

Научный рецензируемый журнал
Мировая литература в контексте культуры

2019. Выпуск 8 (14)
Основан в 2006 году
Выходит 2 раза в год

Учредитель и издатель:
**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Пермский государственный
национальный исследовательский университет»**

Редакционная коллегия:

Авраменко И. А., к. филол. н. (Россия, Пермь, НИУ ВШЭ)
Бочкарева Н. С., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Братухин А. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Братухина Л. В., к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Бячкова В. А., к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ) – *гл. редактор*
Кашлявик К. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Нижний Новгород, НИУ ВШЭ)
Новокрещенных И. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Петрусева Н. А., д. искусств., проф. (Россия, Пермь, ПГИК)
Поршнева А. С., д. филол. н., доцент (Россия, Екатеринбург, УрФУ)
Проскурнин Б. М., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Суслова И. В., к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Адрес учредителя, издателя и редакции:
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.
E-mail: worldlit@mail.ru

© ПГНИУ, 2019

Scientific Journal
World Literature in the Context of Culture

2019. Issue 8 (14)
Founded in 2006
Published twice a year

Founder: Perm State University

Editorial Board:

Ivan Avramenko (Russia, Perm, Higher School of Economics)
Nina Bochkareva (Russia, Perm, Perm State University)
Alexandr Bratukhin (Russia, Perm, Perm State University)
Liudmila Bratukhina (Russia, Perm, Perm State University)
Varvara Byachkova (Russia, Perm, Perm State University)
Kira Kashlyavik (Russia, Nizhniy Novgorod, Higher School of Economics)
Irina Novokreshchennykh (Russia, Perm, Perm State University)
Nadezhda Petrusheva (Russia, Perm, Institute of Culture)
Alisa Porshneva (Russia, Ekaterinburg, Ural Federal University)
Boris Proskurnin (Russia, Perm, Perm State University)
Inga Suslova (Russia, Perm, Perm State University)

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</u>	5
<i>Абрамова В. С.</i> Художественная аксиология прозы А.П. Чехова в современном зарубежном литературоведении	5
<i>Ажель Ю. П.</i> Восприятие творчества Бенджамина Дизраэли в 1870-х годах как отражение политического конфликта	12
<i>Братухина Л. В.</i> Онтология «иного» мира в контексте поэтики «магического реализма» (по роману С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей»)	18
<i>Бячкова В. А.</i> «Эхо» романа «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте в произведении «Но я буду это помнить. Комедия» Пэм Никсон	32
<i>Золотарева Н. В.</i> Особенности поэтики рассказа Вирджинии Вулф «Общество»	41
<i>Ловцова О. В.</i> Детский образ в постдраматической пьесе Сары Кейн «Жажда»	47
<i>Манжула О. В.</i> Тема Троянской войны в зарубежной литературе XX–XXI веков	53
<i>Новокрепленных И. А., Тляшева О.И.</i> Образ графа Коловеглия в романе Н. Дугласа «Южный ветер»	62
<i>Поршнева А. С.</i> Телесная образность в романе Лиона Фейхтвангера «Успех»: Йоханна Крайн и Пауль Гессрейтер	69
<i>Проскурнин Б. М.</i> Россия и русские в «Бронзовом веке» и «Дон Жуане» Дж. Г. Н. Байрона: метаморфоза стереотипа	79
<i>Садриева А. Н.</i> Роман воспитания как социальная институция культуры	91
<i>Фирстова М.Ю.</i> Рождественская история в сборнике рассказов Рейчел Джойс «Снежный сад и другие истории»	97
<i>Шестакова А. С., Бочкарева Н. С.</i> Сказка братьев Гримм «Бременские музыканты» в российской мультипликации и на театральной сцене	104
<u>Раздел 2. Мировая литература и культура в образовательном процессе</u>	112
<i>Божинова-Славчева К. Г.</i> Взаимодействие культур принимающей страны и обучающихся в ней англоговорящих студентов-иностранцев в преподавании на болгарском языке (опыт Медицинского университета города Пловдива)	112
<i>Братухин А. Ю.</i> Сопоставление античного и современного как методический прием при преподавании дисциплины «Древние языки и культуры»	120

TABLE OF CONTENTS

<u>Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature</u>	5
Abramova V. S. Artistic Axiology of Chekhov's Literary Works in Modern Foreign Literary Criticism	5
Azhel Yu. P. Reception of Benjamin Disraeli's Fiction in 1870s as the Political Conflict Reflection	12
Bratukhina L. V. The Ontology of the "Other" World in the Context of the Poetics of "Magic Realism" (Based on "Two Years, Eight Months and Twenty Eight Nighs" by S. Rushdie)	18
Byachkova V. A. The "Echo" of Charlotte Brontë's "Jane Eyre" in "But I'll Remember This. A Comedy" by Pam Nixon	32
Zolotareva N. V. Peculiarities of Poetics of the Short Story "A Society" by Virginia Woolf	41
Lovtsova O. V. The Child's Image in Postdramatic Play "Grave" by Sarah Kane	47
Manzhula O. V. The Theme of Trojan War in Foreign Literature in XX–XXI Centuries	53
Novokreshchennykh I. A., Tlyasheva O. V. Image of Count Coloveglia in the Novel "South Wind" by N. Douglas	62
Porshneva A. S. Body Images in Lion Feuchtwanger's "Success": Johanna Krain and Paul Hessreiter	69
Proskurnin B. M. Russia and Russians in "The Age of Bronze" and "Don Juan" by George Byron: Metamorphosis of Stereotype	79
Sadrieva A. N. The Novel of Education as Social Institution of Culture	91
Firstova M. Yu. The Nativity Story in "A Snow Garden and Other Stories" by Rachel Joyce	97
Shestakova A. S., Bochkareva N. S. Russian Screen and Stage Adaptations of Grimms' Fairy Tale "Town Musicians of Bremen"	104
<u>Chapter 2. World Literature and Culture in Educational Process</u>	112
Bojinova-Slavitseva K. G. The Interaction of Cultures of Host Country and Foreign English-Speaking Students in Teaching in Bulgarian Language (The Experience of Medical University of Plovdiv)	112
Bratukhin A. Yu. Comparison an Ancient and Modern as a Methodical Technique of Teaching <i>Ancient Languages and Cultures</i>	120

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.161.1-4.09

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКСИОЛОГИЯ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОМ ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Виктория Сергеевна Абрамова

к. филол. н, старший преподаватель кафедры английского языка
и межкультурной коммуникации

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

В статье представлен обзор зарубежных работ, рассматривающих аксиологию прозы А. П. Чехова, при этом некоторые источники впервые вводятся в контекст российского литературоведения. Прослеживается эволюция восприятия творчества Чехова иноязычными читателями от характеристики его как писателя, воплощающего исключительно русские ценности, до представления его в качестве художника, в произведениях которого содержится ценностно-смысловой потенциал, выходящий за рамки национальной культуры. Сделан вывод о том, в центре внимания чеховедов – религиозно-нравственная составляющая произведений.

Ключевые слова: проза А. П. Чехова, зарубежная критика и литературоведение, рецепция, национальное, религиозно-нравственные ценности.

А. П. Чехов уже давно стал частью мировой культуры и завоевал репутацию классика. Его произведения широко представлены в зарубежных изданиях, о нем написаны десятки статей и монографий, спектакли по его пьесам идут по всему миру, его творчество экранизируется иностранными кинематографистами. Зарубежные литературоведы нередко называют этого автора самым «европейским» писателем среди русских классиков XIX в., подчеркивая, что его мироощущение близко западному человеку, в то же время иностранцы стремятся найти в произведениях Чехова один из ключей к пониманию русской жизни. Проведем обзор зарубежных работ (преимущественно на английском языке как наиболее доступных нам), рассматривающих особенности представления человека и бытия в произведениях Чехова

и ценностно-смысловой потенциал его прозы, которые не раз становились предметом внимания как отечественных, так и иностранных исследователей. Отметим, что некоторые источники впервые вводятся в контекст российского литературоведения. Оговоримся, что невозможно дать исчерпывающий обзор иноязычных трудов, в которых представлено изучение творчества Чехова в аксиологическом аспекте. В данной статье мы обращаемся к наиболее репрезентативным, с нашей точки зрения, работам.

За рубежом читатели познакомились с произведениями Чехова в конце XIX – начале XX вв.: в 1890 г. – в Германии, в 1893 г. – во Франции, в 1897 г. – в Великобритании. Восприятие творчества писателя иноязычными читателями и исследователями не было ровным. Первые зарубежные переводчики, критики и исследователи видели в Чехове «чужого», всецело *русского* человека. Для зарубежных читателей русская литература в силу своей национальной специфики представлялась чем-то замкнутым в себе, закрытым для отстраненного восприятия в инонациональной среде. Например, в Великобритании конца XIX в. писателя воспринимали лишь как автора импрессионистических зарисовок, похожего на Ги де Мопассана. Российский литературовед Л. Е. Бушканец, анализируя статью о Чехове французского писателя, члена французской Академии, иностранного члена-корреспондента Петербургской АН (1889) Эжена Мельхиора де Вогюэ, отмечает, что последний был автором статей о русской литературе, а широкую европейскую известность ему принесла книга «Русский роман», посвященная И. С. Тургеневу и Л. Н. Толстому. Вогюэ поместил в «Revue des Deux Mondes» большую статью о Чехове, в которой рассматривал новые течения в русской литературе и разбирал традиции, связывающие писателей нового поколения и их предшественников. Его размышления о Чехове вышли в русском переводе еще при жизни писателя. «Де Вогюэ приходит к мысли, что главное в Чехове – абсолютный пессимизм. <...> Именно поэтому чеховский абсолютный пессимизм кажется французскому автору свидетельством деградации русской литературы и культуры после Тургенева и Достоевского: Чехов никуда не зовет, не поэтизирует мир. Если у Мопассана и других чеховских предшественников была иллюзия мира (поэтическая, сентиментальная, грязная или зловещая, неважно – все великие художники внушают миру свою иллюзию), то у Чехова нет никакой иллюзии, нет воспевания России, любви к ней и поэтизации жизни, и это полное разочарование он передает читателям» [Бушканец 2012]. Бушканец приходит к выводу о том, что «будучи “русским европейцем”, Чехов

оказался непонятным ни тем, кто стремился видеть его только “русским” (как де Вогюэ), ни тем, кто стремился видеть в нем и современной ему России только стремление к Европе и цивилизации. Читатели Чехова, критики и мемуаристы, принимая в нем одни черты и объявляя чуждыми другие, были или “русскими”, или “европейцами”, а быть “русским европейцем” чаще всего им не удавалось» [там же].

Потребовалось время, чтобы иностранные читатели включили Чехова в фонд мировой культуры. Так, 1970–1980-е гг. – особый этап в восприятии художника англичанами: речь идет не только о признании, а о редком случае приятия «чужого» писателя как «своего», настолько своего, что порой наблюдается парадоксальное «присвоение» приоритета на подлинность понимания его наследия. Чехову отводят место в английской комедийной классической традиции, объединяющей У. Шекспира и Дж. Свифта. Писателя высоко оценили за то, что в своих произведениях он исследовал важные вопросы человеческого бытия и глубоко понял движения человеческой души, осуществив это в отличающейся от Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого форме – без традиционной «надрывности» и «русского максимализма». Англичан также привлекает стиль Чехова, свободный от всего резкого, аффектированного, его поэтика, которая не позволяет ничему «неожиданно случаться», свойственные его творчеству равновесие и в то же время естественность, ненавязчивое, но постоянно присутствующее моральное начало.

Главная тенденция зарубежного чеховедения в 1980-е – 2000-е гг. – интерпретация Чехова не только как талантливого писателя, но и как оригинального мыслителя. В работах иностранных исследователей прослеживается мысль о том, что творчество писателя относится к такому типу художественных достижений, которое содержит значительный *ценностно-смысловой потенциал*, выходящий за пределы национальной культуры.

Больше всего зарубежных исследователей творчества писателя интересует *религиозно-нравственный аспект* его произведений. Так, участниками Северо-Американского общества по изучению Чехова (The North American Chekhov Society), основанного в 1992 г. профессором Йельского университета Робертом Луисом Джексонем [Robert Louis Jackson] и ныне руководимого профессором русской литературы Института Колби университета Мейна Джулией де Щербинин [Julie de Sherbinin], поднимаются вопросы мифологических и религиозных основ творчества А. П. Чехова. Дж. де Щербинин в работе «Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian

Paradigm» (1997), рассматривая религиозные традиции в творчестве Чехова, утверждает, что он был религиозным писателем [Sherbinin 1997]. Дарья Кирьянов в монографии «Chekhov and the Poetics of Memory» (2000), изучая многочисленные произведения Чехова, показывает, что в творчестве писателя основополагающее место занимает концепт «соборности» [Kirjanov 2000]. В статье новозеландского литературоведа Гарольда Шефски (Harold Schefski) «Chekhov and Tolstoyan philosophy» (1985) рассматривается влияние Л. Н. Толстого на творчество А. П. Чехова и отмечается, что, несмотря на неприятие философии своего старшего современника в целом, последний во многом опирается на христианские ценности и берёт на вооружение два концепта философии Толстого «Не сердитесь» и «Не судите»: «Yet despite the many negative concepts which Chekhov detected in Tolstoyan philosophy, he still found attractive two isolated precepts of the newly conceived religion. These were “Do not be angry” and “Do not judge”» [Schefski 1985: 83–84]. Анализируя данные концепты и полемику писателя с Толстым, исследователь приходит к выводу о разном подходе двух больших художников к художественной философии. Старший современник писателя пренебрегал внешней формой в жизни, Чехов, напротив, считал внешнюю форму необходимой для утверждения внутренней красоты человека.

Иностранные чеховеды отмечают неоднозначность подхода писателя к религии, подчёркивая, что во всех ситуациях он остаётся верен моральному кодексу христианства: представлениям о правде, свободе, справедливости, милосердии и красоте. «The influence of the Christian religion throughout Chekhov's life was not confined to the aesthetic level (a nostalgic affection for the pealing of bells, for church music and cemeteries). The spiritual values and moral code of Christianity were ingrained in his heart together, perhaps, with a secret yearning for faith. Such stories as “Sviatoi u noch'iu”, “Student” and “Arkhierei” show a sympathetic understanding of the religious mentality» [McVay 2002: 75]. Интересно наблюдение Марка Свифта (Mark Swift), который в работе «Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov» (2004), называя Чехова атеистом, признаёт, что, несмотря на данный факт, писателю было свойственно глубокое понимание религиозных основ его собственной русской культуры. Как отмечает литературовед, подход художника к религии был подходом психолога, и в его произведениях естественно-научный и религиозный взгляды соединяются [Swift 2004]. Подобную точку зрения мы находим и у австралийского чеховеда Джеффри Барни [Jeffrey Borny], понимающего веру Чехова прежде всего в гуманистическом смысле:

«Chekhov's "faith" is not in any transcendental God or afterlife but in progress and evolution, and, as such, it is humanist faith. Chekhov's materialist vision of reality helps us to see why he felt unable to answer any questions about the ultimate meaning of life. Spiritual and metaphysical speculations lie outside the reach of scientific materialism» [Borny 2006: 41]. Барни, рассматривая чеховские пьесы в монографии «Interpreting Chekhov» (2006), затрагивает вопрос взаимосвязи мировоззрения и творчества Чехова с философскими системами конца XIX – начала XX вв., а также поднимает проблему взаимоотношений писателя с разными литературными эпохами и стилями. Через точный анализ формы и содержания драм Чехова автор показывает, как слишком пессимистические или чрезмерно оптимистические интерпретации не в состоянии представить в полной мере богатую сложность, неоднозначность пьес, в которых личностное начало превалирует над национальным и коллективным. Он пишет: «The anguish that Chekhov felt about the trivial emptiness of much of life around him has little to do with the quietist pessimism of the 'nothing to be done' school of Absurdist. Chekhov, particularly in his short stories, presents human inactivity not as being inevitable but the result of human lethargy. Actual failure is seen in the light of potential achievement and not as an unavoidable part of the human condition. The difficulty of depicting failure while at the same time communicating the possibility of human achievement became one of the central problems that Chekhov faced» [Borny 2006: 27–28]. В монографии подчеркивается, что ценностное сознание героя произведений писателя характеризуется стремлением постичь смысл бытия в повседневном.

Подведем итоги. Итак, зарубежные чеховеды рассуждают о ценностях, значимых для писателя и русской культуры в целом. Исследователей особенно интересует религиозно-нравственный аспект произведений, их духовная наполненность, при этом многие подчеркивают амбивалентный подход художника к религии. В работах прослеживается мысль о том, что творчество писателя относится к той категории художественных достижений, которые – наряду с крупнейшим вкладом в русскую культуру – содержат значительный ценностно-смысловой потенциал, выходящий за пределы национального. Писатель, раскрывающий загадочную русскую душу, воспринимается представителями другой культуры как художник, который сумел соединить национальное и бытийное.

Нами был затронут аксиологический аспект анализа чеховского творчества зарубежными литературоведами, что позволило очертить круг тем и проблем, к которым обращаются иноязычные чеховеды.

Перспективным представляется сопоставление корпуса текстов отечественных литературоведов и иноязычных ученых, в которых отражены взгляды исследователей на ценностно-смысловой потенциал произведений Чехова.

Список литературы

Бушканец Л. Е. А.П. Чехов и А. де Вогюэ: русский писатель глазами иностранного критика [Электронный ресурс] // Текст, произведение, читатель: Мат. междунар. науч.-практ. конф. 3–4 июня 2012 г. Пенза – Казань – Решт, 2012. С. 45–49. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-i-a-de-vogyue-russkiy-pisatel-glazami-inostrannogo-kritika> (дата обращения: 25.03.2019).

Sherbinin J. W. De Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1997. 189 p.

Kirjanov D. A. Chekhov and the Poetics of Memory. Studies on Themes and Motifs in Literature. N.Y.: Peter Lang, 2000. 193 p.

Schefski H. Chekhov and Tolstoyan philosophy // New Zealand Slavonic Journal, 1985. P. 81–88.

McVay G. Anton Chekhov: The unbelieving believer // Slavonic a. East Europ. rev. L., 2002. Vol. 80, № 1. P. 6–104.

Swift M. S. Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov. Middlebury Studies in Russian Language and Literature. Peter Lang, New York and Oxford, 2004. 196 p.

Borny G. Interpreting Chekhov, Canberra, A.C.T.: ANU E, Press, 2006. 309 p.

ARTISTIC AXIOLOGY OF CHEKHOV'S LITERARY WORKS IN MODERN FOREIGN LITERARY CRITICISM

Viktoriia S. Abramova

Senior Lecturer in the Department of the English Language and Intercultural Communication

Perm State University

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

This paper analyzes some foreign literary criticism works that deal with Chekhov's artistic axiology, emphasizing that some sources have been introduced into the context of Russian literary criticism for the first time. The evolution of the perception of Chekhov's works by foreign readers and literary scholars is traced from interpreting Chekhov as a writer, which embodied only Russian cultural values, to presenting him as a literary artist, whose works contain valuable and semantic potential that goes beyond the national culture. The conclusion is drawn that the focus of Chekhov scholars' attention is on the religious and moral aspect of his literary works.

Key words: A. P. Chekhov's prose, literary criticism and theory, reception, national, religious and moral values.

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА БЕНДЖАМИНА ДИЗРАЭЛИ В 1870-Х ГОДАХ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Юлия Петровна Ажель

старший преподаватель Отделения иностранных языков ШБИП
Национальный исследовательский Томский политехнический университет
644050, Россия, г. Томск, проспект Ленина, 30. azhei@tpu.ru

В статье рассматриваются специфика и процесс рецепции творчества викторианского романиста XIX в. Бенджамина Дизраэли через призму его политической деятельности в 1870-х гг. На основе анализа литературно-критических отзывов предпринята попытка исследовать феномен популярности Дизраэли при его устойчивом отрицательном имидже и составить обобщенный портрет его личности. На основе проведенного анализа делается вывод об интерпретации критиками романов Дизраэли как автобиографического, документального материала, содержащего разгадку «феномена» Бенджамина Дизраэли.

Ключевые слова: Бенджамин Дизраэли, рецепция, политика, политический имидж, критические отзывы, романы.

Бенджамин Дизраэли (1804–1881) широко известен как выдающийся британский политический деятель, но мало кто знает его как талантливого викторианского романиста, яркого представителя «фешенебельного» романа и одного из родоначальников политического романа в мировой литературе. Дизраэли пробовал себя в различных литературных областях: в поэзии, публицистике, романистике. Его произведения, затрагивающие существенные стороны общественной жизни, занимали видное место в литературе викторианской Англии и пользовались значительной популярностью.

Многие западные исследователи дают достаточно высокую оценку романному наследию Бенджамина Дизраэли. Так, в своей фундаментальной монографии французский ученый Р. Мэтр пишет: «Место Дизраэли-романиста, конечно, не в первом ряду. Но он, может быть, единственный представитель политического романа, и его творчество обладает рядом качеств, которые позволяют назвать его “блестящим вторым” сразу после великих художников его века»

[Ивашева 1974: 109]. Английский исследователь Роберт Блэйк ставит произведение Дизраэли «Конингсби, или Новое поколение» в один ряд с романами его знаменитых современников: Гаскелл «Мэри Бартон», Кингли «Дрожжи» и произведениями других известных литераторов того времени [Blake1967].

В русском литературоведении творчество Бенджамина Дизраэли не получило подобного признания и популярности в силу ряда причин, одной из которых стало восприятие сочинений английского писателя в России в контексте его политической деятельности на фоне напряженных англо-русских отношений второй половины XIX в. Более того, вопрос рецепции творчества Дизраэли в русской критике второй половины XIX–начала XX вв. до сих пор не поднимался ни в русском, ни в зарубежном литературоведении, несмотря на существование в отечественной науке отдельных работ Г. А. Анджапаридзе, Е. В. Ермаковой, В. В. Ивашевой, Е. И. Клименко, Ф. И. Мороз, Б. М. Проскурнина.

В русскоязычную культуру творчество Дизраэли вошло в 1840-е гг. и было востребовано вплоть до 1915 г., пока события Первой мировой войны не отодвинули проблему рецепции творчества зарубежных писателей на второй план. Выявление спадов и подъёмов литературно-критического и переводческого интереса к Дизраэли-писателю в России позволило выявить три основных периода рецепции, каждый из которых был обусловлен потребностями отечественного литературного процесса и социальными процессами, протекающими в стране. Первый период приходится на 1840–1850-х гг., когда обращение критики к произведениям английских писателей было продиктовано потребностью восполнения лакун в становлении реализма и русского романа. Второй период, 1870-е гг., характеризуется наибольшей популярностью Дизраэли, когда он осмысливается не только как писатель, но и как политик. И третьим периодом можно обозначить 1900–1915 гг., когда рецепция романов Дизраэли происходит через призму «еврейского вопроса».

Наиболее репрезентативным и интересным с точки зрения восприятия личности и творчества Дизраэли русским обществом в целом является второй период. На протяжении десятилетия наблюдается падение литературной репутации Дизраэли на фоне его резонансной политической деятельности при неизменно высоком интересе к его персоне со стороны отечественной критики. При анализе личности Дизраэли писатель и политический деятель в оценках обозревателей до такой степени сливаются, что их трудно разделить. В критических статьях

преимущественно используются элементы биографического, культурно-исторического и социологического методов.

Начиная с 1870-х гг. на творчество и личность Бенджамина Дизраэли обращают внимание такие ведущие периодические издания, как «Отечественные записки», «Русский вестник», «Вестник Европы» и др., и дело здесь не столько в природе таланта писателя, сколько в его политической деятельности. Головокружительная карьера Дизраэли (в 1868 г. он возглавил консервативное правительство), немыслимая для сына еврейских беженцев в Англии, и обострившиеся после Крымской войны англо-русские противоречия способствуют формированию предвзятого отношения в оценках Дизраэли-политика и, как следствие, Дизраэли-писателя русскими критиками.

Ряд статей, посвященных осмыслению «феномена» Дизраэли, открывает критический обзор публициста Л. А. Полонского в журнале «Вестник Европы» за 1870 г. «Иезуиты современной Европы». В нем Полонский называет Дизраэли «человеком случая», который входит в нужные роли для достижения своих целей. Критик полагает, что «в свои роли радикала и консерватора он [Дизраэли. – Ю.А.] только вдумался». Полонский признает литературный талант писателя, «немало поспособствовавший его политическому успеху»: «Благодаря своим “блестящим” романам “Вивиан Грей”, “Контарини Флеминг”, “Конингсби” и др., и своему качеству беспощадного полемиста, не уважающего ни авторитеты, ни парламентские обычаи, Дизраэли завоевал себе положение в парламенте и возбуждал “общее любопытство солидных англичан”» [Полонский 1878: 319–360].

Позиция Дизраэли в «восточном вопросе», направленная против России, также вызывает осуждение со стороны русских критиков. Реалистичную картину того, что происходит в русской публицистике того времени дает литератор В. А. Тимирязев в своем биографическом очерке «Вениамин Дизраэли, лорд Биконсфильд», опубликованном в журнале «Дело» за 1876 г.: «<...> неудивительно, что русская публика со времени возбуждения “восточного вопроса” относилась к лорду Биконсфильду с какой-то смутной, бессознательной ненавистью, видя в нем только врага славянства и часто перенося свою ненависть от министра ко всему английскому народу. <...> Эта неясность понятий отразилась на многих органах нашей печати. Одни относились к нему с презрительным высокомерием, писали к нему юмористические письма, издевались над его “новоиспеченным” титулом, называли “еврействующим лордом”, “современным Шейлоком”, “лордом-идиотом” и т. д. Другие брали трагический тон, видели в Дизраэли какую-то демоническую силу, гения зла, заклинали английский народ “тотчас его

низвергнуть». <...> Их отчасти объясняет действительно странное и с первого взгляда непонятное появление во главе великого народа, веками привыкшего к политической свободе и представительным учреждениям, такого искателя приключений как «юрый Дизи», не пренебрегающий никакими средствами для достижения личных целей». Чтобы разгадать «комическую загадку» Бенджамина Дизраэли, автор очерка советует изучить его первый автобиографический роман «Вивиан Грей» (1826), представляющий, по мнению В. А. Тимирязева, откровенную программу его политической деятельности [Тимирязев 1876: 102–128]. Схожую точку зрения демонстрирует другой критический обозреватель П. Угрюмов на страницах журнала «Дело» в 1877 г. В статье «Продукт политики» он также предлагает рассматривать роман Дизраэли «Вивиан Грей» как «руководство к тому, как наилучшим образом пользоваться человеческими слабостями» [Угрюмов 1876: 1–51].

В целом на данном этапе литературное творчество Дизраэли не принимается русскими критиками и представляет интерес, по большому счету, только как автобиографический материал, содержащий разгадку «феномена» Дизраэли. При этом интерес к его произведениям не падает, о чем свидетельствует многочисленные критические отзывы и перевод романа «Лотар», опубликованный в приложении к литературно-политическому журналу «Заря» в год выхода оригинала в Англии.

Политика Дизраэли во время русско-турецкой войны, его выдающееся выступление на Берлинском конгрессе, повлиявшее на передел территорий в 1878 г., в очередной раз заставляют отечественную читающую аудиторию более пристально взглянуть «как на личность этого министра-еврея, бывшего литератора и несомненного плебея по происхождению, так и на его давно забытые политические романы»: «Его политика отличалась такими эффектными сюжетами, сценами, что в его романах, писанных 30–40 лет назад, естественно было отыскивать разгадку этих эффектов, и в последних тогда стали видеть выполнение давно задуманного плана» [Павлов 1878: 335–357]. В частности, воинственная политика Англии на Востоке подстегивает всю читающую Европу обратить внимание на роман «Танкред» (1847), ранее не переводившийся на иностранные языки.

Показательной с точки зрения русской рецепции творчества Дизраэли в России является критическая статья, опубликованная в «Отечественных записках» за 1878 г., в которой автор, Н. Н. Поповский, рассматривает писателя в большом контексте его литературной и политической деятельности. Обозреватель называет Дизраэли «министром-евреем», «плебеем по происхождению», «политическим авантюри-

стом», представляет его как «шута, иногда очень неловкого и несвоевременного, который то и дело менял свои убеждения, смотря по обстоятельствам», создавая крайне непривлекательный имидж английского политика и писателя. Романами «младоянглийской» трилогии, как и роману «Вивьян Грей», критик дает отрицательную оценку, обвиняя Дизраэли в отсутствии четкого идеологического обоснования исторических событий в его произведениях, приверженности иудаизму и лицемерном отношении к народу Англии. Причины такого неприятия становятся очевидны, когда критик берется рассуждать по поводу политических взглядов английского романиста: «опираясь на британские интересы, он [Дизраэли. – Ю.А.] отличается особенною страстностью и систематичностью в антагонизме к России, раздувает в своих новых соотечественниках дух узкого, мишурного патриотизма <...>» [Поповский 1878: 201–244].

Ненависть к Бенджамину Дизраэли также подогревается антисемитизмом, являющимся частью мировоззрения многих русских писателей и критиков. Так, например, Федор Достоевский пишет в своем знаменитом «Дневнике писателя»: «Я готов поверить, что лорд Биконсфильд сам, может быть, забыл о своем происхождении когда-то от испанских жидов (наверно, однако, не забыл); но что он “руководил английской консервативной политикой” за последний год, отчасти с точки зрения жида, в этом, по-моему, нельзя сомневаться» [Достоевский 2011: 142].

Таким образом, проведенный анализ литературно-критических отзывов показал, что одной из основных причин, обусловивших негативную оценку творчества английского романиста, послужила его политическая деятельность, идущая вразрез с интересами России. В целом Бенджамин Дизраэли был представлен русскому читателю еврейским апологистом, возвеличивающим в произведениях свою расу; писателем-беллетристом, который умеет отвечать на запросы времени и угождать публике, чьи «зрелые» романы носят политический характер и, по большей части, служат предлогом высказать свою программу в романной форме. Привлекательность романов английского писателя для критиков 1870-х гг. заключается, прежде всего, в возможности «с помощью романиста и оратора Бенджамина Дизраэли изучить государственного человека, лорда Биконсфильда» и пролить свет на проводимую им политику [Брандес 1878: 4–5].

Список литературы

Брандес Г. Лорд Биконсфильд. // Литературные характеристики (Английские писатели) СПб.: Типография Книгоиздательского Т-ва «Просвещение», 1908. Т. 15. 402 с.

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

Достоевский Ф. М. Дневник писателя: в 2 т. М., 2011. URL: <https://www.fedordostoevsky.ru/works/diary/> (дата обращения: 07.03.2019).

Павлов И. Лорд Биконсфильд как литератор // Русский вестник. 1878. Т. 137. С. 335–357.

Полонский Л. А. Иезуиты в современной Англии // Вестник Европы. 1878. Кн. 9. С. 319–360.

Поповский Н. Политические идеалы Дизраэли-Биконсфильда // Отечественные записки. 1878. № 9. С. 201–244 .

Тимирязев В. А. Вениамин Дизраэли, лорд Биконсфильд // Дело. 1876. № 12. С. 102–128.

Уэ-мов П. Продукт политики XIX века: [о Дизраэли] // Дело. 1876. № 12. С. 1–51.

Blake R. Disraeli: St. Martin's Press. New York: Fourth Printing, 1967. 819 p.

RECEPTION OF BENJAMIN DISRAELI'S FICTION IN 1870S AS THE POLITICAL CONFLICT REFLECTION

Yuliya P. Azhel

Senior Lecturer in the Division of Foreign Languages, School of Core Engineering Education

National Research Tomsk Polytechnic University

634050, Russia, Tomsk, Lenin Avenue, 30. azhei@tpu.ru

The article analyzes the specifics of the Victorian novelist Benjamin Disraeli's fiction reception in Russia in the context of his politics of 1870-ies. In the article there is an attempt to investigate the phenomenon of Disraeli's popularity in Russia of 1870-ies in spite of his negative image as a politician. On the basis of critical review analysis, the conclusion about the interpretation of Disraeli's fiction by critics as autobiographical documentaries has been drawn.

Key words: Benjamin Disraeli, reception, politics, the image of politician, critical reviews, novels.

**ОНТОЛОГИЯ «ИНОГО» МИРА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ
«МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»
(ПО РОМАНУ С. РУШДИ «ДВА ГОДА,
ВОСЕМЬ МЕСЯЦЕВ И ДВАДЦАТЬ ВОСЕМЬ НОЧЕЙ»)**

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. Loli28@yandex.ru

Статья представляет собой исследование одной из особенностей поэтики магического реализма романа С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» – изображение сосуществования и взаимодействия реального и фантастического миров. Особое внимание при анализе произведения автором статьи уделяется полемике исламских философов Ал-Газали и Ибн Рушда, изображаемой в романе. Делается вывод о своеобразии романа, заключающемся в «разоблачении черной магии» и изменении изображения в равной мере достоверно существующих и конкурирующих кодов художественного пространства, реального и ирреального, в пользу первого.

Ключевые слова: Рушди, магический реализм, «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей», Ал-Газали, Ибн Рушд, онтология, нарратив.

С. Рушди – один из наиболее ярких авторов, чье творчество принято относить к направлению «магического реализма». У. Клувик подчеркивает, что этот автор «не только один из самых выдающихся постколониальных писателей, но и общепризнанный представитель магического реализма за пределами Латинской Америки» [Kluwick 2011: 1]. Его роман, удостоенный «Букеровской премии» – *Midnight's Children* (1981), – С. Андерсон образно назвала «"Библией" магического реализма» [Anderson 2016: 39]. Возможно, поэтому к нему чаще всего обращаются, исследуя особенности поэтики магического реализма в творчестве писателя. В своих иных произведениях, таких, как *Shame* (1983), *The Satanic Verses* (1988), *Haroun and the Sea of Stories* (1990), *The Moor's Last Sigh* (1995), *Shalimar the Clown* (2005), *The Enchantress of Florence* (2008), *Luka and the Fire of Life* (2010), писатель

«продолжает активно развивать традиции магического реализма» [Маслова 2012: 261].

