

Научный рецензируемый журнал
Мировая литература в контексте культуры

2020. Выпуск 11 (17)
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. (Россия, Нижний Новгород, НИУ ВШЭ)
Новокрещенных И. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Петрусева Н. А., д. искусств., проф. (Россия, Пермь, ПГИИК)
Поршнева А. С., д. филол. н., доцент (Россия, Екатеринбург, УрФУ)
Проскурнин Б. М., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Сулова 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

Scientific Journal

World Literature in the Context of Culture

2020. Issue 11 (17)

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 Petruseva (Russia, Perm, Institute of Culture and Arts)

Alisa Porshneva (Russia, Ekaterinburg, Ural Federal University)

Boris Proskurnin (Russia, Perm, Perm State University)

Inga Suslova (Russia, Perm, Perm State University)

Address: 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.

E-mail: worldlit@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</u>	5
<i>Абрамова В. С.</i> Оппозиция «русское-иностранное» в рассказах А. П. Чехова.....	5
<i>Братухин А. Ю.</i> Комментированный перевод классических текстов как пример интегрированного занятия.....	12
<i>Братухина Л. В.</i> Рецепция романа Р. Кипплинга <i>Kim</i> в <i>Midnight's Children</i> С. Рушди.....	19
<i>Бячкова В.А.</i> Дэвид Копперфильд, Пип и Джейн Эйр в «Правилах виноделов» Дж. Ирвинга.....	28
<i>Исаева Н. Н.</i> Репрезентация исторического прошлого в неовикторианском романе С. Уотерс «Тонкая работа».....	37
<i>Любимская О. М.</i> Убийство по Трумену Капоте: «Неуловимое обаяние».....	49
<i>Манжула О. В.</i> Интерпретация английской мифологии в романах Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере.....	54
<i>Меркушов С. Ф.</i> Проблематика отечественных пьес абсурда 1980–90-х гг. (Н. В. Коляда, М. В. Волохов, О. Мухина).....	64
<i>Проскурнин Б. М.</i> Романное о нероманном: книга Литтона Стейчи «Именитые викторианцы».....	77
<i>Чигодайкина Е. В.</i> Филип Артур Ларкин и русские поэты второй половины XX века: поиск параллелей.....	88
<u>Раздел 2. Интермедialность в литературе и культуре</u>	95
<i>Бочкарева Н. С., Миланичев Б. В.</i> Функции музея современного искусства в романе Дэна Брауна «Происхождение».....	95
<i>Неведомская С. Э., Бочкарева Н. С.</i> Живописная реминисценция к картине «Мыльные пузыри» в романе Ивлиева Во «Возвращение в Брайдсхед».....	103
<i>Рогова А. Г.</i> Книжки с картинками: из истории появления и развития.....	110
<i>Смирнова И. Г., Бочкарева Н. С.</i> Выставка боди-арта в романе Э.-Э. Шмитта «Как я был произведением искусства».....	118
<i>Чагина А. П.</i> Кинематограф и психоанализ в романе М. Пуига “Maldición eterna a quien lea estas páginas”.....	125
<i>Шестакова А. С.</i> Интермедialные трансформации русской народной сказки «Летучий корабль» (к проблеме тифлокомментирования).....	134
<u>Раздел 3. Литература и другие формы культуры</u>	140
<i>Аверкиева О. И., Вурганов Л. В.</i> Образ города в пермском документальном кино.....	140
<i>Шаверин Я. А., Братухин А. Ю.</i> Латинская эпитафия на пермском Егошихинском кладбище.....	147

TABLE OF CONTENTS

<u>Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature</u>	5
<i>Abramova V. S.</i> Russian vs. Foreign Category in A. P. Chekhov Short Stories.....	5
<i>Bratukhin A. Yu.</i> Commented Translation of Classical Texts as an Example of Integrated Lesson.....	12
<i>Bratukhina L. V.</i> Reception of <i>Kim</i> by R. Kipling in S. Rushdie's <i>Midnight's Children</i>	19
<i>Byachkova V. A.</i> David Copperfield, Pip and Jane Eyre in "The Cider House Rules" by J. Irving.....	28
<i>Isaeva N. N.</i> The Representation of Historical Past in the Neo-Victorian Novel <i>Fingersmith</i> by Sarah Waters.....	37
<i>Lyubimskaya O. M.</i> The Murder by Truman Capote: "Elusive Charm".....	49
<i>Manzhula O. V.</i> The Interpretation of English Mythology in the Novels about Harry Potter by J.K. Rowling.....	54
<i>Merkushov S. F.</i> Problematics of Russian Plays of Absurd of the 1980–90s (N. V. Kolyada, M. V. Volokhov, O. Mukhina).....	64
<i>Proskurnin B. M.</i> Novelistic Traits in Non-Fiction: Lytton Strachey's <i>Eminent Victorians</i>	77
<i>Chigodaykina E. V.</i> Philip Arthur Larkin and Russian Poets of the Second Half of Twentieth Century: Search for Parallels.....	88
<u>Chapter 2. Intermediality in Literature and Culture</u>	95
<i>Bochkareva N. S., Milanichev B. V.</i> Functions of the Museum of Contemporary Art in Dan Brown's Novel "Origin".....	95
<i>Nevedomskaya S. E., Bochkareva N. S.</i> Pictorial Reminiscence of the painting "Bubbles" in Evelyn Waugh's "Brideshead Revisited".....	103
<i>Rogova A. G.</i> Picturebooks: Millstones of Appearance and Development.....	110
<i>Smirnova I. G., Bochkareva N. S.</i> Body Art Exhibition in E.-E. Schmitt's Novel "How I was a Work of Art".....	118
<i>Chagina A. P.</i> Cinema and Psychoanalysis in M. Puig's "Maldición eterna a quien lea estas páginas".....	125
<i>Shectakiva A. S.</i> Intermedial Transformations of Russian Folk Tale "The Flying Ship" (to the Problem of Audio Description).....	134
<u>Chapter 3. Literature and Other Forms of Culture</u>	140
<i>Averkieva O. I., Vurganov V. L.</i> The Image of Perm in Perm Documentaries.....	140
<i>Shavrin Ya. A., Bratukhin A. Yu.</i> Latin Epitaph in Perm Egoshikhinsky Cemetery.....	147

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.161.1 (091)

ОППОЗИЦИЯ «РУССКОЕ-ИНОСТРАННОЕ» В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

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 анализ оппозиции «русское-иностранное» и раскрываются особенности репрезентации этнического Другого в сознании воспринимающего героя и автора в прозе А. П. Чехова. На материале анализа рассказов «Свистуны» и «Обыватели» делается вывод о том, что противопоставление «свой-чужой» постоянно присутствует в сознании героя и отсутствует в сознании автора, который иронизирует над позицией персонажей.

Ключевые слова: проза А. П. Чехова, национальное, оппозиция «русское-иностранное», образ «иной» культуры, национальный стереотип.

Механизм противопоставления «чужого» «своему» является базовым при создании мифа о другой стране или другой культуре. Противопоставление «свое-чужое» несет ценностно-смысловую нагрузку: «свое» нередко выступает со знаком плюс и ассоциируется с хорошим, правильным, естественным; «чужое» идет со знаком минус и выражает плохое, ошибочное, странное. Но как наполненность членов оппозиции может быть иной, так и воплощение данного противопоставления в творчестве конкретного автора имеет свои особенности. Как в ранних, так и в поздних произведениях А. П. Чехова появляется образ представителя другой культуры (француза, англичанина, немца, поляка и др.) или образ заграничного пространства (Франции, Германии, Италии и др.), при этом этнический Другой нередко воспринимается как «чужой» и противопоставляются русскому.

В других рассказах и повестях, наоборот, «русское» представлено глазами иностранца.

Исследовательских работ, в которых изучается национальное восприятие «чужого» в творчестве Чехова, немало, но в большинстве своем они сводятся к перечислению и краткой характеристике персонажей-иностранцев и свойственных им национальных стереотипов (см., например: [Желтова 2011, Буглак 2014, Крюкова 2009]). В работах говорится о том, что русские персонажи идентифицируют себя через противопоставление героям-иностранцам: «Чехов <...> играет национальными стереотипами, демонстрируя через взаимодействие двух культур не только французский, но и русский национальный характер» [Буглак 2014: 400]. Кроме того, подчеркивается, что Чехов использует распространенные представления о представителе другой культуры «преимущественно в юмористических целях» [Крюкова 2009: 89]. Однако оппозиция «русское-иностранное» и функции «своей» и «чужой» культуры в прозе писателя требуют детального изучения. На основе историко-литературоведческого и теоретико-методологического анализа рассказов «Свистуны» (1885) и «Обыватели» (1887) выделим особенности репрезентации этнического Другого и специфику взаимодействия «своего» и «чужого» в художественном сознании героев и автора.

В рассказе «Свистуны» помещик Алексей Федорович Восьмёркин водит по своей усадьбе приехавшего погостить из Петербурга брата-магистра. Рассказ построен преимущественно как монолог Восьмёркина, реплики брата сведены к минимуму. Авторские отступления немногословны, они больше представляют обстановку, действия персонажей: «А похлёбка между тем простыла, и каша, которую вынули из печи, перестала уже испускать из себя дымок»¹ (т. 4, с. 335). В центре рассказа – многочисленные, плаксивым голосом высказываемые негодования Восьмёркина на себя и себе подобных, и одновременно неумеренные восхваления русского народа и его представителей.

Восьмёркин всячески противопоставляет якобы исконное русское и европейское, что воплощает, по его мнению, Петербург. Помещик укоряет брата за то, что западники (таким он назвал магистра) чужое выучили, своего не хотят знать. Помещик восхваляет (конечно же, на словах) русский народ, умаляя другие народы: «*Настоящая Русь! Народ на подбор!* И что за народ! Какому, прости господи, *скоту немцу или французу сравняться? Супротив нашего народа всё то свиньи, тля!*» (т. 4, с. 108; выделено мной. – В.А.). Люди, возомнившие себя

интеллигентами, недоброжелательно отзываясь о других народах. Казалось бы, подвыпившие братья ведут себя противоположно, но они не отличаются друг от друга отношением к работникам. Брат-магистр говорит, что у каждого народа своё прошлое, т. е. не соглашается с карикатурным возвеличиванием своего народа братом-помещиком, но одновременно курит «для чистоты воздуха сигару» (т. 4, с. 108). А когда дело доходит до издевательств над людьми, магистр не высказывает протеста и также участвует в издевательствах брата-помещика над дворовыми. Восьмёркин не принимает дворовых за людей, но считает их животными. Например, он говорит о людях, как о породистых лошадях: «Погляди, магистр! *В плечах – косая сажень! Грудница, словно у слона!* С места, анафему, не сдвинешь! *А сколько в нем силы-то этой нравственной таится!* Сколько таится! Этой силы на десяток вас, интеллигентов, хватит...» (т. 4, с. 110; выделено мной. – В.А.). Когда Восьмёркин потряс пастуха Фильку за плечо, то Филька ухмыльнулся и издал звук «гы-ы». Помещик заявил, что преклоняется перед русским народом: «Верить ли? Учусь у них!» (т. 4, с. 109). В людской, где обедали дворовые, издевательства также не прекращались. Людям не дали спокойно пообедать. Хозяин приказывал им петь, обсуждал особенности каждого «вольнонаёмника». Дело дошло бы и до танцев, но лакей доложил господам, что кушать подано. Сами братья вовремя сели обедать и за обедом снова говорили о преклонении перед русским народом, но на деле они издевались над ним. Ключевым в рассказе становится не противопоставление русского и европейского, а праздные разговоры, «свистёж» братьев, которые, рассуждая о своей культуре (на самом деле – просто болтая о ней), противопоставляя ее другой культуре, выдают себя, высвечивается их система ценностей. Поэтому в центре внимания писателя – сознание героя и его этическая и ценностная позиция, особенности взаимодействия этого сознания с изображённым бытием. Б. М. Эйхенбаум отмечал: «...Чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым – те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни» [Эйхенбаум 1986: 227]. Думается, в сознании автора не существует оппозиции «свое-чужое», однако она может постоянно присутствовать в сознании героя, что в свою очередь приводит к насмешке автора над его позицией.

Рассказ «Обыватели» представляет нам противоположную ситуацию: нерусский персонаж противопоставляет себя русскому и насмехается над ним. Суть произведения заключается в том, что целый день поручик из поляков Иван Казимирович Ляшкевский и немец Франц

Степаныч Финкс, городской архитектор, наблюдают из окна за русским, праздно сидящим во дворе, и обличают его: *«Русский человек, ничего не поделаешь!»* – говорит Финкс, снисходительно улыбаясь. – У русского кровь такая... *Очень, очень ленивые люди! Если б всё это добро отдать немцам или полякам, то вы через год не узнали бы города <...>* Вот как сел на лавочку, так и будет, проклятый, сидеть сложа руки до самого вечера. *Решительно ничего не делают, дармоеды и тунеядцы!»* (т. 6, с. 191–192; выделено мной. – В.А.). «С одной стороны, проза Чехова дает богатый материал для размышления над проблемой национального. Писатель рисует реалии национального быта, изображает культурные традиции. С другой стороны, упоминание “иного” в художественных произведениях отсылает читателя к стереотипу.

Этностереотипный образ иностранца, так хорошо знакомый читателю, не является самоцелью для Чехова, но необходим писателю для характеристики сознания воспринимающего персонажа. Поэтому в рассказах и повестях мы видим взаимодействие разных ценностных позиций, а не противопоставление культур» [Абрамова 2017: 90]. Обзывая русского обывателя лентяем, дармоедом и мошенником, живущим только мелкими личными интересами, говорящим только о политике и лузгающим семечки, поляк и немец тоже ничего не делают и ведут себя как самые настоящие обыватели.

Показывая ложные представления и мнения героев о необходимости противопоставления «своего» «чужому», художник ставит их в комические ситуации. Весь день приятели проводят за посиделками, пустыми разговорами, бранью, едой, играми в пикет и сном, включая послеобеденный: «Злобно оглядывая синие панталоны, Ляшкевский постепенно вдохновляется и входит в такой азарт, что на губах его выступает пена. Говорит он с польским акцентом, ядовито отчеканивая каждый слог; под конец мешочки под его глазами надуваются, он оставляет русских подлецов, мерзавцев и каналий в покое и, тараща глаза, кашляя от напряжения, начинает сыпать польскими ругательствами» (т. 6, с. 192). Праздные разговоры и картёжный азарт заставляют немца Финкса забыть о том, что ему нужно посмотреть стену, треснувшую в школе. Вместо этого он остаётся слушать брань Ляшкевского и пить чай: «В шесть часов просыпается Финкс. – Поздно уж в гимназию, – говорит он, потягиваясь. – Придется завтра сходить, а теперь... отыгаться, что ли? Давайте еще одну партию...» (т. 6, с. 196). Не русский персонаж-обыватель, а герой-поляк Ляшкевский, который ничего не делает, играет в пикет и ругает русских, вызывает у читателя только улыбку и сожаление своей невоспитанностью, пошлостью,

ворчливостью, грубостью и ленью: «– Восемь... девять... десять... Да, удивительный народ эти русские! Одиннадцать... двенадцать. Русская инертность – единственная на всем земном шаре <...> У, пся крев! И как это ты не околеешь от лени! Ни труда, ни нравственных и умственных интересов, а одни только растительные процессы... Гадость! Тьфу!» (т. 6, с. 194–196). Ляшкевский показывает крайнюю степень грубости и невоспитанности, когда подобные бранные слова начинает говорить и об ушедшем приятеле-немце, а потом принимается брюзжать и на собственное кресло и пружину матраца: «– *Прроклятый, целый день просидел без всякого дела...* Только жалованье даром получают, чёрт бы их побрал... *Немецкая свинья...*» (т. 6, с. 196; выделено мной. – В.А.). Обличая русского обывателя, поляк Ляшкевский сам оказывается ничуть не лучше того, кого он высмеивает или противопоставляет себе. Как следствие, чеховская ирония оказывается обращенной не на «русскую» или «инострannую» культуру, а на общий уровень культуры и образования человека.

В других рассказах – «Дочь Альбиона» (1883), «На чужбине» (1885), «Глупый француз» (1886) – также звучит тема превосходства «своего» над «чужим». Например, в «Глупом французе» *французское* вовсе не высмеивается автором и не кажется ему глупым. Напротив, «глупым» в рассказе оказывается не француз, с ужасом наблюдающий за русским, который с жадностью поглощает большую гору еды, но этот «полный благообразный господин», которого больше ничего не интересует в жизни, кроме как много и вкусно поесть. Француз и русский не столько воплощают разные культуры, разные национальные характеры, сколько представляют разные системы ценностей, и «иная» культура не наделяется характеристикой «положительный-отрицательный».

Таким образом, мы можем сделать вывод об особенностях художественного мышления Чехова. Во-первых, в сознании автора не возникает оппозиция «свое-чужое», однако она может постоянно присутствовать в сознании героя, что приводит к насмешке автора над его мнением. Русское не предстает как самобытное, а иностранное как чужое, и культуры не противопоставляются. Во-вторых, национальные стереотипы не столько отделяют одну культуру от другой, сколько характеризуют сознание персонажей и служат для выявления их ценностной и этической позиции. Наконец, на первый план в произведениях Чехова выходит не то, что разделяет и, следовательно, создает национальный колорит, а, напротив, то, что сближает разные культуры. Этим, на наш взгляд, можно объяснить факт огромной популярности чеховского творчества у зарубежного читателя,

воспринимающего писателя одновременного и как «своего», и как «чужого».

Примечание

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Далее цит. это издание с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

Список литературы

Абрамова В.С. Образ иностранца в прозе А.П. Чехова: переосмысление этностереотипов // *Мировая литература в контексте культуры*. 2017. Вып. 6(12). С. 84–90.

Буглак Т.О. Французы и Франция в творчестве А. П. Чехова: основные лейтмотивы // *Вестник Тверского государственного университета*. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 400–403.

Желтова Н. Ю. «Русское» и «Английское» в рассказе А. П. Чехова «Дочь Альбиона» // *Социально-экономические явления и процессы*. Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. 2011. № 12. С. 310–312.

Крюкова О. С. Немцы и «немецкое» в раннем творчестве А.П. Чехова // *А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя*. Сб. материалов Международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 1 – 4 октября 2009 года. Ростов-н/Д: НМЦ «ЛОГОС», 2009. С. 89–94.

Чехов А. П. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. 456 с.

RUSSIAN VS. FOREIGN CATEGORY IN A.P. CHEKHOV'S SHORT STORIES

Viktoriia S. Abramova

Candidate of Philology, Senior Instructor in the English Language and Intercultural Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

abramovavictoria@yandex.ru

This paper discusses the Russian vs. Foreign category and reveals the features of the ethnic Other representation in the consciousness of the perceiving character and the author in A.P. Chekhov's prose. Analysing two short stories entitled «Whistlers» and «Aborigines», the author of the article concludes that us vs. them opposition is constantly present in the character's mind while it is absent in the artistic consciousness of the author, and that leads to the author's mockery of the character's point of view.

Key words: A.P. Chekhov's prose, Russian vs. Foreign category, national, foreigner image, ethnic stereotype.

КОММЕНТИРОВАННЫЙ ПЕРЕВОД КЛАССИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ КАК ПРИМЕР ИНТЕГРИРОВАННОГО ЗАНЯТИЯ

Александр Юрьевич Братухин

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

В статье рассматриваются цели и задачи, стоящие перед учащимися при переводе классических текстов и принципы подбора последних. Показывается роль изучения греческого и латыни в профилактике экстремизма. Приводится пример древнего текста на классическом языке и комментарии к нему. Предлагаются темы по дисциплинам, которые могут быть раскрыты при разборе такого текста: сопоставление собственного перевода с переводами на современные иностранные языки, анализ того, как в немногих строках примера отражается историческая ситуация, ознакомление с автором разбираемого текста как представителем мировой литературы.

Ключевые слова: древнегреческий язык, латынь, классические авторы, интегрированное занятие, реальный комментарий, экстремизм.

Н. Л. Кацман выделяет следующие основные цели изучения латинского языка в языковом вузе: «I. Образовательная, которая включает: а) усвоение грамматической системы латинского языка в сопоставлении с системой родного и изучаемого западноевропейского языка; б) усвоение словарного минимума по латинскому языку в сопоставлении с однокоренными словами <...> в родном и изучаемом иностранном языке; в) общекультурное развитие учащихся. II. Воспитательная: а) этическое и эстетическое воспитание; б) умственное и трудовое воспитание (развитие памяти, внимания, логического и лингвистического мышления, умения вдумчиво читать текст, работать со словарём и т.д.). III. Практическая: чтение и перевод текстов» [Кацман 2003: 26]. По мнению Л. Т. Леушиной, «Эти цели актуальны и сегодня, причём не только для факультетов иностранных языков, но и для филологического, исторического, философского, юридического, для

всех, изучающих латинский язык» [Леушина 2013: 46]. На наш взгляд, в эпоху вытеснения «знаниевого» подхода «компетентностным» сказанное может быть немного откорректировано. Не забывая о целях, указанных Ниной Лазаревной, полезно дополнить их список следующими: выработка системного подхода при решении профессиональных задач и формирование стойкого неприятия экстремизма, социальных потрясений и революций. Поясним это утверждение.

Порядок слов в латинских (и древнегреческих) предложениях весьма произволен. В качестве примера рассмотрим первые строчки из оды Горация и их буквальный перевод:

Quis multā gracilis te puer in rosā perfusus liquidis urget odoribus gratō, Pyrrha, sub antrō? (Hor. Carm. I 5, 1–3)	Какой во многих (букв. многих) стройный тебя мальчик розах (букв. розе) / облитый жидкими обнимает благовониями / под приятным, Пирра, гротом?
--	--

Очевидно, что для верного перевода необходимо рассматривать весь комплекс составляющих фразу элементов, на связь между которыми указывают окончания. Правильное определение падежа и числа / времени и наклонения зависит от правильного определения склонения / спряжения. Сама по себе форма без обращения к словарю и учета контекста не содержит однозначной информации. Например, форма *sole* может переводиться либо «солнцем» (от *sol*, 3 скл.) или «о, единственный» (от *solus* 2 скл.); одинаково оканчивающиеся формы *ornat* и *credat*, *videt* и *credet* от глаголов разных спряжений относятся к разным наклонениям или временам («украшает» и «пусть верит», «видит» и «будет верить», соответственно). Таким образом, перевод предложений с классических языков формирует у студентов способность приходить к правильному решению после проведения подробного анализа всех компонентов системы.

Углублённое изучение древних языков и классической литературы (особенно, если оно начинается со школьной скамьи), созданной в эпоху традиционного общества, когда слово *novus* «новый» в словосочетаниях *res novae* «новые вещи», т. е. «переворот» и *homo novus* «новый человек», т. е. «выскачка» имели отрицательную коннотацию, перемены в музыке рассматривались как причина изменения важнейших государственных установлений (Plato. *Res publica* 424bc), а злодеями часто выступали новаторы в литературе (Aristophanes. *Ranae*) и политике (Cicero. *In Catilinam*), не может не накладывать отпечатка на читающего соответствующие тексты и комментарии к ним. Однако гораздо более сильную прививку от приобретения экстремистских

взглядов делает не содержание текстов, а сам языковой строй греческого и латыни, который исподволь воздействует на подсознание студента. Как было показано выше, перевод предложений с этих языков сопряжён с кропотливой работой со словарём и таблицами парадигм, не допускающей скоропалительных выводов. Такая методика приучает переводящего учитывать все лингвистические и экстралингвистические факторы и в любом деле действовать с учётом всех заданных параметров. Получение классического образования, когда учащегося приучают полагаться не на догадки (напр., что лат. *habēre* «иметь» и нем. *haben* «иметь» – однокоренные слова [это не так]), а на факты, извлекаемые из разных источников (словари, таблицы, текст), страхует его от опасности стать жертвой любой манипуляции. Здоровый скептицизм становится его неотъемлемой чертой. Вероятно, этими обстоятельствами было вызвано, с одной стороны, закрытие кафедр классической филологии после Октябрьской революции, их открытие в Ленинграде в 1932 г., в Москве в 1934 г., а также ренессанс классического образования в послевоенные годы (например, издание практической и теоретической частей «Грамматики латинского языка» С. И. Соболевского в 1947 и 1948 гг. соответственно). Первыми ласточками, возвестившими возрождение традиционных ценностей в СССР, были, как известно, введение в Красной армии погон в 1943 г. и избрание в том же году Патриарха.

Изучение индоевропейских языков с выходом на языки других семей выбивает почву из-под ног сторонников национальной и расовой исключительности.

Знакомство с латинскими текстами, рисующими ненасильственное распространение христианства в Римской империи и одиозные примеры религиозной нетерпимости со стороны римских властей, проигравших битву за души современников, наглядно показывает, какой путь следует избирать верующим/атеистам в отстаивании своих убеждений.

Глубокое, на уровне языка, литературы, истории изучение Античности даёт учащимся понимание того, что вся европейская цивилизация уходит своими корнями в классическую древность. Это понимание придаёт воззрениям учащихся традиционность и стабильность.

При наличии большого количества часов, выделяемых на курсы, предполагающие изучение древних языков, адаптированные и учебные тексты весьма полезны, однако при малом количестве кредитных единиц желательно учить студентов на оригинальных предложениях. При этом предлагаемые для перевода отрывки могут быть взяты из того автора, о котором говорилось на занятии. Допустим, на занятии, на

котором изучаются прилагательные, учащиеся параллельно знакомятся с творчеством Эсхила. В этом случае можно дать следующие предложения: οὐ γάρ ποτ' ἐρεῖς ὡς Ὡκεανοῦ φίλος ἐστὶ βεβαιότερός σοι (Aeschylus. Prometheus vinctus). τοιόνδε Τροίᾳ περιβαλὼν ζευκτήριον / ἄναξ Ἀτρεΐδης πρέσβυς, εὐδαίμων ἀνὴρ, / ἦκει, τίεσθαι δ' ἄξιότατος βροτῶν / τῶν νῦν (Aeschylus. Agamemnon) с прилагательными в различных степенях сравнения πρέσβυς, εὐδαίμων, βεβαιότερος, ἄξιότατος.

Целью грамматического комментария является объяснение учащимся сложностей в морфологии и синтаксисе. В качестве примера сошлёмся на комментированные издания «римских классиков» (Цезаря, Вергилия и Овидия 1946 года, Цицерона 1947 года, Лукреция 1948 года и др.) и на недавно вышедший текст речи Цицерона в защиту Лигария с комментариями [Антонец, Солопов 2017: 71–250]. Таким образом, подобное объяснение является продолжением изучения грамматики.

Задачу «реального» (или исторического) комментария Б. В. Томашевский видит в том, чтобы «дать сведения о вещах и лицах, упоминаемых автором. Эта категория комментария – самая ответственная и требующая наибольшего критицизма. Задача его – поставить читателя в условия того идеального слушателя, к которому обращался поэт, и сообщить ему необходимые сведения, которые предполагал автор известными своему читателю. По большей части это те сведения, которые в своё время были достаточно общеизвестны, но в настоящее время забыты. Это – сведения о современных автору лицах и событиях» [Томашевский 1959: 210]. В идеале реальный комментарий должен превращать читателя древнего текста в современника его автора, понимающего не только то, о чём тот писал, но и его самого. Речь идёт о разъяснениях по поводу малоизвестных в наши дни фактов из жизни людей древности, их религиозных, философских взглядов, научных представлений, забытых исторических событий, непонятных географических названий и т. п. Рассмотрим текст из «Фарсалии» Лукана и комментарий к нему:

utque Iovis ¹ volucer, calido cum protulit ovo / inplumis natos, solis convertit ad ortus: / qui potuere pati radios et lumine recto / sustinere diem, caeli servantur in usus, / qui Phoebos ² cessere, iacent: sic pignora gentis / Psyllus ³ habet, siquis tactos non horruit angues, / siquis donatus serpentibus infans. (Lucan. Bellum civile IX 902–908).	Птица Юпитера ¹ так из согретых яиц, напоследок / Выведя голых птенцов, обращает их клювом к востоку: / Те, что способны терпеть лучи и могут на солнце, / Глаз не спуская, глядеть, – остаются на службе у неба; / Тех, что пред Фебом ² дрожат, – бросает орлица: так псиллы ³ / Могут свой род доказать, если, змей не страшась, ребёнок / Станет с гадюкой играть которую дал ему старший (Пер. Л. Е. Остроумова, ред. Ф. А. Петровского)
---	--

¹ орёл. О способности орлов смотреть на солнце писали многие античные авторы. «Из тех <птиц>, которых мы знаем, величайший почёт – орлу, величайшая <у него> и сила. Их шесть родов. <...> Лишь морской орёл своих ещё неоперившихся птенцов, подталкивая, сразу же заставляет пристально смотреть на прямые лучи солнца и, если замечает <кого-нибудь> зажмурившегося или со слезящимися глазами, выбрасывает из гнезда, словно ненастоящего и выродившегося (degenerem)» (Plinius Secundus. Naturalis historia. X, 10, 6). Ср. Clemens Alexandrinus. Protrepticus. 10, 92, 5. Tertullianus. De anima. 8, 4. Ambrosius. De interpellatione Job et David. II, 5, 21; Hexaemeron. V. 18. 60–61).

² здесь: солнце.

³ древнее племя, обитавшее в Северной Африке; считалось, что псиллы умели заклинать змей и исцелять укушенных змеями.

При работе с классическими текстами возможен и желателен интеграционный подход. Сопоставляя латинский текст с его переводами на английский (или другой изучаемый иностранный) язык и их друг с другом, выявляя отличия между ними и объясняя причины их появления, учащиеся шлифуют свои переводческие навыки при работе с изучаемым иностранным языком.

«As the bird of Jove turns his unfeathered eaglets, when hatched from the warm egg, to face the rising sun – those who prove able to endure the beams, and can gaze without flinching straight at the light, and kept alive for the service of the god;	...So the bird of Jove Turns his new fledglings to the rising sun And such as gaze upon the beams of day With eyes unwavering, for the use of heaven
--	---

but those whom the sun has mastered are neglected – so the Psylli are convinced that the breed is true, if the babe shrinks not to touch snakes and makes a plaything of the serpent given him» [Duff 1962: 573].	He rears; but such as blink at Phoebus' rays Casts from the nest. Thus of unmixed descent The babe who, dreading not the serpent touch, Plays in his cradle with the deadly snake [Ridley 1905: 296].
---	--

В «Фарсалии» Марк Анней Лукан рассказывает о Гражданской войне между Цезарем и Помпеем. На равнине, название которой стало названием поэмы, первый разбил второго, уходящий республиканский строй уступил место новому, императорскому. Необходимый исторический комментарий напоминает студентам то, что они изучали в 5-м классе, а также расширяет их кругозор.

Кроме того, при разборе приведённого текста может быть затронута история мировой литературы, неотъемлемой частью которой является творчество Марка Аннея Лукана (39–65 гг.). Отдельного разговора заслуживают политические (антицезарианские) и философские (стоические) взгляды этого автора, его стиль (азианский), его взаимоотношения с императором Нероном. При рассказе о Лукане, опиравшемся исключительно на исторический материал, можно сопоставить его «Фарсалию», с одной стороны» с произведениями Гнея Невия и Квинта Энния, с другой стороны, с «Освобождённым Иерусалимом» Т. Тассо, «Орлеанской девой» Ф. Шиллера, «Полтавой» А. С. Пушкина.

Список литературы

Антонец Е. В., Солопов А. И. Divina ironia. Речь Цицерона в защиту Лигария: опыт интерпретации. М.: Р.Валент, 2017. 320 с.

Кацман Н. Л. Методика преподавания латинского языка. М.: ВЛА-ДОС, 2003. 256 с.

Леушина Л. Т. Древние языки и современное образование // Язык и культура. 2013. № 4(24). С. 42–52.

Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М.: Искусство, 1959. 280 с.

Duff J. D. Lucan. The Civil War / translated by J. D. Duff. London: William Heinemann LTD, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962. 638 p.

Ridley E. Lucanus M. A. Pharsalia. / translated by E. Ridley. London? New York, Bombay: Longmans, Green, and Co. 1905. 334 p.

COMMENTED TRANSLATION OF CLASSICAL TEXTS AS AN EXAMPLE OF AN INTEGRATED LESSON

Alexandr Yu. Bratukhin

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

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Bratucho@yandex.ru

The article discusses: the goals and objectives facing students in the translation of classical texts and the principles of the selection of them. The role of studying Greek and Latin in the prevention of extremism is shown. An example of an ancient text in the classical language and comments to it are given. Topics are proposed by discipline that can be disclosed when parsing such a text: comparing your own translation with translations into modern foreign languages, analyzing how the historical situation is reflected in a few lines of the example, familiarizing yourself with the author of the analyzed text as a representative of world literature.

Key words: Greek, Latin, classical authors, integrated lesson, grammatical and real commentary, extremism.

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА Р. КИПЛИНГА *KIM* В *MIDNIGHT'S CHILDREN* С. РУШДИ

Людмила Викторовна Братухина

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

Статья посвящена сравнительному рассмотрению романов Р. Киплинга *Kim* и *Midnight's Children* С. Рушди в аспекте репрезентации в них межконфессионального диалога. Анализируются эпизоды произведений, в которых писатели показывают эффективность или неэффективность «перевода смыслов» с языка одной религии на язык иной. Романы исследуются как представляющие, соответственно, колониальную и постколониальную англоязычную прозу. Делается вывод о роли межконфессионального диалога в создании образа колонизатора, а также в полемике с колониальной литературой.

Ключевые слова: Рушди, Киплинг, «Ким», «Дети полуночи», колониальная литература, постколониальная литература, перевод смыслов, межконфессиональный диалог.

Роман Р. Киплинга *Kim* (1901) редко рассматривается как один из претекстов *Midnight's Children* (1981) С. Рушди. Сам Рушди высказал в эссе 1990 г. довольно резкие суждения о малой прозе Киплинга, находя в его рассказах «расовый фанатизм», надуманность сюжетов, изобретение несуществующего наречия («invented Indiaspeak»), снисходительное отношение к героям-индийцам [Rusdie 1991: 74]. При этом отмечается и точность их изображения. В своем видении Индии Рушди, очевидно, с позиции постколониального дискурса, полемизирует с Киплингом, заявляющим о «своей вере в то, что Индия никогда не сможет оставаться в одиночестве без британского лидерства» и высмеивающим «попытки индийцев усвоить превосходную культуру Англии» [Rusdie 1991: 80].

Исследователи расходятся в оценке произведений Р. Киплинга: следуют ли они в русле колониального дискурса или отражают амбивалентную перспективу межкультурного взаимодействия, аналогичную

«позиции постколониальных писателей» [Çelikel 2004: 294]. О. Г. Сидорова, выражая диалектическую позицию большинства исследователей, относит произведения Р. Кипплинга к англо-индийской литературе, отражающей определенные идеи официального утвердившегося во второй половине XIX в. видения колониальной проблематики, но при этом находит, что Кипплинг «далеко выходит за рамки его однозначности» [Сидорова 2005: 75]. Б. М. Проскурнин отмечает сложившееся в зарубежной науке мнение о том, что роман Кипплинга *Kim* – «самое сложное из всех исследование реальности», в котором «писатель преодолевает чисто британское, т. е. колониальное видение Индии и выходит на более широкий масштаб ее понимания» [Проскурнин 2010: 99]. Ф. Джассавалла в статье «Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality» вопреки мнению П. Уильямса, Э. Саида и Х. Бхабхи о Кипплинге как о типичном колониальном писателе настаивает, что роман *Kim* следует рассматривать как «антиколониальное произведение». При этом предполагается, что описание внешних событий колонизации в романе имеет меньшее значение, чем воспитание героя как процесс формирования «индийского самосознания» (self awareness of Indianness) [Jussawalla 1997: 27].

Как нам представляется, на страницах *Midnight's Children* разворачивается литературная полемика С. Рушди со своим, вызывающим противоречивые чувства, предшественником именно на материале романа *Kim*. Подобное «сознательное заимствование идей, материалов, мотивов, берущихся за образец, с целью поставить его на службу собственным эстетическим, этическим, политическим и др. интересам» [Левакин 2012: 308] следует определить как рецепцию творчества конкретного автора в романе *Midnight's Children*, особым образом оттеняющую и акцентирующую его постколониальную тематику и проблематику.

Р. Кронин отмечает близость тематики рассматриваемых произведений Кипплинга и Рушди: «...“Дети полуночи” скорее воспринимаются как версия “Кима”, написанная после независимости» [Cronin 1987: 202]. Исследователь находит принципиальное сходство в позиции обоих авторов по отношению к предмету изображения («Кипплинг и Рушди – посторонние, но, поскольку они посторонние, им доступна вся Индия» [Cronin 1987: 203]), который в равной степени и у Кипплинга, и у Рушди предстает их личной фантазией, возможно, отличающейся от реальной страны. Принципиальное же различие между *Kim* и *Midnight's Children*, по мнению Р. Кронина, заключается в изображении отношений между знанием и силой (властью): «В “Киме” знания и сила (power) поддерживают друг друга...“Дети полуночи” представляют мир, в котором знания и сила всегда противостоят друг другу» [Cronin

1987: 209]. Это различие представляется объяснимым политическими взглядами (в равной степени лишенными конкретности): «добродушный империализм» у Кипплинга и «либеральные предрассудки» Рушди [Cronin 1987: 210]. Другим значимым различием между произведениями становится воплощение осуществления стремления «воплотить невозможное разнообразие Индии» в образе одного персонажа: в романе Кипплинга это «непримиримое несоответствие между силой человеческой фантазии и нашим знанием реальности» преодолевается фантазией ребенка, не замечающего его; в "Детях полуночи" возникает «пропасть, которую может преодолеть только безумец» [Cronin 1987: 211].

Ж. Янг рассматривает романы *Kim* и *Midnight's Children* с точки зрения отражения в каждом из них проблематики «путешествия и перевода». Так, в романе Кипплинга исследователь усматривает десакрализацию колониальной иерархии и представления о культурном превосходстве англичан, происходящую в процессе «языкового и культурного перевода во время путешествия», при этом отмечается, что «Индия все еще находится под контролем британского империализма» [Yang 2018]. В *Midnight's Children* идея путешествия как перевода представлена иначе: не только физическое путешествие, но и психологическое, когда герой, раскрывая свой внутренний мир, показывает принципиально противоречащую контролю колониальной власти и культуры гибридность «постколониальной нации». Таким образом в произведении Рушди отображаются процессы деколонизации и глобализации [Yang 2018]. То есть по сути, Ж. Янг различает в романах Кипплинга и Рушди, соответственно, достаточно либеральный, но еще колониальный взгляд на взаимодействие культур и радикальный постколониальный.

Опираясь на работы данных исследователей, мы предполагаем рассмотреть несколько иной аспект в сопоставлении двух произведений. Целью настоящей работы является сравнение репрезентации диалога различных религий в *Midnight's Children*, произведении постколониальной прозы, с подобным явлением в тексте романа *Kim*, отражающего предшествующую С. Рушди традицию изображения Индии. Как нам представляется, здесь можно говорить об осознанном диалоге писателя новейшего времени со своим известным предшественником.

Одним из ключевых событий, определивших судьбу героя *Midnight's Children* Салема Синая (которая символически отражает судьбу новой постбританской Индии¹), становится подмена ребенка в родильном доме: акушерка Мари Перейра поменяла бирки с именами младенцев, и сын бедняка-актера (известного только по прозвищу Уи Уилли Уинки) стал воспитываться в обеспеченной семье. Девушка намеренно делает это, своеобразно истолковав идею социальной справедливости и

желая во что бы то ни стало угодить своему возлюбленному Жозефу д'Косте, исповедующему социалистические взгляды: «And when she was alone-two babies in her hands-two lives in her power-she did it for Joseph, her own private revolutionary act, thinking: He will certainly love me for this, as she changed name-tags on the two huge infants, giving the poor baby a life of privilege and condemning the rich-born child to accordions and poverty... 'Love me, Joseph!' was in Mary Pereira's mind, and then it was done» [Rushdie 2010: 157]. Поясняя, какие душевные метания привели Мари к такому отчаянному поступку, автор предваряет рассказ о рождении Салима и подмене младенцев эпизодом исповеди, в котором мы видим, как героиня отказывается от своей позиции христианки-католички в угоду возлюбленному. Так, девушка на исповеди спрашивает священника о том, какого цвета был Христос, и негодует, получив неожиданный ответ: «All available evidence, my daughter, suggests that Our Lord Christ Jesus was the most beauteous crystal shade of pale sky blue» [Rushdie 2010: 137]. Рушди подробно объясняет, почему так отвечает святой отец и что скрывалось за вопросом Мари. Так, ответ священника рассчитан на восприятие индуистов: «...when they ask about colour they're almost always that... important to build bridges, my son. Remember,' thus spake the Bishop, 'God is love; and the Hindu love-god, Krishna, is always depicted with blue skin. Tell them blue; it will be a sort of bridge between the faiths; gently does it, you follow; and besides blue is a neutral sort of colour, avoids the usual Colour problems, gets you away from black and white: yes, on the whole I'm sure it's the one to choose» [Rushdie 2010: 137–138]. Проблема же заключается именно в том, что Мари спрашивает о том, является ли Иисус Христос Богом только белых людей, которым ее возлюбленный-социалист противопоставляет бедное «небелое» население Индии. Четкие границы этого социального разделения в сбивчивых словах девушки обнаружить сложно, предположительно, к «белым» относятся не только европейцы, но и богатые индийцы. Мари соглашается на словах со священником в том, что Христос выше деления по цвету кожи («'Come, come, surely the Divine Radiance of Our Lord is not a matter of mere pigment?» [Rushdie 2010: 138]), что по сути означает отрицание и разделения по социальному признаку перед Богом. Однако завершается эпизод словами девушки, показывающими ее готовность отказаться от догматических положений: «'No, Father, I swear to God, I don't know what I won't do to get me back that man» [Rushdie 2010: 140]. Получается, что девушка не убеждена словами священника, герои не достигают взаимопонимания, несмотря на то, что принадлежат к одной культурной и религиозной традиции. Столь изысканный «перевод смыслов» одной религии на язык другой пропадает втуне, более того показывается

насколько бесплоден разговор людей одной веры, поскольку священник, имея шаблонные представления о местных жителях, не способен адекватно оценить насущные проблемы, волнующие их независимо от цвета кожи и этнической принадлежности.

