

Министерство образования и науки ДНР  
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»



***«Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы.»***

***«Особенности художественной коммуникации»***

В рамках празднования 50-летнего юбилея  
кафедры зарубежной литературы

Материалы  
Межвузовского международного аспирантского семинара  
по истории и теории мировой литературы  
7 декабря 2016 года

Донецк 2017

**УДК 82-1/-9:378.147.34(078)**

**ББК Ш40\*002.2я43 + Ш43(0)\*002.2я43**

Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации: Материалы Межвузовского международного аспирантского семинара по истории и теории мировой литературы (Донецк, 7 декабря 2016 г.) / Отв. Ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2017. – 64 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонНУ (протокол № 1 от 25.01.2017 г.).

В сборник вошли материалы Межвузовского международного аспирантского семинара по истории и теории мировой литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации». Участники семинара в своих докладах представили разработки по проблемам истории и теории западноевропейской и русской литературы. В работе семинара приняли участие аспиранты Донецкого национального университета (кафедры зарубежной литературы, истории литературы и теории словесности). Заочно приняли участие аспиранты Луганского национального университета (ЛНУ), Воронежского государственного университета (ВГУ) и Московского педагогического государственного университета (МПГУ).

Аспирантский семинар носит научно-практический характер и его материалы могут оказаться полезными для студентов-магистров, аспирантов, преподавателей истории и теории русской и зарубежной литературы.

**Адрес редколлегии:**

Донецкий национальный университет,  
Факультет иностранных языков,  
Кафедра зарубежной литературы  
пр. Гурова, 14  
г. Донецк  
тел.: 062-302-09-28  
E-mail: [kmlkf@list.ru](mailto:kmlkf@list.ru)

---

© Донецкий национальный университет, 2017  
© Коллектив авторов, 2017

## Содержание

<i>Чуванова О.И.</i>	
Проблема идентичности в рассказе С. Рушди «Гармония сфер»	3
<i>Рубинская Е.С.</i>	
Ракоходная композиция в литературных произведениях на примере стихотворения Уорсон Ширэ «Backwards»	9
<i>Бабий А.В.</i>	
Поэтика ощущений в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	14
<i>Жаркова Е.П.</i>	
Тело и пища в антиутопии М. Этвуд «Рассказ Служанки»	18
<i>Зайцева Е.В.</i>	
Набоков и Достоевский: творческие связи (на материале романа «Отчаяние»)	25
<i>Оселедько М.В.</i>	
Мандельштам и Пушкин	32
<i>Петрушова Е. А.</i>	
Сомерсет Моэм о Достоевском	37
<i>Голенко М. С.</i>	
Роль замкнутого пространства в становлении личности-художника в романе Салмана Рушди «Прощальный Вздох Мавра»	44
Приложение	49

**О.И. Чуванова**

*Донецкий национальный университет*

### **Проблема идентичности в рассказе С. Рушди «Гармония сфер»**

Рубеж XIX-XX вв. – переломная веха в развитии межнациональных отношений, в том числе – в переосмыслении западной и восточной идентичности, а также их взаимодействия. Весь двадцатый век можно обозначить как постепенную смену вектора: западное стремление к экспансии и освоению периферии сменяется желанием представителей Востока, «очарованных» романтикой и богатством западного мира, приблизиться к этому желанному центру. К концу XX века и рубежу XX-XXI вв. Восток начинает осознавать ущербность идеи отрицания своей идентичности, что наиболее полно отражается в литературе. Особый интерес в данном контексте представляют произведения писателей, пребывающих на границе Востока и Запада. Иногда их называют «андрогинными» вследствие их двойственности, принадлежности и Западу, и Востоку.

В данном докладе рассматривается рассказ одного из наиболее известных английских писателей современности с восточными (индийскими) корнями Салмана Рушди «Гармония сфер» («The Harmony of the Spheres»), который вошёл в сборник рассказов «Восток, Запад» («East, West», 1994). Рассказ интересен самой постановкой вопроса об инокультурном коде: в произведении инокультурность выражается не только и не столько в национальной принадлежности персонажей, сколько в самом процессе осмысления идентичности как таковой, а также в стремлении избавиться от рамок единого национального кода.

В центре повествования – близкие друзья: индиец Хан и англичанин (валлиец) Элиот Крейн, а также их жёны – врач Мала, уроженка Маврикия, и английская журналистка Люси, воспитанная в Бомбее. Повествование в рассказе ведётся от имени человека Востока, индийца Хана, который находится в поисках культурной принадлежности и целостности. Но не меньший интерес представляет в рамках поиска гармонии фигура Элиота Крейна, персонажа, пребывающего в состоянии

игры со своей идентичностью и культурой и вовлекающего в эту разрушительную игру и остальных героев рассказа.

Рассказ начинается с самоубийства Элиота, страдающего шизофренией. Шизофрения в обычном значении есть не что иное, как раздвоение личности. Интертекстуальный уровень рассказа заставляет предположить продолжение гамлетовской (западной) темы безумия как составного элемента английского культурного кода, чуждого восточному мировосприятию. С другой стороны, речь также идёт и о пребывании на границе рациональности и интуиции, одной из базовых дихотомий в отношениях Запада и Востока.

Но особое значение в данном случае приобретает не результат – суицид, а путь к нему и обстоятельства смерти, объясняющие именно такой исход. Англичанин Элиот Крейн – учёный, занимающийся написанием труда по оккультным наукам под названием «Гармония сфер» («*The Harmony of the Spheres*» [2, с. 130], выд. автором). Литературный труд как акт реализации/творения себя самого, безусловно, может рассматриваться в качестве созидательного элемента. Однако Элиот для самореализации и поисков идентичности выбирает вовсе не характерную для Запада тему: восточные оккультные науки, противопоставленные западному разуму.

Проблема познания иного с позиций логического и рационального (которых явно недостаёт для контроля) становится всё более запутанной пентаграммой, зашифрованным кодом, взломать который без ущерба для себя человек, лишённый прочной опоры, не может. Название несостоявшегося научного труда Элиота («Гармония сфер») отсылает к балансу и равновесию, к теории древнегреческих философов, к учению о музыкально-математическом устройстве космоса, сформированному трудами античных мыслителей. Таким образом, название заявляет о космическом, а космос – это и есть воплощённая гармония, упорядоченный хаос. Тем не менее, парадоксально, но именно работа над гармонией лишает Элиота рассудка. Рассказчик сравнивает стремление Элиота к запредельному, иррациональному, не поддающемуся западной логике эзотерическому знанию с демоном, который словно материализуется в больном воображении англичанина и неотступно следует за ним по пятам («But he had met a

demon once and ever since that day he and Lucy had been on the run» [2, с. 126], «Когда-то Элиот и сам встретил демона, и с тех пор они с Люси всё время были в бегах» [3, с. 129]).

Естественным представляется желание Крейна побороть «болезнь» с помощью западной логики. Он здраво рассуждает о своём заболевании и даже пытается разработать лекарство от него: «I'm also working on a simple cure for paranoid schizophrenia» [2, с. 130] («я попутно нашёл способ лечения шизофрении» [3, с. 134]). В рассказе подчёркивается, что Элиот впервые столкнулся с «демоном», подходя к завершению своей работы, что может быть истолковано и как приближение к некоей границе, пересекать которую не следует («Eliot met his demon for the first time when he was finishing *The Harmony of the Spheres*» [2, с. 135] – выд. автором); («В первый раз Элиот увидел своего демона, когда уже почти закончил «Гармонию сфер» [3, с. 139]). Инокультурный код, представленный мистическими восточными учениями, становится непреодолимой преградой для сознания западного человека.

Важно отметить и такой ключевой для западного метропольного сознания посыл, как стремление к обладанию, – причём не только материальными благами, но и запредельным знанием Востока. Индиец Хан высказывает мысль относительно веры Крейна в потустороннее: «Eliot was not the hyper-rationalist he claimed to be. His immersion in the dark arts was more than merely scholarly. But because of his brilliance, I took him at his own estimation. 'Just open-minded,' he said» [2, с. 136] («Элиот отнюдь не был тем супerrационалистом, каким хотел показаться. Интерес к чёрной магии в нём был больше, нежели интерес сугубо научный. Но голова у него работала великолепно, и я верил его оценкам. «Я держу ум открытым», – говорил он» [3, с. 140]). Таким образом, становится ясно, что Элиотом движет не чистый научный интерес, а вечная жажда нового, реализующаяся в западном ключе: метафизическая «колонизация» таинств, не присущих европейскому/западному сознанию.

Позиция рассказчика, индийца Хана, представляет иной фокус зрения: наивный и неуверенный в себе, Хан предпочитает довериться сумасшествию друга и, скорее, найти опору в другом человеке, нежели взять на себя роль ведущего. Отмечается утрата Ханом своей идентичности, его желание оставаться ведомым с

единственной целью – влиться в инокультурное (западное) общество. При этом его друг Элиот представляет собой типичное для Запада патернальное начало, берущее на себя роль учителя. Изначальной основой отношений индийца и англичанина становится иррациональный оккультизм, «тёмные искусства»: «But in the case of Eliot and me, I do know, really. It was that old black magic. Not love, not chocolate: the Hidden Arts» [2, с. 137] («Но я точно знаю, почему подружились мы с Крейном. Нас сблизил добрая старая чёрная магия. Не конфеты, не любовь, а именно Тёмное Искусство» [3, с. 142]). Парадоксально, что именно западный человек учит восточного иррациональности, тогда как индеец буквально спасается бегством от подобного преодоления барьера между явным и скрытым знанием. Запад, как предводитель, завоеватель и колонизатор, стремится поглотить и восточное неискушённое сознание: так Элиот втягивает в оккультный водоворот доверчивого Хана.

Восток и Запад и в этом рассказе Рушди явно противопоставлены друг другу. Это выражается и во внешности главных персонажей: портрет Элиота отмечен явным ведьмовским колоритом («He had wild red hair and a laugh like an owl's hoot and was as thin as a witch's stick» [2, с. 126], «Элиот был тощий, как ведьмина палка, волосы у него были ярко-рыжие, а смех напоминал уханье совы» [3, с. 129]). При этом постоянно подчёркивается агрессивность англичанина в противовес мирной и беззлобной натуре индийца (« I was involved in fringe theatre, race relations and anti-war protests. He weekended on the country-house circuit, killing animals and birds» [2, с. 136], «Я любил передвижные театры, диспуты о расовых отношениях и антивоенные митинги. Он тратил все выходные на деревенской охоте, лишая жизни птиц и зверей» [3, с. 141]). Любовь ко всему оккультному, столкнувшая их вместе (в этом же ключе – и намёк на любовное влечение Элиота к Хану), противопоставлена тайным (и вполне земным) любовным отношениям англичанина с женой индийца, Малой. Это предательство ранит рассказчика, ещё раз подчёркивая пропасть между Востоком и Западом: «So, here it came: the collapse of harmony, the demolition of the spheres of my heart» [2, с. 146] («Это был конец гармонии, крушение сфер» [3, с. 153]).

Женские образы также немаловажны в контексте повествования. Рассказ начинается с описания поведения англичанки Люси, жены Элиота: некогда воспитанная в Индии, дочь владельца бомбейской компании, она была знакома с Ханом ещё в детстве и, встретившись с ним в Англии, продолжает испытывать к нему тёплые чувства. Люси верна мужу и остаётся с Элиотом и во время его попыток сбежать от «демона», и даже тогда, когда сама становится для Элиота объектом подозрений. Но после смерти мужа Люси выходит замуж за обычного, прозаичного («совершенно неинтересного») человека и уезжает с ним в Америку. С одной стороны, Соединённые Штаты – это дальнейший путь на Запад, в самую его сердцевину, к ещё большим его соблазнам, агрессии и безумствам. С другой – Люси, выросшая на побережье Аравийского моря и знающая Восток не понаслышке, пережив травматические отношения с безумным Элиотом, создавшим в своём сознании пугающий Восток, – эта Люси, во-первых, возвращается к своей западной идентичности и, во-вторых, выбирает человека ничем не примечательного, словно ставит точку в отношениях с *иным*, непознаваемым Востоком.

Мала же (жена Хана) представляет совершенной иной типаж: «a grey-eyed fellow-alien in granny glasses named Mala» [2, с. 129] («сероглазая спокойная студентка медицинского факультета» [3, с. 132]), а далее – доктор, и этот женский образ вписывается в европейскую среду благодаря её занятиям естественными науками. Нельзя не отметить особенность её «пограничного» положения: «She was a ninth-generation child of indentured labourers brought from India after the black exodus that had followed the end of slavery» [2, с. 139] («она вышла из семьи, покинувшей Индию во время негритянского исхода, который последовал за освобождением негров, и не знавшей рабства в течение восьми поколений» [3, с. 145]). «Нещепетильная и практичная» [3, с. 146] («She has a doctor's unsqueamishness and practicality» [2, с. 140]), Мала остаётся чужой в западном мире, а её стремление к твёрдой, рациональной опоре предаёт её восточные корни и в конечном итоге вовлекает и её в безумие Элиота. Оксюморонное по сути сравнение пылкости Малы с водами океана («And the warm dark tides of the Indian Ocean rose nightly in her veins» [2, с. 140], «А по ночам чувствовал поднимавшееся в ней изнутри тепло тёмных волн Индийского океана» [3, с. 146]) также намекает на иррациональность



восточного мировосприятия, а в облике женщины – на неуправляемость женского стихийного начала, которое на Востоке (особенно в рамках тантризма) рассматривается как божественная, животворящая сила.

Будет справедливо предположить, что рассказчик в определённой степени – альтер-эго писателя (С. Рушди), для которого также жизненно важным становится осознание своего культурного кода. Однако ментальный выбор героев рассказа усложняется и взаимовлиянием двух культурных основ. Для индийца Хана трудность составляет и познание себя в инокультурной западной среде, и принятие какой-либо идентичности: Хан определяет своё состояние как неприкаянность, избавиться от которой могут помочь «запретные знания» («‘forbidden knowledge’ I thought I’d found another way of making a bridge between here-and-there, between my two othernesses, my double unbelogning» [2, с. 141] («“запретных знаний”...которые были тогда мне необходимы, чтобы, наконец, навести свой собственный мост между нездешним и здешним, соединить обе сущности и избавиться от неприкаянности» [3, с. 147])). Итогом этих поисков национальной / культурной принадлежности, а также полноценной коммуникации с *другим* (западным) становится как раз «неприкаянность» героя и пребывание вне обеих культур, вне обобщений и ярлыков- стереотипов. Нельзя не отметить и тезис о «запретной самости», к обретению которой стремится Хан, и осознание которой игнорирует Элиот Крейн: «With his help, I hoped, I might make a ‘forbidden self’» [2, с. 141] («Я мечтал обрести, наконец, с помощью Элиота «запретную самость» [3, с. 147])). Таким образом, заветная «гармония сфер», к достижению которой стремятся и рассказчик-индиец, и его английский друг, в конечном счёте, оказывается недостижимым благом.