Ключевым признаком данного «типа художественного мышления», наиболее ярко проявляющимся в романах Рушди, является «изображение двух сосуществующих и взаимопроникающих художественных миров (реального и ирреального) и перспектив, одна из которых основана на "просвещенном", рационалистическом видении реальности, другая – на принятии логики сверхъестественного как части обыденной жизни» [Маслова 2012: 256]. У. Клювик отмечает «продуктивное напряжение (productive tension)» между «реалистическим и сверхъестественным кодами», создаваемое в произведениях писателя «эпистемологическими несовместимостями и столкновениями» [Kluwick 2011: 202]. А. Дж. Анантс, анализируя роман *Midnight's Children*, отмечает, что сочетание иллюзии и реализма у Рушди играет важную роль: фантастическое используется автором для создания «усиленных образов реальности (intensified images of reality)», поскольку реальные события, изображаемые в произведении «граничили с фантастикой» [Ananth 2017: 81–82]. Е. Г. Маслова обращает внимание на особый авторский прием изображения нереалистического, волшебного в произведениях писателя: «Слияние метафорического и прямого смыслов становится основным художественным приемом магического реализма Рушди, на котором базируется авторский замысел: представить метафору как художественную реальность» [Маслова 2012: 260]. М. Гулдажер, характеризуя магический реализм как гибридное явление, находит, что в своих произведениях *Haroun and the Sea of Stories* и *Luka and the Fire of Life* Рушди, сталкивая реальность с фантазией, имеет целью создать «третье пространство за пределами двоичной структуры колонизатора-колонизированного» [Guldager 2012: 15]. А. В. Биякаева на примере романа *The Enchantress of Florence* размышляет об особенностях магического реализма, подчеркивающего «достоверность как реальной, так и ирреальной частей художественной реальности», и тем самым утверждающего «идею о надлежащем устройстве мироздания – разнообразном, синтетическом, многогранном» [Биякаева 2017: 42]. Дж. Шамшайюадех (G. Shamshayooadeh) определяет как существенную черту целого ряда текстов Рушди «выстраивание амбивалентности» при помощи «задействования "спектра возможностей"» [Shamshayooadeh 2018: 224] в объяснении событий, что подчеркивает несовместимость реалистического и магического. Исследователь связывает поэтику магического реализма в произведениях писателя с постколониальной проблематикой: отражением гибридности космополитического пространства.

Мы в настоящей статье обращаемся к роману С. Рушди *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* (2015), выделяющемуся среди иных произведений писателя. Д. Дэви отмечает как новаторство Рушди в этом романе привнесение «магических элементов» в контекст «цифровой эпохи» [Devi 2016: 22]. В целом же исследователь приходит к заключению, что автор использует «магическое в качестве основного способа представления постколониальных или репрессированных субъектов», и, таким образом, изображает «современные проблемы нетерпимости к меньшинствам, религиозного тоталитаризма, а также расовой дискриминации» [Devi 2016: 23].

Как представляется, особенность данного произведения заключается в том, что применительно к нему уже нельзя говорить только о взаимодействии «ирреального и реального кодов», когда «магия и ординарное, сходясь в извечном, неразрешимом конфликте, пытаются доказать свою универсальность, и многочисленные осязаемые доказательства достоверности обоих кодов указывают на их сосуществование как двух локальных причинно-следственных связей одной сложной, синтетической художественной реальности» [Биякаева 2017: 53]. В романе *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* принципы сосуществования реалистического и фантастического, их взаимодействие получают, можно сказать, «теоретическое осмысление».

Произведение начинается главою «Дети Ибн Рушда¹», в которой вполне типичным для магического реализма образом сочетаются фантастические элементы с реалистическими. Так, например, повествуя о периоде опалы в жизни арабского философа Ибн Рушда, автор упоминает реальных исторических лиц – самого философа, его предтеч – Ибн Сину и Аль-Фараби – и оппонента – Ал-Газали, калифа Абу Якуба Юсуфа ибн Абдул-Мумина; воссоздает быт («He < Ibn Rushd > set up a medical practice in Lucena and his status as the ex-physician of the Caliph himself brought him patients; in addition he used what assets he had to enter modestly into the horse trade, and also financed the making of the large earthenware vessels, tinajas, in which the Jews who were no longer Jews stored and sold olive oil and wine» [Rushdie 2015]) и обстановку эпохи («In the year 1195, the great philosopher Ibn Rushd, once the Qadi, or judge, of Seville and most recently the personal physician to the Caliph Abu Yusuf Yaqub in his hometown of Cordoba, was formally discredited and disgraced on account of his liberal ideas, which were unacceptable to the increasingly powerful Berber fanatics who were spreading like a pestilence across Arab Spain, and sent to live in internal exile in the small village of Lucena outside his native city, a village full of Jews who could no longer say they were Jews because the previous ruling dynasty of al-Andalus, the

Almoravides, had forced them to convert to Islam» [Rushdie 2015]). При этом среди вполне реалистичных персонажей внезапно появляется Дунья, принцесса из волшебной страны Перистан, и также внезапно исчезает: «One day soon after the beginning of his exile a girl of perhaps sixteen summers appeared outside his door... Nobody noticed or cared that one day she turned sideways and slipped through a slit in the world and returned to Peristan, the other reality, the world of dreams whence the jinn periodically emerge to trouble and bless mankind» [Rushdie 2015]. Большая часть глав романа – «Мистер Джеронимо», «Непоследовательность философов», «Небывалости», «Зумуруд Великий и три его спутника», «Дунья полюбила вновь», «Внутри шкатулки», «Начинается отлив», «Королева фей» – представляет собой фантастическое повествование об альтернативном настоящем (эпоха небывалостей) и будущем, отстоящем от рубежа XX–XXI вв. примерно на тысячу лет². Мир будущего, а для повествователя – настоящего, описывается через такие его характеристики, как способность людей к метаморфизму во всех отношениях, принятие получившегося разнообразия и отсутствие конфликтов на этой почве и при этом невозможность видеть сны: «Our mastery of the human genome allows us chameleon powers unknown to our predecessors. If we wish to change sex, well then, we straightforwardly do so by a simple process of gene manipulation. If we are in danger of losing our tempers, we can use the touch pads embedded in our forearms to adjust our serotonin levels, and we cheer up. Nor is our skin color fixed at birth. We adopt our hue of choice... We take pride in saying that we have become reasonable people... The differences between us, of race, place, tongue, and custom, these differences no longer divide us. They interest and engage us. We are one. And for the most part we are content with what we have become. We might even say that we are happy... We stand by your waters amid the sea gulls and the crowds, and are glad. Men and women of our city, your costumes please us, close-fitting, colorless, fine... we accept you all... As the days lengthened into weeks, months, years, as the decades passed, and the centuries, something that once happened to us all every night, every one of us, every member of the greater “we” which we have all become, stopped happening. We no longer dreamt» [Rushdie 2015].

Фабула произведения строится на преобразении привычной обыденной действительности, известной человечеству из прошлого и настоящего, в иную, отмеченную в целом реалистическими, но настолько трудно достижимыми в современном разобщенном мире особенностями, действительность будущего: «This is the question we ask ourselves as we explore and narrate our history: how did we get here from there?» [Рушди 2015] В произведении мы видим уже не отдельные, пусть и

весьма значимые проявления чего-то сверхъестественного, но и изображение целой волшебной страны – Перистана, обиталища джиннов. Совершившиеся изменения привычной действительности прошлого и настоящего связаны с проникновением в человеческий мир существ иной реальности – джиннов, – их активностью в разрушении привычных законов бытия. Важным также становится философское осмысление происходящего, артикулированное в тексте романа в виде спора двух арабских мыслителей – Ал-Газали и Ибн Рушда.

Эта полемика, в действительности имевшая место в исламском мире, становится своеобразным теоретическим основанием онтологии «иног» мира в романе Рушди. Так, опираясь на прославившие арабских мыслителей сочинения «Опровержение философов (или Непоследовательность философов)» Ал-Газали и «Опровержение опровержения» Ибн Рушда, автор выводит их взгляды как крайние позиции в понимании мироздания: рационалистическую – Ибн Рушда (связанную с признанием бесконечности и безначальности мира и материи, а также – с признанием жестких причинно-следственных связей) и противостоящую ей иррациональную (основанную на следующем принципе «in God's universe the only law is what God wills» [Rushdie 2015]) – Ал-Газали. Идеи рационализма, очень осторожно полемизируя с «истинной верой» Ал-Газали высказывает опальный философ Ибн Рушд в беседах с джиннией Дуньей³: «He used words many of his contemporaries found shocking, including "reason", "logic" and "science", which were the three pillars of his occultist arcana... "The law of nature," he said, "causes have their effects"... "A miracle," said Ibn Rushd, "is just God changing the rules by which he chooses to play, and if we don't comprehend it, it is because God is ultimately ineffable, which is to say, beyond our comprehension"» [Rushdie 2015]. Опасения за собственную жизнь заставляют его занять примирительную позицию: «In all his writing he had tried to reconcile the words "reason", "logic" and "science" with the words "God", "faith" and "Qur'an"» [Rushdie 2015]. Однако автор романа позволяет герою пойти до конца во снах: «...into his dreams, where he argued with Ghazali in the language of irreconcilables, the language of wholeheartedness, of going all the way, which would have doomed him to the executioner if he had used it in waking life» [Rushdie 2015]. Таким образом, закономерным итогом становится вывод Дуньи в одной из ночных бесед со своим возлюбленным: «"Suppose I suppose," she said at length, "that God may not exist. Suppose you make me suppose that 'reason,' 'logic' and 'science' possess a magic that makes God unnecessary"» [Rushdie 2015]. Именно такой мир, лишенный Бога как необходимой причины своего возникновения и существования и описывает Рушди в

финале романа: «That is the world in which we now live, in which we have disproved the assertion made by Ghazali to Zumurrud the Great. Fear did not, finally, drive people into the arms of God. Instead, fear was overcome, and with its defeat men and women were able to set God aside, as boys and girls put down their childhood toys, or as young men and women leave their parents' home to make new homes for themselves, elsewhere, in the sun» [Rushdie 2015].

Отметим, что ни одно из двух пониманий устройства мироздания – ни сформулированное Ал-Газали, ни Ибн Рушдом – не оказывается в конечном итоге истиной в последней инстанции. Автор романа демонстрирует это, например, в посмертной судьбе обоих философов. В принципе, оба персонажа после смерти оказываются примерно в сходном обличье разумного праха, всего лишь повторяющего свои прижизненные идеи. При этом Ибн Рушд принципиально не признает существования души без тела: «...it was hard for him, he whispered blasphemously in her ear, to believe that consciousness survived the body, for the mind was of the body and had no meaning without it» [Rushdie 2015]. Когда же ему приходится столкнуться с объективной реальностью своего интеллектуального, но бестелесного посмертного существования, то он высказывает свое недовольство: «"The disembodied life," he said, "is not worth living"» [Rushdie 2015]. Однако именно за пределом земного бытия философу открывается истинная сущность его возлюбленной джиннии Дуньи (которую при жизни он считал обычной женщиной) и возможность спасения мира, заключенная в его потомках, в которых соединяется человеческое и сверхчеловеческое (которое у Рушди в своей противопоставленности обычной рационально интерпретируемой логике действительности равнозначно иррациональному началу) от праматери джиннии. Среди потомков джиннии и опального философа выделяются Джеронимо Манесес, преодолевший изменившиеся законы гравитации и спасший поднявшихся в воздух обитателей Земли, Тереза Сакка, молниями поражавшая мужчин, проявлявших агрессию по отношению к женщинам, Джинендра Капур, научившийся преображать, изменять все, что угодно, подкидыш Буря, превращающая моральное разложение в физическое. Необычные способности персонажей объясняются их родством с представительницей волшебной страны, но, как показывает автор на примере одного из этих «супергероев», они раскрывают и нечто глубоко скрытое в их собственной природе, что объединяет человека и джинна: «Guess that inner goblin is awake inside him and can handle this stuff. This must be what it feels like when people say, I feel like another person, or, I feel like a new man. So now he's another person who has no other name, just his own.

And that other person is him» [Rushdie 2015]. В образах этих героев, которые в эпоху начавшихся небывалостей, нарушивших постоянство законов обыденной реальности, противостоят вторжениям джиннов из волшебной страны, находит воплощение мысль, некогда высказанная Дуньей, о присутствии в «разуме», «логике», «науке» некоей магии, «благодаря которой необходимость в Боге отпадает» [Рушди 2017: 23].

Исторический Ал-Газали, безусловно, был бы более, нежели Ибн Рушд, подготовлен к той посмертной реальности, в которой, по воле автора романа, оказался. Так, утверждая ценность знания, мыслитель рассуждает о том, что именно оно остается с человеком в загробной жизни: «Одного из мудрецов спросили: "что лучше всего приберечь?" Он ответил: "То, что, если утонет твой корабль, выплывет с тобой", то есть знание. Говорят, что под затоплением корабля он имел в виду смерть тела» [Газали 2011: 51]. И на каверзный вопрос своего оппонента о том, почему он томится в могиле, а не вкусил всех радостей вечной жизни, с готовностью отвечает, что все в воле Божьей: «God's ways are mysterious, and if he asks patience of me, I will give him as much as he desires. Ghazali has no desires of his own anymore» [Rushdie 2015]. Однако и Ал-Газали обманывается в своих чаяниях: он ожидает конца мира как возможности перейти из земной реальности к подлинному бытию, вечности: «Ghazali thinks the world is ending...He believes that God has set out to destroy his creation, slowly, enigmatically, without explanation; to confuse Man into destroying himself. Ghazali faces that prospect with equanimity, and not only because he himself is already dead. For him, life on earth is just an anteroom, or a doorway. Eternity is the real world» [Rushdie 2015]. С учетом взглядов Ал-Газали, можно предположить, что здесь может иметься в виду «прорыв к трансцендентному миру "божественных истин", подразумевающий подлинную цель созерцание Бога и растворение в единобожии путем видения бытия в единстве» [Насыров 2017: 103]. С гносеологическими представлениями Ал-Газали тесно связано его онтологическое учение о трех мирах: феноменальном мире, сверхэмпирическом мире (Царстве Божьем) и находящемся между ними мире Могущества: «Реализация познания трансцендентного (божественного) мира, или Богопознания, зависит от проникновения в опосредующий мир (корабль) и движения посредством его» [Насыров 2009: 252].

В романе С. Рушди, если обратиться к представлениям Ал-Газали, изображен мир феноменологический в двух своих ипостасях: земная реальность и Перистан, волшебная страна джиннов. Джинны, и прежде всего Дунья, являются своеобразными пришельцами из иного мира, само их существование и волшебные способности нарушают физиче-

ские законы привычной реальности. Их появление в мире людей ознаменовалось эпохой небывалых фантастических событий: появлялись чудовищные монстры, свирепствовали природные стихии, люди, словно не подчиняясь более гравитации, взмывали вверх. Однако, Рушди подчеркивает глубинные связи между этими двумя мирами, представляющими множественность бытия в реальности «дунйā»⁴: «...the human world was always so attractive to the jinn... It was human beings who allowed the jinn to express themselves... Looking back, we tell ourselves this: the craziness unleashed upon our ancestors by the jinn was the craziness that also waited inside every human heart» [Rushdie 2015]. В противопоставлении трансцендентному подлинно «иному» миру, «Божественному бытию» равным образом противопоставлены и Перистан и земная реальность: джинны так же, как и люди могут не знать о существовании Бога, быть атеистами или религиозными фанатиками. В романе Рушди изображается ситуация, напоминающая попытку прорыва к миру сверхэмпирическому (предполагаемой вечности Бога, как её представляет Ал-Газали) через опосредующий мир (каковым предстаёт эпоха небывалостей, представляющая собой взаимопроникновение двух миров – Земли и Перистана). Однако результат этой «попытки прорыва» оказывается отличным от замысла Ал-Газали, поскольку прорываться, как оказывается, некуда.

Нужно отметить, что Рушди в создании образа Ал-Газали опирается на его сочинения, но при этом творчески их переосмысливает. Так, из рассуждений философа о страхе Божьем писатель делает вывод о допустимости для него террора. Ср.: «Страх Божий – это кнут, с помощью которого Господь заставляет своих рабов приобретать знания и исполнять благие дела, дабы таким образом достигнуть степени приближения к Богу. Польза богобоязненности заключается в следующем: осторожность, благочестие, набожность, *зикр* и другие дела, которые ведут человека к Богу... Наивысшая степень богобоязненности возвышает человека до степени праведника, что является высшей ступенью достохвального страха Божьего. Конечно, при условии, что это не нанесёт ущерба телесному и умственному здоровью человека. Ведь в таком случае, это будет уже не желаемый страх. Это будет вид болезни, подлежащей лечению» [Газали 2011]. У Рушди Газали произносит следующие слова: “Only fear will move sinful Man towards God. Fear is a part of God, in the sense that it is that feeble creature Man’s appropriate response to the infinite power and punitive nature of the Almighty. One may say that fear is the echo of God, and wherever that echo is heard men fall to their knees and cry mercy» [Rushdie 2015].

Усилиями темных джиннов, Великих Ифритов, мыслитель предполагает разрушить мир якобы от лица Бога, на них возлагает обязанность сеять страх, долженствующий привести людей к религии. Один из Ифритов, Забардаст, довольно цинично раскрывает сущность их деятельности: «We are in the process of instituting a reign of terror on earth, and there's only one word that justifies that as far as these savages are concerned: the word of this or that god. In name of a divine entity we can do whatever the hell we like and most of those fools down there will swallow it like a bitter pill» [Rushdie 2015]. А вот более амбициозный джинн, Зумурруд Великий, искренне проникся идеями Аль-Газали: «The transformation of the skeptical giant Zumurrud into a soldier for a higher power was the last achievement of the dead philosopher of Tus» [Rushdie 2015]. Таким образом Рушди, в очередной раз обращаясь к проблеме терроризма на основе религиозных убеждений (Ср. *The Satanic Verses*, *Midnight's Children*, *Shalimar the Clown*), показывает огромную и опасную силу их воздействия. В романе *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* религиозные представления о существовании иного мира являются единственным его онтологическим основанием, постепенно развенчиваемым автором. Агрессивное поведение джиннов в эпоху небывалостей, даже прикрываемое религиозными догматами, только на первых порах привела к чаемому Газали результату: «The places of worship are full of terrified men and women seeking the protection of the Almighty...Just as I expected. Fear drives men to God» [Rushdie 2015]. Затем же потомки Ибн Рушда под руководством Дуныи искореняют последствия вторжения темных джиннов и их самих.

Кроме того, в романе *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* уничтожаются онтологические основания трансцендентной реальности «божественных истин». Анализируя сложившуюся обстановку в момент якобы открывающейся в виде «опосредующего мира» возможности проникнуть в трансцендентную реальность, один из потомков Ибн Рушда, Хьюго Кастербридж, обосновывает «постатеистическую позицию»: «Our position is that god is a creation of human beings, who only exists because of the clap-hands-if-you-believe-in-fairies principle. If enough people were sensible enough not to clap hands, then this Tinker Bell god would die...On the day that Adam and Eve invented god, the article continued, they at once lost control of him. That is the beginning of the secret history of the world. Man and Woman invented god, who at once eluded their grasp and became more powerful than his creators, and also more malevolent. Like the supercomputer in the film Terminator: "Skynet", sky-god, same thing. Adam and Eve were filled with fear, because it was plain that for the rest of time god would come after them to

punish them for the crime of having created him» [Rushdie 2015]. Эта позиция, с одной стороны, лишает идею Бога самостоятельного существования, а с другой, – не отрицает ее объективности. В итоге в пространстве художественного мира романа «выдуманные» сверхъестественные существа обретают вполне реальные очертания, влияют на мир людей, но и зависят от него. Согласно логике автора, человек содержит в себе иррациональное начало, оно может приобретать магический характер, если сам человек его таковым признает. Однако вне человеческого восприятия иррациональное онтологических оснований не имеет. Таким образом, можно сказать, что конкурирование реалистического и иррационального кодов прочтения действительности разрешаются в романе в пользу первого. В воле человека как принять иррациональное и дать ему объективное бытие, так и отвергнуть его.

Проблема онтологических оснований описываемых миров в романе в конечном итоге сводится к реальности «нарратива», который может быть изменен. Так, в тексте присутствует ряд указаний на понимание действительности как реальности, создаваемой и существующей посредством слова. Сам Ал-Газали в беседе с джинном Зумуррудом, обсуждая философские проблемы, такие как существование Бога, причина мира, сущность живых существ в феноменологическом мире, говорит: «Everything boils down to words» [Rushdie 2015]. Хьюго Кастербридж в своей, как оказалось, предсмертной речи, характеризуя агрессивное поведение одного из темных джиннов – Забардаста, – остроумно замечает: «It's a terrible thing when one speaks metaphorically and the metaphor turns into a literal truth. When I said that the gods men invented had arisen to destroy them, I was being largely figurative. It is unexpected, and almost gratifying, to discover I was being more accurate than I thought» [Rushdie 2015]. Может быть, наиболее убеждают в нарративном характере изображаемой реальности слова повествователя о «дивном новом мире»: «We are aware that conflict was for a long time the defining narrative of our species, but we have shown that the narrative can be changed. The differences between us, of race, place, tongue, and custom, these differences no longer divide us. They interest and engage us. We are one» [Rushdie 2015]. Онтологическими основаниями нового мира становится корпус текстов, сменяющий корпус текстов старого мира: «The failed graphic novelist became the hero of one of the longest-running series of graphic novels, and novels made of words as well, a corpus which we now number among the great classics, the mythos from which our present pleasures derive, our "Iliad", let us say, using an antique comparison, or our "Odyssey". Present-day visitors to the Library look wide-eyed at these relics as once their ancestors would have gawped at a Gutenberg Bible

or First Folio» [Rushdie 2015]. Также новая реальность опирается на книгу, которая словно бы подводит итог спорам мусульманских философов Аль-Газали и Ибн Рушда: вместо сеющих раскол и ожесточение «Опровержения философов (или «Непоследовательности философов») и «Опровержения опровержения» в совместном творчестве Джерони-мо Манесеса и Алесандры Блисс Фариньи появляется «Последовательность»: «In *Coherence*, a plea for a world ruled by reason, tolerance, magnanimity, knowledge, and restraint» [Rushdie 2015]. О новом мире повествователь высказывается так: «For hundreds of years now, this has been our good fortune, to inhabit the possibility for which Mr. Geronimo and Miss Alexandra yearned: a peaceful, civilized world, of hard work and respect for the land. A gardener's world, in which we all must cultivate our garden, understanding that to do so is not a defeat, as it was for foolish Dr. Pangloss, but the victory of our better natures over the darkness within» [Rushdie 2015]. Несмотря на целый ряд преимуществ и достижений, новый мир не лишен недостатков. Таковым является невозможность видеть сны. В романе о значимости для человечества сновидений, вбирающих в себя иррациональное, говорит Аль-Газали в очередном споре с Ибн Рушдом: «The world men dream of...is the world they try to make» [Rushdie 2015]. Невозможность видеть сны оценивается как изъян нового мира: «...but the dream factories are closed. This is the price we pay for peace, prosperity, tolerance, understanding, wisdom, goodness, and truth: that the wildness in us, which sleep unleashed, has been tamed, and the darkness in us, which drove the theater of the night, is soothed... Mostly we are glad. Our lives are good. But sometimes we wish for the dreams to return. Sometimes, for we have not wholly rid ourselves of perversity, we long for nightmares» [Rushdie 2015]. Природа человека, как оказывается, требует иррационального, он ощущает пустоту при его отсутствии.

Ни один из мыслителей, предлагающих крайние точки зрения, ни Ал-Газали, ни Ибн Рушд, не может претендовать на истину в последней инстанции. Более точно проблема представлена на предшествующей тексту романа гравюре Гойи «El sueño de la razón produce monstruos», подпись на которой расставляет нужные акценты в понимании соотношения рационального и иррационального: «Фантазия, оставленная разумом, порождает немыслимых чудовищ, а в соединении с ним становится матерью искусств и источником их чудес» [Рушди 2017: 9].

Подводя итог излагаемой повествователем хронике перехода человечества из привычного нам мира в иной, фантастически измененный, следует отметить, что основывается сюжет повествования на идее по-

знания-проникновения в трансцендентный мир, предложенной Газали. Однако эта идея сущностно переосмысливается: конечный результат изменений нарративной реальности (отказ от идеи Бога и иррациональности в целом) осуществляется согласно идеям Ибн Рушда, а источник и причина изменений реальности находится в ней самой.

Таким образом, в романе С. Рушди *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* вместе с «разоблачением черной магии» особому раскрывается важнейший принцип магического реализма: изображение в равной мере достоверно существующих и конкурирующих кодов художественного пространства, реального и ирреального, нарушено в пользу первого.

Примечания

¹ Здесь и далее используется перевод Л. Сумм по изданию, указанному в Списке литературы.

² Повествователь так высказывается об эпохе небывалостей: «This is how it has come down to us, a millennium later, as history infused with and perhaps overwhelmed by legend. This is how we think of it now, as if it were a fallible memory, or a dream of the remote past» [Rushdie 2015].

³ Имя одного из ключевых персонажей романа – джиннии Дуньи – символично: сам автор истолковывает его как «мир» [Рушди 2017: 18] («the world» [Rushdie 2015]), однако в исламской суфийской традиции подобным образом – «дунйā» – называют «здешний мир», противопоставленный «тамошнему миру», сверхэмпирическому, или «божественному бытию», обозначаемому словом «āхира» [Насыров 2009: 78]. Таким образом, уже имя героини актуализирует онтологическую проблематику.

⁴ Не случайно джинния с именем Дунья объединяет оба этих мира: является принцессой, а затем и правительницей в Перистане, а также прародительницей рода героев, установивших в мире людей новую реальность после изгнания джиннов.

Список литературы

Абу Хамид Мухаммад Ал-Газали аТ-Туси Возрождение религиозных наук: в 10 т. / пер. с араб. И. Р. Насырова, А. С. Ацаева Махачкала: Нуруль иршад, 2011. Т.1. 424 с.

Абу Хамид Мухаммад Ал-Газали аТ-Туси // Салих Ахмад аш-Шами. Слово мудрости имама ал-Газали / пер. Д. Бибаева 2011. URL: https://www.e-reading.mobi/bookreader.php/1034307/Ash-Shami_-_Slovo_mudrosti_imama_al-Gazali.html (дата обращения: 11.01.2019).

Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2017. 186 с.

Маслова Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества // Вестник Челя-

бинского государственного педагогического университета. Филология и искусствоведение. 2012. № 10. С. 254–269.

Насыров И. Р. Основания исламского мистицизма (генезис и эволюция). М.: Языки славянских культур, 2009. 552 с.

Насыров И. Р. Ал-Газали о прорыве к трансцендентному миру // Философия религии: аналитические исследования 2017. Т. 1. № 1. С. 100–105.

Рушди С. Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей / пер. с англ. Л. Сумм. М.: Corpus, 2017. 368 с.

Ananth A.G. Traits of Magic Realism in Salman Rushdie's *Midnight's Children* // International Journal of Computer Techniques. 2017, May–June. Vol. 4. Issue 3. P. 79–83.

Anderson S. A New Definition of Magic Realism: An Analysis of Three Novels as Examples of Magic Realism in a Postcolonial Diaspora// Honors Program Projects, 2016. URL: https://digitalcommons.olivet.edu/honr_proj/82/?utm_source=digitalcommons.olivet.edu%2Fhonr_proj%2F82&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (дата обращения: 02.02.2019).

Devi D. Inventive Style in Salman Rushdie's Novel *Two Years Eight Months and Twenty Eight Nights* // English Studies International Research. 2016. Vol. 4. Issue 2. P. 21–24.

Guldager M. Magical Realism and Hybridity: Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories* & *Luka and the Fire of Life* // University of Copenhagen May, 2012. URL: https://www.academia.edu/29393274/Magical_Realism_and_Hybridity_Salman_Rushdies_Haroun_and_the_Sea_of_Stories_and_Luka_and_the_Fire_of_Life (дата обращения: 20.01.2019).

Kluwick U. Exploring Magic Realism in Salman Rushdie's Fiction. New York: Routledge, 2011. 234 p.

Rushdie S. *Two Years Eight Months and Twenty Eight Nights*. New York. 2015. 304 p. URL: https://royallib.com/book/Rushdie_Salman/two_years_eight_months_and_twentyeight_nights.html (дата обращения: 15. 06. 2018).

Shamshayooadeh G. An Examination of the Key Features of Salman Rushdie's Historiographic Metafiction: A Possible Worlds Theory Approach: Dissertation of Doctor of Philosophy (PhD) – Old Dominion University. Norfolk, 2018. 246 p.

**THE ONTOLOGY OF THE “OTHER” WORLD IN THE CONTEXT
OF THE POETICS OF “MAGIC REALISM”
(BASED ON “TWO YEARS, EIGHT MONTHS AND TWENTY-
EIGHT NIGHTS” BY S. RUSHDI)**

Ludmila V. Bratukhina

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Loli28@yandex.ru

The article is the exploration of one of the features of the magical realism poetic in the novel S. Rushdie *Two years, eight months and twenty-eight nights* – the representation of the coexistence and interaction of real and fantastic worlds. Particular attention in the analysis of the novel is paid to the controversy of the Islamic philosophers Al-Ghazali and Ibn Rushd, that portrayed in this Rushdie's work. The conclusion is made about the peculiarity of the novel, which consists in “exposing black magic” and changing the image of equally reliably existing and competing codes of artistic space, real and surreal, in favor of the first.

Key words: S. Rushdie, magical realism, “Two years, eight months and twenty-eight nights”, Al-Ghazali, Ibn Rushd, ontology, narrative.

**«ЭХО» РОМАНА «ДЖЕЙН ЭЙР» ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ
В ПРОИЗВЕДЕНИИ «НО Я БУДУ ЭТО ПОМНИТЬ. КОМЕДИЯ»
ПЭМ НИКСОН**

Варвара Андреевна Бячкова

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

В статье анализируются аллюзии на роман Ш. Бронте «Джейн Эйр» в произведении Пэм Никсон «Но я буду это помнить. Комедия» (2014). Появление в романе Никсон образов, сюжетных ходов, прямых отсылок к роману Ш. Бронте обусловлены жанровым сходством обоих произведений, и также их тематикой и проблематикой: Пэм Никсон создает свою историю взросления и становления молодой девушки, решающей те же неустаревающие вопросы, что и героиня Шарлотты Бронте.

Ключевые слова: «Джейн Эйр», Ш. Бронте, Пэм Никсон, «Но я буду это помнить», роман воспитания, школьный роман.

Роман Ш. Бронте «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*, 1847) по праву называют одним из ключевых произведений английской литературы XIX в., в том числе и потому, что творчество писательницы внесло серьезный вклад в дальнейшее развитие таких жанров и явлений как женская литература, школьный роман, роман воспитания и т. д. «Эхо» этого произведения можно обнаружить во многих произведениях мировой литературы XIX и XX в., относящихся к этим жанрам (в качестве примеров можно вспомнить романы и повести Дафны дю Морье, Лидии Алексеевны Чарской, Энеид Блайтон, Дианы Сеттерфилд, Джона Ирвинга, Решата Нури Гюнтекина и т. д. и т. п.)

Объектом нашего исследования стал роман «Но я буду это помнить. Комедия» (*But I'll Remember This. A Comedy*, 2014) Пэм Никсон (*Pam Nixon*). «Джейн Эйр» – не единственный роман, аллюзии на который содержатся в произведении П. Никсон. Главная героиня Филлида (для друзей – Дилли или Пиппа), как и автор романа, – преподаватель литературы, поэтесса, чтением увлечена с ранних лет. Естественно, что, особенно в ранней юности, пока собственный жизненный опыт

ограничен, она очень часто опирается на прочитанные книги (Дж. Остен, Дж. Элиот, Д. Г. Лоуренса и пр.), осмысляя те или иные события своей жизни и впечатления. Тем не менее, на наш взгляд, именно «эхо» романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» в «комедии» «Но я буду это помнить» слышно наиболее ярко. По всей вероятности, так происходит потому, что роман Пэм Никсон во многом вписывается в литературную традицию романа воспитания героини с элементами школьного романа, произведения, рассказывающего историю становления не особенно яркой внешне, но интересной, талантливой женщины.

Как и роман Ш. Бронте, произведение П. Никсон создано на автобиографической основе, многие черты биографии главной героини Филлиды имеют сходство с биографией самой П. Никсон, у некоторых персонажей есть реальные прототипы (см. об этом: [Nixon, Vigon, Lunn 2015]). Оба романа написаны от первого лица, в форме воспоминаний, с той лишь разницей, что в романе Никсон гораздо более подробно проработан план «настоящего времени» (1997–2000 гг.). Кроме того, у воспоминаний героини Никсон есть причина: Филлида отправляется на похороны директора своей школы, встречается старых друзей и поневоле мысленно возвращается во времена своей ранней юности. Однако нужно отметить любопытную деталь. Принципиальное отличие между героинями, обусловленное особенностями эпохи, состоит в том, что 18-летняя Джейн Эйр – взрослый самостоятельный человек, который покидает школу, чтобы открыть для себя Торнфилд-холл, мистера Рочестера и т.д. 18-летняя Филлида учится в выпускном классе, взрослые еще считают ее ребенком, да и она сама понимает, что только готовится вступить во взрослую жизнь. Так получается, что у Пэм Никсон возникает возможность совместить и перемешать события Торнфильдских и школьных глав романа Ш. Бронте.

Есть определенное сходство и в образе главных героинь. Мы помним, как даже совсем маленькую Джейн не считают внешне привлекательной, сравнивая ее с красавицей Джорджианой Рид (блондинкой с вьющимися волосами и голубыми глазами). Внешность Дилли также разочаровывает, особенно ее маму, которая «надеялась на голубоглазую дочь» [Nixon 2014: эл. ресурс]¹ и постоянно предлагает Дилли сделать химическую завивку, поскольку собственные волосы, к большому маминому сожалению, не вьются (Здесь, вероятно, присутствует аллюзия на роман Дж. Элиот «Мельница на Флоссе»). Филлида и сама не вполне довольна тем, как она выглядит, например, ее несколько расстраивает абсолютное отсутствие сходства с любимой актрисой Грейс Келли. Однако впоследствии девочка понимает, что мнение ма-

мы расходится с мнением многих окружающих: ее тоже считают красивой, особенно когда она делает короткую стрижку в стиле другой звезды, Одри Хепберн.