В романе же Киплинга мы видим принципиально иную ситуацию. В первой главе при посещении лахорского музея тибетский лама вступает в весьма продуктивный диалог со служителем-англичанином. Автор, объединяя в описании лахорских экспонатов, реалии христианства, буддизма (и даже ислама), словно показывает читателю, как представители разных религий находят общий язык: «Here was the devout Asita, the pendant of Simeon in the Christian story, holding the Holy Child on his knee while father and mother listened; and here were incidents in the lehend of the cousin Devadatta. Here was the wicked woman who accused the Master of impurity, all confounded; here was the teaching in the Deerpark... Here was Kapilavastu, here the Middle Kingdom, and here Mahabodi, the Mecca of Buddhism; and here was Kusinagara, sad place of the Holy One's death » [Kipling 1994: 60–61]. Киплинг описательно представляет нам эту беседу: «Then he composed himself reverently to listen to fragments, hastily rendered into Urdu. For the first time he heard of the labours of European scholars, who by the help of these and a hundred other documents have identified the Holy Places of Buddhism» [Kipling 1994: 61]. Таким образом мы видим, что европеец оказывается сведущим в содержательном аспекте и формальном выражении, разговаривая на языке, понятном собеседнику-иноверцу. В завершение разговора Киплинг показывает, как служитель музея, предлагая вещи, полезные в путешествии паломнику, напрямую использует религиозные понятия из лексикона своего собеседника, подчеркивая уважительное отношение к ламе как к равному по статусу «серьезному ученому»: «Suffer me now to acquire merit. We be craftsmen together, thou and I» [Kipling 1994: 64].

Также удачно (судя по достигнутому пониманию) осуществляет «перевод смыслов» Ким, выступая в качестве переводчика при разговоре ламы с католическим и протестантскими капелланами Меверикского полка. Например, весьма образное выражение ламы, в котором содержится вопрос о будущем Кима в полку, на знамени которого изображен красный бык – «What gift has the Red Bull brought?» [Kipling 1994: 135] – мальчик переводит для англичан-священников так, чтобы они, не воспринимающие всерьез пророческий характер этого символического образа, поняли, что именно заботит тибетского монаха: «What are you going to do?» [Там же]. Когда католический патер пытается объяснить буддисту-тибетцу необходимость воспитания Кима как белого сахиба и

использует слово «кисмет», мальчик это исламское понятие, предполагающее предопределенность высшего порядка, передает как horoscope: «...they say that the meaning of my horoscope is now accomplished, and that being led back – though as thou knowest I went out of curiosity to these people and their Red Bull I must needs go to a madrissah and be turned into a Sahib» [Kipling 1994: 137]. Для ламы, сведущего в составлении гороскопов, такое объяснение значительно понятнее слов отца Виктора. Для подобного эффекта переводчику необходимо разбираться в культурном контексте обоих языков, и Киплинг показывает, что Ким сочетает в себе знание разнообразных индийских культурных реалий и пусть несовершенное представление об английских. Следует согласиться с Ж. Янг: «Ким – не беспристрастный переводчик», переводя «он подтверждает свое превосходство в качестве колонизатора» [Yang 2018]. Впрочем, подобное же можно утверждать и относительно перевода, осуществляемого служителем лахорского музея.

В произведении присутствуют эпизоды, в которых межкультурный диалог не столь успешен. Например, уже упоминаемые капелланы Меверикского полка – отец Виктор и отец Беннет – совершенно не способны договориться с представителем буддизма, хотя по разным причинам. Отец Беннет априори относится к ламе пренебрежительно, поскольку он принадлежит иной религии: «Bennett looked at him with the triple-ringed uninterest of the creed that lumps nine-tenths of the world under the title of “heathen”» [Kipling 1994: 135]. Отец Виктор настроен на конструктивный диалог, он пытается подбирать слова и выражения, понятные иноверцу. Вот как священник объясняет свой посыл: «He must believe that the boy’s coming here – to his own regiment – in search of his Red Bull is in the nature of a miracle. Consider the chances against it, Bennett. This one boy in all India, and our regiment of all others on the line o’ march for him to meet with! It’s predestined on the face of it. Yes, tell him it’s Kismet. Kismet, mallum?” (Fate! Do you understand?). He turned towards the lama, to whom he might as well have talked of Mesopotamia» [Kipling 1994: 137]. К сожалению, отец Виктор не знает языка и недостаточно разбирается в религиозных нюансах (используя понятие из ислама в разговоре с буддистом). Также не достигнуто взаимопонимание в общении представителей конкурирующих с Британией европейских держав – России и Франции – с местными жителями, и также Киплинг акцентирует религиозный аспект в этом общении. Так, русский и французский шпионы не осознают настоящего статуса ламы, что свидетельствует об их поверхностных знаниях о местной культуре: «“Look!” said the Frenchman. “It is like a picture for the birth of a religion-

the first teacher and the first disciple. Is he a Buddhist?” “Of some debased kind,” the other answered. “There are no true Buddhists among the Hills» [Kipling 1994: 201]. Предлагая ламе продать им изображение Колеса мира, иностранцы не понимают его истинной ценности для тибетца: «The lama, of course, would no more have parted with his chart to a casual wayfarer than an archbishop would pawn the holy vessels of a cathedral. All Tiber is full of cheap reproductions of the Wheel; but the lama was an artist, as well as a wealthy abbot in his own place» [Kipling 1994: 202]. В конечном итоге конфликт, начавшийся из-за религиозного изображения, завершается дракой.

Неспособность к межрелигиозному и шире межкультурному диалогу становится у Киплинга отрицательной характеристикой персонажей, в то время как умелое общение с представителями иных религий – положительной. В принципе это соответствует идеальному образу англичанина-колонизатора, о котором говорит в романе полковник Крейтон, наставляя Кима: “...thou art a Sahib and the son of a Sahib. Therefore, not at any time be led to contemn the black men. I have known boys newly entered into the service of the Government who feigned not to understand the talk or the customs of black men. Their pay was cut for ignorance. There is no sin so great as ignorance. Remember this» [Kipling 1994: 119]. В *Midnight's Children* неудачная попытка общения священника с прихожанкой, повлекшая за собой серьезные последствия для главного героя, отражает принципиальную невозможность точного понимания местной культуры с позиции колонизатора, поскольку позитивных примеров подобного диалога нет.

Подводя итог, отметим, что С. Рушди в тексте романа *Midnight's Children* полемизирует с Р. Киплингом, показывая принципиальную неактуальность «перевода смыслов» в ситуации, когда шаблонные представления о местной культуре заслоняют ее настоящие проблемы. Таким образом, оспаривается определенность и обоснованность иерархических позиций колониального дискурса, превращающего колонизируемых в объект, артикулируемый колонизаторами. Писатель словно задается целью показать настоящую Индию, ее реальность, не укладывающуюся в определенные схемы колониального дискурса.

Примечания

¹Учитывая, что Салем – особый ребенок – не просто один из многих родившихся в особую ночь провозглашения независимости Индии (15 августа 1947 г.), а один из двух, родившихся в самую полночь, – следует рассматривать его судьбу как своеобразную метафору самой Индии, нового государства, появившегося одновременно с этим персонажем.

Список литературы

Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. № 27. 2012. С. 308–310.

Проскурнин Б. М. «Ким» Редьярда Киплинга: жанровая структура и проблемы перевода (размышления по поводу пермского издания романа в 1991 г.) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 6 (12). С. 98–108.

Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. 262 с.

Cronin R. The Indian English Novel: *Kim* and *Mightnight's Children* // Modern Fiction Studies. Volume 33, Number 2, Summer 1987, P. 201–213.

Çelikel Mehmet Ali Kipling's Post-Colonial Ambivalence: Who is Kim? // Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 44, 2 (2004). P. 285–295.

Jussawalla F. Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality // October Links & Letters. 1997. № 4. P. 25–38.

Kipling R. Kim. Ware: Wordsworth Edition Ltd. 1994. 247 p.

Rushdie S. Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991. London: Granta Books; New York: In association with Viking. 1991. 451 p.

Rushdie S. Midnight's Children. London: Vintage Books, 2010. 672 p.

Yang Zh. Travel and Translation in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Rudyard Kipling's *Kim* // Writing Sample 2. 2018. URL: https://www.researchgate.net/publication/331987391_Travel_and_Translation_in_Salman_Rushdie's_Midnight's_Children_and_Rudyard_Kipling's_Kim (дата обращения: 12.02. 2020).

RECEPTION OF *KIM* BY R. KIPLING IN S. RUSHDIE'S *MIDNIGHT'S CHILDREN*

Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philological Sciences, 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 devoted to a comparative consideration of R. Kipling's *Kim* and *Midnight's Children* by S. Rushdie in the aspect the representation of interfaith dialogue in those novels. The article analyzes episodes of works in which writers show the effectiveness or inefficiency of "translation of meanings" from the language of one religion to the language of another. Novels are studied as representing, respectively, colonial and postcolonial English-language prose. The conclusion is made about the role of interfaith dialogue in creating the image of the colonizer, as well as in polemics with colonial literature.

Key words: Rushdie, Kipling, *Kim*, *Midnight's Children*, colonial literature, postcolonial literature, translation of meanings, interfaith dialogue.

**ДЭВИД КОППЕРФИЛЬД, ПИП И ДЖЕЙН ЭЙР
В «ПРАВИЛАХ ВИНОДЕЛОВ» ДЖ. ИРВИНГА**

Варвара Андреевна Бячкова

к.филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры; кафедры английского языка профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15

bvarvara@yandex.ru

Представлен анализ аллюзий на романы Ч. Диккенса («Дэвид Копперфильд», «Большие надежды», а также – «Крошка Доррит») и Ш. Бронте («Джейн Эйр») в произведении «Правила виноделов» Дж. Ирвинга. Упоминание классических викторианских романов в «Правилах виноделов» подчеркивают следование Дж. Ирвингом за литературной традицией, сходство жанров и проблематики. Будучи важным элементом картины мира героев романа «Правила виноделов», произведения Диккенса и Бронте служат раскрытию образов основных персонажей романа, подчеркивая их сходство с героями прочитанных книг и отличия от них, символизируя их взросление и оставаясь неизменными символами дома и источником нравственных ориентиров.

Ключевые слова: «Правила виноделов», Дж. Ирвинг, Ч. Диккенс, Ш. Бронте, роман воспитания, литературная традиция.

В этой статье мы продолжим наши размышления о романе Ш. Бронте «Джейн Эйр» как произведения, послужившего основой для творчества писателей разных эпох и в разных частях света. В предыдущей публикации мы рассмотрели трансформации ключевых жанровых характеристик, тематики, проблематики, основных сюжетных коллизий и образов в «восточной» литературе на примере романа Р.Н. Гюнтекина «Чалыкушу» [Бячкова 2020]. В качестве географически диаметрально противоположной «западной» литературы, также привлекающий текст романа Ш. Бронте в новые литературные произведения, исследуется роман Дж. Ирвинга (*John Irving*, род. 1942) «Правила виноделов» (“*The Cider House Rules*”, 1985).

Если Р. Н. Гюнтекин заставляет нас вспомнить Ш. Бронте в связи со схожестью сюжета, проблематики и жанра произведения без

цитирования романа Бронте или аллюзий на него, хотя сам факт знакомства Гюнтекина с романом «Джейн Эйр» не доказан [Бячкова 2020: 13–14], то в романе Дж. Ирвинга «Джейн Эйр» присутствует именно как литературное произведение, с частым его цитированием, размышлениями героев над романом, аллюзиями. Необходимо добавить, что литературная картина мира героев Ирвинга состоит из нескольких романов. Еще чаще, чем Ш. Бронте, в произведении фигурирует Ч. Диккенс и его романы «Дэвид Копперфильд», «Большие надежды», «Крошка Доррит».

Исследователи уверены в том, что для Дж. Ирвинга Диккенс был одним из главных авторитетов в литературе. Т. Ф. Дэвис и К. Уомак, например, отмечают, как в произведениях «короля романов» Дж. Ирвинг ценил прежде всего сложную повествовательную структуру и глубину психологического анализа [Davis, Womack 1998]. Именно поэтому между произведениями писателей обнаруживается сходство, не говоря уже о том, что, по справедливому утверждению Е.М. Загариной, Дж. Ирвинг в своем творчестве продолжает развивать традиции европейского романа воспитания [Загарина 2009]. Сравнивая Ч. Диккенса и Дж. Ирвинга, мы можем отметить, сходные средства художественной выразительности: ключевую характеристику, метафору как основу образа персонажа. Вспомним, как Дэвид Копперфильд описывает мисс Мердстон: «Расплачиваясь с кучером, она достала деньги из твердого металлического кошелька... кошелек находился в сумке, которая висела у нее через плечо на тяжелой цепочке и защелкивалась, будто норовя укусь... Я никогда еще не видел такой металлической леди...» [Диккенс 1959: 61]. По такому же пути ключевые характеристики и метафоры использует в «Правилах виноделов» и Дж. Ирвинг. Третья приемная семья Гомера Уэллса (Гомера Бура – в переводе М. Литвиновой [Ирвинг 2017]¹) описывается так: “Everyone called her Mom. No one... called him anything but Professor... If his tone was professional..., he was a man of very regular habits...Homer met them all for Thanksgiving. ... Mom would outdo herself at momness. The professor has a lecture ready on every conceivable subject” [Irving URL: I]².

Уточним, что и роман «Джейн Эйр» занимает в произведении Ирвинга существенное место. «Правила виноделов» открываются эпиграфом из Шарлотты Бронте («Традиционные устои – не то, что моральные принципы, уверенность в своей непогрешимости, не религиозность. Критиковать одно, не значит нападать на другое» [Ирвинг 2017: 5]). Кроме того, многие идеи и концепции, присутствующие в романах Ч. Диккенса, на самом деле можно понимать шире: не как диккенсовские, а как викторианские. И, соответственно, они присутствуют и в

романе Ш. Бронте, а иногда находят в нем даже более существенное отражение.

Представленный нами анализ романа «Правила виноделов» ограничивается только темой присутствия в тексте романов Ш. Бронте и Ч. Диккенса, образов Пипа, Дэвида Коперфильда, Джейн Эйр и романа «Крошка Доррит», будучи более чем «богатым» произведением с точки зрения жанра, затрагиваемых в нем тем, образов и мотивов. Но, тем не менее, перечисленные нами романы занимают в нем существенное место. Все начинается с того, что в сиротском приюте Сент-Клауд (Сент-Облако) Доктор Ларч (Кедр) именно эти произведения выбирает для чтения своим подопечным, рассудив, что сиротам нужно читать «книги о сиротах» и, прежде всего – своего любимого писателя – Ч. Диккенса [Ирвинг 2017: 34] («Джейн Эйр» читают исключительно девочкам, главный герой романа Гомер Уэллс знакомится с этим произведением потому, что вечернее чтение вслух – его обязанность). Небогатая на события жизнь в приюте Сент-Клауд делает вечернее чтение самым важным моментом дня, источником самых ярких впечатлений его маленьких обитателей и основой их знаний о мире, образования и воспитания. Поэтому неудивительно, что образы из романов наполняют ежедневную рутину Сент-Клауд (так, например, принадлежащую приюту машину называют Кларой, в честь матери Дэвида Копперфильда), а «выпускники» приюта постоянно вспоминают о прослушанных в детстве произведениях даже став взрослыми людьми.

Диккенсовское начало словно «проникает» со страниц читаемой по вечерам книги в жизнь. Дж. Ирвинг не раз подчеркивает сходство обитателей Сент-Клауд с миром Диккенса, а также – Ш. Бронте. Уже сам образ сиротского приюта поднимает тему незащищенного детства, которая в США в середине XX в., оказывается не менее актуальной, чем она была в викторианской Англии. Ни Пип, ни Джейн не счастливы в детстве (Дэвид свое счастливое детство теряет с появлением отчима). Так Ч. Диккенс и Ш. Бронте ставят проблему дома, показывая, что вопреки викторианской доктрине, дом может быть защитой, опорой и источником счастья и тепла далеко не для всех. В Сент-Клауд эта проблема существует по определению: какой бы добротой и заботой ни окружали в приюте детей доктор Ларч и его подчиненные, сиротский приют остается сиротским приютом, он не может быть домом. Именно поэтому доктор Ларч, например, не мешает медицинским сестрам давать детям имена в странной «чуждаковатой» манере: сестра Эдна, влюбленная в доктора, «играет» с его именем и фамилией, наделяя тем или другим новорожденных воспитанников приюта (Джон Ларч, Джон Уилбур и пр.), Сестра Энджела – с кличками многочисленных котов и

кошек (Фаззи, Смоуки, Курли, Сэм, Эд). Она же дает имя Гомеру, имея в виду отнюдь не автора «Одиссеи», а своего пушистого любимца (Гомер – одна из самых популярных кличек для котов кошек в англоговорящих странах). Планируется, что сироты при усыновлении получают другое имя и забудут «временное», данное им в приюте.

Больше всего доктор Ларч обеспокоен судьбой Гомера Уэллса: мальчик никак не может прижиться в приемных семьях, парадоксальность ситуации Гомера растет: сиротский приют становится ему родным домом. Поняв, что Гомер «принадлежит Сент-Клауд» (или «Усыновлен Сент-Облаком» [Ирвинг 2017: I]), доктор Ларч становится наставником мальчика, обучает медицине, привлекает к заботе о младших детях. Сам доктор Ларч напоминает Дон-Кихота и чудаков Диккенса. Когда-то он принял на себя руководство детским приютом (в котором также помещается родильный дом, где появляются на свет будущие воспитанники Сент-Клауд), искренне любит своих подопечных, заботится о них, старается, чтобы его «Принцы Мэна и Короли Новой Англии» (как он называет детей) не несли на себе отпечаток сиротского детства, а уверенно шли по жизни вперед, добиваясь успеха и счастья.

В отличие от диккенсовских чудаков, доктор Ларч многое повидал, он лишен иллюзий, веря в будущее детей, отличается довольно пессимистическим взглядом на жизнь, принимает эфир, а также порой демонстрирует довольно радикальные взгляды, с которыми можно поспорить. Например, в своей клинике он активно делает аборт, полагая, что профессионально проведенное прерывание беременности – гуманнее, чем рождение никому не нужного сироты: «Если женщина сильная, и знает, что никто на свете не будет любить ее ребенка, она приходит сюда, и я помогаю ей» [Ирвинг 2017: 88]. Подвижничество доктора Ларча, его тяжелый труд не остаются незамеченными, прежде всего, Гомером, которому суждено стать приемником, своего рода «чудаком», воспитываемым сирот.

Если говорить о роли романов Ч. Диккенса и Ш. Бронте в жизни персонажей романа, то речь идет, прежде всего, об их воспитании и познании ими мира. Герои отождествляются с Пипом, Джейн Эйр, Дэвидом Копперфильдом. Как и герои Диккенса и Бронте, персонажи Дж. Ирвинга странствуют в поисках своего места в жизни. Странствия Гомера, несмотря на их крайне небольшую «протяженность» (Гомер уезжает из Сент-Клауд с новыми друзьями на ферму Сады у Океана (Океанские Дали), где и проводит существенную часть своей жизни), делают его имя говорящим, заставляя нас вспомнить не только о Диккенсе, но и об «Илиаде», «Одиссее» и их авторе. Воспитанница приюта Мелони (трудный подросток, вырастающий в молодую женщину с непростым

характером), покидая приют, забирает с собой экземпляр «Джейн Эйр», периодически перечитывая его во время своих странствий. Девушка повсюду разыскивает Гомера. Однажды, читая сезонным работницам отрывок из «Джейн Эйр», Мелони настолько «вживается» в образ героини Ш. Бронте, ощутив, насколько мысли и чувства Джейн сходны с ее собственными («Я говорила себе: приди! Приди же! Я так хотела, чтобы он пришел» [Ирвинг 2017: 360]), что одна из слушательниц по окончании чтения, прекрасно понимая, что Мелони читала роман, а не рассказывала о себе, тем не менее говорит не о Джейн и романе, а о Мелони: «... забудь ты про этого парня... Никуда он не годный» [там же].

В другой главе, описывая чувства Гомера при перечитывании «Больших надежд», автор замечает: «Он давно перестал верить, что Пип и Эстелла, после всех жизненных перипетий стали, в конце концов счастливы. Как такое может случиться на земле хоть с одним человеком?» [Ирвинг 2017: 266]. Так, Гомер словно ощущает приближающуюся драму своей личной жизни. Несмотря на привязанность к нему Мелони или взаимную любовь к Кенди, невесте его друга Уолли Уорингтона, Гомеру не дано обрести счастья. Ему не дано полюбить Мелони, а Кенди, даже родив его сына Энджела, вернется к Уолли, ставшему инвалидом. Они будут жить втроем, вместе воспитывать Энджела, но за гармонией дружбы будет скрываться драма двух влюбленных, которые не могут ни быть вместе, ни даже открыть сыну, что Кенди – его мать, а Гомер – не приемный, а настоящий отец.

Герои романа Ирвинга хорошо понимают, что их жизнь – не викторианский роман, они живут в другой стране, в другую эпоху. Многие из них проходят через первоначальное отторжение и даже неприятие классических произведений, справедливо считая, что их собственная жизнь куда сложнее и драматичнее. «Пусть бы приехала сюда! Посмотрела, как здесь проглядывает солнышко», – «взрывается» Мелони «возмущенная, на ее взгляд, явной фальшью» строк Ш. Бронте о том, как Джейн согревают ласка и любовь няньки Бетси [Ирвинг 2017: 93]. Впоследствии она полюбит этот роман, даже возьмет с собой копию, покидая приют, но, в конце концов, поняв, что никогда таинственный голос не приведет ее к Гомеру, как Джейн к Рочестеру, оставляет книгу в одном из своих временных пристанищ.

Перемены в восприятии романов и образов Пипа, Джейн Эйр и Дэвида Копперфильда являются также показателями взросления героев, изменений в них. В детстве Гомер предпочитает «Дэвида Копперфильда»: «"Джейн Эйр" не столь интересная книжка. И пишет Шарлотта Бронте хуже, чем Диккенс. Да и Джейн просто пискля» [Ирвинг 2017: 90]. Но потом, став старше, изменяет свое мнение: «С улыбкой

вспоминал он, что считал когда-то Диккенса лучше Бронте. Какое ребячество!» [Там же: 652].

Накануне отъезда из Сент-Клауд Гомер и Мелони пытаются читать «Крошку Доррит» и, не сговариваясь, бросают роман, не дочитав его. Как известно, ключевые образы романа «Крошка Доррит» – образы тюрьмы, клетки, замкнутого пространства [Проскурнин, Яшенькина 1994: 59]. Жажда перемен в душе героев не дает им принять роман. Мелони на этом жизненном этапе гораздо более импонирует «несокрушимый дух Джейн Эйр» [Ирвинг 2017: 246], а также фрагмент романа, где героиня Ш. Бронте, как мы помним, говорит о жажде активности, деятельности, перемен [там же: 126]. Важно отметить, что романы Ч. Диккенса и Ш. Бронте закладывают важный фундамент характеров и жизненных установок персонажей Ирвинга. Доктор Ларч выбирает именно эти романы для своих воспитанников еще и потому, что «Мальчик, дважды прочитавший “Дэвида Копперфильда” и “Большие надежды”... духовно подготовлен к жизни лучше многих других» [там же: 36].

Викторианское начало романов проникает как в души героев, так и в роман Дж. Ирвинга в целом и на уровне идей. А. Бут рассматривает роман «Правила виноделов» с точки зрения репрезентации в нем викторианской концепции “self-help” – «помощи самому себе», ответственности за свой успех, карьерный и личностный рост и т. д. [Booth 2002], которые невозможны без самовоспитания. Для молодых героев как Диккенса и Бронте, так и Ирвинга, концепция самовоспитания и помощи самому себе крайне важна. Будучи сиротами, они лишены опоры и поддержки родителей. Все они отлично воспитывают себя сами (кроме, пожалуй, Мелони – слишком слабым оказывается доверие к миру, разрушенное психологическими травмами детства). Самовоспитание спасает героев от ложных истин и пороков, выдаваемых за добродетели, от плохого влияния взрослых.

Вспомним также о популярной в викторианские времена концепции «полезности». Например, в «Джейн Эйр» миссис Рид, говоря о Джейн мистеру Брокльхерсту, упоминает «полезность» как одно из основных требований к образованию девочки в Лоувуде [Bronte 2005: 30]. Несмотря на то, что впервые эта концепция звучит из уст отрицательного персонажа, идеи полезности, долга, ответственного отношения к работе – важная составляющая личности взрослой Джейн. Идея полезности не раз возникает и в «Правилах виноделов». Впервые о полезности говорит доктор Ларч, когда понимает, что Сент-Клауд становится для Гомера единственным домом: «Ну что ж, Гомер, надеюсь, ты будешь приносить пользу» [Ирвинг 2017: 46]. Впоследствии «приносить пользу»

становится смыслом жизни, чем-то вроде лозунга Гомера, также составляя важную часть его характера.

Для Гомера викторианские романы становятся символом дома, они ассоциируются у него с Сент-Клауд. Неслучайно они – почти первое, что он вспоминает, вернувшись в дом своего сиротского детства. Любопытно, что персонажи Ч. Диккенса и Ш. Бронте не возвращаются в дом своего детства (кроме Пипа из «Больших надежд», и Джейн – на короткое время, в качестве гости). Как ни стремился Гомер в юности покинуть приют, ферма Сады у Океана, как пишет Е. М. Загарина, становится символом «лицемерия, измены себе, нарушения традиционных устоев», в противовес приюту – «символу ”духовности”» [Загарина 2009: 292]. Гомер возвращается, чтобы уже под его руководством Сент-Клауд стал местом, где существуют гармония, порядок, уверенность в завтрашнем дне, моральные и нравственные принципы. Все это, в том числе, связано и с «книгами о сиротах», ставших одной из констант Сент-Клауд. Нет никаких сомнений в том, что Гомер сохранит чтение новым поколениям воспитанников романов Ч. Диккенса и Ш. Бронте, ведь они – «источник мудрости и величайшего наслаждения» [Ирвинг 2017: 652].

Таким образом, романы Ш. Бронте «Джейн Эйр» и Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» и «Большие надежды» имеют важное значение в художественном целом романа Дж. Ирвинга «Правила виноделов». Автор включает в свой роман многочисленные цитаты и аллюзии на классические произведения викторианской литературы, продолжает литературные традиции, заложенные Ч. Диккенсом. Происходит отождествление героев Ирвинга с персонажами Диккенса и Бронте для лучшей демонстрации их внутреннего мира. Викторианские романы способствуют образованию героев, воспитанию, дают им ценную информацию об окружающем мире, на которую герои могут опереться, особенно когда начинают познавать мир вокруг и людей в нем. Вместе с тем, персонажи Дж. Ирвинга отчетливо видят исторические, национальные, социальные и прочие отличия их жизни от историй литературных персонажей, они строят свою жизнь, «свою историю», отличную от литературных сюжетов. Классические произведения навсегда остаются в их душах как источник нравственной опоры в разных жизненных ситуациях и символ дома.

Примечание

¹ Здесь и далее имена персонажей романа даются в транслитерации с указанием, при первом упоминании, в круглых скобках имен собственных в переводе М. Литвиновой.

² В данном случае текст цитируется на языке оригинала, поскольку в русском переводе средства художественной выразительности отсутствуют или подверглись трансформации.

Список литературы

Бячкова В. А. Дэвид Копперфильд, Пип и Джейн Эйр в «восточной» и «западной» литературе XX в. (сравнительный анализ романов Ш. Бронте и Р.Н. Гюнтекина) // Мировая литература в контексте культуры. 2020 (1). № 10(16). С. 12–21.

Загарина Е.М. Традиции романов воспитания в произведениях Дж. Ирвинга 1970–1980-х гг. // Вестник Чувашского университета. 2009. № 3. С. 290–294.

Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим // Ч. Диккенс. Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 15. 526 с.

Ирвинг Дж. Правила виноделов. М.: Азбука, 2017. 272 с.

Проскурнин Б. М., Яшенкина Р.Ф. История зарубежной литературы 1830–1870-х гг. Английские реалисты XIX в. (Ч. Диккенс, У. М. Теккерей, Ш. Бронте). Пермь: Пермский ун-т, 1994. 152 с.

Booth A. Neo-Victorian Self Help, or Cider House Rules // American Literary History. 2002. Vol. 14. № 2. P. 284–310.

Brönte Ch. Jane Eyre. М.: Jupiter, 2005. 432 p.

Davis T.F., Womack K. Saints, Sinners, and the Dickensian Novel: The Ethics of Storytelling in John Irving *The Cider House Rules* // Style. 1998. Vol. 32. № 2. P. 298–317.

Irving J. The Cider House Rules. [Kindle Edition]: William Morrow, 2012. 612 p.

DAVID COPPERFIELD, PIP AND JANE EYRE IN "THE CIDER HOUSE RULES" BY J. IRVING

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture and the Department of English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

bvarvara@yandex.ru

The author analyzes allusions to the novels of C. Dickens ("David Copperfield", "Great expectations", and "Little Dorrit") and Ch. Bronte ("Jane Eyre") in "The Cider House Rules" by J. Irving. The references of the Victorian in John Irving's novel emphasizes the literary tradition followed by the author, the similarity of genres (Irving's novel is partly a Bildungsroman) and problems (all books describe the theme of unprotected childhood, the theme of learning, gaining experience and finding a young hero's place in the world). Being an important element of the world of Irving's heroes, the works of Dickens and Bronte serve to reveal their inner world, emphasizing their similarity to the characters of the books they read and differences from David Copperfield, Pip and Jane Eyre, symbolizing the growing up of young characters of "The Cider House Rules" and remaining unchanged symbols of home and a source of moral guidance.

Key words: "The Cider House Rules", J. Irving, Ch. Dickens, Ch. Bronte, Bildungsroman, literary tradition.

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО
В НЕОВИКТОРИАНСКОМ РОМАНЕ
С. УОТЕРС «ТОНКАЯ РАБОТА»**

Наталья Николаевна Исаева

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
nata.is2014@mail.ru

В статье на материале романа Сары Уотерс «Тонкая работа» анализируются формы репрезентации исторического прошлого в неовикторианском романе как одном из наиболее популярных явлений современной британской литературы, демонстрируется, как на уровне сюжетообразования работают элементы романа воспитания в его викторианском варианте, а также выявляются основные повествовательные техники романа.

Ключевые слова: постмодернизм, неовикторианский роман, историческое повествование, повествовательная структура, сюжетообразующие элементы, двойничество, пастиш.

Английский неовикторианский роман как одна из модификаций историографического метаромана – исторического романа эпохи постмодернизма, интенсивно развивается на рубеже XX–XXI вв., и вызывает у современных литературоведов интерес с эволюционной точки зрения. Здесь необходимо отметить гибкость жанрового канона неовикторианского романа, а также его подверженность к влияниям и изменениям, который окончательным образом еще не утвердился. Неовикторианская проза представляет собой яркий пример синтеза викторианских традиций и современной постмодернистской поэтики – игры, интриги, «интертекстуальности, пародии и пастиша, многоуровневой организации текста, децентрализации повествования, интереса к маргинальным явлениям и тенденции к интерпретации, отход от элитарности модернизма и движения в сторону массовой литературы» [Скороходько 2018: 53–90]. В целях привлечения широкого круга читателей как «потребителей современной массовой культуры в индустрии развлечений» [Райнеке 2002: 84]. По справедливому замечанию Ю. С. Райнеке, широкое

распространение жанра исторического романа в массовой литературе после В. Скотта не означало, что «жанр вымирал или перерождался в социально-бытовой роман или роман-воспитания <...> Или если [автор викторианской прозы] создавал приключенческие романы на исторической основе, то это означает только то, что в этих произведениях возобладал один из модусов исторического романа, ведь авантюрное присутствовало в жанре всегда, как и таинственное (готический мотив)» [Райнеке 2002: 13].

Одной из характерных особенностей неовикторианского романа является во многом постмодернистское восприятие прошлого, в соответствии с которым «подлинность описываемых исторических событий подвергается сомнению» [Nünning 2005: 216], когда человеку (читателю) становятся доступны только «рассказы других людей о прошлом, а само понятие истории заменяется понятием словесная реконструкция произошедших событий» [Скороходько 2018: 79]. Это отразилось в том, что неовикторианских романистов «начинают интересоваться не известные значительные события прошлого, великие люди, не История, а малые, частные истории, свои корни, истории предков, часто не зафиксированные в письменных свидетельствах» [Райнеке 2002: 10]. Не вызывает сомнения и тот факт, что обращение авторов неовикторианского романа к канонам викторианской литературы носит не столько подражательный, сколько критический и полемический характер, особенно с точки зрения нелюбимого анализа общественных и ментальных проблем викторианской эпохи, некоторых табуированных сторон жизни викторианцев, критической оценки викторианского образа жизни с позиций современности. В связи с этим «вся викторианская литература в романах современных английских писателей (П. Акройда, А. Байетт, Д. Лоджа, Г. Свифта, С. Уотерс) предстает как своеобразное сверхтекстовое единство. Викторианский роман становится неким архетипом и рассматривается уже как совокупность всего, что было написано о викторианстве» [Толстых 2008: 3].

Термин «неовикторианский роман» (neo-Victorian novel) впервые был использован канадским литературоведом Д. Шиллер в 1997 г. Исследователь определяет его как «исторический роман, соединяющий постмодернистскую историографичность с традиционно-культурным подходом, и обращающийся в прошлое для того, чтобы проследить, как это прошлое видоизменяется под воздействием современных событий» [Кохан 2016: 155 (цит. по: Shiller 1997: 540)]. Добавим к этому мнение К. Гутлебена, полагавшего, что «неовикторианский роман представляет собой сплошную пародию, пастиш, подражание» [Gutleben 2001: 46]. А это, по авторитетному мнению Д. В. Затонского, является едва ли не

главным признаком постмодернизма, который есть не что иное, как «сплошная пародия: на детектив, исторический роман, мемуары, триллеры» [Затонский 2006: 23].

Существует три поколения авторов английского неовикторианского романа как одной из модификаций историографического метаромана. Так испанский литературовед Сусана Онега выделяет два поколения авторов такого романа: писатели первого поколения пишут об эпохе 1950-х–1960-х гг. (У. Голдинг, Дж. Фаулз); писатели второго поколения в своем творчестве плотно реализуют многие постмодернистские приемы письма: саморефлексивность, фрагментированное повествование, разнообразие аллюзий, иронию, парадоксальность, эскапизм (Г. Свифт, П. Акройд, Ч. Паллизер, А. Байетт). Классификация С. Онеги была развита Ю. С. Скороходько, которая говорит о третьем поколении авторов историографического метаромана. Исследователь развивает концепцию эволюции неовикторианской прозы от классического английского исторического романа эпохи постмодернизма к историографической метапрозе нового типа, вслед за многими современными литературоведами выделяя новый тип романной прозы – неоисторический метароман (*neo-historical novel*). Неоисторический роман, утверждает Ю.С.Скороходько, сохраняет универсальность историографического метаромана, постмодернистский подход к изображению исторической реальности, то есть смешение высокого и низкого стиля, соединение элитарного и массового, игривое и пародийное начала и многовариантность восприятия истории. Однако в процессе «коммерциализации культуры и литературы» неоисторический роман теряет такие особенности постмодернистского письма, как авторская маска, саморефлексивность, нагромождение слов, конструкций, цитат, ослабляет двуадресность и фрагментарность повествования [Скороходько 2018: 30].

Однако остается неизменной генетическая связь этого неоисторического (неовикторианского) романа с викторианским романом в его достаточно многих модификациях; сохраняется и свойственная викторианской литературе дидактичность, назидательность и просветительские традиции.

Британская романистка и представитель неовикторианского романа младшего поколения Сара Уотерс (г.р. 1960) в романе «Тонкая работа» (*Fingersmith*; 2002) по-своему переосмысляет викторианскую эпоху, например, поднимая такие темы, о которых по тем или иным причинам было не принято публично говорить в викторианском обществе. С. Уотерс повествует о прошлом устами женщин, делящихся с читателем собственным горьким опытом. Время действия романа – середина XIX в., место действия романа – Лондон и его окрестности. Сюжет романа

разворачивается одновременно в трех местах: слесарной мастерской на Лэнт Стрит, в поместье мистера Кристофера Лилли «Терновник», в лечебнице для душевнобольных. Роман состоит из трех частей. Отсутствие временных и событийных связей между эпизодами романа создает определенную сложность для восприятия читателя, но привносит в повествование интригу и напряженность.

Повествование в первой части романа ведется от лица героини Сьюзен Триндер – очевидца воспроизведенных событий. Во второй части романа повествование ведется от лица второй героини Мод Лилли. По справедливому мнению исследователей, «форма организации сюжета в романе С. Уотерс “Тонкая работа” носит ретроспективный характер; особенно выделяется повествование Мод Лилли, которое подается в настоящем времени, способствуя вовлечению читателя в череду событий» [Mitchell 2010: 140]. Социальные миры, к которым принадлежат главные героини, различны: Мод Лилли – леди, живущая в особняке, за пределами Лондона, Сьюзен Триндер – сирота, воровка, проживающая в криминальном квартале Лондона. Девушек при рождении подменили их собственные матери, но спустя семнадцать лет они узнают правду о своем происхождении, в результате чего рушатся их идеи и убеждения, определяющие их отношение к морали и нравам. По сути, обе героини являются жертвами как обмана и самообмана, так и жертвами обстоятельств: Сьюзен оказывается вовлеченной в осуществление коварного плана Грейс Саксби, *«торговки детьми»*, которая *«ее хлила <...> оберегала. Подумайте, какой пронырой может стать девчонка в таком-то доме, как наши, на нашей-то улице, и представьте, каково было нам с мистером Иббзом растить ее под колпаком. Представьте, как я ломала голову: знала ведь, что в конце концов она мне пригодится, вот только не знала как»* [Уотерс 2018: 399]. Тогда как Мод вовлекается в исполнение не менее коварного плана мистера Кристофера Лилли, дяди-тирана, главный интерес которого заключен в литературе порнографического содержания. Мод была против своей воли приобщена к этому противоестественному миру с самого первого дня пребывания в дядином доме, миру, извратившему ее сознание с детских лет, но, к счастью, не погубившему ее окончательно.

История Сьюзен и Мод начинается, метафорически выражаясь, еще в материнском лоне, в момент их рождения, именно тогда все было предопределено и решено за них: *«Одна девочка стала другой. Ваша мать вовсе не была вашей матерью, а дядя не был вам дядей. И жили вы не так, как полагалось вам от рождения, вы жили жизнью Сью, а Сью – вашей»* [там же: 394]. Клубок этой истории начинает распутываться, когда в мастерской мистера Иббза появляется Ричард Риверс,

который просит Сьюзен помочь ему жениться на Мод Лилли, хотя к этому моменту он уже состоял с нею в предварительном сговоре. Образ Ричарда Риверса – это собирательный образ викторианского Джентльмена, приятного и обходительного внешне, но жестокого и коварного внутри. Столь необходимый по нормам викторианства принцип «честной игры» (fair play) джентльмена, основанный на справедливости, честности, благородстве и открытости, сатирически переосмысливается С.Уотерс: Риверс – это криминальный авторитет, главной целью которого является *«жениться на этой девушке и забрать ее деньги. Намерен выкрасть ее <...> из-под носа у ее дяди <...> но она со странностями, и полностью полагаться на нее нельзя <...> Женившись на этой девице, я не хотел бы вечно держать ее при себе. Я знаю одного человека, который заберет ее у меня. У него есть дом, там мы ее и поселим. Сумасшедший дом. Мне нужно лишь жениться на ней <...> отдрючить ради денег, потом я беру ее, ничего не подозревающую, под белы ручки и подвожу прямо к воротам психушки. Что в этом плохого? Я уже говорил вам, что она странная»* [там же: 38].

