фонетическом уровне многим эпизодам романа свойственна эвфония: особенно часто звуки тщательно подбираются автором к сценам, описывающим жизнь иммигрантов, трудовые будни семей, аморальные явления действительности. К примеру, определённый эмоционально-чувственный тон технического прогресса, ощущение железного стука колёс передаётся с помощью преобладания звуков [l], [r], [p] в следующем отрывке: «...the future lay at the end of **parallel rails**. There were **long-distance locomotive railroads** and **interurban electric railroads** and **street railways** and **elevated railways**, **all lying their steel stripes** on the land...». В произведениях традиционного фортепианного рэгтайма неритмичная мелодия основной партии содержит частые повторы нот и аккордов, что используется для формирования общего бодрого настроения произведения.

С целью воссоздания ритма рэгтайма Э. Доктору использует парцелляцию в построении предложений: «Red was for the swarthy Italian. Blur for the thrifty German. Black for the African. Green for the Irishman. And yellow for the cat-clean Chinaman...». Парцелляцией не только выражается периферийная присоединительная связь устно-разговорной речи, но и создаются неожиданные паузы, свойственные появляться на сильных долях такта мелодий рэгтайма.

В рэгтайме нередко повторяются одного и того же мотивно-ритмического узора с изменениями в нотном составе или высоте звуков. В литературе эта тенденция выражается синтаксическим параллелизмом («He did not think of her as beautiful. She did not think of him as comely») или анафорой («He was roped to a chair. **He escaped.** He was chained to a ladder. **He escaped.** He was hand-cuffed, his legs were put in iron, he was tied up in a strait jacket and put in a locked cabinet. **He escaped**»).

В процессе передачи прямой речи для имитации звучания мелодии рэгтайма автор сознательно отклоняется от установленных норм пунктуации: «You mean, Houdini said, you're going with Peary to the Pole? God willing, Father replied». Таким приемом подчеркивается двойственный характер рэгтайма: как музыкальный жанр он возник с элементами импровизационной, «устной» экспрессии, которые широко представлены в иных формах джазовой музыки, однако трансформировал их в однообразное русло техник европейской гармонии.

Анализируя особенности повествования, необходимо отметить наличие множества сюжетных линий (семья из Матери, Отца, Младшего Брата Матери и Деда, семья Тяти, Мамы и Малышки, знаменитости Г.Форд, У. Конклин, Э. Голдмен и др.). Они объединены общей тематикой, настроением, ритмом, однако автор перемещает действие к следующему персонажу резко, используя простые и короткие предложения, в которых связующие средства количественно сведены к минимуму. В сфере музыки это сравнимо с эффектом стаккато, который, в отличие от легато, характерен отрывистостью, резкостью, несвязностью воспроизведения. «Многоголосие» так же может говорить о полифоничности: каждый из сюжетов самостоятелен и равноправен, но существует в соединении с остальными линиями.

Наряду с односложными и нераспространенными предложениями Э. Доктору использует в противопоставление им предложения с большим количеством однородных членов, число которых в одном из таких примеров достигало 27. Мелодиям рэгтайма свойственно наличие кумулятивного эффекта – своеобразного нанизывания различных музыкальных мотивов, имеющих в числе общих черт тематику, характер исполнения, эмоциональный окрас. О воплощении в «Рэгтайме» данного музыкального принципа говорит в том числе и использование однородных членов предложения в сочетании с выражаемой смыслом иронией. Например, автор рассказывает о миллиардере Пирпонте Моргане и иронизирует над его пищевыми привычками: «The august Pierpont Morgan would routinely consume seven-and eight-course dinners.

He ate breakfasts of steaks and chops, eggs, pancakes, broiled fish, rolls and butter, fresh juice and cream».

