

Донецкий национальный университет

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

Материалы
Межвузовского аспирантского семинара
с международным участием
по истории и теории литературы
2 декабря 2015 года

Донецк 2015

УДК 82-1/-9:378.147.34(078)

ББК Ш40*002.2я43 + Ш43(0)*002.2я43

Жанр, метод, стиль. Художественная коммуникация: Материалы Межвузовского аспирантского семинара с международным участием по истории и теории литературы (Донецк, 2 декабря 2015 г.) / Отв. Ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2015. – 64 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонНУ (протокол № 4 от 29.12.2015 г.).

В сборник вошли материалы межфакультетского аспирантского семинара «Жанр, метод, стиль. Художественная коммуникация». 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 Воронежского государственного университета (ВГУ) и Московского педагогического государственного университета (МПГУ).

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

© Донецкий национальный университет, 2015

© Коллектив авторов, 2015

Содержание

Чуванова О.И.

Самоидентификация и стереотипы в художественном мире
рассказов Салмана Рушди. 3

Рубинская Е.С.

Джаз как проявление *musica humana* в рассказе Джеймса Болдуина
«Блюз Сонни» 14

Голуб О.В.

Религиозный контекст исторического романа В. Скотта «Айвенго» 22

Амелина Е.Е.

Функция рассказчика и повествователя в английской новеллистике
второй половины XIX века 29

Жаркова Е.П.

Перспективы развития жанра антиутопии в XXI веке:
поворот или тупик? 39

Приложение 47

О.И. Чуванова

Донецкий национальный университет

**Самоидентификация и стереотипы в художественном мире
рассказов С. Рушди**

Современный рубеж веков (XX-XXI вв.) отмечен актуализацией межкультурного диалога, потребность в котором особенно отчётливо обозначается на сломе эпох, в период перехода, с характерным для него пересмотром системы ценностей. В постмодернистской и постколониальной картине мира особое значение в контексте проблемы «свой – чужой» приобретает оппозиция «Восток – Запад». Несмотря на длительную историю отношений между востоком и западом, в настоящее время эта оппозиция усложняется вследствие «стирания» межкультурных границ. Последнее ведёт к сложности сохранения родной культуры и обретения самости.

Важная роль в восприятии другой культуры отводится стереотипам, которые, по словам А.П. Садохина, являются «наиболее удобными и привычными моделями» [3, с. 204], помогающими классифицировать новую информацию. Национальные стереотипы могут отражать как представления о «своём» – аугостереотипы (или автостереотипы), так и представления о «другом» – гетеростереотипы. Стереотипы неизбежно ведут к упрощению мировосприятия и зачастую затрудняют понимание «другого», а порой и «своего». За схемами и шаблонами теряется индивидуально-личное, что зачастую препятствует не только пониманию «чужого», но и осознанию («открытию») себя.

Проблема «Восток – Запад» становится центральной для творчества британского писателя индийского происхождения Салмана Рушди, отличающегося не только особыми взглядами на историю отношений Востока и Запада, но и своей изначальной пограничностью («двойным зрением» [4]). Важно отметить тот факт, что, являясь носителем не только индийских, но и мусульманских традиций, Рушди создаёт свои произведения

на английском языке. Так как в рассказах первой части сборника собственно западная точка зрения не присутствует, можно предположить, что автор принимает во внимание возможную точку зрения «концепированного» читателя, в данном случае – англичанина.

Целью нашего исследования является выявление роли стереотипов и штампов в художественном мире С. Рушди, воссозданном в сборнике рассказов «Восток, Запад», и, прежде всего, в первой части сборника – «Восток», а также их влияние на самоидентификацию персонажей.

Часть под названием «Восток» открывает сборник «Восток, Запад», то есть автор «устанавливает» композиционную точку отсчёта: Восток – это не только начало повествования, Восток – это колыбель цивилизации, средоточие древности и мудрости, а также родина биографического автора. Как отмечает Г.Ш. Чхартишвили, существуют конкретные аспекты толкования понятий «Восток» и «Запад», в частности, это противопоставление духа и материи, интуиции и рационализма [7]. Неразвёрнутое название первой части (просто «Восток») создаёт предпосылку для уже устоявшегося читательского ожидания: Восток привычно ассоциирован с духовным, таинственным, экзотическим, сказочным миром. Обманывая эти ожидания, автор развенчивает культурные стереотипы, реализованные в системе отношений «Восток – Запад», и акцентирует обретение (или потерю) героями самости.

В первом рассказе части «Восток» – «Хороший совет дороже рубина» («Good Advice Is Rarer Than Rubies») – два центральных персонажа – индийская девушка мисс Рехана, которая приезжает в английское консульство за визой, и пожилой «специалист по советам» Мухаммед Али. Образ Реханы изначально ломает как европейские (английские, по преимуществу) читательские стереотипы, так и внутренние культурные/ментальные стереотипы (индийские). Мисс Рехана совершенно не соответствует образу застенчивой и доверчивой индийской девушки, продолжательнице семейных традиций, стремящейся быть под опекой мужа,

какой её ожидает увидеть, к примеру, английский читатель. Напротив, Рехана не ищет поддержки у мужчины и приезжает в консульство совершенно одна («Только мисс Рехана приехала без сопровождающего, но как раз она держалась без страха» [2], «she...had come on her own, and did not seem at all alarmed» [9, с. 6]), не испытывая никакого страха или смущения, в отличие от других женщин, ожидающих своей очереди у ворот консульства.

Своим поведением Рехана ломает и индийский культурный стереотип, выказывая свою личную свободу, о чём будет сказано ниже. В рассказе не указано, к какому вероисповеданию принадлежит девушка, однако имена главных героев и указание на местоположение консульства очерчивают героев как носителей мусульманской религии. Имя Рехана может означать «от Бога» или «душа от Бога» (араб.). Имя её жениха, находящегося в Лондоне, – Мустафа Дар – очень распространенное среди мусульман (в переводе с арабского – «избранный»), как и имя старика – Мухаммед. Действие происходит в Лахоре, округе Пакистана, где ислам является государственной религией.

Об исламском вероисповедании героев свидетельствуют и характерное поведение окружающих Рехану людей: у женщин-просительниц закрыты лица, и они прибывают в консульство в сопровождении мужчин, что тоже характерно для мусульманской традиции. Рехана же появляется одна, без сопровождения, и открыто обращается к мужчинам. Несмотря на этот «слом» стереотипа в восприятии окружающих, нельзя не отметить органичность поведения девушки: её действия не продиктованы стремлением выделиться в толпе или намеренно пойти против своих убеждений.

В самом начале рассказа очерчивается некая исключительность Реханы, чему способствует и описание ее портрета, в котором повествователь выделяет не столько красоту, сколько выразительность и необычность: «Глаза у мисс Реханы были большие, блестящие, черные, таким не нужна была никакая сурьма» [2] («Miss Rehana's eyes were large and black and bright enough not to need the help of antimony» [9, с. 5]). Рехана красива и

решительна, она притягивает взгляды окружающих и не чувствует стеснения. Девушка не только не боится, но и своим душевным настроением внушает окружающим уважение. Мужчины, с которыми она сталкивается, оказывают ей своего рода почести. К примеру, водитель автобуса пытается ей угодить: «после чего тот [водитель] выскочил перед ней и, театрально наклонив голову, придерживал дверь, пока та [Рехана] не вышла» [2] («he [the driver] jumped down and held the door open for her, bowing theatrically as she descended» [9, с. 5]), а лала (военнослужащий), стоящий на страже консульских врат, даже отвечает ей с некоторой вежливостью, хотя не переносит обычных посетительниц.