Еще раз подчеркнем, что роман С. Уотерс «Тонкая работа» – это повествовательный синтез многочисленных рассказываемых историй; иными словами, это нарративы. Так, повествование первой части романа – детские воспоминания Сьюзен Триндер – это истории, на которых она выросла, в том числе и «сказок» (fairy-tales) [Lee 2018:10]. В этой связи становится ясно, почему героиня с раннего детства «определяет себя и свое место в мире» через сказки с их жестко и однозначно структурированным сюжетом и четким разделением сказочных героев на хороших и плохих и однозначным распределением ролей: *«и кажется, именно тогда я вдруг поняла – прежде мне это и в голову не приходило, – как устроен мир: что есть в нем злые Биллы Сайксы и добрые мистеры Иббзы, а также девушки Нэнси, которые могут оказаться с кем-то из них рядом. Как хорошо, подумалось мне, что я с теми, к кому в конце концов прибилась Нэнси. То есть на правильной стороне – там, где леденцы на палочке»* [там же: 14]. Свидетельством этого служит посвящение Сьюзен в планы Ричарда Риверса, который отождествляет себя с Робин Гудом, увлекая ее своим (как потом окажется ложным) благородством и бескорыстием идей, что богатых нужно искоренить, поскольку их *«богатство добыто слезами и потом бедняков – за каждый шиллинг два десятка смердов горбатили»* [там же: 42]. К наиболее ярким сказочным описаниям в романе можно отнести сравнение мебели мистера Кристофера Лили с мебелью главного героя восточной арабской сказки «Али-баба и сорок разбойников» (Thousand and One Nights; 1717). А повстречав Мод Лилли, Сьюзен

сравнивает ее со сказочной героиней: *«Она произнесла это так, будто она – девушка из сказки. Знаете, есть такие сказки, где у бедной девушки дядя – колдун или там чудище какое, ну, вы понимаете»* [там же: 89]. Исследователь пишет: «Героиня концептуализирует собственный образ и образ Мод Лилли только в рамках волшебного-сказочного повествовательного сюжета» [Lee 2018: 11]. Рассказывая о судьбе своей матери, Сьюзен подчеркивает, что *«с ней связана трагическая история. Она явилась на Лэнт Стрит под вечер, было это в 1844 году. Пришла она «тяжелая тобой, милая девочка», как говаривала миссис Саксби»* [там же: 19]. Миссис Саксби прерывает молчание Сьюзен и рассказывает историю из социально-криминального романа или «нюйгейтского романа», в основе сюжета которого лежит история «беременной женщины-изгоя, которой некуда податься», «казнь убийцы», страшный пример воровского дна [Lee 2018: 12]. Все это миссис Саксби делает для того, чтобы сделать Сьюзен послушной и уберечь от участи, которая ожидает как вымышленных персонажей, так и ее саму.

Как видим, Сьюзен Триндер находится во власти фольклорных и сказочных историй, а также сюжетов художественной литературы того времени. Так, доктора в сумасшедшем доме принимают историю Сьюзен за эпизод из сенсационного романа: *«Фантазии, миссис Риверс. Если бы вы послушали себя со стороны! Какой обман? Какие злодеи? Украденные сокровища и девицы, которых выдают за безумных? Только в дешевых книжках такое бывает. Мы знаем, как называется ваша болезнь. Мы называем ее «эстетический шок». Ваше увлечение литературой губительно сказалось на нервной системе, и ваше воспаленное воображение творит фантазии»* [там же: 495]. Заметен интерес Уотерс к частным историям, не зафиксированным, так сказать, в письменных свидетельствах. При этом, благодаря такому воспроизведению прошлого, то есть через моделирование частного проживания эпохи писательница пытается разрушить некоторые стереотипы в отношении викторианства, заставить читателя задуматься о корнях некоторых проблем, скрывавшихся за благовидным фасадом официальной трактовки викторианского времени. С. Уотерс придает истории Сьюзен сказочную форму еще и для того, чтобы продемонстрировать читателю, как героиня из наивной девчонки превращается в сильную и решительную женщину с большой силой воли, полной смелости и решительности, которая проходит все круги унижения, обмана и жестокости ради избавления от гнета и унижения личности, какую бы форму они не принимали.

Аналогично развивается сюжетная ситуация Мод, которой с ранних лет мистер Кристофер Лилли рассказывает историю о ее происхождении, связанную с ее рождением в сумасшедшем доме сумасшедшей

матерью. И делается это с целью все того же угнетения, подавления личности: *«Вы сегодня рассеяны, Мод, – говорит дядя. – У вас что, есть другое дело, которым вам не терпится заняться? <...> Может, я утомляю вас этой нехитрой работой? Может, вам хотелось бы все эти годы сидеть в своем сумасшедшем доме? Тогда прошу извинить: мне представлялось, я оказал вам услугу тем, что забрал вас оттуда. Но может вам лучше среди сумасшедших, чем среди книг? <...> Это ведь очень просто: позвать миссис Стайлз и попросить ее отвезти вас обратно. Вы уверены, что вам туда не хочется? Или все-таки послать за Уильямом Инкером с двуколкой?»* – Говоря так, он наклоняется ко мне и злобно щурится. Потом, помолчав, улыбается чему-то. – Интересно, как они к вам отнесутся, – продолжает он, но уже другим тоном, – вы ведь теперь много чего знаете?» [там же: 291]. Мод постоянно обращается к сфабрикованной истории своего рождения после череды всех произошедших событий с ней и наполняет сюжет собственной авторской интерпретацией: *«Я представляю себе стол, склизкий от крови. Это кровь моей матери. Ее слишком много. Так много, что, кажется, она растекается вокруг, как чернила. Думаю, чтобы уберечь пол, женщины поставили фарфоровые плитки, так что промежутки молчания между криками моей матери заполняет кап-кап! кап-кап! – отчасти напоминающие тиканье часов. Помимо капли присутствуют и другие, идущие издалека, приглушенные звуки: визг сумасшедших, окрики и брань санитарок. Потому что это – сумасшедший дом. Моя мать – сумасшедшая. Ее привязали к столу ремнями, чтобы не свалилась на пол, еще один ремень оттягивает подбородок, чтобы она не прикусила язык, другой – фиксирует разведенные в стороны ноги, чтобы я могла беспрепятственно выскользнуть наружу»* [там же: 213].

С. Уотерс, «возрождая» и переосмысляя повествовательную структуру викторианского социально-психологического романа, одновременно прибегает к использованию повествовательных приемов бытоописательства XIX в., приемов викторианского сенсационного и готического романов. Так, в романе «Тонкая работа» присутствуют такие элементы сюжетостроения викторианского сенсационного романа, как мотив тайны рождения, мотив сверхъестественного двойника; а из элементов готического в произведении присутствуют мотивы таинственного поместья (замка) и таинственного завещания, образы невинной и богатой наследницы и падшей женщины. Так, поместье мистера Кристофера Лилли воспринимается читателем как таинственное место, что является характерным для готического романа: *«на гравийной поляне <...> вздымаясь из густошерстяного тумана, как скала, щербатаясь черными закрытыми окнами, пугая черным неоприятным площом,*

пуская в небо хлипкие струйки сизого дыма из двух своих труб, стоял, «Терновник», – лесной дворец, в котором живет Мод Лилли <...> комната, как все здешние помещения, была полумрачной. Стены обиты панелями черного дерева, и пол, почти совсем голый, если не считать пару турецких ковров, затертых почти до дыр, тоже был черный. Потом картина, написанная маслом, изображающая какой-то бурый холм, и ваза с сухими листьями, и еще, под стеклянным колпаком, – мертвая змея, держащая в зубах белоснежное яйцо» [там же: 73–83]. Поместье «Терновник» также реализует топос готического романа: уединенное место, в котором люди живут вдали от городской суеты и цивилизации и в котором преобладает тишина, а часы стучат только снаружи, когда кому-то из посетителей нужно зайти в дом. Остановившееся время сменяется призрачной тишиной: «Часы с белым циферблатом на месте, только вот стрелки – и это меня поразило более того, – стрелки застыли и показывали неправильное время <...> часы не разу не прозвонили: вот почему тишина показалась мне такой непривычной» [там же: 628]. Возвращаясь в поместье, Сьюзен воспринимает его как «жилище <...> не для людей, а для призраков <...> дом, словно выросший из-под земли, такой серый и мрачный» [там же]. При этом Сьюзен не покидают «странные мысли» о том, что «я шла почти беззвучно – можно сказать, скользила, как привидение» [там же]. По мнению А. А. Баллен, «молчание, иными словами, запрет слова, означает иной образ жизни, размытый и игнорируемый, но существующий в действительности» [Ballen 2018: 194].

Нельзя не согласиться с К. Митчелл, «Сьюзен и Мод – это призраки, представляющие собой плоть, с чувственно изображенными желаниями» [Mitchell 2010: 140]. И здесь нужно сказать, что одной из сторон произведения, которая «взрывает» повествование о викторианстве, способствует читательскому отнюдь не благодушному видению этого времени, являются нетрадиционные отношения. Женский вопрос, заостренный в романе акцентом на таких отношениях между женщинами, затрагивает табуированные темы викторианской литературы, о которых по тем или иным причинам было не принято говорить в тогдашнем обществе. Т. Касл считает, что в романе Уотерс ярко представлена «женщина нетрадиционной ориентации», изображение которой было абсолютно запрещено в те далекие времена [Castle 1993: 46]. А. А. Баллен справедливо полагает, что «Мод и Сьюзен становятся призраками, которые бродят по поместью, нарушают общественные нормы поведения, поскольку их “нетрадиционная любовь” запрещена законом» [Ballen 2018: 193]. Тот факт, что именно любовь двух женщин побеждает

искаженные негативные обстоятельства, говорит о своеобразии трактовки С. Уотерс викторианской эпохи.

В романе «Тонкая работа» к ключевым сюжетобразующим мотивам неовикторианского сенсационного романа, по Ю.С.Скороходько, относятся «семейная тайна и тайна происхождения» [Скороходько 2018: 207]. Имеется в виду тайна происхождения Сьюзен и Мод, которые при рождении, как уже говорилось, были подменены миссис Саксби, главная цель которой состояла в том, чтобы получить наследство своей законной дочери, Мод Лилли, оставив таким образом Сьюзен, дочь Марианны Лилли, в сумасшедшем доме. Семейная тайна открывается благодаря запечатанному письму – традиционному элементу сенсационного и готического романа, содержание которого должно быть раскрыто по достижении совершеннолетия главных героинь: *«Открыть в восемнадцатый день рождения моей дочери Сьюзен Лилли <...> Я, Марианна Лилли <...> настоящим доверяю мою собственную новорожденную дочь СЬЮЗЕН <...> миссис Саксби и желаю, чтобы она выросла и воспитала ее в полном неведении об истинном ее происхождении и тайне рождения <...> В обмен на это Грейс Саксби передает мне на попечение свою собственную родную дочь Мод и желает, чтобы ее также вырастили в неведении о ее имени и происхождении <...> и чтобы ей была вручена оставшаяся часть моего состояния»* [там же: 620–621]. Как видим, связь между героинями романа устанавливается еще до того, как они встретились друг с другом. Особо отметим очевидное внешнее сходство Сьюзен и Мод, благодаря которому в кульминационный момент развития действия осуществляется обратная подмена главных героинь произведения. Ж. Летисье называет этот литературный прием «игрой в двойники» (*«le jeu de doubles»*) [Ballen 2018: 161 (цит. по: Letissier 2006: 284)]. Исследователи совершенно справедливо указывают на интертекстуальную переключку романа С. Уотерс «Тонкая работа» и романа М. Э. Брэддон «Секрет Леди Одли» (*Lady Audley's Secret*; 1862), обнаруживаемую в образах главных героинь; есть немало переключек также с сенсационным романом У. Коллинз «Женщина в белом» (*The Woman in White*; 1860). Так, Ричард Риверс из романа «Тонкой работы» напоминает художника Уолтера Хартрайта из романа «Женщина в белом», мистер Кристофер Лилли — эгоистичного владельца имения «Лиммеридж» Фредерика Фэрли, Сьюзен Триндер и Мод Лилли – Мэриан Голкомб и Лору Фэрли.

Особую атмосферу мистического параллелизма в романе создают тени, тишина и пугающие звуки в поместье мистера Кристофера Лилли, а также в лечебнице для душевнобольных. Появление таких мест сгущения тьмы и безумия обусловлено прежде всего ложью, коварством,

неуверенностью и непониманием. В действительности мистическая фигура «двойника» возникает из искажения и предательства, жертвами которого становятся как Сьюзен, так и Мод. Как отмечает А. Оуэн, «читая этот неовикторианский роман, мы слышим “призрачные” голоса викторианских женщин» [Owen 2004: 18]. Согласимся: С. Уотерс умеет передать голос из девятнадцатого века так, чтобы читатель поверил в его полную аутентичность. По утверждению К. Гутлебена «голоса воскрешают викторианскую эпоху, приводя к парадоксальному положению вещей: постмодернистский роман звучит эхом предшествующей эпохе модернизма <...> символической фигурой настоящего является эхо <...> Современная литература, не имеющая собственного голоса, повторяет эхом слова своих предшественников» [Gutleben 2001:16]. К основным средствам этой отмеченной критиками передачи «голоса» викторианцев Уотерс можно отнести использование цитат фрагментов «Стихов Матушки Гусыни» (*Mother Goose Rhymes*; 1696), аллюзий на сюжеты романов Ш.Бронте «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*; 1847) и Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (*The Adventures of Oliver Twist*; 1846), «отсылки» к воровскому дну Оливера Твиста, заимствование имени главной героини романа Дж. Ш. Ле Фаню «Роза и ключ» Мод (*The Rose and Key*; 1871). Это обусловлено любовью и уважением авторов – и Сары Уотерс тоже – к викторианским текстам. Эта любовь возникает из стремления за счет подобных дискурсивных переключек создать эффект «живого прошлого». Одновременно нельзя не вспомнить И.Хассана, который в голосах, придуманных писателями-неовикторианцами, слышит исторический дискурс того времени, правда, густо замешанный под пастиш с иронией» [Hassan 1987: 167].

Подводя некоторые итоги, можно заключить следующее: английский неовикторианский роман как одна из модификаций историографического метаромана – исторического романа эпохи постмодерности – представляет собой один из ярких примеров синтеза викторианских традиций и современной постмодернистской поэтики – пародии и пастиша, игры, интриги, интертекстуальности, децентрализации повествования, интереса к маргинальным явлениям и тенденции к вольной интерпретации викторианского прошлого. Автора неовикторианского романа интересуют не столько эпохальные события прошлого, творцы истории, сколько корни и истории предков, островные истории, герои которых ищут свою индивидуальность в прошлом, ставя под сомнение понятие «реальность». Жанровый канон английского неовикторианского романа находится в стадии развития, обусловленного гибкостью и подверженностью влияниям и изменениям. С. Уотерс в романе «Тонкая работа» повествует о викторианском прошлом «реконструированными»

голосами вымышленных героев, переосмысляет и переписывает викторианскую эпоху, используя вымышленных персонажей и ситуаций, поднимая таким образом темы, о которых по тем или иным причинам было не принято говорить в тогдашнем обществе; вступает в полемику с викторианской эпохой в попытке отыскать способ решения проблем, которые по-прежнему актуальны в современном обществе: класс, гендер, скрытые сексуальные желания в целом.

Список литературы

Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм // Созвучность средневекового (вместо пролога). Харьков: Фолио; М.: ООО Изд-во АСТ, 2000. С. 3–25.

Кохан О. Н. История изучения неовикторианского романа в современном литературоведении // Инновационная наука. 2016. №12–4. С. 154–157.

Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра: Великобритания, Германия, Австрия: диссер. канд. филол. наук. Москва: Московский государственный открытый педагогический университет им. М.А.Шолохова, 2002. 212 с.

Скороходько Ю. С. Неовикторианский роман младшего поколения: поэтика и жанровые разновидности: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018. 375 с.

Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и Викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А.С.Байетт и Д.Лоджа): автореф. канд. филол. наук. Екатеринбург: ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького», 2008. 24 с.

Уотерс С. Тонкая работа / пер. с англ Н.Усовой. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. 640 с.

Ballen Serrano A. La reescritura del victorianismo y la significación de la locura en *Tipping the velvet*, *Affinity* y *Fingersmith* de Sarah. Universitat d'Alacant Universidad de Alicante, 2018. 373 p.

Castle T. The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture. Nueva York: Columbia University Press, 1993. P.40–66.

Gutleben C. Nostalgic Postmodernism and the contemporary British novel // C.Gutleben. Amsterdam & New York: Rodopi, 2001. P. 16–46.

Hassan I. Pluralism in Postmodern Perspective // The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State University Press, 1987. P. 157–175.

Lee Jane J. Queer Inventions: rupturing narrative Legemoby in Sarah Waters's *Fingersmith* // Nineteenth Century gender studies. Winter 21. Vol.14, Issue 3: California State University, Dominguez Hills, 2018. P. 4–21.

Letissier G. Le texte Victorien à l'âge postmoderne: jouvence ou senescence? *Fingersmith* de Sarah Waters et le melodrama Victorien. *Cahiers Victorians et Édouardiens*, 63 (2006). P. 277–293.

Mitchell K. History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages. Gran Bretaña: Palgrave Macmillan, 2010. P. 130–140.

Owen A. The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England. Londres: Virago, 1989. 344 p.

Shiller D. The Redemptive past in the neo-Victorian novel. *Studies in the novel*, Volume 29, number 4, winter 1997. University of North Texas. P. 540.

Waters S. *Fingersmith*. URL: https://bookscafe.net/read/waters_sarah-fingersmith-194751 (дата обращения: 22.10.2020).

THE REPRESENTATION OF HISTORICAL PAST IN THE NEO-VICTORIAN NOVEL *FINGERSMITH* BY SARAH WATERS

Natalia N. Isaeva

Master student of Faculty of Modern Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str. 15
nata.is2014@mail.ru

The article investigates the form of representation of historical past in the neo-Victorian novel as the most popular event in the modern British Literature. Based on the novel *Fingersmith* by S. Waters the analysis considers the element of neo-Victorian and post-modernist plot and detects the basic narrative techniques of the novel.

Key words: postmodernism, neo-Victorian novel, historical narrative, narrative structure, element of plot, doubling, pastiche.

УБИЙСТВО ПО ТРУМЕНУ КАПОТЕ: «НЕУЛОВИМОЕ ОБАЯНИЕ»

Ольга Михайловна Любимская

диссертант кафедры русской и зарубежной литературы
Тюменский государственный университет
625003, Россия, Тюмень, ул. Володарского, 6
lubimskaya89@list.ru

В статье рассматриваются особенности коммуникативного взаимодействия между героями рассказа Трумена Капоте «Родственные души». Фокус внимания направлен на невербальные элементы диалога. Обнаруживается, что звуковые, световые образы доминируют над словом героев и формируют смысловое содержание диалога.

Ключевые слова: Трумен Капоте, невербальная коммуникация, сенсорные элементы коммуникации, молчание, поэтика.

Трумен Капоте (Truman Capote, 1924–1984) – американский прозаик 40–60-х годов, известен лирическими рассказами и новеллами: «Луговая арфа» (*The Grass Harp*, 1951), «Воспоминания об одном рождестве» (*A Christmas Memory*, 1956), «Завтрак у Тиффани» (*Breakfast at Tiffany's*, 1958) и др., а также романом в стиле «новой журналистики» «Хладнокровное убийство» (*In Cold Blood*, 1965). В последние годы интерес к творчеству писателя среди российских исследователей заметно растет. Помимо немалого количества научных статей отдельными изданиями печатаются комментарии к романам Капоте, сборники ранее неизвестных в России художественных рассказов и документальных очерков, журналистские расследования частной жизни писателя, истории создания произведений. Львиная доля заслуг в открытии Капоте российскому читателю принадлежит капотеведу Денису Захарову, «рыцарю Капоте» [Кропоткин 2019].

Перспективность исследования творчества Трумена Капоте для современного литературоведения обусловлена в том числе особенностями поэтики писателя. «Искусный стилист и тонкий лирик» [Мулярчик 1980: 28] непревзойденно создает акустические, обонятельные, цветовые образы. Сложная лирическая составляющая поэтики Капоте позволяет находить в ней актуальные проблемы современной

гуманитаристики: категории бестелесного; невыразимого и едва выраженного; молчания и тишины; невербальный язык коммуникации. Проблема невербальной коммуникации в творчестве Т. Капоте частично была рассмотрена нами в статье «В тени деревьев»: о природе невербальной коммуникации героев Т. Капоте» (2018), в которой мы пришли к выводу о том, что «невербальность» является главным элементом поэтики молчания в творчестве писателя 1950-х гг. Поведение капотевских героев уподобляется окружающей среде: звукам, шелесту, запахам природы, – сводясь до естественного безмолвия.

Проблема «невербальности» в настоящее время активно исследуется в психологии, педагогике, антропологии, философии, лингвистике, литературоведении и т. д.

Интерес к толкованию невербальных элементов общения проявляли еще в античные времена. Так, Аристотель утверждал, что эмоции и ощущения как состояния души могут проявиться вовне лишь при участии тела. Тем не менее первые систематические исследования стали появляться лишь в 1950-е годы на Западе. Работой, положившей начало формированию науки о невербальных знаках, принято считать монографию американского антрополога Рэйя Бирдвистела «Введение в кинесику: аннотированная система записи движений рук и тела» (1952).

В настоящее время вопросам «невербальности» уделяют большое внимание в Европе и США. Среди отечественных исследований нами особенно выделяется монография Г. Е. Крейдлина «Невербальная семиотика» (2002). Тем не менее, на сегодняшний день в современной гуманитаристике не выработан единый понятийный аппарат, описывающий невербальные средства коммуникации, и не выявлена полностью их роль в коммуникативном акте. Однако с уверенностью можно утверждать, что главной особенностью «невербальности» является передача информации через чувственные каналы восприятия: слуховые, зрительные, осязательные, обонятельные и др.

Герои Капоте – «одинокие мечтатели» [Зверев 1974], живущие в мире чувств и эмоций. Во внешнем мире они проявляют себя через тончайшие штрихи: легкие касания, призрачные силуэты, шепот, вибрации. Они носят *«самую бесшумную обувь»*, и их телесная оболочка запросто может слиться с явлениями природы: *«облик Долли стал терять свои очертания, свою субстанцию, она растворялась, там, за своей стеной из дождя»* [Капоте 2002]. Капотевские герои силятся выразить себя через едва уловимые звуки и пытаются обрести свое «Я» через разлившиеся отражения в зеркалах, стеклах дверей, витрин. Тени, отражения – сквозные образы в большинстве текстов писателя: «Закрой последнюю дверь» (*Shut a Final Door*, 1947), «Мириэм» (*Miriam*, 1945), «Ястреб без

головы» (*The Headless Hawk*, 1945), «Воспоминание об одном рождестве» (*A Christmas Memory*, 1956) и т. д. Герои фиксируют в зеркале не только телесные очертания, но и дыхание, обретая таким образом физические границы расплывчатого «Я»: *«Ух ты! <...> и от дыхания ее затуманивается стекло»* [Капоте 2008: 111]. Удивительно точно метафору дыхания перенес на все творчество писателя Дмитрий Быков, называя прозу Капоте *«дыханием одинокого уязвленного существа, которое оседает на ледяном стекле мира»* [Быков 2016].

Сверхчуткость, неосязаемость героев Капоте задает соответствующий окрас произведений: прозрачно-акварельный или же сумрачный, уходящий в полутени, где тайно от всех совершается подлинная жизнь.

Художественный мир рассказа «Родственные души» (*Kindred Spirits*), написанного Капоте во время учебы в Greenwich High School в классе Кэтрин Вуд (1938), также насыщен звуковыми и световыми образами. Наша цель – рассмотреть особенность их функционирования, доказать, что, помимо атмосферной функции, они выполняют коммуникативную – доминируют над вербальной экспрессией героев и непосредственно участвуют в формировании смыслов.

В рассказе разворачивается криминальная история. Две пожилые подруги замышляют убить мужа одной из них. Цель подруг – получить наследство и уехать в счастливое путешествие вдвоем. «Родственные души» – так определяют свою дружбу героини. Между ними существует глубокая, интуитивная связь, позволяющая понимать друг друга без слов. Обсуждение деталей планируемого убийства главным образом происходит на невербальном уровне, через неуловимые послания. Убийство должно пройти бесследно, без улик, нераспознаваемо. Жертва должна кануть в воду – вот, к чему стремятся заговорщицы. Положительный опыт уже есть. Недавно одна из подруг таким образом похоронила своего мужа, назвав это несчастным случаем: *«Он упал в реку с огромной высоты, перевалившись через перила моста, и при этом раздался лишь тихий всплеск»* [Капоте 2017: 153]. О том, что это целенаправленно спланированное убийство героиня не говорит подруге, но понимание происходит без слов.

Замысел второго убийства приходит к соучастницам после мечтаний о путешествии вдвоем и вывода, что препоной тому является лишь муж. Взаимное понимание дальнейших действий обнаруживается через невербальные сигналы: взгляды, мимику, хихиканье: *«Какое-то время они сверлили друг друга многозначительными испытующими взглядами, пока таинственное понимание, возникшее между ними, не расцвело взаимными улыбками, в случае миссис Грин улыбка завершилась хихиканьем»* [Капоте 2017: 161]. При этом свои намерения героини не

утверждают прямо, планирование и разработка деталей убийства происходят в сослагательном наклонении, через представление такой возможности: *«давайте просто представим себе, что мы решили... от кого-то избавиться. С чего бы вы начали»* [Капоте 2017: 163]. Слова произносятся обрывками, уходят в шепот и молчание, губы героинь почти не шевелятся.

О том, что заговор подруг осуществляется в действительности, свидетельствует неуловимая атмосфера рассказа: светотени, отражения, шорохи, глухие звуки. Убийство первого мужа происходит в Марселе, *«чудесном городе, с неуловимым обаянием – весь из светотеней»* [Капоте 2017: 155–156]. Светотени, вода, в которой утонул мужчина, помогают скрыть содержание убийства, при падении мужчины в воду раздается лишь *«тихий всплеск»* [Капоте 2017: 153]. Звук воды – краткое проявление вонне совершенного действия, после чего оно навсегда уходит в небытие, в пространство скрытого, бессловесного – кануло в воду. На *«шуточное»* замечание подруги о том, что *«будь я на вашем месте... я бы еще и чуточку помогла ему перевалиться через перила»* [Капоте 2017: 156] лицо героини «просветлело» [Капоте 2017: 156]. Изменение света ее лица демонстрирует удовлетворенность сказанным и начало соучастия.

Во время разговора комнату наполняют томные тени кота, звяканье ошейника, мелодия часов, треск камина как бессловесные выразители задумываемого. После же того, как договоренность состоялась, комната наполнилась молчанием и тишиной: *«звуки мелодии, вибрируя, канули в тишину»* [Капоте 2017: 166]. Звук часов, ушедший в тишину, точно повторяет всплеск воды, под которой бесследно укрылось первое убийство. Так и разговор двух подруг не оставляет словесных следов. Финальное соглашение об убийстве происходит как бы в нездешней реальности, поскольку итоговую фразу героиня адресует подруге не прямо, а ее отражению в окне: *«Она раздвинула шторы и посмотрела на улицу. Небо потускнело, <...>, первые капли уже усеяли стекло, причудливо искажив отражение миссис Риттенхаус, которому миссис Грин адресовала следующую свою реплику: – Бедный мужчина»* [Капоте 2017: 166].

Убийство в рассказе зарождается невидимо, бесплотнo, на уровне светотеней, шорохов, отражений. Тема злоумышленного преступления обнаруживается через едва заметные колебания атмосферы и затем вновь уходит в пространство темного, немного. Понимание героинь происходит на невербальном уровне: через мимику, игру света и теней.

Подводя итог, можно заключить, что коммуникативный мир в рассказе Капоте «Родственные души» не тяготеет к вербальной экспрессии

и состоит из тонких, едва уловимых акустических и световых образов. Сенсорные элементы коммуникации замещают собою слово, проявляют вовне невысказанное, тайное. Вытесняя слово на периферию, сенсорные образы формируют содержательную часть диалогов персонажей, становятся словесным эквивалентом.

Список литературы

- Быков Д.* Один: Эхо Москвы. Выпуск от 25.11.2016. URL: <https://echo.msk.ru/programs/odin/1879550-echo/> (дата обращения: 11.09.2020).
- Зверев А.* Одинокое мечтатели Трумена Капоте // Капоте Т. Голоса Травы. Завтрак у Тиффани. М.: Прогресс, 1974. С. 3–21.
- Капоте Т.* Если я забуду тебя: ранние рассказы. М.: АСТ, 2017. 192 с.
- Капоте Т.* Луговая арфа. Перевод Н. Сариева, 2002. URL: https://royallib.com/book/kapote_trumen/lugovaya_arfa.html (дата обращения: 20.09.2020).
- Капоте Т.* Собрание сочинений в 3 т. Т.3. СПб.: «Азбука Классика», 2008. 392 с.
- Кропоткин К.* «Рыцарь Капоте», 2019. URL: <https://konstantin-kropotkin.medium.com> (дата обращения: 11.09.2020).
- Любимская О. М.* В тени деревьев: о природе невербальной коммуникации героев Т. Капоте. Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей VII междунар. Конф. молодых ученых. УрФУ. Ч.2. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2018. С.189–194.
- Мулярчик А.* Послевоенные американские романисты. М.: Художественная литература, 1980. 297 с.

THE MURDER BY TRUMAN CAPOTE: "ELUSIVE CHARM"

Olga M. Lyubinskaya

PhD student of The Department of Russian and Foreign Literature
Tyumen State University
625003, Russia, Tyumen, Volodarskogo str., 6
lyubinskaya89@list.ru

The present article deals with the peculiarities of communicative interaction between the characters of Truman Capote's short-story «Kindred Spirits». The main emphasis is concentrated on the nonverbal elements of dialogue. The analysis of the problem shows that the acoustic and light images dominate over the verbal speech of characters and form the semantic content of dialogue.

Keywords: Truman Capote, nonverbal communication, sensory elements of communication, silence, poetics.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНГЛИЙСКОЙ МИФОЛОГИИ В РОМАНАХ ДЖ. К. РОУЛИНГ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

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 проанализировать интерпретации сюжетов и персонажей английской мифологии в романах Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере. Отмечаются общие черты, характерные для английской фольклорной и мифологической традиции и для цикла романов писательницы, выявляются отличительные моменты, раскрывается их значимость и влияние на замысел произведения. Автор статьи анализирует особенности изображения традиционных мифологических сюжетов и их влияние в целом на сюжет произведений.

Ключевые слова: литературная сказка, фэнтези, Джоан К. Роулинг, Гарри Поттер, Поттериана, английская литература, зарубежная литература.

Цикл романов о Гарри Поттере – яркое и уникальное явление в современной детской литературе. Автор романов Джоан К. Роулинг (*Joanne K. Rowling*, род. 1965) смогла создать целую литературную вселенную и увлечь чтением миллионы детей по всему миру. В настоящее время роман изучается многими литературоведами как за рубежом, так и в русском литературоведении. Например, была защищена диссертация на соискание степени кандидата филологических наук Е.К. Тимошенко на тему «Рецепция романов Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере: опыт российского прочтения», Н.А. Викторовой «Английская литературная сказка эпохи постмодернизма», была издана монография И.Л. Галинской «Исторические и литературные источники романов о Гарри Поттере Поттере». Были изданы исследовательские работы М. Anelli, В. Barat, J. Boll и др. Ряд работ таких исследователей, как Я.Р. Паславская, Н.И. Ефимова, Т.В. Борисенко, посвящены мифологическим мотивам в Поттериане, однако, в этих исследованиях

анализируется влияние на произведения Роулинг мифов вообще, они не рассматривают отдельно трансформацию в романах английской мифологии как таковой.

Цикл романов Роулинг является гепталогией, он состоит из семи произведений, объединенных единым сюжетом: «Гарри Поттер и философский камень» (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997), «Гарри Поттер и Тайная комната» (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1998), «Гарри Поттер и узник Азкабана» (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 1999), «Гарри Поттер и Кубок огня» (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2000), «Гарри Поттер и Орден Феникса» (*Harry Potter and the Order of Phoenix*, 2003), «Гарри Поттер и Принц-полукровка» (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005), «Гарри Поттер и Дары Смерти» (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2007).

Жанр романов о Гарри Поттере сочетает в себе литературную сказку, фэнтези и роман воспитания. Л. Ю. Брауде определяет литературную сказку как «авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее волшебные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [Брауде 1979:6]. Во многих трудах отмечается использование фольклорных мотивов и персонажей из британской, скандинавской, греческой, римской мифологии в произведениях о Гарри Поттере.

Поскольку романы построены на обязательном присутствии волшебства и фэнтезийные элементы являются неотъемлемой частью повествования, Дж. Роулинг включает в сюжет мифологическую составляющую, мотивы мифов и сказок разных народов, однако, большая часть сюжета и персонажей является ее собственным вымыслом, весь сюжет произведения подчинен логике и воле писательницы. Фантастическая составляющая является главной идеей произведения. Волшебство (мир маглов и мир волшебников, обучение в волшебной школе, битва добрых и злых волшебников) является сюжетобразующим фактором.

Б. В. Томашевский определяет доминантой фэнтези «дихотомическую картину мира, при которой изображение вымышленного мира, представленного как мир реальный с его историей, географией и культурой соседствует с изображением мира ирреального» [Томашевский 2002: 30]. Два мира соседствуют в произведениях Роулинг: мир

обычных людей (маглов) и мир волшебников. В романах о Гарри Поттере волшебники, сказочные существа (единороги, драконы, кентавры), тайный мир, летающий автомобиль и великан на летающем мотоцикле, совиная почта нормально существуют в условиях современного Лондона. Гарри проходит процесс взросления, развития, индивидуализации личности.

Дж. Роулинг пишет в традициях классических детских писателей, таких, как Л. Кэрролл, К. С. Льюис, А. Линдгрэн, Т. Янсен. В творчестве Роулинг прослеживаются традиции «Сказок старой Англии» Р. Киплинга, в которых писатель рассказывает фольклорную историю Британии. В своих романах писательница постоянно проводит параллели с мифологией. Прежде всего, из мифологии взяты множество «волшебных тварей», которые появляются в ее романах. В Поттериане представлены множество волшебных существ, которые имеют прямое отношение к английской мифологии. Так, в романах появляются эльфы. «В древнегерманской и скандинавской мифологии: дух природы, легкое воздушное существо в человеческом облике, обычно благожелательное к людям» [Крысина 1998]. В произведениях У. Шекспира эльфы предстают маленькими легкими крылатыми существами, которые являются крошками-пикси. Роулинг придерживается английской традиции в их изображении, потому что эльфы у нее – маленький народец, который выполняет свои функции, помогая или мешая героям. Например, они помогают чистить трубы. «Эльф-трубочист» – это организация, где можно было взять в аренду эльфа-домовика для того, чтобы он прочистил дымоход. Офис располагался в Лютном переулке, рядом с выходом в Косой переулок.

Учащихся школы волшебников учат обращаться с корнуэльскими пикси («*Cornish Pixie*» у Роулинг, см. [Rowling 2018]). Роулинг описывает пикси так: «Эльфийки были цвета электрик и дюймов восьми ростом, с остренькими личиками и пронзительными голосками; когда они говорили, создавалось впечатление, будто переругивается стая волнистых попугайчиков» [Роулинг 2020^А: 82] Эти маленькие существа также существуют в английском фольклоре. Это разновидность пикси – маленьких фей. Их рост не более 40 см, они сиреневого цвета с длинными ушами, желтыми глазами и прозрачными крыльями за спиной. Корнуэльские пикси – очень шаловливые существа, они все крушат и ломают вокруг. У них нет крыльев, но они могут летать.

Функционально сродни эльфам брауни (англ. *brownie*). Брауни характеризуется как «Шотландский домовый, хохлик с растрепанной шевелюрой и темно-коричневой кожей, отсюда и название (англ.: "*brown*" – "*коричневый, бурый*")». Обычно обитает в горах и лесах, но может жить

и в домашних условиях» [Сапковский 2002: 302]. Так, писательница включила в сюжет британского домового Брауни, домового с растрепанными волосами и коричневой кожей. Эти домовые выглядят комично. Они маленького роста. Брауни имеют острые большие уши, небольшой нос-кнопку с раздутыми ноздрями. Брауни в романах Роулинг трансформировался в домового эльфа («*House-elf*», см. [Rowling 2018]) Добби. Разновидность брауни носит это же название – «добби». Внешность Добби описывается следующим образом: «У крохотного создания, сидевшего на кровати, были большие уши, как у летучей мыши, и зеленые глаза навывкате размером с теннисный мяч» [Роулинг 2020^A: 10]. Брауни помогают по хозяйству. Так, Добби рассказывает о том, что целый день трудится на некую семью, у которой он находится в рабстве. Добби одет в наволочку. По повериям, если брауни предложить новую одежду, они обидятся и покинут дом. Хозяева Добби знают об этом, они никогда не подарят ему ничего из новой одежды, иначе он сможет их покинуть. В романе «Гарри Поттер и Кубок Огня» читаем: «Живя у Малфоев, Добби ходил в старой-престарой наволочке» [Роулинг 2002^B: 65].

По мифологии брауни стараются не применять физическую силу, чтобы помочь людям, они сообщают им о затаившейся опасности, предупреждают о врагах. Так поступает и Добби. Он сначала предупреждает Гарри о том, что ему грозит опасность в Хогвартсе. Однако, Гарри не хочет слушать домового эльфа. Если угроза жизни хозяина велика, брауни могут воспользоваться физической силой и прибегнуть к магии. Добби применяет магию, чтобы воспрепятствовать возвращению Гарри в Хогвартс: он вмешивается в ход деловой встречи дяди Дурслея, так, что вина во всем падает на Гарри, а когда и это не помогает, он заколдовывает волшебную платформу. Добби – доброе существо, и он искренне верит, что таким образом спасет Гарри от опасности. Разновидность брауни, глуповатые домовые, называются «добби». Добби, как и его прототип «добби» из английской мифологии, не слишком сообразителен. Он хочет защитить Гарри, и делает это искренне, но не слишком умен, и то, что делает Добби, навлекает на Гарри проблемы.

Также у Гарри есть свой домовый эльф, Кикимер. Мальчик дает эльфу разные поручения, например, следить за Малфоем. Кикимер не очень-то хочет выполнять данное поручение, но на задание он отправляется вместе с Добби, который, в отличие от него, выполняет поручение с удовольствием. В любом случае, Кикимер не может отказаться от выполнения поручения хозяина.

Персонажами романов являются также гоблины (*goblins*, см. [Rowling 2017]) – некрасивые антропоморфные существа. Гоблины

определяются как «Паскудное творение, проживающее под землей, не переносящее солнечного света, рыскающее по ночам» [Сапковский 2002: 314]. Гоблины-в английской мифологии – существа, похожие на людей, но безобразные и злобные. Их дом – подземные туннели, пещеры, так же они селятся в человеческих домах или в дуплах деревьев. Гоблинам также нравится жить под каменными мостами. Ходят гоблины в надвинутых на глаза колпаках. Маленькие, скрюченные, с непропорционально крупными головами, ногами и руками. Головы у гоблинов тверже камней. Маленькие существа жили в грязи и ужасе. На Хэллоуин они, как правило, принимают обличье уродливых животных и пугают людей. Английский писатель Джордж Макдональд утверждает, что «когда-то гоблины жили на поверхности земли и были такими же, как люди. Но некий король стал питать к ним враждебные чувства, и им пришлось прятаться. За столетия, проведенные под землей, эти люди сильно изменились, и их стали называть гоблинами» [McDonald 1872: 126]. В романах о Гарри Поттере гоблины являются служителями волшебного банка «Гринготс». Банк находится под землей, и гоблины обитают там же. Они появляются на поверхности земли лишь в случае крайней необходимости. Они не злобны. Гоблины трудолюбивы и беспристрастны, они честно выполняют свою работу. Хагрид говорит Гарри: «И, доложу тебе, нет на свете полоумных, которые решились бы этот банк ограбить. С гоблинами шутки плохи, Гарри» [Роулинг 2020: 53].