Так же автор прибегает к приёму синкопирования (отклонения от равномерного ритма), на котором основана мелодия рэгтайма. В романе этот принцип реализуется с помощью внедрения однокоренных, созвучных слов, синтаксических сдвигов, логических пауз. Несколько примеров из текста романа это подтвердят: «They dug tunnels and channels for the sea water, walls and bastions <...>They made cities and rivers and canals. The sun rose over their bent backs as they scooped the wet sand. At noon they cooled themselves in the surf and raced back to the hotel. In the afternoons they played in sight of the beach umbrellas, collecting sticks of wood». В представленном отрывке происходит затягивание «звучания» предикативных единиц. Этому способствует введение еще одной грамматической основы «the sun rose», где подлежащее «the sun» созвучно повторяющемуся в синкопированных частях «they». Помимо этого, отклонение от ритма усиливает помещение в начале предложения обстоятельств «at noon» и «in the afternoons».

«One hundred Negroes a year were lynched. One hundred miners were burned alive. One hundred children were mutilated. There seemed to be quotas for these things. There seemed to be quotas for death by starvation». В этом случае происходит замедление предикативных единиц, которое обусловлено наличием анафоры. Ритм задаётся в первом предложении следующим за подлежащим «a year were lynched». Этому ритму затем подчиняются остальные выделенные фразы, при необходимости растягивая или сокращая звучание слов.

Помимо передачи музыкальности синтаксическими, фонетическими и стилистическими приёмами, автор непосредственно тематизирует произведение, вводя как одного из главных героев пианиста Колхауза Уокера. Так же основные темы романа – расовое неравенство, революции, аморальность, феминистическое движение – всё то, что отражено в противоречивой музыке рэгтайма.

Синкопы, эмоциональная сдержанность, ирония, маршевый ритм – общие черты рэгтайма и романа Э. Доктороу. Использование разнообразных средств для передачи особенностей джазовой музыки позволяет максимально передать атмосферу начала XX века в Америке, отразить социальные и политические проблемы наряду с культурными изменениями того времени.

Список использованной литературы

Doctorow E. L. Ragtime. NY: Random House, 2010. 320 p.

Scher P. S. Einleitung: Literatur und Musik-Entwicklung und Stand der Forschung // *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: E.Schmidt, 1984. S. 9–26.

Брузене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // *Вестник пермского университета*. 2009. № 6. С. 93–99.

Конен В. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 312 с.

Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М. Стилистика английского языка. Пособие для студентов педагогических институтов./ под ред. Н. Н. Амосовой. Ленинград, 1960. 175с.

CATEGORY OF MUSICALITY IN E. DOCTOROW'S NOVEL «RAGTIME»

Liudmila V. Kolobova

Student of Linguistics, Bachelor's degree course, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. lulushun111@gmail.com

Katerina Yu. Gladkova

Teacher in the Department of Linguistics and Translation, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

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

This article studies E. Doctorow's novel «Ragtime» and its author's usage of artistic and stylistic means of language for embodiment of characteristics of ragtime as a music genre. Peculiarities of narration are compared and matched to the composition of ragtime music and its main subject. Imitation of rhythm and syncopation in the text are also considered in the article.

Key words: musicality, literature and music, ragtime, syncope.

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ Д. МИТЧЕЛЛА «ГОЛОДНЫЙ ДОМ»
(D. MITCHELL «SLADE HOUSE»)**

Алиса Александровна Молокова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур, «Лингвистика»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. molokova_1998@list.ru

Катерина Юрьевна Гладкова

преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. katerina_g_l@mail.ru

В статье исследуется характер языковой репрезентации категории пространства в романе Д. Митчелла. В данном произведении категория пространства занимает особое место. Д. Митчелл представляет читателю свою собственную картину понимания пространства в мире романа. С учетом исследования пространственной составляющей в романе удастся выявить несколько видов пространства: географическое, закрытое, психологическое, фантастическое. В качестве общенаучных методов исследования используется анализ, синтез, интерпретация, индукция и дедукция. В качестве лингвистических – стилистический, лингвистический, семантический методы анализа художественного текста.

Ключевые слова: категория пространства, Д. Митчелл, роман, хронотоп, локус.