Отношение героев к традициям Востока лишено однозначности и также не совпадает с «ожиданием» читателя. Рехана приезжает в консульство с целью получения визы на выезд в Англию, так как её жених Мустафа Дар присылает её вызов. Родители девушки обручили её ещё в возрасте девяти лет, и в рассказе подчёркивается существенная разница в возрасте Реханы и Мустафы. И тогда как Мухаммед Али поддерживает авторитет родителей в вопросе планирования жизни детей, Рехана говорит об этой «распланированности» с грустью. Её жених для неё совершенно чужой человек, с которым она уже не стремится связать свою судьбу: «У меня есть его фотография, но он для меня давно чужой человек. Я даже не узнала по телефону его голос» [2] («I have his photo, but he is like a stranger to me. Even his voice, I do not recognize it on the phone» [9, с. 14]). Этот уход от традиционного послушания родительской воле ломает и аутостереотип восточного человека, одним из важных аспектов которого является семья.

Поведение старика Мухаммеда Али (второго центрального персонажа) также призвано опровергнуть стереотипы на уровне читательского восприятия. Вначале он рисуется седым стариком, «экспертом по советам», что предполагает наличие опыта и знаний. Вместе с тем его имя отсылает к имени пророка ислама Мухаммеда (известного также как Магомет, Мохаммед). По факту же Али оказывается обычным мошенником: «старый

жулик» [2] («the old grey-hair fraud» [9, с. 7]), наживающимся на доверчивости посетителей консульства, в особенности – женщин: «обычно он выяснял, кто откуда приехал, прежде чем подходил к этому моменту, а потом уже говорил смело, нисколько не боясь, что она рискнёт во второй раз проделать такой путь в сотни миль» [2] («...he normally made sure of this before beginning to trick them – so even when they discovered they had been swindled they were unlikely to return» [9, с. 10]). Он умело использует предубеждения английских служащих по отношению к местным женщинам – ещё один стереотип, на этот раз человека западной культуры – а именно, восприятие всех «вторичных» женщин как «ненадёжных», стремящихся, в понимании работников консульства, любой ценой получить разрешение на выезд в Великобританию для наживы. Зная наивность и боязливость женщин-просительниц, Мухаммед Али запугивает их консульской бюрократической процедурой и за хорошую плату предлагает свою «консультативную» помощь, но, по сути, обманывает их.

Рехана же своим поведением разрушает шаблонное, стереотипное представление Али о женщинах: он ждёт привычной наивности и покорности, а видит раскрепощённость и уверенность. Рехана вовсе не стремится уехать к жениху, но желает остаться в Индии, а потому отказывается от помощи старика-«консультанта» в получении документов на выезд и намеренно не следует его совету давать правдивую информацию о себе и своих отношениях с женихом. Али, ожидая девушку на выходе из консульства, видит её спокойной и счастливой, и ошибочно полагает, что Рехана получила визу. Узнав о непредсказуемом поведении девушки и последующем отказе консульства, он поражён и не может собраться с мыслями: «вторичные» женщины стремились уехать из страны всеми способами, тогда как Рехана, имея все шансы преуспеть в оформлении документов на выезд, отказывается от этого. Здесь также имеет место слом как ауостереотипа (мнение Али-индийца касательно индийских женщин), так и гетеростереотипа – точки зрения концепированного читателя, у

которого сформировался вполне определённый образ индийской женщины как покорного существа.

Намеренный обман Реханы не является вызовом обществу или разрывом с традициями; к данной ситуации применимы слова исследователя Наливайко о «своём месте в бытии» [1], где Рехана и стремиться остаться, не вживаясь в другую культуру. Девушка действует уверенно и свободно, что отсылает скорее к индуистскому, нежели мусульманскому началу. Женский образ в этом рассказе на символическом уровне восходит к индуистской идее женской творческой энергии, воплощенной в Шакти, мифологической Богине-Матери, Богине-Природе. Об этой божественной составляющей свидетельствует и появление, а скорее – явление девушки в начале рассказа: изначально её скрывает облако пыли, которое постепенно рассеивается и обнаруживает перед присутствующими исключительную красоту Реханы (что схоже с явлением богини). Наличие и мусульманских, и индуистских традиций свидетельствует о том, что образ героини формируется двумя культурными потоками. Это обосновано и историей индуизма на территории Пакистана, изначально находившегося в составе Индии.

В центре второго рассказа «Радиоприёмник» («The Free Radio») – красивый юноша-рикша Рамани («Бог одарил его божественной красотой» [2], «God had blessed him with God's own looks» [9, с. 19]), не способный противостоять влиянию западного образа жизни, которое закрепилось в течение продолжительного господства англичан. Автор подчеркивает неопытность и наивность героя, что мешает ему освободиться от принятых штампов: «...парень был ещё глупый, осёл молодой да и только, а таких ничему не научишь» [2] («...the boy was an innocent, a real donkey's child, you can't teach such people» [9, с. 19]). Рамани увлечён западными ценностями, не совсем органичными для восточной ментальности: так, в рассказе рикша часто изображается с волосами, уложенными по моде западного мира: «Ехал как-то Рамани по улице...и голова у него была намазана, будто на свадьбу» [2] («...Ramani rode into town...his hair greased like for a wedding» [9, с. 20]).

Так как Запад приносит с собой моду на киноиндустрию, неудивительно, что рикше особенно льстит сравнение с кинозвездами Болливуда: «Ты красавец, говорили они, в сравнении с тобой Шаши Капур и Амитабх просто страшилы какие-то, и тебе, мол, нужно в Бомбей, сниматься в кино» [2] («...compared to you Shashi Kapoor and Amitabh are like lepers only, you should go to Bombay and be put in the motion pictures» [9, с. 22]). При этом очевидно, что восприятие Запада сводится у героя к набору штампов и стереотипов, которые ограничивают глубину понимания западной культуры. Так, Рамани ассоциирует Запад только с модой, показной красотой и популярностью.

Одним из центральных образов рассказа становится бесплатное радио, которое является поощрительной наградой за добровольное согласие мужчин на операцию во время «чрезвычайного положения» (речь идёт о принудительной стерилизации мужчин из бедных слоёв населения). Рамани часто изображается имитирующим прослушивание радио. По сути, радио становится выражением губительной политики Запада по отношению к покорённому Востоку и используется правительством в качестве механизма управления поведением населения. Наивность и неискущённость восточного человека опрокидывают представления о Востоке, противоречат его образу как средоточию мудрости. Радиоприёмник становится симулякр, заменителем духовной составляющей, столь характерной для Востока. Кроме того, неспособность индийского юноши разделить в сознании «своё» и «чужое», становится примером необдуманного отказа от исконной идентичности.

Кульминация рассказа сосредоточена в эпизоде, когда Рамани добровольно подвергает себя стерилизации: потеря мужского начала и неспособность продолжения рода на символическом уровне могут рассматриваться как контроль Запада над восточной цивилизацией. Но, с другой стороны, это также свидетельствует о разрыве героя с Востоком и о разрушении целостности и самости: отказавшись от следования традициям, Рамани подтверждает «несвободу» сознания восточного человека,

ориентирующегося «не столько на *себя*, сколько на *чужого*» [6, с. 12 (выд. автором)].

В данном рассказе также очень важным является фигура рассказчика – старца, участника происходящих событий. Если в первом рассказе предполагаемый мудрец-старик оказывается хитрецом и манипулятором, то в рассказе «Радиоприемник» многократно подчёркивается не только мудрость, но и отказ от неё: «Знали мы, что всё кончится плохо, да кто только сейчас за умом ходит к старикам? Кто, я вас спрашиваю?» [2] («We felt bad for him, but who listens to the wisdom of the old today? I say: who listens?» [9, с. 19]). Кроме того, старик в данном рассказе – учитель, ушедший на пенсию: «господин учитель *в отставке*» [2] («...mister teacher sahib *retired*...» [9, с. 24; (выдел. автором)]), что констатирует и потерю влияния со стороны старшего поколения. Противопоставляется стремление Рамани получить радио, отождествляющееся с односторонней дистанцированной коммуникацией, отказу от диалога с учителем.