#### Литература

1. Coover Robert. There’s No Place Like Oz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-eastwest.html>
2. Rushdie, S. East, West [Text] / S. Rushdie. – London : Vintage, 1995. – P. 125 –146.
3. Рушди С. Восток, Запад: [рассказы] / Салман Рушди; [пер. с англ. Т. Чернышевой]. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 127 –153.

**Ракоходная композиция в литературных произведениях  
на примере стихотворения Уорсон Ширэ "Backwards"**

Одним из ярких примеров взаимодействия и взаимовлияния литературной и музыкальной композиции может служить так называемый ракоход. В музыке ракоходом называется проведение темы в обратной последовательности, или от последней ноты к первой. Самым известным из ранних примеров ракохода считается произведение композитора XIV века Гийома Машо с говорящим названием «Мой конец – мое начало», а популярности он достигает в эпоху классицизма – у И. С. Баха, Й. Гайдна и др. Очередной всплеск интереса к ракоходу отмечается в XX веке, когда произведения, построенные подобным образом начинают появляться не только в музыке, но и в литературе и кинематографе. По словам Х. Уоткинс, А. Шёнберг считал, что единство мелодии и гармонии позволяет создать «единое музыкальное пространство», особенно если речь идет о таких структурах, как ракоход [5, с.184].

В литературе наиболее очевидным примером построения, подобного ракоходному, может служить палиндром. По словам Л. Решетняк, можно выделить три разновидности палиндрома: буквенный, словесный и смысловой, причем именно смысловой палиндром оказывается наиболее близким музыкальному ракоходу. Это происходит потому, что «исходный текст, взятый в обратной последовательности, придаёт иной смысл прочитанному, подобно тому, как в производном построении ракоходного контрапункта в результате получается новое музыкальное звучание первоначального соединения» [1, с. 100].

В русской поэзии расцвет подобных построений пришелся на начало XX века, когда В. Хлебников создает поэму «Разин», где каждая из 150 строк представляет собой палиндром, а В. Брюсов пишет несколько стихотворений с буквенными и словесными палиндромами для своего сборника «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». Если к произведению Хлебникова критика отнеслась благосклонно, то Брюсов удостоился язвительного отзыва от

поэта Саши Черного: «Вы ничего не поняли? Такие ли стихи теперь пишут... Но прочтите эту абракадабру справа налево — наоборот — и вы поймете. «Палиндромами» называют такие «стихи», которые можно читать в любом направлении: смысл, вернее, бессмыслица, от этого не пострадает<... >Можете ли вы себе представить, чтобы кто-либо из русских поэтов от Пушкина до Никитина мог так глумиться над подлинной поэзией и над самим собой?» [2, с.555].

По мнению Л. Решетняк, мнение Черного демонстрирует незнание литературной традиции, однако скептическое отношение к ракоходу в XIX в. разделяли и композиторы-романтики, считавшие ракоходные построения лишены индивидуальности упражнениями в форме. Несомненно, и ракоход, и палиндром – и вправду своего рода упражнения, где необходимость следовать правилам может отодвинуть содержание на второй план. Кроме того, Э. Рабрэ отмечает, что ракоход представляет собой «чисто умозрительное понятие, поскольку музыка может двигаться исключительно вперед, даже если исходная мелодия исполняется в обратном порядке. ... [обратное движение темы] никак не меняет наше восприятие музыки, поскольку она все равно прослушивается хронологически параллельно с нашим существованием» [3, с.35].

Тем не менее, в искусстве с ракоходной композицией закономерно ассоциируются сразу несколько идей. Во-первых, она наилучшим образом отражает принцип симметрии. Для слушателя может не быть очевидным зеркальное повторение первоначальной темы, но визуально в нотном тексте ракоход не заметить невозможно. Во-вторых, ракоход может концептуально использоваться в произведениях, построенных вокруг возвращения в прошлое или своего рода «обратной перемотки». Заметнее всего это проявляется в киноискусстве и видеороликах в силу того, что отснятый материал несложно проиграть в обратном порядке – при этом он приобретает откровенно сюрреалистический оттенок (среди наиболее известных примеров клипы Enigma “Return to Innocence” и Coldplay “The Scientist”). В свою очередь, в психологическом триллере К. Нолана “Memento” (в русском переводе – «Помни») сцены, снятые в обратном хронологическом порядке, перемежаются сценами в прямой последовательности. Действие, таким образом, развивается и от конца к началу, и от начала к концу. В-третьих, в ракоходном

построении может отражаться идея смерти и воскрешения, поскольку неизбежное, «традиционное» движение к концу как бы в нем нивелируется одновременным возвращением к началу.

В XX в. идея путешествий в прошлое и «перемотки времени» становится особенно актуальной для литературы, особенно для активно развивающейся научной фантастики. Непосредственно ракоход, однако, встретить можно достаточно редко. Например, в новелле «Клон» Х. Кортасар создает словесные аналоги множества канонов, использованных И.С. Бахом в «Музыкальном приношении». В их числе оказывается и ракоходный канон – двое героев Кортасара, Паола и Лучо, размышляют над сложной ситуацией, и доводы Лучо представляют собой доводы Паолы, изложенные в обратном порядке. По классификации, предложенной Л. Решетняк, такое построение текста представляет собой смысловой палиндром и действительно оказывается ближе всего к ракоходу.

Другой, совсем недавний пример такого «смыслового» палиндрома-ракохода, который со структурной точки зрения можно назвать фразовым – стихотворение современной английской поэтессы, сомалийки по происхождению Уорсон Ширэ «Backwards» («Наоборот»). Поэзия Ширэ во многом посвящена острым проблемам общества: будучи эмигранткой, она часто описывает трудности жизни в Англии. Кроме того, она уделяет большое внимание гендерной тематике и месту женщины в современном обществе – как женщина и эмигрантка, автобиографическая героиня поэзии Ширэ оказывается вдвойне уязвимой к социальному злу.

Стихотворение состоит из 30 строк, где последние 15 строк зеркально отражают первые. До середины в тексте обрисовывается довольно безысходная картина. Героиня фантазирует о том, как можно было бы вернуть ее умершего отца к жизни:

The poem can start with him walking backwards into a room.

He takes off his jacket and sits down for the rest of his life;

that's how we bring Dad back.

(«Стихотворение можно начать с того, как он, пятясь, заходит в комнату,

Он снимает пиджак и сидит до конца своих дней;

Вот как мы вернем папу назад.»)

Затем следует наказать всех, кто когда-либо прикасался к ней или ее близким без спроса – чтобы у них «вместо рук появлялись пеньки», а после приструнить отчима-пьяницу, который поднимает руку на мать. Слова героини главным образом представляют собой утешение для младшего брата, которому посвящено стихотворение. Он, видимо, еще достаточно мал, чтобы верить в чудесное избавление от злодеев и несчастий. Жизнь детей (героиня представляется подростком) определенно далека от нормальной для их возраста. Поэтому девушка предлагает написать стихотворение о том, как время отматывается назад, а они с братом возвращаются в детство, своего рода эпоху невинности, где еще нет смерти и жестокости:

I'll rewrite this whole life and this time there'll be so much love,  
you won't be able to see beyond it.

(«Я все это перепису, и у нас будет столько любви –  
Ты ничего не увидишь кроме.»)

Привлекают внимание повторы: несколько строк в первой части стихотворения начинаются со слов “I can”, что превращает текст в своего рода заклинание (“I can make the blood run back up my nose”, “I can make us loved”, “I can write a poem and make it disappear”). Другое заметное качество символики Ширэ – телесность: речь идет об их с братом телах, о теле матери, о (возможно) теле отца, который в стихотворении как бы и жив, и мертв одновременно, и о том, как эти тела причудливо меняются, если время и вправду поворачивается вспять.

We grow into smaller bodies, my breasts disappear,  
your cheeks soften, teeth sink back into gums.

(«Мы вырастаем в тела поменьше, у меня исчезают груди,  
Твои щеки становятся мягче, зубы вернулись в десны»)

Если первая половина стихотворения – это достаточно мрачная, тяжелая реальность (пусть и с надеждой на лучшее), то ее зеркальное отражение внезапно предстает как сбывшаяся мечта. Две эти половины полностью совпадают на словесном уровне и отличаются, кроме порядка фраз, только пунктуацией, которую Ширэ меняет, чтобы сделать «перевернутый» текст более связным. В результате, несомненно, появляются новые смысловые оттенки. Если в первой части героиня

спрашивает: “Maybe we’re okay kid?”, то во второй уже более смело предполагает: «Maybe we’re okay kid, maybe she keeps the baby”. С помощью своего творчества героиня совершает сразу два воскрешения – отца, который взаправду входит в комнату задом наперед, как будто в кино, и нерожденного ребенка, которого может сохранить ее мать.

Как видим, у Ширэ речь идет и о фантазии и реальности, которые отражаются друг в друге, как в зеркале, и о возможности воскрешения после смерти, и о возможности вернуться назад в прошлое (и вместе с тем в счастливое будущее). В этом случае ракоходная композиция обеспечивает единство авторского замысла и позволяет усилить воздействие стихотворения на читателя.

#### **Литература**

1. Решетняк Л.В. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства / Л.В. Решетняк. - Донецк: Схід, 2002. - 190 с.
2. Саша Черный. Собрание юмористических рассказов / С. Черный ; под ред. Л. М. Суриса. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 591 с.
3. Rubbra, Edmund. *Counterpoint*. London: Hutchinson University Library, 1960.
4. Shire, Warsan. “Backwards.” *Poetry Foundation*. 2014.
5. Watkins, Holly. "Schoenberg's Interior Designs". *Journal of the American Musicological Society* 61, no. 1 (Spring 2008), pp. 123–206

**Поэтика ощущений в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»**

Роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», отражает свою эпоху, эпоху рубежа веков. «Конец века» – своеобразный период, время неуверенности в завтрашнем дне, время «переоценки всех ценностей» (Ф.Ницше) [1, с. 29], поиска новых эстетических форм и смыслов. Такая атмосфера зыбкости хорошо прослеживается в романе, и важную роль в этом играют ощущения и синестезия – прием, позволяющий сочетать разные ощущения, а, следовательно, и разные сферы сознания. Исследование поэтических приемов, выраженных ощущениями или используемых для передачи ощущений, поможет понять идею романа и определить его художественную ценность.

В произведении достаточно широко представлены визуальные, акустические, ольфакториальные образы, а также описание тактильных и вкусовых ощущений. Особым пунктом стоит синестезия, берущая свой исток из стремления к синтезу искусств, набирающего силу на рубеже XIX-XX веков.

Значительную роль в изображении зрительных образов играет колористика. В романе она связана не только с прилагательными, обозначающими цвет, но и с существительными, в которых присутствует косвенное указание цвета, а также с глаголами, выражающими эмоции («Сидевший в другом конце стола Дориан вспыхнул от удовольствия и застенчиво кивнул ему [лорду Генри] головой» [2, с. 51]).

Часто цвета выступают в романе в своем предметном значении. Им уделяется большое внимание в описаниях, например, красочного великолепия тканей и церковных облачений из коллекции Дориана Грея или сада возле дома Бэзилла.

Колористика важна и при передаче чувств и эмоций. Генри Уоттон в начале романа говорит, что Дориан Грей «подобен тем элегантным персонажам в пьесах или живых картинах, чьи радости будят в нас любовь к прекрасному. Их раны – красные розы» [2, с. 74]).

Иногда, чтобы подчеркнуть бархатистость кожи или ткани, необычность цвета глаз и пр., О.Уайльд сравнивает их с драгоценными камнями: «Глаза его потемнели, став лиловыми, как аметист, и затуманились слезами» [2, с. 39]. Здесь также используется прием превращения светлого цвета в более темный, что применяется О. Уайльдом для передачи особенно сильных ощущений, эмоций, чувств.

Важно отметить, что прием контраста в романе нередко выражается и на цветовом уровне. Светлые краски в начале романа сменяются в его финале более темными оттенками, и это помогает лучше понять те изменения, что происходят с Дорианом после символического заключения пакта с дьяволом (фаустианский мотив). К примеру, красный цвет в начале романа связан с влюбленностью главного героя в юную актрису Сибиллу Вейн, а ближе к концу произведения – с убийством, кровью и смертью. Зеленый цвет – цвет весны, молодости и надежд – также приобретает негативное звучание, ведь в финале «Портрета...» – это цвет опиума, знак морального разложения Дориана.

Немалое место в романе отводится звуковым образам. Здесь и описание пения Сибиллы, и звучание музыкальных инструментов (например, пианино в начале романа) Автор обращает внимание и на тембр голоса лорда Генри, подчёркивает его суггестивное воздействие на Дориана. Главный герой признаётся: «Ваш голос и голос Сибиллы Вейн – вот те два голоса, которые до самых последних дней будут звучать у меня в душе. Стоит мне закрыть глаза, как я начинаю их слышать, и каждый из них говорит мне что-то свое. Я даже не знаю, какой из них мне слушать» [2, С. 73]. В этом отрывке Дориан рассказывает лорду Генри о Сибилле Вейн, об их знакомстве и о том, как любовь к ее таланту актрисы повлияла на его жизнь. Два голоса, о которых говорит Дориан, – это голос Генри Уоттона, искусителя, проповедника опасных теорий, и голос Сибиллы – голос чистоты, света и любви. Для поэтики эстетизма характерна эстетизация и на уровне акустики. Даже глухой шум города, уподобляется в романе звучанию музыкального инструмента, органа. Он сливается с жужжанием пчел, пением птиц, и возникает ощущение гармонии. Для начала романа характерно гармоничное сочетание не только колористических, но и акустических образов, однако ближе к концу появляется все



больше неприятных звуков (это резкий голос женщины в притоне, похожий на стон скрип ступенек в доме Дориана после убийства Бэзила, предсмертные крики Дориана Грея).