Д. Митчелл – английский писатель, автор романов, два из которых вошли в шортлист Букеровской премии: «Сон №9» («Number9dream, 2001) и «Облачный атлас» («Cloud Atlas», 2004). Произведения автора написаны в жанре триллер, научная фантастика, детектив, роман. Он, как никто другой, умеет грамотно и гармонично переплетать их между собой, представляя читателю возможность окунуться в мир вымышленной действительности. Начало «Голодному дому» («Slade House», 2015) положила история, которую автор начал публиковать в своем

Твиттере в канун Хеллоуина. История примыкала к его прошлому роману – «Простые смертные» («The Bone Clocks», 2014). В этот раз читателю предстоит столкнуться с телепатией, вневременными лагунами, бессмертными мстителями и похитителями душ. Автор не случайно выбирает место в качестве названия произведения, ведь оно и станет ключевым началом и концом всего, что будет происходить в книге.

Проблема изучения категории пространства в художественном тексте является актуальной, поскольку данная категория является одной из базовых категорий человеческого мышления, и ее изучение непосредственно связано с исследованием проблемы взаимосвязи языка и мышления. Исследователями отмечается комплексный характер категории пространства за счет существующих различных форм и видов пространства (географическое, психологическое, субъективное, объективное и др).

Категория пространства – художественно-философская категория, с которой сталкивается человек с тех пор, как начинает познавать себя и окружающий его мир.

В философии пространство – это «форма бытия материи, характеризующая ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимодействие элементов во всех материальных системах» [Философский энциклопедический словарь 1983: 541]. В психологии же существует понятие «пространственного представления», то есть, представления о величине, форме, расположении объектов и их движении [Большой психологический словарь 2002: эл. ресурс]. Помимо этого, пространство рассматривается также и в литературе в качестве художественного пространства. Остановимся же более детально именно на нем.

Ю.М. Лотман считает, что художественное пространство – это «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [Лотман 1988: эл. ресурс]. Подобное определение дает и Е.С. Кубрякова, которая считает, что пространство – это соответствие картины мира, возникающая у человека в его голове помимо предметов и объектов [Кубрякова 1997: 12].

Из всех приведенных выше определений можно сделать вывод, что художественное пространство – это компонент модели мира, представленный в художественном тексте с помощью определенных языковых средств. Оно рассматривается, как правило, в двух категориях: пространство физическое, то есть материальное, и духовное, ментальное.

Ю. М. Лотман делит пространство на точечное, линейное, плоскостное и объемное. Линейное и плоскостное может также иметь верти-

кальную или горизонтальную направленность [Лотман 1988: эл. ресурс]. Такие исследователи, как Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин, предлагают различать следующие типы литературно-художественных моделей пространства: психологическое (замкнутое в субъекте) пространство; географическое пространство (близкое к реальному или же конкретное место, среда: городская, деревенская и т.п.); точечное пространство (внутренне ограниченное как дом, палата, комната и т.п.); фантастическое пространство; космическое пространство (Солнце, Луна и т.п.); социальное пространство субъекта-деятеля, субъекта-преобразователя.

По их мнению, данные виды пространств не исключают друг друга и чаще всего взаимодействуют и дополняют друг друга [Бабенко, Казарин 2006: 97–102].

Кроме того, известный ученый И. Ньютон в своей концепции выделяет также и абстрактное пространство. Оно понимается как «бесконечная протяженность, вмещающая в себя всю материю и не зависящая от каких-либо процессов». К всеобщим же свойствам пространства относятся: объективность и независимость от сознания человека, абсолютность как атрибутов материи, неразрывная связь друг с другом и с движением материи [Философский энциклопедический словарь 1983: 541].

Пространство в романе является географическим и организовано благодаря названию улицы «Westwood Road», являющейся лишь только первоначальной оболочкой. Автор описывает «Westwood road» используя оценочное прилагательное «normal», неоднократно употребляя его при повествовании в самом начале произведения [Mitchell 2015: 3]. Затем пространство сужается до проулка «Slade Alley», таким образом перетекая до более конкретного и становясь при этом точечным пространством. Описывая его прилагательным в превосходной степени «the narrowest», автор отмечает его ограниченность, суженность. С другой стороны, оно является расширенным, поскольку внутри себя содержит множество предметов: «shrubs», «pond», «tree», «leaves», «door» [Mitchell 2015: 19]. Так, предмет «door» придает мистичность и сказочность, поскольку двери в литературно-художественных произведениях являются неким телепортом в иной мир. Данный предмет описывается прилагательным «black, nothing black, like the gaps between stars» [Mitchell 2015: 8]. Данный сравнительный оборот выражает безграничность пространства.