Как мы помним, Джейн отличают острый ум, умение размышлять, наблюдать и иронизировать над окружающим миром. Примером может служить самое начало романа и «идиллическое» описание семейства Рид, в которое вплетается авторская ремарка, характеризующая истинное положение дел: «...она [миссис Рид. – В.Б.] возлежала на диване у камина, окруженная своими дорогими детками (в тот момент никто из них не ссорился и не ревел), и выглядела совершенно счастливой» [Brontë 2005: 4]².

О Дилли можно сказать то же самое, особенно это касается иронии. Роман неслучайно имеет подзаголовок «Комедия». Особый ироничный склад ума героини-повествователя и буквально на глазах у читателя расцветающее чувство юмора помогают Филлиде подмечать несуразное, комичное, глупое и неестественное в окружающем мире. Она идет дальше Джейн, с годами перестает бояться обнаружить свое чувство иронии и юмора перед окружающими (по понятным причинам: в отличие от Джейн, Дилли – отнюдь не сирота, а дочь любящих, хотя и неидеальных, родителей, с детства ощущает свою защищенность, больше уверена в себе). Например, исследовательницы Н. И. Серкова и Н. В. Кукушкина, анализируя роман «Джейн Эйр», выбирают в качестве предмета изучения эвфемизацию, одной из причин которой называют «социальный контроль» героев над своей речью [Серкова, Кукушкина 2017]. Героиня Пэм Никсон, повзрослев, критично относится к социальному контролю. Например: ей сообщают о «трагедии» в семье ее тети, которая состоит в том, что младшая кузина выходит замуж, а ее избранник «цветной». «И какого же он цвета? Зеленого? Марсианин?» – спрашивает Дилли, одним вопросом показав свое отношение и к предрассудкам старшего поколения, и к эвфемизму, вызванного социальным контролем.

Прямые аллюзии на «Джейн Эйр» в романе «Но я буду это помнить» связаны, прежде всего, со школой-пансионом, где учится Дилли. Ученицы вспоминают Лоувуд в связи с невкусной едой (по легенде, однажды в супе была обнаружена даже головка мыши, за что блюдо прозвали «мышинная похлебка»), холодными комнатами (одна из младших учениц спрашивает, закроют ли пансион, если кто-нибудь умрет, как в «Джейн Эйр», на что ей отвечают, что она не похожа на Элен Бернс и ей смерть точно не грозит). Сходство с романом Бронте есть и в названии школы (Lowood П. Никсон «перерабатывает» в High school).

Аллюзии на роман «Джейн Эйр» становятся частью вопроса о том, не является ли школа-пансион устарелым учреждением, которому нет места в XX в. Пансион действительно несколько отстает от жизни: ветхая мебель, устаревшие наглядные пособия («физическая лаборатория была всего-навсего полупустым шкафом чуть больше комнаты старост»), непродуманная программа обучения старшеклассниц («Они не знаю, что с нами делать», – комментируют девочки очередной приказ отправляться в библиотеку или просьбу присмотреть за младшими). Однако как Лоувуд сыграл противоречивую роль в жизни Джейн Эйр, так и образ Хай Скул неоднозначен. Даже подруга Филлиды Фиона, выдержавшая в школе целую войну с директором и учителями за свое будущее (ее всеми силами отговаривали поступать в университет), с горечью говорит о том, что их родная школа фактически перестала существовать, превратившись в «среднюю» (comprehensive). Филлида, с ранней юности умеющая размышлять и рассуждать, уже давно поняла, что, несмотря на все несовершенства, школа была ей вторым домом и помогла стать тем, кто она есть. Пансионерка может вырасти успешным человеком с широким кругозором и твердыми нравственными установками, а приходящая ученица – образчиком глупости, наивности и даже испорченности. Например, для приходящей ученицы Одри, которая в школе постоянно твердит об ограниченности свободы пансионерок, особенно в общении с противоположным полом, ее собственная свобода заканчивается выкидышем на глазах у всей школы и последовавшей за ним трагикомедией со свадьбой (под давлением родителей), которая не состоялась, потому что жених сбежал из-под венца. В дальнейшем Одри предпочитает забыть неудачный юношеский опыт, выходит замуж, однако ее позор навсегда останется в памяти других девочек, переписать их воспоминания она не может.

Вышеупомянутый эпизод со школьной эпидемией, конечно, не так драматичен, как в романе Ш. Бронте, однако параллели можно провести в связи с событиями, предшествующими эпидемии и произошедшими после нее. Филлида тоже заболевает, даже «начинает» эпидемию, с ней происходит то же, что и с Джейн в Мурхаусе: личная драма усугубляет проблемы со здоровьем. В романе Никсон все заболевшие, конечно, поправляются, однако эпидемия, как и Лоувудская, заканчивается похоронами. Умирает не ученица, как в романе Бронте (о смерти Элен Бернс см. подробнее: [Бячкова 2019]), а Гарри Грин, отец Розы, одноклассницы Дилли. Гарри Грин ассоциируется у героини с персонажами Д. Г. Лоуренса. Шахтер, получивший образование, обладает крайне радикальными политическими взглядами, которые разделяет

его дочь. Роза мало похожа на Элен Бернс, но ее тоже отличает недетская серьезность и цельность. Они с Дилли – отнюдь не лучшие подруги, Роза в школе держится особняком («Я – рабочий класс!»), но отношения между девочками становятся более теплыми, когда Дилли очень эмоционально заступает за Розу (узнав, что ее из-за смерти отца не хотят отпускать учиться дальше, несмотря на успешно пройденные вступительные испытания), а потом без разрешения администрации школы приходит на похороны мистера Грина.

Вспомним также, что на надгробии Элен Бернс у Ш. Бронте написано «Воскресну» [Brontë 2005: 76]. Роза не проходит собеседование в Оксфорд из-за своего социального статуса. Она поступает в другой университет, Лондонский. Однажды девушка выдает свой интерес к теме статуса женщины у древних кельтов. Впоследствии Дилли об этом вспоминает, увидев книгу на эту тему в руках у своей оксфордской наставницы. А еще через много лет, прочитав в газете о смерти Розы, Дилли узнает, что Роза была автором той самой книги. Филлида называет иронией книгу человека, не принятого в Оксфорд, в руках у Оксфордского профессора, ее мысль можно продолжить – это ироничное «воскресение», возвращение Розы в Оксфорд.

В Лоувудской школе ключевой фигурой для Джейн, как и для всех остальных детей, является директриса мисс Мария Темпл (исследователи не раз отмечали важность «говорящей», особенно в сочетании с именем «Мария», фамилии – Temple – «храм» (см., например: [Gilbert, Gubar 1979]), она, как может, противостоит ханжеским педагогическим установкам мистера Брокльхерста. Мисс Темпл многому учит Джейн, например, иронии, мужеству, верности своим идеалам (Вспомним момент, когда она, слушая мистера Брокльхерста, платком «стирает с лица невольную улыбку» [Brontë 2005: 58].) В романе «Но я буду это помнить» среди школьных учительниц также обнаруживается очень яркая, заметная личность: Алифея Дэвис проводит «нестандартные» уроки, очень ярко одевается, часто рассказывает ученицам о своей собственной юности. На первый взгляд, она – пример яркой, новой, раскрепощенной женщины. Имена многих взрослых в романе (как и в романе Ш. Бронте) можно трактовать как говорящие (например, учительницу истории зовут мисс Джоан Сеймур). Алифея («правдивая») не боится вслух высказывать довольно радикальные взгляды, общаться с ученицами во внеурочное время, открывать им то, что другие взрослые рассказать не решаются, критиковать при них коллег и начальство. Многие девочки попадают под ее обаяние, особенно Дилли, которая к тому же, первый же раз придя к Алифее в гости (на урок латыни), влюбляется в ее мужа Майка. Общение с Алифеей – бесценный опыт,

который, как пишет в рецензии на роман Светлана Питина, способствует раскрепощению и взрослению девочки (см.: [Pitina 2015]). Но вместе с тем Дилли видит недостатки миссис Дэвис. Ее высказывания иногда нелогичны (например, среди учениц она выделяет Розу, поскольку остальные, по ее мнению, «лишь повторяют как попугаи за своими буржуазными родителями»; «А разве Роза не унаследовала от отца свои марксистские идеи?» – недоумевает Дилли). Кроме того, шутки Алифеи довольно грубы, а она сама далеко не счастлива. В конечном итоге, Филлида видит перед собой совершенно неприспособленную к семейной жизни и материнству женщину, запутавшуюся в любовном треугольнике, обреченную всю жизнь провести в поиске счастья, которого ей не дано обрести.

Дилли особенно тяжело переносит недостатки Алифеи, понимая, что именно они делают несчастным и Майка. Майк, как и Эдвард Рочестер, тоже очень интересная, яркая личность (его, коммуниста и атеиста, недолюбливает начальство, зато ценят ученики, которые за глаза зовут его «Троцкий»), но, сын любящей и самоотверженной матери, отличной хозяйки, он страдает от невымытой посуды (которую, в конечном итоге, моет влюбленная Дилли), тревожится за будущего ребенка, понимая, что Алифея не будет хорошей матерью. В отличие от Рочестера он никогда не ответит Дилли взаимностью, но он ценит ее чистоту, женственность, искреннее и светлое чувство к нему (примерно те же качества, которые привлекли Рочестера в Джейн). Дилли получает удар, несколько отличный от того, что пришлось пережить Джейн. Если героиня Ш. Бронте убеждена, что ее избранник свободен, в то время как он оказывается женатым, Дилли, считая Майка законным мужем Алифеи, однажды узнает, что их с Алифеей брак зарегистрирован лишь недавно (а до этого они «жили во грехе», обманывая всех, включая школьное начальство), вероятно из-за предстоящего рождения ребенка (который, как потом выясняется, сын преподавателя латыни Хью Марло, а не Майка). Осознав, что Майк еще совсем недавно на самом деле был свободен, героиня переживает драму своего первого серьезного чувства, которое навсегда остается в ее памяти.

Ближе к финалу романа жизнь вновь сводит Майка и Филлиду, причем, как и героев Бронте, поэтапно. Джейн сначала слышит голос любимого, который зовет ее, потом – от бывшего дворецкого узнает о произошедших в Торнфилде после ее отъезда событиях. Когда Джейн и Эдвард наконец-то встречаются, он, почти совсем потерявший зрение, не видит ее, а только слышит. Так и Филлида сначала следит за карьерой молодого актера Гарета Дэвиса (как потом выясняется, это старший сын Майка от второго брака), потом знакомится с сестрой

Гарета Меган Филлидой, узнавая от нее, как сложилась жизнь Майка после расставания с ней, а затем они с Майком начинают общаться, но только по телефону (Майк не против личной встречи, а вот Филлида сомневается в ее целесообразности).

Финал истории Майка также имеет определенное сходство с финалом истории Рочестера. Оба героя в какой-то момент жизни оказываются вдали от дома, привычной среды, родных людей (Майк отправляется учиться в университет), там они совершают ошибку в выборе спутника жизни и оказываются связанными: Рочестер – с Бертой, Майк – с Алифеей (во внешности Алифеи есть что-то «цыганское», она и внешне похожа на креолку Бертю). Но потом оба возвращаются в родной дом, и именно там Рочестер находит Джейн, а Майк возобновляет знакомство с подружкой детства Ангарад (имя означает «больше любви»), с которой впоследствии создает вторую семью. Исследователь романа Ш. Бронте, особенно являющиеся сторонниками феминистской критики, не раз говорили о том, как меняются Рочестер и Джейн к финалу романа: он надломлен последствиями пожара, в то время как она становится свободнее, сильнее и смелее (см., например: [Beer 1974]). Филлида также поражена переменами в Майке, «работой» которую проделала с ним Ангарад, по выражению Меган, «забрав его в свои руки» (например, он теперь довольно успешно занимается домашним хозяйством, чего раньше не умел). А Майк немало удивлен тем, какая талантливая поэтесса расцвела в маленькой Дилли.

С. Гилберт и С. Губар в своей знаменитой монографии «Безумная на чердаке», как известно, трактуют если не все, то многие женские образы «Джейн Эйр» как модели женской судьбы, варианты выбора, которые открываются перед Джейн [Gilbert, Gubar 1979: 350]. Джейн, в свою очередь, находится во внутреннем конфликте [Ларина 2014], поиске себя. Пожалуй, в этом состоит ключевое сходство между романами П. Никсон и Ш. Бронте. Вопросы о женской самореализации и в XX в. остаются без окончательного ответа, хотя активно обсуждаются. Героиня П. Никсон смотрит на окружающих ее женщин, сравнивая их между собой, выбирая свой собственный путь.

Обратим внимание на сцену из «Джейн Эйр», в которой девочки приглашены к мисс Темпл на чай. Дилли вспоминает, как трижды была приглашена на чай, и каждый раз – с хозяйками и сотрапезницами разного типа, символизирующими три варианта женской самореализации. Чай у Алифеи – интеллектуальный протест против традиционной роли женщины в обществе, тяга к образованию, всему новому, уверенность в собственной важности и самодостаточности. На чай к тете Джойс, помимо Дилли с родителями, приглашена старшая кузина

Элен – это, напротив, традиционная, патриархальная женская биография с замужеством, рождением ребенка, «нижним ящиком комода», куда складывают приданое. Чай в кафе по приглашению средней кузины Амбер – тайный протест, эмоционально-чувственная раскрепощенность. Этими примерами не ограничивается история наблюдений и выбора Филлиды, однажды она даже подводит итог, вспоминая, кто из близких ей женщин чему ее научил («Их было довольно много:...мама, которая читала мне стихи, тетя Джойс с ее стандартами ведения домашнего хозяйства..., мои тетушки из Эдинбурга с их страстью к образованию и карьере, Амбер, которая помогла мне понять, что такое чувственность... и, конечно, Алифея...»). Для себя Филлида выбирает золотую середину: ее поэтическое творчество и карьера преподавателя английской литературы позволили ей реализовать себя вне семьи, но не помешали, как и мечталось в ранней юности, стать матерью пяти-шести детей и бабушкой многих внуков. В жизни Филлиды, нашей современницы, нет абсолютного счастья, но есть гармония, совершенно необходимая для финала комедии, которую героиня заканчивает весьма ироничным: «Могло быть и хуже».

Присутствие «эха», аллюзий, прямых отсылок и т. д. на роман «Джейн Эйр» в «комедии» Пэм Никсон «Но я буду это помнить» можно объяснить, прежде всего, схожестью жанров и тематики обоих произведений. Оба содержат элементы романа воспитания, рассказывая историю взросления и становления молодой девушки, интересной, сильной и независимой личности. Более того, героиня Пэм Никсон – будущий филолог, и отсылки к произведениям литературы являются неотъемлемой частью ее сознания. Иронически переиначивая, пародируя или повторяя образы, сюжетные линии, композиционные элементы романа «Джейн Эйр», П. Никсон показывает, как ее героиня решает вечные, неустаревающие проблемы самореализации, поиска своего места в мире и обретения гармонии.

Примечания

¹ Здесь и далее цитируем роман по этому изданию без указания номеров страниц.

² Здесь и далее перевод англоязычных источников наш.

Список литературы

Бячкова В. А. Сюжетный ход «смерть ребенка» в викторианском романе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Том 11. Вып. 3. (в печати).

Ларина С. Г. Позиция автора в изображении конфликтной ситуации во внутренней речи (на материале романа Шарлотты Бронте «Джейн

Эйр» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 6–2 (36). 2014. С. 111–115.

Серкова Н. И., Кукушкина Н. В. Специфика эвфемизации в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр» и его русском переводе (на материале двуязычного корпуса) // Язык как структура и социальная практика. Хабаровск: Тихоокеанский гос. ун-т, 2017. С. 95–101.

Beer P. Reader, I Married Him. A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot. L. and Basingstoke: The Macmillan Press, 1974. 213 p.

Brontë Ch. Jane Eyre. Moscow: Jupiter-Inter, 2005. 431 p.

Gilbert S. M., Gubar S. The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination. New Haven and London: Yale University Press, 1979. 719 p.

Nixon P. But I'll remember This. A Comedy. Stonesfield, Oxford: 3Score publishing, 2014. [Kindle Edition].

Nixon P. Vigon F., Lunn P. Letters: Charles Hannam was a great teacher to whom many people owe a lot // The Guardian. 2015. 12 October. URL: <https://www.theguardian.com/education/2015/oct/12/charles-hannam-letter> (last accessed: 25.03.2019).

Pitina S. But I'll Remember This by Pam Nixon // Footpath. 2015. № 9(4). P. 124–130.

THE “ECHO” OF CHARLOTTE BRONTË’S “JANE EYRE” IN “BUT I’LL REMEMBER THIS. A COMEDY” BY PAM NIXON

Varvara A. Byachkova

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Associate Professor in the Department of English Language of Professional Communication

Perm State University

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

The article analyses allusion on the novel “Jane Eyre” by Ch. Brontë in “A Comedy” “But I’ll Remember This” by Pam Nixon (2014). The similarities between the images, plot, composition of two novels, as well as direct allusion on “Jane Eyre” in “But I’ll Remember This” can be explained by the fact that both books contain the elements of Bildungsroman, school prose. Both novels also discuss similar themes and questions. Pam Nixon, as Charlotte Brontë, tells the story of growing and up-bribing of a young girl in search of her place in the world and harmony.

Key words: “Jane Eyre”, Charlotte Brontë, Pam Nixon, “But I’ll Remember This”, Bildungsroman, school prose.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РАССКАЗА ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «ОБЩЕСТВО»

Наталья Васильевна Золотарева

выпускница факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. nzolot4@gmail.com

Представлен анализ особенностей поэтики рассказа яркой представительницы английского модернизма Вирджинии Вулф. В ходе анализа выявлены характерные черты новаторского стиля писательницы. В рассказе поднимается острая для современников Вулф тема гендерного неравноправия, мешавшая творческой самореализации женщин. В статье рассматриваются феминистские взгляды Вулф, считавшей, что потенциал каждой человеческой личности выше гендерных различий.

Ключевые слова: поэтика, феминизм, рассказ, Вулф, гендер, неравенство, модернизм.

Вирджиния Вулф (*Virginia Woolf*, 1882–1941) является яркой представительницей английского модернизма. Элегантный и оригинальный стиль произведений Вулф представляет огромный интерес для исследователей во всем мире. На взгляд ценителей западной литературы XX в., Вирджиния Вулф – уважаемый мэтр, автор интеллектуальной прозы, «носительница ценнейшего культурного феномена – духовной свободы» [Рейнгольд 2010: 214], «смелый экспериментатор», «глава психологической школы» [Михальская: эл. ресурс]. Писательница обвиняла художников-реалистов в слепоте по отношению к «главному» и «подлинному» в жизни человека и в склонности изображать «преходящее» и «тривиальное» [Ивашева 1967: 31–32]. Н. И. Рейнгольд справедливо замечает: «Для американской и европейской феминистской критики Вулф – горячая сторонница женского вопроса, чуть ли не пионерка англо-американского феминизма XX века» [Рейнгольд 2010: 215].

«Общество» (*“A Society”*) является своеобразной сатирой на мужской мир с его снисходительным и пренебрежительным отношением к женщинам [Жуковская: эл. ресурс]. В рассказе Вулф ставит под сомнение справедливость традиционного распределения гендерных ролей в обществе, где женщины должны вынашивать детей (англ. «to

bear children»), а мужчины – создавать (буквально «вынашивать») книги и картины (англ. «to bear books and pictures»). Проблематика рассказа «Общество» созвучна проблематике эссе «Своя комната», написанного в 1929 г., в котором Вулф размышляет над тем, почему в истории литературы было так мало женщин-писательниц [Вулф: эл. ресурс].

Героини рассказа решают создать некое общество и проверить, являются ли плоды интеллектуального труда мужчин достойными. Ключевой вопрос поднимает персонаж по имени Клоринда. Ее заявление звучит четко и ясно благодаря использованию Вулф параллельных конструкций, создающих ритм и делающих рассказ похожим на поэтическое произведение: «While we have borne the children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have populated the world. They have civilized it. Before we bring another child into the world we must swear that we will find out what the world is like...» [Woolf: эл. ресурс].

Несмотря на феминистскую позицию Вулф, интересно, насколько иронично, а то и комично автор рисует образы героинь. Ирония заключается в самом названии «Общество», что порождает в воображении читателя соответствующее семантическое поле, связанное с тайным обществом. Созданию иронико-драматического эффекта способствует особая лексика, используемая при подобных описаниях: «to vow solemnly», «to swear». Героини торжественно клянутся не нарушать клятву, данную обществу: «We vowed solemnly that we would not bear a single child until we were satisfied» [Woolf: эл. ресурс]. При этом вся эта торжественность и серьезность создает контраст с комичными образами самих героинь и их стереотипным женским, слабым во многом сентиментальным началом, традиционным для романов многих женщин-писательниц. Они не в силах справиться со своими эмоциями, то вскрикивая, то рыдая, и одна из них, Касталия, даже нарушает клятву и рождает дочь, которую впоследствии, по иронии автора, выбирают председателем общества.

Интересен образ Полл, которой, чтобы получить состояние отца, нужно прочитать все книги в лондонской библиотеке. По мнению Вулф, двух, как бы вскользь брошенных наблюдений хватает, чтобы дать читателю наиболее точное представление о ней: «For though we like her, Poll is no beauty; leaves her shoe laces untied; and must have been thinking, while we praised men, that not one of them would ever wish to marry her» [Woolf: эл. ресурс].

Рассказ близок жанру эссе, в котором писала Вулф в начале своего творчества. Как замечает Н. И. Рейнгольд: «В действительности эссе сравнимо с состязанием блестящих умов, когда вопрос стоит о том,

сможешь ли ты вообще вступить в общий разговор» [Рейнгольд 2010: 217]. Д. Хайтман пишет, что, благодаря короткой форме рассказа, эмоциональная составляющая в нем выходит на первый план [Heitman: эл. ресурс].

Эмоциональность, накаленность чувств, равнодушное, живое отношение к проблеме – элементы, присущие дискуссии. При описании речи героинь автор использует эмоциональные и драматичные глаголы: «to speak with intensity of desolation», «to cry out», «to protest», «to burst out», «to recover one's composure», «like a man crying muffins in the back street». Благодаря использованию глаголов в «Past Continuous» («were sitting», «were gazing»), соответствующих причастным оборотам, автору удается воссоздать «момент» («moment of being» в терминологии Вулф). «Момент» в понимании Вулф – это отдельно взятое ощущение жизни в данное мгновение, воспринимаемое в силу тех или иных неуловимых субъективных представлений как особенно насыщенное и завершенное [Жантиева 1965: 83]. Несмотря на обилие длинных описательных предложений, повествование в рассказе весьма динамично. Более того, Вулф в какой-то момент меняет темп повествования. Для этого она использует глаголы в «Past Simple» («visited», «heard», «went», «saw»), грамматической функцией которого является изображение фактов в прошлом. Свободная форма внутренних монологов, импрессионистическая манера в изображении обстановки – отличительные черты стиля произведений Вулф [Аникин, Михальская 1975: 389].

Персонажи рассказа – рассудительные и образованные женщины, обладающие живым умом. Сложно не заметить их сходство с самой писательницей, которая не раз говорила об автобиографичности своих произведений. Как известно, Вулф была участницей группы «Блумсбери», элитарной группы английских интеллектуалов, писателей и художников, и поэтому дискуссия, горячность споров ей была привычна.

Кассандра, от лица которой ведется повествование, часто дает юмористические комментарии, разряжая чересчур серьезную атмосферу спора. Юмор снимает напряжение или «ломает лед» (англ. «breaks the ice»), как бы сказали англичане. Рассказчица использует сравнение «shaking herself like a dog», игру слов «and it was written by a man called Benton or Henson, or something of that kind». Созданию эффекта живой беседы способствует использование междометий, инверсии: «Oh those were merry meetings», «never have I laughed», «off we went» [Woolf: эл. ресурс].

С помощью яркой сатиры Вулф описывает «царства мужчин», которые пользуются своим привилегированным положением (Королевский флот, Королевскую академию, Верховный Суд). Чтобы туда проникнуть, героиням каждый раз приходится переодеваться в мужскую одежду.

В конце рассказа Касталия произносит слова, которые воспринимаются как крик души: «Oh, Cassandra, why do you torment me? Don't you know that our belief in man's intellect is the greatest fallacy of them all?» [Woolf: эл. ресурс]. Они выражают мысль Вулф о том, что «гендерные» роли не являются врожденными, а внушаются многим с детства и на протяжении всей жизни довлеют над их сознанием.

В рассказе «Общество» проявляется одна из ключевых и основополагающих черт художественного мира Вулф – свобода от условностей и канонов. Благодаря живым реалистичным описаниям и характерному для модернистов «потоку сознания» Вулф удается передать реальность и сиюминутность происходящего. Рассказ читается на одном дыхании. Ведь, по словам Вулф, хороший рассказ должен производить захватывающий и головокружительный эффект на читателя [Reynier: эл. ресурс]. Писательница по праву считается одной из величайших представительниц современной литературы, чьи произведения доставляют читателям наивысшее наслаждение [Heitman: эл. ресурс].

Несмотря на то, что Вулф называют «флагманом англо-американского феминизма» [Рейнгольд 2010: 215], феминистские взгляды Вулф не были агрессивными. Феминизм означал для Вулф одно – борьбу женщин за право свободно зарабатывать себе на жизнь. Как только это право было получено, женщинам, по ее мнению, надлежало объединиться с мужчинами для общей борьбы за «справедливость, равенство и свободу» перед угрозой фашизма [Протопопова: эл. ресурс].

Во многих произведениях Вулф спорила с тем, что является «традиционно» мужским, а что «традиционно» женским. По ее мнению, такого разделения вещей не существовало. Идеал писательница видела в гармонии между мужским и женским началами в мире. Как пишет Н. И. Рейнгольд: «Вулф держит в поле зрения обе половины человечества – мужчин и женщин: в самореализации их творческого потенциала видит она едва ли не главный смысл существования» [Рейнгольд 2010: 225].

Список литературы

Аникин Г. В. Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Высш. шк., 1975. 527 с.

Вулф В. Своя комната. URL: http://librebook.me/a_room_of_one_s_own/vol1/1 (дата обращения: 10.03.2019).

Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. М.: Наука, 1965. 345 с.

Жуковская О. И. Поэтика малой художественной прозы В. Вулф. Великий Новгород, 2008. URL.: http://cheloveknauka.com/v_261527/a/#?page=8 (дата обращения: 10.03.2019).

Ивашева В. В. Английская литература. XX век. М.: Просвещение, 1967. 476 с.

Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920х -1930х годов. URL: [http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/mihalskaya-puti-ravzitiya/virdzhiniya-vulf.htm](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/mihalskaya-puti-razvitiya/virdzhiniya-vulf.htm) (дата обращения: 10.03.2019).

Протопопова Д. А. Современная англоязычная критика о Вирджинии Вулф. 2009. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_12850954_35206429.pdf (дата обращения: 10.03.2019).

Рейнгольд Н. И. «Обыкновенный читатель» Вирджинии Вулф, или “знать, для кого пишешь” // Вопросы литературы. 2010. № 4. С. 212–227.

Heitman D. Virginia Woolf Was More Than Just a Women’s Writer // Humanities. 2015. № 3. URL: <https://www.neh.gov/humanities/2015/mayjune/feature/virginia-woolf-was-more-just-womens-writer> (дата обращения: 10.03.2019).

Reynier C. Virginia Woolf’s Ethics of the Short Story// Études anglaises. 2007. №1. URL: <https://journals.openedition.org/erea/1436> (дата обращения: 10.03.2019).

Woolf V. A society. URL: <https://www.bartleby.com/85/2.html> (дата обращения: 10.03.2019).

PECULIARITIES OF POETICS OF THE SHORT STORY “A SOCIETY” BY VIRGINIA WOOLF

Natalya V. Zolotareva

Graduate of the Faculty of Modern Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. nzolot4@gmail.com

The article is devoted to the analysis of peculiarities of poetics of the short story by one of the greatest writers of English modernism Virginia Woolf. As a result of the analysis typical features of Woolf's style were pointed out. In the short story the issue of gender inequality which prevented women from realizing their creative potential was also raised. The feminist views of Virginia Woolf who thought that human potential prevailed over gender differences were also considered in the article.

Key words: poetics, feminism, short story, Woolf, gender, inequality, modernism.

ДЕТСКИЙ ОБРАЗ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЙ ПЬЕСЕ САРЫ КЕЙН «ЖАЖДАТЬ»

Ольга Валерьевна Ловцова

Кандидат филологических наук

Уральский государственный педагогический университет

620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26. o_lovtsova@mail.ru

Пьеса «Жаждасть» (1998) – предпоследняя работа Сары Кейн. В этой пьесе драматург затрагивает все темы, свойственные ее более ранним драмам: насилие, ментальные болезни, любовь, смерть. Принципиальным отличием пьесы «Жаждасть» от других работ драматурга является то, что это образец постдраматического театра. В данной статье выявляются особенности детского образа в постдраматической пьесе «Жаждасть».

Ключевые слова: Сара Кейн, постдраматическая пьеса, постдраматический театр, современная британская драма, образ ребенка.

Пьеса «Жаждасть» (*Crave*, 1998) – предпоследняя работа британского драматурга Сары Кейн (Kane, Sarah 1971–1999), кардинально отличающаяся от ее предыдущих пьес, в первую очередь, по форме. В своей заметке «Сара Кейн до “Взорванных”», опубликованной на личном сайте исследователя, Д. Ребеллато указывает, что появление пьесы «Жаждасть» подготовлено еще юношескими драматургическими опытами С. Кейн, в частности, монологом «Голодающая» (*Starved*), в котором идет речь о девушке, страдающей расстройством пищевого поведения. Д. Ребеллато в своей заметке отмечает, что именно монолог «Голодающая» стал той работой, в которой уже прослеживается, «что у нее [у Сары Кейн. – О. Л.] всегда была тяга к конфронтации, к сильному ужасу и острому ощущению сложных эмоций» [Rebellato 2010]. Кроме того, уже в этом литературном опыте себя «обнаруживает фрагментированная форма, личная боль, отраженная в структуре пьесы, и широкое обращение к юмору висельника» [Rebellato 2010]. Основные мотивы пьесы «Голодающая» – переживание героиней булимии, анорексии, ужаса, одиночества, жажды любви и смерти – проявили себя и в более поздней работе С. Кейн «Жаждасть».

В пьесе «Жаждасть» отсутствует сюжетная линия, визуальный ряд, ремарки, а вместо четко очерченных действующих лиц – лишь голоса,

обозначенные латинскими буквами А, В, С, М. Как пишет Е. Г. Доценко в статье «Молодая британская драматургия в послебекетовском пространстве», работа С. Кейн «оставляет впечатление радиодрамы» [Доценко 2006: 258], это «пьеса “звучащая”, визуальный план в ней не прописан, и вне режиссерского прочтения ее достаточно сложно представить на сцене: здесь нет ни организующего сюжет событийного ряда, ни пластически внятных образов героев, ни авторских ремарок, касающихся выстраивания мизансцены, антуража, реквизита» [там же: 258]:

«С. You're dead to me.

В. My will reads, Fuck this up and I'll haunt you for the rest of you fucking life.

С. He's following me.

А. What do you want?

В. To die» [Kane 2001: 155].

Подобное построение драматического текста, реплики героев которого напоминают ряд перекликающихся хоровых партий, характерно для постдраматического театра, где крайне важны хоровые элементы и мотивы звучания бестелесных голосов, «жажда персонажей – желание любви или желание смерти – передается через ритм их прерывистой, как дыхание, речи» [Доценко 2006: 259].

Что касается принадлежности звучащих голосов тем или иным действующим лицам, сама С. Кейн в одном из своих последних интервью сказала следующее: «А был всегда пожилым мужчиной <...> М была просто Матерью, В был Мальчиком и С – это Ребенок. Но я не хотела прописывать эти вещи, потому что тогда они стали бы зафиксированными навсегда и их нельзя было бы изменить» [Rebellato 1998: 15–16].

При том, что среди действующих лиц предположительно значится Ребенок (С), его реплики в общем хоре голосов не выделяются детскостью содержания или интонации, однако действующее лицо С – единственное, чей пол угадывается более или менее отчетливо: перед читателем предстает героиня женского пола, то есть девочка или девушка-подросток, чей рассказ, по словам М. Питерс, представляет собой «женский нарратив, нелинейный и множественный» [Peters 2016: 50]. Отказ от линейного повествования, свободный порядок изложения драматургического материала, ослабленная или отсутствующая фабула считаются наиболее характерными чертами постдраматика, при этом голос Ребенка, звучащий словно в пустоту и параллельно с голосами взрослых действующих лиц, также звучащих безадресно, исследовательницей М. Питерс интерпретируется следующим образом: «четыре отдельных голоса в пьесе репрезентируют невозможность поделиться

психологическим страданием, поскольку никто не желает слушать друг друга» [Peters 2016: 48]. О том, почему С – герой-ребенок женского пола, рассуждает М. Питерс, подмечая, что именно женщины и девочки тяжелее лиц мужского пола переживают различные ментальные болезни, чаще подвергаются насилию и душевным травмам: «С является единственным персонажем, чей пол раскрывается, она явно женщина: это важное замечание, поскольку женщины чаще подвергаются насилию, особенно от руки своих близких партнеров. У женщин также чаще диагностируется депрессия, анорексия / булимия и другие разновидности истерии» [Peters 2016: 62]:

«C. When I wake I think my period must have started or rather never stopped because it only finished three days ago» [Kane 2001: 156].