Запаховые образы в романе имеют в основном положительные коннотации, связываются с приятными эмоциями и чувствами. Аромат цветов после болезненного расставания Дориана с Сибиллой оказал на него успокаивающее влияние («Воздух был напоен ароматом цветов. Их красота смягчала его [Дориана] душевную боль» [2, с. 105]). Тяжелые, неприятные запахи появляются по мере углубления драматизма сюжета. Гнетущую атмосферу создает и запах опиума. Следует отметить, что к концу романа метаморфозы, происходящие в душе Дориана под воздействием раздвоения (портрет - человек) передаются прежде всего на уровне цветовой гаммы и ольфакториальных образов.

Осязательные ощущения, описываемые в романе в прямом и переносном значении, представлены восприятием температуры и боли. Часто они употребляются в переносном значении для передачи сильных эмоций. Сибилла, объясняя Дориану причину своей плохой игры на сцене, сравнивает любовь, убившую в ней актрису, с огнем: «Я могла изображать на сцене любовь, которой не знала, но теперь, когда любовь сжигает меня, как огонь, я не могу больше этого делать» [2, с. 103]. Для героини романа жизнь и любовь важнее искусства, для Дориана же – не без влияния лорда Генри – искусство выше жизни.

Слова, обозначающие вкус, в романе встречаются реже других лексических единиц восприятия. В основном они связаны с передачей эмоций героев (горький и сладкий вкус связываются с соответствующими эмоциями – огорчения или наслаждения: «Дориан, - она произнесла его имя напевно и протяжно, упиваясь им, словно оно для лепестков ее губ было слаще меда» [2, с. 102]).

Важным художественным и психологическим приёмом, который обеспечивает более яркое восприятие образа читателем, является синестезия. Этот прием связан с распространением на рубеже веков идеи о необходимости синтеза искусств, ориентированных на ощущения разного рода. В качестве синестезии в романе наиболее часто можно встретить сочетание зрительного образа (его цвета) и тактильного ощущения: «Выйдя в сад, лорд Генри нашел Дориана у куста сирени:

зарывшись лицом в прохладную массу цветов, он упивался их ароматом, как жаждущий вином» [2, с. 33]. Здесь автор переносит тактильные ощущения (прохладу) на сирень (косвенное указание цвета), чтобы показать охлаждающее влияние цветов на главного героя. Так, соотношением определенного цвета с температурой Оскар Уайльд делает описание более экспрессивным или связывает получившийся образ с психологией, эмоциями, чувствами, показывая влияние такого сочетания на сознание, настроение человека. Как мы видим, прием синестезии является частным случаем других изобразительно-выразительных средств и используется для усиления читательского восприятия изображаемого.

Соединение ощущений разного рода представляет собой сложное сравнение и усиливает образность текста. Цвет, звук и другие ощущения в произведении используются либо в описательной функции, либо в функции метафоры, символа, являясь эффективным средством донесения идей автора, достижения целей романа.

#### **Литература**

1. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная революция, 2005. – 239 с.
2. Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенский. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 672 с.

**Е.П. Жаркова**

*Воронежский государственный университет*

**Тело и пища в антиутопии М. Этвуд «Рассказ Служанки»**

Антиутопия, изображающая подавление личности в условиях тоталитаризма, в той или иной мере неизбежно обращает внимание на вещное, бытовое окружение человека. Как следствие, важное место в художественном пространстве произведений этого жанра занимают описания деталей жилища, одежды героев, стандартизация которых подчеркивает регламентацию индивидуального начала в тоталитарном обществе. Не менее важное место в системе бытовой образности, как логично предположить, занимает и пища.

Так, в романе «Мы» Е. Замятина одной из отличительных черт Единого государства становится сведение приема пищи к чисто утилитарному аспекту – «приятно-полезной функции организма» [1, с. 19], а единственным источником питания его граждан становится «нефтяная пища» [1, с. 19]. Вполне естественно, что, как в случае с другими формами быта, еда здесь выступает как символ унификации, нивелирования индивидуальности, поэтому трудно было бы ждать от Д-503 описания разнообразия блюд. Не случайно своеобразным потрясением для него становится знакомство с иной пищей, происходящее за Стеной: «...Длинный желтый плод и кусок чего-то темного. Женщина сует это мне в руку, и мне смешно: я не знаю, смогу ли это съесть» [1, с. 102].

В обществе потребления, описываемом в антиутопии «О, дивный новый мир» О. Хаксли, казалось бы, поглощение пищи как один из аспектов чувственного удовольствия (также способствующий увеличению производства, что так волнует идеологов эры Форда) должно было стать предметом внимания писателя. Однако упоминания о пище в романе Хаксли, напротив, лишь фрагментарны. Так, к примеру, автор сообщает нам, что герои «отлично поужинали» [3, с. 199], однако особенности меню остаются неизвестны. Единственное, на что не однажды обращает внимание Хаксли – пища в антиутопии главным образом, хотя и не полностью (опять же, по экономическим соображениям), синтезирована промышленным образом («каротинный сэндвич, пирог с витамином А,

искусственное шампанское»), против чего, что вполне естественно, выступает Дикарь: «Пусть суррогат питательней, не надо. <...> Тьфу, цивилизованная гадость!» [3, с. 309].

Гораздо чаще встречаются упоминания о пище в романе «1984» Дж. Оруэлла. Основной лейтмотив изображения здесь – крайняя убогость пищи, как и всего бытового окружения. Не только над домом, где живет герой романа, но и над всем оруэлловским Лондоном нависает постоянный «душок вареной капусты» [2, с. 324], а дома после работы Уинстона ожидает лишь «ломоть черного хлеба» [2, с. 324]. Подробное описание «стандартного обеда» обычного партийца не способно вызвать ничего, кроме крайнего отвращения: «маслянистая жидкость» (о кофе), грязная жижа напоминает рвоту» (о соусе), розовые рыхлые кубики» (о «мясном продукте»). Даже этой, непривлекательной на запах, вкус и внешний вид пищи, мало, она скудна и недостаточна, а нормы постоянно уменьшаются (хотя Министерство Правды и утверждает, что они, напротив, растут) [2, с. 360]. Качественная и изобильная еда в условиях тоталитаризма доступна лишь избранным, и Уинстон явственно ощущает разительный контраст между своим положением и положением элиты при виде хорошего кофе и шоколада, джема и настоящего сахара, добытых Джулией из запасов для членов внутренней партии [2, с. 416].

Современная канадская писательница Маргарет Этвуд в антиутопии «Рассказ Служанки» (1985), подобно Оруэллу, уделяет пристальное внимание теме питания, однако при обращении к ней для автора становятся ключевыми принципиально иные аспекты изображения еды, пищи, обогащающие символику и проблематику романа.

Автор изображает тоталитарное государство Галаад (библейские отсылки, как явствует из этого топонима, неизбежны), возникающее в альтернативной версии конца XX в. на территории нынешних США. Центральной в романе становится история так называемой Служанки, жертвы режима, которую вынуждают стать «ходячей маткой», по выражению самой безымянной героини, в романе остающейся под прозвищем «Фредова» (Offred, «принадлежащая Фреду»). Она должна родить ребенка для семьи влиятельного функционера нового государства, не имея в будущем никакой возможности участвовать в его воспитании.

Именно эта, навязанная тоталитаризмом героине роль «инкубатора», отрицающая все иные духовные и телесные устремления и потребности Фредовой, отражается и в аспекте питания. Дозволенная и запрещенная еда становится одним из проявлений ограничений, накладываемых режимом на жизнь женщин. В противовес еде и напиткам, которые героиня «сама выбирала» [4, с. 60], ей предлагается совершенно иной, стандартизированный рацион, не учитывающий ее предпочтений. Режим Галаада, подобно оруэлловской Океании, сражается с постоянной нехваткой продовольствия: как реминисценция на вопрос Уинстона о том, «какие были апельсины», возникает в романе Этвуд сцена похода Служанок за покупками и их удивление тем, что в магазин завезли необычайную редкость, калифорнийские апельсины. Столь же редкой оказывается в рационе жителей Галаада и рыба, недостаток которой объясняется ухудшением экологии и сокращением поставок из соседних государств.

На этом фоне скудости и нехватки Служанкам постоянно напоминают, что в условиях войны и карточной системы (еще одна отсылка к Оруэллу) они – избранные, привилегированные, что им повезло иметь все необходимое: «Вам достается лучшее» [4, с. 102]. Эта пропаганда стабильности и благоденствия «подается» им ежедневно, как поднос с едой: «От каждой, гласит лозунг, по способностям; каждому по потребностям. Мы это декламировали трижды в день после десерта» [4, с. 131]. Проповедь ведется ежедневно и совмещается с приемом пищи: «Это мы получали за обедом, кукурузный хлеб и сэндвичи с латуком» [4, с. 128].

Однако даже в таких условиях относительно благополучного существования еда остается еще одним орудием принуждения в руках тоталитарного государства. Фредова, как и другие Служанки, для Галаада – «ходячая матка», «двуногая вагина», и ее функция, сведенная к зачатию и деторождению, диктует и режим питания: «Еда – приличная, хотя и безвкусная» [4, с. 77]. Пища содержит все необходимые витамины и минералы для тех, кому предназначено стать «достойным сосудом» для новой жизни. Речь в ее случае не о нехватке – речь о том, что «надо съесть все» [4, с. 77], даже если не хочется, даже если «еда в животе сбивается в ком», потому что так

предписано режимом для «контейнера», в котором «важны только внутренности» [4, с. 111].

В таких условиях, когда ограничения в еде оказываются не столько результатом особенностей существования режима или стремления его идеологов к унификации рациона и сведения его к синтетическим веществам, сколько попыткой контролировать потребности женского тела в угоду функции «чадородия», символика еды оказывается неизбежно связанной с проблемой женской телесности.

Стоит отметить, что образность женского начала и образность пищи сталкиваются у Этвуд и в более ранних произведениях, и наиболее яркий пример – роман «Съедобная женщина» («The Edible Woman», в другом переводе – «Лакомый кусочек»), в котором эта смысловая метафора разворачивается на протяжении всего повествования. Уже в этом произведении закладываются основные символические ряды, связанные с отношениями мужчины и женщины как «поглощением» женщины мужчиной (как это воспринимает героиня романа), и, соответственно, мотивом каннибализма, а также с постоянной необходимостью приспособлять себя к мнениям общества, быть «удобоваримой» для него.

Однако в антиутопии «Рассказ Служанки» эта символика приобретает новые черты. Героиня не только воспринимает себя как объект приложения мужских желаний, что выражается, к примеру, в сцене медицинского осмотра, когда врач называет ее «сладкой» [4, с. 71], чувствует «власть собачьей кости», поводя бедрами перед лишенными возможности удовлетворения своих половых потребностей молодыми солдатами. Ее тело, сведенное государством к жизни женского репродуктивного органа, матки, требует восполнения утраченного ощущения целостности на уровне чувственного опыта (не только сексуального). Этот опыт воспринимается, прежде всего, через метафоры голода и жажды. В этом символическом ряду основными и самыми глубокими образами становятся многослойные образы хлеба и яйца, наиболее полно воспроизводящие аналогию между пищей и женской плотью.

Для героя Замятина хлеб – это продукт с «неизвестным химическим составом», нагруженный неясными ассоциациями с таинством причастия [1, с. 19], для Уинстона из «1984» ломоть хлеба – одна из многих примет скудости рациона.

Однако в образном пространстве романа Этвуд хлеб означает для героини, прежде всего, жажду «содеять прикосновение» к чему-то живому, к «упругому теплу, так похожему на плоть» [4, с. 15]. Это не столько символ утраченного прошлого, «ностальгический аромат», «вспышка нормальности», сколько знак ее стремления жить не одними потребностями и циклами репродуктивной сферы, согласно требованиям режима, но и всем телом, в том числе и кожей, столь богатой на чувственный опыт. Аромат хлеба напоминает ей о кухне, которая когда-то была ее личной территорией, теперь же ее положение во многом напоминает положение ребенка, которому еду выдают в готовом виде. Это отсутствие «кухонных» забот героиня воспринимает не в положительном ключе, как избавление от тягот быта, а как исключение из женского круга, разрыв преемственности поколений, поскольку хлеб и наполненная его ароматом кухня – это «запах матерей», пространство женских разговоров, сплетен и слухов, где она объявлена лишней.

Это несколько идиллическое воспроизведение в сознании героини «кухонного» топоса, тем не менее, вряд ли стоит истолковывать в символическом поле «Рассказа Служанки» как тоску героини по традиционному укладу, отводящему женщине место на кухне. Подобное толкование опровергает, к примеру, ретроспективная сцена, изображающая кухню до-галаадских времен и мужа героини, режущего морковь. Сама героиня воспринимает это как должное, однако ее мать-феминистка убеждена, что это результат борьбы женщин за освобождение, в том числе, и от кухонного рабства. Примечательно, что и в этом отрывке образность пищи и женского тела оказываются неразрывно связаны: «Ты глянь на него – морковку режет. Ты вообще представляешь, сколько женских жизней, сколько женских *тел* переехало танками, чтобы хоть этого достигнуть?» [4, с. 137].

Еще более насыщенным символически предстает образ яйца. «Неминуемое» яйцо – белковый продукт, непременно входящий, по распоряжению идеологов Галаада, в рацион потенциальных рожениц. Однако вместе с тем это и развернутая метафора женского тела и духа. Яйцо – символ плодородия, зарождения жизни, зафиксированный еще на этапе мифологического сознания. Однако это и символ жизни самой героини, которая «не стоит и выеденного яйца» для идеологов режима,

не преминувшего отправить на смерть в радиоактивных колониях тысячи женщин, которым не повезло оказаться бесплодными или вышедшими из детородного возраста. Она сама, ее личность не важна – важно лишь тело, и то не целиком, а частично, как объект воспроизводства.

В этом образе, как и во многих других, изобилующих в романе, воспроизводится тема каннибализма – на этот раз, в отличие от более поздней антиутопической трилогии Этвуд, не в буквальном, физиологическом аспекте расчленения и поедания человеческого тела, а в аспекте психологического и физического насилия над личностью и плотью, прежде всего женскими. Женщина не только оказывается под ножом «на кухонном столе» на плакатах сторонниц абортот, которые с ужасом показывают будущим Служанкам в качестве средства пропаганды, или на страницах «Плейбоя», когда «куски женских тел» сгорают в кострах в ходе акций против порнографии. Она оказывается в символической, но от этого не менее ужасающей ситуации насилия-«поедания» постоянно, когда общество предписывает ей, как поступать со своим телом и своей жизнью. Именно поэтому так бросается в глаза героине и безголовый и безногий цыпленок, «покрытый гусиной кожей, точно мерзнет» [4, с. 56], поскольку она сама – хотя и не в буквальном смысле – лишена возможности пользоваться и своим разумом, и своими ногами. Именно поэтому живот беременной для нее – «гигантский фрукт» [4, с. 35], поскольку она осознает, что мать, выносившая ребенка, не будет иметь прав на плод, собственного ребенка. Именно поэтому чувствительность и чувственность настолько важна для нее, что она готова отказаться от сливочного масла и использовать ее в качестве крема для рук и лица.