В романе «Гарри Поттер и Узник Азкабана» также появляется Грим (*grim*, см. Rowling 2014) – существо, являющееся в облике черного пса. В черного пса превращается Сириус Блэк, персонаж, который пытается защитить Гарри. Гарри услышал о гриме в романе «Гарри Поттер и Узник Азкабана». На уроке предсказаний профессор Трелони показывает ему изображение грима в чайной гуще. Даже волшебники могут умереть от страха, увидев грима. Так умер дядя Рона, Билиус. Гермиона же считает, что, увидев грима, люди умирают от нервного потрясения. В романе «Гарри Поттер и Узник Азкабана» Гарри повсюду сопровождает грим. Так, грим появляется прямо на уроке в Хогвартсе. Профессора Трелони напугало его появление: «Грим, мой мальчик! Грим! – Профессора Трелони поразила непонятливость Гарри. – Огромный пес, вестник беды, кладбищенское привидение! Мой дорогой мальчик, это самое страшное предзнаменование, оно сулит смерть» [Роулинг 2002^А: 43].

Однако мальчик узнает, что это не предвестник смерти, а его крёстный, Сириус Блэк, который принял анимагическую форму черного пса.

Можно рассмотреть эту сюжетную линию и с другой стороны. Сириус невольно выступает предвестником гибели, погибнуть должен сам

Гарри, но этого не происходит. Гарри – очень сильный волшебник, он способен переломить роковые обстоятельства и не допустить всеобщую власть Волдеморта.

Наряду с черным псом проходит образ оленя: «Из последних остатков сил Гарри приподнял голову и увидел какого-то сияющего зверя... Зверь галопом несея по поверхности озера» [Роулинг 2002^В: 400]. Это прямая ассоциация с призрачной Дикой Охотой. «Дикая Охота — группа призрачных всадников-охотников со сворой собак» [Академик эл. ресурс]. В британской традиции Дикая Охота не носила демонического характера, хотя для обычных людей могла представлять опасность, но встреча с ней не всегда предвещала беду. Маги, которые умели спускаться в Нижний Мир, могли вызвать Дикую Охоту сознательно. Простым людям она могла явиться против их воли. Дикая Охота объединяет Белого Оленя и Черного Пса. «Мародерами» Джеймс Поттер и Сириус Блэк могли называться потому, что сущность Дикой Охоты подразумевает нападения и грабежи, а Френсис Дрейк, по преданию, после смерти ставший Диким Охотником, в сущности, был морским мародером. К тому же корабль Дрейка назывался «Золотая Лань».

В замке Хогвартс обитают персонажи британского фольклора Дуллаханы (англ. *Dullahan*) – это призрак Почти безголового Ник (Nearly Headless Nick, см. [Rowling 2017]) и его товарищей. Дуллахан в мифологии «настигает путников среди ночи, держа под мышкой или в правой руке свою голову, глаза которой сияют как лампы. В другой руке у него хлыст, представляющий собой позвоночник. Встретить его – это предвестие скорой смерти» [Naughton 2011: 54]. Почти безголовый Ник окажется весьма добродушным призраком, который подружился с Гарри. Он охотно рассказывает ему свою историю, пытается помочь. Почти безголовый Ник постоянно шутит над своим положением (голова болтается на куске кожи), подшучивают над ним и его товарищи. Это также характерно для Дуллаханов.

В романах также встречается несколько эпизодов с участием боггарт (*boggart*, см. Rowling 2014). Боггарт в английской мифологии – это домашний дух, домовый. Обычно он добрый, но иногда бывает проказливым. «Считалось, что боггарт способен на злые проделки (если рассержен, то может разбить посуду в доме, отвязать лошадей и коров и др.), хотя обычно он рассматривался как дух, постоянно живущий в доме и дружественный хозяевам» [Мифологический словарь 1990: 28]. В романах Дж. Роулинг боггарт умеет превращаться в существо, объект или предмет, который вызывает самый большой страх. Боггарты в Поттериане прячутся в темных углах, чуланах, под кроватями, под умывальниками, в шкафах, больших часах. Они любят темноту. Боггарты не

любят большое скопление людей, т. к. не знают, чей страх выбрать. Боггарта самого можно напугать смехом, т. к. они не выносят веселье. Против боггарта применяется заклинание Ридикулус. Так, в романе «Гарри Поттер и Узник Азкабана» Гарри приходится столкнуться с боггартом, который принимает облик того, кого человек больше всего боится. Также в романе «Гарри Поттер и Орден Феникса» боггарт забирается в письменный стол, шумит, проявляет себя как полтергейст.

Великаны также являются неотъемлемыми персонажами английских мифов. Рубеус Хагрид – наполовину человек, наполовину великан. Его мать – великанша Фридвульфа. Великаны в английских сказаниях обычно тупые и злые. Хагрид не таков. Он очень добрый и отзывчивый. Хагрид очень любит животных и постоянно заводит себе питомцев, хотя это запрещено. Великан дарит Гарри сову – волшебное животное: «Куплю-ка я тебе сову, – говорит он. – Все дети хотят сову, да и польза от них – почту носят и все такое» [Роулинг 2020^В: 70]. Хагрид пытался выучиться на волшебника, но у него это не получилось. Хагрид не проявляет никакого честолюбия. Он состоит лесничим при Хогвартсе, и его вполне устраивает эта должность. Хагрид очень простодушен. Он легко выбалтывает секреты. У Хагрида есть брат, великан Грохх. Грохх не говорит по-человечески, он глуп, как большинство великанов из английского фольклора. Однако он не злой.

Одним из персонажей британской мифологии является грифон (англ. *Griffin*). Средневековый энциклопедист Бартоломей Английский описывал их следующим образом в своей книге «О свойствах вещей»: «Грифон во Второзаконии упоминается среди птиц. В глоссе сказано: у грифона четыре лапы, голова и крылья как у орла, а остальное тело как у льва. Грифоны обитают в Гиперборейских горах и очень враждебны по отношению к лошадям и людям. В свое гнездо они кладут камень изумруд против ядовитых зверей этих гор» [Средневековый бестиарий эл. ресурс].

Единорог играл значимую роль в британских мифах. На нём ездили волшебники. Единорога не могли увидеть простые люди. Только девственница могла его укротить, и тогда он делался ручным, ложился на землю и засыпал. Если кому-то удавалось поймать единорога, то удерживать его только было возможно золотой уздечкой. Единорог является заповедным животным, на него запрещена охота. Тот, кто убьет его, навлечет на себя зло. Слуга Волдеморта, в теле которого он приютился на время, убивает единорога и пьет его кровь, нарушая запреты, по велению темного лорда. Тем самым он сам и его господин навлекают на себя проклятие.

Британская мифология проявляется и в названиях и символах, используемых в романах. Например, тис в романе явно символичен. В британской мифологии тис является символом бессмертия, его стволы считаются входом в другой мир. Дамблдор оставляет младенца Гарри на Тисовой аллее, у маглов, чтобы уберечь его от злого волшебника. Палочка Волдеморта также изготовлена из тиса. Из этой палочки появляются души убитых Волдемортом людей. Тисовые изгороди окружают дом Реддлов. Из тисового дерева и лабиринт на одном из заданий Турнира Трех магов.

Котел играл большую роль в британской мифологии. Это сакральный предмет, символ очага. Зачастую он является символом магии (магический котел). В Средневековье в котлах готовят зелья. Мы видим котлы в магазине на Косой Аллее. Волдеморту возрождается из огромного каменного котла.

Также немалую роль играет символика кубка. Кубок – это символ королевской власти. Из кубка пьют магические зелья. Особенно символизация кубка проявляется в романе «Гарри Поттер и Кубок Огня». В самом названии мы видим кубок. Это магический кубок. Он способен узнать правду, определить, что является достойным, а что нет. Также в романах описывается каменная чаша Дамблдора, которую украшают руны. Кубок является призом Турнира Трех магов. Этот кубок помогает Гарри пройти тисовый лабиринт и переносит его в иной мир – на кладбище, где происходит возвращение Волдеморта.

Имя Волдеморт (*Voldemort*, см. [Rowling 2017]) тоже связано с английской мифологией. Его происхождение относится к Артуриане. Злой маг Волдемортист хотел уничтожить Мерлина, зачаровывая людей, и переманивая их на свою сторону. Это происходило до рождения Артура. Само слово переводится с французского языка либо как "полет смерти", либо как "вор смерти".

Сам Мерлин (*Merlin*, см. [Rowling 2017]) тоже часто фигурирует в романах. Считается, что он жил в средневековье. Мерлин – один из могучих волшебников, биография которых изучается в Хогвартсе. Мерлин числится среди выпускников Слизерина. Это добрый и могущественный волшебник. Он учредил «Орден Мерлина» – награду, которую вручают волшебникам за борьбу с темными силами и за помощь маглам. Также упоминается, что Мерлин был наставником короля Артура и помогал ему править. Если рассматривать короля Артура, как реальное историческое лицо, то видно расхождение в датах. Артур правил в V–VI вв., а Хогвартс был основан в X в. В шокогадушках встречается вкладыш с изображением Мерлина.

Можно провести параллель между Гарри и Дамблдором с одной стороны и Артуром и Мерлином с другой, как между талантливым учеником, которому уготовано великое будущее, и могущественным волшебником-наставником. Мерлин отдает Артура на воспитание сэру Кею, чтобы уберечь мальчика от собственного отца Утера, который боится соперничества с ним в будущем. Дамблдор отдает Гарри на воспитание Дурслеям, чтобы уберечь его от темного лорда, который также знает о могуществе Гарри и боится, что он будет ему сильным противником.

Главным врагом Мерлина является Фея Моргана (Морган ле Фей). В романе «Гарри Поттер и Философский камень» Моргана упоминается как могущественная ведьма.

Таким образом, мы видим, что вся гепталогия Дж Роулинг тесно переплетается с английской мифологией и фольклором, мифологические персонажи появляются на страницах ее произведений и в большинстве случаев полностью соответствуют своим прототипам из мифов и легенд. Также в романах Роулинг прослеживаются мотивы Артурианы.

Список литературы

Академик. Ру. Словари и энциклопедии URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/83838> (дата обращения: 26.09.2020).

Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. 208 с.

Мифологический словарь / гл.ред. Е.М.Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Кубок Огня. пер. с англ. М.Д. Литвинова. М.: РОСМЭН, 2002^А. 668 с.

Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Тайная комната. / пер. с англ. Спивак М.В. М.: Махаон, 2020^А. 261 с.

Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Узник Азкабана. / пер. с англ. М.Д. Литвинова. М.: РОСМЭН, 2002^В. 511 с.

Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Философский камень. / пер. с англ. Спивак М.В. М.: Махаон, 2020^В. 248 с.

Сапковский А. Бестиарий Анджея Сапковского / «Нет золота в Серых Горах» М.: АСТ, 2002. 384 с.

Средневековый бестиарий. URL: www.istmira.com (дата обращения: 24 сентября 2020).

Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. М: Русский язык, 1998. 846 с.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. 334 с.

THE INTERPRETATION OF ENGLISH MYTHOLOGY IN THE NOVELS ABOUT GARRY POTTER BY J.K ROWLING

Oksana V. Manzhula

Candidate of Philology, 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 we made an attempt to analyze the interpretation of the plots and characters of English mythology in the novels by J.K. Rowling about Harry Potter. The general features typical for English folklore and mythological tradition and for the cycle of novels of the writer are noted, the distinctive moments are revealed, their importance and influence on the idea of the work is revealed. The author of the article analyzes the features of the image of traditional mythological plots and their influence on the plot of the work as a whole.

Key words: Literary fairy-tail, fantasy, Jhoan K. Rowling, Harry Potter, Potteriana, English literature, foreign literature.

**ПРОБЛЕМАТИКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПЬЕС АБСУРДА
1980—90-Х ГГ. (Н. В. КОЛЯДА, М. В. ВОЛОХОВ, О. МУХИНА)**

Станислав Фёдорович Меркушов

к. филол. н., главный специалист Центра русского языка и культуры
Тверской государственной университет
170100, Россия, г. Тверь, ул. Желябова, 33
stas2305@gmail.com

Символический поиск Другого и диалог с ним в драматургии Н. В. Коляды становится содержательной константой, объединяясь с формальными элементами, характерными для абсурдистики, но переосмысляемыми автором (герои-двойники и, одновременно, герои-антагонисты; метафизические «свойства» персонажей; изображение пороговых ситуаций и состояний, экзистенциальных процессов потерь и обретений, сильнейших экспрессивных всплесков, вызываемых эмоциональными встрясками; высвобождение накопленных отрицательных эмоций и т.п.). Стержневая проблема, поднимаемая в пьесах М. Волохова – проблема истины, – и связанные с ней вопросы понимания морали и разграничения добра и зла решаются на нескольких уровнях, сопряженных со снятием двух основных запретов: запрета на использование языка во всем многообразии его форм и запрета на обсуждение важнейших для человечества, но часто замалчиваемых, тем. Семантический сегмент пьесы О. Мухиной «Ю» может быть выражен имплицативно через рецепцию символов, аллюзий (А. П. Чехов, Д. И. Хармс), абсурда (образная система и система диалогов) и др.

Ключевые слова: абсурд, драма, Н. Коляда, М. Волохов, О. Мухина.

Категория абсурда в драматургии приобретает особый смысл, особую фиксацию. Дело, конечно, не в устойчивом в гуманитарной науке и вошедшем в повседневный обиход сочетании «театр абсурда», в связи с чем могут говорить о наибольшей репрезентативности исследуемой категории именно в драме. Фактически, компонент абсурда есть всюду (см., об этом подробнее [Буренина 2005], [Клюев 2000], [Черноричская 2001]). Думается, исключительная функциональность присутствия абсурда в драме объясняется самой спецификой драматургии, в которой

очень силен экспрессивный и визуальный элементы, за счет чего читатель/зритель получает сравнимый разве что с поэзией глубочайший катарсис, граничащий, на наш взгляд, с трансцендентальным прозрением.

В пьесах Н. В. Коляды важна диалогичность, причем диалогичность эта всегда актуализируется в реализации диалога с Другим. По мысли И. В. Купреевой, «для героев Коляды личная и бытийная гармония возможны только в сопричастности Другому, в осуществлении диалога с Другим, и эти отношения “Я – Другой” понимаются в категориях родового единства» [Купреева 2016: 198]. Исследователь вводит в свой аналитический обиход понятие «пограничности» как зоны диалога с Другим. Этот диалог совершается на различных семиотических уровнях (человек, язык, художественный метод, культура). Приблизительно в той же плоскости рассуждает Е. И. Канарская, говоря о двоемирии в текстах Н. В. Коляды: «драматург создает две симметричные космологические оппозиции (обыденный мир – деструктивная реальность, обыденный мир – гармоническая реальность), внутри каждой из которых антиномические миры соединены посредством семантически различных символических конструкций» [Канарская 2017: 231].

В театре абсурда, на наш взгляд, весьма силен элемент Другого производимый в диалоге. Упомянутые литературоведы оперируют номинациями сферы абсурдистики, однако никто из них не использует в размышлениях о пьесах Н. В. Коляды термин «абсурд». Применяя в своих статьях понятия «пограничность», «маргинальность», «оппозиционность», «двойничество» и т. п., они связывают их с сентименталистской поэтикой, что традиционно для отечественных исследователей творчества Н. В. Коляды (см., например, [Дубровина 2014]; [Лазарева 2010]).

Тем не менее есть ученые, комментирующие драму Н. В. Коляды как драму абсурда. К примеру, О. Н. Зырянова относит ее к «драме абсурда миметического типа» [Зырянова 2010: 7], что, по всей видимости, предполагает указание на следование драматурга традиции А. В. Вампилова, в пьесах которого осваивались поэтика и техника абсурдистики. Однако О. Н. Зырянова отмечает очевидное: в системе русского постмодернизма, к которому она причисляет произведения Н. В. Коляды, «ужесточается абсурдная картина мира путём натурализации насилия, безумия, социального хаоса» [там же: 20]. Е. Ю. Лазарева высказывает близкую к нашей точку зрения о частичной включенности пьес Н. В. Коляды в парадигму абсурдистики, подчеркивая характерность вводимых автором приемов и методов («сочетание несочетаемого, соединение несоединимого, синтез несопрягающихся элементов» [Лазарева 2010: 62]). И. В. Дубровина учитывает «стратегию парадокса» в драматургии

Н. В. Коляды [Дубровина 2014: 341], хотя в диссертации рассматривает ее в ключе сентименталистской традиции [Дубровина 2014]. Нельзя не упомянуть в данном контексте одного из главных российских исследователей драмы Н. Л. Лейдермана, автора монографии о Н. В. Коляде [Лейдерман 1997], встречавшегося и общавшегося с драматургом, верно понявшего основную мысль его пьес: «Он показал, что мы все ведем чернушное существование. Когда у нас шла дискуссия о Коляде, кто-то сказал: “он показывает людей дна”. Я сказал: “Нет!”. Посмотрите на персонажей Коляды, там есть все виды профессий: и учителя там есть, и шофера там есть, кто хочешь, там нет подонков, там нет бомжей! <...> Герои его считают вот это черное существование нормой, а он показывает этих героев, говорит нам, зрителям: „Подумайте, как вы живете!“» [Лейдерман 2015: 13].

С нашей точки зрения, диалог с Другим является в творчестве Н.В. Коляды базовым структурирующим принципом и отправной точкой, причем именно он становится критерием сопричастности театра уральского драматурга традициям театра абсурда. Анализ художественной специфики двух ранних пьес (диалогия «Вперед, к коммунизму!» («Вперед, к коммунизму!», «Вино...вино отравлено!!!» («Верю!...»)) (1988)) позволит проиллюстрировать этот аспект.

Названные пьесы, составляющих диологию, объединены автором тематически: «две пьесы на одну тему» [Коляда эл. ресурс]. Очевидно, тему эту можно условно обозначить как «психологическая дискуссия по поводу возможности наступления коммунизма в СССР и во всем мире». В обеих пьесах ставится экзистенциальный вопрос *веры* в воцарение коммунизма как некоего тотального общественного счастья и благоденствия. Постановка этого вопроса, по сути, совпадает с общесоветской интерпретацией коммунизма, однако у Н.В. Коляды характер ответов на него перерастает всякие ограничительные рамки. Драматург пытается проникнуть в т. н. «метафизику коммунизма», при этом не оставляя совсем социальную сторону проблемы.

Действие первой пьесы «Вперед, к коммунизму!» развивается в некоем релятивном пространстве, воспринимаемом читателем как реальное и ирреальное одновременно. Ночь обуславливает эфемерность происходящего, предвосхищая мистический элемент сюжета, локус заводской проходной с горящей над ней вывеской с лозунгом — названием текста — пограничности последующих далее событий. Оттенок глобальности их природы сообщает наличие в начальной ремарке: «Где-то вдали тоже светится тот же самый лозунг, только несколько букв погасло: “...ПЕР...МУНИЗМУ...” А чуть дальше — снова лозунг. Еще и еще...» [Коляда эл. ресурс]. В отсутствии букв в другом лозунге (а

также в уточнении в ремарке «Ни зги не видно») содержится намек на закат эпохи социализма, предрекаемый автором, способным аналитически подойти к фактическим результатам перестройки (обе пьесы написаны в 1988 г., году особых экономических реформ (в частности, указ о создании кооперативов), окончательно «подкосивших» экономику страны и приблизивших конвульсии Системы)). У проходной завода встречаются два единственных персонажа пьесы – студент ПТУ Петя и Мужик, рабочий завода. Без сомнения, оба образа также эксплицированы как образы-символы двух поколений, взращенных в разные периоды социалистического строительства. Пролетарии двух поколений олицетворяют абсурдность и недееспособность общественного и политического устройства СССР. Мужик – по тексту характерен поступательным движением алкогольной деменции – просит Петю, эксплицированного как предполагаемая его смена (при этом совершенно, по собственным словам, не компетентного в сфере своей будущей профессии), провести его через проходную завода вперед, к коммунизму. Формально их диалог выстраивается (но в плане содержания они практически взаимно глухи), Мужик пытается вызвать у Пети, как у Другого, оказывающегося его «точкой пристежки» [Лакан 2000], сочувствие («Мужик. ...Никто меня не увидит и никто мне не поможет, никто, никто, никто, никто, никто!», в итоге добивается этого («Петя. И уйти никак не могу, потому что мучаться буду потом три дня из-за этого, из-за того, что человека обидел, не помог ему!» [Коляда эл. ресурс])).

Однако затем ситуация меняется – у читателя возникает ощущение, что и тот, и другой персонаж чувствуют друг в друге Другого. Персонаж Петя, снабжаемый вначале отчетливым именным маркером сопровождающего в рай (апостол Петр), что также подтверждается многочисленными квазирелигиозными «следами» в тексте пьесы (частотность в репликах слов-обращений «господи, бог, черт» и т. п.) и далее сентиментально-пронзительным монологом-молитвой («Петя. Господи, боженька!!! Да за что ты меня, такого несчастного-разнесчастного наказываешь?! За что? Что я тебе сделал, Господи? Что я тебе такого плохого сделал, что, что, что, что?! Ничего ведь для тебя плохого не делал, ничегошеньки! <...>» [там же]), в разные моменты трансформируется, становясь то агрессивным, то слезливым, то будто бы откровенным, то фальшивым, постоянно как бы меняется местами с Мужиком. Также нет однозначности в его «молитве» – то ли она выполняет функцию экзистенциального катарсиса, освобождающего Петю от абсурдности, то ли ею подчеркивается невозможность избавления от онтологических иллюзий.

К финалу пьесы становится ясно, что именно Мужик выполняет функцию истинного Другого для Пети, причем Другой в воплощении Мужика постепенно наделяется метафизическими свойствами и, наконец, предстает в некотором роде трансцендентальным посланцем, имеющим целью «вразумить» Петю, преподать ему жизненно и бытийно важный урок, хоть и в полной мере непонятно, насколько искренен его посыл и светел или темен его первоисточник. Мужик на разные лады искушает Петю, предлагая кривить душой для того, чтобы его пропустили через проходную в «коммунистический рай» (причем врать необходимо о болезнях и смертях родственников); пытается соблазнить трехрублевкой и т. п., постоянно истерически морализирует по поводу принадлежности Пети к комсомолу, т. е., вероятно, не является носителем истины (во всем этом, естественно, видится и аллегория социальных и общих родословных, генетических отношений в СССР). Между тем на финише пьесы всё снова переворачивается «с ног на голову»: Мужик, успокоившись, принимает облик делегата съезда (но это тоже кажимость, скрывающая амбивалентность). В его словах («И правильно. И верно. И не ходи. Не ходи! Не ври! И не ври! Не ври этому вахтеру! Не ври! Никому не ври! Себе тоже! Не ври. Никогда. Правильно. Молодец. Так и надо... Молодец, молодец ты, Петя» [там же]) чувствуется усталость, потому что своей задачи он не выполнил. Петя не понимает основного посыла, который содержит подтекст пьесы, не понимает разницы между стремлением к счастью как к очередной ловушке и восприятием истины как свободы («Дак ты чего хотел-то, дядя? Чего ты от меня хотел, скажи?» [там же]) и остается там же, где был, т. е. отправляется в «общагу» (метафора советского общества; подобными иносказательными примерами-«надстройками» изобилует текст). Это, конечно, передается также через дуальность символики вручаемого Мужиком Пете красного яблока, — с одной стороны, как знака потенциального духовного возрождения, с другой, как продолжения противоречий, рассогласованности, раздора.

Подобной двойственностью и двойничеством проникнута вся художественная атмосфера пьесы, выражающаяся в символических поисках Другого в советских реалиях (в литературе — «Мальчиш-Кибальчиш и Мальчиш-Плохиш», в использовании тем и другим персонажем расхожих анекдотов того времени (сама исходная ситуация анекдотична), и т.п.).

В целом та же проблематика затрагивается во второй пьесе этой своеобразной драматургической диалогии («Вино... вино отравлено!!!...»), но в этот раз Н. В. Коляда обращается к ее трактовке с позиций художественного анализа гендерных отношений. Снова

используется прием создания пограничной ситуации в ее экзистенциалистском понимании: драматург помещает своих героев в такие условия, когда человек уже не может не замечать своего трагического, абсурдного положения в мире, проявляет своё истинное лицо, обнаруживает свою суть, и прежде всего перестает лгать. Проблема веры и безверия здесь вновь детально рассматривается, чтобы к финалу приобрести глобальный смысл. Актуальный вопрос, поднятый в предыдущей пьесе, дублируется, и опять звучит квазиотрицательный ответ, как бы предваряющий дальнейший обмен персонажей лживыми фразами и монологами. Героиня введена обманным путем (герой утверждает, что отравил коньяк, который они пили вместе, что на самом деле неправда) в рубажное катарсическое состояние, в котором она произносит монолог, раскрывающий ее, как кажется, высоконравственную сущность: «Я тебе добра хотела! Хоть маленького счастья хотела тебе! <...> Прости, Сережа, что не успела ничего сделать для тебя, прости, помираю вот ничего не сделала для тебя, прости меня, меня, дуру такую набитую, прости, дуру грешную...» [там же].

В обеих пьесах Н. В. Коляда очень «театрализует» происходящее (недаром в названии и в тексте второй обыгрывается, в частности, легендарная формула К. С. Станиславского «Не верю!», ставшая его режиссерским приемом, а также фраза из главной трагедии У. Шекспира). По справедливому замечанию И. В. Дубровиной, Н. В. Коляда «использует карнавальную форму и аффектированный имморализм для утверждения, а не ниспровержения ценностной иерархии. <...> в пьесах ощущается мерцающее присутствие некоего иного, близкого идеальным человеческим представлениям, мира, противопоставленного дискретной и деструктивной действительности» [Дубровина 2014: 47]. В целом, в драме «Вино... вино отравлено!!!», несмотря ни на что, герои, благодаря осознанию Другого в лице друг друга, достигают необходимого состояния катарсиса, которое может способствовать их духовному возрождению (в пьесе «Вперед, к коммунизму!» этого нет). Характерная для онтологического абсурда взаимная глухота персонажей во второй пьесе диалогии редуцируется ввиду сильнейшего эмоционального потрясения обоих и выражается в экспрессивном действии героя в финале: «Сергей вдруг начинает в какой-то слепой ярости бить тарелки. Хватает их со стола, крушить мебель, срывать и топтать шторы. Кричит ожесточенно, словно ему невероятно больно в сердце.

Сергей. Придет коммунизм, придёт счастье на землю! Придет! Я верю в это, верю, иначе незачем жить! Я верю, верю, верю, верю, в это, верю, верю, верю, верю, верю, верю, верю!!!!!!...» [там же]. В первой же пьесе

герои остаются на онтологическом перепутье, бытийная, аксиологическая и дилеммная проблемы не сняты.

Драматург М. И. Волохов позиционируется критиками как бунтарь и провокатор, исследователями – как яркий представитель русско-французского театра абсурда. При этом он сам при возникновении закономерных вопросов о своей писательской идентичности по отношению к географической территории воспринимает себя как автора «русского менталитета», — да и проживает он главным образом в России с 1996 г.: «Я не могу писать пьесы на французском менталитете. Все равно это не моя родная стихия. Я могу писать только на русском менталитете. И через русскую проблематику» [Цит. по: Буккер 2016]. Литературовед Л. Месовска в своей работе «Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии М. Волохова», сославшись на ряд авторитетных мнений (имеются в виду суждения А. Зотова, Ю. Эддиса, О. Шмидта, А. Житинкина, Э. Боякова), дает собственное определение художественной специфики его пьес: «в пьесах драматурга можно найти намеки на тексты, идеи, трактаты, философию Эсхила, Софокла, Шекспира, Расина, Корнеля, Камю, Сартра, Жене, Шестова, Достоевского, Гоголя, Михаила Булгакова, Льва Толстого, Кьеркегора, Хайдеггера, Ницше и Тертуллиана. Цитата «Верую, ибо абсурдно» (лат. *Credo quia absurdum*)), автором которой является именно Тертуллиан, апологет раннего христианства, лучше всего описывает мироощущение Михаила Волохова» [Miesowska 2016: 633]. С нашей точки зрения, М. И. Волохов, помимо всего сказанного, является методичным разрушителем табу, как в литературе, так и, следом, в человеческом сознании.

Наиболее часто аспект, дающий основания для поверхностного отрицания или неприятия литературной работы М. И. Волохова, полемики с ней, был всегда связан с избытком табуированной лексики в его пьесах. Все вопросы на эту тему драматург купировал ответом об отсутствии в собственных произведениях рецепции мата как самоцели: «Это язык персонажей. <...> *Если бы во время войны русский солдат матерился, там все равно был бы священный посыл защиты страны, родины.* Здесь нет вульгарности... то есть не сам мат позорен, а то, что он обнаруживает несостоятельность человека» [Цит. по: Буккер 2016; курсив наш – С.М.]. Во второй части цитируемого (выделенного нами) фрагмента интервью обнаруживается как раз понимание специфики функционального использования бранных слов и выражений как ресурса ритуализации тех или иных сфер текста, возвращающего к исконному назначению подобной лексики. В этой связи приведем мнение Б. А. Успенского о первородном архетипическом аспекте мата, которым объясняется обильное присутствие его в пьесах М. И. Волохова:

«матерщина имела отчетливо выраженную культовую функцию в славянском язычестве, <...> широко представлена в разного рода обрядах явно языческого происхождения — свадебных, сельскохозяйственных и т.п., — то есть в обрядах, так или иначе связанных с плодородием: матерщина является необходимым компонентом обрядов такого рода и носит безусловно ритуальный характер» [Успенский 1981: 49–53]. М. И. Волохов утверждает отсутствие в своих пьесах профанного начала мата, неосознанно применяемого в противовес началу сакральному. Кроме того, в наиболее полном на сегодняшний день издании произведений драматурга ([Волохов 2016]) все пьесы, включая наиболее известную читателю и особенно демонстративную в лексическом отношении «Игру в жмурики», переработаны на предмет практически сплошной замены обценных слов, но, по сути, не эвфемизмами, что могло бы вызвать обратный эффект, лишив пьесы характерной искренности и, напротив, вульгаризировав их, но еще более рельефными по сравнению с матерными лексемами. В любом случае неподцензурная лексика (предложим именно это слово как вбирающее в себя значение наличия не только матерной, но и любой — особой, неподдающейся цензуре, лексики) — это, по мысли драматурга, «рентген духа. Озон речи. Это сакральный, сверхгениальный язык, усиливающий искусство, если оно есть, и сметающий его в ноль, если это искусство голых королей» [Волохов 2006]. Действительно, использование мата у автора неслучайно и именно поэтому всегда в начале представлений первых российских спектаклей по пьесе «Игра в жмурики» её режиссер А. Житинкин предупреждал публику, что автор пишет «на мате, но это не язык актеров, а язык героев», и нужно «потерпеть 8—10 минут, а потом история героев <...> увлечет» (Волохов М., «Игра в жмурики» в постановке А. Житинкина, 1996).

После преодоления первоначального барьера, связанного с матом, читатель, во-первых, парадоксальным образом оказывается внутри живого — живущего — русского языка, «супремумы» и «инфинумы» (позаимствуем терминологию у математиков), которого преобразуются М. И. Волоховым, благодаря чему разрушаются все тематические границы — драматург маневрирует от кажущегося «мелкотемья» к глобальным проблемам, вплоть до метафизических, и в итоге приближается к монументальному изображению «всемирного хаоса начала XXI века» [Разлогов 2016]. Здесь речь идет не только и не столько о пьесе «Игра в жмурики», в которой весьма силен элемент порицания именно советского тоталитаризма, хотя и уже с выходом на глобальный уровень философской аналитики причинности и «генетики» всякого тоталитарного устройства. Мы говорим сейчас обо всех восемнадцати произведениях

М. И. Волохова, которые отличаются постановкой универсальных проблем, актуальных для человечества во все времена, представляемых через архетипические реализации. Проблемы индивида перемещаются в макрообласти, в метафизические сферы, соотносясь с открытием абсурда как объединяющего начала. «...Абсурд – это смысл жизни и построение любой формы и содержания в ней вместе», – считает М. И. Волохов [Диалог 2016: 558]. Порождение формы и содержания происходит путем создания Образа (по М.И. Волохову – с заглавной буквы), а «Образ – это всегда Целое и в Сути Целого лежит Абсурд» [там же].

Так, выбором реального персонажа в пьесе «Вышка Чикатило» (1994; «цензурированная» авторская версия издана в 2016 г.) достигается эффект предельной реалистичности и, синхронно, абсурдности повествования. И монолог Чикатило, и все описываемые злодеяния маньяка начинают восприниматься документально, как документальная хроника событий, чему способствует параллельное восприятие опубликованного текста и фильма (фильм «Вышка Чикатило» вышел в 2005 г.: в нем М. Волохов одновременно выступил режиссером, оператором и актером). Парадигма «автор – герой – читатель» перестает быть абстракцией и в высшей степени конкретизируется. Модель «идея – человек» получает категоричное звучание: «Идеи – непорочны – к ним никакая грязь не пристает. Войти в идею, чтобы человеком стать. Понятно. Грех – структурная аксиома жизни, как слова – должен сразу искупляться» [Волохов 2016: 412]. Тогда, – и здесь М.И. Волохов спорит с Ф. М. Достоевским, точнее, с его романом «Преступление и наказание», – каким бы страшным грех ни был, его всегда может оправдать своевременное признание вины. М. И. Волохов вскрывает лицемерные, искусственные механизмы «условного самопокаяния», в силу которого «можно всех мочить», выявленные Ф. М. Достоевским в «Преступлении и наказании» [там же: 415]. Заметим, однако, что об этом же драматург писал в своем эссе-манифесте «Театр Кайроса по сути», подчеркивая, что названный роман великого писателя – «...самый “современно” западный роман по причине умозрительного покаяния убийцы Раскольникова», который «фактически морально разрешил нашу социальную, кровавую революцию» [Диалог 2016: 556]. Стоит отметить и формальную близость-полемику текстов М. И. Волохова и Ф. М. Достоевского: как В. В. Набоков называл романы Ф. М. Достоевского разросшимися пьесами [Набоков 1996: 183], так и, собственно, М. И. Волохов, наоборот, именует свои пьесы короткими детективными романами: «Всегда хочу написать роман, а получается пьеса. Такой у меня «драматургический» организм» [Диалог 2016: 551].

Переосмысляемые художественные приемы отечественных абсурдистов 1930-х гг. (ОБЭРИУ), а также классиков – условность топоса, символика и танатология – определяют отличительную специфику пьес 1990-х гг., заключающуюся также и прежде всего в применении невербальных функциональных компонентов сферы паратекста. Так, особую роль в пьесе О. Мухиной «Ю» (1996) выполняют паратекстуальные отношения, представленные традиционным паратекстом (в частности рамка) и, собственно, невербальным компонентом, выраженном в визуализированном сопровождении текста (картины пьесы сопровождаются фотокартинками).

В каждой заметке о спектакле «Ю» О. Мухиной (постановки пьесы были осуществлены в МХАТе и в «Мастерской П. Фоменко» в конце 1990-х — начале 2000-х гг., пьеса ставится и сегодня (театр-студия «НеБДТ» в г. Санкт-Петербурге)) повторялись фразы о «чеховской» атмосфере пьесы, сюрреалистичности, «легком абсурде», но вместе с тем о точной передаче ощущения времени, в которое она была написана [МХТ им. А.П. Чехова]. Для пьесы характерно отсутствие константного, линейного понимания времени, т. е. особое космическое его восприятие, граничащее с соответствующей рецепцией А. И. Введенского. Ср.: А. И. Введенский: «Но как-то он заметил, что нет вчера, нету завтра, а есть только сегодня. И прожив сегодняшний день, он сказал: есть о чем говорить. Этого сегодняшнего дня нет у меня <...>» [Введенский 2013: 178].

«Ю»:

«Барсуков. А вот и утро.

Елизавета Сергеевна. Она опять не пришла.

Барсуков. Как – и вчера?

Елизавета Сергеевна. А сегодня что, уже завтра?

Барсуков. Сегодня какое число?

Елизавета Сергеевна. Ничего не могу понять.

Барсуков. Время счет потеряло» [Мухина].

Отсылки к А. П. Чехову видны и в диалогах: в них типичная чеховская ситуация нарушения механизма коммуникации гиперболизирована:

«Дмитрий. На ней было синее платье, в руках цветов,

Сестра. Синее платье, любимого цвета.

Дмитрий. Я смотрел на нее, а какой-то мужчина смотрел на нас.

Сестра. Ты смотри за мной, смотри во все глаза!

Дмитрий. А твои глаза не похожи ни на что на свете и ни за что на свете мне этого не забыть!

Сестра. Даже если умру?

Дмитрий. Смерть – это не для нас с тобой.

Сестра. Почему?

Дмитрий. Чужая философия — не для нас.

Сестра. В моей философии нет слов.

Дмитрий. Потому что я целую, целую, целую тебя всю!» [там же].

Однако, не достигая своего предела, как у Д. И. Хармса (если не считать диалогов старушек), в пьесе культивируется свой вариант абсурдного «глухого диалога», формирующегося на фоне перманентного внутреннего ожидания героями (здесь — любви, «солнца», Москвы), которое приобретает оттенок романтической неизбывной печали: «**Аня.** Папа, милый, объясни мне. Почему всегда чего-то нужно ждать? Когда пройдет сколько-нибудь часов, лет? Когда все наконец кончится? Придет к концу?» [там же].

Таким образом, анализ репрезентаций абсурда в драматургии 1980-х гг. Н. В. Коляды показал функциональную подчиненность ряда используемых в пьесах приемов (в частности, приема диалога с Другим) художественной специфике театра абсурда, что позволяет, помимо часто выделяемых исследователями литературных традиций (сентименталистской и пр.), говорить о наличии и развитии в отдельных драматургических текстах этого времени абсурдистской тенденциозности. Через предшествующий опыт 1980-х, показавший стремление к нарушению разнообразных литературных и эстетических табу, отечественная абсурдистская драматургия 1990-х гг. демонстрирует вместе с тем фундаментальные философские смыслы, за которыми просматривается продолжение традиций классической русской литературы с одновременным выходом на глобальный уровень классической шекспировской трагедии, где соединяются культурные и исторические эпохи (М. И. Волохов), и традиций чеховской драмы с ее характерными особенностями (О. Мухина).

Список литературы

Буккер И. Откровения драматурга новой эры // newsinfo, 29.08.2016. URL: https://www.newsinfo.ru/articles/2016-08-29/httpwwwpravdarusocietyrest280820161310330volohov_mik/779917/ (дата обращения: 04.02.2020).

Буренина-Петрова О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: автореф. дисс. ... докт. филол. н.: 10.01.08; РГПУ им. А.И. Герцена. СПб., 2005. 40 с.

Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2013. 760 с.

Волохов М. Мат лечит как змеиный яд // Труд, № 14, 11.08.2006. URL: http://www.trud.ru/article/11-08-2006/106821_radi_krepkogo_slovtsa.html (дата обращения 30.01.2020)

Волохов Михаил. Великий утешитель. Сочинения. М.: «Китони», 2016. 672 с.

Диалог: Михаил Волохов, Никита Струве. «Театр Кайроса по сути» – эссе Михаила Волохова о теории театра и искусства // Волохов М. Великий утешитель. М.: Китони, 2016. С. 550–570.

Дубровина И. В. «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014, № 2. С. 45–51.

Дубровина И. В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды): дисс. ...канд. филол. н. М., 2014. 260 с.

Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.: автореф. дисс. ... к. филол. наук: 10.01.01; Сиб. федер. ун-т. Красноярск: АлтГУ, 2010. 22 с.

Канарская Е. И. Двоемирие как архетип русской литературы и его воплощение в творчестве Н.В. Коляды // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2017. № 3. С. 231–236.

Клюев Е. В. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000. 102 с.

Коляда Н. В. Пьесы // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения 25.08.2019)

Купреева И. В. Интертекстуальный пласт пьесы Н. Коляды «Полонез Огинского» как проводник поэтики сентиментализма (к проблеме типологии героя) // Научный диалог. 2016. № 12 (60). С. 198–210.

Лазарева Е. Ю. Элементы театра абсурда в драматургии Н. Коляды // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2010. №2. С. 62–65.

Лазарева Е. Ю. Многоплановость драматургии Н. Коляды // Известия ВГПУ, 2010. С. 163–166.

Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога // Метафизические исследования. Вып. 14. Статус иного. СПб: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, «Алетейя», 2000. С. 218–231.

Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский: Калан, 1997. 160 с.

Лейдерман Н. Л. О Николае Коляде // Филологический класс, 3(41)/2015. С. 10–18.

Мухина О. Ю. Пьеса с картинками. URL: <http://www.theatre.ru/drama/muhina/u.html> (дата обращения: 11.08.2019).

МХТ им. А. П. Чехова: официальный сайт. URL: <https://mxat.ru/press/2001/184/> (дата обращения: 22.09.2019).

Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. 440 с.

Разлогов К. Михаил Волохов, драматург и бунтарь // Литературная Газета, 7.12.2016, № 48. URL: <https://lgz.ru/article/-48-6578-7-12-2016/mikhail-volokhov-dramaturg-i-buntar/> (дата обращения 04.02.2020).

Успенский Б. А. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 49–53.

Черноризская О. Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.08; Лит. ин-т им. А. М. Горького. М., 2001. 207 с.

Miesowska Lidia. «Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии М. Волохова» // Волохов М. Великий утешитель. М.: «Китони», 2016. С. 630–640.