Существует также автобиографическая теория, согласно которой, голос Ребенка близок голосу самой С. Кейн: «как и герой С в “Жажда”», Кейн – это “плагиатор эмоций, ворующая чужие страдания”, в том смысле, что она исследует реальные истории и переносит их в свою работу, впоследствии представляя эти переведенные истории своей аудитории, и так они обретают вторую жизнь» [Klupková 2012: 48]. Эту мысль о близости одного из звучащих в пьесе голосов к голосу автора высказывает и исследовательница Л.А. Баклер, указывающая на то, что работа над пьесой спровоцировала рецидив ментальной болезни драматурга: «по словам литературного агента Кейн Мэла Кеньона, Кейн перенесла тяжелую депрессию после написания “Жажда” и не желала принимать лекарства, несмотря на то, что была склонна к депрессии. <...> В ее пьесе эта точка зрения подтверждается жестоким и, в конечном счете, основанным на ее личном опыте, путешествием, которому Кейн подвергает свою аудиторию» [Buchler 2008: 47].

Предположения о том, что в уста Ребенка вложены слова автора, обуславливаются, главным образом, содержанием этих драматических высказываний: героиня С транслирует фрагменты рассуждений о депрессии, анорексии, булимии, угасании и смерти, одиночестве и одновременно страхе преследования и присутствия кого-то рядом:

«C. The heart is going out of me» [Kane 2001: 156];

«C. Someone has died who is not dead» [Ibid: 157];

«C. I feel nothing, nothing. I feel nothing» [Ibid: 158].

В обрывочные рассуждения героини С о ментальной боли органично вплетаются цитаты из, например, «Гамлета» У. Шекспира:

«A. What do you want?

C. To die.

B. To sleep.

M. No more» [Kane 2001: 158].

Таким образом, юная героиня, не способная установить коммуникативную связь с героями, с которыми «обитает» в одном тексте, своими репликами тянет тончайшие интертекстуальные нити, связывающие ее с трагическими героями английской драмы других, более ранних, эпох. Кроме того, голоса героев, включая С, озвучивают монологи, нагруженные аллюзиями на произведения Т. С. Элиота, С. Беккета, а также переключками с более ранними пьесами самой С. Кейн. Отсылки к произведениям других авторов осуществляются как на сюжетном, так и на ритмическом уровне: «“Жажда” ставилась многими способами, и кажется, лучше всего ей подходит тот, что позволяет ее ритмической, музыкальной структуре всплывать на поверхность: четыре взаимосвязанных пересекающихся монолога отражаются и отталкиваются друг от друга, как одинокие голоса, плачущие в пустыне и отчаянно надеющиеся на какой-то ответ. Действительно, ей [пьесе С. Кейн. – *О. Л.*] свойствен определенный библейский дух, и очевидные ссылки на «Бесплодную землю» Т. С. Элиота, и близость героям пьес Беккета, которые не в состоянии двигаться вперед или назад и обречены вечно повторять себя в бесконечном цикле» [Gardner 2015].

Ритмическое построение драмы «Жажда» опирается на обрывочный характер речи персонажей, в результате чего создается ощущение прерывистости, дискретности, нелинейности повествования, кроме того, драматург использует язык и речь крайне экономно и сдержанно, что, как ни парадоксально, позволяет очень точно выразить глубину и остроту душевных мук героев:

«C. I need a miracle to save me.

M. What for?

A. Insanity.

C. Anorexia. Bulimia.

B. Whatever.

C. No.

M. Never.

C. Sorry.

A. The truth is simple.

C. I'm evil, I'm damaged, and no one can save me.

A. Death is an option.

B. I disgust myself.

C. Depression's inadequate. A full scale emotional collapse is the minimum required to justify letting everyone down» [Kane 2001: 172–173].

Подобное построение драматического высказывания характерно для постдрамы, которую отличает примат формы над содержанием,

разреженность знаков – над их плотностью употребления, что сформулировано в работе «Постдраматический театр» Х.-Т. Леманом следующим образом: «постдраматический театр предпочитает ответ, основанный на стратегии отказа. Он практикует экономность в использовании знаков, которая может быть признана его собственной, особой аскезой; он всячески подчеркивает формализм, уменьшающий плетору (избыточность) знаков благодаря повторению и длительности; наконец, он демонстрирует явную тенденцию к графизму и письму как таковому, которые уже сами по себе защищают его от оптического роскошества и избыточности» [Леман 2013: 145].

Впрочем, присутствуют в тексте и вполне связные фрагменты текста – небольшие новеллы, рассказчики которых повествуют о весьма неприятных фактах – о насилии, жестокости, инцесте. Можно предположить, что данные прозаические вставки предназначены для «перебивок» почти поэтического текста и создания эффекта «передышки», паузы в непрерывно текущем потоке речи. Показательно в этом отношении новелла пожилого мужчины о маленькой девочке, которая становится жертвой предположительно его сексуального злоупотребления:

«A. In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl sits in the passenger seat of parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple» [Kane 2001: 157–158].

В постдраматическом театре фигура ребенка редуцируется, контуры героя размываются в соответствии с тем, как в постдраматике деконструкции подвергается ткань драматического произведения. Детский образ в пьесе «Жаждать» возведен до голоса, транслирующего недетские мысли, а невинность и хрупкое незнание мира персонажа-ребенка С в пьесе попорнаны и заменены на трагическое знание катастрофичности уклада бытия и понимание неустойчивости структуры собственной личности и психики на фоне постоянства, незыблемости художественных текстов, к которым герой-ребенок обращается, словно ища некие опоры и константы в мире, полном жестокости, боли и насилия.

Список литературы

Доценко Е. Г. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве // Вестник Тюменского государственного университета. 2006. № 2. С. 254–266.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 308 с.

Buchler L. A. In-Yer-Face: The Shocking Sarah Kane. University of KwaZulu-Natal. Pietermaritzburg, 2008. 108 p.

Gardner L. Crave Review – Sarah Kane’s Penultimate Play Thrives in a Stark, Simple Revival // *The Guardian*. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2015/mar/15/crave-sheffield-crucible-review> (дата обращения: 20.02.2019).

Kane S. Crave // *Kane S. Complete plays*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P. 153–201.

Klupková P. «[I]f it Makes No Sense Then You Understand it Perfectly»: Exploring Ideas of Fundamental Freedoms in the Theatrical Legacy of Sarah Kane. Vancouver: The University of British Columbia, 2012. 75 p.

Peters M. «Utterly Unknowable»: Challenges to Overcoming Madness in Sarah Kane’s *Blasted*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*. Thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies in partial fulfillment of the requirements for the M.A. degree in English with a specialization in Women’s Studies. Department of English Faculty of Arts University of Ottawa. Ottawa, 2016. 120 p.

Rebellato D. Sarah Kane Before *Blasted*. 2010. URL: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-before-blasted/> (дата обращения: 20. 02. 2019).

Rebellato D. Sarah Kane Interview. 1998. URL: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/> (дата обращения: 20.02.2019).

THE CHILD’S IMAGE IN POSTDRAMATIC PLAY «CRAVE» BY SARAH KANE

Olga V. Lovtsova

Candidate of Philology

Ural State Pedagogical University

620017, Russia, Yekaterinburg, pr. Kosmonavtov, 26. o_lovtsova@mail.ru

The play «Crave» (1998) is Sarah Kane’s penultimate work. In this play the playwright touches all of the themes, which were peculiar to her earlier dramas: violence, mental illnesses, love, death. The principal difference between the play «Crave» and other works of this playwright is that «Crave» is a sample of the postdramatic theater. In this article the author identifies the features of child’s image in the postdramatic play «Crave».

Key words: Sarah Kane, postdramatic play, postdramatic theatre, contemporary British drama, the image of the child.

ТЕМА ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ

Оксана Владимировна Манжула

к. филол. н., доцент кафедры английского языка

профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет

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

В статье предпринята попытка сделать обзор произведений о троянской войне, написанных с начала XX в. по сей день. Отмечается, что жанры произведений многообразны: от любовного романа до фантастики. Автор статьи анализирует особенности изображения известных эпизодов истории и цикла легенд, связанных с Троянской войной.

Ключевые слова: Троянская война, исторический роман, фэнтези, фантастика, античность, Ахиллес, Елена Троянская, Троя, зарубежная литература.

Согласно современной исторической концепции, Троянская война – это реальный исторический факт; в ней принимала участие возглавляемая царем коалиция ахейцев (микенцев); воевали они против жителей Трои и их союзников [Блеген 2002: 15]. Возглавлял коалицию царь Микен Агамемнон, троянцы были побеждены, их город взят ахейцами. Согласно греческой мифологической традиции, которая выражена в поэмах «Илиада», «Одиссея» и обширном цикле произведений о Троянской войне, поводом к войне Греции с Троей явилось похищение троянским царевичем Парисом (Александром) спартанской царицы Елены. Современные исследователи приходят к выводу, что «Троянская война происходила в период с 1275 по 1260 г. до н. э. [Вуд 2010: 307]. Сразу вслед за этим событием в Южной Европе началось великое переселение народов. На Балканский полуостров пришли дорийские племена, а микенская цивилизация прекратила свое существование. Только по прошествии 400 лет греческая культура возродилась. Предшествующая цивилизация была настолько разрушена, что история Греции додорийского периода считалась мифом, и только в конце XIX в. учеными-энтузиастами Генрихом Шлиманом и Альбертом Эвансом было доказано, что она существовала в действительности. Таким образом, Троянская война стала разграничительным рубежом

между древним и современным миром, между ахейской и классической Грецией.

В литературе разных стран сюжет Троянской войны был популярен всегда. Неудивительно, что весьма широкое распространение эта тема получила в XX–XXI вв. Античная культура тесно связана с культурами Европы, а историческая преемственность античной и европейской литератур довольно ощутима, что способствовало этому распространению. К тому же античность служила духовной опорой культуры Европы в сложные и поворотные моменты истории.

Распространение традиций античности, выраженных, главным образом, в сюжетах мифологии Древней Греции, в литературе XX–XXI вв. было вызвано новыми возможностями и способами изображения конфликта и взаимоотношений человека и окружающего мира, а в античных сюжетах представлены такие конфликты, которые зачастую несут в себе значение, выходящее за пределы античности. Каждая из исторических эпох может найти в античности тенденции, отвечающие ее потребностям. Смело можно утверждать, что нравственная основа содержания классических трагедий, остается незыблемой и сейчас, поскольку она базируется на общечеловеческих ценностях, а нравственный опыт, полученный из них, оказался настолько велик, что, по мнению В. А. Бачинина, «родовая эпоха не сумела израсходовать его полностью и передала как эстафету последующим формациям, обеспечив мифам вторую, третью, четвертую и т.д. жизнь в постоянно меняющихся исторических условиях» [Бачинин 1987: 24]. Также частое обращение к мифу в литературе XX–XXI вв. обусловлено поисками новых возможностей в изображении человека и окружающего мира. Однако писатели стремились не просто освоить лучшие образцы античного наследия, они пытались преломить сюжеты и образы, согласно своему видению и реалиям современного им времени.

Воспроизведение античных сюжетов и образов встречается в произведениях не только известных, но и малоизвестных писателей. Поиски отдельных реминисценций, связанных с Троянской войной, в многочисленных произведениях и причин обращения писателей к античному сюжету дались нам не просто. Самым важным, на наш взгляд, моментом в данной ситуации является соотнесение образной системы произведения с исходным сюжетом, символикой, образами, мотивами. В литературе XX–XXI вв. переосмысляются как сюжеты и образы Троянского цикла, так и нравственно-этическая основа поэм Гомера.

Открывает обзор произведений роман ирландского писателя Джеймса Джойса (*Joyce James Augustine Aloysius*, 1882–1941) «Улисс» (*Ulysses*, 1921). В этом романе эпический сюжет гомеровской «Одис-

сеи» является инструментом для упорядочения изначально хаотического художественного материала. Герои произведения соотносятся с персонажами эпоса, различные мифологические мотивы в романе символизируют трансформацию классических мифологических символов. Их можно подразделить на первобытные (вода в качестве символа плодородия), христианские (омовение соотносится с крещением) и авторские (трамвай-дракон). В романе Джойса мифология является дополнительной базой, служащей для символической интерпретации материала, полученного из повседневного наблюдения, поскольку сюжет произведения выстроен вокруг обычного для жизни Дублина дня, который пропускают через себя главные герои романа. Исследователь С. А. Малахов утверждает, что «город является наиболее адекватной формой метафорического сказания о судьбе» [Малахов 2017: 85].

Можно сказать, что в произведении воплотилась традиционная Одиссея в общих чертах. В своей задумке роман следует этой модели, здесь повествуется о полном невзгод путешествии и возвращении домой конце. Однако один из главных мотивов – мотив опасности во время странствия представлен иронично, он утрачивает свой истинный смысл испытания личности на пределе, «пограничности». Содержание этой Одиссеи не исключительное, а повседневное. В финале произведения, на «Итаке», Блум и его сын не встречаются, а расстаются, а жена Блума не хранит ему верность, а изменяет. Судя по кардинально противоположным постулатам в главной сюжетной линии, можно сделать вывод, что автор стремился к нарочито диаметральному перевертыванию в классических схем и парадигм.

Одним из выдающихся произведений о Троянской войне первой половины XX в. является пьеса французского писателя Жана Жироду (*Giraudoux Hippolyte Jean*, 1882 –1944) «Троянской войны не будет» (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). В пьесе довольно свободно интерпретирован классический сюжет о Троянской Войне. Мифологический сюжет дает возможность не сосредотачивать внимание читателя на фабуле, а позволить предоставить трактовку, в которой и сокрыта идея произведения. Внимание также привлекает само название пьесы, поскольку читатель знает, что Троянская война состоялась.

Главная проблема произведения – это война и мир. Пацифизм противопоставлен фатуму, нелепому, но непобедимому. Гектор понимает весь ужас войны, он пытается от нее отказаться всеми усилиями, но ему противостоит народ и ближайшее окружение. Кроме того, ему приходится противостоять собственным принципам чести и гордости, поскольку отказ от войны будет позором для Трои и для него лично.

Воля богов также не на стороне Гектора. Ему противостоит фатум, то, что неподвластно и непостижимо, силы, которые противостоят миру.

Произведение наполнено антивоенным пафосом, но в то же время автор подчеркивает, что за войну ответственны все. Виновны и желающие войны, которые поддерживают настроение народа, обычаи и необузданный гнев, и те, кто не может предотвратить войну.

Первым заметным произведением о Троянской войне после Второй мировой войны является роман английской писательницы Оливии Кулидж (*Coolidge Margaret Olivia Ensor*, 1908–2006) «Троянская война» (*The Trojan War*, 1952). В романе Кулидж история тесно переплетается с вымыслом. Поскольку Оливия Кулидж – детская писательница, ей присуща романтизация истории. Ее слог достаточно легкий для понимания. Роман Кулидж, скорее, похож на сказку, чем на описание исторических событий. В произведении мировая история предстает весьма романтической. Вот, например, как описывается Парис: «Парис казался загорелым и волшебным-солнечным. Его блестящий шлем был сдвинут назад, золотые волосы выбивались из-под него и обрамляли загорелое лицо, пышущее здоровьем. Желтовато-коричневая леопардовая шкура небрежно накинута на его плечи. Пояс и сандалии были из чистого золота. Короткая белоснежная туника оттеняла руки и ноги, покрытые легким загаром» [Кулидж 2002: 8]. Произведение объединяет все сказания о Троянской войне от начала до конца.

Популярность сюжета о Троянской войне в литературе вернулась к концу XX в. Тогда был написан роман Розмари Сатклиф (*Sutcliffe Rosemary*, 1920–1992) «Черные корабли у стен Трои» (*Black Ships Before Troy*, 1992). Это роман для детей, опубликованный посмертно. Основанное большей частью на «Илиаде», произведение при этом содержит историю о Троянской войне от рождения Париса до строительства коня. Критик отмечает «убедительное видение и чувствительность к языку, истории и героизму» [Kirkus 2012: 13], которые показывает Сатклиф в пересказе гомеровского эпоса.

Весьма нетривиальным произведением о Троянской войне в череде других подобных является фантастический роман американского писателя Дэна Симмонса (*Simmons Dan*, р. 1948) «Илион» (*Ilium*, 2004). Действие происходит на терраформированном Марсе второго тысячелетия н. э. Могущественные существа, которые представляются как олимпийские боги, реконструируют Троянскую войну. Профессор Хокенберри, филолог из XX в., написавшего когда-то монографию о «гневе Ахиллеса», переносится во времени, его назначают координатором эпических битв. Участники этих битв оснащены микрофонами,

а Хокенберри может вселяться в тела мифических героев. В романе показаны люди будущего, возомнившие себя богами. Они в тепличных условиях, их желания исполняются мгновенно. Но автор задается вопросом: кто они – господа или рабы в условиях собственного существования?

В романе «Илион» три основных сюжетных линии. Главной линией является рассказ о Троянской войне от лица Хокенберри. Он сравнивает происходящие события с «Илиадой» и осознает, что если он изменит их ход, то он сможет предотвратить разрушение Трои. Другой сюжетной линией становится повествование о людях четвертого тысячелетия н. э.: это некие «пост-люди», они покидают Землю и оставляют на ней всего миллион людей. Оставшиеся на Земле могут вкушать все плотские радости, также им предоставлена возможность мгновенно перемещаться в любые места планеты и становиться снова молодыми каждые сто лет. Третья сюжетная линия сосредоточена на поместье Ардис-холл, где коллекционер бабочек Даэман пытается соблазнить юную Аду,

Интересным, на наш взгляд, произведением, является роман американской писательницы Джордж Маргарет (*George Margaret*, р. 1943) «Елена Троянская» (*Helen of Troy*, 2006). Маргарет Джордж удалось описать историю обычной женщины, которая совершает ошибки, расплачивается за них и верит в любовь. Елена понимает, что сказочная красота – это не награда, и прекрасная царевна несчастлива, разглядывая мир за окном дворца. Ее судьба решена за нее. Елена говорит: «Я долго стремилась к свободе и в тот счастливый день на берегу Еврота была уверена, что наступило время моей свободы. Но Менелай открыл передо мной дверцу одной клетки только для того, чтобы пересадить в другую» [Джордж 2009: 109]. Писательница ставит вопрос: можно ли винить двадцатилетнюю девушку за то, что, увидев красивого царевича, который юн и пылок, она влюбилась в него? Маргарет Джордж затронула многие ранее не раскрытые темы. Елена в ее произведении – не главный приз, не бесценная статуя, а обычная женщина, которая взирает на ужасы войны. Она прекрасно понимает, что если вернется обратно к Менелая, то ничего этим не исправит.

Автор не оборвала повествование на моменте, когда Менелай увозит Елену, она описывает ее жизнь до самого конца. Сквозным мотивом через весь роман проходят две разновидности любви: спокойную, постоянную, переходящую в дружеские чувства и сносящую все на своем пути и оставляющую раны.

Елена Троянская в романе предстает довольно умной и доброй женщиной. Она способна вызвать сочувствие и добиться, чтобы ее

воспринимали как обычную женщину. Повествование ведется от ее лица, и она рассказывает о событиях Троянской войны достаточно подробно и полно. Елена объясняет мотивы войны, ее цели, комментирует победы и поражения. В произведении главная героиня представляет довольно сложный характер. Джордж делает все возможное, чтобы смягчить вину Елены и подчеркнуть ее человечность. В некоторые моменты повествования Елена извиняется, проклинает свою красоту и свои действия. Елена в романе Маргарет Джордж является современным человеком, чье отношение к «проблемной» природе красоты представляет современное общество, в котором значение красоты отходит на второй план, а на первом оказываются интеллект и компетенции.

Среди произведений XXI в., на наш взгляд, примечательным является роман американской писательницы Джо Грэм (*Graham Jo*, р. 1968) «Черные корабли» (*Black Ships*, 2008). Роман посвящен столкновению мифа об Энее. Роман был выдвинут на премию Locus Award в номинации «Лучший дебютный роман» и включен в список «Лучшие фантастические книги 2008 года» по версии редакторов amazon.com. События романа происходят после того, как пала легендарная Троя. Лишь немногие ее обитатели сумели избежать гибели или позорного плена и спастись на девяти кораблях. Смелый мореплаватель и мужественный воин Эней и его верные сподвижники – кормчий Ксандр и прорицательница Чайка – ведут уцелевших троянцев в неизвестность.

Главной героиней в романе является троянская прорицательница Чайка. На протяжении романа Чайка часто принимает серьезные решения, пренебрегая запретами и указаниями, преподанными ей наставницей-пифией. Грэм называют продолжительницей традиций Мэри Рено. Действительно, на протяжении романа она предоставляет читателю самому решить, действительно ли Чайка обладает сверхъестественным даром или возможны другие объяснения ее способности видеть то, что скрыто от других. В произведении существенна психологическая составляющая. Сюжет построен вокруг оригинальной идеи: автор выдвигает идею, что люди моря, изображенные на известной фреске в Египте, – это троянцы, прибывшие туда. Писательница отмечает в предисловии к роману: «Годы спустя, обращаясь уже не к литературе, а к археологии, я встретила их вновь — на этот раз в Египте, где на стенах храма в Мединет-Абу фараон Рамсес III запечатлел свою победу над загадочными «народом моря», захватчиками с севера, чье появление возвестило о конце бронзового века и начале упадка. Там высечены их лица, увенчанные шлемом, как короной. Те, кого египтяне называли именами, смутно похожими на привычные нам, —

не ахейцы ли они? Не дарданцы, не исчезнувшие ли троянцы, служащие наемниками Египту? Не их ли черные корабли различаем мы на стенах храма, выстроенного в пустыне за сотни миль от моря?» [Грэм 2009: 7].

Грамотно и реалистично в романе изображена окружающая среда, которая своей живописностью и многообразием заставляет погрузиться в повествование, увлекает и будит воображение. Основное внимание уделено сложности взаимоотношений персонажей, но легкая ирония сглаживает острые углы и снимает напряженность. С помощью описания событий с разных сторон, введения множества точек зрения, автор постепенно развивает сюжет, что, в свою очередь, увлекает читателя. В процессе чтения появляются отдельные домыслы и догадки, но связать все воедино невозможно, и лишь в конце все становится на свои места. Глубоко и проницательно раскрыты трудности человеческих взаимосвязей, стоящих на повестке дня во все века. В сюжете присутствует постоянная загадка, но постепенно она выводится в потрясающе интересную картину, все становится на свои места.

Отдельной темой хотелось бы выделить произведения, где главной героиней является Кассандра. «Трагический образ троянской царевны Кассандры, пророчицы, предсказаниям которой никто не верит, пожалуй, один из самых волнующих и потрясающих в Античности» [Ишимбаева 2013: 260]. Он запечатлен Гомером в «Илиаде», Эсхилом в «Агамемноне», Еврипидом в «Троянках», где отразилась древнейшая версия мифа. Образ Кассандры оказался востребованным в немецкой литературе XX в. Обращаясь к Троянскому циклу мифов, немецкие писатели явно соотносили Трои с современной им Германией, имея в виду ситуацию первых послевоенных лет и приближающуюся постсоциалистическую эпоху в разрушающейся ГДР. Они стремились провести прямые параллели, вернуться к вопросам прошлого, настоящего и будущего и разобраться в онтологических проблемах бытия, а также определить духовные приоритеты человечества.

Писатель из ФРГ Ханс Эрих Носсак (*Nossack Hans Erich*, 1901–1977) в повести «Кассандра» (*Kassandra*, 1948) воспроизводит мифологический сюжет от лица Телемаха, сына Одиссея, который пытается разгадать тайну троянской царевны, которая отказала в любви Аполлону и погибла в Аргосе от рук ревнивой царицы Клитемнестры. Писатель стремится открыть в мифологическом сюжете признаки реальности, он психологизирует сюжет, который приобретает субъективно-лирическую форму и сложную пространственно-временную организацию. Это подчеркивает универсальность и архетипичность мифа о Кассандре и сглаживает параллели между Троянской войной и Второй

мировой, между взятием Илиона и Берлина. Повесть о Кассандре – это история о людях, которые смогли уцелеть в войне, но потеряли смысл существования, а поэтому выбрали небытие сознательно. Телемах говорит: «Мы все удивляемся сегодня, почему Агамемнон, раз он так точно знал все, что ему предстоит, и, судя по тому, что рассказывают, вполне верил этому, – почему он не принял никаких защитительных мер. Единственное объяснение этому – что он устал» [Носсак 1982: 124]. Так воспринимает трагедию погибших Агамемнона и его пленницы Кассандры рассказчик. Телемах пытается осмыслить ситуацию, в которой герои оказываются перед лицом рока и сами предпринимают выбор. Носсак создает свой экзистенциальный миф в духе философии существования.

Г.Г. Ишимбаева, анализируя роман Г.Э. Носсака, сравнивает его с другим произведением о Кассандре: «Иной литературной и философской традиции придерживается писательница Криста Вольф (*Wolf Christa*, 1929–1911). В повести «Кассандра» (*Kassandra*, 1983) она следует традиции Томаса Манна (*Mann Paul Thomas*, 1875–1955), его тетралогии «Иосиф и его братья» (*Joseph und seine Brüder*, 1943) [Ишимбаева 2013: 260]. По мысли исследовательницы, К. Вольф актуализирует и психологизирует мифический сюжет, она включает в него социальные, политические, исторические, экономические, идеологические, этические параметры. В этом произведении эпоха служит всего лишь декорацией к главному действию, которое происходит в духовной сфере существования. Рассказ легенды непосредственным ее свидетелем (повествование ведется от лица самой Кассандры) позволяет писательнице скорректировать историю Троянской войны, традиционное представление о которой критично оценивается с позиции современного гуманистического женского мировоззрения. В романе противопоставлены мужская цивилизация с принципом Логоса в своей основе и утопичная женская цивилизация, которую возглавляет Великая Мать и амазонки. Эта цивилизация оказывается обреченной на исчезновение, поскольку основана на принципе мужененавистничества (см.: [Ишимбаева 2013: 261]).

Таким образом, мифологический сюжет о Троянской войне, являясь сам по себе весьма пластичным и потенциально богатым, был востребован чрезвычайно разными писателями XX и XXI вв. Их произведения – экзистенциальные, философские, феминистские, реалистичные, наполненные психологизмом – исходят из традиционного содержания мифа и современности с ее насущными проблемами и, как справедливо отмечает Г.Г. Ишимбаева, «стремятся к глубинному мифосмыслу, который имеет эпохальное и вечное значение, он несет в себе

идею стоического гуманизма в контексте неизменной природы бытия» [Ишимбаева 2013: 261].

Список литературы

- Бачинин В. А.* Искусство и мифология. М.: Знание, 1987. 63 с.
- Блеген К.* Троя и троянцы. Боги и герои города-призрака / пер. Милова О. М.: Центрполиграф, 2002. 363 с.
- Вуд М.* Золото Трои / пер. В. Шарапова. М.: Эксмо, 2010. 320 с.
- Грэм Дж.* Черные корабли. М.: АСТ, 2009. 384 с.
- Джордж М.* Елена Троянская / пер. И. Климовицкая. М.: Эксмо, 2009. 848 с.
- Ишимбаева Г. Г.* Трансформация образа Кассандры в творчестве Г. Э. Носсак и К. Вольф // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 6-2. С. 260–261.
- Кулидж О.* Троянская война / пер. О. Сидорова. М.: Литпросвет, 2002 г. 222 с.
- Малахов С. А.* Дом-город: метафорические и метафизические расшифровки в виде предварительного сопоставления с «Одиссеей» // Innovative project. 2017. № 2(6). С. 84–88.
- Носсак Г. Э.* Спираль. Дело Д'Артеза. Рассказы и повесть / пер. с нем. А. Карельский. М.: Радуга, 1982. 624 с.
- Kirkus V.* Black Ships Before Troy // Kirkus Reviews. 1993. 15 October. P. 13–14.

THE THEME OF THE TROJAN WAR IN FOREIGN LITERATURE IN XX-XI CENTURIES

Oksana V. Manzhula

Associate Professor in the Department of English Language of Professional Communication

Perm State University

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

In the article it is made an attempt to review the works on the Trojan War, written since the beginning of the XX century to this day. It is noted that genres of works are diverse: from a love story to fiction. The author of the article analyzes the features of the image of famous episodes of history and the cycle of legends associated with the Trojan War.

Key words: the Trojan war, historical novel, fantasy, science fiction, antiquity, Achilles, Helen of Troy, foreign literature.

ОБРАЗ ГРАФА КОЛОВЕГЛИА В РОМАНЕ Н. ДУГЛАСА «ЮЖНЫЙ ВЕТЕР»

Ирина Александровна Новокрещенных

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

Ольга Игоревна Тляшева

студенка факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. olga.tlsh@skyeng.ru

Представлен анализ образа графа Коловеглия в романе Н. Дугласа «Южный ветер» (1917), не привлекавшем ранее внимание исследователей. Портретная характеристика графа Коловеглия, его идеи о развитии культуры в бассейне Средиземноморья подчеркивают близость героя к древнегреческой культуре. В образе графа Коловеглия сочетаются творчество, как воображаемое, так и настоящее, и жизненные обстоятельства. Пытаясь выдать сделанную им скульптуру Фавна за древний артефакт, Коловеглия включается в игру жизни и искусства.

Ключевые слова: Дуглас, «Южный ветер», образ, граф Коловеглия, культура, скульптура.

Норман Дуглас (Norman Douglas, 1868–1952) – английский писатель первой трети XX в., шотландец и австриец по крови. Мировую славу ему принес роман «Южный ветер» («South Wind», 1917). После выхода в свет он переиздавался 15 раз в течение 10 лет [Рейнгольд 2004: 13]. По словам Грэхема Грина, на творчестве Дугласа выросло целое поколение писателей, включая О. Хаксли, Д. Г. Лоуренса, Р. Олдингтона [Об авторе: <http://lib.ru/ILIN/douglas.txt>].

С 1990-х гг. библиотека федеральной земли Форарльберг (Австрия) начала собирать издания Дугласа и публикации о нем. В 2002 г. на основе этого фонда был создан исследовательский центр «Norman Douglas Forschungsstelle», занимающийся творчеством Дугласа и сбором материалов о нем (см.: <https://vlb.vorarlberg.at/was-haben-wir/norman-douglas-sammlung/>). В 2018 г. состоялся десятый симпозиум (с 2000 г. проводятся раз в два года), посвященный творчеству Ду-

гласа, его эпистолярному наследию, переводам его произведений на немецкий язык.

В зарубежном литературоведении творчеству Дугласа посвящены, в частности, биографические работы [Holloway 1976], отдельные главы в монографиях [Orel 1992] и статьи в научных сборниках [Mogoz 2018: 9–19; Sette 2018: 215–226]. В российском литературоведении творчество Дугласа практически не исследовано. Д. Г. Жантиева в главе «Английская литература от первой до второй мировой войны» в одном абзаце характеризует произведение и творчество писателя, отмечая, что «Южный ветер» стал «непосредственным предшественником Хаксли» в жанре «интеллектуального романа», в котором главное место «занимают рассуждения, диалоги, монологи» [Жантиева 1958: 394]. Этот роман Дугласа «положил начало ряду эскепистских произведений» [там же].

Более подробно о творчестве Дугласа, его биографии и отдельных произведениях пишет Н. И. Рейнгольд, автор вступительной статьи и комментариев [Рейнгольд 2004: 5–18; 500–526] к единственному переводу романа «Южный ветер», выполненному С. Ильиным [Дуглас 2004]. В диссертации Е. О. Нурмухамедовой роман «Южный ветер» рассматривается как утопия в контексте других произведений английской литературы XVI–XIX вв. [Нурмухамедова 2009: 69–73]. И. Н. Савельева, анализируя поэтику путевой прозы Лоренса Даррелла, упоминает о Дугласе в контексте путешествий и традиции литературного изгнания [Савельева 2012: 38, 140].

Роман Дугласа «Южный ветер» не становился предметом специального исследования. Событийная линия в романе ослаблена, произведение построено на диалогах героев, собравшихся на острове Непенте. Прототипом острова, как утверждает сам автор в письме о романе «Южный ветер», стал итальянский остров Искья (Ischia) [Fisher 1977: 448]. Герои ведут беседы о проблемах философии, религии, искусства, человеческих взаимоотношений. Одним из таких героев является граф Коловеглия.

Коловеглия – скульптор по призванию, человек, желающий, но неспособный из-за бедности посвятить жизнь искусству. Он решает пойти на обман и выдать одну из своих работ, скульптуру фавна, за творение древнегреческих мастеров¹. Коловеглия надеется вырученными от аферы средствами избавиться от нужды и до конца жизни заниматься творчеством, не думая о материальном благополучии. Стоит ли считать поступок героя злом или в конкретных жизненных обстоятельствах обман допустим и даже благороден? Дуглас поднимает проблему двойственности нравственных категорий, условности суж-

дений о добре и зле. В романе писатель пытается развить идею условности многих человеческих ценностей и взглянуть на них иначе, чем принято в обществе. По словам М. Холлоуэя, в сознании писателя всегда присутствовал «радикальный элемент отрицания» («radical element of subversion»): он одобрял многие из идей Дарвина о естественном выживании и придерживался философии Ницше [Holloway 1975: 242]. Дуглас считал, что большинство общепринятых убеждений являются лишними («superfluous»), неуместными («irrelevant») или абсурдными («absurd») [там же].

Первое упоминание о графе Коловеглия возникает в 4-й главе романа, где появляются основные герои. Дуглас рисует портрет героя: изящной наружности старый господин («distinguished-looking elderly gentleman») с глубоким взглядом («keen eyes»), кустистыми бровями («bushy brows») и белыми как снег усами («snowy mustache») [Douglas 1922: 56]. Аристократическими манерами граф производит приятное впечатление на окружающих. Один из героев называет его «воплощением ионического духа» («epitome of the Ionian spirit»), так как граф способен дать полное представление о жизни Древней Греции. Схожесть Коловеглия с древними греками неоднократно упоминается в романе. Например, многие жители острова были уверены, что в графе воплотился кто-то из эллинов («Many people said he was a reincarnation of old Hellas»), а его родословная берет начало в седой Античности («hoariest antiquity», гл. 27). Мистер Кит заявляет, что Коловеглия – человек, родившийся на несколько столетий позже, чем должен был. Он создан для эпохи Перикла («I know one man who is born too late. Count, you were made for the Periclean epoch», гл. 10), которая была временем расцвета древнегреческой культуры.