События третьего рассказа – «Волос пророка» («The Prophet's Hair») – сфокусированы на индийской семье, которая исповедует ислам, но придерживается западных традиций, что влечёт за собой не только разрыв с Востоком, но и гибель семьи.

Один из персонажей – глава семьи Хашим – ростовщик-коллекционер, что уже очерчивает его роль как носителя западных ценностей, понимаемых, как и в предыдущем рассказе, в упрощённой, [стереотипной] форме. Как ростовщичество («богатый ростовщик по имени Хашим» [2], «the wealthy moneylender Hashim» [9, с. 41]), так и коллекционирование («Весь вид его кабинета свидетельствовал о страсти Хашима к коллекционированию» [2], «All around him in his study was the evidence of his collector's mania» [9, с. 26]) в большей степени характерны для западной культуры. Несмотря на то, что явление ростовщичества, как и торговли широко распространено на Востоке, важным становится оценка этих качеств самим героем. Так, Хашим считает, что поступает мудро и правильно, взимая даже с бедных людей высокие

проценты: «чтобы научить их уважать деньги». Дети Хашима также воспитываются «на западный лад»: «Детям своим, Атте и Хуме, ростовщик с женой неустанно прививали всю жизнь такие добродетели, как бережливость, честность и здоровое свободомыслие» [2] («In their children, Atta and Huma, the moneylender and his wife had successfully sought to inculcate the virtues of thrift, plain dealing and a healthy independence of spirit» [9, с. 42]). Но подобное воспитание, которое на первый взгляд кажется органичным и правильным, для Хашима становится всего лишь ещё одной возможностью вознести похвалы самому себе: («Об этом Хашим тоже был не прочь лишний раз помянуть» [2]). Важным становится и то, что стремление всех членов семьи подогнать себя под мерки западного образа жизни приводит к отходу от традиций исконной восточной семьи, что становится угрозой для национальной идентичности.

Повествователь указывает на хрупкость этой европеизированной семьи без основ, на её неустойчивость и готовность рухнуть в любой момент: «всё хрупкое, словно стекло, благополучие дома, изысканная, будто фарфор, учтивость и подобное алебаstrу изящество» [2] («...the glassy contentment of that household, of that life of porcelain delicacy and alabaster sensibilities» [9, с. 42]).

Волос пророка становится «карой свыше», так как Хашим, неспособный противостоять искушению, присваивает эту реликвию, оправдывая кражу страстью, характерной для любого западного коллекционера: «...я желаю обладать фиалом, а вовсе не волосом *самого пророка*... Говорят, американские миллионеры скупают по миру ворованные шедевры, чтобы потом укрыть их в своих подземельях... Да, вот они бы меня поняли» [2] («...it's the phial I desire, not the hair. There are American millionaires who buy stolen paintings and hide them away – they would know how I feel...» [9, с. 44]).

Реликвия не приносит в дом ростовщика благословения и не укрепляет веру, но необратимо возвращает виновного в краже к первоначальным традициям и религии. В результате от западной «свободы нравов» ростовщик

бросается в религиозный фанатизм, и в этом неразумном переходе от одной крайности к другой рушится его жизнь. Как отмечает Н.З. Шамсутдинова, «...обладатели волоса Пророка становятся пленниками святыни, хотя их первоначальный замысел заключался в том, чтобы владеть реликвией, как игрушкой» [8]. Таким образом, отказ от корней как результат продолжительного влияния Запада на представителей восточной среды, приводит к потере целостности, что делает человека неустойчивым перед воздействием штампов и стереотипов, как механизмов манипулирования сознанием.

Все три рассказа первой части сборника «Восток, Запад» объединены топосом Индии – и главными героями, принадлежащими миру Востока. Выбор в качестве главных героев мошенника («Хороший совет дороже рубина»), бедного рикши и вдовы вора («Радиоприёмник»), ростовщика, вора («Волос пророка») обманывает читательское ожидание и способствует развенчанию существующих культурных штампов (Восток как средоточие мудрости; приверженность традициям; неизменный уклад жизни).

Автором убедительно показано, что при всей важности взгляда «другого» в процессе самоидентификации личности, национальные/культурные стереотипы затрудняют восприятие как другого, так и себя. Понимание своей культуры в значительной степени достигается благодаря противопоставлению Своего Другому, однако в упрощенной форме это приводит скорее к отказу от идентичности, чем её сохранению.

Список использованной литературы

1. Наливайко И.М. Топос и атопия (К проблеме специфики типов субъективации в контексте диалога культур) / И.М. Наливайко. – ТОПОС – № 1 – 2000. – С. 92-96.
2. Рушди С. Восток, Запад [Электронный ресурс] / Салман Рушди. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/rushdi_salman/vostok_zapad.html#0

3. Садохин А.П. Теория и практика межкультурной коммуникации: [Учеб. пособие для вузов]. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. – С. 172-232.
4. Салганик М. О благотворности сомнений. Сальман Рушди – «Стыд» и другие романы./ Иностранная литература. - № 9. – М.: Известия, 1989. – С. 225-233.
5. Филюшкина С.Н. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода). – Логос. – № 4 (49). – 2005. – С. 141-155.
6. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 9-13.
7. Чхартишвили Г. Ш. Но нет Востока и Запада нет (о новом андрогине в мировой литературе). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html
8. Шамсутдинова Н.З. «Магический реализм» в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди) [Текст]: автореф. на соиск. учен.степ. канд. филолог. наук (10.01.03) / Шамсутдинова Нелли Зефаровна; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2008. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/magicheskiy-realizm-v-sovremennoy-britanskoy-literature>
9. Rushdie S. East, West [Text] / S. Rushdie. – London: Vintage, 1995. – 216 p.

Е.С. Рубинская

Донецкий национальный университет

Джаз как проявление *musica humana*

в рассказе Дж. Болдуина “Sonny’s Blues”

Рассказ Джеймса Болдуина “Sonny’s Blues” (1957) – один из наиболее широко изучаемых и цитируемых в американской литературе XX века. В литературоведческих исследованиях он рассматривается во множестве контекстов – с точки зрения психологии поведения героев, соотношения реализма и модернизма, передачи особенностей творческого процесса, борьбы поколений в искусстве и жизни и, собственно, как образец музыкализированной прозы. На наш взгляд, концепция джаза в рассказе близка концепции *musica humana*, или «музыки души», поскольку текст может служить примером того, как музыкальное начало выполняет не только артистическую, но и социальную функцию, гармонизируя мироощущение и обеспечивая понимание между людьми.

В начале истории рассказчик – хорошо образованный человек, школьный учитель в Гарлеме, ветеран неназванной войны, в то время как его брат Сонни, джазовый пианист, сидит в тюрьме за хранение наркотиков. Кажется, разные образы жизни предопределяют невозможность диалога между героями. Вместе с тем, конфликт между рассказчиком и Сонни начинается тогда, когда оба еще очень молоды. Старший брат, впечатленный просьбой матери присмотреть за Сонни после ее смерти, неумело пытается играть роль взрослого. «Я не мог понять, чего ради хочет он тратить время, болтаясь по ночным клубам, паясничая на эстраде над толпой танцующих. Это было как-то... недостойно его. Я никогда не задумывался над этим раньше, просто не приходилось, но, пожалуй, я всегда относил джазистов к числу тех, кого отец называл бездельниками» [3, с.8]. Это предубеждение чуть не разрушает отношения между героями, доводя одного до депрессии, а другого до наркотической зависимости. Тем не менее, несмотря на

трагическую двойственность роли музыки в жизни героев, гуманистическое начало неизменно побеждает, как бы ни была тяжела ситуация.