PROBLEMATICS OF RUSSIAN PLAYS OF ABSURD OF THE 1980-90'S

(N. V. KOLYADA, M. V. VOLOKHOV, O. MUKHINA)

Stanislav F. Merkushov

Candidate of Philology, Chief Specialist in the center of Russian language and culture
Tver State University

170100, Russia, Tver, Zhelyabova str., 33

stas2305@gmail.com

The symbolic search for the Other and dialogue with it in N. V. Kolyada's drama becomes a meaningful constant, combining with formal elements characteristic of absurdism, but reinterpreted by the author (heroes-doubles and, at the same time, heroes-antagonists; metaphysical “properties” of characters; the image of threshold situations and States, existential processes of loss and gain, the strongest expressive outbursts caused by emotional shocks, the release of accumulated negative emotions, etc.), raised in the plays of M. Volokhov, – truth and related issues of understanding morality and the distinction between good and evil – are solved at several levels, associated with the removal of two main prohibitions: the ban on the use of language in all its various forms and the ban on discussion of important for humanity, but often hushed up, topics. The semantic segment of O. Mukhina's play “IO” can be expressed implicatively through the reception of symbols, allusions (A. P. Chekhov, D. I. Charms), absurdity (figurative system and system of dialogues).

Key words: absurd, drama, N. Kolyada, M. Volokhov, O. Mukhina.

**РОМАННОЕ В НЕРОМАННОМ:
КНИГА ЛИТТОНА СТРЕЙЧИ «ИМЕНИТЫЕ ВИКТОРИАНЦЫ»**

Борис Михайлович Проскурнин

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

В статье анализируется книга английского писателя, эстетика, биографа Литтона Стрейчи «Именитые викторианцы» в целом и одна из ее глав «Флоренс Найтингейл» с точки зрения новаторского характера формы и содержания произведения. Акцент делается на особенностях подхода к жанру биографии автора, одного из активных участников группы «Блумсбери», в первые два десятилетия XX в. наиболее активно выступавшей за свободное, не подчиняющееся устаревшим нормам и традициям и отвечающее духу нового времени искусство. Демонстрируется, как по-новому Стрейчи трактует предмет биографического повествования – историческую личность, за счет психологизации и иронии преодолевая сложившиеся каноны героизации и идеализации исторического периода и его представителя. Основной исследовательский пафос статьи сделан на сближении биографии и романа у Литтона Стрейчи.

Ключевые слова: Литтон Стрейчи, «Блумсбери», викторианство, модернизм, биография, романизация.

Джайлс Литтон Стрейчи (*Giles Lytton Strachey*; 1880–1932) – известный английский литератор начала XX в., член знаменитой группы «Блумсбери». По мнению многих историков литературы, Стрейчи – реформатор жанра биографии в XX в. Не случайно не менее известный в мировой литературе автор биографий творческих личностей Андре Моруа в кембриджской лекции «О биографии как художественном произведении» (1928) как само собой разумеющееся подчеркивал главенство Л. Стрейчи в утверждении в XX в. нового и современного типа этого жанра: «в духе Стрейчи» [Моруа 1978: 132]. А предисловие Л. Стрейчи к его первой биографической книге «Именитые викторианцы»¹ называют «манифестом мастеров “новой биографии”» [Гиль 2017: 48].

Известный в свое время историк жанра биографии Пол Кендалл считал, что произведения, написанные Стрейчи, показали: жанр биографии «может быть волнующим, может выражать личность автора, может стать частью борьбы с идолами...» [Kendall 1965: 114]. Более того, тот же Кендалл справедливо говорил о «блестящей и утонченной атаке Стрейчи на викторианство, поднявшего развевающееся на ветру перемены знамя» [Kendall 1965: 114].

Действительно, Стрейчи жил и творил в эпоху, вошедшую в историю литературы как время поисков новых путей в литературе и искусстве, как время перемен во многих сферах человеческой жизни. Время «культурной сейсмологии» и «переворота» – так характеризовали эпоху модернизма одни из лучших специалистов по истории и теории этого явления М. Брэдбери и Дж. Макферлейн в ставшей классической книге «Модернизм», отмечая, что это было время «Великого Разделения между прошлым и настоящим, искусством до и искусством после» [Bradbury, McFarlane 1976: 19, 20, 21].

Как суровые критики, а то и как ниспровергатели прошлого вошли в историю английской культуры члены группы, называемой «Блумсбери», к которой принадлежал Литтон Стрейчи. Это была очень влиятельная группа деятелей искусства, науки и литературы Британии 1910-х–1930-х гг. Группу называли глашатаями всего нового, свободного, не подчиняющегося устаревшим правилам, нормам, традициям, беспрепятственного выражения позиции, отвечающей духу нового времени, какой бы неожиданной и даже эпатажной она ни была, глашатаями безапелляционной уверенности в том, что высоко эстетическое уже есть залог высоко нравственного. Одна из современных исследовательниц английского модернизма Кристин Фрула отмечает: «”Блумсбери” интегрирует политическое и надполитическое мышление с эстетикой и повседневной практикой» [Froula 2005: 3]. В искусстве блумсберийцы отстаивали принципы активного художественного поиска, горячо «приветствовали новые художественные открытия» [Михальская 1998: 5]. Одним из таких художественных открытий стала биография под пером Литтона Стрейчи.

Размышляя о Стрейчи и биографиях, им созданных, согласимся с В. Е. Хализевым, который, опираясь на суждение М. М. Бахтина, говорил о том, что, в отличие от предшествующих литературных эпох, где центральными героями литературного процесса были жанры, «в XIX–XX вв. поистине центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой» [Хализев 2000: 344]. Этим можно объяснить и новаторство Стрейчи: биография у него становится не просто психологической [Лукинова

2012: 92], но и произведением, где оригинально реализовано соотношение внешнего (событийного) и внутреннего (психологического) действия, столь необходимое художественной литературе, и, подчеркнем, прежде всего роману. В биографических произведениях Стрейчи факты жизни героя воплощают уровень внешнего действия, обязательного для биографии событийно-фактологического каркаса повествования, а доминирующая авторская интерпретация мотивов, установок, реакций, и прочих психологических состояний героя биографии – уровень внутреннего действия, где и сосредоточивается собственно художественное начало, поскольку для Стрейчи важнее всего, чтобы его герои предстали перед читателями «живыми существами, воплощающими симптомы прошлого» [Strachey 1929: viii; здесь и далее – кроме специально оговоренных случаев – перевод мой. – Б.П.]. Здесь, думаю, уместно вспомнить Г. В. Ф. Гегеля, который утверждал, что прекрасное в искусстве «есть индивидуальное оформление действительности» [цит. по: Гинзбург 2016: 18]. Л. Я. Гинзбург во «Введении» к знаменитой книге «О психологической прозе» не случайно отсылает к работе Г. О. Винокура 1927 г. «Биография и культура», в которой исследователь определял биографию как «личную жизнь в истории» [Гинзбург 2016: 25].

Психолого-аналитический поворот в биографиях Стрейчи, вне сомнений, отражает процесс романизации литературы, особенно давший о себе знать на рубеже XIX–XX вв., тем более в Англии – стране, где к началу XX в. роман был доминантой национального литературного процесса. В. Е. Хализев пишет: «Почва для становления и упрочения романа, <...>, возникает там, где наличествует интерес к человеку, который обладает хотя бы относительной независимостью от установлений социальной среды с ее императивами» «неукорененность в реальности» [Хализев 2000: 326 – 327]. Ученый справедливо замечает, что по мере развития в романе «с действием внешним ... успешно соперничает внутреннее действие: событийность заметно ослабляется, и на первый план выдвигается сознание героя в его многоплановости и сложности, с его нескончаемой динамикой и психологическими нюансами». Такие произведения, отдающие предпочтение внутреннему действию, «стали своего рода центром литературы», по мнению ученого; именно в этом он – вслед за М. М. Бахтиным – увидел главный признак романизации словесного искусства [Хализев 2000: 332].

Подобный процесс мы наблюдаем в биографиях Стрейчи – и в «Именимых викторианцах» (*Eminent Victorians*; 1918), и в «Королеве Виктории» (*Queen Victoria*; 1922). Эти биографии, но особенно «Елизавета и Эссекс» (*Elizabeth and Essex: A Tragic History*; 1928), вряд ли соответствуют мысли американского специалиста в области биографий и

автобиографий А. Момильяно о том, что биография – это «узаконенная форма историографии» [цит. по: Поляков 2013: 41]. Конечно, факты истории в биографиях, написанных Стрейчи, присутствуют и определяют общую направленность повествования. Однако не они определяют художественный пульс произведения, а личность героя и его сложные отношения с внешним миром, поданные в психолого-аналитическом «ключе», открывающем целостный внутренний мир (душу) героя биографии, каким он виделся автору. Сюжет биографических произведений Стрейчи развивается сразу в двух направлениях: во-первых, по «колее» широко известных фактов жизни персонажа, правда, не всех, а отобранных и интерпретируемых писателем, исходя из внутренней, душевной драмы предмета повествования, возникшей из своеобразия личности героя биографии и его несовпадения со временем, и исходя из авторской мысли об этом герое; у Стрейчи она обязательно иронична – главы о Т. Арнольде и Ф. Найтингейл, а порою и траги-иронична – часть о генерале Ч. Дж. Гордоне. Во-вторых, сюжет биографий Стрейчи движется, говоря словами теоретиков романа, по колее объективированного бытия характера героя, что «требует изобразительной установки повествования, создания движущихся картин», «зримости повествования» [Лейтес 1985: 46]. Такой подход самым прямым образом романизирует биографии Стрейчи.

Предмет романа, как известно, «самоопределение человека в мире, соотношение “человек – мир” в его универсальности и текучести» [Лейтес 1985: 18]. Биографии, созданные Стрейчи, во многом именно таковы: психолого-аналитическое размышление о самоопределении человека, причем человека неординарного, широко известного, чем-то особым вошедшего в историю страны, своей жизнью и своими поступками отразившего те или иные стороны времени, в котором ему пришлось жить. Иначе говоря, в формально нероманных произведениях Стрейчи мы видим ставшую «общим местом» в романе XX в. эпику: не прямое, а преимущественно через внутренний мир героя воспроизведение течения времени (и динамики жизни).

Биографии Стрейчи – это полемика с биографиями предшествующих эпох, особенно с викторианской, которой свойственны дидактичность и героизация предмета биографии, нередко напыщенность повествования и намеренный отказ от рассказа об эпизодах, снижающих героико-назидательный эффект. Романизация биографии происходит прежде всего за счет психологизации, когда биографический рассказ подается как внутреннее проживание героем (и читателем вместе с ним) его коллизий и конфликтов с миром (а то и с самим собою) и временем, а также авторские иронические, а то и сатирические, акценты

биографии – все это было чрезвычайно современным, вписывающим Стрейчи в новаторские поиски его коллег по группе «Блумсбери» в разных областях человеческого знания: Дж. Э. Мура – в философии, Дж. М. Кейнса – в экономической теории, Л. Вулфа – в публицистике, К. Белла – в искусствоведении, Д. Гранта – в живописи, В. Вулф и Э. М. Форстера – в литературе, Р. Фрайя – в литературной критике.

Первая для Стрейчи биографическая книга, на примере которой мы в основном строим свои размышления, «Именитые викторианцы», в целом и ее четыре главы каждая в отдельности ярко демонстрируют те особенности, о которых мы говорили выше; она в высшей степени новаторская, и потому произвела фурор в Англии в 1918 г., когда вышла в свет. Стрейчи не без гордости писал в июле 1918 г. Клайву Беллу, мужу сестры Вирджинии Вулф, что «Вирджиния ревниво относится к успеху “Именитых викторианцев”» [Strachey 2005: 402]. Еще в феврале 1915 г. он благодарил писательницу за то, что она высоко отзывалась о прочитанной ею рукописи его главы о кардинале Г. Э. Мэннинге, которую он намеревался включить (и включил) в окончательный вариант книги [Strachey 2005: 243]. Если посмотреть на все четыре главы книги, но особенно на главу о Флоренс Найтингел, героине Крымской кампании 1853–1856 гг., знаменитой создательнице сестринской службы в системе здравоохранения Британии (если не сказать больше – во всем мире) во второй половине XIX – начале XX вв., то нельзя не заметить, как органично входят в не романский, а в публицистический жанр, а точнее в ранний образец того, что получит во второй половине XX в. название non-fiction, романские по сути сюжеты. Это очевидно во «вкладывании» в сюжеты произведений всей (целой) жизни героя – от рождения до смерти. И подается это не как некий исторический факт, а как именно романное начало, ибо такая целостность формируется не датированными вехами деяний ставшей исторической личности, а развитием живого характера. Подобный поворот – примечательный момент в главе «Флоренс Найтингейл», где с самого начала Стрейчи заявляет о своем стремлении преодолеть (если не разрушить) ставший уже легендарным образ Найтингейл как «Леди с лампой», «почти святой, жертвующей собой женщины», «плавно двигающейся среди ужасов госпиталя в Скутари и изливающей свою доброту на умирающих солдат» [Strachey 1929: 115]. Именно поэтому Стрейчи выстраивает динамический образ героини, образ человека, конечно, наделенного какими-то начальным характером: не случайно автор подчеркивает в самом начале: «Она была одержима Демоном» [Strachey 1929: 115]; здесь явна авторская ирония по отношению к знаменитому идеалистическому энтузиазму, у большинства викторианцев перерастающему в одержимую устремленность,

а то и в ложно толкуемое мессианство. Найтингейл сюжетно трактуется Стрейчи (при всей «заготовке» ее характера) как «становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью» герой [Бахтин 1975: 453]; она – явно романический герой, поскольку динамически «объединяет в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные» [Бахтин 1975: 453].

Я бы назвал биографии, написанные Стрейчи, не просто беллетризованными; это слишком очевидно и упрощенно. Хотя, конечно, знакомство читателя с произведениями Стрейчи начинается с удивления от стиля и языка, разительно отличающихся от стиля биографий предшествующих эпох, какими бы разными они ни были, – стиля биографий С. Джонсона («Жизнь поэтов»; 1779 – 1784), Дж. Боссуэла («Жизнь Сэмюэла Джонсона»; 1791), Дж. Локхарта («Воспоминания о жизни сэра Вальтера Скотта»; 1837), Э. Гаскелл «Жизнь Шарлотты Бронте»; 1857) и др. (см. об истории английской биографии XVIII – XIX вв.: [Потничева 1993]). Биографии Стрейчи поражали тогдашнего читателя прежде всего своим свободным стилем, приближенным к разговору с ним и одновременно весьма художественным, образным, что и давало основание говорить о беллетризации. Однако размышляющий читатель, пройдя этап «удивления» необычным стилем повествования, затем «попадал в капкан» не менее удивительно выстроенного образа главного героя или героини биографии, что было связано в первую очередь с «охудожествлением» («осюжетиванием») истории биографической личности. (Как видим, то, что считается постмодернистской находкой современного исторического повествования, было открыто задолго до этого явления.) М. А. Сафонова верно отмечает, что для стиля Л. Стрейчи на лексическом уровне характерно «употребление лексических единиц с необычными эмоционально-экспрессивными коннотациями, использование развернутых метафор, библейских аллюзий», на синтаксическом – «парантетических, вставных конструкций, восклицаний и риторических вопросов, анафор, градаций» [Сафонова 2014: 133]. Вот один из ярких примеров художественности стиля биографа:

«Где бы ни находилась Флоренс Найтингейл – в Лондоне, среди холмов Дербишира или рододендронов в Эмбли – ее преследовал призрак. Ей постоянно представлялся Скутари – развернутое видение военного госпиталя. Она должна одолеть этот призрак или погибнет. Система Медицинского департамента армии, подготовка военных врачей, налаживание работы госпиталя... Отдых? Как может она отдыхать, когда все это осталось в прежнем состоянии, и, если снова возникнет нужда, все повторится? Ладно, пусть в мирное время и дома, но каково санитарное состояние армии? Смертность в казармах, как она выяснила, почти

вдвое превышает смертность в гражданской жизни. «С тем же успехом вы можете ежегодно выводить тысячу человек на Солсберийскую равнину и расстреливать их», – твердила она. Съездив с инспекцией в госпиталь в Чатэм, она мрачно рассмеялась. «Да, это еще один пример системы, которая в Крыму привела к гибели 16 000 человек». В Скутари она получила знания, а еще влияние – ее всенародная слава всегда оставалась при ней, а еще – не поддающуюся измерению силу. Да, есть и другие дела, другие задачи, однако самая главная и самая очевидная – это забота о здоровье армии» (перевод А. Ю. Голосовской) [Strachey 1929: 142–143].

Все используемые Стрейчи стиливые особенности, безусловно, приближают стиль биографа к художественному, а его произведения к искусству. Однако нам бы хотелось еще раз подчеркнуть, что Стрейчи идет дальше простой беллетризации: его романизированные биографии не просто дают повод рассуждать о них и о диалектике сохранения жанровой определенности в свете романа, его предмета и его содержания, почти (именно почти!) размывающих жанровые границы биографии, а открывают возможность говорить о них как о произведениях, использующих романский язык практически в полном смысле этого явления (по М. М. Бахтину); тот язык, который помогает провести «границу между эстетической реальностью и реальностью внеэстетической, обнаружить, с одной стороны, автора и читателя, а с другой – героя как абсолютного ценностного центра, благодаря которому реальность приобретает завершенность» [Тюлелова 2012: 123].

Стрейчи подчиняет психологизации (она же в этом случае романизация) буквально все и всех, включенных в его повествование о движущемся внутреннем мире Найтингейл. Так подаются образы лорда Реглана, лорда Пэнмура, сэра Сидни Герберта, даже королевы Виктории, которая появляется в этом биографическом повествовании буквально в паре абзацев, и др. Вот как, например, иронично, но одновременно и глубоко психологично подает Стрейчи образ известного викторианского поэта Артура Клафа:

«Неспособный определить себе цель в жизни, вкус к которой он утратил вместе с верой в Воскресение, угнетенный духом вследствие слабого здоровья, он вознамерился искать разрешение своих затруднений в Соединенных Штатах Америки. Но и там облегчение к нему не приходило, и поэтому, когда ему чуть позже предложили место в одном из государственных учреждений на родине, он принял назначение, поселился в Лондоне и сразу же подпал под влияние мисс Найтингейл. Пусть смысл существования по-прежнему неясен, пусть жизнь по-прежнему лишена вкуса, здесь, во всяком случае под приглядом этой

вдохновенной женщины, было что-то настоящее, что-то четное; он сомневался только в одном — сумеет ли он быть полезен? Разумеется, сумел. Имелась целая куча разнообразных дел, до которых ни у кого не доходили руки. Например, когда мисс Найтингейл куда-то ехала, надо было купить билеты на поезд; надо было выверить гранки; упаковать посылки в коричневую бумагу и отнести на почту. Разумеется, он был полезен. Артура Клафа приставили к делу. «То, что я вижу, — это далеко не все, — утешал он себя в рефлексии. — А то, что я делаю, — это совсем немного, и все же это хорошо, хотя и может быть лучше» (перевод А. Ю. Голосовской) [Strachey 1929: 150].

И даже финал главы о Найтингейл оказывается любопытным с точки зрения формирования не историографически целостного образа героини биографии, а художественно целого: о смерти героини читателю сообщается задолго до конца главы, и сам уход Флоренс Найтингейл из жизни не важен для автора этой биографии; гораздо важнее оказывается ироническая констатация того, что она перестала быть собой после того, как вынужденно отошла от активной жизни по совершенствованию английских госпиталей и воспитания сестер милосердия, когда ее изначальный жизненный энтузиазм, основанный на некоей мощной силе, в ней жившей и двигавшей ею, и стремление делать дело, предназначенное Судьбою, оказались никому не нужными; она перестала «жить» в «найтингейловском» смысле, то есть быть той, какой она вошла в повествование в начале биографии: одержимой Демоном; он ее покинул. И потому по иронии жизни глава об этой неординарной женщине заканчивается образом девяностолетней старушки, уже мало что понимающей, видящей и слышащей, то есть, как и хотел автор в начале главы, абсолютно далекой от легендарной Флоренс Найтингейл. «Поддерживаемая подушками, она смутно понимала, что ею поздравляют. “Как мило, как мило”, — пролепетала она; и она не иронизировала» [Strachey 1929: 174].

Нет сомнений, и об этом пишут все, кто анализирует биографии Стрейчи: автор беспощадно и временами желчно, как и положено модернистской эпохе, ироничен по отношению к своим викторианским героям, на его взгляд, демонстрирующим викторианскую эпоху в наиболее концентрированном виде — от викторианской концепции мужественного и практикоориентированного образования (глава о Т. Арнольде), духовных исканий (глава о кардинале Мэннинге) до викторианского империализма в духе кипплинговского «бремени белых» (глава о генерале Гордоне). Да, ирония Стрейчи «всепоглощающая». Однако вряд ли можно согласиться с утверждением некоторых историков литературы, что она оказалась «далеко не оптимальным художественным

средством в работе над биографией» [Сафонова 2014: 133], что Стрейчи из-за этого не удалось создать фундаментального биографического труда и что, как утверждает Найджел Хамилтон, путь, предложенный Стрейчи, «был тупиком в развитии биографии» [Hamilton 2007: 152]. Однако стремился ли к этому Стрейчи? И что такое «фундаментальный»? Скорее всего, полагал Литтон Стрейчи, в подобном фундаментальном труде образы персонажей не представляли бы перед читателями как живые, к чему он так стремился. Романизация позволяла (и позволила) этого достичь, но она же и «помешала» биографиям Стрейчи стать «фундаментальными», а значит быть «потопленными» в океане фактов и дат. Однако крепость границ жанра не позволила романизации разрушить жанр; при этом она сообщила жанру биографии новое содержание, революционизировала его форму, к чему и стремился автор – один из страстных новаторов жизни и искусства пика модернизма.

Примечания

¹В отечественной англистике принято переводить название книги Литтона Стрейчи «Eminent Victorians» как «Выдающиеся викторианцы». Нам же кажется, что, учитывая общий иронический тон книги, более уместно перевести название труда Стрейчи «Именитые викторианцы».

Список литературы

Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С 447–483.

Гиль О. Л. Жанр жизнеописания в Англии: от теории к практике. Ч.2. // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2017. Т.2. № 3 (31). С. 47–50.

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе // Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое. Санкт-Петербург: Азбука, 2016. С.7– 468.

Лейтес Н. С. Роман как художественная система. Пермь: Пермский университет, 1985. 79 с.

Лукинова М. Ю. Группа «Блумсбери»: к постановке проблемы // Вопросы русской литературы. 2012. № 20 (77). С.87–99.

Михальская Н.П. Вирджиния Вулф: нечто вечное сделавшая из мгновения // Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. Учебное пособие. М.: Флинта-Наука, 1998. С. 32–72.

Моруа А. О биографии как художественном произведении // Писатели Франции о литературе. Сборник статей / Пер. с франц. М.: Прогресс, 1978. С.121–140.

Поляков А. Н. Биография и истории: проблема соотношения жанров // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2013. № 2. С.39–41.

Потницева Т. Н. Биография как жанр английской литературы XVIII–XIX вв. Диссертация ... доктора филологических наук. М.: МГУ, 1993. 401 с.

Сафонова М. А. Языковые особенности индивидуального стиля Литтона Стрейчи // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2014. № 8 (130). С.132–138.

Тюлелова Л.Г. Теория романа М.М.Бахтина и проблема романизации драмы // Вестник Самарского государственного университета. 2012. № 2 – 1 (33). С.121–126.

Хализев Е.А. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.

Bradbury M., McFarlane J. Modernism, 1890 – 1930. London: Penguin, 1976. 684 p.

Froula C. Civilization and ‘my civilization’: Virginia Woolf and the Bloomsbury Avante-Garde // Froula C. Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde. New York: Columbia University Press, 2005. P. 1–34.

Hamilton N. Biography: A Brief History. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007. 345 p.

Kendall P.M. The Art of Biography. London: G. Allen and Unwin, 1965. 184 p.

Strachey L. Eminent Victorians. London: Chatto and Windus, 1929. 302 p.

The Letters of Lytton Strachey. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2005. 698 p.

NOVELISTIC TRAITS IN NON-FICTION: LYTTON STRACHEY'S *EMINENT VICTORIANS*

Boris M. Proskurnin

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

The book *Eminent Victorians* as a whole and its chapter *Florence Nightingale*, by Lytton Strachey, a famous writer, literary critic, biographer, are under analysis from the point of view of the novelty of the book's form and content. The research stress is done at the peculiarities of Strachey's approaches to the genre of biography as the ones which correspond with the famous modernist group's 'Bloomsbury' views on new art, free of old-fashioned norms, traditions and modes, the art which fully respond to modern life. It is demonstrated how much innovative is Strachey when construing the very subject of biographical narrative – a historical figure; it is shown the artistic ways of Strachey's use of profound psychological analysis which makes a biography closer to a novel, and irony and satire which contradict idealization of the time and personality.

Key words: Lytton Strachey, 'Bloomsbury', Victorianism, modernism, biography, novelization.

ФИЛИП АРТУР ЛАРКИН И РУССКИЕ ПОЭТЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПОИСК ПАРАЛЛЕЛЕЙ

Елена Владимировна Чигодайкина

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

В статье предпринимается попытка выявить особенности поэтики Филипа Ларкина через сопоставление его стихотворения «Для песни печальной...» («To write one song, I said...?») с произведением А. С. Кушнера «Я к ночным облакам за окном присмотрюсь». Основанием для сравнительного анализа послужили общие биографические черты и наличие регулярно встречающихся общих мотивов и образов, в частности – мотив неотвратимости смерти и образ окна. Сделанные наблюдения позволяют прийти к выводу о принципиальном различии, которое коренится в мировоззренческих расхождениях поэтов и проявляется в индивидуальных особенностях их поэтики.

Ключевые слова: Филип Ларкин, Александр Кушнер, английская и русская поэзия, мотив смерти, образ окна.

Филип Ларкин (*Larkin, Philip Artur*; 1922–1985), по мнению многих критиков, самый популярный в Англии XX в. поэт, практически неизвестен и мало переведён в России. В «Антологии английской поэзии» опубликованы девять его стихотворений на языке оригинала и в переводах А. Кушнера, С. Куняева, М. Алигер на русский язык; 54 стихотворения в переводе А. Красковского доступны на сервере современной литературы «Самиздат» при библиотеке Мошкова (страница «Филип Ларкин, стихи, переводы»), там же помещено эссе А. Красковского «Великий пессимист» [Красковский 2018], а также переводы стихов поэта, выполненные Борисом Лейви, Антоном Нестеровым и некоторыми любителями его поэзии. Это, к сожалению, всё, что доступно русскоязычному читателю на сегодня. Диссертация М. В. Цветковой [Цветкова 1989] и статья Д. М. Ерёмичевой [Ерёмичева 2017] посвящены творчеству Ф. Ларкина постольку, поскольку он был участником поэтического объединения «Движения», специфику которого исследуют авторы.

Интересный опыт анализа поэзии Ларкина представлен в статьях В. Н. Ганина, обосновавшего влияние французского символизма на творчество поэта [Ганин 2012], и в эссе А. Макушинского, который нашёл интересные параллели в стихах и биографиях Ларкина и Ходасевича [Макушинский 2011]. Биографии Ф. Ларкина и анализу пяти его стихотворений посвящено эссе А. Космарского «Вопреки скуке и страху» на сайте «Горький медиа» [Космарский 2019]. Это несоответствие уровня популярности поэта на родине и недостаточного интереса в России можно объяснить и тем, что поэзия в нашей стране в последнее время не очень востребована (в отличие от 1960-х гг., например), и тем, что переводческих усилий явно мало, и тем, что в нашей литературе есть «аналоги», т. е. близкие по духу, по образности и поэтике лирики.

А. С. Кушнер, сделавший перевод нескольких стихотворений Ф. Ларкина (см. [Английская поэзия в русских переводах. XX в. 1984]), на наш взгляд, наиболее близок к английскому лирику из русских поэтов. Их объединяет пристальное внимание к предметному миру, в самых незначительных деталях которого авторы умеют увидеть и показать связь человека с мирозданием и приблизить к истине. Есть основания для сопоставления и в биографиях поэтов. Младший современник Ларкина, Кушнер (род. в 1936 году) тоже испытал на себе влияние глобальных катастроф XX в. (Вторая Мировая война, распад Британской империи и Советского Союза), тоже не был укоренён в религии и обречён искать точку опоры (Бога, смысл жизни) вне традиции. Оба поэта с гордостью говорили о наличии профессии (Ларкин – библиотекарь, Кушнер – учитель). Но Кушнер, в отличие от Ларкина, в личной жизни всё же выглядит более благополучным (он женат, у него есть сын от первого брака); и он жив по сей день и продолжает писать стихи. Русский поэт в своих интервью высказывался о Ларкине как об одном из любимых поэтов: «Ларкин – поэт XX века, в Англии его помнят и любят, а у нас и в остальном мире знают плохо...» [Шаргунов 2017].

Нельзя не заметить сходство поэтов в интересе к теме смерти, которая является главной в большинстве произведений Ларкина. Размышления о смысле жизни, сущности времени и смерти в творчестве Кушнера не менее значимы и остры: «Верю я в Бога или не верю в бога...», «Ах, поэзия, ты, как абхазская эта старуха, Всё не можешь о смерти забыть...», «Заснешь и проснешься в слезах от печального сна...», «Но и в самом легком дне...», – это лишь небольшая часть стихотворений подобной тематики. Часто герой Кушнера находит выход из экзистенциального тупика в житейских мелочах, творчестве или любви. Ларкин, как правило, предлагает отказаться от иллюзий и любых утешений и принять ужас неизбежного ухода в никуда: «Being brave Lets no one off

the grave. Death is no different whined at than withstood» (Aubade) [Larkin 2017: URL].

Оба поэта часто обращаются к образу окна. Об окне в литературе как о важном смыслопорождающем мотиве пишет В. Г. Щукин. В своей статье исследователь утверждает, что в лирике А. С. Кушнера окно чаще всего связано с элегически-медитативной тематикой и тональностью [Щукин 2009: 80]. Приведём один из многих возможных примеров:

Мне боль придает одержимость и силу.
Открою окно.
Не знать бы названия этому пылу
По Фрейду, зачем мне оно?

О, шелест листвы, сквозняка дуновение,
Ладонь у виска!
Не знать бы, что муза и есть замещение,
Сухая возгонка, тоска [Кушнер: URL].

В стихах Ларкина окно – образ символический. Это не только обрамление картины внешнего мира и возможность видеть небо, не выходя из помещения и даже не вставая с постели (*see the clouds flying* в «Dawn»: *видеть летящие облака* в «Рассвете»), но и деталь, органично связанная с образом дома, жилища, тоже сквозного и знакового в поэтическом мире Ларкина («Home Is So Sad», например). А. Красковский, опираясь на высказывания Ларкина в интервью и наиболее известные стихи («Dockery and Con», «The Whitsun Weddings»), делает обоснованный вывод: «Сарказм по поводу социальных шаблонов – учебы-работы-отношений-свадеб – вся эта обреченная суета сует вызывает у него изжогу и желание отгородиться от мира и наблюдать за ним из своих «высоких окон» [Красковский 2018: URL].

Сравнительному анализу текстов, в которых через этот образ окна раскрываются ключевые темы, посвящена наша статья. Для сопоставительного анализа были выбраны стихотворение Кушнера «Я к ночным облакам за окном присмотрюсь» и «Для песни печальной...» («To write one song, I said...») Ларкина, в которых мы находим характерное для лирического героя состояние эпифании, наступающее его без видимого внешнего повода или события, в домашнем, будничном бытии.

Оба поэта противопоставляют замкнутое пространство дома, в котором находится размышляющий о смерти лирический герой, внешнему миру, наполненному движением, ночным ветром, жизнью. Но в отличие от стихотворения Кушнера, произведение Ларкина композиционно

дублирует эту оппозицию следующим образом: две строфы (первая – из 12 строк, вторая – из 9) противопоставлены во времени и пространстве (ночь \ утро, дом \ кладбище), визуально (тьма \ сияние камней, радуга) и эмоционально (печаль \ ликование). Кушнер же использует анафору, чтобы вопреки четырёхкратному повтору слова «умереть» утвердить возможные варианты бессмертия души, давая разные определения одной и той же лексемы. Антитеза здесь не такая явная, она присутствует имплицитно и заключается в мысли о том, что как бы соблазнительна ни была идея существования после смерти – это не та жизнь, которую человек так боится потерять. Ни органическое продолжение жизни в качестве растения, ни переселение души в тело жившего в эпоху Средневековья человека, ни бесплотное единение с мировым духом или ноосферой не может устроить любящего тех, «кто пока ещё живы». В этом смысле оптимизм Кушнера кажущийся, как и пессимизм Ларкина. Соответственно роль окна как символа имеет существенные отличия. Герой Ларкина с самого начала устремлён вовне, но к мёртвым: «I must visit the dead» («Для песни печальной», здесь и далее цит. по: Английская поэзия в русских переводах. 1984), чтобы творить грустные стихи (метонимическую связь смерти и мудрости мы найдём в финале одного из самых известных стихотворений поэта «Church Going», тоже переведенном Кушнером) [Ларкин 1984: 492 – 495]. При этом герой Ларкина лишён движения, пассивен, всё – то есть наступление утра нового дня – совершается помимо его воли и внезапно для него. Особое значение имеет взаимодействие образов окна и ветра:

As sad as the sad wind
That walks around my bed,
Having one simple fall
As a candle-flame swells, and is thinned,
As a curtain stirs by the wall [Ларкин 1984: 486].

Ветер задувает свечу, ворвавшись в открытое окно спальни; таким образом окно в этом контексте является эмблемой перехода в мир иной, внешний, враждебный. Но кладбище как обитель мертвых и символ смерти оказывается не тем, что предполагалось: вместо печали – непредвиденные блеск, плеск (gold, foretold), птичье пение, ликование жизни и радуга надо всем:

As some vast seven-piled wave,
Mane-flinging, manifold,
Streams at an endless shore [Ларкин 1984: 486].

Следовательно, мы можем воспринимать образ окна как потенциальный переход из мира дома, спальни, своего рода футляра, в мир природы, где жизнь соседствует со смертью и не столько противостоит ей,

сколько чередуется или даже пребывает в диалектическом единстве с ней. По мнению В. Н. Ганина, «подобное отношение к земному и трансцендентному можно обнаружить во многих стихотворениях Ларкина. Он предпочитает оставаться в пределах земного круга, земных предметов, но ощущение иной перспективы, ощущение присутствия вечности за этим земным и обыденным неизменно присутствует в содержании его произведений» [Ганин 2012: 168].

Мотив смерти Кушнер обыгрывает, используя те же образы (окно, штора, ветер), но его лирический герой более активен: мы видим его стоящим у окна, отодвинувшим штору, чтобы, всмотревшись в ночные облака, сравнить себя нынешнего с прежним. И это сравнение оказывается в пользу постаревшего (повзрослевшего), теперешнего. Годы не только приближают к смерти, но и прибавляют мудрости (или веры). Лирический сюжет стихотворения можно представить в виде следующей трансформации его субъекта: иначе (меньше?) счастлив – по-другому (меньше?) боится смерти – больше ценит возможность быть с теми, кто жив. Роль окна здесь скорее декоративная, это рамка для картины ночного неба с облаками как объекта медитации – и только. Но в контексте всего творчества А. Кушнера очевидно именно такое использование образа окна как символа связи или, скорее, противостояния конечного человека и бесконечного мироздания. Здесь показательны, например, его стихи «Старик», «Заснешь и проснешься в слезах от печального сна...», «Ох, я открыл окно, открыл окно, открыл...», «Потому что больше никто не читает прозу...», «Верю я в Бога или не верю в бога...» и др. Это позволяет понять главный мотив стихотворения, который, на наш взгляд, заключается в поиске утешения (или компромисса) в момент осознания конечности человеческого бытия. В этом смысле Ларкин более жёсток в стремлении отказаться от всех возможных иллюзий и принять истину («Со смертью закрутить роман» – такой неточный, хотя и красивый, перевод Красковского [Красковский 2018], в то время как у Ларкина же «walk with the dead for fear of death» – ходить с мёртвыми из страха смерти) [Ларкин 1984: 488]). Окно – это выход изнутри, но выход не для тела, как дверь, а для взгляда, ума, души, может быть. То, что видит герой Ларкина в окне, часто вступает в противоречие с тем, что происходит с его телом в этот момент. Меняет настроение, заставляет почувствовать, помогает понять. Понимание – вот что является главным содержанием жизни лирического героя произведений Ларкина.

Можно сделать вывод, что при достаточном количестве совпадений тем, мотивов и образов английский и русский поэт принципиально отличаются друг от друга прежде всего умением не только «заглянуть в

бездну» (это делают оба поэта), но и не отвести от неё глаз – на это способен Ларкин.

«Вы спрашиваете, оказал ли влияние на меня Ларкин? Мне трудно ответить на этот вопрос. Думаю, что дело не во влиянии, а в общности, совпадении взгляда на мир и людей, внимание к ним, обычной жизни, подробностям, прелести и печалям этой жизни», – так ответил сам А. Кушнер на мой вопрос.

Список литературы

Ларкин Ф. Стихи // Английская поэзия в русских переводах. XX век. Сборник / Сост. Л. М. Аринштейн, Н. К. Сидорова, В. А. Скороденко. На англ. и русск. яз. М.: Радуга, 1984. С. 486–503.

Ерёмичева Д. М. Эстетические принципы литературного объединения «Движение» в поэзии Филипа Ларкина 1950-х гг. // Гуманитарный научный вестник. 2017. №3. С. 22–31.

Ганин В. Н. Поэзия Филипа Ларкина и французский символизм // Французская литература в контексте культуры. Коллективная монография. Н. Новгород: ННГЛУ, 2012. С.158–169.

Ганин В. Н. Жизнь и поэзия (О стихотворении Филипа Ларкина "Дикий овес") // Современные тенденции развития науки и технологий. 2017. № 3–5. С. 66–70.

Ганин В. Н. Паломничество из Гуллы в Лондон (Комментарий к стихотворению Филипа Ларкина "Свадьбы в Троицу") // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Выпуск №23 (734). 2015. С.67–76.

Генис А., Гандельсман В. Филип Ларкин: портрет поэта // Радио «Свобода». 21 декабря 2015. URL: <https://www.svoboda.org/a/27440605.html> (дата обращения 20.03.2020).

Космарский А. Вопреки скуке и страху // Горький Медиа. 18 февраля 2019. URL: <https://gorky.media/context/vopreki-skuke-i-strahu/> (дата обращения: 20.03.2020).

Краковский А. Ю. Филипп Ларкин, стихи, переводы: 2018. URL: http://samlib.ru/k/kraskowskij_a_j/philiplarkin.shtml (дата обращения: 20.03.2020); http://folioverso.ru/misly/2018_7/kraskovsky_07_2018.htm (дата обращения: 20.03.2020).

Кушнер А. С. Стихи. URL: <http://kushner.poet-premium.ru/poetry.html> (дата обращения: 03.03.2020).

Макушинский А. А. У пирамиды. Эссе. Статьи. Фрагменты / Макушинский А. А. М.: Новый хронограф, 2011. 384 с.

Цветкова М. В. Основные тенденции в английской поэзии 50-70-х годов XX века: Филип Ларкин. Том Ганн. Тед Хьюз: дис. канд. филол.

наук. М.: МГУ, 1989. 231 с.

Щукин В. Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: сборник статей [К 80-летию профессора Ю.В.Манна]. 2009. С.80–102.

Шаргунов С. «Вечное удивление перед странностью и чудом». Поэт Александр Кушнер отвечает на вопросы писателя Сергея Шаргунова // Огонек. №3. 2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3189150> (дата обращения: 20.03.2020).

Larkin P. Все стихи, оригиналы, переводы // Poetree. 2017. URL: <https://ru.poetree.club/poets/philip.larkin> (дата обращения: 20.03.2020).

PHILIP ARTHUR LARKIN AND RUSSIAN POETS OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: SEARCH FOR PARALLELS

Elena V. Chigodaykina

Master Student Modern Languages and Literatures Faculty
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev Str.,15
chig-elena@yandex.ru

The article attempts to identify the features of Philip Larkin's poetics by comparing it with the poems of Russian poet Aleksandre Kushner. The comparative analysis is based on common biographical features and the presence of regularly occurring common motives and images, in particular, the motive of the inevitability of death and the of window. The research comparative makes us conclude that fundamental difference of the two poems is rooted in their worldviews and is manifested in the individual characteristics of their poetics.

Key words: Philip Larkin, Aleksandre Kushner, death motive, image of window, comparative studies, English and Russian poetry.