Граф философствует об искусстве и культуре. Он никогда не говорит о вещах обыкновенных, но всегда сводит разговор к рассуждению о высоких материях. Беседуя с Денисом, молодым человеком, только что закончившим университет, Коловеглия размышляет о разнице между искусством Античности и Возрождения (гл. 13). По его мнению, мастера Ренессанса забавлялись искусством подобно ребенку, нашедшему игрушку («played with their art like some child that has discovered a long-lost toy»), у них было много личных причуд и капризов. Художники этой эпохи пытались выразить свои переживания через творчество, в то время как мастера древности мало заботились об этом. Античных ваятелей интересовало искусство само по себе, они размышляли о нем, не смешивая творчество с личными эмоциями. Поэтому античное искусство – это первоисточник. Коловеглия сравнивает искусство с кристально чистым ручьем («crystal-clear»), который, превращаясь в

большую реку («river swells in size»), становится мутным («turbid») и обесцвеченным («discolored»), т. к. наполняется чуждыми ему элементами («alien elements») – личностью художника и эмоциями. Граф уверен, что древние греки, чье искусство было еще лишено этих чуждых элементов, должны быть нашими учителями.

Дуглас делает графа автором (или соавтором) возникшей в XVIII в. концепции географического детерминизма. По словам Коловеглия, Средиземноморье снова становится центром человеческой активности и цивилизации («of the Mediterranean becoming once more the center of human activity»). Подробно свои взгляды граф озвучивает, вступая в долгую беседу с мистером Хердом, епископом, прибывшим на остров из Африки (гл. 7). Коловеглия убежден, что расцвет цивилизации возможен только в южном климате, так как люди, живущие на севере, почти неспособны к созданию высоких произведений искусства. Они проводят большую часть жизни в противостоянии с суровой природой («contest with wild nature»), борясь за выживание, обеспечивая себя одеждой, обувью и питанием («the extra clothing and footwear and < > costly food») в сложных климатических условиях. В то время как южане все то же самое получают от природы с меньшей затратой усилий («the same result can be obtained with a smaller outlay of vital force»). Таким образом, не сталкиваясь с необходимостью обеспечивать себя пропитанием, люди могут посвящать досуг («leisure») творчеству, становятся более способными к вдохновению («aspiration») и восторгу («delights»). Коловеглия уверен, что когда-нибудь именно Средиземноморье, благодаря теплому климату, вновь станет центром расцвета искусства («In the Mediterranean <...> lies the hope of humanity»), каким оно было в Античности.

Граф не просто рассуждает об искусстве, он занимается им сам. Как художник, Коловеглия со страстью наблюдает за людскими движениями. Будучи скульптором, он испытывал дрожь сладостного вдохновения («thrills of pleasurable inspiration»), общаясь с крестьянами. Ему нравилось смотреть на их длинные улыбки («lingering smile») и угрюмые гневные взгляды («sullen stare of anger»). Среди серых будней Коловеглия создал свой собственный мир («a world of his own») – рай скульптора («sculptor's paradise»). Он обитал среди шедевров («dwelt among masterpieces»), восторгаясь формами, живой страстью плоти («lively passion of the flesh») и игрой нервов и мускулов. Помимо собственной воли Коловеглия всегда мысленно создавал скульптуры, взирая на каждого человека с пластической точки зрения («plastic point of view»). Он представлял, как мог бы выглядеть стоящий перед ним человек, если бы он был скульптурой из бронзы. Мечтой всей жизни

графа было создание «Эвменид» («The Eumenides») – скульптурной мифологической группы, о работе над которой он мечтал с юных лет.

Не имея возможности открыть миру свою истинную натуру творца и желая избавиться себя от бремени бедности, граф выдает созданную им скульптуру Фавна за работу древних мастеров. Он придумывает легенду, согласно которой Фавна нашли в итальянском городке Локри. Это была небольшого размера фигурка на пьедестале (гл. 30). Фавн в большей степени упоминается в связи с мыслями и надеждами Коловеглия. Граф всегда смотрел на свое творение с восхищением: его лицо осеялось светлой улыбкой, когда он видел Фавна. Коловеглия связывал свое будущее с этой скульптурой, вся судьба его зависела от того, сумеет он продать его или нет.

В романе Коловеглия притворяется страстным мечтателем, ото- рванным от жизни, хотя на самом деле размышляет только о сделке с миллионером Ван Копеном, готовым купить Фавна. Граф был не прочь сойти за мечтателя («charming dreamer»), хотя на самом деле был практичным господином («extremely practical gentleman») (гл. 7). Коловеглия артистично изображает человека, измученного заботами, однако его сердцем владеет радость (гл. 13). Герой демонстрирует равнодушие к приезду Ван Копена, но его мысли и чувства сосредоточены на этом событии.

Ван Копен понимает, что Коловеглия его обманывает («he was confronted by a fraud»). Он знает, что фигура Фавна – это не произведение древних греков, а работа самого графа («count himself creator»), что она никогда не покидала мастерской Коловеглия («had ever in its life made a further journey than Coloveglia's countryard»), но не говорит об этом ему. Ван Копен позволяет графу «обмануть» его, вступая в эту игру, соединяющую жизнь и искусство. Миллионер знает, через какие трудности пришлось пройти Коловеглия. Родившись в знатной и богатой семье, граф распродал все свое имущество, чтобы выплатить карточные долги брата. Ван Копен готов помочь Коловеглия выбраться из бедности, он не осуждает Коловеглия за ложь, а, напротив, восхищается его умом и изворотливостью. Ван Копен понимает, что граф обманывает его ради благородной цели («lying for a worthy purpose») и уважает его познания в искусстве.

Итак, образ графа Коловеглия в романе создан через портретное описание героя, через трансляцию идей и концепций об искусстве, а также через соединение их с жизнью. Озвучивая идею о Средиземноморье как центре человеческой активности, герой сближается с теорией, согласно которой развитие культуры зависит от ландшафта, типа почвы, климата. В попытке выдать сделанную им самим скульптуру за

древний артефакт и обманным путем продать ее миллионеру Ван Копену, знающему об этой афере, герой разрешает конфликт между искусством и жизнью.

Примечания

¹ О вымышленных художниках и их творениях см. в нашей работе: [Табункина, Бочкарева 2016: 101–112].

Список литературы

Дуглас Н. Южный ветер / пер. с англ. С. Ильина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. 527 с.

Жантиева Д. Г. Английская литература от первой до второй мировой войны // История английской литературы: в 3 т. М.: АН СССР, 1958. Т. 3. С.350–447.

Нурмухамедова Е. О. Эволюция утопических взглядов английских писателей XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 163 с.

Об авторе. URL: <http://lib.ru/ILIN/douglas.txt> (дата обращения: 17.12.2018).

Рейнгольд Н. И. Комментарии // Дуглас Н. Южный ветер. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. С. 500–526.

Рейнгольд Н. И. Неквадратный Норман Дуглас // Дуглас Н. Южный ветер / пер. с англ. С. Ильина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. С. 5–18.

Савельева И. Г. Поэтика путевой прозы Лоренса Даррелла: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2012. 169 с.

Табункина И. А., Бочкарева Н.С. Образы вымышленных художников в романе Обри Бердсли «Под Холмом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 2(34). С. 101–112. doi 10.17072/2037-6681-2016-2-101-112.

Douglas N. South Wind. London: Martin Secker, 1922 (reprint by Book Renaissance) – в статье ссылки на это издание даны без указания страниц.

Fisher S. T. A Norman Douglas on Letter on «South Wind» // Notes and Quires. October 1977. Vol.24. Issue 5. pp. 448.

Holloway M. Norman Douglas. A biography. London: SECKER & WARBURG, 1976. 552 p.

Orel H. Popular Fiction in England, 1914–1918. Lexington, Kentucky: The university press of Kentucky, 1992. URL: <https://books.google.ru> (дата обращения: 17.12.2018).

Moroz G. Gentlemen-Scholars in British Travel Writing // Travel and Identity: Studies in Literature, Culture and Language. Lipski Ja. (Ed.) Springer International Publishing, 2018. P. 9–19. (Серия “Second Language Learning and Teaching“)

Sette M. 'Old Calabria' di Norman Douglas // Le Simplegadi. 2018, vol. XVI, no. 18. November. doi: 10.17456/SIMPLE-109.

IMAGE OF COUNT COLOVEGLIA IN THE NOVEL "SOUTH WIND" BY N. DOUGLAS

Irina A. Novokreshchennykh

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

Olga I. Tlyasheva

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. olga.tlsh@skyeng.ru

The article is devoted to analysis of the image of Count Koloveglia in N. Douglas's novel "South Wind" (1917), which did not attract the attention of researchers before. The portrait feature of Count Koloveglia and his ideas about the development of culture of the Mediterranean region emphasize the hero's proximity to ancient Greek culture. Imaginary and real creativity and life are combined in the hero. He tries to pass the Faun sculpture made by him for an ancient artifact. Koloveglia joins the game of life and art.

Key words: N. Douglas, "The South Wind", image, count Koloveglia, culture, sculpture.

**ТЕЛЕСНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РОМАНЕ
ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА «УСПЕХ»:
ЙОХАННА КРАЙН И ПАУЛЬ ГЕССРЕЙТЕР**

Алиса Сергеевна Поршнева

д. филол. н., профессор кафедры иностранных языков

Уральский федеральный университет

им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19. alice-porshneva@yandex.ru

Статья выполнена в рамках исследования репрезентации травмы Баварии в романе Лиона Фейхтвангера «Успех». Отмечается неоднозначное отношение писателя к его родной Баварии, к которой он испытывал и любовь, и отвращение, нашедшее свое выражение в образе избыточно большого баварского тела. Избыточная телесность баварцев анализируется на материале двух героев – Йоханны Крайн и Пауля Гессрейтера. Демонстрируется связь данного типа телесности с баварской идентичностью; делается акцент на ценностном потенциале образов тела. Делаются выводы о взаимосвязи образов избыточного тела с оценочным отношением Фейхтвангера к Баварии.

Ключевые слова: Лион Фейхтвангер, «Успех», тело, телесность, травма Баварии.

Настоящая статья представляет собой часть исследования, посвященного травме Баварии у Лиона Фейхтвангера и ее репрезентации в романе «Успех». Фейхтвангер родился и вырос в Мюнхене, и с Баварией его связывают глубокие культурные корни. Он любит свою родину и всю жизнь – и в Берлине, и во Франции, и в США – продолжает говорить на ее языке (см.: [Sternburg 2014: 65, 311]). На известие о лишении гражданства в 1933 году Фейхтвангер реагирует словами: «Гитлер отобрал у меня гражданские права, но не в силах отнять мой баварский диалект» [Sternburg 2014: 313; перевод мой. – А.П.].

С Баварией писателя связывают сложные и неоднозначные отношения. Фейхтвангер переживает разрыв со своей страной в том смысле, что интеллектуально «перерастает» ее и обретает критическую дистанцию по отношению к баварскому миру. К нему приходит понимание отсталости его родины – консервативной крестьянской страны, которая пропитана предрассудками и не принимает прогресса. Рефлек-

сия о Баварии, приблизительные хронологические рамки которой – с начала 1910-х до середины 1920-х годов, находит свое художественное выражение в романе «Успех».

В романе «Успех» представлена целая галерея образов баварцев, раскрывающих авторскую концепцию Баварии. При этом образ баварца – это в очень большой степени образ *тела*. Как известно, тело – это «визуальный репрезентант» [Русанова, Лукьянова 2017: 25] социальных отношений, оно «обладает социокультурными значениями и смыслами» [Русанова, Лукьянова 2017: 25], «несет на себе отпечаток как социальных, так и культурно-исторических ценностей» [Цветус-Сальхова 2011: 73]; «это текстура, в которую вплетаются нити культурных смыслов» [Михель 2000: 10]. Если говорить об образах баварцев у Л. Фейхтвангера, то в данном случае основные социокультурные значения, репрезентируемые телом, связаны с баварской идентичностью.

В настоящей статье мы анализируем эти значения на материале двух образов жителей баварской столицы – Йоханны Крайн и Пауля Гессрейтера, владельца фабрики «Южногерманская керамика».

Баварцы изображены в романе «Успех» людьми массивными и «широкими» (хотя при этом не обязательно высокого роста); героям-баварцам присуща **избыточная телесность**. Телесность понимается в культурологии как «новообразование, конституированное поведением, то, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определенной культурной и семиотической схемы (концепта), наконец, это ...модус тела» [Розин 2006: 40]. Избыточная телесность в романе «Успех» является культурно обусловленной, она самым непосредственным образом связана с баварской идентичностью и в тексте романа находит свое выражение – прежде всего в слове повествователя – в настойчивых акцентах на больших размерах тех или иных частей тела (лица, рук, головы etc.). Йоханна Крайн – «крепкая, большая»¹ – «die feste, breite Johanna» [Feuchtwanger 2013: 426]; «очень плотная»² – «sehr füllig» [Feuchtwanger 2013: 729]; у нее «широкое лицо» [Фейхтвангер 1992¹: 52, 53, 60, 104, 169, 243, 271, 272, 473; Фейхтвангер 1992²: 47, 121, 148, 186, 201, 205, 208] – «das breite Gesicht» [Feuchtwanger 2013: 312, 729 etc.]; «широкая грубоватая рука» [Фейхтвангер 1992¹: 60, 161; Фейхтвангер 1992²: 186] – «etwas breite, großporige Hand» [Feuchtwanger 2013: 64]; «несколько крупный рот» [Фейхтвангер 1992¹: 85] – «der starke Mund» [Feuchtwanger 2013: 92]; «полный рот» [Фейхтвангер 1992¹: 101] – «der kräftige Mund» [Feuchtwanger 2013: 110]; «широкий лоб» [Фейхтвангер 1992¹: 100, 101] – «breite Stirn» [Feuchtwanger 2013: 109]; «большие ноги» [Фейхтвангер 1992²:

186] – «große Füße» [Feuchtwanger 2013: 729]. Пауль Гессрейтер – «грузный» [Фейхтвангер 1992¹: 168, 181] – «schwer» [Feuchtwanger 2013: 185]; «массивный» [Фейхтвангер 1992¹: 168] – «fleischig» [Feuchtwanger 2013: 185]; у него «полное лицо» [Фейхтвангер 1992¹: 36, 389, 430], «мясистое лицо» [Фейхтвангер 1992¹: 161] – «das fleischige Gesicht» [Feuchtwanger 2013: 171]; «мясистая ... верхнебаварская голова» [Фейхтвангер 1992¹: 435] – «fleischige[r] ... oberbayrische[r] Kopf» [Feuchtwanger 2013: 477]; «пухля холеная рука» [Фейхтвангер 1992¹: 169, 288] – «füllige, gutgepflegte [Hand]» [Feuchtwanger 2013: 185].

Для поддержания жизнедеятельности избыточно большого тела требуется соответствующее количество **еды и питья** – в связи с этим Фейхтвангер целенаправленно насыщает роман образами баварских блюд и напитков, прежде всего пива. Не являются исключением и сцены приема пищи рассматриваемыми героями: «Вдруг она чувствует, что зверски хочет есть. <...> Иоганна заказывает крепкий бульон из селезенки, жареную телятину, картофельный салат, большую кружку пива. Ест и пьет» [Фейхтвангер 1992²: 33]; «Он [Гессрейтер] задумчиво ел устриц, суп, вареного угря... Артишок. Большой кусок сочного, поджаренного на углях мяса. Заказал еще фрукты с замороженными сливками, сыр, кофе» [Фейхтвангер 1992¹: 435].

Как пишет Н. А. Бугуева, «человеческое тело, помимо действия общих законов жизни, подвержено влиянию закономерностей социальной жизни, которые, не отменяя первых, существенно модифицируют их проявление» [Бугуева 2007: 71]. Для героев-баварцев одна из таких «закономерностей социальной жизни» – практика избыточного потребления еды и напитков, которая представляет собой социально обусловленную модификацию универсальной практики потребления пищи. Баварцы едят много не столько потому, что систематически испытывают сильный голод, сколько потому, что в этом заключается одно из ключевых проявлений их «баварскости».

По определению М. Элиаде, еда – это «постоянно повторяющееся причастие» [Элиаде 1998: 15]; потребление баварских блюд, акцент на котором делается в романе настойчиво и многократно, укрепляет связь героев с баварской землей. При этом столь большое количество упоминаний пищи и напитков, а также (в некоторых сценах) неправдоподобные объемы потребляемой героями пищи – это сознательно используемый прием. Об этом свидетельствует и тот факт, что в последующих романах Фейхтвангера количество пищевых образов и сцен, в которых фигурирует потребление пищи, становится заметно меньше, а объемы съедаемого и выпиваемого героями гораздо более реалистичны.

Оба персонажа – и Йоханна, и Гессрейтер – иллюстрируют связь избыточной телесности с баварской идентичностью. Йоханна – баварка, но общее направление эволюции этой героини связано с обретением критической дистанции по отношению к баварскому миру. По сути, она проходит тот же путь, что и сам Фейхтвангер. В финале романа, когда она работает над документальным фильмом «Мартин Крюгер», критически заостренным против баварской юстиции, Жак Тюверлен комментирует ее труд словами: «Йоганна – это кусок Баварии. Сама Бавария должна была свидетельствовать против Баварии» [Фейхтвангер 1992²: 300]. Эта динамика находит свое выражение в некоторых изменениях телесного образа героини.

В 17-й главе первой части романа есть эпизод, когда героиня, обнаружив в газетах нападки на себя и на Крюгера, переживает «порыв бешенства» [Фейхтвангер 1992¹: 108] и оказывается не в силах «сохранить благоразумие» [Фейхтвангер 1992¹: 110]. В данном случае она ведет себя именно как баварка: в «Успехе» баварцы последовательно изображаются как люди несдержанные и склонные действовать под влиянием сиюминутного эмоционального порыва, а не разума и логики (из-за чего, например, велико число убийств в пьяных драках). В одном из эпизодов «пресловутую неуравновешенность баварской натуры» [Фейхтвангер 1992¹: 144] отмечает в своей статье и берлинский журналист. Когда же Йоханна на некоторое время утрачивает способность к рациональному контролю за своим поведением и под влиянием сильнейших негативных эмоций топчет прочитанные газеты, то «еще шире растягивается ее и без того широкое лицо» [Фейхтвангер 1992¹: 110] – «...ihr breites Gesicht noch breiter zerrend» [Feuchtwanger 2013: 121]. «Широкое лицо» героини – маркер ее принадлежности к баварскому народу; когда она, поддавшись гневу, ведет себя побаварски, – то и степень выраженности этого маркера тоже усиливается.

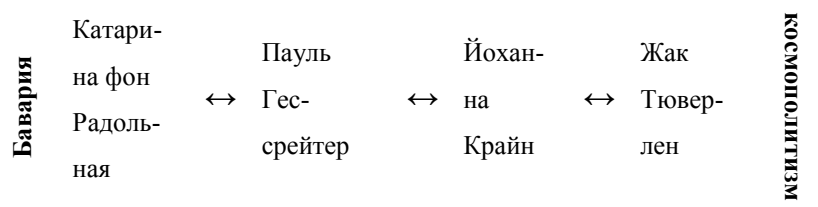
Обратная закономерность тоже имеет место. Когда Йоханна «свидетельствует против Баварии» в фильме «Мартин Крюгер», то «ее лицо не кажется таким широким» [Фейхтвангер 1992²: 304]. Возросшая ментальная дистанция между Йоханной и ее страной выражается в уменьшении габаритов лица.

Аналогичные закономерности можно отследить, наблюдая за динамикой телесного образа Гессрейтера. В одной из первых глав романа сразу озвучивается, что он ощущает себя попеременно то мюнхенцем, то космополитом; в IV же части он назван «либеральным патрицием» [Фейхтвангер 1992²: 77]. Его любовнице Катарине фон Радольной, хорошо его знающей, известны и внешние проявления того, к какому

полюсу в данный момент склоняется Гессрейтер. В ипостаси космополита он носит на лице меньшее количество растительности, чем в ипостаси баварца: «Обычно в периоды его патриотически-мюнхенских настроений он начинал длиннее отпускать на висках волосы, переходившие в бачки, какие носили в этих краях. Во время путешествий и вообще когда он ощущал себя космополитом, он подстригал бачки короче» [Фейхтвангер 1992¹: 94].

Наиболее длительный период, когда Пауль Гессрейтер думает и действует как космополит, – это время его связи с Йоханной Крайн (конец второй – середина третьей части романа). Их роман начинается на зимнем курорте Гармиш-Партенкирхен, где Йоханна пытается завязать «светские связи», полезные для ее хлопот по делу Мартина Крюгера. Затем герои едут в Париж, чтобы добиться аудиенции у доктора Бихлера, «самого могущественного из пяти фактических правителей Баварии» [Фейхтвангер 1992¹: 84]. Жизнь в Париже заканчивается тем, что Йоханна и Гессрейтер чувствуют себя чужими друг другу и расстаются.

Эта связь заслуживает подробного комментария с точки зрения отношения обоих героев с Баварией, которую можно схематически изобразить следующим образом.



На данной схеме видно, что означает для обсуждаемых героев связь с тем или иным партнером. У Гессрейтера в отношениях с Катариной фон Радольной реализуется баварская составляющая его личности. Катарина – «коренная мюнхенская женщина» [Фейхтвангер 1992²: 73], и для Гессрейтера возобновление связи с ней – это еще и окончательный выбор в пользу Мюнхена: «Париж, Йоганна – это были прекрасные дни, но это было лишь эпизодом, интермеццо. Его связь с Катариной куда более тесная, более кровная» [Фейхтвангер 1992²: 75]; «Главным в его жизни остается город Мюнхен. Это был его дорогой, родной город, во многих отношениях до чертиков глупый, но в конце концов все же всегда находивший верный путь. Жить стоило, во всяком случае, только в Мюнхене» [Фейхтвангер 1992²: 76].

Что же касается Гессрейтера и Йоханны Крайн, то отношения этих

двух героев – как видно из схемы – означают для каждого из них прямо противоположные вещи. У Йоханны разрыв с Баварией связан со швейцарским писателем Жаком Тюверленом: именно с ним она начинает новую жизнь за пределами Мюнхена, именно он организует для нее возможность работать над фильмом «Мартин Крюгер», который посвящен творящимся в Баварии беззакониям. А связь с Гессрейтером для нее – это, наоборот, сближение с Баварией. У Пауля Гессрейтера, напротив, укрепление связи с Баварией происходит в союзе с Катариной фон Радольной, а роман с Йоханной позволяет ему ощущать себя космополитом и европейцем, свободным от предрассудков.

Важно, с помощью каких маркеров это обозначено в тексте романа. В первые же сутки связи с Гессрейтером состояние Йоханны описывается в следующих выражениях: «Она чувствовала себя успокоенной, разленившейся, сытой» [Фейхтвангер 1992¹: 289]; «Она ела спокойно, не задумываясь, с прекрасным аппетитом» [Фейхтвангер 1992¹: 291]. Жизнь с баварцем усиливает в героине ее «баварскость»: она демонстрирует готовность поглощать большое количество пищи (и, как следствие, сытость), а также отсутствие потребности думать. Это не случайно – повествователь неоднократно аттестует баварцев как мало думающих или вовсе не думающих, они отличаются «слабостью суждений» [Фейхтвангер 1992²: 25]: «...не думал Гессрейтер об аляповатых длиннородных гномах и гигантских мухоморах своей фабрики, не думал и министр Кленк о предполагаемых в ближайшее время значительных изменениях в подведомственном ему личном составе, не думал и тайный советник Каленеггер о все учащающихся яростных нападениях на его теории относительно слонов в зоологической коллекции» [Фейхтвангер 1992¹: 214] (здесь и далее курсив в цитатах мой. – А. П.).

Аналогичные подробности подчеркиваются в главе «Баварец в Париже», в которой рассказывается о пребывании Йоханны и Гессрейтера во французской столице: «Йоганна осталась в Париже и жила все той же размеренной жизнью. Ела, пила, мечтала, спала» [Фейхтвангер 1992¹: 301]; «Жизнь Йоганны в Париже текла спокойно, приятно, размеренно. Она *ела вкусно, хорошо; хорошо спала*; бывала утомлена вечером, свежа по утрам. Тем не менее нередко ей казалось, что она существует как в коконе, так, словно это было преддверие жизни, жизнь во сне» [Фейхтвангер 1992¹: 299]. Поскольку для Йоханны жизнь с Гессрейтером означает укрепление связи с Баварией, то совершенно закономерно, что в этот период своей жизни героиня ведет себя именно как баварка: ест, спит и мало задействует интеллект.

У Гессрейтера имеет место обратное: он проявляет именно те чер-

ты, которые для баварца нетипичны. Во-первых, в Париже он много думает – в первую очередь о расширении своей «Южногерманской керамики». Во-вторых, он коротко подстригает бакенбарды – «его бачки все укорачивались» [Фейхтвангер 1992¹: 365]. Наконец, в 14-й главе III части описан праздничный ужин, заказанный Гессрейтером в честь дня рождения Йоханны: «Они ели пряные, возбуждающие закуски, соусы, рыбу, устриц, мясо домашних животных, дичь, птицу, плоды земли и деревьев, блюда из яиц, молока и сахара. Кушанья были приготовлены с искусством, накопленным веками, с особенной хитростью утончены, их составные части с большими трудностями были привезены из отдаленных уголков земного шара» [Фейхтвангер 1992¹: 389]. «Утонченные» блюда этого ужина, хотя их обилие вполне в баварских традициях, сильно отличаются от баварской кухни, которая в романе «Успех» неоднократно названа «грубой». Но главное отличие от баварской реальности состоит в поведении Гессрейтера: он «ел немного» [Фейхтвангер 1992¹: 389] – «Herr Hessreiter aß nicht viel» [Feuchtwanger 2013: 427], то есть вел себя не по-баварски.

Отдельного комментария заслуживает название главы – «Йоганна Крайн одевается на вечер». Почти все названия с упоминанием Гессрейтера – 5 из 6 – Фейхтвангер выстраивает по одной и той же модели – «Herr Hessreiter diniert...»:

- «*Господин Гессрейтер ужинает* на берегу Штарнбергского озера» (часть I, глава 15);
- «*Господин Гессрейтер ужинает* в Мюнхене» (часть II, глава 7);
- «*Господин Гессрейтер ужинает* в Берлине» (часть III, глава 21);
- «*Господин Гессрейтер ужинает* между Флиссингеном и Гарвичем» (часть IV, глава 21);
- «*Господин Гессрейтер ужинает* в “Юхэ”» (часть V, глава 14).

Соответственно, и название обсуждаемой главы вполне могло бы быть, по аналогии с прочими, «Господин Гессрейтер ужинает в Париже» – но глава названа по-другому и не включает в себя упоминание об ужинающем герое. Это сигнал того, что на данном этапе Гессрейтер думает и поступает не как баварец – в той мере, в какой он на это способен.

Таким образом, **наличие избыточно большого тела и потребление большого количества пищи напрямую связаны с баварской идентичностью**. Если тело – «носитель символической ценности» [Бугуева 2007: 69] и «специфический продукт ... культуры» [Михель 2000: 14], то большое баварское тело – это продукт баварской культу-

ры, а его «символическая ценность» заключается в утверждении «баварскости». И *когда связь того или иного героя с Баварией начинает ослабевать, это выражается в уменьшении объемов тела или некоторых частей тела* (например, растительности на лице), а также в уменьшении количества потребляемой пищи. Действует и обратная закономерность: *когда связь с Баварией становится сильнее, объемы тела увеличиваются.*

* * *

Роман «Успех» – не единственное произведение, содержащее образы избыточного тела. В европейской традиции самым известным примером избыточной телесности является гротескное тело в народной смеховой культуре, которое, как показано в монографии М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», представляет собой образ глубоко положительный [Бахтин 1990]. Социалистическая литература и визуальное искусство, сформировавшиеся в первой трети XX в., зачастую наделяют избыточным телом идеологических противников («Три толстяка» Ю. Олеши, «Приключения Чиполлино» Дж. Родари, карикатуры Кукрыниксов, Б. Ефимова и др.). Лион Фейхтвангер – особый случай: у него образы избыточного тела являются травматическим маркером.

Детально разработанный образ Баварии – один из ключей к пониманию замысла романа «Успех», что подчеркивал и сам Фейхтвангер: «Das Land Bayern ist der eigentliche Held meines Romanes» [zit. n.: Hartmann 2014: 16] – «Земля Бавария – вот подлинный герой моего романа» [Фейхтвангер: эл. ресурс]. Считается, что Бавария как «коллективный герой» «Успеха» раскрывается прежде всего в «социальной иерархии действующих лиц» [Hans, Winckler 1983: 31], что экспериментальная повествовательная техника и объединение различных уровней изображения в художественном целом романа позволяют Фейхтвангеру создать «панораму общественных отношений в Баварии 1921–1924 годов» [Dietschreit 1988: 40]; из данных проведенного нами исследования следует, что не в меньшей степени Бавария раскрывается у него в совокупности телесных образов.

Отношение Фейхтвангера к своей родине было сложным и неоднозначным: он любил Баварию и в то же время испытывал к ней отвращение в силу ее отсталости, неразумия, восприимчивости к национал-социалистической пропаганде. В романе «Успех» нашли свое выражение оба аспекта его отношения к Баварии; второй из них – негативный – проявил себя в том числе в образе избыточно большого баварского тела. Этот образ имеет мощный аксиологический заряд – и именно анализ «смысла» и «ценностного значения» (того, что, согласно

И. М. Быховской, Н. А. Бугуевой etc., еще относительно недавно мало учитывалось в культурологических исследованиях телесности [Быховская 1993: 61; Бугуева 2007: 70]) телесной образности в романе «Успех» позволяют определить ее роль в данном травматическом нарративе.

Примечания

¹Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2: Успех. Книги 1–3. – М., 1992. – С. 388. Ссылки на это издание даются в круглых скобках в виде: (1, с. 388).

²Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3: Успех. Книги 4–5. Семья Опперман. – М., 1992. – С. 186. Ссылки на это издание даются в круглых скобках в виде: (2, с. 186).

Список литературы

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

Бугуева Н. А. Телесность человека как социокультурный феномен // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 16. С. 69–75.

Быховская И. М. Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) // Труды ученых ГЦОЛИФКа: 75 лет: ежегодник. М., 1993. С. 58–68.

Михель Д. В. Тело в западной культуре. Саратов: Научная книга, 2000. 171 с.

Розин В. М. Как можно помыслить тело человека, или на пороге антропологической революции // Философские науки. 2006. № 5. С. 33–53.

Русанова А. А., Лукьянова Н. А. Образы нетипичной телесности в визуальной культуре // Дискурс. 2017. № 4. С. 21–31.

Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2: Успех. Книги 1–3. М.: ФИРМА АРТ, 1992¹. 488 с.

Фейхтвангер Л. Мой роман «Успех» // Литература Западной Европы 20 века. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/fejhtvanger-stati/moj-roman-uspeh.htm> (дата обращения: 22.03.2019).

Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3: Успех. Книги 4–5. Семья Опперман. М.: ФИРМА АРТ, 1992². 310 с.

Цветус-Сальхова Т. Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 351. С. 70–73.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость

/ пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб.: Алетея, 1998. 250 с.

Dietschreit F. Lion Feuchtwanger. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988. 211 S.

Feuchtwanger L. Erfolg. Berlin: Aufbau Verlag, 2013. 878 S.

Hans J., Winckler L. Von der Selbstverständigung des Künstlers in Krisenzeiten. Lion Feuchtwangers „Wartesaal-Trilogie“ // Text + Kritik. 1983. Heft 79/80. S. 28–48.

Hartmann M. von. „Erfolg“ – Lion Feuchtwangers Bayern. Ausstellung: Unterrichtsmaterialien. München: Stiftung Buch-, Medien- und Literaturhaus München, 2014. 39 S.

Sternburg W. von. Lion Feuchtwanger. Die Biographie. Berlin: Aufbau Verlag, 2014. 543 S.

BODY IMAGES IN LION FEUCHTWANGER'S "SUCCESS": JOHANNA KRAIN AND PAUL HESSREITER

Alice S. Porshneva

Professor in the Department of Foreign Languages

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin
620002, Russia, Yekaterinburg, Mir str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The paper is a part of the research of Bavaria trauma in Lion Feuchtwanger's "Success". The writer's complex attitude to Bavaria included both love and revulsion. It is expressed in the novel by means of the image of the Bavarians' enormous (surplus) body. We analyze surplus physicality of Johanna Krain and Paul Hessreiter. This type of physicality is proved to be related to the Bavarian identity. We also stress axiological meaning of body images. These surplus body images show Lion Feuchtwanger's relationship to his native country.

Key words: Lion Feuchtwanger; "Success"; body; physicality; Bavaria trauma.

**РОССИЯ И РУССКИЕ
В «БРОНЗОВОМ ВЕКЕ» И «ДОН ЖУАНЕ» ДЖ. Г. Н. БАЙРОНА:
МЕТАМОРФОЗА СТЕРЕОТИПА**

Борис Михайлович Проскурнин

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

В статье анализируются художественные особенности решения величайшим английским романтиком русской темы. Автор статьи обращается к двум наиболее известным с точки зрения присутствия в них русской тематики произведениям поэта – роману в стихах «Дон Жуан» и политико-сатирической поэме «Бронзовый век». В статье демонстрируется, что, с одной стороны, Байрон находится под воздействием устоявшихся к началу XIX в. в английской литературе стереотипов и клише в восприятии России и русских, как, например, в «Дон Жуане», а с другой – демонстрирует приоритет общедемократических и революционно освободительных парадигм художественного мышления поэта над разного рода стандартными оценками, что позволяет ему выйти за рамки стереотипа, придать ему иной смысл или даже пренебречь им, как происходит в поэме «Бронзовый век». При этом автор статьи показывает, что нередко даже стереотипная трактовка России и русского важна не столько сама по себе, сколько как возможность еще раз продемонстрировать свое неприятие не отдельно взятой страны и ее образа, а неких общих законов и норм несправедливого и попирающего права человека мироустройства. Подчеркивается, что нередко русское начало в произведениях Байрона необходимо рассматривать в контексте нацеленности идейно-художественного пафоса творчества Байрона в будущее.

Ключевые слова: Англия, Россия, Байрон, перцепция, национальный образ, клише, стереотип, сатира.