Исследователь А.Е. Махов выделяет три разновидности музыкального в литературе: музыка сфер, музыка души и музыка как источник моделей для литературных произведений. «Человеческий» аспект отношения к музыке актуализируется в эпоху романтизма, хотя термин уходит корнями еще в средневековую риторику, а взаимосвязь и сходство музыки с индивидуальной внутренней жизнью обсуждались еще Платоном. Особенность *musica humana* заключается в осознании ее отличия от музыки как таковой. Кроме того, как будет показано ниже, ключевые идеи, связывающие ее с романтизмом, оказываются актуальны и для восприятия джаза.

Махов цитирует Г. В. Ф. Гегеля: «Музыкальное в таком понимании связано с “внутренним” в его автономности, независимости от всякого внешнего предмета; именно так позднее истолкует принцип музыки Гегель: ее содержание – “самая последняя субъективная глубина как таковая (*letzte subjektive Innerlichkeit als solche*)”; музыка – “искусство души, которое непосредственно обращается к душе”» [4]. Тема обращения искусства «к душе», особенно в наиболее темные и тяжелые периоды жизни, становится для рассказа Болдуина ключевой. Уже первое упоминание даже не музыки, а «сложной и вместе с тем простой» песенки, насвистываемой гарлемским мальчиком-школьником происходит на фоне мрачных мыслей рассказчика о том, что ждет этих детей в будущем: «Она лилась легко, как песня птицы, и безучастная нежность этой мелодии глубоко трогала здесь, в этом резком, ярком свете дня, где только чудом ей удавалось устоять среди бесчисленного множества других звуков» [3, с.2].

Музыка выступает в подобной роли на протяжении всего рассказа. Насвистывание песенки, например, упоминается в тексте еще дважды, и оба раза на фоне печального или откровенно трагического контекста. Насвистывая песенку, погибает под колесами пьяных белых дядя главного

героя, музыкант и душа компании. Сам рассказчик начинает свистеть от отчаяния, окончательно рассорившись с братом. Ему потребуется еще много времени, чтобы осознать необходимость слышать (как музыку, так и другого человека или самого себя). Неспособность слышать и невосприимчивость к чужим переживаниям многократно подчеркивается в тексте. Рассказчик не слышит свою собственную боль и пытается отгородиться от чужой. Точно так же он не слышит своего брата, которому вместо нотаций нужна поддержка. В начале рассказа он сердит на друга Сонни, который, по его мнению, не имеет права говорить правду в его присутствии, даже если эту правду сам рассказчик только что подумал "про себя". Когда между ними с братом происходит примирение, рассказчик продолжает удивляться, что Сонни, никогда не отличавшийся разговорчивостью, «умирает от желания» поговорить – но сам же указывает на то, что «умирает от желания» слушать: «...между нами встал, встал навсегда тот неподвластный времени или прощению факт, что я молчал, - и так долго! - когда только человеческое слово могло помочь ему» [3, с.14].

Тем не менее, именно желание сближения, выраженное в готовности говорить и слышать другого, становится залогом понимания. Поэтому решение рассказчика пойти на концерт к Сонни показывает его окончательную готовность услышать и примириться с услышанным. Здесь он наконец понимает, что у каждого человека вокруг него есть своя боль и свой блюз. Оказывается, что короткие мгновения, в которые боль отступает, стоят того, чтобы жить, и наибольшую ответственность в эти моменты берет на себя тот, кто готов говорить и слушать: «...даже в тех редких случаях, когда что-то отворяется внутри нас и музыка входит, то, что нам слышится в ней или что говорят нам о ней другие, - всего лишь личное, частное, преходящее. Но человек, который творит музыку, слышит иное, он вступает в единоборство с ревом, поднимающимся из бездны, и обуздывает его в тот миг, когда рев этот готов сотрясти воздух» [3, с.14].

По Махову, романтическое воображение, вдохновленное идеей музыкальности, стремится переосмыслить в позитивном духе, реабилитировать понятие беспорядка. Нечто похожее происходит в рассказе – и на сюжетном, и на контекстуальном уровне. Нетрудно вспомнить распространенное отношение к джазу как к какофонии, спонтанному и бессмысленному набору звуков, который оскорбляет художественный вкус людей, воспитанных на классической музыке. В тексте, разумеется, актуализируется и это отношение к джазу вообще, и восприятие би-бопа, которым бредит Сонни и который на момент событий рассказа выглядит слишком авангардно для широкой публики. По М. Сото, болдуиновские отсылки к Луи Армстронгу и Чарли Паркеру отражают бурные дебаты между поклонниками «традиционного» джаза и авангардизма музыки стиля боп [2, с.178]. В каком-то смысле сама динамика отношений между героями отражает борьбу традиционного мышления с новаторским, которая всегда связана с нежеланием или отсутствием готовности воспринимать новое и непривычное.

Невозможность мириться с беспорядком как в искусстве, так и в обычной жизни, мгновенно уничтожает возможность понимания. Сонни, мечтающий стать джазовым пианистом, живет у невесты своего брата и с утра до вечера практикуется, но домашние медленно сходят с ума: «Изабел призналась, что выглядит это так, будто музыка, а не человек, поселилась под одной крышей с ними. Музыка, которая для нее, да и для всех ее родных была, разумеется, лишена всякого смысла. Присутствие Сонни начало действовать на них угнетающе, как если бы в доме их поселилось какое-то божество или чудовище» [3, с.9]. Примечательно, что в оригинальном тексте речь идет даже не о музыке – используется слово *sound*, которое подчеркивает принципиальную невозможность оценить занятие Сонни как искусство.

Как уже упоминалось выше, рассказчик долгое время не может принять несправедливость жизни – сравнительную безнадежность проживания в

Гарлеме, преждевременный уход родителей, наркозависимость Сонни, смерть маленькой дочери. Нетрудно заметить, что герои находятся на разном уровне отношения к своему страданию. Психологизм прозы Болдуина позволяет отразить как слепоту и глухоту рассказчика, который предпочитает отгородиться от своей душевной боли, игнорируя также необходимость помочь близкому человеку, так и способность Сонни превозмочь ощущение несправедливости жизни, превратив его в творческий импульс.

Неудивительно, однако, что и Сонни приходит к этому не сразу – в отличие от сдержанного рассказчика, он не знает меры в том, что приносит ему удовольствие. Стоит вспомнить не вполне здоровую одержимость Сонни занятиями музыкой и прослушиванием чужих записей. Стоит вспомнить и то, что с музыки он, не найдя поддержки у близких, переключился на героин (подобно своему кумиру Чарли Паркеру). В одной из сцен ближе к развязке он сравнивает ощущение от пения женщины на улице с ощущением от наркотиков – и то, и другое представляет собой смесь удовольствия и боли. «Меня вдруг словно ударило: сколько же она должна была перестрадать, чтобы так петь. Тошно делается, как подумаешь, что люди столько страдают» [3, с.13]. Как видим, музыка в рассказе оказывается прочно связанной с необходимостью примириться со своим страданием.

Еще одной специфической особенностью *musica humana*, по Махову, является разрушение выработанное риторикой представление о «логически обусловленном поступательном движении речи, ее “расположенности” по вытекающим друг из друга разделам (*exordium — medium — finis*)»[4]. В рассказе Болдуина действие спонтанно переключается между настоящим и прошлым, что дает исследователям повод говорить о сходстве структуры болдуиновского текста с развитием джазовой темы. Например, С. Бернстайн Голдман отмечает, что развитие повествования в рассказе напоминает развитие джазовой композиции, где четыре флэшбека соотносятся с четырьмя разделами, а лейтмотивами этого «симфонического урока

коммуникации» служат звуковые образы [цит. по 2, с.178]. На наш взгляд, речь при анализе скорее может идти всего об одном музыкализированном фрагменте – финальном эпизоде рассказа, где изображается джазовый концерт.