Раздел 2. Интермедиальность
в литературе и культуре

УДК 821(73):069

**ФУНКЦИИ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА «ПРОИСХОЖДЕНИЕ»**

Нина Станиславна Бочкарева

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

Борис Викторович Миланичев

магистрант кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
bm49@yandex.ru

В статье рассмотрены функции репрезентации музея Гуггенхайма в Бильбао в романе Дэна Брауна «Происхождение» (2017). Подчеркивается связь музея с образом Эдмонда Кирша и его футурологическими концепциями. Доказывается, что завязка сюжета (убийство Кирша) не случайно происходит в музее современного искусства, по отношению к которому сталкиваются разные точки зрения в конфликте между традиционными религиями и технократической «религией» Кирша.

Ключевые слова: экфрасис, роман, музей, современное искусство, наука, Дэн Браун.

Основой сюжета романа Дэна Брауна «Происхождение» («Origin», 2017) стала новая версия о происхождении человечества и конечной цели его развития, которая должна опровергнуть все догматы всех религий мира. Действие в романе разворачивается в различных городах, в интерьерах реально существующих музеев, дворцов, храмов на фоне объектов культуры, классических и современных. «Как обычно, писатель следует мировым трендам – на этот раз искусственный интеллект, современное искусство и Испания» [Дэн Браун... 2018: URL]. По словам рецензента, сюжет «Происхождения» разворачивается «в основном в Барселоне, там читателей встретит знаменитый собор Саграда

Фамилия, а также парк Гуэля, дом Каса Мила и другие творения Гауди. Ну а в самом начале книги очень красочно описывается музей Гуггенхайма в Бильбао: если вы его ни разу не видели, то после прочтения нескольких страниц непременно начнете искать изображения в гугле» [Матина 2018]. Цель нашей статьи – проанализировать создаваемый в романе образ музея Гуггенхайма в Бильбао и его художественные функции.

Как и во всех своих предыдущих произведениях, Дэн Браун использует экфрасис произведений искусства для более полного раскрытия образов главных героев романа, построения сюжета и хронотопа. Экфрасис музея Гуггенхайма в Бильбао способствует завязке сюжета (убийство Эдмонда Кирша) в романе «Происхождение». «Как и в случае с большинством кажущихся на первый взгляд непостижимыми объектов, искусство чем-то напоминает игру – стоит освоить основные правила, и поначалу непонятное сразу приобретает некий смысл. И, если принять концептуализм за такое правило для современного искусства – которое никто не может ни понять, ни кратко объяснить за чашечкой кофе, – то все становится на удивление просто» [Гомперц 2018: 16]. Концептуализм как торжество идеи характеризует все экспонаты музея Гуггенхайма в Бильбао.

В романе Брауна экфрасис музея служит иллюстрацией к новой идее о происхождении жизни на нашей планете и перспективах существования человечества. В информации, предваряющей книгу, автор предупреждает читателей: «All art, architecture, locations, science, and religious organizations in this novel are real» [Brown 2017: 11]. Критик иронически утверждает: «Рецепт успеха Брауна известен: берем туристический город, туда помещаем профессора Лэнгдона и красавицу, окружаем их страшными противниками. И еще должна быть глобальная идея. Ну, скажем, альтернативная история личной жизни Христа или происхождение человечества. Рецепт готов» [Мильчин 2017].

Преуспевающий ученый и бизнесмен Эдмонд Кирш сделал открытие, которое опровергает теорию Дарвина и разрушает основы всех существующих религиозных учений. Перед тем, как обнародовать свое открытие, Кирш встречается с тремя выдающимися деятелями мировых религий и рассказывает им о своих планах. Для экспозиции сюжета автором выбрано символическое место – монастырь Монтсеррат, расположенный в одноименной горной цепи неподалеку от Барселоны. Здесь, в одном из главных храмов мира, Эдмонд Кирш сообщает религиозным лидерам о своем открытии, точнее, предупреждает их о грозящей всем конфессиям опасности. Презентация открытия назначена в другом символическом месте – в музее современного искусства в Бильбао. Таким

образом, современное искусство сопоставляется с традиционным аналогично сопоставлению инновационного открытия Кирша с религией.

В описании монастыря Монтсеррат повествователем выражается пространственная точка зрения Кирша: «In the distance, built into the face of a sheer cliff, the massive stone monastery seemed to hang in space, as if magically fused to the vertical precipice. This timeless sanctuary in Catalonia, Spain, had endured the relentless pull of gravity for more than four centuries, never slipping from its original purpose: to insulate its occupants from the modern world» [Brown 2017: 12]. Подчеркнутая вертикаль противопоставляет древний монастырь (небо) и современный мир (землю).

Музей современного искусства в Бильбао описывается с точки зрения приближающегося к нему Роберта Лэнгдона: «Incredibly, from this perspective, the colossal structure appeared to be quite literally floating on water, adrift on a vast “infinity” lagoon that lapped against the museum’s outer walls» [Brown 2017: 23]. Очевиден параллелизм в восприятии героями монастыря и музея, поражающих своими размерами.

Здание музея отделяется от земли водой и туманом: «Langdon watched the wall of fog settle silently across the lagoon, swirling and creeping as if it had a mind of its own. The effect was both ethereal and disorienting. The entire museum now appeared to be hovering over the water, resting weightlessly on a cloud – a ghost ship lost at sea» [Brown 2017: 23]. Музей, как и монастырь, производит впечатление мистического «парения» над землей.

Однако если монастырь Монтсеррат расположен высоко в горах и путь к нему наверх, к небу, то вход в музей Гуггенхайма в Бильбао – это спуск вниз по разнокалиберным ступеням, так как он расположен ниже уровня центра города: «descending a sprawling terrace of stairs whose uneven treads were intended to jar the arriving visitor from his usual rhythm and gait» [Brown 2017: 17]. Так символически подчеркивается устремленность монастыря и его обитателей к Богу, а музея и его посетителей – в преисподнюю: «Now, walking through the mist, Langdon pressed on to the museum’s entrance – an ominous black hole in the reptilian structure. As he neared the threshold, Langdon had the uneasy sense that he was entering the mouth of a dragon» [Brown 2017: 24]. Лэнгдон иронически передает свои ощущения, сравнивая вход в музей с пастью сказочного дракона.

В музее при монастыре Монтсеррат находятся многие произведения живописи и скульптуры, среди которых работы Эль Греко, Караваджо, Луки Джордано и Джованни Баттиста Тьеполо, а также Клода Моне, Эдгара Дега, Пабло Пикассо, Франсиско Араса, Рамона Касас-и-Карбо и Сальвадора Дали [Шедевры Музея Монсеррат], но вместо них в романе Брауна описывается знаменитая библиотека монастыря, в которой

хранятся старинные рукописи: «Additional freestanding bookshelves jutted out of the walls like ribs, interspersed with cast-iron radiators that clanged and hissed, giving the room the eerie sense that it was alive» [Brown 2017: 12]. С самого начала «сугубое» чувство мистического «оживления» пространства присуще не только Лэнгдону, но и Киршу.

В музее Гуггенхайма в Бильбао представлены произведения современного искусства самых известных художников постмодернизма. В романе они описываются в основном с точки зрения профессора Роберта Лэнгдона, специалиста по религиозной символике. Сначала он с непониманием и недоверием воспринимает и здание музея, и его экспонаты. Но постепенно начинает задумываться об их смысле: «and yet as he watched the fog and flame hover above the lagoon, he could think of no place more suitable than this ultramodern museum to host an event thrown by a man who loved art and innovation, and who glimpsed the future so clearly» [Brown 2017: 24]. Лэнгдон сравнивает современное искусство с футуристическими «прозрениями» Кирша.

В интервью Дэн Браун объясняет позицию своего героя: «Лэнгдон – большой поклонник модернистов Гогена и Пикассо. В “Происхождении” ему придется изменить своим классическим предпочтениям и углубиться в изучение авангардизма. Новые знания заставят его задуматься о самом определении искусства» [Браун 2017]. В другом интервью он сравнивает собственные впечатления с впечатлениями своего героя и объясняет сущность концептуального искусства: «The funny thing about the Guggenheim is that Langdon is an art specialist, he’s a classicist. He knows about Renaissance art. I decided I wanted to throw him into the world of modern art, mainly because I didn’t know a lot of modern art, and I was curious to learn. It’s just a hilarious experience of trying to appreciate a wheelbarrow filled with Jell-O and say, “OK, this is art? Why is it art?” I will never forget walking through that museum with a curator and seeing a giant canvas, all white except for two little blotches of red in the corner, and saying, like, “Hey, I could have done that.” And this man looked at me and said, “But you didn’t!” That’s when I started to understand modern art as concept over artifact. It’s more about the idea than the artifact itself» [Morgan 2017]. Современное искусство – это в большей степени идея, концепция, чем артефакт.

Повествователь через внутреннюю речь Роберта Лэнгдона сразу обозначает связь здания музея современного искусства с автором футуристической концепции Эдмондом Киршем: «As Langdon rounded a bend in the pathway, he finally permitted himself to look at the massive, glimmering museum. The structure was impossible to take in at a glance. Instead, his gaze traced back and forth along the entire length of the bizarre, elongated

forms. *This building doesn't just break the rules*, Langdon thought. *It ignores them completely. A perfect spot for Edmond.* The Guggenheim Museum in Bilbao, Spain, looked like something out of an alien hallucination—a swirling collage of warped metallic forms that appeared to have been propped up against one another in an almost random way. Stretching into the distance, the chaotic mass of shapes was draped in more than thirty thousand titanium tiles that glistened like fish scales and gave the structure a simultaneously organic and extraterrestrial feel, as if some futuristic leviathan had crawled out of the water to sun herself on the riverbank» [Brown 2017: 23]. Сравнение музея с библейским левиафаном подчеркивает отношение Лэнгдона к технологическим инновациям.

Убийца Кирша, адмирал Авила, резко отрицательно реагирует на современное искусство и здание музея: «As Ávila emerged into an open plaza on the riverbank, he raised his eyes to the massive structure before him. It was an undulating mess of perverse forms covered in metal tile – as if two thousand years of architectural progress had been tossed out the window in favor of total chaos. *Some call this a museum. I call it a monstrosity.* Focusing his thoughts, Ávila crossed the plaza, winding his way through a series of bizarre sculptures outside Bilbao's Guggenheim Museum» [Brown 2017: 30]. Таким образом, через экфрасис музея современного искусства выражено мировоззрение героев, показан идеологический конфликт.

Музей Гуггенхайма в Бильбао (1997) – один из самых выдающихся проектов современной архитектуры. В своей работе американский архитектор Фрэнк Гери (родился в 1929 г.) принципиально не пользовался компьютером. Однако «при оцифровке картонной модели оказалось, что программа несовместима с принципами, заложенными Гери. Обычные компьютерные программы для архитекторов построены на прямоугольной сетке. Для того, чтобы нарушать “моральные принципы” архитектуры, Гери нуждался в софте нового уровня. Архитектор, поборник неприязни к компьютерам, вместе со своей командой переписал программу, предназначенную для проектирования реактивных самолетов, которая не привязана к прямоугольной сетке. Это был важный шаг вперед не только для Гери, но и для всего мира архитектуры» [Кишина 2017].

Центральный атриум музея Гуггенхайма в Бильбао высотой 55 метров – дань уважения автору проекта Фрэнка Гери американскому архитектору-новатору Фрэнку Ллойд Райту (1867–1959), создателю музея Гуггенхайма в Нью-Йорке. «The museum atrium felt like a futuristic cathedral. As Langdon stepped inside, his gaze shifted immediately skyward, climbing a set of colossal white pillars along a towering curtain of glass, ascending two hundred feet to a vaulted ceiling, where halogen spotlights

blazed pure white light. Suspended in the air, a network of catwalks and balconies traversed the heavens, dotted with black-and-white-clad visitors who moved in and out of the upper galleries and stood at high windows, admiring the lagoon below. Nearby, a glass elevator slid silently back down the wall, returning to earth to collect more guests» [Brown 2017: 31]. Сравнение атриума музея с кафедральным собором будущего продолжается в описании колонн и стеклянного купола, а лифт напоминает движение людей и ангелов между небом и землей.

Этот «технологический рай» подчеркивает интерпретацию концепции Кирша как «новой религии», только ее адепты, атеисты, «tech-savvy geniuses», – «антирелигиозны» [Brown 2017: 44]. В одной из критических рецензий на роман Брауна подробно анализируется открытие Кирша и делается вывод о его научной несостоятельности: «Кирш пообещал светлое будущее и умер за свои идеи <...> Ленгдон перечисляет универсальные признаки религий и находит их в том, что пытался создать Кирш» [«Происхождение» Дэна Брауна 2018]. Читатель на протяжении всей книги ждет презентации сенсационного открытия Кирша, а в итоге обнаруживается самоубийственность его мировоззрения.

Контраст технократической религии Кирша с христианской культурой подчеркивается акустикой нового музея: «Instead of the traditional reverent hush created by sound-dampening finishes, this place was alive with murmuring echoes of voices percolating off the stone and glass» [Brown 2017: 31]. Атмосфера традиционных музеев напоминает тишину в храме и внутреннюю молитву, обращенную к Богу в защиту внешнего мира. Шум в музее современного искусства, где каждый «привязан» к наушникам, напоминает, с одной стороны, мир современной технологической коммуникации, а с другой стороны – преисподнюю, где каждый связан собственным грехом, но все они эхом повторяются в истории человечества.

Подробный анализ экспонатов музея Гуггенхайма в Бильбао, репрезентированных в романе Брауна, станет темой следующей нашей статьи. Сейчас назовем только еще два помещения музея, в которых происходит завязка конфликта. Разговор Лэнгдона и Кирша перед презентацией проекта проходит в помещении, похожем на пещеру и лабиринт: «Gradually, soft lighting began to glow around the edges of the room, revealing an unthinkable cavernous space – a single gaping chamber – like an airplane hangar for a fleet of jumbo jets <...> The room entirely dwarfed the atrium» [Brown 2017: 60]. Расположенный в этой комнате экспонат «The Matter of Time» (автор Ричард Серра) Лэнгдон называет «параллельной вселенной»: «I've entered a parallel universe» [там же]. Наконец, презентация Кирша проходит в иллюзорной атмосфере современного

сенсорного кинотеатра, но спланированное компьютером убийство разрушает иллюзию.

Итак, презентация Эдмондом Киршем его футурологического открытия о происхождении человечества происходит в музее современного искусства, хотя мультимиллионер мог для этой цели выбрать любую точку на планете, любой дворец или музей. Почему здесь? Есть несомненная параллель между развитием искусства, культуры и науки. Традиционные религии и классическое искусство противопоставляются современной науке и современному искусству. На смену традиционной религии приходит технократический фанатизм, продукт которого, компьютер, не только убивает и замещает своего создателя, но и толкает на месть и преступление человека, чья семья пострадала от теракта. Музей современного искусства, в котором идеи художников реализуются с помощью новейших технологий, позволяет Брауну показать разные точки зрения на происхождение, современное состояние и будущее человечества. А игровая природа современного искусства настраивает читателя на неожиданную разгадку преступления.

Список литературы

Браун Д. Происхождение / пер. с англ. И. Болычева. М.: АСТ, 2019. 575 с.

Браун Д. Интервью о романе «Происхождение» / пер. с англ. Н. Белей. 20.12.2017. URL: <https://snob.ru/profile/31371/blog/132259> (дата обращения: 16.02.2020).

Гомперц У. Непонятное искусство / пер. с англ. И. М. Литвинова. М.: Синдбад, 2018. 462 с.

Дэн Браун «Происхождение»: что в романе правда? 06.02.2018. URL: <https://artdelivre.ru/den-braun-proishozhdenie-fakty-i-vumysel/> (дата обращения: 16.02.2020).

Купина Ж. Фрэнк Гери – экспрессивный гений деконструктивизма. 30.07.2017. URL: <https://losko.ru/frank-gehry> (дата обращения: 16.02.2020).

Матина В. Отзыв о книге Д. Брауна на авторском сайте «FridaMania». 05.01.2018. URL: <https://fridamania.ru/den-brown-origin> (дата обращения: 12.11.2019).

Мильчин К. «Происхождение» Дэна Брауна: повторение написанного. 22.12.2017. URL: <https://tass.ru/opinions/4826162> (дата обращения: 13.11.2019).

«Происхождение» Дэна Брауна: критическая рецензия. 26.07.2018. URL: <https://scinquisitor.livejournal.com/140861.html> (дата обращения: 10.12.2019).

Шедевры Музея Монсеррат. От Караваджо до Пикассо. URL: <https://www.montserratvisita.com/ru/ideas-for-your-visit/guided-tours/1423> (дата обращения: 13.11.2019).

Brown D. Origin. N.Y.: Anchor Books, 2017. 695 p.

Morgan D. Dan Brown on God and artificial intelligence in his new thriller, "Origin" // CBS NEWS. 04.12.2017. URL: <https://www.cbsnews.com/news/dan-brown-on-god-and-artificial-intelligence-in-his-new-thriller-origin/> (дата обращения: 10.12.2019).

FUNCTIONS OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN DAN BROWN'S NOVEL "ORIGIN"

Nina S. Bochkareva

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614033, Russia, Perm, Bukirev str., 15
nsbochk@mail.ru

Boris V. Milanichev

Student of the Department of World Literature and Culture, Master's degree course
Perm State University
614033, Russia, Perm, Bukirev str., 15
bm49@yandex.ru

The article examines the functions of representation of the Guggenheim Museum in Bilbao in Dan Brown's novel "Origin" (2017). The connection of the museum with the image of Edmond Kirsch and his futurological concepts is emphasized. It is proved that setup of the plot (the murder of Kirsch) does not happen by chance in a museum of modern art, in relation to which different points of view collide in the conflict between traditional religions and Kirsch's technocratic "religion".

Key words: ekphrasis, novel, museum, contemporary art, science, Dan Brown.

**ЖИВОПИСНАЯ РЕМИНИСЦЕНЦИЯ К КАРТИНЕ
«МЫЛЬНЫЕ ПУЗЫРИ» В РОМАНЕ ИВЛИНА ВО
«ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД»**

Светлана Эрнстовна Неведомская

магистрант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

sveta2179@gmail.com

Нина Станиславна Бочкарева

д. филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

nsbochk@mail.ru

В статье исследуется живописная реминисценция к картине Дж. Э. Милле «Мыльные пузыри» в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед». К анализу привлекается символика *vanitas* и *homma bulla* в живописи XVII–XVIII вв. Делается вывод о том, что живописная реминисценция не просто характеризует внешность и поведение Себастьяна Флайта, но позволяет интерпретировать его трагическую судьбу в многозначном историко-культурном контексте.

Ключевые слова: английская литература, живописная реминисценция, *vanitas*, *homma bulla*.

Традиционно термином «реминисценция» обозначали «присутствующие в художественных текстах “отсылки” к предшествующим литературным фактам; отдельным произведениям или их группам, напоминания о них», «образы литературы в литературе» [Хализев 1999: 253]. Однако «литературным реминисценциям родственны и отсылки к созданиям иных видов искусства как реально существующим, так и вымышленным писателем» [там же: 254]. В современных исследованиях реминисценция изучается как форма проявления интертекстуальности [Евгеньева 2013]. Мы понимаем под «реминисценцией» присутствие в тексте «отсылок» к предшествующим культурно-историческим фактам, произведениям или их авторам.

В российском литературоведении в начале XXI в. актуализируется интерес к усадьбам и архитектуре в английской литературе, в частности, в произведениях Ивлиина Во (1903–1966). В диссертации Е. Г. Воскресенской «Интертекстуальные включения в произведениях И. Во» утверждается, что герои ищут нравственную опору «в старинной архитектуре (Джон Планта “Прерванная работа” и Чарльз Райдер “Возвращение в Брайдсхед”) или декоративных гротах (Седрик Лейн “Не жалейте флагов”))» [Воскресенская 2004: 85]. Делается вывод о том, что «интермедийные включения выстроили отдельную смысловую линию – судьбу поместья в “Пригоршне праха”, определили композиционное решение романа “Мерзкая плоть” в стиле киномонтажа, создали образ усадьбы Брайдсхед как живого персонажа в “Возвращении в Брайдсхед”))» [там же: 190–191]. Образы идиллической усадьбы и старого дома в романе «Возвращение в Брайдсхед» («Brideshead Revisited», 1945) исследуются в контексте других произведений английской литературы второй половины XX столетия [Склизкова 2012; Рябцева 2013].

Цель нашей статьи – интермедийный анализ одной из живописных реминисценций в романе И. Во и выявление ее художественных функций в произведении. Вслед за И. Раевски и другими исследователями мы разделяем интертекстуальность (интрамедийность) и интермедийность, т. е. взаимодействие между произведениями, относящимися к разным медиа [Rajewsky 2005: 50–53]. Живописная реминисценция рассматривается нами как один из способов художественной выразительности, возможность наделить образ, в нашем случае, персонаж, дополнительным ассоциативным рядом.

Повествование в романе «Возвращение в Брайдсхед» ведется от первого лица – рассказчика и главного героя Чарльза Райдера. Ретроспективные воспоминания пехотного капитана и художника вызваны домом и усадьбой, принадлежавшей семье его друга юности Себастьяна Флайта. Чарльз так вспоминает своего друга: «он сделался самым заметным студентом на курсе благодаря своей красоте, которая привлекала внимание, и своим чудачествам, которые, казалось, не знали границ <...> Он был волшебной красивой той бесполой красотой, которая в ранней юности, словно звонкая песня, зовет к себе любовь, но вянет при первом же дыхании холодного ветра» [Во 1974: 214, 217]. Кроме красоты Себастьяна, Чарльз вспоминает его большого плюшевого медведя, который свидетельствует о том, что молодой человек не хочет расставаться с детством. Любовница лорда Марчмейна, отца Себастьяна, тоже отмечает его особое отношение к детству и предсказывает трагическую судьбу молодого человека: «А Себастьян влюблен в собственное

детство. Это принесет ему страдания. Его плюшевый мишка, его няня... И ведь ему девятнадцать лет...» [там же: 281].

«Главный оксфордский эстет» Энтони Бланш, который «казался умудренным опытом, как Вечный Жид», «был жесток мелочной, мучительной жестокостью маленьких детей» и легко мог оскорбить человека, в разговоре с Чарльзом отзывался о Себастьяне двойственно. С одной стороны, он несколько раз подчеркивает его обаяние и доброту: «Да, у Себастьяна обаяние (Sebastian has charm). <...> Бездна обаяния (Such charm). <...> Да, он найдет для каждого доброе слово. У него ведь такое обаяние (He has a kind word for everyone you see; he has such charm)» [Во 1974: 234]. С другой стороны, он пытается доказать пустоту Себастьяна: «Признайтесь откровенно, слышали ли вы хоть раз, чтобы Себастьян сказал что-нибудь, что остается в памяти хотя бы на пять минут? Знаете, его речь чем-то напоминает мне эту, довольно отвратительную картину под названием “Мыльные пузыри”. Разговор, как я его понимаю, подобен жонглированию. Взлетают шары, мячики, тарелки – вверх и вниз, туда и назад, колесом, кувырком, – обыкновенные веселые вещи, которые искрятся в огнях рампы и падают с громким стуком, если их не подхватить. Но когда разговаривает наш дорогой Себастьян, кажется, будто это маленькие мыльные пузыри отрываются от старой глиняной трубки, летят куда попало, переливаясь радугой, и через секунду – пшик! – исчезают, и не остается ничего, ровным счетом ничего» [Во 1974: 239].

Название картины в оригинальном тексте романа («Bubbles») и описание Чарльзом Райдером своего друга позволяют предположить живописную реминисценцию к полотну английского художника-прерафаэлиты Дж. Э. Милле (John Everett Millais, 1829–1896), известному под названием «Мыльные пузыри» («Bubbles», 1886). Это предположение доказывается и тем, что Энтони упоминает глиняную трубку («clay pipe»), через которую прелестный мальчик выдул один большой пузырь и задумчиво смотрит на него, подняв глаза вверх. Картина «Мыльные пузыри» находится в Ливерпуле, в художественной галерее Леди Левер, которая считается одной из лучших в Европе. Здесь хранится большая коллекция картин прерафаэлитов. Галерея была основана Уильямом Хескетом Левером (1851–1925) и посвящена памяти его жены Элизабет [National Museums Liverpool 2020].

На картине изображен мальчик с чашей мыльной пены, пускающий пузыри. Милле первоначально назвал свою картину «Мир ребенка» («A Child's World»), но позднее название было заменено на «Мыльные пузыри». Мы часто видим внешнюю сторону картины и принимаем её за жанровый сюжет – ребенок выдувает мыльные пузыри. Но в творчестве

праерафаэлитов классический портрет в его традиционном исполнении теряет свою силу. Большинство работ сочетают реализм и символизм. И портрет Милле «Мыльные пузыри» не исключение. Конечно, здесь присутствуют сентиментальные нотки, но картина имеет и иносказательный смысл: из-за недолговечности мыльный пузырь стал синонимом чего-то привлекательного, но бессодержательного и эфемерного.

Золотоволосый мальчик, смотрит вверх на мыльный пузырь, «символизирующий красоту и хрупкость жизни» («symbolising the beauty and fragility of life»). На левой стороне полотна находится молодое растение в горшке, а на другой – упавший и разбившийся горшок, символизирующий смерть [Allen 2014: URL]. Мыльный пузырь, который мальчик выдул из глиняной трубки («a clay pipe»), изображает быстротечность жизни («the temporary nature of life»), а разбитый горшок – аллегория смерти («an allegory of death») [Bubbles: URL]. Учитывая все эти смыслы картины, обнаруженные искусствоведами, мы пришли к выводу, что в романе И. Во живописная реминисценция имеет несколько значений и выполняет разные функции.

Во-первых, она ассоциативно визуализирует портретные черты Себастьяна – прелестного ребенка с румянцем на щеках, золотистыми выщипанными волосами и аристократическим белым кружевным воротником. Одновременно подчеркивается и его «бесполая красота», и детскость, которые отмечал Чарльз.

Во-вторых, это способ Энтони Бланша опорочить Себастьяна в глазах Чарльза, подчеркнув его глупость, пустоту, недостаток ума. Один из аллегорических смыслов сюжета «Мыльные пузыри» в живописи XVII-XVIII вв. – бессмысленное занятие, пустое времяпрепровождение – выражено, например, в картине Ж. Б. С. Шардена (Jean Baptiste Simeon Chardin) «Мыльные пузыри» («Soap Bubbles», 1733/34), которая находится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Однако «Мыльные пузыри» были первой из многих картин Шардена, которые изображали любознательность детей, поэтому ссылка на нее воспринимается неоднозначно. Эта картина сочетает в себе стиль живописи повседневной жизни с темой молодости и невинности [Ly 2018: URL]. На картине А. Ханнемана (Andriaen Hanneman) «Два мальчика, выдувающие мыльные пузыри» («Two Boys Blowing Bubbles», 1630) тоже изображены увлеченные игрой дети. Их одежда свидетельствует о том, что они принадлежат к более богатому сословию, чем дети на картине Шардена.

В-третьих, многие искусствоведы отмечают в картинах Шардена символику смерти («a vanitas symbolism»), которая выражена и в картине Милле и связана с мыльными пузырями. Поэтому в живописной реминисценции в романе И. Во можно усмотреть авторское

предзнаменование трагической судьбы Себастьяна, его ранней смерти. Мыльные пузыри символизируют краткость жизни и внезапность смерти. Эта символика связана с изречением «Homo bulla» («человек есть мыльный пузырь»), указывающего на быстротечность человеческой жизни.

Впервые выражение «homo bulla» встречается у римского писателя и ученого, трибуна Марка Теренция Варрона (Marcus Terentius Varrō, 116–27 до н. э.) в трактате «О сельском хозяйстве» («Rerum Rusticarum Libri Tres»): «Man is a bubble, they say...» [Varro 1912]. В XVI в. нидерландский философ Эразм Роттердамский в своем сборнике изречений употребил латинское выражение «Homo bulla est» как сравнение: «человек есть мыльный пузырь». Это сравнение стало крылатой аллегорией и прочно вошло в голландский жанр эпохи барокко как живописное направление *vanitas*, аллегорически показывающее бренность человеческого бытия и быстротечность жизни. Символы *vanitas* – не только дети, выдувающие мыльные пузыри, но и черепа, гнилые фрукты, часы, раковины и другие, – изображаемые художниками, были аллегориями: иллюстрировали быстротечность красоты, краткость жизни и неизбежность смерти [Cheney 2018: 276–277].

Хендрик Голциус (Hendrick Goltzius, 1558–1617) – нидерландский художник, один из лучших представителей маньеристской школы голландских гравюров. Его гравюра 1594 г. «Кто избегает (спасается) [смерти (от смерти)]?» («Quis evadet?») изображает аллегорического младенца, выдувающего мыльные пузыри и опирающегося на череп [The Metropolitan Museum of Art 2020: URL]. В нижнем левом углу гравюры – серебристая лилия, которая дарит аромат и красоту весной, а затем очень быстро теряет свое очарование, в верхней правой части – струящийся дым из курилницы, в нижней – аллегорическая надпись на латыни, которая сравнивает краткость человеческого существования с мимолетной жизнью красивого весеннего цветка, уязвимостью мыльного пузыря и исчезающего, тающего дыма.

Таким образом, живописная реминисценция в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед» не просто характеризует внешность и поведение Себастьяна Флайта, но позволяет интерпретировать его трагическую судьбу в многозначном историко-культурном контексте. Более того, эта реминисценция характеризует и Энтони Бланша, его искушенность в искусстве, но отсутствие любви и веры, что будет подробно рассмотрено нами в другой статье.

Список литературы

Воскресенская Е. Г. Интертекстуальные включения в произведениях И. Во: дисс... канд. филол. наук. Барнаул, 2004. 234 с.

Во И. Возвращение в Брайдсхед / пер. с англ. И. Бернштейн // *Во И. Избранное.* М.: Прогресс, 1974. С. 188–500.

Евгеньева Н. А. Функции реминисценции как формы проявления интертекстуальности // *Вестник Оренбургского государственного университета.* №11(60), 2013. С. 101–105.

Рябцева М. А. Концептосфера английской лингвокультуры 'усадьба' в динамическом аспекте (на материале романов И. Во «Возвращение в Брайдсхед» и А. Мердок «Дикая роза») // *Филология и человек.* №1, 2013. С. 133–138.

Склизкова Т. А. Образ Аркадии в английском романе XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владимир, 2012. 23 с.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. 398 с.

Allen T. The story of "Bubbles" // *Picture Postcards from the Great War 1914-1918.* 2014. URL: <https://www.worldwar1postcards.com/bubbles.php> (дата обращения: 12.05.2020).

Bubbles by Sir John Everett Millais // *Prints and Fine Arts.* URL: <https://www.printsandfineart.co.uk/product/3731/GM3886/sir-john-everett-millais-bubbles> (дата обращения: 12.05.2020).

Cheney L. D. The Symbolism of the Skull in *Vanitas: Homo Bulla Est* // *Cultural and Religious Studies.* May 2018. Vol. 6. No. 5, P. 267-284. doi: 10.17265/2328-2177/2018.05.001

Ly D. 1733-34 – JEAN SIMÉON CHARDIN, SOAP BUBBLES. 2018. URL: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1733-chardin-soap-bubbles> (дата обращения: 12.05.2020).

The Metropolitan Museum of Art, 2020. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363640> (дата обращения 12.05.2020).

National Museums Liverpool, 2020. URL: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/about-lady-lever-art-gallery> (дата обращения: 12.05.2020).

Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialités.* 2005. № 6. P. 43–64.

Varro M.T. On farming; M. Terenti Varronis Rerum rusticarum libri tres. University of Toronto, 1912. URL: <https://archive.org/details/onfarming-mterent00varruoft/page/n35/mode/2up> (дата обращения: 12.05.2020).

PICTORIAL REMINISCENCE OF THE PAINTING "BUBBLES" IN EVELYN WAUGH'S "BRIDESHEAD REVISITED"

Svetlana E. Nevedomskaya

Student of the Department of World Literature and Culture, Master's degree course
Perm State University
614033, Russia, Perm, Bukirev str., 15
sveta2179@gmail.com

Nina S. Bochkareva

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614033, Russia, Perm, Bukirev str., 15
nsbochk@mail.ru

The article explores the pictorial reminiscence of J. E. Millais' painting "Bubbles" in Evelyn Waugh's novel "Brideshead Revisited". The analysis involves the symbolism of vanitas and homo bulla in paintings of the 17th and 18th centuries. It is concluded that the pictorial reminiscence not only characterizes the appearance and behavior of Sebastian Flyte, but also allows us to interpret his tragic destiny in a multi-valued historical and cultural context.

Key words: English literature, pictorial reminiscence, vanitas, homo bula.

КНИЖКИ С КАРТИНКАМИ: ИЗ ИСТОРИИ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Ася Георгиевна Рогова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка в сфере филологии и искусств
Факультет иностранных языков

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7/9

a.rogova@spbu.ru

Книжка с картинками – уникальный феномен, представляющий собой экфрасическое сочетание искусств, привлекательный и доступный для любой аудитории независимо от возраста, образования и социального статуса. Анализируется его влияние и отмечаются вехи его зарождения и развития в Англии под воздействием изменений социальных представлений и ценностей, а также технологий печати и роста рынка до конца XIX века.

Ключевые слова: книжка с картинками, искусство иллюстрации, экфрасис, искусство и стимуляция творческих способностей, игра, английская иллюстрация и иллюстрированные издания до конца XIX в., книги для детей и взрослых.

Книжки с картинками¹ являют собой уникальный феномен особой выразительности, объясняющейся экфрасической природой жанра, основанного на сочетании дополняющих и поясняющих друг друга словесного и изобразительного искусств (Краткий обзор мнений об их взаимодействии: [Wolfenbarger, 2007: 273–274]). Эта выразительность книжек с картинками, их простота и доступность, множество выполняемых ими задач обусловили широту и разнообразие их читательской аудитории.

Изначально книги с картинками, в том числедвигающимися (появились в XIII в.), были редки, дороги и предназначались для взрослых. В Викторианскую эпоху – время расцвета жанра в Англии, особенно в 80–90-е гг., когда уже можно говорить не только об отдельных книжках для детей, но о появлении детской литературы (настолько увеличилась читательская аудитория, расширились возможности печати текста и иллюстраций, увеличились тиражи и разнообразие изданий), критики

сходились во мнении о невозможности разделить произведения на детские и взрослые. Если книги и предназначались для детей или взрослых, то в итоге читались и теми, и другими. Будь то сказки (например, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла), приключенческие романы (например, «Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона) или книжки с картинками, в наслаждении которыми все возрасты присоединялись к самым маленьким [Lundin 1994: 40–42]. Ситуация не изменилась и сегодня, границы строго не определены [Wall 1991; Ewers 2009]. Это, в сущности, не удивительно. Веками передача информации и просвещение масс производились при помощи изображений – от наскальных рисунков в древние времена до живописного оформления стен храмов, икон, картин позднее, когда книги и образование все еще не были широко доступны. Так и иллюстрации в книге привлекают внимание людей вне зависимости от возраста, образования и социального положения. Они способствуют интересу к содержанию и его пониманию, побуждают к размышлению, стимулируют воображение. Книжки с картинками знакомят с окружающим миром самых маленьких, еще неграмотных, позволяют им следить за повествованием. Привлекают более старших обещанием приключений и развлечений, превращают чтение в имеющую свои условия и цель игру – то есть в универсальное средство познания, готовящее к взрослой жизни, помогающее преодолевать проблемы, незаметно обучающее, позволяющее вступать в состязание и пробовать свои силы. Взрослым же книжки с картинками позволяют заново открывать мир вместе с детьми, а также абстрагироваться, взглянуть на свои проблемы со стороны и найти их решения, представленные в простой и наглядной форме.

Кроме передачи информации, акцентирования эмоций, пробуждения фантазии и творческого начала у больших и маленьких (у последних часто выражается в постоянной потребности запечатлеть в рисунках новообретенные образы), книжки с красивыми картинками вводят ребёнка в мир искусства формируют его эстетическое восприятие. Обеспечивают необходимые в этой ситуации для ребенка визуальный и тактильный (особенно для детей с ограниченными возможностями) контакт, недоступный при знакомстве с картинами в музеях [Nodelman 2018]. Взрослым предоставляют возможность сравнения и критического подхода к произведениям искусства.

Осознание важности воздействия искусства в условиях развития массового производства и рынка побуждало стремление викторианцев в противовес им сохранить и привнести в жизнь искусство (движение «Искусств и ремесел», эстетизм). На этом фоне произошел всплеск развития иллюстрации. Ее наличие и качество, а также большой размер и

красочность (чтобы покупатели заметили их в киосках, даже проходя или проезжая мимо на поезде) улучшали продажи книг. И в связи с расширившимися благодаря новейшим технологиям возможностями печати, в том числе и цветной, не пренебрегали значительные художники. Красивыми и часто остроумными иллюстрациями (например, Джордж Круикшенк (1792–1878) и Джон Тенниел (1820–1914) были к началу своей иллюстраторской деятельности известными карикатуристами) они не только помогали превратить чтение в наслаждение, но разбудить читателя, привнести в книгу движение бурно развивавшегося реального мира, приключение (Рэндольф Кальдекотт, 1846–1886)²; расширить его перспективы, развить его эстетическое восприятие, визуальную грамотность (Уолтер Крейн, 1845–1915); привнести фантазию, грацию и плавность прихотливо извивающихся линий (Артур Рэхэм, 1867–1939), вернуть к истокам – миру природы и чувств (Кейт Гринуэй, 1846–1901)).

Наиболее популярными жанрами, отвечавшими потребностям времени и требовавшими иллюстраций, были приключенческие романы, питавшиеся интересом к окружающему миру жителей страны, территории которой в тот период постоянно расширялись. Они и сказки позволяли взрослым и детям преодолевать строгие правила викторианского общества, мечтать, фантазировать. Благодаря этой потребности и этому увлечению создавались новые и переиздавались и сохранились замечательные английские и иностранные образцы прошлого.

Преобразились и всегда популярные обучающие издания (многочисленные азбуки, пособия, обучающие чтению, учебники), оказавшиеся востребованными в национальном масштабе после ввода закона об обязательном начальном образовании (1870). Известные назидательные моральные книги авторов прошлых лет (С. Триммер, Т. Дэй) переиздавали, смягчив, сократив и снабдив картинками [Lundin 1994: 40–42]. Таким образом, побуждение к познанию, сравнению, критическому мышлению, осуществляемое книжками с картинками, было оценено викторианцами. Потребности рынка, ориентированного на иллюстрированные издания, как лучше продаваемые, стимулировали этот процесс.

В аналогичной ситуации глобальных перемен и необходимости решения насущных образовательных проблем в XXI в. произошел всплеск интереса и к художественным, и к нехудожественным разнообразно проиллюстрированным и предназначенным для всех возрастов изданиям, так называемым «кроссоверам». В связи с изменением когнитивного стиля современного человека (особенно до 20 лет) под влиянием огромного потока информации и превалирования ее аудиовизуальной передачи [Докука 2013: 170–172]. В ситуации клипового мышления

книжки с картинками оказались одним из лучших средств преодоления таких проблем учащихся средних и старших классов, как отсутствие желания читать, избирательное восприятие текста, неравномерность познаний по предметам, различия социальной и культурной принадлежности. Такие книги привлекают внимание подростков (дополняют содержание учебников, обеспечивая простые и наглядные примеры практических вариантов применения получаемых знаний, недостающего жизненного опыта, понимания поведения других) и позволяют раздвинуть рамки традиционной программы не только в случае изучения иностранного языка, психологии, истории, литературы, но и математики, и физики [Drinkhouse 2018; Massey 2015; Stone 2016].

Особой убедительности иллюстрации и постижения истинного смысла произведения художник достигает через внимание к тексту, когда ему удастся проникновение в замысел писателя, когда иллюстрация не вступает в противоречие с текстом (хотя соперничество все-таки есть и именно оно привлекает внимание и побуждает к размышлению) и не повторяет его, но создает адекватную эмоциональную атмосферу, подчеркивает невысказанное. Для этого, как сегодня знает любой студент отделения прикладного искусства, важна пластическая гармония издания, естественное положение иллюстрации, жизненность образов, сочетающихся с набором текста, полями, интервалами, промежутками, фоном. Эти составляющие способствуют единению изображения и текста, задают и регулируют ритм повествования, которое могут сделать динамичным и увлекательным или монотонным и унылым³ [Мажуга 2018].

Викторианцы постигали это опытным путем. Нелегкие случаи взаимодействия автора и иллюстратора порой приводили к замечательным результатам. Сложным и взаимно критическим было взаимодействие Льюиса Кэррола (1832–1898) и Джона Тенниела реализовавшееся в замечательном оформлении «Алисы в стране чудес» (42 изображения) 1865), ее последующей сокращенной версии («The Nursery Alice», 1889) с 20 отредактированными большими цветными картинками для самых маленьких и «Алисы в зазеркалье» (50 изображений, 1916). В случае книг для детей некоторые иллюстраторы вносили исправления в текст, акцентируя смысл (Р. Кальдекотт в «A Song for Sixpence»), предпочитали иллюстрировать собственные книжки (Беатрикс Поттер, 1866–1943). Эта тесная связь творцов была позднее канонически закреплена. В XX в. имена великих иллюстраторов (в частности, медаль и премия Р. Кальдекотта и К. Гринуйэй) XIX в. были увековечены наряду с именами прославленных писателей и издателей (в частности, премия Ньюбери) в названиях премий за оформление книг для детей.