Образы России, Москвы и Петербурга в английской литературе, начиная с эпохи Дж. Чосера, основывались на стереотипах и клише мороза, снега, бескрайнего северного пространства, дикости и безлюдия, которые лишь на короткие промежутки времени переставали довлеть над восприятием англичан, о чем писал М. П. Алексеев в книге

«Англо-русские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века» (1982), а в 1995 г. размышляла Н. П. Михальская в одной из первых книг, где рецепция России в английском литературном сознании интерпретируется как имагологическое явление. Об этом же писала в монографии «Миф о России в британской культуре и литературе (до 1920-х годов)» (2012) С. Б. Королева.

В весьма примечательной по методологии главе-заключении книги 1995 г. «Образ России в художественной литературе Англии IX–XIX веков. Опыт структурно-семантического анализа» Н. П. Михальская подчеркивает, что к середине XIX в. в английской культуре сложились едва ли не все традиционные компоненты семы «Россия»: «северные стихии (ветры, лед, холод, мороз) упоминаются в одном ряду с символом власти...», тирании и деспотизма, подавления и угнетения, «Молохом власти», акцентируются «черты дикаря», «свирепость медведя», «традиционное упоминание роскоши царского двора», а в отношении русского народа – «выдержка, терпение, смирение – универсальные характеристики раба» [Михальская 1995: 148, 149].

На первый взгляд, не избежал подобного клишированного отношения к России и Дж. Г. Н. Байрон. Так, в «Дон Жуане» (1818–1823) Петербург величается не иначе как «столицей блещущих снегов», герой романа «в вихре зимних развлечений / На льду Невы о юге [он] грустил», а когда занемог, то все врачи единогласно вынесли вердикт: «Южанам климат севера вредит!» Дикость и необузданность отсветом ложится в романе, например, на образ Суворова, который в день взятия Измаила «превосходил Тимура и, пожалуй, Чингисхана» и даже подается Байроном как «Нерону пара!».

Правда, говоря об образе Суворова в байроновском романе, стоит, наверное, сказать, что его надо рассматривать прежде всего в аспекте политической составляющей произведения, в аспекте резкого неприятия Байроном автократии и связанных с нею тирании и деспотизма, а также в контексте того радостного и свободного существования потомков, о котором Байрон говорит с неизменным восторгом и верой в его обязательное пришествие. В этом, как известно, заключается провидческий пафос не только этого произведения Байрона, но и практически всего его творчества; вера в будущее, его предвосхищение и даже мысленное существование в нем – одна из характеристик этико-политической системы романтиков, не принимающих настоящее. Это особенно явственно проявляется в восьмой песне поэмы в эпизоде написания Суворовым письма-рапорта Екатерине II о взятии Измаила и в тех размышлениях, которые возникают у автора (он же – лирический герой) в связи с этим (строфы 133 – 138):

*Царице он депешу сочинил
Рукой окровавленной, как ни странно –
Стихами: «Слава Богу, слава вам! –
Писал он. – Крепость взята, и я там!»*
<...>

*А этот рифмоплет – Нерону пара! –
Еще острил при зареве пожара.* [Байрон 1981:357]

По Байрону, Суворов так циничен в отношении тысяч погибших и моря крови (а поэт, как известно, никогда не сдерживал свое перо, живописуя ужасы войн и их жертвы; об особенном на фоне других романтиков отношении Байрона к войнам очень интересно написано Дж. Уотсоном [Watson 2007]) и так верноподаннически холопен, во многом потому, что таков мир, основанный на автократии, насилии и угнетении. Суворов не мог вести себя по-другому как сын своего жесткого мира, замешенного на идеях войны, захватнических походов, политическом и военном насилии, мир, в котором отсутствует настоящее человеколюбие:

*Пусть не говорит
Никто, что льстил я тронам. Вам кричу я,
Потомки! Мир в оковах рабской тьмы
Таким, как был он, показали мы!*
<...>

*Пускай же разукрашенные троны
И все на них сидевшие царьки
Вам чужды как забытые законы,
Как тайных иероглифов значки...* [Байрон 1981: 358]

Здесь стоит вспомнить справедливые слова Н. Я. Дьяконовой в ее примечаниях к изданию русского перевода «Дон Жуана» 1981 г.: «Отношение Байрона к Суворову было сложным: отдавая должное его стратегическим талантам, воинской доблести и внимательному отношению к простым солдатам, Байрон тем не менее видел в нем одного из деятелей милитаристской политики европейских держав» [Байрон 1981: 591]. К тому же известно, что в трактовке личности Суворова поэт опирался на одностороннюю характеристику военачальника в книге некоего Г. Кастельно «Древняя и современная история России», а также на «Жизнь фельдмаршала Суворова» Л.-М.-П. Тарншана де Лаверна (1814) и книгу «Суворов» полковника Сполдинга (см.: [Байрон 1981: 591–592]). Более подробно об источниках байроновских сведений о России и аллюзий на ее историю в «Дон Жуане» можно прочитать в статье Питера Кохрана «Byron, Don Juan and Russia» [см.

Cochran 2012], замечательно отрецензированную Г. Н. Кравченко [Кравченко 2013].

Читателям байроновского романа в стихах хорошо известно, что изображение Петербурга, но главным образом – двора Екатерины II, последовавшее после эпизода взятия Измаила и представленное в песне Девятой и первых 49 строфах песни Десятой, строится на сатирическом обобщении-типизации, на том приеме, который станет художественной доминантой в поэме «Бронзовый век»: не случайны в «Дон Жуане» параллели с английским королевским двором, в том числе – саркастическая отсылка к фаворитизму при дворе Елизаветы I Тюдор. Однако образ самой императрицы как типа автократа явно грешит зависимостью от расхожих домыслов, касающихся ее интимной жизни, которые Байрон выводил прежде всего из идеологии самодержавия, абсолютизма и низкопоклонства.

В 23-й строфе Песни Девятой «Дон Жуана» читаем:

*Вот наш герой, судьбой своей влеком,
В полярную столицу поспешает –
К вельможам, пообтесанным Петром.
Теперь сия империя стяжает
Немало лести. Жаль признаться в том,
Но и Вольтер хвалой её венчает.
По мне же самодержец автократ
Не варвар, но похуже во сто крат.* [Байрон 1981: 375]

И далее следует рассказ о том, как Дон Жуан стал очередным фаворитом Екатерины, которая «На зрелые и сочные плоды / [Она] в своем расцвете походила» и которая «Амура векселя могла [она] / По всем статьям оплачивать сполна» [Байрон 1981: 375], как весь двор наблюдал за этим возвышением молодого испанца. При этом поэт настолько подпадает под влияние расхожих скандальных мнений о Екатерине, что идет на известный анахронизм, когда шестидесятилетнюю с лишком женщину делает пылкой и сексуально озабоченной «дамой средних лет» и наделяет ее «живым и сочным цветеньем» [Байрон 1981: 377, 378].

Об односторонности, а то и предвзятости байроновских источников информации о России в целом говорила и Н. А. Соловьева в статье «Восток в творчестве Байрона». Стоит также еще раз вспомнить названные здесь комментарии Н. Я. Дьяконовой к «Дон Жуану». Обе исследовательницы, например, называют «Жизнеописание Екатерины II» некоего Тука, опубликованное в 1800 г., в качестве источника сведений о нравах при дворе русской императрицы.

Поначалу кажется, что и в политической сатирической поэме «Бронзовый век» (1823) тема мороза, стужи, снега, необъятного пространства как главных «примет» России тоже наличествует. Поэт, например, демонстрирует стереотипное восприятие победы русской армии над Наполеоном. Он стереотипно полагает, что это произошло благодаря не столько мужеству ее воинов, сколько «крылу пурги», «клюву стужи», а под каждой русскою снежинкой для поэта покоится герой-француз («icy wing flapped o'er the faltering foe, / Till fell a hero with each flake of snow» [Byron: эл. ресурс]); русским же «снится только ширь / Пустыни дальней – мрачная Сибирь» [Байрон 1905] («sans dreaming of Siberia's wastes» [Byron: эл. ресурс]). Однако при внимательном анализе и рассмотрении поэмы в контексте этико-политического пафоса творчества поэта эти стереотипы не принципиальны в «Бронзовом веке», поскольку главной ее идеей является разоблачение всякой, но особенно общеевропейской деспотии, деспотии Священного Союза, прежде всего. Именно борьбою с ним и его консервативной политикой был озабочен Байрон, поддерживая, например, антиавстрийскую деятельность итальянских карбонариев. «Бронзовый век» – это политико-сатирическое осмысление (или, как говорят английские исследователи, – *political review*) международных событий 1822 г. Это своеобразный сатирический очерк в стихах одного политического года с конкретными событиями, фактами, политическими деятелями, царями и королями: героями поэмы являются Александр I, Людовик XVIII, короли Австрии, Пруссии и Испании, Меттерних, Веллингтон, Монморанси и т.д., т.е. все значительные фигуры политической картины этого года.

Читая эту политическую сатиру, нетрудно заметить, что вдохновила Байрона на ее создание и поддерживает его оптимизм и веру в будущее очищение мира от деспотизма и тирании (и именно этим объясняются инвективы в адрес действующих мировых политиков-консерваторов) вновь восставшая Испания, как это было в Первой песне «Паломничества Чайльд Гарольда» (1812). Главным событием 1822 г. для Байрона стала Испанская революция и введение указом испанского короля (правда, как позднее выяснится, вынужденного, а потому через год отмененного) Кадисской конституции, разработанной испанцами еще в период борьбы с наполеоновским нашествием в 1800-х гг. и одной из самых либеральных по тем временам. Как отмечает испанский литературовед Колетес Бланко, из 780 поэтических строк поэмы 140 «имеют дело с Испанией и испаноязычным миром» [Blanko 117] и напрямую вдохновлены «мятежным духом самой Испании и испанской Америки» [Blanko 119]. Испанский ученый даже в

названии поэмы видит испанские (в данном случае все же латинские) корни: Байрон взял его из первой книги «Метаморфоз» Овидия, где бронзовый (он же медный) век предшествует железному, совершенно антигуманному и воинственному веку, отличаясь от него все же не тотальной агрессией по отношению к человеку и человеческому сообществу, хотя и являясь в восприятии Овидия веком, потрясающим копьем.

Еще раз повторим, «Бронзовый век» – это страстная по политическому накалу и лирически обнаженная хроника 1822 г., центром сатирического осмысления в которой становится Веронский конгресс, собравший лидеров ведущих европейских держав и в постнаполеоновскую эпоху вместе с Венским конгрессом 1815 г. определявший судьбу Европы. Хотя примечательным политическим и лирическим «ядром» структуры произведения становится 5 мая 1821 г. – смерть Наполеона. Эта трагическая для Байрона дата (при всем его к 1823 г. изменившемся отношении к Наполеону, о чем любопытно размышляла, например, В. М. Широких (см.: [Широких 2013]) воспринимается поэтом как знак оскудения времени на настоящих героев, как печальный знак того, что нет главного в XIX в. ниспровергателя деспотов и тиранов – «сильнейшего витязя наших дней, что сам не царь, обуздывал царей» (пер. Ю. Балтрушайтиса) [Байрон 1905]. Правда, этот «витязь», к большому сожалению поэта, в конце политической карьеры сам превратился в тирана; об этом Байрон размышлял в целом ряде стихотворений, посвященных Наполеону. Да и в самой поэме эта метаморфоза обозначена:

*Ах, что ж, и он шагнул за Рубикон,
За Рубикон людских воскресших прав,
В толпу царей и паразитов встав.* (Пер. Г. Шенгели) [Байрон 1940: 191]

*Alas! why passed he too the Rubicon—
The Rubicon of Man's awakened rights,
To herd with vulgar kings and parasites?* [Вугон: эл. ресурс]

В «Бронзовом веке» Байрон ярко и броско демонстрирует отношение к происходящему как шабашу губителей свободы и самой идеи революции. В VIII песне поэмы читаем:

*Эзопом царь лягушкам добрый дан,
А над людьми – везде живой чурбан:
Болтаются со злобою слепой,
Давя народы тяжестью тупой, –
Чтоб аист революции в удел*

Себе стяжал не так уж много дел. (Пер. Г. Шенгели) [Байрон 1940: 200]

*Ah, how much happier were good Æsop's frogs
Than we! for ours are animated logs,
With ponderous malice swaying to and fro,
And crushing nations with a stupid blow;
All dully anxious to leave little work
Unto the revolutionary stork.* [Byron: эл. ресурс]

Но начинается он с отповеди гонителям и губителям низвергнутого и отправленного на остров Святой Елены того, «кто смять великих мог, а ныне раб» (пер. Ю. Балтрушайтиса) [Байрон 1905] («the tamer of the Great, / Now slave» [Byron: эл. ресурс]). Вся третья песня поэмы наполнена этим возмущающим Байрона контрастом: Наполеон, великий человек, обладающий «недюжинным умом», «пленивший мир величьем вещей дум» («though even the mind / Be wavering, which long awed and awes mankind», «ныне раб, с кем каждый нагл и строг» [Байрон 1905] («Now slave of all could tease or irritate» [Byron: эл. ресурс])).

Гневом и сарказмом по отношению к происходящему объясняется обращение Байрона к традиции «ювеналовой сатиры». Хотя сам поэт говорил в письме к издателю, что в «Бронзовом веке» он возвращается к стилю времен «Английских бардов и шотландских обозревателей» (1809), однако совершенно очевидно, что использование жанровой традиции сатиры древнеримского поэта Децима Юния Ювенала с ее обобщающим и типологизирующим пафосом – это свидетельство того, что от юношеской горячности и преобладания негодующего чувства над анализом истоков и причин сатиризируемого явления, Байрон переходит к сатире и инвективе, наполненной обобщающей мыслью. Еще А. А. Елистратова в главе о Байроне в книге «Наследие английского романтизма и современность» настойчиво говорила: «Открывший своим читателя новый для них мир поэзии страстей, поэзии бурных, неукротимых и мятежных чувств, Байрон был вместе с тем и поэтом мысли» [Елистратова 1960: 270]. Это не отменяет, а наоборот подчеркивает своеобразие «Бронзового века»: у Байрона в «Бронзовом веке», как и в «Видении суда» (1819) и «Пророчествах Данте» (1821), подобно ювеналовым произведениям, в особенности его IV сатире, преобладает тип «негодующей сатиры» на неразумность времени и его адептов. А это особенно заметно для Байрона как человека, выросшего из Просвещения и на его идеалы ориентирующегося; широко известно, что поэт как никакой другой английский романтик близок Просвещению. Переключка с Ювеналом, а также с Овидием, возникает и в связи со вторым названием поэмы: *Carmen seculare et annus haud*

mirabilis («Гимн столетья и год, не столь восхитительный»). В этом же контексте может читаться и латинский эпиграф к поэме: *Impar congressus Achili* («Собрание, Ахиллу не равное»).

И все же надо иметь в виду доминирующий в поэме пафос светлого будущего и отторжения настоящего как недостойного славного прошлого и неизбежно проигрышно контрастного будущему. Весьма примечательно в этом отношении наблюдение А. А. Елистратовой над дневниковой записью Байрона от 28 января 1821 г., когда поэт сам себе задает вопрос и тут же на него отвечает: «Что такое поэзия? Чувство прошедшего (a Former world) и будущего» [Елистратова 1960: 305]. Именно в этом контексте мы должны трактовать не только «Бронзовый век», но и «Видение суда» и «Пророчества Данте», как наиболее близкие к анализируемому произведению политически заостренные поэмы Байрона. Хотя страстный взгляд в будущее и надежда на его свободный и демократический характер свойствен всей поэзии Байрона. А. А. Елистратова справедливо полагает, что творчество Байрона, равно как и поэзию Шелли, «пронизывает ощущение стихийного поступательного движения бытия во всех его формах, от чередования времен года, затишья и бури вплоть до смены исторических формаций и движение человеческой мысли, познающей мир» (от себя добавим – и его преобразующей тоже) [Елистратова 1960: 306].

Вот почему мы можем твердо сказать, что поэма «Бронзовый век», с одной стороны, образчик трезвого, реалистического взгляда на происходившее (политическое для поэта – уже не просто чувство, как он утверждал ранее и что доказывал своими ранними произведениями, о чем доказательно говорила А. А. Елистратова (см. [Елистратова 1960: 298]). Об этом же пишет Ж. А. Вартанова, когда, размышляя в большей мере о позднем творчестве поэта, отмечает: «И Байрон, поэт и гражданин, очевидец и участник исторического процесса, некогда мечтавший о карьере оратора, политического деятеля, гордо прощался с «музой вымысла», заявляя, что отныне: “Страну волшебную мечтаний / На царство Истины сменил”» [Вартанова 2012]. Поэтому поэма «Бронзовый век» близка, например, к разительно от нее отличающемуся по тематике и проблематике «Беппо» (1818), то есть маркирует новый тип творчества поэта, реалистический во многом. В произведениях этого типа довлеет доминанта реальности, детерминирующая правдивое воспроизведение политико-исторического процесса через призму некоторых закономерностей его динамики, но прежде всего – через конфликт властных (деспотических и реакционных, по Байрону) идеологий и демократических (прогрессивных) тенденций. Не случайно восклицание автора в конце поэмы: «Увы, то был не сон!» [Байрон

1940: 212] (В оригинале: «That I awoke – and lo! It was *no* dream!» [Вугон: эл. ресурс]; при этом нельзя не обратить внимание на авторский курсив в этой строке, особо подчеркивающий сожаление поэта о *реальности* всего им описанного.)

С другой стороны, поэма – отражение столь свойственной Байрону после 1817 г., когда произошло переосмысление «наполеоновской легенды», веры в грядущую перестройку всей политической жизни Европы и неизбежную победу демократии в борьбе с автократией, тиранией и угнетением народов. Именно поэтому в поэме столь сгущена сатира по отношению, например, к Александру I, который на протяжении ряда лет после поражения Наполеона почитался в Англии как герой и едва ли не как освободитель Европы. В «Бронзовом веке» из всех державных правителей на Александра особенно много обрушивается саркастической сатиры Байрона; примечательно, что Александр «освободитель» в поэме противопоставляется, по Байрону, истинному освободителю – Симону Боливару, лидеру революционного движения в Латинской Америке 1810–1820-х гг.

Вот почему Байрон столь категоричен, например, в осуждении тех греков, которые, ведя войну с Османской (турецкой) империей, уповают исключительно на помощь России и Александра I, чью политику в отношении Греции и ее борьбы за независимость поэт называет «сетями посулов, проволочков, лжей» [Байрон 1940: 196] (в переводе Балтрушайтиса – «Пустой обет, рассчитанный на час») [Байрон 1905] (В оригинале это звучит более жестко и саркастично по отношению к Александру I: «The aid evaded, and the cold delay, / Prolonged but in the hope to make a prey» [Вугон: эл. ресурс]. Поэт при этом утверждает: «Царь рабов / Не может снять с народов гнет оков» [Байрон 1905] (В оригинале у поэта эта мысль выражена язвительным риторическим вопросом: «How should the Autocrat of bondage be / The king of serfs, and set the nations free?» [Вугон: электр. ресурс]). Совершенно очевидно, как гневен и язвительен Байрон по отношению к российскому императору: для него именно Александр I – главный автократ современности; республиканец и демократ, Байрон не приемлет автократию ни под каким видом, но более ненавистна она ему тогда, когда она камуфлируется внешней благообразностью, лоском и изяществом, едва ли не иезуитским, лицемерия и лжи.

Именно поэтому в «Бронзовом веке», как уже говорилось, возникает новое отношение к Наполеону, образ которого центральный с точки зрения сатирического разоблачения бездарности и двуличия современности, особенно в том виде, в каком она рождается благодаря политике Священного союза и Веронского конгресса, результаты которо-

го, в частности, одобрение вторжения Франции в охваченную либеральной революцией Испанию, особенно неприятны демократу и свободолюбцу Байрону. Противоречивость самой фигуры Наполеона в контексте событий 1822 г. особенно ощущается в тех ассоциациях, которые он вызывает. В том числе и видение «морозной и снежной России» и горящей Москвы 1812 г. Величие Москвы, сгоревшей, но не сдавшейся, становится контрастом современности – «безбурной волне / В просторе мира» [Байрон 1905] («a calm, unstormy wave, / Which oversweeps the World» [Byron: эл. ресурс]), вызывающей трагический для поэта вопрос «Где же борцы?..» («But where are they – the rivals!»); нельзя не обратить внимание на использование восклицательного, а не вопросительного знака поэтом, который полон горькой уверенности в ординарности времени, суть которого определяется такими конгрессами и такими монархами и политиками – «царственными свиньями», по Байрону («these royal swine» [Byron: эл. ресурс]). Тем горше выглядит сатира Байрона по поводу метаморфоз, произошедших с Александром I. «Я б червем скорее стал взамен / Чем Александром!» [Байрон 1905], – восклицает поэт в X песне поэмы («I'd wander / Rather a worm than such an Alexander!»); причем примечательно использование артикля 'a' перед именем российского императора, что явно усиливает пренебрежительный акцент автора при создании этого образа.).

В этом отношении особо примечателен образ пылающей Москвы, который заставляет забыть о стереотипе мороза, снега, дикости и даже тирании автократии; Москвы, которая «заревом откинулась в века», становится символом праведного народного гнева и борьбы против всех захватчиков и узурпаторов свободы. Не случайно Байрон полагает, что восставший в 1822 г. Мадрид охвачен огнем Москвы: «The torch to make a Moscow of Madrid» [Byron: эл. ресурс]. Москва как символ борьбы народа за свободу, по Байрону, будет долго «не иметь соперницы, пока / Иной огонь весь мир не озарит, / Что все державы в пепел превратит» [Байрон 1905] («Thou stand'st alone unrivalled, till the Fire / To come, in which all empires shall expire!» [Byron: эл. ресурс]). В этом контексте образ пылающей Москвы является совершенно пророческим образом-символом будущего народно-революционного переустройства мира, о чем Байрон грезит не только в «Бронзовом веке», но и в «Дон Жуане» («...чтоб ведали потомки, / Что власть не всех могла поработить» [Байрон 1905]), а до этого – в «Пророчествах Данте». Поэтому нельзя не согласиться с Н. П. Михальской, которая увидела в поздней поэзии Байрона «качественно новый элемент образа России», формирование «новой мифологической оппозиции «лед/огонь»: «огонь свободы (пламя пожара Москвы) растопит... лед

тирании» [Михальская 1995: 148]. Позитивный пафос поэмы не случайно программно заявлен уже в первой песне, когда поэт призывает читателя помнить, что в жизни «все зависит лишь от нас; / Великое свершалось уж не раз, / И большего возможно в мире ждать, / Лишь стоит людям пожелать: / Велик простор, безмерна даль полей / Для тех, кто полон помыслов, затей [Байрон 1905] («Great things have been, and are, and greater still / Want little of mere mortals but their will: / A wider space, a greener field, is given / To those who play their “tricks before high heaven» [Byron: эл. ресурс]).

Список литературы

Байрон Дж. Г. Н. Бронзовый век / пер. Ю. Балтрушайтиса (1905). URL: www.az.lib.ru (дата обращения: 25.03.2019).

Байрон Дж. Г. Н. Бронзовый век // Байрон Дж. Г. Н. Поэмы: в 2 т. / пер. Г. Шенгели. М.: Худож. лит., 1940. Т.2. С. 187 – 212.

Байрон Дж. Г. Н. Дон Жуан // Байрон Дж. Г. Н. Собрание сочинений: в 4 т. / пер. с англ. М.: Правда, 1981. Т. 1. С. 51 – 607.

Вартанова Ж. А. Байрон: поэзия политики. URL: [http://lraber.asj-oa.am/5629/1/2012-1\(200\).pdf](http://lraber.asj-oa.am/5629/1/2012-1(200).pdf) (дата обращения: 16.03.2019).

Елистратова А. А. Байрон // Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 243–340.

Кравченко Г. Н. Кохран П. Байрон, Дон Жуан и Россия // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2003. № 2. С. 145–149.

Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков. М.: МПГУ, 1995. 152 с.

Соловьева Н. А. Восток в творчестве Байрона // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. 2912. №2. С.67–80.

Широких В. М. Наполеон в поэзии Дж. Г. Байрона и М. Ю. Лермонтова // Языки этнокультур Европы. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Глазов: ГГПИ, 2013. С. 195–204.

Blanko A.C. Spain and Byron's *The Age of Bronze* (1823) // Spain in British Romanticism. Nineteenth-Century Major Lives and Letters / Ed. D. Sagia and I. Haywood. Departamento de Filologia Inglesa, Francesa y Alemana, Universidad de Oviedo, Spain. URL: http://doi.otg/10.1007/978-3-319-64456-1_7 (дата обращения: 25.03.2019).

Byron G. The Age of Bronze. URL: <http://ebooks.ade-laide.edu.au/b/byron/george/age-of-bronze> (дата обращения: 25.03.2019).

Cochran P. A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture / Ed. by A. Cross. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. P. 37–52.

Watson J. R. Romanticism and War. A Study of British Romantic Period Writers and the Napoleonic Wars. London: Palgrave Macmillan, 2007. 264 p.

**RUSSIA AND RUSSIANS IN *THE AGE OF BRONZE*
AND *DON JUAN* BY GEORGE BYRON:
METAMORPHOSIS OF STEREOTYPE**

Boris M. Proskurnin

Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

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

Some fundamental peculiarities of George Byron's artistic work with Russian topics and Russian images are under analysis in this essay. The author analyses Russian Cantos of the famous novel in verse *Don Juan* and Russian aspects of the lyrical plot in Byron's political satire *The Bronze Age*. It is shown in the essay that on the one hand some established by that time cliché influenced the English poet's approaches to Russian theme and images, as it happened in *Don Juan*; on the other hand it is demonstrated that priority of democratic and anti-conservative paradigms of Byron's artistic thought provide poet's overcoming of the cliché, ignorance of it or using it for special ethical and political purposes as it happened in *The Bronze Age*. The author of the essay shows that quite often stereotypes in the perception of Russia helps Byron to signify his strong dislike of a definite country and its image as disgust towards some general laws and regulations of the contemporary world order which was based on injustice and disregard of human rights for freedom and equity. It is stressed in the essay that 'the Russian' in the poems should be looked at in the context of Byron poetry's striving for great future of mankind.

Key words: Russia, England, perception, Byron, national image, cliché, stereotype, satire.

РОМАН ВОСПИТАНИЯ КАК СОЦИАЛЬНАЯ ИНСТИТУЦИЯ КУЛЬТУРЫ

Анастасия Николаевна Садриева

к. культ-и, доцент кафедры технологий художественного образования
Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал), «Российский государственный профессионально-педагогический университет»

622031, Россия, г. Нижний Тагил, ул. Красногвардейская, 57.
ans291777@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению возможностей институционального воздействия литературного жанра романа воспитания на читательское сообщество. Сопоставляются жанровые особенности романа воспитания и структурные элементы социальной институции, выявляется механизм функционирования романа воспитания как института социализации.

Ключевые слова: жанровые признаки, институциональное воздействие, роман воспитания, социализация, социальная институция.

В последние два десятилетия в отечественных гуманитарных науках возрастает интерес к изучению механизмов ценностно-нормативного регулирования жизни общества, в роли которых прежде всего выступают социальные институции культуры. Рассмотрением социальных институций занимаются философия, социология, культурные исследования, урбанистика, социология литературы и ряд других наук, в том числе теория литературы и неклассическое литературоведение. В институциональном качестве рассматриваются и относятся к числу неформальных социальных институтов различные культурные целостности, в том числе литературные жанры.

Одним из таких бытующих в институциональном качестве литературных жанров является роман воспитания. Как определенная разновидность художественной целостности, обладающая своими конститутивными признаками, в частности типом героя, устойчивыми сюжетными мотивами, он не раз становился предметом изучения в работах теоретиков литературы. Опосредование романом воспитания субъектности своих читателей, формирование их социокультурной идентичности в рамках классического литературоведения не рассматривалось.

Исследование типологически устойчивых черт происходило в русле категории жанра, потому что именно жанр в литературоведении характеризует особенности организации текста, он есть типическая форма целого произведения, конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром (см.: [Садриева 2007]).

Этапной в осмыслении жанра романа воспитания была работа М. М. Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма» [Бахтин 1975: 11], поскольку в ней сформулировано главное отличие этой романной разновидности от других. По Бахтину, типы романа определяются различием личности героя, свойственной каждому из них. Так, образ человека в романе странствий совершенно статичен, как статичен и окружающий его мир. Становления, развития человека в романе нет. Точно так же в биографическом романе, несмотря на изображение жизненного пути героя, образ его лишен подлинного развития; меняется жизнь героя, но он сам остается неизменным. Однако наряду с «готовым» героем существует герой, который проходит долгий путь становления, изменяясь и преобразаясь. Такой тип романа Бахтин называет романом воспитания.

Категория жанра позволяет увидеть в романе воспитания специфический нарратив, отражающий способы, посредством которых общество воспринимает, организует, преобразует окружающий мир и которые оказываются задействованными при производстве художественного текста. Именно это дает возможность соотнести между собой жанровый и институциональный анализы. Успешное осуществление социальной институцией своих функций связано с наличием в ее рамках целостной системы: стандартов поведения, ценностных норм и сценариев действий конкретных лиц в типичных ситуациях, набора социальных статусов и культурных ролей.

Любая институция представляет собой систему взаимосвязанных опорных элементов, к которым относятся внутренне слаженная система функций, закрепленных предписаниями либо внутренней идеологией институции, обеспечивающие ее бытование материальные средства, носители (кадры), задействованные в сценарии институционального воздействия.

Роман воспитания как институция, репрезентируя социальные нормы и ожидания своей эпохи, осуществляет следующие функции: 1) трансляции культурных ценностей, передачи навыков и норм социального поведения; 2) передавая эту информацию от общества к читателям-субъектам, от поколения к поколению читателей, роман воспитания реализует коммуникативную функцию; 3) маркируя те или иные ценности, паттерны поведения как должные/недолжные, роман воспи-

тания способствует стандартизации общественных практик, в некотором роде претворяет в жизнь функцию социального и культурного контроля; 4) наконец, он обеспечивает интеграцию читателей в воображаемое сообщество. Главной для романа воспитания, объединяющей все вышеперечисленные, является в конечном итоге функция социализации. Что касается материального бытования институции, то романы воспитания представляют собой совокупность художественных текстов, которые традиционно входят в круг чтения определенного читательского сегмента. Носителями институциональных ролей являются как автор, так и герой романа, и его адресат-читатель.

Категория меняющегося героя, которая является главным критерием отличия романа воспитания от других разновидностей, чрезвычайно важна и в контексте анализа его как социальной институции. Героями романов воспитания чаще всего являются дети, подростки, молодые люди. В начале романа перед нами предстает описание юности героя, его детства либо даже младенчества (в пародийном варианте романа воспитания Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» вообще описан момент зачатия героя). Романы воспитания всегда входили в круг традиционного чтения молодого поколения, т. е. воспринимались той аудиторией, которая одновременно подвергалась процессу социализации через другие институции – школы, колледжи, университеты и т. д. В курсах родной литературы в этих учебных заведениях немало романов воспитания и текстов биографического и автобиографического характера, которые также ставят перед собой задачу создать образ положительного героя: пример для самоидентификации либо подражания.

Поскольку чтение этих произведений регламентируется различными учебными планами и программами, мы можем с большой степенью точности представить себе сообщество читателей, к примеру, «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гете – сообщество, наличествующее в нашем воображении, поскольку его члены могут жить в разных городах и даже странах и не подозревать о существовании друг друга. Конечно, здесь действует другой механизм, нежели тот, который описывает Б. Андерсон в своей монографии «Воображаемые сообщества» [Андерсон 2001]: существование общности осознается не только читателями книги, но и теми, кто составляет учебные программы и списки рекомендательного чтения. Но в этом случае текст книги тем более становится механизмом формирования субъектности читателей в желаемом направлении.

Ничего не меняется и в том случае, если перед нами роман авантюрно-приключенческого плана, чтение которого не подвергается регламен-

тации и контролю. Такая книга воспринимается как более привлекательная и желанная, хотя ее добровольное чтение незаметно выполняет все те же социализирующие функции. Очень показательна в этом плане читательская судьба романа Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо». Написанный не для детей и бытующий в свое время в качестве, как сказали бы сейчас, бестселлера, «Робинзон Крузо» был рекомендован для обязательного детского чтения Ж.-Ж. Руссо в романе-трактате «Эмиль, или о воспитании». В середине XIX в. «Робинзон Крузо» воспринимается уже как авантюрно-приключенческий роман, и мы находим множество свидетельств его популярности.

В многочисленных критических отзывах, которые встречали выход в свет новых изданий и переводов «Робинзона», неизменно подчеркивается его воспитывающее, формирующее воздействие — как для детей, так и для взрослого читателя. Вот лишь несколько примеров.

Историк У. Уилсон, автор трехтомника «Воспоминания о жизни Даниэля Дефо и его эпохе» (1830 г.), пишет: «Перед ним (романом) с готовностью распахивают двери и богатые особняки, и домишки бедноты, он доставляет равное удовольствие всем общественным сословиям. Как развлекательное чтение это одна из первых книг, которые попадают в руки детям, — и нет другого, лучшего чтения, сочетающего и удовольствие, и пользу». Вывод Уилсона звучит как афоризм: «Верно сказано, что общество навеки в долгу перед памятью Дефо за то, что он создал роман, где пути Провидения так просты и очевидны и непреходящая мораль изложена через посредство восхитительной и увлекательной истории» [Дефо 1990: 390–391].

По словам автора анонимной статьи в «Дублин юниверсити мэгэзин» (июль 1856 г.), «дети зачарованы историей Робинзона Крузо; взрослые не менее их восхищаются повествованием, но они обращаются к нему и как к книге, преподающей весьма ценный философский урок. И только самый тупой человек, прочтя эту книгу, не захочет глубже заглянуть в самого себя, не научится избегать зла и стремиться к добру, не поймет, как множество заложенных в нем возможностей можно развивать и совершенствовать путем тренировки» [Дефо 1990: 394].