Эпизод с игрой джаза в литературе чаще всего описывается как модернистский. Любопытно, что у Болдуина появляются неожиданные и скорее всего неосознанные параллели с другим произведением модернистской музыкализированной прозы – «Струнным квартетом» Вирджинии Вулф. Здесь даже используется та же самая метафора реки и плавания. В то время как у Вулф она служит для описания впечатления героини от музыки, здесь она отражает впечатления рассказчика от взаимодействия между музыкантами в джазовом оркестре. Джазовой импровизации, несомненно, близко маховское определение: «Главное свойство душевного потока, которое в состоянии выразить лишь музыка, — бесконечная изменчивость» [4].

Роль номинального руководителя бэнда, Креола, особенно примечательна тем, что говорит о ней рассказчик. Креол, в отличие от него самого, способен принять несовершенство Сонни как исполнителя и не критиковать его за них, а подбодрить и вдохновить. «Он хотел, чтобы Сонни оторвался от берега и вышел на глубокую воду. Он свидетельствовал, что тот, кто плывет по глубокой воде, не обязательно должен потонуть: он бывал там и знает. И хочет, чтобы Сонни знал тоже. Он ждал, чтобы пальцы Сонни на клавишах сказали ему, Креолу, что Сонни уже плывет» [3, с.15]. Здесь в свернутом виде отражается весь смысл того, каким должно быть взаимопонимание между людьми. Сам перформанс описывается как диалог между Креолом и Сонни с использованием соответствующей лексики: «Слушайте, казалось, *говорил* Креол, слушайте: сейчас будет блюз Сонни. Он *сообщил* об этом маленькому черному человечку на барабанах и другому, светло-коричневому, с трубой. Креол больше не подталкивал Сонни к воде - он *желал* ему счастливого плавания. А потом он отступил назад, очень

медленно, заполнив воздух смелым призывом: пусть Сонни *скажет* за себя сам» [3, с.15].

В оригинальном тексте описание игры Сонни максимально приближено к острому, неровному звучанию начальных тактов джазовой импровизации: “He and the piano stammered, *started* one way, got scared, stopped; *started* another way, panicked, marked time, *started* again; then seemed to have found a direction, panicked again, got stuck” [1, с.147]. Типичные приемы музыкализации здесь включают в себя словесные повторы, звукоимитацию и отступление от привычных норм синтаксиса. Примечательно, что Болдуин довольно быстро уходит от непосредственного описания «диалога» между музыкантами к размышлениям повествователя, которые, в сущности, превращаются в «музыку души». Рассказчик, слушая блюз Сонни, начинает слышать и свой собственный блюз – он вспоминает наконец их мать, свою умершую дочку. В финальных сценах рассказа взаимопонимания между героями гораздо больше, и чувствуется оно гораздо отчетливее, хотя они не произносят ни слова. Нельзя, однако, сказать, что музыка Сонни вселяет оптимизм или дарит надежду на будущее – ее роль оказывается в другом: «Ибо хотя повесть о том, как мы страдаем и как наслаждаемся, и о том, как мы торжествуем победу, совсем не нова, мы должны слышать ее снова и снова. Другой нет, в этом мраке нет для нас другого света» [3, с.15].

Таким образом, джаз в рассказе превращается в многослойную метафору, относящуюся и к конфликту традиций и новаторства, и развитию творческого импульса, но главным образом раскрывающую важность взаимопонимания между людьми. Умение слышать другого и примириться с услышанным оказывается жизненно важным не только для музыканта, но для человека вообще.

Список использованной литературы

1. Baldwin, J. (1957). “Sonny's Blues.” Retrieved from <http://swcta.net/moore/files/2012/02/sonnysblues.pdf>

2. Soto M. The Modernist Nation: Generation, Renaissance, and Twentieth-Century American Literature. – University of Alabama Press, 2004.
3. Болдуин, Дж. Блюз Сонни. Перевод Р. Германа. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/blyuz-sonni-read-318751-1.html>
4. Махов, А. MUSICA HUMANA: Словесное произведение как музыка души. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.intrada-books.ru/mahov/musica_humana.html

О.В. Голуб

Донецкий национальный университет

Религиозный контекст исторического романа В. Скотта «Айвенго»

С философской точки зрения романтизм продолжает новоевропейскую традицию индивидуализации. Интерес проявляется не только к отдельной личности, но и к конкретным культурам, взятым в определенный исторический период. Это определяет возникновение и широкую популярность исторического романа в эпоху романтизма.

Религиозная проблематика всегда отличается остротой, так как затрагивает самые глубинные слои человеческой личности, начиная от «вечных вопросов» человеческого бытия и заканчивая проблемами коллективной идентичности и аутентичного образа жизни. Но для Великобритании религиозные вопросы имеют особенную остроту. Англиканская реформа создала не только государственную церковь, вокруг которой выстраивается современная британская идентичность, но и проблему социальной изоляции других христианских исповеданий, так называемых протестантов-нонконформистов и католиков. Новый виток дискуссии о месте религии и отдельных религиозных объединений в английском обществе пришелся на первую половину XIX века.

Вальтер Скотт использует религиозно окрашенные детали для создания колорита места действия романа и изображаемой эпохи. Он помещает своих персонажей в характерные сакральные или культовые «декорации»: так первая же сцена романа (диалог свинопаса Гурта и шута Вамбы) разворачивается на фоне руин старинного языческого капища, связывающего средневековую Англию с еще более далеким прошлым. В дальнейшем местом действия (или частью описываемого ландшафта) становятся лесная часовня монаха-отшельника, аббатства, замок тамплиеров. Речь героев романа также изобилует отсылками к религиозному контексту эпохи: они

божатся, призывают имена святых (и даже языческих богов), произносят отрывки латинских молитв или религиозных гимнов.

Обращается Скотт и к фольклорным сюжетам, близким религиозной тематике. Так одной из сюжетных линий становится старинная английская баллада из цикла сказаний о Робине Гуде, в которой фигурирует монах-браконьер, приютивший в своей лесной келье заблудившегося короля, который, сам оставаясь неузнанным, раскрывает тайны «веселого отшельника». Также автор прямо говорит о саксонцах как о «крайне суеверном» народе, который следит за приметами пристальнее, чем кто-либо. Такая характеристика позволяет обращаться к народным приметам и верованиям (от боя собаки до веры в приведения или волшебное исчезновение человека).

Поскольку действие романа отнесено к Средневековью, Вальтер Скотт вводит в текст стереотипные приметы этой эпохи. Так, изображается суд над ведьмой (хотя в роли инквизиторов выступают сами тамплиеры), решение дела при помощи «божьего суда», описание изгнания дьявола и объяснение странного поведения Бриана де Буагильбера одержимостью и колдовством. Видимо, для создания колоритного образа средневековой церкви автор практически не упоминает ординарные формы религиозной жизни, которые были характерны и для Англии XIX века. Нет приходских церквей и священников, монашеские же ордена (экзотичные для современной автору Англии), напротив, упоминаются постоянно. Кроме Ордена Храма, который представляет собой не только образец средневекового монашества, но и средневекового рыцарства, упоминаются цистерцианцы, францисканцы, босые кармелиты. Здесь следует отметить, что Скотт, намеренно или нет, допускает анахронизм: орден францисканцев будет создан уже после смерти короля Ричарда Львиное Сердце, а реформа босых кармелитов и вовсе имела место только в XVI веке. Но оба эти ордена чрезвычайно популярны и распространены в католической Европе, современной автору. Так же в изображении религиозного мировоззрения своих героев-евреев (прежде всего

Ревекки и ее отца) Скотт описывает не средневековый талмудический иудаизм с сильными тенденциями каббалистической мистики (в реальности распространенный в Англии XII века), а собственную достаточно широкую интерпретацию ветхозаветной традиции.