Однако было бы неверным сводить метафорическое использование символики каннибализма именно к сфере исключительно женской сексуальности, чувственности, телесности. Наиболее ярким подтверждением этого является, на первый взгляд, малозначительный фрагмент романа: героиня вспоминает виденную в детстве телевизионную передачу, где рассказывают об «одной из прошлых войн», когда одни люди сжигали в печах других. Восприятие ребенка связывает «печи» с приготовлением пищи, заключив, что этих людей будут есть, а взрослая героиня добавляет: «В каком-то смысле так оно и было» [4, с. 163]. Благодаря этому



краткому упоминанию о Холокосте гипотетическая ситуация принуждения по отношению к одной из жертв «выдуманного» режима становится вписанной в узнаваемую и реальную историю насилия над человечеством и человечностью.

Таким образом, в романе-антиутопии М. Этвуд «Рассказ Служанки» символика пищи не исчерпывается исключительно внешними аспектами изображения одной из сторон существования человека, которая подвергается государственному контролю в условиях антиутопического социума. Канадская писательница метафорически связывает образность пищи с образностью женского телесного начала, что позволяет ей углубить проблематику романа и еще более убедительно изобразить общество, в котором то, что и как едят женщины, говорит о том, какому насилию подвергаются не только их тела, но и их души.

#### **Литература**

1. Замятин Е. Мы / Е. Замятин // О дивный новый мир. – М. : АСТ, 2006. – С. 5-147.
2. Оруэлл Дж. 1984 / Дж. Оруэлл // О дивный новый мир. – М. : АСТ, 2006. – С. 319-538.
3. Хаксли О. О дивный новый мир / О. Хаксли // О дивный новый мир. – М. : АСТ, 2006. – С. 149-317.
4. Этвуд М. Рассказ Служанки / М. Этвуд. – М. : Эксмо, 2010. – 352 с.

**Набоков и Достоевский: творческие связи  
( на материале романа «Отчаяние» )**

Тема «Набоков – Достоевский» давно привлекает внимание литературоведов. Еще современники Набокова заметили следы традиций русской литературы в первом же романе молодого писателя. Дмитрий Шаховской в рецензии на «Машеньку» написал: «Здесь Сирин отходит от Бунина, за которым следовал в насыщенности описаний, и идет в сторону Достоевского» [1, с. 11]. А Сергей Яблоновский отметил, что «Соглядатай» и вовсе написан «в форме Достоевского» [2, с.31]. Набокова же раздражало любое сопоставление его произведений с творчеством классиков русской литературы. Зинаида Шаховская писала: «Достоевский - метафизик бытия, Набоков – метафизик небытия, в каких-то безднах они соприкасаются, но даже и такое соприкосновение при возможном сопоставлении его читателями было Набокову невыносимо» [3, с. 51].

Достоевский и Набоков – очень разные художники. И если Достоевский, говоря словами Бердяева, прежде всего – «великий антрополог, экспериментатор человеческой природы», которого интересует судьба человека в свободе. «Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком», – писал Федор Михайлович в письме старшему брату Михаилу 16 августа 1839 года [4, с. 63]. То эстет Набоков четко определил свою позицию в послесловии к американскому изданию «Лолиты»: «Я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики... Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма». Все другое, что не вписывалось в эту его формулу, Владимир Набоков называл «журналистической дребеденью», либо относил к Литературе Больших Идей,

которая, с его точки зрения, тоже является обычной дребеденью, только «подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну». В этом же ряду авторов Литературы Больших Идей, с точки зрения Набокова, стоит и Достоевский.

В «Лекциях по русской литературе» Набоков говорит, что страстно хочет «Достоевского развенчать» [5, с. 171] и предлагает оценить «Преступление и наказание» с точки зрения эстетики: «...перевешивает ли эстетическое наслаждение, которое вы испытываете, сопровождая Достоевского в его путешествиях в глубь больных душ, всегда ли оно перевешивает другие чувства – дрожь отвращения и нездоровый интерес к подробностям преступления? В других его романах равновесия между эстетическими достижениями и элементами уголовной хроники еще меньше» [5, с.181].

Набоков имел полное право не любить Достоевского, но странным кажется его желание «развенчать» и «уничтожить» посредственного, с его точки зрения, писателя. Когда не нравится автор, логично просто обойти его вниманием. Набоков же настойчиво возвращается к Достоевскому: в своих лекциях, докладах, в своих романах. Возможно, интуитивно чувствуя: что раздражает в других – может вести к пониманию себя. Зинаида Шаховская в своей книге о Набокове говорила о сходстве двух писателей: «В частной жизни Достоевский, по мнению знавших его современников, был «непостоянен, переменчив, многолик». Порой он представляется личностью «отталкивающей, вызывающей острую неприязнь»... Тургенев: Достоевский – «обратное общее мнение», то есть парадокс.

То же самое приходилось мне слышать и о Набокове»[3, с. 50].

Отношение Набокова к Достоевскому не всегда было однозначным. Оно менялось на протяжении жизни: от восхищения писателем в подростковом возрасте («Мне было двенадцать лет, когда сорок пять лет тому назад я впервые прочел «Преступление и наказание» и решил, что это могучая и волнующая книга» [5, с.184]) и критического отношения к его творчеству в юношеские годы («Я перечитал ее, когда мне было 19, в кошмарные годы Гражданской войны в России, и

понял, что она затянута, нестерпимо сентиментальна и дурно написана» [там же]) до полемики с классиком и пародирования его в зрелые годы творчества.

Прямой реакцией на «Преступление и наказание» Достоевского явилось «Отчаяние» Набокова. Впервые о связи этого романа с произведениями Достоевского заявил Ж.-П. Сартр в своей статье «Владимир Набоков. «Отчаяние»: «Набоков открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов» [6, с. 270]. Л.Сараскина говорит о романе Набокова как об очередной дуэли с Достоевским. Александр Долинин считает «Отчаяние» пародией, но не на произведения Достоевского (хотя и признает утрирование в романе тех сторон творчества писателя, которые казались Набокову художественно сомнительными), а на современную Набокову «достоевщину». Но большинство исследователей сходится в том, что «Отчаяние» – самый «достоевский» из романов Набокова, где мрачному мыслителю и «неврастенику» Раскольникову противопоставляется лжемыслитель и «невротический негодяй» Герман Карлович.

В «Преступлении и наказании», по словам Набокова, «Раскольников неизвестно почему убивает старуху-процентщицу и ее сестру», то есть совершает бессмысленное убийство. Главным событием романа «Отчаяние» становится еще более бессмысленное, даже нелепое убийство, а его герой внезапно сам осознает свое «карикатурное сходство с Раскольниковым» [7, с. 449]. С точки зрения Набокова, «герои Достоевского выбирают что-нибудь безумное, идиотское или пагубное – разрушение и смерть, лишь бы это был их собственный выбор. Это, между прочим, один из мотивов преступления Раскольникова». Но Раскольников убивает еще и для того, «чтобы доказать себе, что он не обыкновенный человек, подчиняющийся неизвестно кем выдуманным нравственным законам, а личность, способная создать свой собственный закон, выдержать всю тяжесть моральной ответственности, муки совести и во имя благой цели (помощь семье, собственное образование, которое позволит ему облагодетельствовать человечество) избирающая злодейские средства (убийство) без ущерба для душевного равновесия и достойной жизни» [5, с.186]. А для чего убивает герой Набокова? Самовлюбленный эгоист Герман пытается доказать окружающим свою

неординарность, создать «шедевр», а заодно поправить свой «шоколадный бизнес». Оба героя самолюбивы и тщеславны, и вопрос материальной выгоды в обоих преступлениях стоит на втором месте. Для Германа его преступление – произведение искусства, и должно быть «оценено людьми», «авторские же, платимые страховым обществом, были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный», – заявляет он [7, с. 441]. Чем не язвительная пародия на Раскольникова: «И не деньги, главное, нужны мне были... мне надо было узнать... Тварь ли я дрожащая или право имею...» [9, с. 366].

Оба героя одержимы идеями-теориями, но если в основе теории Раскольникова – новый мировой порядок и счастье всех, то в основе идеи Германа – счастье только одного. И если Раскольников, высказывая идею «двух разрядов» людей, еще сомневается и хочет проверить себя на «необыкновенность», то Герман является подтверждением этой идеи и ни секунды не сомневается в том, что он «право имеет»: «О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, – художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» [7, с. 441]. Следует заметить, что «жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон» не приходит и к герою Достоевского, страдания же его вызваны не осознанием ошибочности теории, а разочарованием в себе самом: «принцип-то я убил, а переступить-то не переступил», а значит «не имел права разрешить себе этот шаг» [9, с. 472]. Одинаково скептически относятся герои к религиозной «сказке»: «раб божий» для Германа столь же унижительное звание, как и «дрожащая тварь» для Раскольникова.

Отстраненность Набокова, его насмешливая игра с читателем (в отличие от вовлеченности и серьезной дидактичности Достоевского) позволяют отделить авторскую позицию от голоса персонажа. Герман Карлович считает себя непревзойденным и остроумным виртуозом слова: «Мне нравилось – и до сих пор нравится – ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» [7, с. 360]. На деле же герой Набокова оказывается всего лишь графоманом, плохим наблюдателем и бездарным преступником из серии «глухих слепцов с заткнутыми

ноздрями» [7, с.283], который игнорирует важные детали и потому совершает ряд глупых ошибок. Считая себя «гениальным изобретателем»: «...Что все великие романисты, писавшие о ловких преступниках, что все великие преступники, не читавшие ловких романистов! Все они невежды по сравнению со мной» [7, с.406], – он не может отказать себе в удовольствии поиздеваться над Достоевским. Но в следующей фразе не только демонстрирует сомнительное чувство юмора, а раскрывается как невнимательный и поверхностный читатель: «Никаких, господа, сочувственных вздохов. Стоп, жалость. Я не принимаю вашего соболезнования, – а среди вас наверное найдутся такие, что пожалеют меня – непонятого поэта. «Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стишок, это из романа Достоевского «Кровь и Слюни». Пардон. «Шульд унд Зюне»[7, с.440-441] (неточная фраза из романа Достоевского, которую Порфирий Петрович позаимствовал у гоголевского персонажа). Рассказывая о беседе с Феликсом, Герман внезапно ловит себя на невольном подражании писателю и потому язвительно замечает: «Что-то уж слишком литературен наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского: еще немного, и появится «сударь», даже в квадрате: «сударь-с», - знакомый взволнованный говорок; «и уже непременно, непременно...», а там и весь мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона» [7, с.386].

Но как бы не ерничал Герман по поводу Достоевского, карикатурное сходство его с Родионом Романовичем очевидно. И Раскольников, и Германа к преступлению подводит некая таинственная случайность. Первого – подслушанный трактирный разговор, второго – вдруг явившееся «чудо» (мнимый двойник). Оба тщательно планируют свое «предприятие», свою «безобразную мечту», но воплощение задуманного становится ужасной пародией на стройный план идеального преступления. Следует все же заметить, что в романе Набокова убийца становится хладнокровнее, безумнее в своем расчете и потому страшнее.

В качестве предупреждения героям посылаются сны, которые помогают раскрыть особенности личности. Сны Раскольникова говорят о таких его качествах, которые должны были бы удерживать от преступления. Германа несколько лет преследует один и тот же странный сон об ужасно пугающей его «пустой, голой,

заново выбеленной комнате». И он задается вопросом: «Были ли у меня в то время какие-либо преступные, в кавычках, задатки? Таила ли моя, с виду серая молодость возможность гениального беззакония? Или может быть я все шел по тому обыкновенному коридору, который мне снился, вскрикивая от ужаса, найдя комнату пустой». Хочется добавить - без цели и без смысла. Но далее интереснее: в «незабвенный» день в этой комнате появился двойник – появился смысл и цель никчемной серой жизни Германа: «Тогда оправдалось все: и стремление мое к этой двери, и странные игры, и бесцельная до тех пор склонность к ненасытной, кропотливой лжи. Герман нашел себя»[7, с. 360-361].

Еще один сон Германа – кошмар о беленькой «лже-собачке, маленькой, с черными глазками жучьей личинки». (Между прочим, этот сон с тройным пробуждением заставляет вспомнить еще одного героя Достоевского, Свидригайлова, с его тройным кошмаром в ночь перед самоубийством). Это подобие собачки, эта «гнусная мимикрия» должна была заставить героя отказаться от задуманного. Герман понимает свой сон как совет судьбы: «Я чувствовал себя по-детски свежим после недолгого сна, душа моя была как бы промыта, ... щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте»[7, с. 392]. Он сбегает из номера, где ночует вместе с жертвой – Феликсом, решив навсегда забыть «двойника». Но только на время отступает от своего плана. Воспринимая знаки, высокомерный разум Германа не позволяет герою прислушаться к ним, полностью полагаясь на свое превосходство. Что и приводит героя к полному краху (как творческому, так и человеческому).

Состояние отчаяния, охватившее обоих героев, сменяется в них усталостью и желанием, чтобы «все скорее закончилось». Но если для Раскольникова еще существует возможность воскрешения – «человека в человеке» смогли увидеть Соня, Разумихин и даже следователь Порфирий, его искренне любят Дуня и Пульхерия Александровна, и в финале его воскрешает любовь, символизирующая возвращение к людям, то для Германа эта возможность исключена, ибо никто не способен увидеть человека в этом существе, которое в финале уже само ощущает себя зверем: «Хорошо по крайней мере, что затравили так скоро»[7, с.462]. Потому

настроение всего романа определено одним чувством, которое вынесено и героем, и автором в заглавие – «Отчаяние».

### Литература

1. А. (Дмитрий Шаховской). Рец.: Машенька. Берлин: Слово, 1926 // Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
2. Сергей Яблоновский. Соглядатай. Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
3. Шаховская З. А. В поисках Набокова: отражения. – М.: Книга, 1991. - 319с.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972-1988. – Т. 28.
5. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. - Изд.: Независимая газета, 1999. - 440 с.
6. Сартр Ж.- П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: Pro et contra: В 2т. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т.1. – 976 с.
7. Набоков В. В. Собр. соч.: В 4-х т. - М.: Правда, 1990. – Т. 3. – 480 с.
8. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. – Прага, 1923. – 238 с.
9. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2008. – 480 с.
- 10.Сараскина Л.И. Набоков, который бранится.//В.В. Набоков. Pro et contra: В 2т. – СПб.: РХГИ, 2001. - Т.2.- 1064 с.
11. Шадурский В. В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова/ НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004. – 95 с.