Глагол «slice» в предложении «It slices between two houses» [Mitchell 2015: 6] обозначает, насколько резко и неуместно вписывает-

ся проулок Слэйд между домами, поскольку данный глагол используется в области приготовления еды, в значении «рассекать», «разрезать» [Cambridge dictionary: эл.ресурс]. Далее автор использует эмоционально-окрашенную лексику: «cold» и «clammy» для того, чтобы передать неприятные чувства и ощущения героя, находящегося внутри проулка. Словосочетание «dead cat» используется для создания атмосферы недушевленности места, отсутствие жизни и присутствие смерти, одновременно настораживая свою холодностью [Mitchell 2015: 7].

Пространство также является обманчивым. С одной стороны оно недушевленное, но с другой – обладает энергией, силой и жизнью. Одним из примеров является следующее предложение: «The door pulls my palm up against it. It's warm» [Mitchell 2015: 10]. Глагол «pulls» является глаголом движения в значении «прижимать, тащить» [Cambridge dictionary: эл.ресурс]. Прилагательное «warm» обладает положительной эмоциональной окраской и доказывает двойственность пространства, поскольку ранее оно описывалось прилагательными, выражающими холод и мрак.

Ключевой локус романа, «Слэйд Хаус» характеризуется в тексте следующими прилагательными: «old», «blocky», «stern and grey», выражая также идею времени. Автор описывает его особенность, отличие от остальных «not at all like the houses» [Mitchell 2015: 10], актуализируя идею загадочности и мистичности описываемого места.

Пространство в романе является фантастичным. Словосочетание «an unseen butler» помогает убедиться в этом [Mitchell 2015: 11]. Существительное «butler» выражает конкретное одушевленное лицо, дворецкого. Фантастичность создается также благодаря специально введенной лексике автора, выраженная через пространственно-временные зоны: «dusk», «oregandi», «ogison», «lacuna».

В данном пространстве действительность отображена иначе, не так как в привычной жизни. Это выражено, например, сравнительным оборотом: «The red ivy's redder than red ivy normally is», где автор усиливает отличие благодаря использованию слова «normally» [Mitchell 2015: 21].

Действительность является постоянно меняющейся, динамичной, поглощающей. Динамичность выражена глаголами движения, как «faint», «dim», «fading away», «erase» [Mitchell 2015: 32].

В предложении «the running-boy shape gets fuzzier and becomes a growling darkness with darker eyes» мы видим использованные однокоренные слова с корнем «dark». Сравнительная степень прилагательно-

го «dark» выражает идею опасности. Таким образом, пространство видоизменяется и становится угрожающим [Mitchell 2015: 22-24].

Являясь ограниченным, пространство также ограничивает и действия героев, находящегося в нем. Примером является предложение, где глаголы движения представлены в сочетании с частицей «not»: «when I try to move, I can't. I can't turn my head, or lift my hand, or speak, or blink, even. I've been a paralysed» [Mitchell 2015: 33].

Пространство является закрытым, не все люди знают о проулке Слэйд (Slade Alley), и оно открывается лишь немногим. Мы можем понять это в одном из предложений: «...if she'd heard of Slade Alley, but she shook her head».

В романе пространство заключено и ограничено одним местом - домом (Slade House), а именно «attic in the Slade house», но в конце сюжета происходят изменения, и теперь оно будет существовать в «...in the brain of a foetal boy», став психологическим пространством, поскольку замкнуто в конкретном субъекте [Mitchell 2015: 233].

Подводя итог, следует сказать о том, что пространство в оригинале романе Д. Митчелла (D.Mitchell «Slade House») является сложноорганизованным. В первую очередь пространство является фантастическим, что выражено использованием авторской лексики (lacuna, operandi). Оно является географическим, поскольку связано с названием улиц, проулков (Westwood road, Slade Alley). Также пространство ограничивается и суживается с помощью выраженной лексики (прил. превосходной степени the narrowest), но в то же время расширяется благодаря своей предметности (shrubs, leaves, mug). Таким образом, пространство совмещает в себе несколько видов, которые гармонично сочетаются в данном литературно-художественном произведении.