Религиозный контекст служит В. Скотту не только для создания колорита эпохи, но и для раскрытия основных конфликтов романа: национального, морального, личностно-социального.

В романе присутствуют два основных национально-религиозных конфликта: отношения христиан и евреев, а также собственно внутрехристианский антагонизм. Вальтер Скотт следует художественному принципу историзма, помещая своих вымышленных персонажей в конкретную историческую эпоху, он детерминирует их действия и образ мыслей подлинными реалиями этой эпохи.

Время действия романа можно определить достаточно точно: оно помещено между 1194 (годом возвращения короля Ричарда Львиное Сердце из плена) и 1198 (годом гибели короля). Это время, собственно, вся вторая половина XII века, характеризуется значительным нарастанием антисемитизма в Англии. Появившись на Британских островах вместе с Вильгельмом Завоевателем, евреи занимают свою привычную нишу в экономической жизни королевства: они занимаются международной торговлей и ростовщичеством, живут сплоченными закрытыми диаспорами. К описываемому времени относится начало активного каменного строительства в еврейских кварталах крупных английских городов и даже их фортификационное укрепление. В 1144 году происходит убийство английского мальчика, Уильяма из Норриджа, в котором обвиняют местных евреев. Мальчик становится объектом стихийного народного культа (и церковные, и светские власти первоначально сопротивляются этой стихии), что придает еще большую популярность кровавой легенде о евреях. Вступление короля Ричарда в крестовый поход 1189 года не только оттягивает военные силы из Англии, но и увеличивает налоговое бремя

населения страны, что становится еще одним обвинением против евреев. В романе находит отражение данная историческая ситуация: еврей Исаак богат, но находится в постоянном страхе из-за своего незащищенного социального положения. Кроме того, тревожность нарастает на протяжении всего романа: от попыток ограбления, насмешек Вамбы и призывов сменить веру до прямых угроз жизни и обвинений в колдовстве, что в конце повествования вынуждает героев покинуть Англию.

Внутрихристианский конфликт имеет яркую национальную и социальную окраску, а в его изображении В. Скотт также опирается на исторические реалии. Британия была христианизирована как часть Римской империи и согласно церковной структуре, установленной императором Юстинианом, относилась к Римскому (Западному) патриархату. В реальности же Рим, изолированный в эпоху раннего средневековья варварскими королевствами, совершенно не контролировал такие удаленные церкви, и христианство Британских островов развивалось относительно самостоятельно. Однако в XI-XII веках начинается процесс укрепления центральной власти римской кафедры в западном мире, что выражается не только в борьбе церкви за светское влияние на континенте, но и в установлении контроля над такими перифериями, как Скандинавия, славянство или Британские острова, а также в унификации форм церковной жизни. Проводниками такой политики пап в Англии становятся завоеватели-норманны. В романе это находит выражение в противопоставлении христиан-саксонцев христианам-норманнам: так, Седрик (и весь его двор) молится исключительно саксонским святым, упоминаются отдельно саксонские аббатства, пользующиеся дурной славой у норманнов (Витольдов монастырь). Это противостояние имеет также яркую социальную окраску. Саксонская церковь бедна, она представлена саксонским народом, уже упоминавшимися обителями и отшельником, привязанным к хорошей пирушке или драке. Норманнскую же церковь представляют богатое цистерцианское аббатство, рыцари-тамплиеры, крестоносцы. Следует

подчеркнуть, что норманны не только богаты и знатны (по преимуществу), но и социально организованы в сообщества общеевропейского уровня, тогда как саксонское христианство как будто растворено в самом народе и имеет локальное значение.

Религиозный конфликт имеет и моральное измерение, важное для Скотта-романиста. Прежде всего на христиан обращен взгляд евреев, которые выступают не только как жертвы преследований, но и как свидетели жизни христианской Англии. И если Исаак сетует на жестокость и алчность христианской знати по отношению к его соплеменникам, то его дочь обвиняет англичан (и саксов, и норманнов) с более высоких позиций, она обращается к идеалу милосердия, провозглашенному христианским миром и забытому на практике.

Если же рассматривать представленный в романе христианский мир изнутри, то можно заметить, что В. Скотт не создает персонажа, которого можно считать образцом христианской добродетели. Даже самые лучшие из них явно отдают предпочтение своим светским идеалам перед религиозными: так, Седрик больше всего в жизни ценит саксонские традиции, а его сын – рыцарскую доблесть. Единственный саксонский представитель церковного клира в романе – веселый отшельник, по виду он ведет затворническую жизнь и непрестанно молится в бедной часовне, затерянной в лесной глуши (что отражает раннесредневековый британский идеал святости), а на самом деле является охотником, драчуном, обжорой и выпивохой. Двойственность этого персонажа подчеркивается самим автором с помощью переодевания: надевая рясу или кафтан, отшельник полностью меняет не только свой статус, но и свою сущность. Но при всех этих противоречиях саксы остаются целостными, их вера стихийна и близка к язычеству (именно в этой среде так распространены суеверия, а саксонка Ульрика переходит эту грань старой и новой веры), со свойственным им простодушием саксы не замечают никаких противоречий.

Хотя норманны и в вопросах религиозной жизни отличаются от саксов, их пороки точно так же тесно связаны с добродетелями и являются частью национального характера. Храмовники надменны, дерзки, властолюбивы, но отважны. Приор Эймер ведет жизнь сибарита, но при этом славится щедростью. Главный порок норманнов – их сознательное лицемерие. Монахи нарушают собственные уставы (цистерцианцам предписана суровая бедность, рыцари Храма дают обет безбрачия), манипулируют правилами религиозной жизни (возможность исповеди толкуется как свобода для любого греха), намеренно скрывают свою истинную жизнь за официальным религиозным фасадом (рыцарь де Беф сохраняет в своем замке все атрибуты христианского исповедания, но сам в них не верит и готов использовать статуи святых как простые камни).

Религиозный аспект присутствует и в главном романтическом конфликте произведения – противостоянии двух романтических героев, храмовника Бриана де Буагильбера и еврейки Ревекки. Бросается в глаза связанность и определенного рода сходство этих двух персонажей. Оба наделены выдающимися качествами (Бриан – прославленный рыцарь, Ревекка – редкая красавица и искусный лекарь), оба решительны, отважны и отмечены трагической судьбой, которая не находит счастливого разрешения. Их религиозные судьбы одновременно сходны и противоположны. Буагильбер становится рыцарем-монахом, пережив любовное разочарование, но его монашество (как и христианство) мнимое, на самом деле он считает религию суеверием и стремится только к власти. Он одержим страстями (жаждой власти и любовью к Ревекке), ради которых он готов отречься от всего, что официально декларирует как ценность, – от родины, ордена, веры. Стремясь к абсолютной власти, он становится рабом страстей, которые приводят к гибели. Даже искренняя любовь к Ревекке не преображает его, а разрушает окончательно. Ревекка в конце романа тоже выбирает для себя подобие монашеской жизни, отказываясь от брака и посвящая себя делам милосердия. Одной из причин такого выбора становится неразделенная

любовь к Айвенго. Но основанием ее религиозной жизни становится не разочарование в жизни, а искренняя преданность «вере отцов», любовь к народу Израиля и идеал деятельного милосердия. Примечательно, что Ревекка прямо отказывается от религиозного спора как несущественного, но заявляет о готовности умереть за свою веру.

Таким образом, можно сделать вывод, что авторская позиция в романе «Айвенго» христианоцентрична, другие религии не играют самостоятельной роли, являясь художественным приемом, позволяющим передать колорит эпохи и полнее реализовать авторскую концепцию. Подлинный религиозный конфликт с точки зрения автора романа находится не в сфере теоретического богословия, а в сфере конкретной жизненной практики. Исторический материал романа дает возможность индивидуально-конкретного решения универсальных вопросов, актуальных как для первой половины XIX века, так и для современного читателя.