**Мандельштам и Пушкин**

Немало написано о совершенно особом, сверхстрогом отношении Мандельштама к имени Пушкина. Кажется, первая сформулировала это Ахматова в «Листках из дневника»: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение – в нем мне чудился какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм был ему противен. Он «считал, что нельзя упоминать всеу ничего, что связано с именем Пушкина», «скупо высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о матери, например, и о Пушкине <...> Иначе говоря, у него была область, касаться которой ему казалось почти святотатством...». Мандельштамовская поэзия вся пронизана Пушкиным, вся им звучит, но имя Пушкина – почти неизрекаемое имя для Мандельштама, прямо он лишь раз называет его в поэзии («Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов...»). В статьях и прозе Пушкин упоминается легче, свободнее, но не как объект речи, а как точка отсчета, как камертон, по которому настраивается мысль. Собственно о Пушкине, специально о Пушкине Мандельштам почти никогда не высказывается – а вот как фигура умолчания Пушкин присутствует нередко.

Современники отмечали внешнее сходство молодого Мандельштама с Пушкиным. По молодости Мандельштам слегка играл на нем – носил пушкинские бачки, а однажды явился на маскарад костюмированным под Пушкина. Позже эта самоидентификация приобрела другие формы: в «Шуме времени» (1923) он сравнивал свое Тенишевское училище с пушкинским Лицеем, а в «Четвертой прозе» (1930) назвал своего обидчика, «литературного убийцу» Горнфельда, Дантесом.

Откуда извлекает поэт «и музыку и слово» – из какого небытия или сора, из знания или подсознания, из книг или снов? Едва ли не в каждом стихотворении Мандельштама есть отзвук чужого слова, но присутствие Пушкина в его творчестве столь органично, постоянно и повсеместно, что дает повод ставить традиционный вопрос о «пушкинской традиции».

Но, как утверждают исследователи, у Мандельштама не было учителя, и Пушкин ему учителем не был. Нельзя вообразить ничего более далекого, чем поэтические миры Мандельштама и Пушкина. А уж о воздействии пушкинского стихового канона на Мандельштама и вообще рассуждать не приходится, в особенности на усложненную поэзию позднего Мандельштама, в которой присутствие Пушкина сгущается и нарастает к концу. Мандельштам, говоря о литературном генезисе поэта, употребил и выделил слово «родство», а родство — это живая кровная связь поверх традиций и школ, и время здесь ничего не значит. Не столь важно, почему Мандельштам заимствовал тот или иной пушкинский образ, — важнее увидеть, что он с этим образом сделал.

«И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит», — утверждая это в своем завещании, Пушкин, видимо, имел в виду не только само существование поэзии, но и определил за поэтом особый дар понимания. Ведь поэт читает поэта не просто как читатель или критик — он воспринимает поэтическое слово своим особым слухом и слышит то, что другим не слышно. Поэт живет и продолжается в поэте — вот с этой стороны нам и интересны пушкинские подтексты у Мандельштама.

В каких-то случаях Мандельштам с легкостью пользуется пушкинским поэтическим языком как своим, включая пушкинские имена вещей в собственный художественный мир. В других случаях он извлекает из пушкинского контекста отдельный образ и совершенно преображает его, подвергая «вторичной семантизации», «вторичной духовной обработке». Стихотворение «Зеленый пух».

Мне холодно. Прозрачная весна  
В зеленый пух Петрополь одевает,  
Но, как медуза, невская волна  
Мне отвращенье легкое внушает.....  
.....В Петрополе прозрачном мы умрем,  
Где властвует над нами Прозерпина,  
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,  
И каждый час нам смертная година.  
Богиня моря, грозная Афина,

Сними могучий каменный шелом.  
В Петрополе прозрачном мы умрем, –  
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

Давно замечен в начале этих стихов, написанных весной 1916 года, отзвук пушкинских строк начала седьмой главы «Евгения Онегина» – описания весны:

Еще прозрачные леса  
Как будто пухом зеленеют.

Пушкинский подтекст поддерживается пушкинским же именованим «Петрополь» («Медный Всадник»), дальше – пушкинским словоупотреблением «северный» в значении «петербургский» и еще дальше, во втором фрагменте, – пушкинской Прозерпиной (стихотворение «Прозерпина») и реминисценцией из пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» – «И каждый час нам смертная година» (у Пушкина: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать»).

Пушкинский образ прозрачного леса (ср. также «Прозрачный лес один чернеет...» из «Зимнего утра») будет в разных вариациях гулять в поэзии Мандельштама<sup>9</sup>, но в стихах о Петрополе доминанта образа — не прозрачность, а «зеленый пух», перенесенный Мандельштамом из оживающего весеннего пушкинского леса в залетейский город смерти, в царство Прозерпины. У Пушкина «зеленый пух» — лишь одна из множества деталей в столь характерном для него потоке перечислений на исчерпание признаков просыпающейся природы, среди «вешних лучей» и «мутных ручьев», летящих пчел и поющих соловьев. Мандельштам выделяет поразивший его «зеленый пух» в единственный в этом контексте символ нежной незащитной жизни, побеждаемой смертью в городе смерти.

Молодая пушкинская зелень имеет и дальнейшую историю в мандельштамовских текстах. Этот образ открывает статью «Слово и культура» (1921), задает ее эсхатологическую тему:

«Трава на петербургских улицах – первые побеги девственного леса, который покрое место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой одухотворенной природе. Воистину-ну Петербург

самый передовой город мира. Не мэтрополитеном, не небо-скребом измеряется бег современности – скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней.

Море не раз появляется в поэзии Мандельштама с цитатами из Пушкина:

И море, и Гомер – все движется любовью.

Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,

И море черное, витийствуя, шумит

И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

(«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1915)

«Море в этих стихах не только гомеровское — оно освящено не названными именами двух любимых поэтов и через эти имена увязано с темой всевластия любви. Прежде всего это море романтической пушкинской лирики, в основном южной, «шум» его – не только из строфы «Онегина», но и из элегии «Погасло дневное светило...» (где море тоже ночное или, точнее, – вечернее): «Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной, угрюмый океан...»; и из михайловской уже элегии «К морю»: «Твой грустный шум, твой шум призывный...», «Шуми, взволнуйся непогодой...». В обеих «морских» элегиях у Пушкина «все движется любовью», как и в «морских» строфах первой главы «Евгения Онегина» – «Я помню море пред грозою...» (XXXIII), «Придет ли час моей свободы?» (L). «Когда Пушкин писал о море, он вспоминал о женщине и о любви».

Но реально-географическое Черное море постепенно вытесняется в поэзии Мандельштама морем другим – сказочным и тоже пушкинским. Вытесняется уже в первом «Ариосте» (1933), где появляется «наше черноморье», – рядом с цитатой из сказочного Пролога к «Руслану и Людмиле» («...И мы бывали там. И мы там пили мед...») оно читается почти как «лукоморье», соединяет в себе и сказку, и Черное море из романтической пушкинской лирики:

И морю говорит: шуми без всяких дум,

И деве на скале: лежи без покрывала...

Здесь опять пушкинское обращение к морю – «шуми», затем – отсылка к пушкинскому тоже «морскому» и таинственно-любовному стихотворению «Буря» («Ты видел деву на скале...», «С ее летучим покрывалом...»), а перед этим Пушкин

прямо назван – редчайший в поэзии Мандельштама случай. Но это самое «черноморье» произведено и от имени, дважды примененного Пушкиным в сказочной поэзии, – «карлы» Черномора из сказочно-богатырской поэмы «Руслан и Людмила» и «дядьки Черномора» из «Сказки о царе Салтане». Мандельштам этих героев то ли спутал, то ли соединил в отрывке 1930 года:

Чудный чиновник без подорожной,  
Командированный к тачке острожной,  
Он Черномора пригубил питье  
В кислой корчме на пути к Эрзеруму.

«Чудный чиновник» – конечно же Пушкин, пустившийся без спросу путешествовать в Арзрум (по стопам его и ехал Мандельштам), а вот что за «питье» Черномора – сказать трудно: то ли это волшебное зелье карлы-невидимки (вместо пушкинской «шапки»), то ли само Черное море как сказочное питье дядьки Черномора, выходящего из «вод морских» со своею дружиною. Так что если вернуться к «черноморью» из «Ариоста» — оно вместе и «лукоморье», и сказочное царство Черномора.

В «Стансах» Мандельштама находит эстетический критерий в «шинели красноармейской складки», в двух других примерах этот критерий привносится в текст с реминисценциями из Пушкина. Советские реалии подсвечиваются пушкинскими образами, и так происходит безотчетная поэтизация непоэтического – будней архангельских рабочих или новостей из радиоприемника. Таким образом, Пушкин в 1935 году помогал Мандельштаму определиться в отношениях с современностью.

**Е.А. Петрушова**

*Московский педагогический государственный университет  
имени В.И. Ленина*

### **Сомерсет Моэм о Достоевском**

Английский писатель Уильям Сомерсет Моэм (1874–1965) на протяжении всего творчества был увлечен русской темой: его серьезно интересовали культура, язык, история, ментальность русских. Этому интересу, в известной степени, способствовала служба писателя в качестве агента британской разведки в России в 1917 г. Однако, по признанию самого Моэма, именно русская литература стала основной побудительной причиной его интереса к России: «Толстой и Тургенев, но главным образом Достоевский описывали чувства, каких не встретишь в романах писателей других стран. Величайшие романы западноевропейской литературы рядом с ними казались ненатуральными» [5, с.187]. В русской литературе Сомерсет Моэм увидел новый художественный потенциал, составляющий преимущество перед западноевропейской литературой и имеющий мировое значение.

Достоевский был для Моэма предметом длительных раздумий и в итоге значительно повлиял на формирование *концепции русского человека* в сознании английского писателя. Особенно после того, как Сомерсет Моэм прочитал «Преступление и наказание», Достоевский завладел его воображением: «Он открыл мне неведомые глубины, и я зачитывался великими романами этого выдающегося русского писателя» [5, с.135]. Следует заметить, что русский романист сначала был встречен английской читающей публикой настороженно и с опаской, как писатель, ломающий устоявшиеся литературные каноны, осваивающий неожиданные темы и опровергающий привычные вкусы. Однако постепенно такое отношение стало меняться. «Формирование нового отношения к Достоевскому Моэм связывает с самим характером перемен в мире, когда идет процесс брожения и жизнь становится новым, волнующим событием и способствует появлению исключительных характеров и исключительных произведений» [8, с. 22].

Моэм рассуждает о творчестве русского классика, главным образом, в «*Записных книжках писателя*» (1949) – заметках, сделанных в период с 1892 по

1944 год, и в книге *«Десять величайших романов человечества»* (1948), героями которой стали Достоевский, Толстой, Филдинг, Джейн Остен, Ф. Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Диккенс, Эмили Бронте, Г. Мэлвилл, Г. Флобер.

Говоря о Достоевском, Сомерсет Моэм во многом опирается на биографию писателя. Фигура Достоевского-человека вызывала у английского писателя глубокий интерес. Неслучайно в книге *«Десять величайших романов человечества»*, предваряя свой анализ романа *«Братья Карамазовы»*, Моэм, опираясь на книгу о Достоевском Эрнеста Симмонса, помещает свою версию краткой биографии Достоевского. В ней Моэм представляет его человеком с трудным, порой невыносимым характером: *«Порок тщеславия у Достоевского принимал чудовищные размеры, и ему никогда не приходило в голову, что кому-то могут наскучить его хвастливые разговоры о себе и своем творчестве»* [5, с.141]. Передавая отдельные факты из жизни писателя, Моэм неизменно делает акцент на безудержности и страстности Достоевского, видя в этих проявлениях в том числе результат болезни писателя, его эпилепсии: *«Ни благоразумие, ни обычная порядочность не действовали, когда он попадал под власть этих чувств»* [4, с.216]. В страсти Достоевского к азартным играм Моэм усматривает проявление слабохарактерности и неуверенности Достоевского в себе. Английский писатель отмечает также, что трагедия с петрашевцами, каторга во многом определили философские и эстетические взгляды Достоевского. Его гордый, надменный дух смирила тюремная жизнь: *«С тех пор он проповедовал и практиковал смирение и необходимость подавлять свойственные нормальным людям желания»* [4, с.207]. На каторге, по мнению Моэма, открылась Достоевскому во всей убедительной картине противоречивость человеческой природы; он узнал, что человек не цельное существо, в нем соседствуют благородство и низость, порок и добродетель: *«Люди могут быть убийцами, насильниками и ворами и в то же время могут совершать смелые, великодушные и добрые поступки»* [4, с.209].

Поэтому неслучайно в биографическом ключе Моэм анализирует роман *«Игрок»*. Английский писатель находит в этом произведении объяснение тому, почему сам автор книги не мог противостоять своей страсти к азартным играм: *«В образе главного героя Достоевский очень точно описывает хорошо знакомые ему*

чувства несчастной жертвы, пристрастившейся к игре» [4, с.217]. Прототипом героини Полины Александровны Моэм считает Полину Суслову, возлюбленную Достоевского. Подобный женский образ, соединяющий в себе любовь и ненависть, по замечанию Моэма, неоднократно встречается и в поздних романах. Моэм соглашается с цитируемым им высказыванием критика Н.Н. Страхова: «В сущности, все романы Достоевского составляют самооправдание, доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости...» [4, с.218]

Знакомство с высказываниями Моэма свидетельствует, что у него был ограниченный круг знакомства с работами о Достоевском, и, на наш взгляд, это отчасти определило недостаточную глубину его анализа, хотя английский писатель и заявлял: «Братья Карамазовы» - глубокий роман, и будет несправедливо говорить о нем упрощенно» [4, с.221]. В частности, Моэм упоминает, что пользовался переводом Констанс Гарнетт (1912 г.), в котором была актуализирована социально-политическая проблематика произведения, и книгой Эрнеста Симмонса «Становление писателя-романиста» (Simmons Ernest J. «Dostoevsky – The making of a Novelist», 1940). Заметим, что Моэм не был знаком с русской агиографической традицией, которая так важна для понимания творчества Достоевского. Как известно, Достоевский выводил свое творчество из глубины христианского духа народного, и проявление этого духа видел в житиях [3, с.19]. Однако в поле зрения Моэма, в основном, была русская классическая литература. В результате, весьма своеобразно понимает Моэм такие характерные черты персонажей Достоевского, как неумеренные, мучительные страсти, стремление героев к *мазохизму*, *самоуничижению*. Героинь Достоевского он относит к типу повелительниц, а героимужчины в его описании отмечены «чудовищным наслаждением», с которым они воспринимают надругательства, претерпеваемые от женщин. Недоумевает Моэм, почему Дмитрий Карамазов считает себя великим грешником и почему Достоевский видит в нем человека необузданных страстей, чьей душой овладел дьявол. Он предлагает взглянуть на героя романа «более трезво». Да, Дмитрий играл в карты, пил без удержу, а напившись, бушевал и буянил; его обуревали плотские страсти, он был вспыльчив, порой не всегда владел собой, был порывист и опрометчив – вот и все его «грехи», отнюдь не дьявольские в оценке Моэма.