Список литературы

Алексеева Л.М., Шутёмова Н.В. Типология перевода: монография. Пермь: Перм. гос. нац. иссл. ун-т, 2012. 198 с.

Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. М.: Флинта: Наука, 2006. 496 с.

Галеева Н.Л. Параметры художественного текста и перевод. Тверь: Тверской гос. университет, 1999. 154 с.

Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения: монография. М: Ин-т яз-ния РАН1997. 347 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. URL: https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Teksta.pdf (дата обращения: 03.11.2017).

Огнева Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов

переводческого кода. М.: Эдитус, 2012. 234 с.

Mitchell D. Slade House. L.: Random House, 2015. 234 p.

REPRESENTATION OF THE CATEGORY OF SPACE IN “SLADE HOUSE” BY D. MITCHELL

Alisa A. Molokova

Student of Linguistics, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. molokova_1998@list.ru

Katerina Y. Gladkova

Lecturer in the Department of Linguistics and Translation
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. katerina_g_1@mail.ru

The article studies the character of linguistic representation of the category of space in «Slade House» by D. Mitchell. In this novel the category of space is of considerable importance. D. Mitchell presents the reader his own picture of understanding of space in the world. Taking into account the study of spatial components in the novel, it's possible to identify some types of space: geographical, enclosed, psychological, fantastic. Analysis, synthesis, interpretation, induction and deduction are used as general scientific research methods. Stylistic, linguistic, semantic methods are employed as linguistic methods.

Key words: category of space, D. Mitchell, novel, chronotop, locus.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Раздел 1. Интермедиальные и интертекстуальные взаимодействия в мировой литературе, культуре, литературоведении. Интеграция мировой литературы и других видов искусств. Экфрасис	3
Багаева Д.В., Суслова И.В. Некоторые особенности реализации темы танго в рассказе Х.Л. Борхеса «Мужчина из розового кафе»	3
Галимьянова К.Р., Бочкарева Н.С. Изучение в школе графического романа Мавила «Киндерланд» на основе проектной деятельности	9
Медведева А.А., Калининкова Н.Г. Сонет Иммануэля Римского «Кто б мог поверить: в вихревом кольце» в контексте дантовской традиции и поэзии «Нового сладостного стиля»	16
Тляшева О.И., Новокрещенных И.А. Образ Венеции в поэме Дж.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»	20
Shestakova A.S. Seven Steps towards Audio Description in Theatre	30
Раздел 2. Проблематика мировой литературы. Художественный образ	35
Багаева Д.В., Графова О.И. Тема природы в романе Дэвида Митчелла “Black Swan Green”	35
Бунеева О.Д., Бячкова В.А. Педагогическая концепция К.С. Льюиса и её отражение в эссе «Человек отменяется» и фэнтези «Хроники Нарнии» .	42
Власова А.Р., Шевченко А.А. Проблема подростковой самоидентичности в романе Андре Асимана «Назови меня своим именем»	49
Гондарева Е.С., Барина Е. В. Художественное своеобразие и новаторство в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал»	59
Горислав А.А., Бячкова В.А. «Женский вопрос» и профессия педагога в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»	65
Ефремова П.С., Гладкова К.Ю. Образ ворона в серии романов Мэгги Стивотер «The Raven Cycle»	71
Кудрина А.А., Рудометова Н.А. Образ подростка в романе Д. Митчелла «Лужок чёрного лебедя»	79
Mishlanova E.S., Rudometova N.A. The Development of the Image of the Main Character Through the Modification of the Language in the Novel <i>Flowers For Algeron</i> by Daniel Keyes	84