Однако такое понимание единства текста и иллюстрации было

обретено далеко не сразу. Потребовались столетия, развитие представлений общества и возможностей печати. Со времен Ренессанса был популярен жанр эмблемы, в котором моральные и религиозные наставления обязательно сопровождались картинками, побуждавшими читателя к размышлению. Под влиянием эмблем, и в частности популярной книги «Эмблемы» (1635) английского поэта Фрэнсиса Куорлеса (1592–1644), происходило дальнейшее развитие книжных иллюстраций. Во второй половине XVII Ян Амос Коменский и Джон Локк подчеркивали большое значение визуальности и развлечения для постижения знаний, возможности быстрее обучить детей, приобщить к чтению, познакомиться с окружающим миром. В 1659 г. в английском переводе была опубликована иллюстрированная книга Каменского для детей «Мир чувственных вещей в картинках». С середины 1740-х гг. лондонский книготорговец Джон Ньюбери (1713–1767) начал распространять книжки с незатейливыми иллюстрациями для детей среднего класса. С конца XVIII в. стали общедоступны дешёвые, незатейливо проиллюстрированные издания народных сказок, баллад в бумажном переплете («chapbooks»). Однако их иллюстрации и содержание не были особенно вдохновляющими для детей.

Значительный вклад в развитие книжек с картинками внес неоцененный при жизни гений – поэт, провидец, самобытный философ, художник, гравёр Уильям Блэйк (1757–1827). Он увидел в книге органическое единство всех ее элементов. Он был единоличным автором уникальных по сочетанию поэтического дарования и иллюстраторского мастерства творений. Блэйк использовал металл для гравировки и изобрел декоративную («иллюминированную», как он ее называл) печать. Он впервые совместил текст с изображениями, которые словно срослись с ним. (Их изготовление было долгим: после гравировки обычным способом их раскрашивали вручную.) Книги Блэйка обнаруживают как религиозное и художественное влияние Куорлеса, так и новую романтическую выразительность текста и изображений, передают атмосферу произведения. Значительным было воздействие его «Песен невинности» (1-е издание – 1789; 1-е объединенное издание – «Песни невинности и опыта», 1794) на юных и зрелых читателей не только на родине в последующие века. Они пробуждали воображение, интерес к миру, силы к преодолению трудностей и побуждали к их пересозданию в разных формах. Один из наиболее подходящих здесь примеров такого пересоздания – получившая премию Ньюбери (1982) книжка стихов для детей (и взрослых, как подчеркивает ее название: «A Visit to William Blake's Inn: poems for innocent and experienced travelers») Нэнси Уиллард с иллюстрациями Элис и Мартина Провенсен, отмеченными премией Кальдекотта (1982)

[Willard 1981].

У английских романтиков возросло внимание к визуальному, его влиянию на воображение и представление о мире, на возможности познания и развития. Широко распространены были альбомы, в которых записывали стихи, высказывания, сопровождая их рисунками. Начали публиковать стихи с иллюстрациями. Это позволила изобретенная в 80-е гг. Томасом Бьюиком (1753–1828) торцовая гравюра, способствовавшая широкому распространению дешевой качественной и быстрой иллюстрированной печати.

В связи с развитием культуры детства и особым вниманием к развитию ребенка, романтики старались, несмотря на отсутствие хорошо иллюстрированных изданий, способствовать визуализации. В этом отношении особо примечателен пример Роберта Саути (1774–1843). Поэт, писатель, историк, публицист, знакомый с идеями известных мыслителей и педагогов, живо интересовавшийся проблемами образования, он и обучал собственных детей, и развлекал их играми, загадками (мистификациями, ссылками на источники иллюстраций, побуждая к их поиску в библиотеке), рисунками в письмах к ним, описаниями в стихах для них природных явлений и мест, которые они знали и могли себе представить. Читал им или пересказывал сказки и истории, воссоздавая атмосферу произведения и иницируя игру и их самовыражение. Так была создана в 1815 г. литературная версия всем известной сказки «Три медведя», соединяющая, на наш взгляд, эпохи создания книжек с картинками (первая публикация в рамках абсурдного романа Саути «Доктор» (1837) была без иллюстраций), предвещающая их беспрецедентную популярность в конце XIX в. Уникальная по своему по охвату аудитории (понятная любому малышу простая накапливающая сказка, в которой впервые графически изображаются голоса и через них передается представление о размере медведей, легко прочитывалась взрослыми как социально-политическая [Рогова 2012а; Рогова 2012б: 50-51]), последующему бытованию (стихотворные переложения сразу после публикации; многочисленные вариации сказки о девочке с серебряными и золотыми волосами; перевод Л. Н. Толстого для помещения в иллюстрированной «Новой азбуке», 1875), пересозданию. Среди них многочисленные книжки с картинками, в том числе выполненные Х. Вейером (1850, переложение Дж. Кендела), У. Крейном (1873), Л. Л. Бруком (1900), А. Рэхмом (1918). Это замечательные примеры развития иллюстрации в книжках с картинками. Особо хотелось бы выделить работу У. Крейна. Она отразила эстетические искания автора и его времени («Искусства и ремесла», эстетизм): одежда медведей и детали их быта – стулья, фарфор, отделка помещения – эстетически привлекательны. А

также достижения современной печати, обеспечившие четкие и изящные контуры, яркие цвета, их оттенки и сочетания.

Примечания

¹В настоящей статье понятие «книжка с картинками» («picturebook» или «picture book») используется в широком смысле без выделения разновидностей и акцентирования различия между иллюстрированной книжкой и книжкой с картинками. В данном случае важно взаимодействие слова и изображения, порождающее особую выразительность, которая позволяет книжкам с картинками осуществлять коммуникацию с каждым на своем уровне и благодаря этому привлекать обширную, не ограниченную возрастом и познаниями аудиторию, стимулировать разные варианты освоения (индивидуальное, совместное или семейное чтение).

²Здесь и далее в статье ссылки на иллюстрации не привожу, так как они в настоящее время легко доступны в сети при поиске в любом браузере по фамилии автора. Первые издания доступны в Интернет-архиве (archive.org) и среди материалов проекта «Гутенберг».

³ Как может его оживить или испортить воспроизведение чтением. Так что, в принципе, можем здесь говорить и еще об одном искусстве – искусстве исполнения (прочтения вслух).

Список литературы

Докука С. В. Клиповое мышление как феномен информационного общества // Общественные науки и современность. 2013. № 2. С. 169–176.

Мажуга А. И. Иллюстрации // Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: Учеб. пособие / Под ред. Н. А. Яковлевой. 3-е изд., стер. СПб.: «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. 720 с., С. 467–476.

Рогова А. Г. Варианты прочтения образов и взаимоотношений медведей и человека в сказке Роберта Саути для детей и взрослых «Три медведя» // Зарубежная литература: проблемы изучения и преподавания / Межвуз. сб. науч. трудов. Киров: ВятГГУ, 2012а. Вып. 5. С. 59–66.

Рогова А. Г. Главные "Другие" 1812 года: противостояние России и Наполеона в восприятии англичанина // Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур / Межвуз. сб. науч. трудов (ВятГГУ). Киров: «Радуга-ПРЕСС», 2012б. С. 45–52.

Drinkhouse L. Picture books in high school: how picture books impact student understanding of revolutionary literature curriculum. 2018. Theses and Dissertations 2494. URL: <https://rdw.rowan.edu/etd/2494> (дата обращения: 23.05.2020).

Ewers H. H. Fundamental Concepts of Children's Literature Research. Literary and Sociological Approaches. London, New York: Routledge, 2009.

196 p.

Massey S. R. The Multidimensionality of Children's Picture Books for Upper Grades // *English Journal*. N 104, Issue 5, 2015. P. 45–58.

Nodelman P. Touching Art: The Art Museum as a Picture Book, and the Picture Book as Art // *Journal of Literary Education*. 2018. # 1. P. 6–25.

Lundin A. H. Victorian Horizons: The Reception of Children's Books in England and America, 1880-1900// *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*. 1994. Vol. 64. Issue 1. Jan. P. 30–59 (published by: The University of Chicago Press.)

Stone J. Assessing the Impact of Picture Books in Primary Grades Mathematics Instruction. PhD diss., University of Tennessee, 2016. URL: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/3876 (дата обращения: 23.05.2020).

Wall B. The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction. London: Macmillan. 1991. 292 p.

Willard N. A Visit to William Blake's Inn: poems for innocent and experienced travelers /Ill. by A.&M. Provensen. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. 44 p.

Wolfenbarger C. D., Sipe L. A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks // *Language Arts*. Vol. 83. # 3 Jan. 2007, P.273–280.

PICTUREBOOKS: MILESTONES OF APPEARANCE AND DEVELOPMENT

Asya G. Rogova

Candidate of Philology, Associate Professor

Department of English in Philology and Arts

Faculty of Foreign Languages

Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint-Petersburg, Universitetskaja nab. 7/9

a.rogova@spbu.ru

The unique phenomenon of a picturebook – an ekphrastic combination of arts appealing to anyone and attainable for all (regardless of the age, education, and social status) – is considered. Its influence is analysed. Milestones of its origin and development in England influenced by the changes of societal perceptions and values as well as technology of printing and market growth till the end of the XIX-th century are marked.

Key words: Picture books (picturebooks), illustration art, ekphrasis, art and creativity stimulation, play, XVI–XIX-th century English illustration and picturebooks, books for young and old.

ВЫСТАВКА БОДИ-АРТА В РОМАНЕ Э.-Э. ШМИТТА «КАК Я БЫЛ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА»

Ирина Григорьевна Смирнова

магистрант кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
schastie-est2013@yandex.ru

Нина Станиславна Бочкарева

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

В статье рассматривается роман франко-бельгийского писателя Э.-Э. Шмитта «Как я был произведением искусства» (2002). Акцент сделан на выставке боди-арта в Японии, в которой участвовал главный герой романа Адам-бис. Последовательно анализируется экфрасис экспонатов выставки в контексте концептуального искусства и художественного мира романа.

Ключевые слова: французская литература, Э.-Э.Шмитт, экфрасис, интерпретация, современное искусство, концептуализм, боди-арт.

Начиная с середины прошлого столетия и до наших дней о современном искусстве написано много работ ученых разных направлений. Э. Гомбрих анализировал современное искусство как определенный этап в контексте всей истории искусства [Гомбрих 1998]. Р. Арнхейм представлял искусство как процесс познания, объясняя и показывая, как надо понимать произведения живописи [Арнхейм 1974]. Писатели в своих произведениях часто репрезентируют произведения визуальных искусств (экфрасис) с целью художественной интерпретации современного искусства [Бочкарева 2014, 2015].

В романе франко-бельгийского писателя Э.-Э.Шмитта «Как я был произведением искусства» («Lorsque j'étais une oeuvre d'art», 2002) противопоставление двух вымышленных современных художников (Zeus-Peter Lama и Carlos Hannibal) отражается в судьбе рассказчика (Tazio Firelli), которого мы будем называть Адамом в соответствии с его

новым именем (Adam bis). Центральное место в тексте произведения занимает описание выставки боди-арта в Токио, которую осматривают Адам и Зевс-Питер Лама. Гротескный характер описания подчеркивает пародийное отношение автора к этому виду искусства.

Сотрудница Американского музея естественной истории, куратор выставки под названием «Боди-арт: знаки идентичности» (Нью-Йорк, 29 ноября 1999 г. – 29 мая 2000 г.) в своей работе «Искусство тела как визуальный язык» отмечает, что «нет культуры, в которой люди рисуют или не рисуют, не прокалывают, не наносят татуировки, не меняют форму и не украшают свои тела. Мода меняется, и формы боди-арта приходят и уходят, но люди повсюду делают то или иное, чтобы “упаковать” свою внешность. Ни один здравомыслящий или цивилизованный человек не выходит на улицу “в чем мать родила”, все украшают какую-то часть своего тела, чтобы представить миру. Боди-арт передает статус человека в обществе, отображает достижения и кодирует воспоминания, желания и истории жизни» [Schildkrout 2001].

В романе Шмитта репрезентированы разные направления боди-арта, представленные экспонатами на выставке. Экфрасис залов выставки организован в основном по принципу градации – усложнения техники создания и усиления эффекта от произведений.

Первый зал «Тату на моей коже» посвящен татуировкам. Зевс-Питер Лама сравнивает его с портовой забегаловкой. Здесь не было произведений искусства, примитивные рисунки никакого интереса не представляли, целью было – раскрасить как можно большую поверхность человеческой кожи: «Les motifs, tous plus banals les uns que les autres, n’inventaient rien, ils visaient simplement à couvrir le maximum de peau» [Schmitt 2002: 125]. Однако внимание Адама привлекла татуировка на высоком худом мужчине, как будто с него содрали кожу от самых стоп до черепа: «Un seul modèle attirait l’attention: un grand homme maigre peint comme un écorché, sap eau donnant l’illusion d’avoir été arraché des pieds au crane pour laisser apparaître les muscles, les nerfs, les tendons, les orbites, les articulations, les os. C’était très laid, très repoussant et cependant assez original» [там же]. Как на экспонате по анатомии человека, обозначаются все «мускулы, нервы, сухожилия, глазные впадины, суставы, кости» [Шмитт 2011: 125]. С одной стороны, это кажется Адаму некрасивым и даже отталкивающим, но с другой стороны – оригинальным. Зевс-Питер Лама, со своей стороны, отказывается в оригинальности даже этому экспонату.

Если в первом зале располагались статичные произведения, то во втором под названием «Мое тело – это кисть» подчеркивается динамика самого процесса «творчества», напоминающая технику абстрактного

экспрессионизма Джексона Поллока. Здесь абсолютно голые художники, вымазавшись краской, бросались на чистые белые поверхности или катались по ним. Все это происходило на глазах у зрителей, как перформанс. И если посетителю нравился отпечаток, то, заплатив, он мог купить это «произведение искусства». Среди экспонатов второго зала выделены два особенно гротескных, создатели которых, как и главные героя романа, носят «говорящие имена». «Les plus prisées par les collectionneurs étaient celles de Jay K.O., un homme tout en muscles qui prenait son élan du fond de la sale pour s'écraser à toute vitesse sur un panneau accroché au mur – les brancardiers le ramassaient, les infirmiers le réanimaient et il réalisait une oeuvre toutes les trois heures» [Schmitt 2002: 125]. Неформальный глагол КО означает «привести кого-то в бессознательное состояние, особенно в боксе», в переводе на русский язык художник назван «Джей Нокаут». Его способ создания «произведения искусства» сатирически сравнивается с поведением боксера на ринге. Экфрасис второго зала завершает пара, которая совокуплялась у всех на глазах: «ainsi que le couple Sarah et Belzébuth Kamasutra qui copulait, enduit d'acrylique, devant tout le monde déposant sur de grandes feuilles les empreintes de ses positions érotiques» [там же: 126]. Адам бесстрастно отмечает, что отпечатки эротических поз супругов Камасутра, как и отпечатки Нокаута, пользовались наибольшим успехом и особенно ценились. Имя одного из супругов Вельзевул подчеркивает фарсовый характер описания.

Следующий (третий) зал шокирует уже своим названием «Мое Тело между Богом и Дерьмом». Здесь мало посетителей из-за ужасного запаха мяса и крови. Их источник – инсталляции трех художников: «Un artiste vidait les entrailles de porcs fraîchement tués sur le corps blanc de jeunes beautés prépubères. Un autre avait planté des crochets sur tout sap eau et s'était fait soulever ainsi au plafond de la salle. Un autre encore se brulait l'épiderme devant le public avec des cigarettes allumées, exhalant un plaisant fumet de cochon croustillant à la broche» [Schmitt 2002: 126]. Этот цирк, напоминающий жертвоприношение, завершает группа братьев с говорящей фамилией: «Et ceux qui amusaient le plus étaient les frères Paillasson, huit frères qui, en pagne, s'étaient allongés sur le sol et obligeaient les visiteurs à leur mascher dessus pour quitter la sale» [там же]. Фамилию братьев, означающую «плетеный коврик», переводчик интерпретирует как «Половиковски» (аллюзия на польскую фамилию от слова «половик»), поскольку восемь братьев, разлегшись на полу, вынуждали всех посетителей по ним проходить.

Название четвертого зала «Искусство и Философия» претендует на высокий стиль и интеллект зрителей. Немецкий художник с именем

древнегреческого философа и торговым лейблом изображал злую собаку на цепи, представляя отношение между художником и зрителем, вербализированное в надписи на табличке: «Diogène XBZ23, un Allemand, vivait à quatre pattes dans sa niche, avec un collier et une chaîne, sous une pancarte annonçant: “J’étais libre. Je suis prisonnier de votre curiosité!”, insultant ceux qui s’approchaient trop près de lui» [Schmitt 2002: 126]. Соединение визуального действия и вербального концепта используется и в следующей «акции» кричащей беременной женщины: «Plus loin, une femme enceinte montrait son ventre en criant toutes les trente-sept secondes: “Dans quel monde vivra-t-il?”» [там же]. Претензия на социальную проблематику пародируется коммерческими мотивами самих художников. Последняя (групповая) живая картина, или инсталляция, изображает «Вечный круговорот»: «Un groupe monumental retenait particulièrement l’attention, L’Eternel Recyclage, un homme nourrissait une femme qui nourrissait au sein un enfant qui pissait sur de l’herbe que broutait une vache que nourrissait sa femme. On était censé s’extasier lorsqu’on avait compris» [Schmitt 2002: 126]. Банальность как идеи, так и ее воплощения, подчеркивается последним замечанием героя-рассказчика.

Пятый зал «Бодибилдинг» по контрасту с предыдущим и последующим даже не претендует на концептуализм, напоминая спортзал и демонстрируя «новейшие методики аэробики и накачивания мышц» [Шмитт 2011: 126-127]. Автор комически изображает здесь Зевса-Питера Ламу, «интеллектуала» боди-арта, оскорбленного «чистой механикой» и призывающего «изгнать торгующих из храма»: «Zeus-Peter Lama s’attira la sympathie des journalistes, photographes, cameramen et reporters en causant un esclandre. Il piqua une colère publique contre ces “marchands du Temple”, prenant à parti les moniteurs trop ces chairs usées par la sueur, les hormones et la carotène, qui ne surent répondre que par des sourires mécaniques à ces diatribes enflammées» [Schmitt 2002: 127]. Гротеск ситуации подчеркивается тем, что Зевс-Питер Лама, как «накачанные тренеры и тощие тренерши», сознательно уродует созданное природой тело.

В последнем (шестом) зале Зевс-Питер Лама торжественно объявил: «Voici ta seule rivale» [Schmitt 2002: 127]. Экспозиция называлась «Роланда, Метаморфическое тело» и была посвящена художнице и истории ее операций. Фотографии в зале рассказывали посетителям о том, как менялось тело Роланды под влиянием ее вдохновения: «Elle avait eu plusieurs périodes: elle avait présenté La Rolanda grecque, La Rolanda inca, La Rolanda mésopotamienne, La Rolanda Quattrocento, La Rolanda symbolist, La Rolanda Marilyn» [Schmitt 2002: 125]. Бригада хирургов

оперировала художницу на глазах зрителей, руководствуясь ее эскизами и компьютерным моделированием. Автор иронически замечает: «Avant de sombrer dans l'inconscience, elle avait annoncé à tout le monde une nouvelle Rolanda, La Rolanda expressionniste». Зевс-Питер Лама, видевший в Роланде соперницу, без тени сожаления замечает: «elle s'est tellement déformée qu'avec l'âge elle finira en Rolanda cubist» [там же: 128].

Художница сознательно перекраивает свое тело. И мы видим, что это искусство – уже не безобидное рисование на теле, а масштабные изменения в структуре всего тела. Но для чего? Карлос Ганнибал объясняет мотивы действий Зевса-Питера Ламы жадной успеха, который зависит не от художника, а от публики «...il ne cherche pas à construire une oeuvre, il cherche le succès. Or le succès, c'est d'ordinaire quelque chose qui ne vient pas de l'artiste mais du public» [Schmitt 2002: 138]. Где та грань и ответственность художника, которую кому-то дозволяется переходить, а для кого-то она является запретной? Япония, в которой происходит выставка, является страной повышенного комфорта и достатка. Автор показывает пресыщение слишком благополучного общества, но черствого, безжалостного, жаждущего зрелищ.

Художник использует тело вместо холста, то единственное, чем безраздельно владеет сам человек. Именно об этом говорила Роланда, пытаясь защитить Адама на суде. Она оценила свою работу как тяжелый труд, приносящий много страданий и требующий вознаграждения. Трагикомизм ситуации выражается в том, что Роланда пришла на суд в образе коровы: «La Rolanda taurine, dite aussi La Déesse Vache <...> Nous avons donc la primeur de découvrir sa nouvelle métamorphose: elle s'était fait greffer deux cornes sur le front, agrandir les yeux, épater les narines et portait sur sa poitrine opulente et nourricière un superbe collier en vieille corde des Alpes orné d'une cloche tyrolienne» [Schmitt 2002: 233]. На вопрос, кем же все-таки считает себя Роланда, предметом или художником, она ответила: «Rolanda artist. Corps matière» [Schmitt 2002: 235].

Как заметил в 1967 г. американский художник Сол Левитт в своей статье для журнала «Артфорум», «концептуальное искусство хорошо только тогда, когда хороша идея» [Гомперц 2019: 356]. «Отцом» концептуального искусства считают Марселя Дюшана: «До него искусство было продуктом человеческого труда, как правило, обладающим эстетической, технической и интеллектуальной ценностью [там же: 357]. Теперь оно характеризуется не столько красотой сколько идеей, которую художник вправе передать любыми средствами, в том числе посредством собственного тела, «в субжанре концептуального искусства, который стал известен как искусство перформанса» [там же]. Имеющий

более древнее происхождение боди-арт не сводится к концептуализму, но активно используется художниками этого направления.

Таким образом, Э.-Э.Шмитт на примере выставки боди-арта в Японии гротескно изображает разные направления современного искусства от банальных рисунков на теле до сложных пластических операций. Сравнивая претензии концептуальных художников с бодибилдингом, он критикует их насилие над природой человека, над его телом и, как следствие, душой. Иронически используя аллюзии к разным направлениям (кубизм, экспрессионизм, абстракционизм, поп-арт и др.), «говорящие фамилии» и фарсовые ситуации, он показывает абсурдность проанализированных инсталляций, перформансов и акций, опошление социальных тем и философских идей в условиях современного коммерческого музейного пространства. Особенно ярко насилие над человеком и его личностью проявляется в образе Адама-биса, который заслуживает отдельного исследования и поможет обнаружить более сложное отношение автора к современному искусству.

Список литературы

Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В.Н.Самохин. М.: Прогресс, 1974. 386 с.

Бочкарева Н. С. Современное искусство в литературе // Проблемы и перспективы развития современного искусства и художественного образования. Избранные материалы V, VI, VII Терехинских чтений 2012-2015 гг. / под ред. А.П.Крохалевой. М.: Изд-во «Перо», 2015. С.13–17.

Бочкарева Н. С. Современное искусство в экфрастических рассказах А.С.Байет «Китайский омар» и «Боди-арт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып.1(25). С.166–172.

Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ. В.А. Крючковой, М.И. Майской. М.: АСТ, 1998. 688 с.

Гомперц У. Непонятное искусство / пер. с англ. И.М.Литвинова. М.: Синдбад, 2019. 464 с.

Шмитт Э.-Э. Как я был произведением искусства: роман / пер. с фр. С. Васильевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 256 с.

Schildkrout E. Body Art as Visual Language. Anthro Notes // Museum of Natural History Publication for Educators. Vol. 22. №2. Winter 2001. URL: https://www.researchgate.net/publication/295919657_Body_Art_as_Visual_Language (дата обращения: 20.04.2020)

Schmitt E.-E. Lorsque j'étais une oeuvre d'art. Paris: Editions Albin Michel, 2002. 253 с.

BODY ART EXHIBITION IN E.-E. SCHMITT'S NOVEL «HOW I WAS A WORK OF ART»

Irina G. Smirnova

Student of the Department of World Literature and Culture, Master's degree course
Perm State University
614033, Russia, Perm, Bukirev str., 15
schastie-est2013@yandex.ru

Nina S. Bochkareva

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614033, Russia, Perm, Bukirev str., 15
nsbochk@mail.ru

The article deals with the novel by the Franco-Belgian writer E.-E. Schmitt, «How I Was a Work of Art» (2002). The focus is on the body art exhibition in Japan, which featured the novel's protagonist, Adam bis. The ekphrasis of the exhibits is consistently analyzed in the context of conceptual art and the artistic world of the novel.

Key words: French literature, E.-E. Schmitt, ekphrasis, interpretation, contemporary art, conceptualism, body art.

КИНЕМАТОГРАФ И ПСИХОАНАЛИЗ В РОМАНЕ М. ПУИГА “MALDICIÓN ETERNA A QUIEN LEA ESTAS PÁGINAS”

Анастасия Петровна Чагина

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

liolio@list.ru

В статье рассматривается влияние кинематографа и психоанализа на седьмой роман аргентинского писателя-постмодерниста М. Пуига «Maldición Eterna a Quien Lea Estas Páginas». Цель работы – определить роль психоанализа и кинематографа в формировании сюжетно-композиционных особенностей романа. Сделан вывод о том, что, роман не только пронизан идеями З. Фрейда, часто в их наивной трактовке, но и обращается к психотерапии как способу повествования через беседы героев и сновидения. В романе сохраняется свойственная М. Пуигу кинематографичность, проявляющаяся в диалогичности повествования, условности и simultaneity хронотопа.

Ключевые слова: М. Пуиг, кинематограф, кинематографичность, психоанализ, З. Фрейд.

Кинематограф и психоанализ, появившиеся приблизительно в одно время (в 1985 г. братья Люмьер изобрели кинопроектор; тогда же в свет выходит работа З. Фрейда и Й. Брейера “Очерки об истерии”, обозначающая появление психоанализа), знаменуют собой переломный момент в культуре и тесно связаны с кризисом искусств, назревшим к началу XX в. Как отмечал Н. А. Бердяев, искусство стремилось выйти за свои пределы, разрушив тем самым не только внутренние границы (взаимопроникновение искусств), но и внешние (что является искусством, а что нет). Вопрос об отношении искусства и жизни, творчества и бытия стоял как никогда остро [Бердяев 1990: 3]. Ответ на него во многом помогли найти кинематограф и психоанализ. С одной стороны, психоанализ становится основой многих модернистских течений, вдохновляя художников, писателей, поэтов, музыкантов на поиски новых художественных методов и подходов. Именно З. Фрейда часто называют отцом современного романа. С другой стороны, свежий взгляд на

искусство даёт кино, которое позволяет переосмыслить и отражать действительность иначе.

Влияние первого и второго отчетливо видны в романе М. Пуига “Вечное проклятие на того, кто прочтёт эти страницы” (“Maldición Eterna a Quien Lea Estas Páginas”, 1980). Сам М. Пуиг признавался, что именно З. Фрейд был его повествовательной моделью [Levine 2012: 54]. В романе также сохраняется свойственная произведениям писателя кинематографичность.

Свой шестой роман М. Пуиг написал, когда жил в Нью-Йорке. На его создание автора вдохновил новый знакомый – молодой американец, кандидат социологических наук, совершенно разочарованный в жизни. Между ними возникло непреодолимое непонимание, т. к. каждый из них предпочел бы занять место другого и не понимал, почему второй так недоволен своим положением. Как отмечал сам М. Пуиг: «Yo quería ser él y, resulta que, él quería ser yo... <...> Al final me rechazó; lo decepcionaba porque no cumplía con su imagen de autor, y me asombraba que no se diera cuenta de cuán privilegiado era»¹ [Levine 2002: 271]. Таким образом, в романе сталкиваются два мировоззрения: с одной стороны, молодой американец марксистских взглядов, с другой – пожилой аргентинец, бывший политзаключённый. Вместе с тем М. Пуиг пытается решить проблему отношений отец-сын. Позиция автора характеризуется двойственностью – он одновременно является и обоими персонажами сразу и ни одним из них. Таким образом, роман превращается в попытку осознания и принятия Другого в лаканианском понимании.

Заметим, что М. Пуиг не впервые обращается к психоанализу и работам З. Фрейда в своём творчестве. Так, в романе “Любовь в Буэнос-Айресе” (“The Buenos Aires Affair”, 1973) автор рассматривает противопоставление мужского и женского начал в их архетипическом проявлении, связывая их с непосредственным влиянием родителей на формирование личности. В авторских сносках к роману “Поцелуй-женщины паука” (“El beso de la mujer araña”, 1976) М. Пуиг приводит многочисленные теории о природе гомосексуальности. Автор не только обращается к позиции З. Фрейда по данному вопросу [Puig 2001: 69, 91–92, 97, 106–107 и др.], но и предлагает свою собственную трактовку проблемы под вымышленным именем доктора Аннели Таубе [Puig 2001: 143–145]. Сюжет романа “Ангельский пол” (“Pubis Angelical”, 1979) сосредоточен вокруг поиска себя и принятия Другого [см. García Ramos 1980].

М. Пуиг вырос в патриархальном обществе, многое из устоев которого противоречило взглядам писателя. Его непростые отношения с отцом часто находили отражение в творчестве, однако именно в этом романе они выходят на первый план и становятся центральной темой

произведения. Роман наполнен отсылками к теориям З. Фрейда в их наивной трактовке. Особенно часто герои обращаются к обсуждению эдипова комплекс:

– No sé, con los varones, hasta que la madre se siente atraída por el cuerpo del hijo, por sus órganos... El padre está fuera de la casa trabajando, todos los hombres de la zona están trabajando. Se quedan las mujeres, y hay nada más que un hombrecito cerca, al que se lo ha bañado y cuidado, y nutrido durante años. Es imposible que este apego no tenga un componente sexual. <...> Es el padre el usurpador, y debe ser eliminado. Todas las noches vuelve y duerme con la madre en la cama grande, y el chico debe volver al propio cuarto...² [Puig 1980: 228–229].

– Cinco años... que ya a esa edad tuviese que reprimir el deseo... <...> Aunque probablemente lo que yo deseaba era que me... que me tocase, que me acariciase...³ [Puig 1980: 301].

Согласно Дж. Митчеллу, именно эдипов комплекс является краеугольным камнем формирования патриархальной цивилизации [Митчелл 2004: 168–173]. Попытка свержения патриархального общества приводит к убийству отца-тирана, но при этом убийца неизбежно занимает место убитого и становится новым “отцом”. Герои оказываются втянуты в порочный круг, из-за которого разрушение патриархата оказывается невозможным. Именно этот парадокс пытается разрешить М. Пуиг через взаимодействие своих героев.

Заметим, что повествование в романе диалогично. Оно строится как множество разговоров двух героев, при этом в нём отсутствует нарратор:

– ¿Qué es esto?

– Plaza Washington, señor Ramírez.

– Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo.

– Washington es el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos⁴ [Puig 1980: 8].

Такая манера повествования является отличительной чертой романов М. Пуига. Подобная организация текста драматизирует повествование, сближая роман с пьесой или сценарием. Безусловно, как и другие произведения М. Пуига, роман “Вечное проклятие на того, кто прочтёт эти страницы” кинематографичен по своей природе. Это также проявляется в условности и текучести времени и пространства романа. Каждый раз герои оказываются то в парке, то в больнице, то в ресторане, то во Вьетнаме, то в заснеженной России, что можно понять только по их разговору. Более того, герои могут находиться в разных местах. Например, сеньор Рамирес в постели своей больничной палаты, а Ларри – в пещере:

– Larry, usted se encuentra junto a la entrada de una gruta. Afine el oído y oirá muy a lo lejos el rumor de un manantial.

– Sí, cuanto más avanzo más claro oigo el canto de las aguas⁵ [Puig 1980: 456].

Постепенно диалог Ларри и сеньора Рамиреса всё сильнее напоминает психотерапию. Примечательно, что от ментальных расстройств страдает сеньор Рамирес, потерявший память и испытывающий приступы паранойи, но именно он чаще всего выступает в роли психотерапевта, заставляя Ларри отвечать на вопросы личного характера и подвигая его ответы своеобразному психоанализу:

– Una vez mencionó que no se sentía completo, sin una mujer. Le presté atención pero no pude aferrar realmente el significado. Si lo lograra tal vez entendería muchas cosas más. ¿Se le ocurre algún momento en que se sintió completo, durante aquellos días?

– No así, a boca de jarro. Además no recuerdo haber dicho tal cosa.

– Tal vez con otras palabras.

– Dije que tenía una gran sensación de inconcluso, un gran anhelo, de algo que me estaba faltando, y eso traté de llenarlo con una mujer⁶ [Puig 1980: 438].

Важно, что диалоги между Ларри и сеньором Рамиресом можно условно поделить на два вида. Первые – это разговоры, которые происходят в романной реальности, когда Ларри проводит время со своим подопечным. Вторые являются, скорее, сном или галлюцинацией сеньора Рамиреса. Всё, что сеньор Рамирес видит, слышит в реальности, перемешивается в его снах, обрастая новыми смыслами. Именно сон является ключом к бессознательному с точки зрения психоанализа. И слова Ларри из снов и из реальности противоречат друг другу, как сознательное и бессознательное:

– <...> Y así nadie se enterará de que pondré más de la mitad de mi comida en recipientes de plástico.

– Para mi gato.

– Sí, para su gato... ya comprendí.

– Gracias...»⁷ [Puig 1980: 48].

– Es... para su gato, pensé que le resultaría un ahorro, de tiempo... más que de dinero.

– No, gracias. Al gato le doy leche y una cosa especial que viene en lata. Me dura hasta dos semanas, no es problema⁸ [Puig 1980: 56].

– No tengo más el gato.

– ¿Qué pasó?

– A veces uno dice mentiras sin ningún sentido. Tuve un gato pero se me murió hace meses. No sé por qué le dije que todavía lo tenía ⁹[Puig 1980: 269].

Разграничить явь и сон трудно, т. к. в реальности Ларри не всегда говорит правду и потом отказывается от собственных слов. Постепенно сеньор Рамирес начинает подозревать, что один из двух “Ларри” не настоящий. Как отмечал Ж. Лакан: “Другой, которого создает моя ложь как меру для истины, из которой ложь расцветает” [Лакан 2004: 151].

– Ese otro, el que camina detrás suyo, ¿tiene su misma cara entonces?

– No sé de qué me está hablando⁹ [Puig 1980: 214].

– Larry, usted dijo que el hombre que caminaba detrás suyo tenía su misma cara. ¿Cómo sé que ahora es usted y no él a quien tengo delante?

– No le entiendo ni una palabra¹⁰ [Puig 1980: 220].

– Si usted es Larry me debe decir quién le pegó una vez con un tablón.

– Mi padre ¹¹ [Puig 1980: 221].

Выдаёт ли сеньор Рамирес желаемое за действительное, вкладывая в уста Ларри из сна то, что хотел бы услышать на самом деле, или же он смог постичь Другого и достичь бессознательного Ларри с помощью своего наивного психоанализа, обличая его в своих снах – остаётся открытым вопросом. Однако очевидно, что через Ларри как Другого сеньор Рамирес пытается понять себя самого, восстановить утраченную вместе с памятью часть себя, поэтому Ларри в его снах иногда превращается в немного собеседника:

– Larry entra de noche por la ventana, para asustar.

– ...

– Esta noche va a aparecer, como aquella otra noche, en el momento menos pensado, y me va a sobresaltar, me va a irritar como de costumbre.

– ... ¹²[Puig 1980: 147]

Здесь же происходит максимальное сближение литературного повествования с кинематографическим. Кинематограф, подобно сновидению, говорит с бессознательным более прямо [Корбут 2005]. К изображению такого прямого контакта стремится М. Пуиг. Писатель ведёт беседу с читателем посредством своего романа и пытается разрешить проблему отношений отец-сын. Благодаря условности времени и пространства, которые сближают романное повествование со сновидением или кинолентой, читатель, подобно зрителю кинокартины, становится на место психоаналитика. Тогда фильм-книга занимает место пациента, а режиссер-писатель оказывается эквивалентом родителя. Всё это позволяет рассматривать реакции читателя-зрителя как контрперенос [Корбут 2005].

Примечательно, что кинематограф стал вызывать интерес психологов гораздо позднее, лишь в 70-е гг. XX в. Сам З. Фрейд относился к седьмому искусству довольно прохладно, предпочитая анализировать литературу как способ сублимации, который приносит освобождение не только писателю, но и читателю. Представляется, что именно такую цель преследовал М. Пуига как писатель: «Pero no escribo una novela – ya que para mí no se trata solo de escribir sino de comunicar– si tengo la sensación de que el problema no es compartido. Es decir, estoy interesado en situarme a mí mismo como una víctima más del inconsciente colectivo... Sí, estoy muy interesado en aclarar algunas cosas para mí y alcanzar ciertas metas estilísticas (estéticas), pero el libro también tiene que ser leído; si no, carece de cierto atractivo. Escribir es un diálogo con otra persona. Por otro lado, voy solo a ver una película: es un acto en el que la otra persona es para mí la película»¹³[цит. по Levine 2002: 207].

О. А. Асеева утверждает, что литературная кинематографичность связана в большей степени с визуальностью повествования, благодаря которой текст может быть монтажно организован [Асеева 2010: 9]. Тем не менее нельзя отрицать, что роман М. Пуига «Вечное проклятие на того, кто прочтёт эти страницы» кинематографичен, несмотря на отсутствие в нём визуальности и изобразительности как таковых. Дух фильма создаётся в романе на более глубоких уровнях благодаря диалогичности повествования, симультантности и условности хронотопа и попытке запечатлеть бессознательное.

Примечание

¹Я хотел быть им, и, как оказалось, он хотел быть мной... <...> В итоге он меня оттолкнул: я разочаровал его, т. к. не соответствовал его образу автора, а я же удивлялся, как он мог не понимать своего привилегированного положения (здесь и далее перевод наш – А. Ч.).

²Не знаю, так происходит с мальчиками, вплоть до того, что мать начинает привлекать их тело... Отца постоянно нет дома, он работает, все мужчины вокруг работают. Остаются только женщины и этот маленький мужчина, о котором она заботилась, которого купала и кормила столько лет. Не может не появиться у такой привязанности сексуальный подтекст. <...> Именно отец является узурпатором, от него необходимо избавиться. Каждый вечер он возвращается и ложится спать с матерью на большую постель. А мальчику приходится идти в свою комнату...

³В пять лет... в этом возрасте мне впервые пришлось подавлять желание... <...> Хотя на самом деле, вероятно, я лишь хотел, чтобы... чтобы она потрогала меня, приласкала...

⁴– Ларри, Вы находитесь прямо у входа в грот. Прислушайтесь и Вы услышите, как течёт родник.

– Да, чем дальше прохожу, тем громче становится шум воды.

⁵ – Как-то Вы упомянули, что не чувствуете себя целым без женщины. Я обратил на это внимание, но так и не ухватил идею до конца. Если бы я смог, то я бы многое понял. Вы можете вспомнить случай, когда Вы почувствовали себя целым в то время?

– Нет, вот так ничего на ум не приходит. Да и не помню, чтобы говорил Вам что-то подобное.

– Возможно, другими словами.

– Я сказал. Что у меня было чувство незавершённости, я испытывал страшное желание получить то, чего мне не хватало, и вот эту пустоту я и пытался заполнить женщиной.

⁶ – <...> И так никто не заметит, что я убираю больше половины своей порции в пластиковый контейнер.

– Для моего кота.

– Да, для кота... я так и понял.

– Спасибо...

⁷ – Это... для Вашего кота, я подумал, что так помогу сэкономить Вам... время, а не деньги.

– Нет, спасибо. Я даю коту молоко и эту специальную еду из жестянок. Мне хватит ещё на две недели, никаких проблем.

⁸ – У меня больше нет кота.

– Что случилось?

– иногда мы врём безо всякого смысла. У меня был кот, но он умер несколько месяцев назад. Не знаю, зачем я сказал, что у меня всё ещё есть кот.

⁹ – У того другого, что преследует Вас, точно такое же лицо?

– Не понимаю, о чём Вы.

¹⁰ – Ларри, Вы сказали, что у мужчины, который ходит за Вами, Ваше лицо. Как же я узнаю, что передо мной Вы, а не он?

– Я не понял ни слова.

¹¹ – Если Вы правда Ларри, тогда скажите, кто как-то раз ударил Вас доской?

– Мой отец.

¹² – Ларри забирается ночью через окно, чтобы пугать меня.

– ...

– И этой ночью он объявится, как и прошлой, в самый неожиданный момент, и застанет меня врасплох, снова будет раздражать меня как обычно.

– ...