Перенятый Моэмом у французов углубленный интерес к психологии до известной степени способствовал его интересу к Достоевскому. Английский писатель пытается проникнуть в суть персонажей, при этом сложность восприятия романа, обусловленная национальной ментальностью, оказывается недоступна его постижению. По замечанию исследователя Г.Н. Фридендера, в целом Достоевский остается совершенно непонятным Моэму из-за его равнодушия к высшим вопросам человеческого духа: «Бытописатель частной семейной жизни Англии своего времени не обладал высоко-христианским интеллектуализмом» [7, с.23].

В связи с тем, что Моэм не видит сложности и глубины характеров персонажей Достоевского, герои его произведений для Моэма не представляют особой ценности: они, на его взгляд, неизменно одинаковы и мало отличаются друг от друга. Моэм сравнивает их с «характерами» XVIII века: «Они будто заимствованы из моралите – воплощения какого-то одного чувства, одной страсти (гордыни, похоти, сладострастия, ненависти)» [5, с.194]. В то же время, они – отражение страдающей, искаженной, больной души писателя: «Читая Достоевского, не испытываешь того высшего наслаждения, которое доставляет романист, объединяя в одном персонаже доблесть и низость, бесконечную противоречивость и сумбурное богатство человеческой природы» [5, с.211].

Весьма поверхностно воспринимает Моэм образ Алеши Карамазова. В его понимании, этот герой, задуманный автором как главный, в произведении играет второстепенную роль по сравнению с братьями Дмитрием и Иваном: он появляется и исчезает на страницах романа, не влияя на персонажей. Такая оценка Моэма до известной степени обусловлена особенностями перевода К. Гарнетт. Именно Иван в ее переводе текста романа предстает основным героем-идеологом романа, героем разума и идеи, а образ Алеши при этом отходит на второй план [1, с.85].

Хотя и оцененный Моэмом как второстепенный, образ Алеши Карамазова представляется английскому писателю самым пленительным, нежным и благородным образом в мировой литературе. Очарован Моэм и образом отца Зосимы. В «Записных книжках» целая глава посвящена описанию образа Алеши: «...общение с образом Алеши благотворно, как июньское утро в Англии, когда в воздухе разлит аромат цветов, щебечут птицы, с моря вглубь страны доносится

свежий соленый ветерок...жизнь радует» [5, с.226]. Моэм видит в этом герое редчайшее и прекраснейшее качество в мире – *наивную доброту и нечеловеческую святость*.

В итоге своих рассуждений Моэм приходит к выводу, что Достоевский – слабый художник – создал роман *нереалистический*, поскольку поведение персонажей невозможно оценить исходя из обычных норм поведения, их поведение непредсказуемо, а действия нелогичны. В числе недостатков романа Сомерсет Моэм также выделяет многословие, искусственность героев, неспособность автора правильно расставить акценты в романе. Как англичанин, особенно ценящий комическое начало, Моэм обращает внимание на чувство юмора Достоевского. По мнению Моэма, Достоевскому не хватает в этой сфере ни органичности, ни грации: «Юмор Достоевского – это юмор трактирного завсегдатая, привязывающего чайник к собачьему хвосту» [5, с.206]).

Моэм упрощает также суть сюжетно-фабульного действия в романах Достоевского, сводя её к лежащей на поверхности детективной структуре.

Однако рядом с критическими оценками в адрес романа встречаются у Моэма и суждения, исполненные похвалы и даже восхищения. Иногда он до известной степени противоречит себе. Так, привлекает Моэма в Достоевском умение талантливо драматизировать любую ситуацию, изображать сильные чувства и неподдельные страсти. Английский писатель отмечает у автора романа излюбленный приём, который вызывает у читателя нервное возбуждение и не дает оторваться от текста: *необычность действий и исключительность характеров*, склонных к крайностям. Привлекают Моэма и сцены-дискуссии в романе, когда Достоевский сводит вместе главных персонажей для обсуждения какого-то непонятого поступка, а затем приводит читателя к разгадке, со всем мастерством раскручивая загадочное преступление: «Долгие разговоры будоражат воображение, писатель нагнетает обстановку хитроумными художественными приемами...» [4, с. 224]. При этом персонажи Достоевского, по мнению Моэма, кажутся сложными, потому что совершают необъяснимые поступки, но при ближайшем рассмотрении становится понятно, что они предельно просты и каждый раз действуют по известному шаблону.

Отмечая в Достоевском-художнике определенные слабости, Моэм, тем не менее, видит в нем великого романиста: «Величие «Братьев Карамазовых» зависит от величия темы» [4, с.225]. Нравственный пафос Достоевского близок Моэму, представляющему английскую литературу с ее нацеленностью на рассмотрение нравственных проблем. В романе английскому писателю очень близка проблема зла, которая лежит на поверхности текста и особенно усилена в переводе Гарнетт, и он выделяет ее как главную: «Проблема зла по-прежнему ждет разрешения, и вызов, брошенный Иваном Карамазовым, пока остается без ответа» [4, с.225]. Экзистенциальную глубину романа (проблему Бога, греха, вины, ответственности) Моэм, таким образом, видит в меньшей степени, отодвигая на второй план.

Несмотря на ряд критических суждений в адрес Достоевского, Моэм в своем творчестве испытал влияние традиции русского романиста. Впоследствии в своих новеллах «Сон» и «Нил Макадам», а также в романе «Рождественские каникулы» Моэм создает героев, которые склонны к крайностям, к рефлексии, к нескрываемому выражению своих чувств, страстному пониманию любви. В свои произведения Моэм вводит характерный для творчества Достоевского элемент таинственности, непроясненности мотивов. Сомерсет Моэм, продолжая тему сна у Достоевского, подчеркивает отсутствие грани между сном и реальностью: сначала видение – это больной призрак воображения, а затем образ предстает как реально действующее лицо. Однако этот аспект творчества Моэма требует особого освещения в специальной работе.

## Литература

1. Васильченко Т.В. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» в англоязычных переводах: дисс. канд-та филол. наук: 10.01.01 Томск, 2007. 190 л.
2. Ларина Т.В. Англичане и русские: язык, культура, коммуникация. - М: Языки славянских культур.2013. 358 с.
3. Михнюкевич В.А. «Духовные стихи в системе поэтики Достоевского» - Л.,1992. Т. 10. С. 19
4. Моэм У.С Десять величайших романов человечества. Точки зрения // Время и книги. М.: АСТ, 2013. 512 с.
5. Моэм У.С. Записные книжки писателя. М.: Астрель, 2010. 444 с.

6. Тарасов Б.Н. Комментарии к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Изд-во Приокское книжное. 1994. 170 с.
7. Фридлиндер Г.М. Ф.М. Достоевский и его наследие// Ф.М. Достоевский и его наследие// Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. Т.1 С. 5-30.
8. Хуснулина Р.Р. «Переключка через столетие: Ф.М. Достоевский и С.Моэм. К 140-летию С.Моэма». Казанская наука. 2014. № 3. С. 16-21.
9. Щенникова Л.П. Ф.Достоевский и С. Моэм: константы диалога / Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. С. 96-103
10. Marks S.G. How Russia shaped the Modern World: from art to anti-semitism, ballet to bolshevism. Princeton University Press.2003. 408 p.

**М.С. Голенко**

*Московский педагогический государственный университет  
имени В.И. Ленина*

**Роль замкнутого пространства в становлении личности-художника  
в романе Салмана Рушди «Прощальный Вздох Мавра»**

Художественное пространство в постколониальной литературе обладает знаковыми особенностями. Это культурный код, возникший в результате освоения писателями-мигрантами чужеземной территории и формирования особого мультикультурного мира, получившего свойство гибридности. Таким образом, изучение пространственной организации романа постколониального писателя Салмана Рушди «Прощальный Вздох Мавра» позволит найти ключ к этому коду.

*Салман Ахмед Рушди* (Salman Ahmed Rushdie, b. 1947) родился и вырос в Бомбее. Будучи подростком, он переехал в Англию, где закончил Кембриджский университет. Литературная карьера Рушди началась с журналистики. В 1975 году выходит его первый роман «Гримус» («Grimus»), в котором уже видна центральная тема творчества писателя – взаимодействие Востока и Запада. Роман «Дети полуночи» («Midnight's children») вышел в свет в 1981 году и принес автору Букеровскую премию. В 1993 и 2008 гг. в честь двадцатипятилетия и сорокалетия Букеровской премии ему вручили специальный приз «Букер Букеров». Роман «Стыд» («Shame»), опубликованный в 1983 году, укрепил славу автора. Пятый роман под названием «Прощальный Вздох Мавра» («The Moor's Last Sigh») увидел свет в 1995 году.

В романе Салмана Рушди «Прощальный вздох Мавра» одним из главных героев становится художница Аурора да Гама. Дом, в котором выросла Аурора, во многом повлиял на ее художественные способности. Будучи маленькой девочкой, Аурора в приступе лунатизма бродила по его темным коридорам, напоминая призрака и выкидывая из окна всю утварь, что ей не нравилась. За это она была посажена под домашний арест, и ее заперли в комнате.

Мотив заточения, как добровольного, так и насильственного, не раз возникает в творчестве писателя. Три сестры Шакиль в романе «Стыд» с самого детства не

покидали стены своего жилища, кроме особых случаев, а позже и вовсе отгородили себя от всякой связи с внешним миром. Билькис Хайдар искала в своем жилище защиту от полуденного суховея, хватаясь руками то за шкаф, то за стол, в своем безумии боясь быть оторванной и унесенной от места своего обитания. Для Омар-Хайама дом станет настоящим узилищем: его держали взаперти целых двенадцать лет. Под домашний арест будет посажена Рани Хараппа.

Для Ауроры дом на время становится тюрьмой, но, оказавшись в ситуации невозможности физического перемещения, она смогла наконец полностью раскрыть свой потенциал, свое внутреннее «Я», «Я» художника. Будучи оторванной от мира, она начала творить свой собственный мир, преодолевая тем самым в своем воображении границы замкнутого пространства. Старая няня Джози носила ей инструменты для рисования: кисти, краски, уголь. Проведя неделю в заточении, Аурора не теряла времени даром. За этот период она превратила свою тюрьму в огромное художественное полотно, изображающее целую Вселенную. Стены и потолок комнаты сплошь покрыли человеческие фигуры, звериные морды, реальные и фантастические, нарисованной черной линией, «тут и там ввинчивающейся в обширные области цвета, где земля была красной, небо – фиолетовым и пунцовым, зелень – сорока разных оттенков» [1, с. 69]. Отец Ауроры Камоинш, первым взглянув на комнату-картину, наиболее полно охарактеризовал ее всего лишь одной фразой: «Да это же сам великий рой бытия!» [1, с. 70].

Первое серьезное полотно Ауроры – комната в доме «Элефанта» – наряду с фантастическими существами посвящено также историческим сюжетам: «Аурора первым делом изобразила царя Гондофера, приглашающего в Индию апостола Фому; от Севера она взяла императора Ашоку с его «колоннами закона» и очереди людей, желающих встать спиной к колонне и, заведя за нее руки, попытаться их соединить, что якобы приносит удачу; ...перейдя к своему родному Югу, она нарисовала битву при Серингапатаме, меч Типу Султана, волшебную крепость Голконду, где негромкая речь человека, стоящего в надвратной башне, явственно слышна в цитадели, и прибытие первых евреев в стародавние времена...» [1, С. 69].

Таким образом, Аурора двигалась от истории, наиболее от нее далекой, мировой, к истории, касающейся ее самой, а именно к своей биографии: «На

почетном месте красовался Васко да Гама собственной персоной: ступив на индийскую землю, он принюхивался и выискивал, чем таким пряным, горячительным, денежным можно тут поживиться. Камоинш начал выхватывать взглядом семейные портреты, портреты не только живущих и умерших, но даже еще не рожденных – например, ее будущих детей, скорбно стоящих вокруг ее мертвой матери подле большого рояля» [1, с. 71].

Аурора изобразила свою семью так, что она должна была смешиваться и сливаться с миллионом вымышленных лиц, доказывая тем самым, что отдельные личности, их отгороженность, уникальность – это иллюзия, а истина – это непрекращающийся поток истории, которая, в свою очередь, представляет собой лишь зло, страх и отчаяние: «...и куда Камоинш ни смотрел, всюду он видел ярость женщин, мучительную слабость и компромисс на лицах мужчин, двуполость детей, смиренно-бесстрастные лики мертвецов» [1, с. 70]. В столь юном возрасте Аурора уже успела вкусить злобы, боли и разочарования этого мира. Она была лишена способности радоваться. То, что пробудило Аурору к творчеству, было вовсе не стремление творить само по себе – это была просто попытка ребенка избавиться от мучающего его одиночества, от давления замкнутого пространства: «...исходной причиной первого могучего творческого выброса Ауроры оказалась простая боль человеческой утраты, безутешная тоска осиротевшего ребенка. Комната была ее актом прощания» [1, с. 72].

С момента завершения ее первой работы, комнаты-полотна, она уже не перестает творить, и большинство ее картин носит биографический характер. Она изображает различные эпизоды из жизни своих родственников, с которыми ей так и не довелось сблизиться. Не умея любить своих детей должным образом и страдая от этого, Аурора пытается взглянуть на них сквозь призму своего творчества. Она пишет цикл картин под названием «Мавры», главным героем которого становится Мораиш Зогойби, ее сын. Пытаясь осмыслить и понять внутренний мир своего ребенка, обладающего сразу двумя врожденными уродствами: увечной правой рукой и чрезмерно быстрым ростом, она пишет его историю и его сущность и пытается осознать ее так же, как историю страны, чьим отражением он является. И чем шире становится пропасть между сыном и матерью, тем мрачнее и безысходней

творчество Ауроры. Завершается этот период самой значительной работой, картиной «Прощальный Вздох Мавра», на которой изображен «портрет ее сына, скитающегося в лимбе, как бродячая тень; портрет человеческой души в аду» [1, с. 347].