Петракова Е.В., Загороднева К.В. Рецепция повести Л.Улицкой «Сонечка»: опыт анкетирования	89
Рочева А.С., Гладкова К.Ю. Женские образы в романе Э.Уокер «Цвет пурпурный» (A.Walker «The Color Purple»)	94
Рудометова Н.А. Образ Франции в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера»	101
Трифил И.В., Сулова И.В. Образы творческой и интеллектуальной элиты в романе Франсиско Умбрала «Авиньонские барышни»	111
Горислав А.А., Бячкова В.А. Образ учителя в романе Энн Бронте «Агнес Грей» глазами гуманной педагогики XX– XXI вв. на примерах работ М. Монтессори, Я. Корчака и Ш. А. Амонашвили	117
Раздел 3. Жанровые особенности мировой литературы	
Бахматова Ю.Д., Графова О.И. Поэтика рассказа К. Исигуро «Crooner»... ..	123
Бунеева О.Д., Бячкова В.А. Концепция выхода в многомерность в работах К.С.Льюиса	131
Пересвет П.Д. Танатологические мотивы в романе Чака Паланика «Колыбельная»	137
Соловьева А.С., Головачева И.В. Жанровые проблемы и вопросы художественности в романе Д. Киза «Множественные умы Билли Миллигана»	142
Широкова Г.А. Пасторальное и буколическое начала в жанровой структуре романа Джордж Элиот «Адам Бид»	148
Раздел 4. Поэтика и нарративные особенности мировой литературы	
Емцев Д.А., Графова О.И. Хронотип дороги в романе Дэвида Митчелла «Black Swan Green»	161
Лоханин А.В., Графова О.И. Образ города в рассказе У. Бойда «Gifts»	171
Погадаева Е.В., Сулова И.В. Тема искусства и образ художника в рассказе Х. Кортасара «Слюни дьявола»	178
Семенченко Ю.И., Джумайло О.А. Функция эпитафий в романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы»	186

Тюрина Е.С., Рудометова Н.А. Символика цвета в романе Джоанн Харис «Шоколад»	195
Раздел 5. Языковая репрезентация средства художественной выразительности в произведениях мировой литературы.....	200
Багаева Д.В., Меньшакова Н.Н. Репрезентация фантазийного мира в аргентинских мифах	200
Демьянова А.Н. Особенности идиостиля Энн Стивенсон (на материале стихотворения «A Lament For The Makers»)	207
Колобова Л.В., Гладкова К.Ю. Категория музыкальности в романе Э. Доктору «Рэгтайм»	213
Молокова А.А., Гладкова К.Ю. Репрезентация категории пространства в романе Д. Митчелла «Голодный дом» (D. Mitchell «Slade House»)	218

TABLE OF CONTENTS

Chapter 1. Intermedial and Intertextual Interactions in World Literature, Culture, Literary Criticism. Integration between World Literature and Other Arts.	
Ecphrasis.....	3
Bagaeva D.V., Suslova I.V. Some Features of Representation of the Tango in a Novel of J.L. Borges “Man on Pink Corner” (1935).....	3
Galimyanova K.R., Bochkareva N.S. Studying Graphical Novel “Kinderland” by Mavil at School as a Project Activity.....	9
Medvedeva A. A., Kalinnikova N.G. Immanuel of Rome’s Sonnet <i>Who Would Think: in a Whirlwind</i> as an Example of Dolce Stil Nuovo and Dante’s tradition ..	16
Tlyasheva O.I., Novokreshchennykh I.A. The Image of Venice in the Poem Childe Harold’s Pilgrimage By Byron.....	20
Shestakova A.S. Seven Steps towards Audio Description in Theatre.....	30
Chapter 2. Issues of World Literature. Artistic image.....	35
Bagaeva D.A., Grafova O.I. Nature Theme in David Mitchell’s Novel “Lack Swan Green”	35
Buneeva O.D., Byachckova V.A. The Pedagogical Conception of C.S. Lewis and Its Reflection in “The Chronicles of Narnia” and “The Abolition of Man”	42
Vlasova A.R. Shevchenko A.A. The Problem of Adolescent Self-Identity in the Novel by Andre Aciman «Call Me by Your Name».....	49
Gondareva E.S., Barinova E.V. The Artistic Qualities and Innivation of E. Bronte’s Novel <i>Wuthering Heights</i>	59
Gorislav A.A., Byachckova V.A. “Woman Question” and the Profession of Teaching “Jane Eyre” by Charlotte Bronte	65
Efremova P.S., Gladkova K.Yu. The Image of Raven in the Book Series «The Raven Cycle» by Maggie Stiefvater	71
Kudrina A.A., Rudometova N.A. The Image of the Teenager in D. Mitchell’s Novel “Black Swan Green”	79
Mishlanova E.S., Rudometova N.A. The Devolopment of the Image of the Main Character through the Modification of the Language in the Novel “Flowers for Algeron” by Daniel Keyes.	84