Список использованной литературы

1. Скотт В. Айвенго [Электронный ресурс] / Вальтер Скотт. – Режим доступа: <http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/ivangoe.txt>
2. Гергей Е. История папства / Е. Гергей. – М.: Республика, 1996. – 463
3. Джонсон П. Популярная история евреев / Пол Джонсон. – М.: Вече, 2000. – 672 с.
4. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм / Н.Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 270 с.
5. История Великобритании/ Под ред. К.О. Моргана. – М.: Весь мир, 2008. – 680 с.
6. Карсавин Л. Монашество в средние века / Лев Карсавин. – М.: Издательство «Ломоносовъ», 2012. – 192 с.

**Функция рассказчика и повествователя в английской новеллистике
рубежа XIX - XX столетий**

Прежде чем говорить о функциях рассказчика и повествователя в английской новеллистике рубежа веков, следует разграничить дефиниции «рассказчик», «повествователь», «нарратор». В основе классической концепции «повествовательных ситуаций» австрийского литературоведа Франца Штанцеля триада – ауториальная», «персональная» и «от первого лица» [1]. В. Шмид говорит о бинарной оппозиции, основанной на присутствии в изображаемом мире повествовательного произведения двух инстанций: нарратора и персонажа [2]. Как отмечает исследователь, нарратор имеет две возможности передавать события: применяя свою собственную точку зрения – нарраториальную – или точку зрения одного или нескольких персонажей – персональную.

Начиная с эпохи романтизма, литература все сильнее подчеркивает личностный, индивидуальный характер творчества, появляются различные формы «поведения» автора в произведении. Литературная наука стремится рассматривать литературное произведение и как особый мир, результат творческой деятельности создавшего его творца, и как некое высказывание, диалог автора с читателем. Повествователь и рассказчик являются основными категориями повествования с общей функцией – посредничества, т.е. общения с читателем. «Посредничество» повествователя помогает читателю получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также о внутренней жизни персонажей, в то время как «посредничество» рассказчика позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей.

То, как произведение построено с точки зрения повествования, является одним из важных моментов понимания событий и мира героев, т.е. и внешнего и внутреннего планов текста. В литературе рубежа веков автор часто принимает самые разнообразные формы общения с читателем для того, чтобы позволить ему с разных сторон увидеть и оценить происходящее.

Тип рассказчика, который не принимает участия в событиях, а лишь повествует о них, встречается в новелле Дж. Ш. Ле Фаню «Зеленый чай» (1869). Здесь несколько рассказчиков, каждый из которых выполняет свою функцию. В прологе читатель встречается с первым повествователем, от имени которого ведется рассказ. Он не имеет имени, и, кроме этой части, больше не фигурирует в новелле. Несмотря на то, что первый рассказчик не является героем, он предстает, однако, частью художественного мира; как и персонажи, он является предметом изображения. Так, он наделен некоторой биографией: это человек, имеющий хорошее образование в области медицины и хирургии, однако вынужденный отказаться от врачебной практики по причине физического нездоровья. Кроме того, рассказчик указывает на то, что он служил медицинским секретарем у доктора Мартина Гесселиуса, записи которого он и передает сейчас. Это все сведения об этом рассказчике. Большая же часть пролога посвящена именно доктору, причем не просто информации, которая указывает на достоверность записей, но и оценке его как человека и специалиста. Особенного внимания, по мнению безымянного рассказчика, заслуживают записи Гесселиуса, представляющие собой рассказы об интереснейших случаях в его практике. Далее подробно сообщается об истории тех писем, которые сейчас публикуются, очевидно, с одной целью – не оставить у читателя никаких сомнений в достоверности рассказываемой истории. Как уже отмечалось, в центре внимания в прологе – доктор Мартин Гесселиус. Очевидно, что не случайно так много внимания уделяется его личности. Уже здесь читатель узнает о нем достаточно, чтобы составить некоторое представление о герое. Рассказ о нем носит не чисто

информативный характер, он достаточно глубоко представлен и в оценочно-эмоциональном плане: с восхищением упоминаются его разносторонние познания, «гениальная мощь разума». Именно доктор и становится вторым рассказчиком, его записки представляют собой содержание новеллы. Опять-таки возникает вопрос: зачем такое подробное описание личности героя, который, хоть и является частью художественного мира и принимает участие в событиях, но все же больше является наблюдателем, повествователем, нежели героем? Только ли для указания на правдоподобность произошедшего? Здесь имеется и другая цель, которая становится более явной по мере развития сюжета. В центре повествования находится мистер Дженнингс, личность неоднозначная и весьма любопытная для рассказчика в свете его идей. В своих письмах доктор акцентирует внимание на его необычном поведении, чудаковатости, нестабильном здоровье. Все это, как признается сам Гесселиус, его интересует как «философа от медицины», разрабатывающего свои теории на основе случаев, которые сам выискивает в повседневной жизни. Теории и идеи доктора действительно занимают центральное место в оценке причин поведения главного героя – священнослужителя Дженнингса. Подобная манера рассказа от первого лица редко позволяет избежать проникновения в мир личности, и в данном случае то, что думает рассказчик, очень важно. Именно с его психологической и идеологической точки зрения читатель воспринимает героя и пытается осмыслить видимые события. Интересно, что доктор не только размышляет о природе некоторых явлений, он также делает некоторые выводы, которые принимаются на веру. Размышления же, которые привели его к подобным заключениям, раскрываются только в конце записок, однако не в полном объеме. Таким образом, раскрытие мировоззрения рассказчика позволяет не просто всесторонне узнать и понять его личность, но дает оценивать события с такой идеологической позиции. Как уже отмечалось выше, другой план представляет сам Дженнингс, страдающий от преследования неизвестного фантома. Он же является третьим рассказчиком в новелле. Своеобразная

исповедь священнослужителя о страшном недуге, мучающем его, является неким вставным элементом в письмах и дана как разговор (хотя точнее было бы назвать это монологом героя) Гесселиуса и Дженнингса. Сущность явлений, происходящих со священником, рассматривается в призме его идей о природе добра и зла. Убежденный, что он отдан на растерзание силам зла, Дженнингс кончает жизнь самоубийством. Таким образом, субъектная организация выстроена так, что при отсутствии видимого повествователя в новелле присутствуют три рассказчика. И если задача первого – подтвердить достоверность изложенного, то второй и третий рассказчики представляют разные взгляды на события. Каждый из них дает ясную оценку видимым явлениям со своей точки зрения и развернутую психологическую характеристику личности священнослужителя (следует отметить, что рассказ доктора характеризует и его самого). Однако центральным повествователем все же является именно Гесселиус: о его записках (и личности) так подробно распространяется неизвестный рассказчик в прологе, именно его умозаключения завершают новеллу. При этом важно отметить, что участие самого рассказчика в действии сводится к обычному наблюдению.