Картина отсылает читателя к знаменитой истории о взятии Фердинандом и Изабеллой Альгамбры и о бегстве последнего арабского правителя Боабдила. Таким образом, живопись Ауроры, наполненная историей частной, снова переплетается с историей мировой. Мораиш неоднократно появляется на полотнах матери в образе побежденного султана и сам постоянно соотносит себя с ним.

Мораиш Зогойби был лишен огромной части жизни, так как был лишен времени: его организм взрослел, развивался и старел с неминуемой скоростью, и Аурора пыталась замедлить этот процесс с помощью своих полотен.

Картины художницы в дальнейшем все больше и больше будут посвящены событиям двух разных историй: ее сына и ее страны. Живопись станет для нее способом запечатлеть ускользающие мгновения, с тех самых пор, когда она начала творить в «огромном сюрреалистическом доме» [1, с. 45], призраком которого была в детстве. Это здание – часть внутреннего мира-творца, и вплоть до своей смерти она никогда уже не сможет полностью избавиться от этого влияния, и все ее творчество будет попыткой выйти за пределы комнаты, в которой, будучи маленькой девочкой, она была заперта когда-то.

Картины Ауроры позволяют Салману Рушди экспериментировать с экфрасисом – описанием произведений искусства в литературном тексте. В руках Рушди экфрасис становится удобным устройством, чтобы вспомнить прошлое и предрекать будущее. Магические плитки в синагоге Кочина не только рассказывают историю евреев в Индии, но и предвещают атомную бомбу. Также и картины Ауроры проектируют Мораиша в прошлое в лице последнего эмира Гранады Боабдила; вся история Индии, от мифических времен до наших дней, абсорбируется в большой фантазмагории на стене спальни.

Таким образом, живопись и образ художницы Ауроры становится одной из важнейших тем в романе С. Рушди «Прощальный Вздох Мавра». В становлении образа художницы Ауроры большое значение имеет замкнутый локус дома. Именно



комната становится ее первой картиной, на которой художница изображает весь «великий рой бытия». Впоследствии она так и не сможет освободиться от довлеющего на нее замкнутого пространства комнаты, но воображение, заставляющее ее переплетать в своем творчестве исторические события далекого прошлого и настоящего, вымышленных и реальных героев позволяет ей не только остановить время, но и расширить границы замкнутого пространства. С помощью экфрасиса Салман Рушди создает еще один дополнительный мифический пласт повествования: картины Ауроры, плитки в кочинской синагоге позволяют автору заглядывать в будущее и переноситься в прошлое.

### Литература

1. Рушди С. Прощальный Вздох Мавра. Спб., 2012.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ОБСУЖДЕНИЕ ДОКЛАДОВ

**Чуванова О.И. (ДонНУ, г. Донецк) Проблема идентичности в рассказе**

**С. Рушди «Гармония сфер».**

- **Рубинская Е.С.:**

*Можно ли сказать, что для людей, живущих в «иной/чужой» культуре, характерна двойственность мировосприятия?*

- **Попова-Бондаренко И.А.:**

*Можно ли предположить, что имя одного из героев – Элиот – функционирует как «говорящее»?*

- **Белоконь С.А.**

*Становится ли шизофрения приметой исключительно европейской ментальности?*

- **Теличко Т.Г.**

*Какова роль музыки в рассказе?*

- **Белоконь С.А.**

*Работает ли хронотоп границы в произведении?*

**Вельченко Д.И. (ДонНУ, г. Донецк) К вопросу о структуре цветового символа.**

**Синестезия цвета в творчестве Андрея Белого**

- **Теличко Т.Г.:**

*Можно ли предположить, что синестезия А. Белого необходима для выражения идеи Бога?*

- **Белоконь С.А.**

*Какое количество стихотворений А. Белого было проанализировано?*

- **Попова-Бондаренко И.А.:**

*Существуют ли на Ваш взгляд цветовые приоритеты у Белого?*

**Рубинская Е.С. (ДонНУ, г. Донецк) Ракоходная композиция в литературных произведениях на примере стихотворения Уорсон Ширэ «Backwards»**

- **Попова-Бондаренко И.А.:**

*Корректно ли говорить о структуре заклинания в стихотворении?*

*К кому обращено стихотворение?*

- **Теличко Т.Г.:**

*Можно ли предположить, что автор прибегает к использованию возможностей «языка» кинематографии?*

**Бабий А.В. (ДонНУ, г. Донецк) Поэтика ощущений в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»**

- **Вельченко Д.И.:**

*Что Вы вкладываете в понятие «синестезия» в своем докладе?*

- **Белоконь С.А.**

*Рассматривается ли молодость с позиции эстетизма как высшая ценность?*

- **Чуванова О.И.:**

*Какое из ощущений доминирует в романе?*

- **Рубинская Е.С.:**

*Как соотносятся категории «красота» и «бессмертие» в эстетизме Оскара Уайльда?*

**Шевченко Ю.П. (ДонНУ, г. Донецк) Английский юмор: стереотип или реальность (роман К. Исигуро «Остаток дня»)**

- **Вельченко Д.И.:**

*На какой тип юмора ориентируется дворецкий в романе?*

- **Теличко Т.Г.:**

*Можно ли соотнести отсутствие юмора у дворецкого с проблемой «неразвитого» английского сердца?*

- **Чуванова О.В.:**

*Отличия в национальной специфике английского и японского чувства юмора?*

## Обсуждение докладов заочных участников

*В данном разделе публикуются вопросы, сформулированные участниками семинара к стендовым докладам, и ответы на них с сохранением авторской стилистики и орфографии.*

**Чернова Ю.В. (МПГУ, г. Москва) Способы авторского введения реплик персонажей в прозаический текст (на материале произведения Д.Б. Пристли «Дженни Вильерс: повесть о театре»).**

Доклад выходит на важную проблему театрального (театрализованного) прочтения художественной прозы (кстати, об этой исследовательской установке говорит и сноска на работу Н.С. Скороход). Но эта проблема, как нам кажется, в свою очередь, выходит и на особенности наррации. Интересный по потенциалу доклад только выиграл бы от того, если бы в его начале была прописана (проговорена) эта магистральная линия исследования.

1. Как автор доклада видит повествовательные «точки зрения»?
2. С чьей точки зрения показаны события, разворачивающиеся в 19-м веке – автора или героя - драматурга Мартина Чиверела? Не этим ли объясняется подчеркнутая театральность сцен из прошлого?
3. Существует ли позиция «всеведущего автора» или повествование сформировано движущимися «точками зрения» героев?
4. Есть ли разница в характеристике реплик персонажей, принадлежащих к разным временным пластам?
5. Неплохо было бы подключить (где это уместно, конечно) формы выражения интенций героев (см. о речевых актах у Дж. Остина). Дело в том, что для людей творческой профессии такая интенциональность важна, поскольку постоянно сталкивается первичная интенциональность (посыл героя-человека) и вторичная (посыл из глубины самой роли). Любопытно было бы это проследить (возможно, что будет и «пусто-пусто»), но как одну из задач – вполне можно поставить.

6. Вопрос об интертекстуальности: какое место занимают в театральном мире Пристли театральные концепции Уайльда, Моэма, не говоря о Шекспире (елизаветинской драме в целом). Возможно – Теккерея, где театральность внедрена в романы (уж точно – в «Ярмарке тщеславия»). Из ближайших, кроме Моэма, – конечно, Шоу (там ремарочный аппарат великолепен). Да и театральные автореминисценции Пристли можно было бы подтянуть.
7. Дженни Вильерс – единственный персонаж повести, который «не играет» в жизни, или можно описать таким образом еще кого-то из героев?
8. Что воплощает для героев истории Пристли театр - притворство, жизнь, возможность понять другого? Что-либо еще?
9. Представлены ли другие глаголы говорения и паравербальности в пьесе (обозначающие шепот, пение, улыбку и пр.)? Как эти глаголы характеризуют героев, к которым они относятся?
10. Насколько продуктивна переводческая стратегия В.Ашкенази в плане передачи этих глаголов?
11. Удачно ли сохраняется, на ваш взгляд, специфика авторских реплик в русском переводе повести?

**Жаркова Е.П. (ВГУ, г. Воронеж) «Тело и пища в антиутопии М. Этвуд «Рассказ Служанки»:**

1. Учитываете ли Вы работы Ж. Бодрийяра (тело как культ в обществе потребления и др.) и А.Сузнель (о символике человеческого тела)?
2. Хорошо бы подтянуть в качестве трамплина романы алиментарного характера, где на первый план выдвигается пища в контексте эротическом и гедонистическом, гармонизирующем. Затронуть, чтоб видеть контраст в антиутопии (Джоан Харрис, «Шоколад», Лаура Эскивель, «Шоколад на крутом кипятке», Жоржи Амаду, «Тереза Батиста, сладкий мёд...» и др.). Очень интересный подход у Вас!
3. В чем заключается символика имени героини – Служанка? В какой мере роман является феминистским/антифеминистским?

4. Есть ли в трактовке пицци у Этвуд связь с библейской символикой?
5. А с языческой?
6. Есть ли разница в гендерной трактовке телесности у Этвуд? В частности, как с этой точки зрения изображаются мужчины?

**Зайцева Е.В. (ЛНУ, г. Луганск) «Набоков и Достоевский: творческие связи (на материале романа «Отчаяние»)»:**

1. Справедливо ли придавать образу (в частности Раскольникова) черты объектно-антропоморфные? Не в этом ли кроется непонимание (недопонимание) романа Достоевского Набоковым?
2. При всей установке на пародийность (вплоть до «достоевских» фраз и интонаций!) не является ли роман Набокова своего рода «прощанием» со своим «эстетским» максимализмом?
3. В целом: авторская позиция в романе?
4. Какое место в романе занимает традиция европейского эстетизма?
5. Видится ли вербальная ткань романа только полем интертекстуальности или есть смысл говорить и об интердискурсивности? Если да/нет, то почему?
6. Убедительно прописаны романские параллели и полемика Набокова с Достоевским. Но, как мне кажется, остался непроясненным вопрос, почему Набоков так ожесточенно спорит с Достоевским, зачем пародирует его? Слишком уж много личного в этом.
7. Можно ли проследить влияние Достоевского в других произведениях Набокова?
8. «Отчаяние» – это все-таки больше полемика с Достоевским или развитие его идей на современной почве?

## **Оселедько М.В. (ЛНУ, г. Луганск) «Мандельштам и Пушкин»**

1. Петрополь и (Черное) море – единственные отчетливо пушкинские топосы у Мандельштама? Связаны ли они между собой? Противопоставлены ли друг другу?

Ответ:

*Нет, эти топосы – не единственные. Просто в данной статье мы выделили лишь часть от той массы найденного нами материала. По нашему мнению, все образы, имеющие какое-то отношение к Пушкину, связаны между собой.*

2. Если поэтические миры Пушкина и Мандельштама настолько далеки друг от друга, то чем можно объяснить такое количество отсылок к Пушкину?

Ответ:

*Ответ на этот вопрос – во всем содержании статьи. Пушкин был учителем и непререкаемым авторитетом для Мандельштама-поэта. Поэтому и творчество Мандельштама просто пронизано Пушкиным.*

3. Можно ли привести больше примеров «поэтизации непоэтического» у Мандельштама?

Ответ:

*Хотела бы уточнить, что работа по изучению интертекстуальных связей в творчестве Мандельштама еще продолжается. Еще идет сбор материала и его систематизация. Пока до ее окончательного оформления и завершения далеко.*

## **Петрушова Е.А. (МПГУ, г. Москва) «Сомерсет Моэм о Достоевском»<sup>1</sup>**

1. Как Вы полагаете, был ли знаком С.Моэм с русской житийной традицией, без знания которой невозможно анализировать произведения Достоевского?

2. Видятся ли автору следы "биографического метода" в аналитике С.Моэма?

---

<sup>1</sup> Представленный в сборнике текст доклада переработан с учетом заданных вопросов.

3. Не упрощает ли / не «облегчает» ли Моэм концептосферу сюжетно-фабульного действия в романах Достоевского, сводя её к лежащей на поверхности детективной структуре (кстати, весьма популярной в то время и в западной литературе)?
4. Из вопросов, заданных выше, вытекает один обобщающий: в чём ошибается Моэм? чего он не видит (или не хочет видеть) в поэтике Достоевского?
5. Обусловлена ли сложность восприятия Достоевского национальной ментальностью? Можно ли говорить, что рецепция Достоевского выявляет английскость Моэма?
6. Способствует или препятствует постижению Достоевского Моэмом нацеленность английской литературы на рассмотрение нравственных проблем (морализм)? А перенятый Моэмом у французов углубленный интерес к психологии?
7. Свойственны ли Моэму «необычность действий» и «исключительность характеров», которые он видел у Достоевского?
8. Почему, на Ваш взгляд, Моэм считает главной проблемой «Братьев Карамазовых» проблему зла?

**Голенко М.С. (МПГУ, г. Москва) «Роль замкнутого пространства в становлении личности-художника в романе Салмана Рушди «Прощальный Вздох Мавра».**

1. Не усматривает ли автор доклада типологической связи романа Рушди с романами «магического реализма»? (Г.Г.Маркеса, например, или Астуриаса?)