Итак, образ изменяющегося, становящегося героя, который является универсальной характеристикой романа воспитания, определяет суть его работы как социальной институции. Жизненный опыт героя романа оказывается сопоставим с жизненным опытом читателя. Читатель легко соотносит его с собой, а при чтении вместе с героем повторяет его путь. К тому же любой роман воспитания дидактичен. Репре-

зентируя социокультурные нормы своего времени, роман воспитания исподволь формирует общность, интегрируя их в сознание читателя.

В процессе своего становления герой романа социализируется, т. е. заимствует социальные требования, предписания, пожелания, постигает социокультурные роли, культурные обычаи, традиции, коллективные представления и верования, обучается соответствующим практикам поведения. То же происходит и с читателем. Автор романа через систему персонажей, перипетий сюжета незаметно вводит читателя в круг социокультурных ожиданий: описывая поступки героя, показывает, как они оцениваются другими персонажами, а также более или менее откровенно выражает собственное мнение: ср., например, амбивалентность оценки поступков юного Тома Джонса в одноименном романе Г. Филдинга рассудительными, чересчур умудренными житейским опытом персонажами (как неразумных) и самим автором (ему дороги искренность и чистосердечие героя, пусть они и выливаются поначалу в небезопасное для него простодушие), аналогично – оценки студенческого разгула Эмиля Синклера («Демиян» Г. Гессе) его родителями (негативно), самим героем (бунт против predetermined жизненного сценария) и автором (путь к самому себе). Разнообразие мнений по поводу того или иного поступка героя служит для автора одним из средств показать спектр общественных реакций. У читающего субъекта постепенно формируется чувство потребности соответствовать социальным нормам, иерархизированная и гибкая система которых позволяет вписать индивидуальные саморепрезентации и жизненные сценарии в спектр социальных ожиданий и культурных практик. Последние – нормы, практики – становятся внутренними для субъекта в том смысле, что больше не навязываются посредством внешней регуляции, а как бы налагаются им самим на себя, являясь, таким образом, частью его «я». Происходит интеграция его в общество.

План расширяющегося художественного пространства также не случайно соответствует плану накопления новых впечатлений. Через освоение пространства происходит осмысление мира, из описываемых реалий повседневности, поведения индивидов и социальных общностей выводится содержание социальных норм, ожиданий, культурных практик, сценариев поведения, совершается становление, как выразилась К. Кларк [Кларк 2002], «сознательности».

Роман воспитания относится к культурным коммуникационным институтам, через которые общество производит и распространяет социокультурные смыслы, ценности и нормы, либо, по другой классификации, – к нормативно-ориентирующим институтам, т. е. выступает в

качестве специфического механизма социокультурной регуляции посредством применения специальных мер и способов внушения и убеждения, разнообразных форм выражения признания либо неодобрения. Он выполняет функции трансляции культурных ценностей, осуществляя коммуникацию между автором и читателем, культурой и субъектом, обеспечивает интеграцию читателей в общность, а также некоторым образом реализует функцию культурного контроля. Главной для романа воспитания является функция социализации.

Специфичность западноевропейского романа воспитания как социальной институции заключается в том, что он осуществляет все эти функции, не будучи ни нормативно закреплённой институцией, ни даже явно идеологически ангажированной. Социокультурные смыслы и ценности транслируются им не прямо, а через сложно опосредованные авторские интенции, совокупность художественных приемов и механизмов повествования.

Список литературы

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 2001. 288 с.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.

Дефо Д. Робинзон Крузо / сост., вступ. ст., коммент. К. Н. Атаровой. М.: Высш. шк., 1990. 543 с.

Кларк К. Советский роман: история как ритуал / под ред. М. А. Литовской. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 262 с.

Садриева А. Н. Трансформация западноевропейского романа воспитания в культурном контексте современности: дис. ... канд. культур. Екатеринбург, 2007. 165 с.

THE NOVEL OF EDUCATION AS A SOCIAL INSTITUTION OF CULTURE

Anastasia N. Sadrieva

Associate Professor in the Department of Art Education Technologies

Nizhny Tagil State Social Pedagogical Institute

622031, Russia, Nizhny Tagil, Krasnogvardejskaya str., 57. ans291777@mail.ru

The author of the paper considers the possibilities of the institutional impact of such literary genre as of novel of education on the community of the readers. In this paper are compared the genre features of the novel of education and the structural elements of a social institution. The author of this research reveals the mechanism of functioning of the novel of education as an institution of socialization.

Key words: signs of the genre, institutional impact, the novel of education, socialization, social institution.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ИСТОРИЯ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ РЭЙЧЕЛ ДЖОЙС «СНЕЖНЫЙ САД И ДРУГИЕ ИСТОРИИ»

Мария Юрьевна Фирстова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка и межкультурной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. legkikh76@mail.ru

В статье подробно рассматривается один из рассказов сборника «Снежный сад и другие истории» («A Snow Garden and Other Stories») современной британской писательницы Рэйчел Джойс «Рождество в аэропорту» («Christmas Day at the Airport»). Внимание уделяется средствам художественного воплощения идеи Рождества как времени совершения чудес, главным из которых по-прежнему остается рождение человека. Это библейские аллюзии, метафора, художественная деталь. В работе также исследуется тема взаимоотношений отцов и детей в произведении. Особое внимание уделяется художественным средствам выражения авторской иронии по поводу коммерциализации главного христианского праздника.

Ключевые слова: Библия, рождественская история, рождение Христа, ирония, метафора, Рэйчел Джойс, рассказ.

Рэйчел Джойс – современная британская писательница, получившая известность и признание критиков сразу после публикации ее первого романа «Невероятное паломничество Гарольда Фрая» («The Unlikely Pilgrimage of Harold Fry», 2012). Несмотря на то, что этот роман и два последующих были переведены на русский язык, творчество автора еще не получило подробного осмысления в российской литературной критике. Настоящая статья представляет собой попытку внести вклад в изучение художественного мира произведений писательницы.

Сборник «Снежный сад и другие истории» состоит из семи рассказов. Связь между произведениями осуществляется не на уровне фабулы, а на уровне персонажей. Поэтому можно согласиться с Е. Галициной, утверждающей, что связь эта достаточно свободная [Galitsyna 2019: 130]. Главный герой одного из рассказов часто является второстепенным, но значимым персонажем другого. Как правило, это глубоко личная история – разрыв в отношениях, рождение ребенка,

развод, проблемы с пожилыми родителями, смерть близких и т.д. Нестандартно литературный обозреватель газеты «Гардиан» Анида Сети называет эти истории «трогательными» [Sethi 2016]. Сюжетообразующим элементом всех рассказов является Рождество и связанные с его празднованием воспоминания о разочарованиях прошлого и мечты о будущем.

Своеобразной и несомненно ироничной объективацией духа Рождества в сборнике оказывается рекламный образ, который, как правило, появляется в кульминационный момент каждого из произведений. Это девушка в красном пальто на фоне снежного сада – феминистский аналог Санта-Клауса и деда Мороза (Farther Christmas).

Ирония, на наш взгляд, в наибольшей степени проявляется в рассказе «Рождество в аэропорту» («Christmas Day at the Airport»). На уровне фабулы рассказ во многом схож с библейской историей, повествующей о рождении Христа. Как и в Библии, супружеская пара вынуждена вернуться на родину для оформления документов, только в рассказе это не обычная супружеская пара, а лесбийская. Джоанна из Румынии и Магда из Латвии. Магда ждет ребенка, отца которого она не знает, равно как и не знает (не помнит), как произошло его зачатие. Еще одна параллель на современный шокирующий лад с библейской историей. Вероятно, на одной из вечеринок героиню опоили каким-то наркотическим веществом, и она очнулась в саду полураздетая с подбитым глазом.

В канун Рождества Магда и Джоанна оказываются в аэропорту, когда из-за погоды отложены все рейсы, и здание переполнено. Магде необходимо прилечь, и Джоанна просит на ломанном английском других пассажиров уступить место «ее беременной жене». Эти слова, ее неправильная речь вместе с экстравагантным видом женщины в возрасте (Джоанна в два раза старше Магды, у нее бритая голова, покрытая розовым пушком, как у панков, тело испещрено татуировками) вызывают негативную реакцию. Люди либо отворачиваются, либо в грубой форме советуют ей отправляться домой. И здесь у Джоанны возникает вопрос, что они подразумевают под словом «дом»: то место, где они живут в Лондоне, или Восточную Европу, откуда она и Магда приехали. Таким образом, Рэйчел Джойс затрагивает в рассказе вопрос прав иммигрантов в Великобритании, подчеркивая их маргинальное положение и незащищенность в обществе.

Никому нет дела до беременной лесбиянки, и, когда наступают роды, на помощь Магде приходят только официальные представители службы аэропорта по контролю за перемещением животных. Что также, на наш взгляд, отражает положение иммигрантов: общество их не

принимает, решением их проблем британцы занимаются исключительно по долгу службы. Как и в библейской истории, ребенок появляется на свет в окружении животных (Евангелие от Луки 2:7), а именно в туалете приемного пункта животных (animal reception centre).

Авторская ирония проявляется в мельчайших деталях. Так, например, путь в туалет Магде преграждает уборщица, которая в канун Рождества, как и почти все служащие аэропорта, надела костюм ангела, и Джойс называет ее «ангел со шваброй» («an angel with a mop»). Интересен прием смены номинаций одного и того же персонажа на примере уборщицы. Первый раз, когда с ней разговаривает Джоанна, ищущая тележку, чтобы отвезти Магду в более уединенное место в аэропорту, где она могла бы передохнуть, автор называет ее «женщина-ангел, чистящая туалеты» («angel-woman cleaning the toilets»), затем «ангел со шваброй», а когда уборщица принимает участие в родах, помогая Магде, она уже обозначается автором как «ангел» («the angel»). То, что «ангел» присутствует при родах говорит об отношении автора к этому событию как к чему-то чудесному и даже божественному. Как следствие, ирония исчезает.

Возникает современный Дух Рождества. Это рекламный образ молодой девушки в красном пальто, который сопровождает Магду во время родов. Он смешивается в ее сознании с образами реальных людей и духов древних времен. Современный дух Рождества, как и положено, не оставляет ее в трудную минуту, помогает пройти через роды, и на свет появляется младенец.

Рождение ребенка-девочки, что немаловажно для этой во многом феминистической истории, сопровождается чудесным изменением погодных условий. Тусклый свет, едва проникающий сквозь толстый слой туч, расположившихся между землей и небосводом, сменяется яркой вспышкой, озаряющей весь аэропорт: «It is as though someone has just hit a giant flash bulb» [Joyce 2016:111]. Луч света, проникший сквозь отверстие в тучах, приземляется в туалете, где только что свершилось чудо – родился ребенок: «The light lands inside the opened door of the ladies' toilet. It shines» [Ibid.].

И, как в Библии к новорожденному младенцу приходят с дарами волхвы (по-английски «the Three Wise Men», «the Magi», «the Three Kings»), так и в рассказе Р. Джойс к новорожденной приходит семейство Кинг (the Kings): мать и две ее дочери. Они решают подарить то, что купили для себя в магазине беспощинной торговли в качестве рождественских подарков: шоколад в золотистой обертке, крем против старения в подарочной упаковке и духи. Все это ироничная аллюзия на символические библейские дары: золото, мирру и ладан. Ирония авто-

ра призвана показать, как изменился мир с библейских времен: если волхвы дарили действительно ценные предметы, то подарки семейства Кингов – это лишь жалкое подобие тех древних даров: золото подменяется золотистой фольгой, драгоценная мирра – кремом от старения, а ладан – духами. Возможно, таким образом Р. Джойс символически изображает утрату современным обществом истинных морально-нравственных ценностей, изложенных в Новом Завете.

С другой стороны, тот единый порыв, в котором Кинги дарят предназначавшиеся им подарки матери и новорожденной, свидетельствует пусть и о краткосрочном, но искреннем единстве семьи, которая начала распадаться после смерти отца. Это единение можно рассматривать как еще одно чудо, которое, по мнению Т. Н. Козиной, является одним из главных признаков рождественского рассказа [Козина 2012: 86]. Отметим, что тема взаимоотношений отцов и детей – одна из центральных в рассказе.

Миссис Кинг чувствует, что дочери отдаляются от нее. Если раньше Трейси всегда делилась с ней тем, что происходило у нее на работе в школе и просила совета, то теперь она предпочитает обсуждать это только с сестрой – Кристин. Так, в аэропорту миссис Кинг случайно услышала, как Трейси рассказывает ей об одном из своих учеников, который хочет стать девочкой. Это Уилл – сын главных героев из второго в сборнике рассказа «Руководство по успешному браку» («*The Marriage Manual*»). Услышанное, несомненно, удивляет пожилую женщину, и она переспрашивает, о чем идет речь. Но дочь замолкает. Автор использует метафору «clam up», в основе которой образ морского моллюска, захлопывающего свою раковину, что подчеркивает нежелание дочери общаться. Следует отметить, что язык автора достаточно образный, изобилует сравнениями и неожиданными эпитетами. Высоко отзывается о языке Рэйчел Джойс и ирландская писательница Сью Леонард: «Fans of Joyce's quirky tales — and there are many — as she is as skilled with language as she is with plot and characterisation — will be delighted with this story collection» [Leonard 2016]

Возвращаясь к нежеланию дочери миссис Кинг продолжать разговор, можно предположить, что Трейси и Кристин не хотят шокировать свою мать фактами современной реальности о трансгендерах и тому подобных ранее табуированных в обществе темах. Также возможно, они думают, что она не поймет, о чем идет речь, и не хотят затруднять себя объяснениями. Второе более вероятно, поскольку автор показывает, что, несмотря на возраст (дочерям миссис Кинг 42 и 43 года), они продолжают вести себя, как дети: эгоистично, не задумываясь о жизненных трудностях, с которыми сталкивается их мать. Казалось бы,

незначительная деталь – пожилая миссис Кинг стоит в очереди за бесплатными сэндвичами и водой, полагающимися пассажирам в случае задержки рейса, для себя и своих «детей», но она раскрывает важный момент в их отношениях – дочери психологически так и остались детьми, не повзрослели. Вероятно, в этом кроется причина неудавшихся браков обеих.

Продолжая анализировать тему взаимоотношений отцов и детей в рассказе, отметим, что Джоанну охватывает страх, когда она понимает, что скоро станет родителем и ей придется также, как матери и отцу мальчика, крики которого она слышала в аэропорту, исполнять постоянно растущие желания ребенка. У нее начинает кружиться голова, и она пытается отыскать Магду, обрести в ней поддержку.

Подарков требуют и дочери миссис Кинг, несмотря на то, что она и так уже оплатила их билеты, когда они неожиданно собрались посмотреть Северное сияние вместе с ней. На самом деле ей хотелось остаться одной, плотно закрыть окна и двери своего дома и «проспать» всю эту рождественскую шумиху, на которую приходится тратить слишком много сил и средств. Именно в аэропорту она понимает, что ей нужно не Северное сияние, а чудо, которое вернуло бы ей доверительные отношения с дочерьми.

Рождественская суета в аэропорту, как и повсеместно, сопровождается покупкой ненужных подарков, сувениров-символов праздника таких как, например, игрушечные ягнята в дьюти-фри, которые якобы бесплатно прилагаются к шоколаду. На что Джоанна саркастически реагирует, спрашивая у продавца, предлагающего «выгодную покупку», нельзя ли вычестить из стоимости шоколада цену этого «подарка», чтобы шоколад стоил несколько меньше. Коммерциализация Рождества затмевает его истинное значение, превращает религиозный праздник в бездуховный карнавал с ряжеными: в аэропорту повсюду «ангелы» (уборщица в туалете, сотрудники аэропорта за стойкой информации, продавцы в магазине и т.д.), не один, а шесть дедов-морозов, хор распевающих рождественские гимны школьниц-ангелочков, украсивших накануне из мотеля униформу официанток. Никто из них не стремится помочь главной героине. А ведь Рождество всегда традиционно понималось человеческим обществом, и это нашло отражение в литературе и культуре, как время совершения добрых дел, помощи нуждающимся, время переоценки ценностей в пользу нематериальных богатств: дружбы, любви. Отметим еще одну немаловажную деталь: сотрудницы аэропорта, принимающие роды у Магды, одеты в униформу без каких-либо рождественских украшений, что указывает на их настоящую, а не карнавальную-маскарадную природу.

С нашей точки зрения, главная мысль автора («мораль», о которой Н. С. Лесков писал как о характерной черте литературного жанра святочного рассказа [Лесков 2014: 10]) заключается в том, что современного человека, утратившего понимание истинного значения Рождества и смысл собственного бытия, может спасти только чудо. Возможно, это чудо рождения ребенка, которое помогает понять, что главная ценность бытия – это человеческая жизнь, и только от нас зависит, чем мы ее наполним: маскарадной мишурой или светом и любовью.

Список литературы

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 1999. 1376 с.

Козина Т. Н. Метаморфозы рождественского архетипа в современном рассказе // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. № 2(22). С.84–90.

Лесков Н. С. Жемчужное ожерелье // Лесков Н.С. Святочные рассказы. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 9–24.

Galitsyna E. An Experience of Teaching Two Short Stories from “A Snow Garden” by Rachel Joyce // Тропа. Современная британская литература в российских вузах. 2019. Вып.12 (7). С. 129–134.

Joyce R. A Snow Garden and Other Stories. London: Transworld Publishers Black Swan edition, 2016. 224 p.

Leonard S. Book Review: A Snow Garden // Irish Examiner. 2016. 9 Sept. URL:<https://www.irishexaminer.com/ireland/book-review-a-snow-garden-375021.html> (дата обращения: 30.01.2019).

Sethi A. A Snow Garden and Other Stories review – pictures of life, broken and whole // The Guardian. 2016. 18 Dec. URL:<https://www.theguardian.com/books/2016/dec/18/a-snow-garden-and-other-stories-review-pictures-of-lives-rachel-joyce> (дата обращения 30.01.2019).

**THE NATIVITY STORY
IN «A SNOW GARDEN AND OTHER STORIES»
BY RACHEL JOYCE**

Maria Yu. Firstova

Associate Professor in the Department of English Language and Intercultural Communication

Perm State University

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

The article analyses «Christmas Day at the Airport». This is one of the stories of the collection of short stories «A Snow Garden and Other Stories» by Rachel Joyce, a modern British author. The stress is done on the artistic means of depiction of the idea of Christmas as the time of magic. And the main magic is still the birth of a human being. The artistic means discussed in the paper are biblical allusions, metaphors, details. Also, the article deals with the relations between parents and children in modern British society depicted in the short story. The paper explores language means of author's irony on commercialization of the main Christian festival.

Key words: the Bible, nativity story, irony, metaphor, the Nativity, Rachel Joyce, short story.

СКАЗКА БРАТЬЕВ ГРИММ «БРЕМЕНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ» В РОССИЙСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ И НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Анна Сергеевна Шестакова

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. honey-honey23@yandex.ru

Нина Станиславна Бочкарева

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

В статье исследуются интермедиальные трансформации сказки братьев Grimm в российской мультипликации и на театральной сцене. Проводится сопоставительный анализ мультфильмов 1969 и 1973 гг. и спектакля Пермского Театра-Театра 2011 г. Делается вывод о том, что музыкальные мультфильмы созданные по мотивам сказки братьев Grimm, раскрывают её сюжетный и интермедиальный потенциал, а спектакль адаптирует эти мультфильмы (и выпущенные по ним пластинки с вербальным комментарием действия и песен) к театральной сцене. Оригинальную творческую трансформацию получает в спектакле в основном визуальная составляющая, отражая в костюмах и реквизите эстетику стиля стимпанк.

Ключевые слова: Бременские музыканты, интермедиальность, медиальная транспозиция, экранизация, мультфильм, мюзикл, стимпанк.

В работе «О лингвистических аспектах перевода» (1966) Роман Якобсон наряду с внутри- («intra-») и межъязыковым («interlingual») выделяет «интерсемиотический перевод» («intersemiotic translation») ¹, или «трансмутацию» («transmutation»), как интерпретацию вербальных знаков средствами невербальных знаковых систем («an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems») [Jakobson 2000: 233]. Утверждая, что поэзия принципиально непереводаема, он использует термин «творческая транспозиция» («creative transposition») и определяет её третий тип – «интерсемиотическую транспозицию» («intersemiotic transposition») из одной системы знаков

в другую, т. е. из вербального искусства – в музыку, танец, кино или живопись [там же: 238]. В рамках такой концепции экранизацию литературного произведения можно исследовать как «интерсемиотическую транспозицию» из знаковой системы одного искусства (литературы) в знаковую систему другого искусства (кино).

Ирина Раевски рассматривает «медиаальную транспозицию» («medial transposition») как одну из субкатегорий интермедиаальности. Исходный медиапродукт («given media product») здесь трансформируется, т. е. «оригинальный» текст («“original” text») становится «источником» («“source”») по-новому формируемого медиапродукта («newly formed media product») [Rajewski 2005: 51]. В этой «генетической» («genetic») концепции интермедиаальности формирование медиапродукта базируется на медиаальной специфике («media-specific») и обязательном процессе интермедиаальной трансформации («obligatory intermedial transformation process»). Один из самых распространенных примеров «медиаальной транспозиции» – экранизация («film adaptation»).

В анализе процесса экранизации Барбара Штрауманн использует более широкий термин «screen adaptation». Подытоживая опыт последних двадцати лет изучения «экранных адаптаций», исследовательница призывает вслед за современными учёными отказаться от восприятия литературного произведения как источника, занимающего привилегированное положение в сравнении с экранизацией: «this binary opposition in which the literary source text is privileged over the cinematic adaptation and in which the copy is considered to be less prestigious than the original text has, however, been deconstructed by recent approaches in adaptation studies» [Straumann 2015: 250]. Экранизация – не потеря оригинальных смыслов («negative rhetoric of loss»), не искажение, а диалог («dialogue»), процесс взаимной трансформации («mutual transforming rather than a one-way process») [там же: 249–250].

Такой подход соотносится с позицией М. М. Бахтина, придававшего большое значение «переакцентуации» образов при переводе их из литературы в другие искусства – в драму, оперу, живопись [Бахтин 1975: 232]. Учёт последующих переакцентуаций образов литературных произведений «имеет громадное эвристическое значение, углубляет и расширяет художественно-идеологическое понимание их» [там же: 233]. При этом необходимо «строго соотносить стиль изучаемого произведения с диалогизирующим его фоном – фоном разноречия соответствующих эпох» [там же].

Анализ зарубежных экранизаций сказки братьев Гримм «Die Bremer Stadtmusikanten» (в переводе Григория Петникова – «Бремен-

ские уличные музыканты» [Братья Гримм 1992]) обнаружил ее многогранный сюжетный и интермедийный потенциал [Шестакова 2019]. Противопоставление животных и людей, бедных и богатых, старых и молодых, мотив свободы, хронотоп дороги и сюжет с разбойниками получают в XX столетии различные интерпретации. Музыкальный потенциал сказки обнаруживается уже в названии, хотя у братьев Гримм животные так и не становятся городскими музыкантами, а поселяются в лесной избушке разбойников, которых выгоняют своими криками. Пирамида, которую они при этом составляют, становится основанием для статичных (скульптура) и динамичных (мультфильм) визуальных транспозиций сказки, в том числе как элемент акробатики (циркового искусства).

В российском культурном пространстве главной экранизацией сказки братьев Гримм, повлиявшей на все последующие, стали мультфильмы «Бременские музыканты» (1969) и «По следам бременских музыкантов» (1973). Авторы сценария – Василий Ливанов и Юрий Энтин – изменили сюжет сказки: в мультфильме отсутствует история побега животных от хозяев, но появляются Трубадур, Принцесса, Король и другие персонажи, а действие начинается с представления музыкантов в городе. Основу мультфильмов составляют песни Геннадия Гладкова на стихи Юрия Энтина. Вербальный элемент этим ограничивается, потому что режиссёры Инесса Ковалевская и Василий Ливанов сделали акцент на музыке и видеоряде.

В работе над мультфильмом аудиальная часть предшествовала визуальной: прежде чем за дело взялись художники, на студии были записаны все песни. По замыслу его создателей, это должен был быть «мульт-мюзикл», в котором литературная составляющая подчиняется музыке и действию: «Основой для музыкального мультипликационного фильма лучше было взять простую и хорошо знакомую сказку, чтобы сюжет был понятен из действий героев. И вместо повествований все силы направить на создание музыкальных образов героев» [Как создавался мультфильм «Бременские музыканты» 2016]. В выборе материала основными критериями стали отсутствие отечественных экранизаций и музыкальная составляющая. Ковалевская вспоминает: «Мы пришли в ужас от этой сказки. Ну что это за сюжет: четверо пенсионеров-животных бродят по миру, встречают разбойников, пугают их и поселяются в их домике?! Но зато это ещё не экранизировали, да и герои – музыканты! Поэтому решили работать всё-таки над этим материалом» [там же].

Первый вариант эскизов художника Макса Жеребчевского режиссера не удовлетворил: герои не соответствовали ни ее видению персо-

нажей, ни музыкально-поэтическому материалу. Новый образ появился случайно. Ковалевская вспоминает: «Как-то я листала один зарубежный журнал и увидела там блондина с прической под “Битлз” в джинсах. Показала фотографию художнику, и тут же возник наш будущий Трубадур. В этом же журнале подглядела девочку в коротком красном платьице, решили из нее сделать Принцессу» [там же]. Ориентируясь на современность, постановщики смело соединили в сюжете мультфильма немецкий город Бремен и провансальского трубадура, сказки Г. Х. Андерсена («Свинопас») и Шарля Перро («Кот в сапогах»), западную музыку и отечественный кинематограф.

В сказке братьев Grimm осел должен был играть на лютне, а собака – бить в литавры [Bruder Grimm]. В пересказе Александра Введенского осел – играть на гитаре, кот – на скрипке, петух – на балалайке, а собака – бить в барабан [Братья Grimm 1980: 9]. В мультфильме «Бременские музыканты» Трубадур, кот и пёс играют на стилизованных музыкальных инструментах, напоминающих гитары (а кот – ещё и на трубе). Музыкальный инструмент Трубадура используется им не только как гитара, но и как скрипка, на которой он играет при помощи смычка. Все животные, как и Трубадур, поют песни, а крики используют только для того, чтобы напугать разбойников.

Трубадур противопоставляет барочному стилю придворной музыки и танцев современные ритмы рок-н-ролла, показывая их музыкантам на барабанах, скрипке и флейте. Принцесса поёт дуэт с Королём, аккомпанируя себе на клавишине (инструмент эпохи барокко), и включается в ансамбль бременских музыкантов, подпевая им. Такая группировка персонажей выражает конфликт поколений, представленный в мультфильме 1973 г. более явно, чем в мультфильме 1969 г.

В мультфильме «По следам бременских музыкантов» присутствует карикатурный образ западной рок-группы, когда осёл, пёс, кот и петух превращаются в «заграничных певцов». Кот и пёс играют на гитарах, петух садится за ударную установку, а осёл обзаводится проводным микрофоном. Похожий ансамбль (голубая электрогитара и ударная установка, но в комбинации с саксофоном и тромбоном) позднее будет представлен в испанском мультфильме 1989 г. Выглядят «заграничные певцы» гротескно: объёмные парики, тёмные очки, огромная обувь, мешковатая одежда. В первой песне они приветствуют слушателей на разных языках («Привет! Bonjour! Hello!»), а во второй исполняют колыбельную как тяжелый рок с блюзовыми интонациями. Такие имидж и манера исполнения – обманный маневр: никто во дворце не должен был догадаться, что это осёл, пёс, кот и петух, ведь для них ворота замка закрыты.

В отличие от американского мультфильма 1935 г., бременские музыканты в российском мультфильме с самого начала имеют успех: люди с радостными улыбками машут им вслед, а на площади перед королевским дворцом они дают настоящий концерт, который собирает целую толпу зрителей. Выступление музыкантов, которое с интересом смотрят и простые люди, и Король с Принцессой, представляет собой не только музыкальное, но и цирковое шоу с акробатическими трюками, демонстрацией фокусов, жонглированием, поднятием тяжестей и катанием на моноцикле.

Именно в этой сцене впервые используется пирамида животных, вариативно повторяющаяся в ходе представления. В одном номере пирамида, состоящая из животных, скрыта под длинным пальто и создаёт впечатление сказочного великана. В другом номере осёл стоит на земле, на него запрыгивает пёс, затем кот, последним оказывается Трубадур, чье лицо встречается с лицом Принцессы. В сказке братьев Гримм животные взбираются друг на друга, чтобы заглянуть в окно избушки разбойников, а в мультфильме, чтобы испугать разбойников, музыканты повторяют трюк с пальто-великаном из своего выступления. Позже в мультфильме животные, забравшись друг на друга, заглядывают в окно дворца, где идёт бал, чтобы посмотреть на Трубадура и Принцессу. Осёл стоит на земле, на его спину взбирается пёс, сверху кот, которому удаётся заглянуть в окно, а петух взлетает на подоконник.

Одновременно с мультфильмами в 1969 и 1973 гг. появляются пластинки с развёрнутым авторским текстом, комментирующим действие. Этот комментарий Василия Ливанова вместе с песнями из мультфильмов лёг в основу театральных постановок о бременских музыкантах. Для сравнения интермедийных трансформаций сказки рассмотрим спектакль Пермского академического Театра-Театра, поставленного в 2011 г. режиссёром Дамиром Салимзяновым. Вместе с художником Олегом Головко они создали свою версию «Бременских музыкантов». Постановочная команда поместила знакомых и любимых с детства героев в эстетику стимпанка. Стимпанк – стилизованная под Викторианскую Англию фантазия на тему альтернативной истории человечества, где победило не электричество, а паровые механизмы [Steampunk]. Отсюда один из ключевых визуальных мотивов спектакля – шестерёнки, которыми унизаны костюмы и головные уборы придворных, Сыщика, Принцессы и Короля. В костюмах королевской охраны используются элементы английского колониального стиля и детали военно-воздушной техники, которые также отсылают к образу Викторианской Англии, преломившейся в эстетике стимпанка. Другие

атрибуты стимпанка – заклёпки, очки характерного дизайна и тяжёлые ботинки – принадлежат музыкантам и Трубадуру.

В спектакле Театра-Театра, как и в мультфильме, «заграничные певцы» также являются карикатурными образами. Актёры выступают в неестественно объёмных париках, тёмных очках, пиджаках кричащих цветов, рубашках с пышными жабо и расклешённых брюках с ярким принтом. Такой имидж контрастирует с обычными костюмами животных-музыкантов, и атрибуты стимпанка в образах «заграничных певцов» отсутствуют: это, как и в мультфильме, яркая и отвлекающая внимание маскировка.

Демонстрация фокусов в спектакле, как и в мультфильме, является частью представления в замке: кот показывает номер с «левитирующей» тросточкой на леске. Этот цирковой жанр появляется и в другой сцене спектакля, когда Короля похищают переодетые в разбойников осёл, пёс, кот и петух. Такое «подставное» похищение есть и в мультфильме, но там Короля привязывают к дереву, а в спектакле его прячут в «магический шкаф» для фокусов. Пирамида животных в спектакле отсутствует, что отчасти объясняется ограниченными возможностями театра в сравнении с анимацией. Пальто-великан из мультфильма трансформируется в четыре шинели-призрака, что отсылает к известной повести Гоголя. Эти шинели, скрывающие животных-музыкантов, появляются сначала в избушке разбойников, а потом в сцене похищения короля.

Таким образом, если музыкальные мультфильмы созданы по мотивам сказки братьев Гримм, раскрывая её сюжетный и интермедийный потенциал, то спектакль адаптирует эти мультфильмы (и выпущенные по ним пластинки с вербальным комментарием действия и песен) к театральной сцене. В спектакле актёры не играют на музыкальных инструментах, но танцуют и поют под аккомпанемент оркестра, произносят реплики диалогов и по очереди читают авторский текст с пластинки. Оригинальную творческую трансформацию получает в спектакле в основном визуальная составляющая, отражая в костюмах и реквизите эстетику стиля стимпанк. Следующий этап нашего исследования будет посвящен разработке тифлокомментария, вербально объясняющего именно визуальную составляющую происходящего на сцене для зрителей с ограниченными возможностями зрения.

Примечания

¹ В переводе работы Р. Якобсона на русский язык используются термины «межсемиотический перевод» и «межсемиотическая транспозиция» [Якобсон 1985: 362, 367].

Список литературы

Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–233.

Братья Гримм. Бременские музыканты / пер. Г. Петникова // Русские народные сказки. Сказки братьев Гримм. Сказки Гауфа. М.: Металполис-Экспресс, 1992. С. 207–210.

Братья Гримм. Бременские музыканты / пересказ А. Введенского. М.: Детская литература, 1980. 16 с.

Как создавался мультфильм «Бременские музыканты» // Mangustfilms 26.12.2016. URL: <http://mangustfilms.ru/?p=1450> (дата обращения: 18.03.2018).

Шестакова А. С. Интермедиаальные трансформации сказки братьев Гримм «Бременские музыканты» в зарубежных экранизациях // Филологическая наука и образование: тенденции и инновации: сборник конкурсных научно-исследовательских работ студентов / под ред. С. В. Шустовой. Пермь, 2019. С.92–99.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / пер. с англ. Л. А. Черняховской // Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 361–368.

Bruder Grimm. Die Bremer Stadtmusikanten. URL: <http://www.1000-maerchen.de/4796cc1a6aeb8d514926350d8322daa3/fairyTale/5065-die-bremer-stadtmusikanten.htm> (дата обращения: 18.03.2018).

Jacobson R. On Linguistic Aspects of Translation (1959) // On Translation / ed. by R. A. Brower. Boston: Harvard University Press, 2000. P. 232–239.

Rajewski I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités, no.6 (2005). P. 43–64.

Straumann B. Adaptation – Remediation – Transmediality. In: Riippl, Gabriele. Intermediality: Literature – Image – Sound – Music // Handbooks of English and American Studies. 2015. Berlin: De Gruyter Mouton, P. 249–267.

Steampunk // The Encyclopedia of Science Fiction. URL: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk> (дата обращения: 24.03.2018).