¹³ Но я не пишу роман, поскольку для меня это ещё и способ коммуникации, если не чувствую, что эта проблема беспокоит кого-то ещё. Иначе говоря, мне интересно ставить себя на место жертвы коллективного бессознательного. Да, я бы хотел прояснить некоторые моменты для самого себя и достичь определённых стилистических (эстетических) целей, но книга должна иметь своего читателя, иначе она теряет часть очарования. Писать – это вести диалог с другим человеком. С другой стороны, можно сходить в кино. Там в роли собеседника выступает фильм.

Список литературы

Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе / Вестник УлГТУ, №3, 2010. С. 8–11.

Бердяев Н. А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.

Корбут К. П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе / Журнал Практической Психологии и Психоанализа, №2, 2005. URL: <https://psyjournal.ru/articles/psihoanaliz-o-kino-i-kino-o-psihoanalize> (дата обращения: 03.09.2020).

Лакан Ж. Инстанция буква в бессознательном // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 134–155.

Митчелл Дж. Святое семейство (глава из книги “Феминизм и психоанализ”) // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. - М.: Флинта: Наука, 2004. С. 156–190.

García Ramos J. M. «“Pubis angelical”, el Palimpsesto (El personaje en busca de personaje)» / Anales de Literatura Hispanoamericana. 1980. Vol. 9. P. 103–112.

Levine S. J. Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa / Cuadernos de literatura n°31, 2012. P. 48–64.

Levine S. J. Manuel Puig y la mujer araña. Barcelona: Seix Barral, 2002. 196 p.

Puig M. Maldición eterna a quien lea estas páginas. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Puig M. Pubis Angelical. Barselona: Serix Barria, 1979. 270 p.

Puig M. El beso de la mujer araña. Barcelona: Seix Barral, 1976. 456 p.

Puig M. The Buenos Aires Affair. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. 260 p.

CINEMA AND PSYCHOANALYSIS IN M. PUIG'S “ETERNAL CURSE ON THE READER OF THESE PAGES”

Anastasia P. Chagina

Senior Lecturer of Linguistics and Translation Department

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

liolio@list.ru

The article analyzes the influence of cinema and psychoanalysis on the M. Puig's seventh novel «Eternal Curse on the Reader of These Pages». It aims to define the role of cinema and psychoanalysis in the composition and plot constructing. It is concluded that the novel is full of Freudian ideas in their vulgar interpretation. Moreover, the narration reminds of psychotherapy due to endless dialogues and dreams. Also the movie watching effect is created via the narration structure.

Ключевые слова: M. Puig, cinema, movie watching effect, psychoanalysis, dreaming, S. Freud.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ «ЛЕТУЧИЙ КОРАБЛЬ» (К ПРОБЛЕМЕ ТИФЛОКОММЕНТИРОВАНИЯ)

Анна Сергеевна Шестакова

преподаватель кафедры общеобразовательных и гуманитарно-социальных дисциплин

Пермский финансово-экономический колледж, филиал Финансового университета

614077, Россия, Пермь, Гагарина б-р, 50

honey-honey23@yandex.ru

В статье рассмотрена цепочка интермедиальных трансформаций сказки «Летучий корабль» от русской народной сказки через мультипликационную экранизацию к музыкальному спектаклю, которые должны учитываться при создании тифлокомментария к спектаклю. Выявлены ключевые трансформации сказки на уровне сюжета, героев, конфликта и визуальной доминанты. Также выделен ряд ключевых визуальных тем спектакля, которые должны найти отражение в тифлокомментарии к нему: стили ар-деко и стимпанк, воздухоплавание, мотив птиц и крыльев, аллюзии к киноэпопее «Звездные войны», элементы политической сатиры.

Ключевые слова: русская народная сказка, Летучий корабль, интермедиальность, музыкальный спектакль, тифлокомментирование.

Междисциплинарные исследования, одним из примеров которых является изучение ремедиации как «множественной интермедиальной трансформации» [Rippl 2015:18], актуальны для современных гуманитарных наук. Сложно отрицать также актуальность изучения в теоретическом и практическом аспектах тифлокомментирования, выступающего в качестве одного из способов социализации и адаптации людей с ограниченными возможностями зрения. Тифлокомментирование такого художественного произведения как детский музыкальный спектакль имеет ряд особенностей, обоснованных, в первую очередь, цепочкой множественных интермедиальных трансформаций, которую переживает литературное произведение. Экранизация художественного произведения

представляет собой один из видов интермедиальных взаимодействий, а именно интермедиальную транспозицию – перенос содержания или формальных черт произведения из одного медиа в другой [Wolf 2005: 253–255]. Для подготовки качественного тифлокомментария к спектаклю необходимо провести глубокий анализ ключевых визуальных мотивов спектакля и проследить сложную цепочку интермедиальных трансформаций, которые переживает сказка о летучем корабле.

В основе спектакля лежит мультипликационный фильм Гарри Бардина «Летучий корабль», вышедший в 1979 г. Он, в свою очередь, базируется на сюжете русской народной сказки «Летучий корабль», в значительной степени трансформируя его. Для отечественной мультипликации это не единственный подобный пример. Так, мультфильм Инессы Ковалевской «Бременские музыканты» (1969) следует за сказкой братьев Гримм, но включает новых, отсутствовавших у Гриммов героев, сюжетные линии и конфликты (см. об этом: [Шестакова 2019]).

В русской народной сказке «Летучий корабль» протагонист – «дурень», младший из троих сыновей, к которому с самого детства в семье было иное отношение, нежели к старшим, «кразумным», братьям: «Первых баба любила, чисто одевала; а последний завсегда был одет худо – в черной сорочке ходил» [Летучий корабль 1984: 253]. Тем временем царь издает указ: кто построит летучий корабль, тот возьмет в жены царевну. Протагонист, в свою очередь реализует функцию «герой покидает дом» [Пропп 1969: 48–49], что составляет завязку сказки. В мультфильме Гарри Бардина протагонист получает имя, традиционное для русских народных сказок, – Ваня (дурнем его лишь однажды называет Полкан); а также профессию – трубочист. Именно в процессе выполнения своей работы он видит царевну, влюбляется в нее и решает построить летучий корабль, чтобы улететь на нем вместе с царевной, и именно царевна озвучивает условие: «Я выйду замуж только за того, кто построит летучий корабль!» [Летучий корабль 1979]. Герой сказки, в свою очередь, покидает дом «за компанию» со старшими братьями, не имея ни особого желания жениться, ни особого представления о том, как построить летучий корабль.

В сказке помощником протагониста (вариация дарителя по Проппу) выступает старик, который восстанавливает нарушенную справедливость: собирая старших сыновей в путь, старуха-мать дала каждому «белых паляниц, разного мясного и фляжку горелки», а младшему – «черных паляниц и фляжку воды» [Летучий корабль 1984: 253]; старик же с помощью волшебных сил превращает нехитрые

припасы дурня в «белые булки и разные приправы» и горелку [там же: 253–254]. Старик также научает героя, как обрести волшебный предмет («ступай в лес, подойди к первому дереву, перекрестись три раза и ударь в дерево топором, а сам упав наземь ничком и жди, пока тебя не разбудят» [там же: 254]) и дает наказ: «по дороге забирай к себе всякого встречного» [там же].

В мультфильме Гарри Бардина построить летучий корабль Ивану помогает Водяной, хотя Иван его о помощи не просил: «удержишь в руках инструмент – корабль летучий построишь» [Летучий корабль 1979]. Поднять корабль в воздух помогают Ивану сестры Водяного, Бабки-Ежки, волшебные слова которых Иван подслушивает.

Сюжетная линия с наказом брать на корабль каждого встречного в мультфильме отсутствует, как и логически вытекающая из нее – испытания, которые устраивает герою царь и с которыми тот справляется с помощью встреченных в пути и обладающих либо волшебными силами, либо волшебными предметами мужиков: это мужик, который мог слышать, что на том свете делается; скороход, Обедало, Опивало, мужик с вязанкой дров и мужик с охапкой соломы. В то же время в мультфильме появляется антагонист – жадный Полкан, который мечтает заполучить корону и которому для этого нужно жениться на царевне. Имя Полкана отсылает к персонажу славянской мифологии, по наиболее распространенному представлению человеку с песьей головой.

Значительно большее развитие получает в мультфильме и образ царевны: если в русской народной сказке она выступает лишь как вознаграждение за построенный корабль, то в мультфильме она получает имя Забава и в первой же сцене показана спорящей с царем и не желающей выходить замуж по расчету.

Визуальной доминантой мультфильма Гарри Бардина является стилизация под русскую народную сказку: одежда героев включает лапти (Иван), сарафан и кокошник (Забава), горлатную шапку (Полкан), царский терем напоминает дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском и т.п. Сценическое воплощение мультфильм впервые получил в 2010 г. Тереза Дурова, поставившая этот спектакль в Театриуме на Серпуховке, пригласила Юрия Энтина и Максима Дунаевского, работавших над мультфильмом, дополнить его музыкальный и поэтический материал, и 18-минутный мультфильм трансформировался в полноценный почти двухчасовой мюзикл. Визуальное решение спектакля не копирует мультфильм, но сохраняет его визуальную доминанту: и декорации, и костюмы персонажей отсылают к русской народной сказке. Таким образом, в процессе

интермедиальной транспозиции (экранизации и инсценировке) русская народная сказка «Летучий корабль» трансформируется на всех уровнях.

Спектакль Дамира Салимзянова «Летучий корабль», премьера которого в Пермском Академическом Театре-Театре состоялась в 2019 г., берет за основу мультфильм Гарри Бардина, дополненный музыкально-поэтическим материалом, созданным Энтиным и Дунаевским для спектакля Терезы Дуровой. Однако визуальная составляющая спектакля Дамира Салимзянова структурирована сложнее: единая визуальная доминанта отсутствует, но можно выделить ряд ключевых тем.

Во-первых, это стиль ар-деко, для которого характерны такие элементы как геометрические фигуры, четкие линии и углы, симметричные изгибающиеся линии, построенные на принципах контраста цветовые решения, блестящие металлические поверхности и использование дорогих природных материалов. Декорации, оформленные в этом стиле, появляются на сцене тогда, когда герои спектакля говорят или поют о своих мечтах. Действительно, стиль ар-деко воплощает «скорее желания, чем реальность» [Азизян 2003: 430].

Ар-деко не единственный стиль, к которому обращается режиссер. В спектакле присутствуют также элементы стиля стимпанк. Следует учесть, что этот стиль Дамир Салимзянов не впервые использует в своей работе в Театре-Театре. Поставленный им ранее спектакль «Бременские музыканты» (2011) был вдохновлен этим стилем, атрибуты которого присутствуют в спектакле на нескольких уровнях (см. об этом [Бочкарева, Шестакова 2019]). В «Летучем корабле» стимпанк представлен не так ярко, однако можно заметить на цилиндре Водяного и картузе Вани очки-гогглы – один из характерных элементов стимпанка.

Еще одна ключевая визуальная тема – воздухоплавание – реализуется в спектакле на нескольких уровнях. Так, во время увертюры через всю сцену пролетает белый триплан с нехарактерным для такого воздушного судна парусом, что отсылает к мультфильму, где корабль снабжен парусами. Костюмы Бабок-Ежек включают летные шлемы и галифе. После окончания спектакля каждому зрителю-ребенку раздают специально подготовленную к премьере брошюру-раскраску, рассказывающую доступным детям языком об истории авиации с древнейших времен и до наших дней.

Из этой темы вытекает мотив птиц и крыльев, встречающийся в костюмах персонажей. Он в том или ином виде присутствует в костюмах тех из них, у кого есть мечта. Так, плавники Водяного, мечтающего о полете, напоминают крылья. Узор на спинах костюмов Вани и Забавы

представляет собой силуэты птиц, которые образуют символ сердца, если герои стоят рядом. Птицами усеян длинный шлейф мантии царя. Напротив, в костюме Полкана нет ничего крылатого – только много золотого цвета, так как все его мечты связаны с богатством, что подтверждает также появление на сцене скульптуры в виде ветхозаветного золотого тельца, на которой Полкан в двух сценах выезжает верхом.

Логическим продолжением темы авиации и мотива птиц и крыльев является обращение к феномену массовой культуры – отсылки к киноэпопее Джорджа Лукаса «Звездные войны». Древки метел Бабок-Ежек в сцене сражения превращаются в лайтсаберы (световые мечи), верхняя палуба корабля напоминает очертания кораблей Республики, а при его взлете музыкальная тема Полкана трансформируется в первые такты Имперского марша – самого знаменитого саундтрека Звездных войн. Все эти режиссерские решения прописаны в партитуре спектакля.

Наконец, в спектакле присутствуют, в том числе на визуальном уровне, элементы политической сатиры. Так, герб Тридевятого царства, изображенный на флажках, представляет собой двухголового медведя, что сатирически комбинирует в себе герб России – двуглавого орла – и герб Перми, изображающий медведя. Во время встречи царя с народом, отсылающей к пресс-конференциям президента, в том числе прямой цитатой «денег нет, но вы не унывайте, всего вам доброго, хорошего настроения, главное здоровья» [Летучий корабль 2020], министры стоят на пятиступенчатой пирамиде, напоминающей по форме мавзолеев.

Все перечисленные выше визуальные темы должны найти отражение в тифлокомментарии к спектаклю, так как, если они заложены в спектакль постановочной командой, их необходимо описывать, ведь без них восприятие спектакля незрячими будет неполным.

Список литературы

Азизян И. А. Ар-деко: диалог и компромиссы // Искусствознание. №1 (2003). С. 395–449.

Бочкарева Н. С., Шестакова А. С. Особенности тифлокомментария к спектаклю «Бременские музыканты» (к проблеме интермедиальности) // Вопросы литературы и журналистики в контексте сохранения гуманистических ценностей: коллективная монография / под ред. М. В. Загидуллиной, С. И. Симаковой. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2019. С. 128–142.

Летучий корабль // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Том 1. М.: Наука, 1984. С. 253–256.

- Летучий корабль* [видеозапись] / реж. Г. Бардин, 1979.
- Летучий корабль* [видеозапись] / реж. Д. Салимзянов, 2020.
- Пронн В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.
- Шестакова А. С., Бочкарева Н. С. Сказка братьев Grimm «Бременские музыканты» в российской мультипликации и на театральной сцене // *Мировая литература в контексте культуры*. 2019. Вып. 8(14), С. 103–110.
- Rippl G. Introduction // Rippl, Gabriele. *Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. P. 1–34.
- Wolf, W. *Intermediality* // *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005. P. 252–256.

INTERMEDIAL TRANSFORMATIONS OF RUSSIAN FOLK TALE “THE FLYING SHIP” (TO THE PROBLEM OF AUDIO DESCRIPTION)

Anna S. Shestakova

Lecturer of General Educational Studies Department
Perm branch Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education
«Financial University under the Government of the Russian Federation»
614077, Russia, Perm, Gagarin blvd, 50.
honey-honey23@yandex.ru

The article is devoted to intermedial transformations of Russian folk tale “The Flying Ship” in screen and stage adaptations that should be considered in audio description of the performance. Key plot, character and conflict transformations and visual dominants are identified. Key visual themes are: art-deco and steampunk styles, aviation, birds and wings motive, Star Wars reminiscences and political satire features.

Key words: Russian folk tale, The Flying Ship. intermediality, musical, audio description.

Раздел 3.
Литература и другие формы культуры

УДК 791.229.2(470.53)

ОБРАЗ ГОРОДА В ПЕРМСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Ольга Игоревна Аверкиева

старший преподаватель кафедры журналистики и массовых коммуникаций
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
ole-ole1990@mail.ru

Леонид Викторович Вурганов

студент филологического факультета
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
len-len-84@mail.ru

Статья посвящена анализу образа города Перми в трёх документальных фильмах разных эпох, созданных на пермских студиях и пермскими авторами. В результате анализа сделан вывод, что в пермском документальном кино город не осмысливается в виде одного конкретного символа. Образ Перми во всех трёх фильмах субъективен и зависит от замысла автора сценария или режиссёра фильма.

Ключевые слова: Пермь, документальное кино, образ города.

В последние несколько лет город Пермь в умах многих людей ассоциируется с документальным кино. Это во многом заслуга Международного фестиваля «Флаэртиана», впервые состоявшегося в 1995 г. и последние четырнадцать лет проводимого ежегодно. Особенно важно привлечение к фестивалю молодежи. По утверждению одного из молодых пермских исследователей, «Флаэртиана» имеет позитивное влияние на бренд территории, повышает известность Перми, активизирует творческий потенциал города, привлекает новые ресурсы [Иванов 2015]. Фактически «Флаэртиана» сделала Пермь одной из столиц документального кино, расширив пространство «пермского текста» [Абашев 2008].

Такое высокое признание связано не только с показом, но и с созданием документального кино. С 1962 по 1997 г. активно работала

Пермская студия телевидения (ТО «Пермьтелефильм»). За годы её существования было создано около 400 документальных, публицистических и научно-популярных фильмов, многие из которых отмечены наградами фестивалей международного и союзного значения [Сидякина 2017: 128]. В 1989 г. в Перми появилась некоммерческая киностудия «Новый курс». Каждый год она выпускает несколько документальных фильмов, которые участвуют в российских и международных кинофестивалях. Всего киностудией создано более 100 фильмов, многие из которых сняты на территории Перми.

Цель нашей статьи – проанализировать образ города в трёх фильмах разных периодов существования документального кино в Перми. Прежде всего, обозначим взаимоотношение между художественным и документальным образом. Г. С. Прожико считает, что в основе документального образа лежит не только традиционная художественная образность, но и выразительность логической аргументации публицистического способа подачи материала. Под «публицистическим» она понимает не качество, а форму повествования [Прожико 2004: 293]. Г. В. Франк в своей книге «Карта Птолемея» пишет: «...Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ. Этот образ впитывается следующим за ним обыкновенным фактом... На более высоком уровне накала кинорассказа они превращаются в новые образы, которые опять, как бы растворившись в обыденных фактах, затем снова поднимаются до обобщения...» [Франк 1975: 59]. В этом определении кинообраза тоже присутствует диалектика документального и художественного.

Для первичного анализа, предлагаемого в данной статье, мы выбрали три документальных фильма, в которых непосредственно речь идет о Перми, но образ города представлен в разных контекстах.

В фильме *«Город мой Пермь»* (реж. М. Трунов и Л. Футлик, Пермская студия телевидения, 1967 г.) для создания образа города применён метод избирательной типизации. То есть Пермь изображается через воспоминания, чувства и эмоции одного человека, автора сценария и рассказчика Николая Перова.

В 60-е гг. XX в. в советской кинодокументалистике существовала тенденция к показу в фильмах обычных людей, характер и поступки которых документалисты пытались понять, запечатлеть и осмыслить. «Новая идея отношений человека и общества, как она была обнародована в Программе КПСС, заключалась в перераспределении ответственности между коллективом и человеком, вычленении самосознания “единицы”, её автономизации. Идея “сознательности поступков человека”, оформленная и осенённая ленинской цитатой, предполагала не

рефлекторное следование “указаниям партии и правительства”, а сознательное сотрудничество человека и общества на пути строительства коммунизма» [Прожиго 2004: 255]. Человек стал отделяться от массы и привлекать внимание режиссёров. Если раньше героем документального фильма должен был быть человек, совершивший много подвигов, одобряемый властью и наделённый почётом, то теперь героем мог стать любой. Начали сниматься фильмы о повседневных делах обычных людей, ибо документалистов отныне интересовала не героическая хроника, а личная история человека.

Цель фильма «Город мой Пермь» – раскрыть образ города в разных его сферах и проявлениях, показать его жизнь. Но снять фильм, который отражал бы город во всей его полноте и многообразии, невозможно. Об этом в самом начале говорит Николай Перов: «Вы ждёте рассказа о нашем городе?! Это нелегко сделать. Каждый ведь видит свой город посвоему». В названии фильма местоимение «мой» с двух сторон как будто бы зажато в тиски «Городом» и «Пермью». На самом же деле название является не жёсткими рамками для местоимения, а скорее античной эдикулой. Будто невзначай втиснутое слово является важнейшим для понимания фильма. Местоимение в названии придаёт фильму личный окрас. Становится понятно, что это не исчерпывающая монументальная работа про город, а личное его восприятие Николаем Перовым.

Комментарии Николая Перова – главная движущая сила фильма. Его слова всегда полностью совпадают с видеорядом. Если он говорит о Каме – на экране в это время разливается река. Если вспоминает о своём прибытии в город – на экране вокзал. Говорит об извозчиках – мы видим фотографии с повозками, запряжёнными лошадьми. То есть город мы видим не объективно, а через призму субъективного восприятия журналиста. Сам Николай Перов ни разу не появляется в кадре (есть предположение, что мы видим его лишь раз в диалоге с актрисой Сухаревской, но это предположение не удалось подтвердить), слышен лишь его голос. Зритель будто находится в голове Николая Перова, смотрит его глазами и слушает его мысли.

Два раза в фильме мы слышим голоса других людей: инженера Камской ГЭС Сырвачева и актрисы Лидии Сухаревской. Последнюю зритель даже видит в кадре. Ее речь синхронна с изображением. Речь Сырвачева подана за кадром. Почему именно этим людям дан голос в фильме, осталось для нас загадкой. Это скорее выглядит случайностью, нежели намеренным приёмом.

Важным образом в осмыслении города Николаем Перовым стала река Кама. С нее начинается повествование о городе, ею же фильм

заканчивается. Река – символ течения времени, движения вперед, связи прошлого и настоящего.

Структура фильма незамысловатая. Он разделён на несколько тематических частей, таких как благоустройство, производство, культура города. Основной сценарный приём – сравнение. Весь фильм – это сопоставление Перми 30-х гг. с Пермью 60-х. Основной вывод этого сопоставления – смена эпохи и быстрое развитие города. В этом фильме Пермь предстаёт городом энергичным, заново строящимся. Тема обновления пронизывает весь фильм. Строятся дома, предприятия, город преобразается, растёт новое «космическое» поколение детей, учатся и работают молодые люди.

Как объясняет автор в самом начале фильма, толчком для его создания стало событие 1965 г., когда космонавты Леонов и Беляев приземлились в 180 км. от Перми. Именно тогда советский гражданин узнал о существовании города Перми. Николай Перов решил поддержать этот интерес и рассказать о городе побольше.

Цикл фильмов *«Пермь Великая»* (реж. Анатолий Заякин, Киностудия «Новый курс», 2000 г.) был тоже приурочен к дате, к началу третьего тысячелетия. Вторая часть этого цикла посвящена именно городу Перми, остальные – другим городам Пермского края. Здесь образ города создаётся за счёт видеоряда, текстов ведущего Михаила Гасенегера и интервью с экспертами, но основной замысел принадлежит режиссеру.

Фильм вышел после проблемных 90-х гг., и его целью было нащупать почву под ногами и дать пермякам надежду на будущее. Для этого создатели фильма обратились к историческому прошлому, чтобы, опираясь на него, перешагнуть в новый век. Структура фильма хронологична: он начинается с Пермского геологического периода и заканчивается серебряным веком. Современность присутствует смысловыми отступлениями и, конечно, видеорядом Перми 2000 г.

Михаил Гасенегер, актер драматического театра, ведет повествование, обозначает темы и переходы от эпохи к эпохе. В фильме есть дополнительные рассказчики – эксперты. Каждый из них привязан к конкретной теме: В. П. Ожигбесов – к Пермскому периоду, Г. Н. Чагин – к многонациональности территории, В. В. Маланин – к Пермскому университету и благотворительности, Л. М. Корж – к Дому Грибушина, Т. И. Быстрых – к газете «Пермские губернские ведомости», Л. Н. Деменева – к Театру оперы и балета, В. В. Абашев – к серебряному веку в Перми. Кроме того, в фильме присутствуют представители власти – именно они говорят о настоящем и будущем города.

Во второй части фильма «Пермь Великая» важную роль играет время. С помощью образного ряда зрителю напоминают о том, что время условно: прошлое постоянно отражается в настоящем и является его опорой. Невозможно за 36 минут рассказать всю историю Перми, поэтому авторы фильма выбрали наиболее значимые и прославленные места, события и личностей. Мотовилихинские заводы, Пермский университет, Театр оперы и балета, Дом Дягилева – лишь несколько примеров, которые создают в фильме образ Перми как города поистине великого, с великой историей и великими людьми. В фильме создаётся образ светлого будущего Перми, основанного на богатом прошлом.

Киноальманах *«Признание в любви»* (продюсер Владимир Соколов, Киностудия «Новый курс», 2013 г.) состоит из 9 короткометражных фильмов разных режиссёров и посвящён конкретной дате – 290-летию Перми. В последней короткометражке «Фильм» закадровый голос приносит слова: «Фильм –это всегда путешествие внутри себя». Режиссёр Алексей Романов говорит о том, что любой фильм рождается из субъективных авторских представлений о материале. В киноальманахе *«Признание в любви»* этим материалом является Пермь, поэтому авторы короткометражных новелл рассказывают о том, с чем ассоциируется Пермь именно у них. О том, как именно они её видят.

В мистической короткометражке «Белые ночи» (режиссёр Галина Красноборова) Пермь предстаёт в образе Богини-матери. В фильме «Пермь. Любовь. Часть 1» Семён Соснин и Константин Шитов на хроникальные кадры города второй половины XX в. накладывают стихи пермских поэтов. Для них Пермь – это поэтическая ностальгия. «Симфония» Олега Федорущенко состоит из съёмок репетиций театра оперы и балета, театра юного зрителя, театра «У Моста», театра кукол и театра «Балет Евгения Панфилова». Для этого автора Пермь – это театр. В фильме «Глазами животных» показана жизнь зверей в городе, поэтому для режиссёра Виктора Семёнова Пермь – это её фауна. Для автора новеллы «Почтальоны счастья» город ассоциируется с благотворительным движением, когда жители объединяются ради помощи тяжелобольной девочке. Константин Березовский и Сергей Лепихин создали коллективный детский портрет Перми. Их новелла «Наши дети, или Страдания по Ивану Семёнову» – эмоциональный и юмористический взгляд на будущее поколение города. Рашид Давлетшин через проводника, жизнерадостного кондуктора трамвая, показал Пермь повседневную, но светлую и позитивную.

Все новеллы киноальманаха сняты методом наблюдения и объединены видами Перми с птичьего полёта (приём не новый и достаточно банальный). Финальная новелла Алексея Романова обнажает принцип

создания всех предыдущих 8 картин. Образ Перми находится, прежде всего, в сознании авторов, а после проецируется на экран в виде субъективных представлений. «В итоге мы видим нашего “юбиляра” многогранным, творческим и очень обаятельным городом – сколько взглядов, сколько идей воплощает в себе Пермь!» [Юдина 2013: эл. ресурс].

Таким образом, три фильма о Перми созданы в разных видовых формах. «Город мой Пермь» – киноочерк (популярный вид документалистики в СССР), «Пермь Великая» – научно-популярный фильм, «Признание в любви» – фильм-наблюдение в традиции МКФ «Флаэртиана». В первом фильме автор сценария говорит со зрителем с помощью закадрового голоса, тем самым показывая Пермь такой, какой он видит ее. Во втором фильме Пермь – это история, набор фактов и причинно-следственных связей. Авторская позиция режиссера выражается в словах ведущего и героев-экспертов. В третьем фильме 9 авторских взглядов на Пермь. Здесь образ складывается из отобранной режиссерами реальности, наблюдений за определенными сферами жизни города.

Интересно, что ни один фильм не прибегает к конкретной символике города. Конечно, во всех трех картинах встречаются похожие виды Перми со знаковыми местами: Петропавловский собор, набережная, художественная галерея, улица Сибирская и другие. Но ни один фильм не осмысляет Пермь одним конкретным знаком или символом. В новелле «Медведь» киноальманаха «Признание в любви» такую попытку делают режиссёры Павел Печёнкин и Ольга Бадина. Однако в результате образом города становится не скульптура медведя, а жители, которые существуют вокруг нее. Образ Перми меняется не только от эпохи к эпохе. Его восприятие зависит от авторов фильма, а восприятие авторов – от времени, в котором они живут.

Список литературы

Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2008. 496 с.

Иванов А. Ю. Влияние кинофестиваля «Флаэртиана» на брендинг территорий // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: stadiahistoricajenium. 2015. С. 157–161.

Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.

Сидякина А. А. Главы истории Пермской студийтелевидения (1960–90-е годы): опыт изучения в обучении. // Журналистика и массовая коммуникация в XXI веке. Пермь, 2017. С. 127–134.

Франк Г. В. Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. 231 с.

Юдина И. Пермь для каждого своя // Газета о документальном кино «Субтитры». 2013. URL: <http://gazetasubtitry.ru/item/?id=397> (дата обращения: 26.10.2020).

THE IMAGE OF PERM IN PERM DOCUMENTARIES

Olga I. Averkieva

Senior Lecturer of Journalism and Mass Communications Department
Perm State University
614990, Russia, Bukirev str., 15
ole-ole1990@mail.ru

Leonid V. Vurganov

Student of Philology in the Department of Journalism and Mass Communications
Department
Perm State University
614990, Russia, Bukirev str., 15.
len-len-84@mail.ru

The article is dealing with the image of Perm city as reflected in three documentary films produced by Perm studios and authors in different times. The analysis leads us to conclude that in Perm documentaries, the city is not conceived as some specific symbol. The image of Perm in any of the three considered documentaries, is utterly subjective and depends upon the author's or filmmaker's idea.

Key words: Perm, documentary, film, image of the city.

ЛАТИНСКАЯ ЭПИТАФИЯ НА ПЕРМСКОМ ЕГОШИХИНСКОМ КЛАДБИЩЕ

Ян Алексеевич Шаврин

магистрант кафедры классической филологии
Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д.11.
permensis@gmail.com

Александр Юрьевич Братухин

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

Статья посвящена анализу латинской эпитафии XIX в. на могиле католического священника Антония Шостаковского на Егошихинском кладбище г. Перми. Рассматриваются четырёхчастная структура («*invocatio*», «*dispositio*», *paraphrasis biblica*, «*apostrophus ad lectorem*») и содержание ключевых разделов надгробной надписи, особенности её грамматики и орфографии; выдвигается гипотеза об авторстве текста эпитафии. Сравнение пермской надписи с другими новолатинскими текстами такого рода на территории России и Европы, позволяет включить пермскую эпитафию в ряд типичных новолатинских христианских надгробных надписей.

Ключевые слова: латинская эпиграфика, католическая церковь, латинская эпитафия, библейский парафраз, российская провинция.

Памятники латинской эпиграфики в провинциальном губернском городе Российской империи – явление, скорее, исключительное. Если в столичных городах – Москве и Санкт-Петербурге – латинские надписи, появившиеся вместе с притоком иностранных подданных и широко распространившиеся как «примета маньеристских пристрастий» [Бударгина 2014: 7], представлены в относительно большом количестве, то пермское латиноязычное эпиграфическое наследие весьма невелико. Возможно, что некогда существовавшие памятники латинской эпиграфики попросту не дошли до нас. При обследовании Егошихинского кладбища на предмет латиноязычных надписей было найдено

множество надгробий, содержание которых невозможно определить вследствие плохой сохранности памятников. В 1930–1931 гг. было уничтожено Архирейское кладбище при Спасо-Преображенском соборе, старейший некрополь на территории г. Перми [Голубцов 2002 passim]. При обследовании исторической части г. Перми латинских надписей на фасадах зданий обнаружено не было.

Христианские надгробия Егошихинского некрополя, старейшего из сохранившихся кладбищ города, принадлежат по преимуществу православным и, за редким исключением, не содержат на себе надписей на латинском языке (как исключение – надгробие некоего Константина Павловича Степанова (ум. 1895), содержащее надпись *Sit tibi terra levis* «Да будет тебе земля лёгкой»). На сравнительно небольшой католической части кладбища было обнаружено несколько надгробий, имеющих на себе предшествующую польскому тексту аббревиатуру «*D.O.M.*», а также найдена надгробная плита, надписи на которой посвящена данная работа.

Рассматриваемая эпитафия принадлежит надгробию польского священника, кандидата богословия Антония Шостаковского (1838/1839–1871), прибывшего в Пермь для руководства немногочисленной католической паствой в начале 1860-х гг. [Черных, Голева 2009: 65]. С именем о. Антония связано появление здания Римско-католической церкви в 1875 г., получением разрешения, а также сбором средств на постройку которого, он занимался. Скоропостижно скончавшись от тифа на 33 году жизни (ГАПК, Ф. 688, оп.1, д. 3, стр. 8), Шостаковский был похоронен на городском кладбище (ныне Егошихинское), где по сей день в весьма хорошем состоянии находится надгробная плита, на которой написано:

D.O.M.

Hic jacet peccator Julius Antonius

Szostakowski R.C.E sacerdos

Curatus Permiensis.

Mortuus est anno Dni 1871 die 13

Novembris. Credo quod Redemptor

*meus vivit et in no[v]issimo die resurectu
rus sum.*

Deus propitius esto mihi peccatori.

Viator ora pro me. Hodie mihi,

cras tibi.

Богу Всеблагому и Величайшему.

Здесь лежит грешник Юлий Антоний

Шостаковский, священник Р.-К. Ц.[еркви],

*Курат (Настоятель) Пермский.
 Умер лета Господня 1871, 13 дня
 ноября. Верю, что Искупитель
 мой живёт и в последний день я воскресну.
 Боже, будь милостив ко мне, грешнику.
 Путник, молись за меня. Сегодня мне,
 завтра тебе.*

Композиционно эпитафия делится на четыре части: 1 – посвящение, 2 – указание на личность покойного с датой его смерти, 3 – обращение к Богу, 4 – обращение к путнику.

Посвящение (ср. *invocatio* [Вальков 2014: 40]) «*Господу Всеблагову и Величайшему*» – *D.[eo] O.[ptimo] M.[aximo]*, прежде преимущественно встречавшееся на фасадах храмовых зданий, приобретает широкое распространение на надгробиях в эпоху Ренессанса и Нового времени [Вальков 2014: 40]. Среди приведённого О. В. Бударagiной корпуса Петербургских эпитафий посвятельная аббревиатура в несколько другой вариации встречается лишь однажды: *S.[oli] D.[eo] O.[ptimo] M.[aximo] G.[loria]* [Бударagina 2014: 152]. Как было сказано выше, аббревиатура *D.O.M.* встречается довольно часто перед польским текстом эпитафий на могилах, расположенных близ надгробия Шостаковского.

Вторая часть (ср. *dispositio* [Вальков 2014: 40]) анализируемой надписи начинается типичным для латинских эпитафий с XII–XIII вв. введением «Здесь лежит...» [Арьес 1992: 48, 204]. При характеристике покойного используется определение *peccator* (вместо *peccator*). Отсутствие графического удвоения заднеязычного *s* в данном слове, как и в форме *peccatori* (вместо *peccatori*) в следующей части, вероятно, можно объяснить существованием традиции написания однотипных элементов сокращённо. Сокращение было частым явлением в эпиграфике, изначально отражавшим стремление к краткости и сжатости текста в целях экономии писчего материала [Фёдорова 1982: 80], а позднее закрепившимся в качестве традиции. Конечно, не стоит отбрасывать и возможность механической ошибки резчика, однако, повторенная дважды ошибка вследствие невнимательного копирования текста представляется маловероятной. Именно в таком виде данный эпитет предстаёт на многих надгробиях, имеющих латиноязычный текст (напр., на надгробии Михаила Казимира Паца в Вильне, см.: [Wolff 1885: 136]). При обозначении же должности настоятеля используется непривычная для латыни классического периода форма на *-us*, *PPP* от глагола *curo*. В римско-католической церкви эта форма использовалась для обозначения священника (ср. франц. *curé* и англ. *curate*).

Третья часть надгробной надписи начинается библейским парафразом: *scio enim quod Redemptor meus vivat et in novissimo de terra surrecturus sim* «Ибо я знаю, что Искупитель мой жив, и в последний <день> я восстану из земли» (Иов 19:25) и заканчивается молитвой мытаря из Евангелия от Луки *Deus propitius esto mihi peccatori* «Боже, будь милостив ко мне грешнику» (Лк 18:13). Парафразированные заупокойные молитвы были характерны для эпиграфической традиции и широко распространены со времён позднего Средневековья [Арьес 1992: 206].

Заключительная часть надгробной надписи Шостаковского представляет собой обращение к проходящему мимо его могилы человеку, к «путнику» (ср. *apostrophus ad lectorem* [Вальков 2014: 40]), – сюжет, корнями уходящий в эпоху античности. Однако если в античности это обращение в большинстве случаев представляло собой лишь некое увещание (напр., просьбу пощадить надгробный памятник), то в христианской традиции появляется тема заступничества, выраженная в просьбе умершего молиться за его душу. Такой сюжет можно встретить во многих католических молитвах, например, в *Ave Maria*: «<...> *Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus...*» – «Святая Мария, Матерь Божья, молись за нас, грешников...». За прошением следует увещательный библейский парафраз *Hodie mihi, cras tibi* «сегодня мне, завтра тебе», ср. *mihi heri et tibi hodie* «мне вчера, а тебе сегодня» (Сир. 38:23, согласно Вульгате), наличие которого сближает эпитафию Шостаковского с древними надгробными надписями. Обращение к случайному прохожему возвращает нас в XVIII в., когда «собеседником, которого представлял себе умерший, или автор его эпитафии, был именно случайный прохожий <...>» [Арьес 1992: 205].

Интересным является не только содержание эпитафии ксёндза, но и вопрос её авторства: был ли текст написан заранее самим священником или же сторонним лицом. Личные формы, употреблённые в третьей и четвертой частях, являясь устойчивыми выражениями, вряд ли могут дать адекватный ответ. Однако эпитет *pec[c]ator*, использованный при характеристике погребённого, может служить в пользу гипотезы об авторстве Шостаковского: едва ли этот эпитет мог быть употреблён сторонним лицом применительно к умершему настоятелю – в случае стороннего авторства более вероятной представляется похвала усопшему, согласно традиции построения надгробной надписи. Так, например, в эпитафии памятника Иоганну Бушу, который «поставили друзья, почитатели, ученики», покойный характеризуется следующими эпитетами: *Vir integer | Doctrina eximius | Medicus Sagax | Chirurgus Expertus | Praeceptor chirurgiae apud Rossos | Facundissimus*. – «Муж беспорочный, выдающийся учёности, проницательный врач, опытный хирург,

красноречивейший наставник хирургии среди россиян» [Бударагина, 2014: 108]. Умирая «с тифозной горячки», Шостаковский, вероятно всего, сознавал свою скорую кончину и заведомо позаботился о содержании своей надгробной надписи.

Принадлежа к консервативной области человеческого быта, эпитафия «пережила» античное общество: по своей форме надгробная надпись Шостаковского немногим отличается от эпитафий древних. Однако, являясь плодом христианской культуры, эпитафия получает новое содержание: посвятителные надписи богам Манам или Юпитеру сменяет посвящение единому христианскому Богу; появляется указание на дату смерти со словами *anno Domini*; широко используются библейские парафразы; в обращении к путнику появляется тема молитвенного заступничества. Таким образом, можно не только включить эпитафию Шостаковского в ряд типичных новолатинских христианских надписей, но на её примере проследить преемственность в развитии жанра эпитафии от античности до XIX в.

Источники

ГАПК, Ф. 688, оп.1, д. 3, стр. 8.

Список литературы

Аръес Ф. Человек перед лицом смерти: пер. с фр. / общ. ред. С. В. Оболенской М.: «Прогресс», 1992. 528 с.

Бударагина О. В. Латинские надписи в Петербурге. СПб.: Коло, 2014. 160 с.

Вальков Д. В. Латинская эпитафия 1718 года из московского Заиконоспасского монастыря. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. I. С. 37–41.

Голубцов В. В. Пермский некрополь. Пермь: Реал, 2002. 177 с.

Фёдорова Е. В. Введение в латинскую эпиграфику. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 256 с.

Черных А. В., Голева Т. Г. Поляки в Пермском крае: очерки истории и этнографии. СПб.: Изд-во Маматов, 2009. 304 с.

Wolff J. Senatorowie i Kniazowie Litewscy: Pacowie. Materyjały historyczno-genealogiczne. Petersburg, 1885. 375 с.

LATIN EPITAPH IN PERM EGOSHIKHINSKY CEMETERY

Yan A. Shavrin

Master's student of the Department of Classical Philology

St.-Petersburg State University

199034, Russia, St. Petersburg, Universitetskaya embankment, 11.

permiensis@gmail.com

Alexandr Yu. Bratukhin

Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor of Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.

Bratucho@yandex.ru

This article is devoted to analysis of Latin epitaph on a gravestone in the Egoshikhinsky cemetery of the city of Perm. The author considers the structure and content of the key sections, especially grammar and orthography; it has been made a suggestion of epitaph's authorship. A comparison of Perm epitaph with other similar New Latin texts found in Europe and Russia allows to include Perm epitaph in a number of typical New Latin Christian epitaphs.

Key words: Latin epigraphy, Catholic Church, Latin epitaph, biblical paraphrase, Russian province.

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 *тире* 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. 172. Тел. (342) 2396290.