Ответ:

*Безусловно, творчество Салмана Рушди во многом коррелируется с творчеством авторов-представителей так называемого «магического реализма», в частности, Габриэля Гарсиа Маркеса. Установка изучать произведения Рушди в контексте традиций «магического реализма», выдвигая на первый план взаимодействие мифа и реальности, просматривается в ряде зарубежных и отечественных работ (Шамсутдинова Н. З. Магический реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. Anandharaj M. Salman Rushdie's «Midnight's Children»: The Link between Magical realism and*



*Postcolonialism // [http://www.tjells.com/article/361\\_Paper\\_on\\_Rushdie.pdf](http://www.tjells.com/article/361_Paper_on_Rushdie.pdf). Katukani M. Critic's Notebook; Telling Truth Through Fantasy: Rushdie's Magic Realism // <https://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-realism.html>.)*

*Особенно очевидна эта связь в романах Салмана Рушди «Стыд» и Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». В романе Рушди явственно прослеживаются признаки «магического реализма»: наличие двух реальностей, искажение жизнеподобия происходит с помощью мотива сна, время подвержено трансформации, автор иногда замещает свой взгляд с человека рационалистического на взгляд человека дорационалистического, отсутствует психологический детерминизм, многие герои обладают мифическим сознанием.*

*Британского постколониального автора Салмана Рушди привлек латиноамериканский «магический реализм» заложенной в нем культурной оппозицией. Это оппозиция между Старым и Новым Светом, между культурной традицией колоний и колонизаторов. В творчестве С. Рушди возникает схожая оппозиция между индийской и английской идентичностью.*

*Проблема взаимодействия британского постколониального романа и «магического реализма» рассмотрена мною подробно в дипломной работе «Романы Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» и С. Рушди «Стыд»: опыт компаративного анализа».*

2. Какое художественное воплощение, с точки зрения докладчика, в романе получила идея развития стран *ad marginem* – огромной периферии западного мира? (мотив замкнутости, изоляции)?

3. Что означает уродство сына Ауроры на уровне метафоричности?

4. Соотнесение уродства и быстрого роста сына?

Ответ:

*В первую очередь необходимо отметить, что в изображении Мораиша Зогойби, сына Ауроры, большую роль играет прием гротеска. Этот термин часто используется как способ обнажения форм существующего мироустройства, и М. М. Бахтиным, например, воспринимается как «относительность всего*

существующего и возможность совершенно иного мироздания» (Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Спб., 1990. С. 87).

Согласно «Краткому словарю литературоведческих терминов» Л. И. Тимофеева и Н. Венгорова, «Гротеск – художественный приём в искусстве и литературе, изображение человека или картин человеческой жизни в намеренно преувеличенном или преуменьшённом, уродливо-комическом виде, где реальное переплетается с фантастическим, пугающее, страшное с необычайно смешным и т. п.» (Тимофеев Л. И., Венгров Н. *Краткий словарь литературоведческих терминов*. М., 1963. С. 124).

Писатель XX века Фридрих Дюрренматт видел в гротеске способ отражения безобразия современной действительности: «Гротеск необходим современной литературе. Трагедия предполагает вину, необходимость, меру, ответственность. В мясорубке нашего века нет больше виновных и ответственных. Все сорвано со своих мест. Наш мир привел к гротеску, как к атомной бомбе... Однако, гротеск — это лишь чувственное выражение, чувственный парадокс, образ безобразного, лицо безликого мира» (Дюрренматт Ф. *Поручение, или о наблюдении наблюдателя за наблюдателями. Новелла в 24 предложениях*. М., 1990. С. 329).

Таким образом, гротеск, начиная с XX века и по сей день, помогает обличить «безобразное» на более широком, глобальном уровне.

Мавр – герой с физическими уродствами: изуродованной правой рукой и синдромом преждевременного старения, к тому же страдающий приступами астмы.

Быстрое старение героя тесно переплетается с мотивом тюрьмы. Время – это рамки, и судьба predeterminedила этому персонажу не переступить за них.

Кроме того, это очень сильно отличает героя от всех остальных персонажей, фактически он единственный персонаж, у которого нет двойника. Физические уродства обуславливают избранность героя, его особое положение, но вместе с тем и одиночество. Двойником его становится пространственный образ города. Вернее, это Мавр становится отражением этого локуса, его порождением. Как и Мавр, город приобретает уродливые черты: разрушенные здания, части человеческих тел: «Куски человеческих тел валялись повсюду, кровь людей и

животных, внутренности, кости» (Салман Рушди. *Прощальный Вздох Мавра*. СПб.: Амфора, 2012. С. 410). Таким образом, Мавр воплощает в своем образе уродство пространства: «Я становился никем, ничем; точнее сказать — тем, что из меня хотели сотворить» (Там же. С. 214). Главный герой подчеркивает свое положение бастарда, с горькой иронией расшифровывая само слово: «Бастард»: я равнодушен к этому слову. «Баас» – вонь. «Тард» – английское «turd» – попросту дерьмо. Итак: «бастард» – вонючее дерьмо; взять меня, к примеру» (Там же. с. 115). Таким образом, пространство города Бомбея персонифицируется в образе Морашиа Зогойби.

5. Можно ли трактовать настенную живопись героини как переключку с романом Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»? Если да, то что достигается этим эффектом интермедальности?

Ответ:

*Связь творчества Салмана Рушди с романом Фейхтвангера еще не изучалась.*

6. Оказал ли влияние (и если да, то в какой мере) на поэтику Салмана Рушди готический топос confinement?

7. Можно ли говорить о влиянии топоса дома как крепости? Соотнесении крепости и тюрьмы в реализации хронотопа дома?

Ответ:

*Так как в готической литературе катализатором сюжета является сам герой, продвигающийся в сложно организованную систему готического строения, в организации пространства часто возникает мотив лабиринта.*

*В романе Рушди эта модель реализуется не только в самом здании, но и во всем городе: «Чтоб вам на тысячу и одну ночь потеряться в этом дьявольском лабиринте, в этом городе проклятых!» (Салман Рушди. *Прощальный Вздох Мавра*. СПб.: Амфора, 2012. С. 428).*

*По сути, лабиринт – это множество перекрещивающихся между собой пространств, одни из которых имеют выход, а другие заканчиваются тупиком. Основная функция лабиринта – сбить с пути, лишить ориентира, а любая*

дезорIENTATION в представлении человека с мифологическим сознанием связана с влиянием внешних потусторонних сил, создающих ощущение зыбкости и миражности происходящего. По словам М. Элиаде, «Эти сооружения – рвы, лабиринты, насыпи и т. д. создавались в большей степени для того, чтобы помешать нашествию демонов и душ умерших, нежели защититься от нападения себе подобных».

В связи с этим возникает необходимость «прокладывания направления», поиска правильной дороги, и этот поиск, в силу специфики данной постройки, нередко заканчивается поражением. Лабиринт – это нечто стихийное, губительное, наводящее страх. Дебри лабиринта населяют страшные демонические существа. Из античной мифологии всем известен Минотавр – чудовище с головой быка. Лабиринт может быть также прибежищем умерших в нем духов или других призрачных существ. В романе «Прощальный вздох Мавра» в призрака дома превращается тринадцатилетняя Аурора, во время бессонных ночей бродившая по огромному дому-лабиринту: «В тринадцать лет моя мать Аурора да Гама взяла моду ночами бродить босиком по большому, полному запахов дому ее деда и бабушки на острове Кабрал – в то время ее часто посещала бессонница, и, странствуя по комнатам, она неизменно распахивала повсюду окна...» (Там же. С. 13). Кроме того, она выбрасывала из окон различные безделушки и даже довольно ценные вещицы: искусно обработанные слоновьи бивни и резные деревянные фигурки. Она настолько свыклась своей ролью привидения, что ее отец Айрши начал думать, что это влажными ночами бродит по дому его умершая жена: «...она сама была призраком своей умершей матери, за нее совершала поступки, говорила ее отлетевшим голосом...» (Там же. С. 16).

Таким образом, в мифическом сознании образ лабиринта связан с инобытием, а следовательно, каждый, входящий в него, «умирает» для мира людей: лабиринт становится ритуальным местом инициации. С другой стороны, этот образ выполняет защитную функцию. По словам М. Элиаде, «среди ритуальных функций лабиринта две особенно интересны для нас: во-первых, лабиринт символизировал запредельное, и любой посвященный, вступивший в него, осуществлял *descensus ad inferos* (спуск в ад) (ритуальную смерть, за которой следовало «воскресение»); во-

вторых, лабиринт являлся своего рода «оборонительной системой», как духовной (против злых духов и демонов, сил хаоса), так и материальной (против внешних врагов)» (Элиаде, М. Священное и мирское. М., 1994. С. 38.) .

Замкнутый топос, часто реализующийся в готической литературе в виде замка, находит отражение в изображении дома-крепости Васко Миранды в довольно мрачном и таинственном в готическом духе городке Бенехели. В этом городе он испытывает те же самые ощущения, что и на своей гибридной родине-тюрьме: «Я испытал столь мгновенное и мощное ощущение «дежавю», что голова у меня закружилась» (Там же. С. 449).

Дом, выстроенный Васко Мирандой, и весь городок Бенехели является своеобразным гротескным «двойником» «Элефанты»: статуэтки и бивни слонов, которые наводняли «Элефанту», заменила целая «Площадь Слонов» – вход в резиденцию.

Васко Миранда назвал свою крепость «Малая Альгамбра», попытавшись тем самым перенести образы, возникавшие на полотнах Ауроры, в реальность: «Васко сказал им, что он возродит в своей «малой Альгамбре» легендарную множественную культуру старинного Аль-Андалуса» (Там же. С. 438). Однако в результате пространство дома Васко и всего городка Бенехели, над которым он получил власть благодаря своему состоянию и наводящему страх безумию, стало еще более гибридным и пугающим, чем пространство Бомбея: «Я оказался в краю, где названия вещей и мотивы человеческих поступков были мне неизвестны. Вселенная была абсурдна. Я не мог сказать ни «собака», ни «где?», ни «я – человек» (Там же. С. 424). Таким образом, пространство, в которое попадает главный герой, становится еще более призрачным и неопределимым, еще более мультикультурным: «Я стоял посреди толпы, которая текла мимо в обоих направлениях, не обращая на меня ни малейшего внимания на манер скорее столичных жителей, нежели провинциалов. Я слышал обрывки разговоров на английском, американском, французском, немецком, шведском, датском и то ли нидерландском, то ли африкаанс. Но эти люди не были туристами – они шли без фотоаппаратов, и по их поведению чувствовалось, что они тут живут» (Там же. С. 429). И главный герой ощущает некоторую связь с ними, с людьми без родины,

живущими в абсурдном сюрреалистическом пространстве: «И что я такое, в конце концов, как не один из них...» (Там же. С. 429). Это мультикультурное пространство становится «подлинной Палимпстиной» (Там же. С. 450), которую создавала в своем воображении и на своих полотнах Аурора. И Мораши Зогойби становится ее пленником. Васко Миранда держит его взаперти, заставляя писать историю своей жизни.

8. Как соотносятся в судьбе Ауроры свобода и несвобода (затворничество, предопределенность, обусловленность временем, национальностью, родовой кармой др.)?

9. Можно ли сказать, что замкнутое пространство у Рушди – это метафора закрытой восточной культуры?

Ответ:

Художественное пространство в постколониальной литературе и, в частности, творчестве Салмана Рушди обладает знаковыми особенностями. Это культурный код, возникший в результате освоения писателями-мигрантами чужеземной территории и формирования особого мультикультурного мира, получившего свойство гибридности. В этом мире формируются новые идентичности в общественной и личной жизни. Это явление в литературной критике получило название «промежуточное пространство» (“interstitial space”). Под этим понятием Х. Бхаба понимает состояние писателя-мигранта, воспринимающего себя как часть нескольких миров и нескольких территорий, но в то же время и не относящего себя ни к одному из них (Bhabha H. *The Location of Culture*. New York, 1994. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bhabha-LocationofCulture-chaps.pdf>.) Таким образом, такое «промежуточное пространство» обладает особой культурной идентичностью. Часто в произведениях писателей-мигрантов местом действия становится некое «промежуточное пространство», отгороженное от остального мира. Отгороженность пространств романа Салмана Рушди «Прощальный вздох Мавра» также заключается в культурной непохожести, инаковости.

*Таким образом, можно сказать, что замкнутое пространство – это, безусловно, метафора закрытой культуры, но не восточной и не западной, а новой, мультикультурной.*

10. Соотносится ли роман Рушди с европейской традицией романа о художнике?

11. Что первично – замкнутое пространство, как стимул к преодолению, толчок к развитию творческих способностей или творческие способности, как средство выхода за пределы замкнутого пространства?

Ответ:

*Роман о художнике характеризуется особым художественным единством, главенствующей чертой которого является творчество как цель героя-художника.*

*Движущей силой художника является акт творения. Таким образом, художник начинает выполнять функции Творца, Бога. Неизбежным при этом является появление конфликта (Человек и Творец, реальный мир и мир искусства и т. д.). В романе Салмана Рушди творчество Ауроры является отражением мультикультурного пространства, чью пугающую гибридность усиливает воображение художника.*

*Картины Ауроры, которые суть есть символическое отражение топоса Бомбея, изображают целую Вселенную под названием Палимпстина: «две вселенные, два измерения, две страны, два сна врезаются друг в друга или накладываются друг на друга. Пусть это зовется Палимпстиной». (Салман Рушди. Прощальный Вздох Мавра. СПб.: Амфора, 2012. С. 247)*

*Вселенная, которую пытается изобразить Аурора, - это не столько «наслоение» двух стран и двух культур как таковое, когда один пласт явления скрыт под другим, сколько равноправное их взаимодействие, в результате которого рождается пространство-миф: «Стоило гренадскому красному форту появиться в Бомбее, как на мольберте Ауроры все моментально переменилось. Альгамбра вскоре стала не совсем Альгамброй; к мавританской изысканности добавились элементы индийской архитектуры, могольские красоты дворцов-крепостей в Дели и Агре. Наш холм стал не совсем Малабар-хиллом, берег под ним был лишь отчасти*

*похож на пляж Чацпатти, и Аурора населила эти края воображаемыми существами – чудовищами, слоноподобными богами, духами». (Там же. С. 247.)*

*Создавая на своих полотнах вымышленные топосы, героиня пытается уйти от реального довлеющего пространства. Таким образом, творчество в романе становится лишь способом выйти за пределы замкнутого пространства, а не предметом изучения писателя, что все-таки в большей мере свойственно классическому роману о художнике.*

12. Случайно ли, что мотив затворничества у Рушди связан преимущественно с женскими персонажами?

Ответ:

*Преимущественно с женскими персонажами мотив затворничества связан в романе «Стыд» (Билькис Хайдар, Рани Харалпа, три сестры Бабур), в котором автор рассматривает чувство стыда как один из аспектов женской природы, актуализируя проблему положения женщины в мусульманском мире.*

*В остальном же нет никаких оснований делать на этом упор, так как мотив затворничества связан практически со всеми персонажами как романа «Стыд», так и романа «Прощальный Вздох Мавра».*



НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**Жанр, метод, стиль. Художественная коммуникация.**

Материалы Межвузовского аспирантского семинара  
с международным участием  
по истории и теории литературы

Язык издания: русский.

Компьютерная верстка: О.В. Голуб