RUSSIAN SCREEN AND STAGE ADAPTATIONS OF GRIMMS' FAIRY TALE "TOWN MUSICIANS OF BREMEN"

Anna S. Shestakova

Master's Student in the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. honey-honey23@yandex.ru

Nina S. Bochkareva

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

The article studies intermedial transformations of the *Town Musicians of Bremen*, a fairy tale by the Brothers Grimm, in Russian animation and stage adaptation. The animated film directed by I. Kovalevskaya (1969), its sequel directed by V. Livanov (1973) and the stage adaptation of Perm Academic Theatre-Theatre directed by D. Salimzyanov (2011) are compared. The study concludes that both musical animated movies are based upon the Grimms' fairy tale, unleashing its narrative and intermedial potential, and the musical theatre performance adapts these animated movies (and two vinyl records that included both the songs and the verbal description of the plot) to the theatre stage. Original and creative transformation concerns mostly the visual part of the performance that is influenced by steampunk aesthetic, this being evident from its costumes and props.

Key words: Town Musicians of Bremen, intermediality, medial transposition, screen adaptation, animated film, musical, steampunk.

Раздел 2. Мировая литература и культура **в образовательном процессе**

УДК 008(=163.2)+(=111) ;

УДК 378.661.016=163.2

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР ПРИНИМАЮЩЕЙ СТРАНЫ И ОБУЧАЮЩИХСЯ В НЕЙ АНГЛОГОВОРЯЩИХ СТУДЕНТОВ-ИНОСТРАНЦЕВ В ПРЕПОДАВАНИИ НА БОЛГАРСКОМ ЯЗЫКЕ (опыт Медицинского университета города Пловдива)

Канелия Георгиева Божинова-Славчева

доктор методики обучения литературе, почетный преподаватель Департамента
языкового и специализированного обучения, секция «Болгарский язык»

Медицинский университет

4002, Республика Болгария, г. Пловдив, бульвар «Васил Априлов», 15 А.

kane_lia@abv.bg

В статье представлен сопоставительный анализ двухлетней работы в Медицинском университете города Пловдива, в Департаменте языкового и специализированного обучения, секции «Болгарский язык». Работа ведется с применением компьютерной презентации как вида информационной и коммуникативной технологии в преподавании болгарского языка англоговорящим студентам первого и второго курсов. Раскрывается эффективность поэтапного усложнения темы при компетентностном подходе к изучению иностранного языка. Параллельно улучшаются лингвистические, культурологические и, собственно, коммуникативно-речевые компетенция студентов – будущих медиков. Акцент в статье сделан на взаимодействии культур принимающей страны (Болгарии) и обучающихся в ней англоговорящих студентов – иностранцев.

Ключевые слова: взаимодействие, культура, информационные и коммуникативные технологии, компьютерные презентации, эффективность, компетенции.

Преподавание родного языка является приоритетным среди учебных дисциплин. «Прагматическая, когнитивная и культурологическая функция – ведущие в образовательном процессе на болгарском языке» [Димчев 2010: 42]. Методика обучения на болгарском языке имеет яр-

ко выраженный междисциплинарный характер. Обучение на болгарском языке как родном отличается влиянием других систем общества в целом, в том числе влиянием семьи, внешкольной и внесемейной принадлежности обучаемого. Вопросы обучения на болгарском языке охватывают также сферу обучения на болгарском языке как втором и как иностранном. Обучение на болгарском языке как иностранном в Болгарии (в Департаментах языкового обучения при Высших учебных заведениях) благоприятствует трансферу знаний и умений в аутентичном общении с носителями болгарского языка. Так студенты обучаются не только чужому языку, но и культуре. Благоприятной для организации учебного процесса является ситуация, когда преподаватель владеет языком обучаемого (основным языком).

Для современной лингвистики характерен переход «от знаниецентристского к компетентностному подходу» [Димчев 2010: 219]. Акцент делается на речевой коммуникации и коммуникативной задаче. [Кръстев 1990: 19].

Среди учебных средств, применяемых в обучении на болгарском языке (учебник и текст), информационные и коммуникационные технологии выделяются как самые современные, интересные и полезные. Существенную роль в образовательном процессе на болгарском языке играют электронные учебники, компьютерные презентации, блоги, сайты в виртуальном пространстве, электронный вариант портфолио (документов о достижениях определенного лица, коллектива) и т.д.

В обучении с применением электронных средств чаще всего, помимо электронных учебников, используются компьютерные презентации, наборы слайдов, связанные и сохраненные в общем файле, которые применяются для представления информации целевой аудитории. Презентации также используются для организации самостоятельной работы обучаемых, при знакомстве с учебной информацией, для проверки и оценки усвоенного материала. Психогенные нормы для объема восприятия, распределенность, вовлеченность в деятельности кратковременной и долговременной памяти являются техническими требованиями при подготовке продукта программы «PowerPoint» по типу «картин на одной выставке» [Минчев 2006: 31].

В специализированном учебнике для медиков («Болгарский язык для иностранцев» [Куцарова и др. 2018: 113]) наглядно представлены основные требования для «PowerPoint» презентации: 10/20/30. Самое удачное сочетание: 10 слайдов на 20 минут и 30-м шрифтом или кеглем, равным $\frac{1}{2}$ от возраста аудитории. Содержание слайдов должно быть максимальное ясное и короткое, с акцентом вверху слайда на самых важных пунктах, с короткими и ясными предложениями. При-

мер эффективного варианта – это шесть слов и шесть строчек на слайде (два-три предложения). Компьютерная презентация является новаторским и творческим методом, который подкрепляется увлечением молодежи новыми технологиями. Этот метод активно способствует усвоению новых знаний.

В Медицинском университете города Пловдива в Болгарии обучаются иностранные (англоговорящие) студенты по специальности «Медицина», «Дентальная медицина» и «Фармакология» (магистратура). В Медицинском колледже обучаются бакалавры разнообразных специальностей – медицинские сестры, реабилитаторы, зубные техники, специалисты по медицинской косметике, гигиене пищи и т.д. В последнее время иностранцы один подготовительный год изучают болгарский язык, а потом обучаются вместе с болгарским студентами.

Новая реальность требует новых подходов. Магистры уже несколько лет изучают с первого курса медицинские дисциплины на английском языке. Болгарский язык изучается по 6 или 8 часов в неделю на протяжении двух лет. На первом курсе изучаются основная грамматика и тексты, в которые включаются рубрики о болгарских традициях, праздниках (Баба Марта, фольклор, болгарская роза, достижения в медицине, науке, искусстве и спорте). Самые новые учебники вовлекают в изучение медицинской лексики уже со второго семестра первого курса. Для студентов второго года обучения есть специализированные учебники для медиков, стоматологов и фармацевтов. Уже появились группы, желающие изучать практический болгарский язык для медицинских целей (для профессиональной практики) с третьего курса. Есть специализированный учебник с моделированием медицинских ситуаций, с основной коммуникативной ситуацией «пациент – врач».

Каждый семестр студенты получают по две оценки за устную работу (участие в работе класса), одну письменную по результатам теста, а также устную оценку за компьютерную презентацию. Все мои студенты (как в прошлом, так и в этом учебном году) с энтузиазмом приняли идею выступить с презентациями по предложенным разнообразным темам на базе изученного материала (около десяти тем для первого и второго курсов). Занятия, на которых были представлены презентации, превратились в настоящее взаимодействие культур принимающей страны (Болгарии) и обучающихся здесь англоговорящих студентов.

Первокурсники работали над темами и ждали с нетерпением последнего урока по теме «Семья», одной из самых любимых. Презентации были сделаны с красивыми или смешными фотографиями, видео и комиксами, учащиеся представляли своих родственников с огромной

любовью и уважением. Итальянская студентка из Неаполя, имеющая ярко выраженные творческие способности, представила свою семью в очень поэтичном ключе: «Семья – это те, кто никогда тебя не оставит!» Родители были представлены в виде героев из волшебной сказки: «Мой король – мой отец, моя мать – моя королева!» Особенно уважительным отношением к родителям отличались презентации студентов-мусульман. В основном их матери были домохозяйками, хотя бывали случаи, когда оба родителя работали медиками, адвокатами, учителями.

Тема «Кто я?», в рамках которой студенты рассказывали о своих хобби, повседневной жизни, друзьях, тоже послужила стимулом для творчества. Первокурсники изучали разные темы: «Болгарская азбука», «Цвета», «Книжный магазин», «Магазин продуктов и промтоваров», «Футбол», «Известная личность», а также «Моя страна». Интересную презентацию на эту тему представила студентка из Зимбабве, которая живет во Франции. Такие студенты, на вопрос «Откуда ты?» очень часто отвечают, например, так: «Из трех стран – Марокко, Сомали, Англии». О родных странах (Германии, Италии, Греции, Швеции, Финляндии, Англии, Ирландии) студенты говорили с настоящей патриотической гордостью: «одни во истини добрых мест для жития». Большинство студентов хочет работать в родных странах. Некоторые имеют интерес и к работе в Болгарии.

Тема «Мои мечты» понравилась и второкурсникам. Приоритет будущих медиков – успешность в профессии. Ведущие мотивы – любить людей и помогать им. Выбранные специальности – педиатр, кардиохирург, пульмонолог. Конечно, параллельно студенты мечтают о дружной семье, которая поддержит в трудную минуту. Некоторые мечтают о больших и уютных домах для своих родителей в благодарность за все, что они сделали для своих детей. Очень многие из будущих медиков имеют спортивные и артистические наклонности, мечтают заниматься своими хобби профессионально – иметь танцевальную студию, косметический салон и т. п. Многие юноши и девушки любят хорошие экскурсии и хотят посетить разнообразные экзотические места. Сильные студенты с хорошим уровнем освоения болгарского языка мечтают о полноценном общении с людьми и культурой страны пребывания. Интересную презентацию о мечте сделал один из студентов, сочетая разные профессии и разные дни недели.

Были также замечательные презентации о часах, сутках, врачебном кабинете. Некоторые студенты подготовили презентации о любимых книгах – Коране, «Гарри Поттере», «Властелине колец», «Сиянии» Стивена Кинга, произведениях с криминальным и политическим сю-

жетом, об учебнике болгарского языка как полезной книге. Среди юношей интерес вызвала тема фитнеса и полезной пищи с разнообразными вариантами – от видов фитнеса до диеты. Постоянный интерес наблюдался к теме времен года, праздников и традиций разных стран, в том числе – Болгарии. Не менее любимой была тема «Каникулы», поскольку многие студенты любят путешествовать и фотографировать. Был представлен почти весь мир, особенно знаменитые курорты.

Тема «Знаменитость» получила интересные отклики у студентов разных стран. Многие первокурсники сделали презентацию о спортивной карьере и личной жизни болгарского теннисиста Григора Димитрова (пятый теннисист в мировом рейтинге). Греческий студент сделал презентацию о любимой в Греции певице Паоле Фока. Девушка из Непала с большим увлечением рассказывала о корейской рэп-звезде Минг Юнг Ги со сценическим именем Шуга. Большинство юношей в качестве предмета для презентации на эту тему выбрали любимые футбольные команды Греции, Англии, Италии. Italianские студенты рассказали, как весь Неаполь поддерживает команду родного города: «Там футбол – религия!» «Фанат» «Манчестера» в финале презентации показал свою фотографию и пошутил: «Это будущий зубной врач команды!»

Презентации были интересны всем студентам группы. Итальянская студентка с большой любовью показала фотографии коллег и рассказала об их жизни, особенностях характера: «настоящий англичанин, итальянец, Ромео, обидчивый, спортсмен, Джульетта, ответственный, серьезный, веселый...».

В процессе выполнения задания студенты сделали художественные фотографии Пловдива для конкурса Праздника болгарской азбуки, который отмечается 24 мая. Студенты сделали и презентации о старом городе, ставшем в этом году Европейской столицей культур. Лучшие фотографии украсили как постеры, так и коридоры Языкового Департамента.

Из предложенных второкурсникам медицинских тем для презентаций были выбраны такие, как «Части человеческого тела», «Инфаркт», «Диабет», «Нефролитиаз», «Анамнез». Второкурсники также высказывались с интересом и обстоятельностью на темы «Семья», «Известные личности», «Повседневная жизнь», «Хобби», «Родина или Родной город», «Дом мечты». Были представлены интересные и глубокие работы о традиционной свадьбе в Гане, болгарских достопримечательностях, традициях празднования Рождества, поздравлениях на разных языках (последняя тема в разделе «Учитель»). Ряд презентаций содер-

жали интересные сравнения языков многоязычных стран, таких как Индия и Непал.

Студенты получили высокие оценки за устный экзамен, потому что работали с желанием, вместе редактируя тексты выступлений. Конечно, допускались ошибки, которые студенты исправляли при помощи дополнительных вопросов.

Одна из самых сильных групп (теперь это второй курс) определила свое хобби как изучение медицины. Это мультиэтническая группа (немцы, итальянцы, француженка, турок, греки и болгары от смешанных браков и один болгарин, который получил среднее образование в Англии) стала настоящим примером дружбы разных народов. Они всегда были вместе: в библиотеке, на праздниках, на экскурсиях. Вместе принимали активное участие в студенческой жизни: состояли в студенческой организации MSOM и вместе оказывали медицинскую помощь регионам страны, в которых нет больниц.

Студенты рассказали о своем участии в медицинских конференциях. Интерес породила и тема про известных болгарских медиков, таких как Димитр Павлов (изобретатель нивалина), д-р Стамен Григоров (исследователь микроорганизма в болгарском кислом молоке «Лактобацилус булгарикус»), проф. д-р Иван Митев (открыл шестой сердечный тон) (см. об этом: [Дечев и др. 2018: 92]).

Немецкий студент второго курса представил интересный доклад про больницы и аптеки в Киле. Итальянка, живущая в Германии, говорила о своей первой работе летом: санитаром в хирургическом отделении больницы своего родного города. Турецкий студент рассказал о первой своей работе в Медицинском пловдивском университете, он работал демонстратором по анатомии, помогал преподавателям и первокурсникам.

Студенты, работающие по специальности уже во время обучения, несомненно, будут отличными профессионалами, представителями самой гуманной профессии. Их доклады показали, что медицинские специальности тоже могут быть предметом для интересной презентации. Тема «Почему я хочу быть врачом?» раскрыла гуманизм, любознательность студентов, показала, что многие из них продолжают традиции своих семей.

Во время обучения студентам представляется множество возможностей познакомиться с культурой Болгарии и продемонстрировать культуру родной страны. Например, студенты отмечают уникальный и красивый болгарский весенний праздник Баба Марта (1 марта), приятным сюрпризом для первокурсников стали «мартеницы» от преподавателя, красные и белые нитки которых символизируют здоровье и дол-

голетие. Потом многие студенты посылали такие сувениры своим родственникам и друзьям. Сравнить традицию празднования Дня рождения получилось, когда преподаватель во время собственного праздника угощал студентов шоколадными конфетами, а на День рождения одного из студентов группы (англичанина) его коллеги покупали торт и подарок. На болгарском празднике деятелей национального и культурного Возрождения Болгарии (1 ноября) организовывалось торжество для всего Департамента. Участвовали студенты с докладами о болгарских деятелях культуры на болгарском языке. Коридоры украшались постерами, что тоже позволило студентам-иностранцам раскрыть свой творческий потенциал и прикоснуться к нашей истории и культуре. Второй год подряд в рамках внеучебной деятельности организуется праздник болгарской письменности – День Св. Кирилла и Мефодия. Студенты участвовали в конкурсе-выставке фотографий Пловдива, в конкурсе компьютерных презентаций, в творческом конкурсе эссе, поэзии и прозы «Слово – свет и отражения». В этом году студенты сделали презентации о знаменитых учителях своих стран и родных языках. У африканских студентов есть свой хор, организованный их коллегой. На болгарских праздниках хор поет и болгарские песни. Самые активные участники мероприятий, проводимых в течение учебного года, награждаются.

Сохранение своей идентичности в мультикультурном многообразии – это основной фактор удачной жизненной реализации. Этой цели служат вышеперечисленные формы работы. Кроме того, они улучшают дисциплину, повышают интерес и разнообразят наскучивающую порою традиционную модель преподавания. Это удачная форма проведения устного экзамена один раз в течение семестра; студенты готовятся к такой форме контроля с большим интересом, чем к тесту (второй слагаемой итоговой оценки). Интересны результаты проведения урока в неформальной среде – в библиотеке, музее, кафе-кондитерской. Они помогают в усвоении самого трудного этапа в изучении чужого языка – устной коммуникации. Новые учебники по болгарскому языку в Медицинском университете города Пловдива, делают акцент на взаимодействии культур принимающей страны (Болгарии) и обучающихся там англоговорящих студентов. Этому способствуют инициативы, посвященные учету культурно обусловленных особенностей учебного поведения студентов из разных стран.

Список литературы

Димчев К. Основи на методиката на обучението по български език. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 2010. 42 с.

Кръстев Б. Граматика на комуникацията. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 1990. 19 с.

Куцарова А. и колектив. Български език за чужденци – медици. Пловдив: Медицински университет, 2018. 112 с.

Дечев И. и колектив. Български език за чужденци – втора част, Пловдив: Студио 18, 2018. 68 с.

THE INTERACTION OF CULTURES OF HOST COUNTRY AND FOREIGN ENGLISH-SPEAKING STUDENTS IN TEACHING IN BULGARIAN LANGUAGE (THE EXPERIENCE OF MEDICAL UNIVERSITY OF PLOVDIV)

Kaneliya Georgieva Bojinova-Slavitceva

Doctor of Literature Training Methodology, part-time Lecture, Department of Language and Specialized training, Section of Bulgarian language
Plovdiv Medical University

4002, Bulgaria, Plovdiv, Vasil Aprilov avenue, 15. kane_lia@abv.bg

The article presents a comparative analysis of two years of work at the Medical University of Plovdiv, Department of Language and Specialized training, Section of Bulgarian language. The article discusses the work with computer presentation as a kind of information and communication technology in teaching Bulgarian to English-speaking students during the first and second year. The article reveals effectiveness of progressive complexity of the subject in competent approach to learning a foreign language. Such approach improves linguistic, cultural and especially communicative competences of medical students. The focus of the article is interaction between cultures of the host country (Bulgaria) and foreign English-speaking students.

Key words: information and communication technologies, computer presentation, efficiency, competence, interaction, culture.

СОПОСТАВЛЕНИЕ АНТИЧНОГО И СОВРЕМЕННОГО КАК МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ И КУЛЬТУРЫ»

Александр Юрьевич Братухин

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

Сопоставление античных реалий с современными на занятиях по «Древним языкам и культурам» является методическим приёмом, имеющим целью, с одной стороны, заинтересовать обучающихся изучаемой дисциплиной, с другой стороны, – научить их видеть причинно-следственные связи между событиями разных эпох и культур. В статье приводятся примеры как генетически связанных между собой явлений и фактов из области лингвистики, литературы, культуры и истории, так и близких типологически. Подчёркивается целесообразность разбора вопросов на злободневные темы, правильные ответы на которые студенты смогут дать лишь после ознакомления с комментариями по истории и культуре Античности.

Ключевые слова: педагогика, методический приём, античная литература и культура, классические языки, интеграция.

При преподавании дисциплины «Древние языки и культуры» одной из проблем, встающих перед лектором, является непонимание студентами её актуальности. Эта проблема требует перманентного поиска методов её решения.

По словам Ю. К. Бабанского, «методы обучения наиболее рационально определить как способы взаимосвязанной деятельности учителя и учащихся, направленные на достижение поставленных учебно-воспитательных целей» [Бабанский 1989: 41]. Юрий Константинович выделяет три группы методов: «методы организации и самоорганизации учебно-познавательной деятельности, методы стимулирования и мотивации учения, методы контроля и самоконтроля эффективности обучения» [там же: 42]. В нашем случае востребованной оказывается, прежде всего, вторая из указанных групп.

Согласно А. И. Гебосу, формированию у студентов положительной мотивации учебной деятельности способствует, в том числе, осознание теоретической и практической значимости усваиваемых знаний [Гебос 1977: 28].

М. М. Тешева полагает, что «основным источником интереса к учебной деятельности является её содержание. Сам метод, как известно, характеризует способ движения содержания. Чтобы содержание оказало стимулирующее влияние, оно должно отвечать целому ряду требований, сформулированных в принципах обучения. Однако есть и некоторые специальные приёмы, направленные на повышение стимулирующего влияния содержания обучения. К ним в первую очередь можно отнести создание ситуаций новизны, актуальности, приближения содержания к самым важным открытиям в науке, технике, к достижениям современной культуры, искусства, литературы, к сегодняшним событиям общественно-политической внутренней и международной жизни. С этой целью учителя подбирают примеры, представляющие особый общественный интерес. Все это актуализирует содержание и возбуждает интерес к учению благодаря психологическому эффекту новизны» [Тешева 2005: 142].

Как один из названных приёмов, призванных облегчить усвоение студентами преподаваемого материала, мы рассмотрим соотнесение античных и современных явлений. При таком сопоставлении фактов крайне важно не допускать анахронизмов, называя Клитемнестру и Медею родоначальницами феминистского движения, а пещеру Платона прямой предтечей «Матрицы» Вачовски.

Сопоставление классического наследия с современными достижениями может иметь несколько видов.

1. Установление реального влияния произведений древних творцов на произведения наших современников или людей, живших в недалёком прошлом. Например, сопоставление «Тираноубийц» Крития и Нессиота с «Рабочим и колхозницей» В. И. Мухиной [Гаспаров 1995: 183], Гипподамовой системы и принципов застройки Нью-Йорка.

2. Сравнение явлений, генетически между собой не связанных, но имеющих сходную основу: «агонального духа» эллинов как причины «греческого чуда» [Зайцев 1985: *passim*] с соцсоревнованием и стахановским движением как одними из причин успеха советского проекта.

3. Сопоставление фактов и артефактов, сходство между которыми случайно, но способно помочь мнемонически, по ассоциации запомнить древнее благодаря современному, например, победа в 45 г до Р.Х. Гая Юлия Цезаря в гражданской войне и победа СССР над фашист-

ской Германией в 1945 г., фреска из Кносского дворца la Parisienne («Парижанка») (XVI–XV вв. до Р.Х.) и картины импрессионистов.

Дисциплина «Древние языки и культуры» включают в себя четыре компонента: 1) лингвистический (древнегреческий и латинский языки), 2) литературный (античная литература), 3) культурологический (искусство и наука Античности), 4) исторический (история Древней Греции и Рима).

1) Примеры установления генетической связи между древними и современными языками. На лексическом уровне – *street* «улица» из *strāta (via)* «мощёная (дорога)» [Смирницкий 1998: 181–183] – истинное заимствование; *Solis dies* «день Солнца, воскресенье» > англ. *Sunday* (нем. *Sonntag*) [там же: 185] – калькирование; *yoke, igo, iugum, ζυγόν* – общий корень, восходящий к праиндоевропейскому языку. На фонетическом уровне – *school* [sku:l] «школа» из др.-греч. *σχολή* через посредство лат. *schola*. На морфологическом уровне – англ. *datum* «данная величина» с мн. числом *data* (ср. лат.). На синтаксическом уровне – инфинитивные обороты в латыни и *complex object / subject* в английском. Примерами явлений, не связанных между собой, но имеющих одинаковые причины, служат слова, иллюстрирующие действие ротацизма: в лат. *iustitia* «справедливость» наряду с *iurisprudentia* «правоведение»; в англ. *is* и *was* наряду с *are* и *were*.

2) Один из самых известных примеров генетически связанных между собой произведений античной и современной литературы – «Памятник» Горация и «Памятники» Ломоносова, Державина, Пушкина, строчки Маяковского («Мой стих трудом громаду лет прорвёт и явится весомо, грубо, зримо, как в наши дни вошёл водопровод, сработанный ещё рабами Рима»). Другие примеры можно найти, проанализировав переводы/переложения следующих прецедентных текстов¹: «...четыре животна исполнена очесъ спереди и сзади. И животное первое подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третие животное имущее лице яко человекъ, и четвертое животное подобно орлу летающу» (Откр. 4:6–7).² «Спят вершины высокие гор и бездн провалы, / Спят утёсы и ущелья, / Змеи, сколько их чёрная всех земля ни кормит, / Густые рои пчёл, / звери гор высоких / и чудища в багровой глубине морской. / Сладко спит и племя / быстролетающих птиц» (Алкман, пер. В. В. Вересаева).³ К примерам типологического сходства можно отнести агоны аристофановских комедий и батлы рэперов.

3) В сфере культуры иллюстрацией генетического сходства между вещами и понятиями Античности и современности, помогающими студентам лучше усвоить изучаемый материал, служит, например, сопоставление «вещей манципируемых» (*res mancipi*) и недвижимости,

транспорта и др. в наши дни. Сравнение «пира Трималхиона» из «Сатирикона» Петрония и анекдотов про «новых русских» – образчик типологического сходства.

4) Одним из наиболее ярких примеров типологического сходства ситуации в Античности с ситуацией современной в исторической области является феномен, связанный с геополитикой, не зависящей от социальных формаций и научно-технического прогресса. Речь идёт о конфликтах между теллуократическими и талассократическими полисами/государствами (Спарта – Афины, Рим – Карфаген). Созданию Делосского морского союза, проводимой афинянами политике «демократизации» греческих полисов, а по сути, войне Афин для укрепления своей власти, приведшей к Пелопоннесской войне (эти две войны Андре Боннар называет «самыми настоящими империалистическими» [Боннар 1994: 37]) легко можно найти параллели в истории после 1945 г.

Сопоставление древнего и современного в некоторых случаях может приобретать «провокационный» характер (который, разумеется, не должен оскорблять чьи-либо чувства) для того, чтобы вызвать дискуссию. Примером такого побуждения к полемике является тезис о зависимости в разные эпохи между наличием у женщины определённых прав и свобод и степенью традиционности общества, в котором она живёт. С одной стороны, мы видим полную закабалённость женщины в демократических Афинах и её относительную свободу в олигархической Спарте и на Лесбосе. Подобную ситуацию можно обнаружить и в позднейшие эпохи. Так, в Верховный Совет СССР в 1937 г. было избрано 189 женщин [Мазурова 1981: 54]. Это составляет 16,5 % от всего числа депутатов (1143 чел.). Для сравнения: в составе Конгресса США в 1937–39 гг. насчитывалось всего восемь женщин.⁴

Весьма продуктивным может быть использование античных аллюзий и реминисценций в творчестве поэтов и писателей Нового и Новейшего времени. Латинские и греческие вкрапления в стихах Пушкина, Брюсова, Чехова, Набокова, Мандельштама, гомеровские образы в «Тарасе Бульбе» и др. могут стать мостиком, помогающим студентам в «сильных» группах проникать в мир древней поэзии.

Описываемый в статье приём является следствием реализации межпредметной интеграции, которую можно определить как «основополагающий методический принцип, способствующий сближению различных учебных дисциплин, объединяющий знания, навыки и умения учебно-исследовательской деятельности по различным предметам в целостную систему <...>» [Бессмельцева 2007: 107]. В результате использования этого приёма «Древние языки и культуры» сближаются

с тем или иным современным языком, с современной литературой, историей или культурологией. Таким образом, происходит не только лучшее усвоение студентами изучаемой дисциплины: они, с одной стороны, приводятся к мысли о взаимосвязанности фактов и событий различных эпох, с другой стороны, начинают понимать, что не все сходные ситуации могут быть объяснены зависимостью одной от другой. Кроме того, в результате использования указанного приёма студенты должны прийти к заключению, что многие явления нашей жизни становятся понятными лишь при обращении к их прообразам в Античности. По словам Н. И. Шелховской, «студенты, изучающие язык и культуру прошлого, историю первых европейских народов – греков и римлян, – лучше осознают своё настоящее и могут строить будущее европейской цивилизации» [Шелховская 2010: 173]. Для более наглядной демонстрации важности знания античных реалий можно предложить учащимся дать ответ на вопрос по современной тематике до ознакомления с фактами из истории Древнего мира. Например, герб Италии 1927 г. напоминает современный герб (эмблему) Франции?» После осознания студентами сложности решения предложенной задачи в рамках синхронии им предлагается ознакомиться с комментариями о ликторах и о влиянии классической древности на французских революционеров 1789–1794 гг. и на итальянских радикалов конца XIX – 1-й пол. XX вв. и дать новый ответ на прежний вопрос. Ещё несколько подобных задач: «Почему в большинстве европейских языков название нашей Родины – *Россия* – пишется через *u* (*Russia, Rusia, La Russie, Rußland*), в то время как по-гречески через *omegy* (*Ρωσία*)?»; «О каком *искусстве* говорится во фразе *ars longa vita brevis*?»; «Был ли у Эдипа Эдипов комплекс?»

Паузы, которые лектор делает для того, чтобы давать студентам передышку, полезно заполнять разбором любопытных фраз или фактов, связанных с настоящим, но корнящихся в древности. Например, латинских девизов на гербах современных государств (*A MARI VSQVE AD MARE* [Канада], *STELLA CLAVISQUE MARIS INDICI* [Маврикий], *DEO JUVANTE* [Монако], *PRO MUNDI BENEFICIO* [Панама], *LIBERTAS* [Сан-Марино], *FINIS CORONAT OPUS* [Сейшельские острова] *JUSTITIA PIETAS FIDES* [Суринам], *E PLURIBUS UNUM* [США]) и столиц (*DOMINE DIRIGE NOS* [Лондон], *FLVCTVAT NEC MERGITVR* [Париж], *SPQR* [Рим]), а также надписей на деньгах (*ANNUIT COEPTIS, NOVUS ORDO SAECLORUM*), существование двух Капитолиев, Трёх Римов и т. д.

Другим упражнением в такие «пятиминутки» служит «исправление имён», то есть объяснение этимологии известных слов (напр., *папи-*

фист, либерал), а также восстановление подлинного смысла известных поговорок (напр., *mens sana in corpore sano* – контекст: «надо молиться, чтобы был ум здоровый в теле здоровом» (*Iuv. Sat. 10, 356*); *omnia mea tecum porto* «всё своё ношу с собой» – ср. σοφὸς ἐν αὐτῷ περιφέρει τὴν οὐσίαν «мудрец в себе носит имущество» (*Men. Sent. 404*)).

Итак, на лекциях и лабораторных (практических) занятиях по дисциплине «Древние языки и культуры» представляется целесообразным демонстрировать связь между Античностью и современностью как в целях повышения мотивации студентов к изучению данного курса, так и для преодоления дискретности сознания и клиповости мышления. Кроме этого, возникающие в уме обучающихся ассоциации между современными и древними фактами позволяют им лучше запомнить важные элементы античной культуры и помогут им в дальнейшем глубже понимать явления современной культурной и политической жизни, чётко дифференцируя причину и повод.

Примечания

¹ Прецедентные тексты Ю. Н. Караулов определяет как «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращения к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 2010: 216].

² Ср. «Город золотой» (сл. А. Волконского), 1985. Греческий текст *Откр.* 4:6–7 может быть использован как упражнение для закрепления темы «II склонение существительных».

³ Ср. *Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch*» (Goethe) и «Горные вершины» М. Ю. Лермонтова. Греческий текст Алкмана может быть использован как упражнение для закрепления темы «III склонение существительных».

⁴ В 2018 г. в Конгресс США было избрано 20,6% женщин (<https://cawpr.rutgers.edu/women-us-congress-2018>). 80 лет потребовалось американцам, чтобы на 4,1% обогнать сталинский Советский Союз.

Список литературы

Бабанский Ю. К. Избранные педагогические труды. М.: Педагогика, 1989. 558 с.

Бессмельцева Е. С. Межпредметная интеграция в обучении студентов неязыковых факультетов иностранному языку // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Том. 8. № 27. С. 106–109.

Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 2. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. 448 с.

Гаспаров М. Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Г.Л.К. Ю. А. Шичалина, Новое литературное обозрение, 1995. 500 с.

Гебос А. И. Психологические условия формирования положительной мотивации к учению // Воспитание, обучение, развитие: Тезисы докладов к V Всесоюзному съезду психологов СССР. Ч.1. М., 1977. С. 28.

Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э. Л.: Изд. ЛГУ, 1985. 207 с.

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. 264 с.

Мазурова Я. С. Участие женщин в социалистической индустриализации страны // Опыт КПСС в решении женского вопроса. М., Мысль, 1981. С. 35–54.

Смирницкий А. И. Древнеанглийский язык. М., 1998. 319 с.

Тешева М. М. Роль стимулирования и мотивации в обучении // Вестник Адыгейского государственного университета. 2005. № 1. С. 141–143.

Шелховская Н. И. Древние языки и культуры в системе гуманитарного образования // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2010. № 47. С. 168–173.

COMPARISON OF ANCIENT AND MODERN AS A METHODOLOGICAL TECHNIQUE OF TEACHING ANCIENT LANGUAGES AND CULTURES

Alexandr Yu. Bratukhin

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Bratucho@yandex.ru

Comparing ancient realities with modern ones in classes on “Ancient Languages and Cultures” is a methodological technique aimed, on the one hand, to interest students, on the other hand, to teach them to see causal relationships between events of different eras and cultures. The article provides examples of both genetically related phenomena and facts from the field of linguistics, literature, culture and history, and close typologically. It emphasizes the feasibility of the analysis of questions on current topics, the correct answers to which students can give only after reading the comments on the history and culture of Antiquity.

Key words: pedagogy, methodological technique, antique literature and culture, classical languages, integration.

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайтах <http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, www.psu.ru и в системе РИНЦ,

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлегией. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 0,1 п.л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, должны поступить по электронному адресу worldlit@mail.ru. Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи, ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, аннотация статьи (10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться **одновременно** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А5. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 10 кб. Интервал одинарный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *type* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд.111. Тел. (342) 2396290

Научное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 8 (14)

Редактор *Александрова В. П.*
Корректор *Андреева И. Б.*

Подписано в печать 30.06.2019. Выход в свет 15.07.2019
Формат 60х84/16. Усл. печ. л. 7,38. Тираж 100 экз.

Материалы печатаются в авторской редакции

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15
Тел.: (342) 239-66-36

Отпечатано в ООО «Литера»
Пермский край, г.Соликамск, Соликамское шоссе, 17.
Тел.: (34 253) 7-73-08
Сайт: www.tipograf.su

Цена свободная