Petrakova E.V., Zagorodneva K.V. Reception of “Sonechka” by L. Ulitskaya: The Questioning Experience.....	89
Rocheva A.S., Gladkova K.Yu. Female Images in the Novel by A. Walker “Color Purple”	94
Rudometova N.A. The Image of France in the Novel “Flaubert’s Parrot” by J. Barnes	101
Trifail I.V., Suslova I.V. Images of Representatives of the Intellectual Elite in the Novel “The Young Ladies of Avignon” by Francisco Umbral.....	111
Gorislav A.A., Byachkova V.A. The image of Teacher in “Agnes Grey” by Ann Bronte in the Context of Pedagogy of XX–XXI Centuries (M. Montessori, Ya. Korchak, Sh. A. Amonashvili)	117
Chapter 3. Genre Features of World Literature.....	123
Bakhmatova Yu.D., Grafova O.I. Poetics of the Short Story «Crooner» by K. Ishguro.....	123
Buneeva O.D., Byachkova V.A. The Concept of Entering the Multi-Dimensional Reality in the Works by C.S. Lewis.....	131
Peresvet P.D. The Motives of Death in the Novel “Lullaby” by Ch. Palahniuk...	137
Solovyeva A.S., Golovacheva I.V. Genre problems and Artistic Issues: «The Minds of Billy Milligan» by D. Keyes	142
Shirokova G. A. Pastoral and Bucolic Essence in the Genre Structure of “Adam Bede” by George Eliot.....	148
Chapter 4. Poetics and Narrative Features of World Literature	161
Emtsev D.A., Grafova O.I. The Road Chronotope in «Black Swan Green» by David Mitchell.....	161
Lokhanin A.V., Grafova O.I. The Image of the City in W. Boyd` Short Story <i>Gifts</i>	171
Pogadaeva E.V., Suslov I.V. The Theme of Art and the Image of the Artist in J.Cortázar «The Devil’s Drool».....	178
Semenchenko I.I., Dzumaylo O.A. Functions of Epigraphs in M. Houellebecq`s Novel “Extension du Domaine de la Lutte”	186

Tyurina E.S., Rudometova N.A. Symbolism of Colours in the Novel «Chocolat» by Joanne Harris	195
Chapter 5. Language Representation of the Means of Artistic Expression in the Works of World Literature	200
Bagaeva D.V., Menshakova N.N. Representation of the Fantasy World in Argentinian Myths	200
Demianova A.N. The Peculiarities of Anne Stevenson`s Idiostyle (on the Material of the Poem «A Lament for the Makers»)	207
Kolobova L.V., Gladkova K.Yu. Category of Musicality in E. Doctorow`s Novel “Ragtime”	213
Molokova A.A., Gladkova K.Yu. Representation of the Category of Space in “Slade House” by D. Mitchell	218

Научное издание

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ И ЛИТЕРАТУР**

RELEVANT PROBLEMS OF INVESTIGATION IN THE SPHERES
OF FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURE

Сборник статей молодых ученых

Часть I

Издается в авторской редакции
Компьютерная верстка: *А. Б. Андреева*
Дизайн обложки: *Т. А. Басова*

Подписано в печать 11.12.2018. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 13,37. Тираж 60 экз. Заказ 1928

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета.
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Отпечатано: ООО «Типограф»
Пермский край, г. Соликамск, Соликамское шоссе, 17
Телефон: + 7 (34 253) 7-73-08
www.tipograf.su