Несмотря на то, что период рубежа веков – это время недоверия авторскому слову, однако категория всезнающего повествователя все же находит отражения в новеллистике. Но и здесь возникает вопрос: каковы границы знания такого повествователя или здесь есть место сложной авторской «игре»? Рассмотрим субъектную организацию повествования в новелле Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). С первого взгляда перед читателем собственно авторское повествование. Повествователь не называет себя («я»), он как бы растворен в тексте и как личность не проявлен (не персонифицирован). Всезнающий нарратор способен находиться в любом месте и проникать везде, соответственно, читатель вместе с ним становится свидетелем многих событий: он слышит и разговор Аттерсона и Энфилда, вместе с нотариусом

недоумевают по поводу необычного завещания Джекила, а затем следит за Хайдом, наблюдает за общением Аттерсона и Джекила, в подробностях узнает все о жестоком убийстве Кэрю, в страхе за друга отправляется к нему домой... И именно здесь стоит поставить вопрос о границах осведомленности нарратора. Что знает повествователь и насколько он всеведущ? Читатель, следуя за ним, совершенно не приближается к разгадке тайны странного поведения Джекила и узнает правду только из его письма-исповеди. По мере развития действия становится все больше загадок, которые заставляют недоумевать. Если сопоставить пространственные планы повествователя и героев, то взгляд нарратора оказывается ближе всех к точке зрения Аттерсона. Он единственный из героев, кто остается в полном неведении относительно причин тех странных событий, свидетелем которых он является. На протяжении длительного периода времени нотариус наблюдает, пытается анализировать появление мистера Хайда и причины его разрушительного влияния на жизнь друга. На одном уровне с ним и находится всезнающий и в то же время «нейтральный» повествователь. Насколько он всеведущ относительно и внешнего и внутреннего мира Аттерсона, настолько же он несведущ во всем, что прямо или косвенно касается Джекила. Так создается некая повествовательная интрига, разрешающаяся «я» появлением рассказчиков в письмах Леньона и Джекила соответственно. Возникает вопрос: а чьими глазами смотрит тогда читатель на главного героя и с какой позиции он воспринимает события? В данном случае точка зрения явно нарраторская, и повествование носит ясный отпечаток восприятия и передачи индивидуального нарратора. Несмотря на то, что формально он не проявляет себя, события преломляются через призму его восприятия. Такая художественная форма дает возможность автору ввести читателя во внутренний мир своих героев, показать его наиболее подробно и глубоко. Одновременно повествователь может интерпретировать поведение героев, давать ему оценку и комментарий. Интересно, что в новелле это происходит относительно личности Аттерсона:

ему дана исключительно положительная оценка. Видно, что повествователь симпатизирует герою и позволяет себе остановиться более подробно на характеристике его личности, важных для него деталях, не подчиняясь художественному времени: «...судьба часто судила ему быть последним порядочным знакомым многих опустившихся людей и последним добрым влиянием в их жизни. <...> ...и даже дружба его, казалось, проистекала все из той же вселенской благожелательности» [3]. Психологическое повествование от третьего лица позволяет подробно изобразить внутренний мир многих героев, однако нарратор ограничивает свое проникновение и иногда выступает только как внимательный внешний наблюдатель. Языковые средства, которыми он пользуется при изображении доктора Джекила, отличаются от исчерпывающих характеристик нотариуса. Он отказывается от прямого анализа и смотрит на героя глазами стороннего наблюдателя, отмечая только внешние особенности поведения. Внутреннее психологическое изображение Джекила дается только в его письме, где он дает полную мотивировку своему поведению. Такое повествование от первого лица сосредоточено на рефлексии героя, психологической самооценке и психологическом самоанализе, что в принципе и является основной целью произведения. Форма авторского повествования в данном случае позволяет избежать однообразия психологического изображения, что придает произведению некоторую монотонность, а также наиболее полно и глубоко показать внутренний мир главного героя.

Субъектная организация новеллы Дж. Конрада «Тайный сообщник» (1910) выстроена писателем таким образом, что повествователем является сам капитан, «я» героя. Так читатель получает возможность видения проблемы изнутри. Перед нами своеобразная исповедь капитана. Именно из нее мы и узнаем, какие муки ему приходится испытывать, начиная с того момента, когда неожиданный гость поселяется у него в каюте, пространственно заменяя его самого. В тот момент, когда голова гостя касается койки

капитана, тот резко начинает испытывать «странную усталость», будто бы это не его «двойник», а он сам плыл без отдыха больше мили. «Смутное ощущение», будто герой находится одновременно в двух местах, с этого момента уже не оставляет его. Мозг капитана работает за двоих, а его сознание раздваивается. Он ощущает себя находящимся в двух телах, анализирует происходящее здесь, с ним и в то же время то, что происходит там, в каюте с его «двойником», что приводит к максимальному напряжению всех сил героя, граничащему с безумием: «Все это время двойная работа мозга доводила меня чуть ли не до помешательства. <...> Это состояние было близко к сумасшествию и ухудшалось еще тем, что я отчетливо его сознавал» [4]. Постепенно эти ощущения усиливаются; ночью, во время тайных разговоров с Легетом, капитан с трудом выносит это «перешептывание с самим собой». Он настолько идентифицирует себя с фигурой в каюте, что перестает ощущать свою индивидуальность. Все силы капитана уходят только на то, чтобы люди не обнаружили «двойника». Остальная часть сознания внутренне находится не здесь. Во время посещения судна капитаном «Сефоры» работа мысли героя направлена на то, чтобы избежать прямых вопросов: он чувствует, что вследствие своей раздвоенности вряд ли сможет уклониться. В то же время ощущение тождества настолько сильно, что герой практически принимает на свой счет замечание шкипера о том, что Лагет «как-то не подходил к типу старшего помощника на таком судне, как «Сефора»» [4].

Формально повествование организовано так, что главный герой является и изображающим, и изображенным, принимает участие в событиях, и повествует о них. Таким образом, по видимости «отсутствующий» в повествовании автор создает иллюзию достоверности всего происходящего. Читатель вплотную оказывается приближен к герою, видит его как бы крупным планом, без посредника в лице всезнающего автора. В новелле отсутствует и какое-либо внешнее «рамочное» оформление повествования,

которое выявило бы присутствие нарратора. Он предпочитает полностью устраниваться, предоставив возможность читателю видеть события исключительно с точки зрения героя-рассказчика. Начало новеллы, представляющее на первый взгляд простое описание морского пейзажа, безошибочно указывает на определенную пространственную точку зрения, о чем свидетельствуют четкие указания такого плана: «направо», «насколько охватывал глаз», «казалось», «налево», «море, раскинувшееся у моих ног». Следует отметить тот факт, что образ рассказчика в определенной степени носит на себе отпечаток образа автора. Герой одинокий среди людей, но находящийся покой только в единении с морем неоднократно встречается в новеллистике Конрада. В новелле автор усложняет субъектную организацию повествования, вводя второго рассказчика. Оба главных героя и принимают участие в событиях, и повествуют о них. Для писателя очень важно «изнутри» обоих героев так, чтобы не осталось никаких тайн, чтобы читатель имел возможность увидеть и услышать о событиях непосредственно от главных героев. Особенное внимание уделяет рассказчик рефлексии своего состояния, изменению мыслей, ощущений. Как уже отмечалось, с самого начала повествования взгляд героя направлен вокруг себя: он не просто смотрит вокруг, он анализирует то, что притягивает его взгляд и находится в пределах его видимости. И постепенно этот взгляд начинает проникать «внутри», рассказчик переводит фокус внешнего окружающего его мира на внутренний, и делает это далеко не сразу, а шаг за шагом. Сначала герой неоднократно просто акцентирует внимание на своем одиночестве, и этот момент в повествовании становится не просто внешним указателем, но именно характеристикой внутреннего пространства – «торжественность полного одиночества». Далее проникновение в это новое внутреннее пространство углубляется. Интересно отметить, что герой рефлектирует именно то, что происходит с ним в сам момент действия, не говоря ничего о своем прошлом. Чувствуя себя незнакомцем на борту корабля, он остается незнакомцем для читателя до конца произведения. Нигде рассказчик не

говорит о себе как о личности. Единственное, что узнает читатель о героя, что он молод, и по некоторым личным причинам (которые он не называет, указывая, что они касаются лично его) «был назначен принять командование всего две недели назад» [4]. Так внимание читателя сосредоточено только на изменениях сиюминутных внутренних состояний рассказчика. Со своей позиции наблюдателя он видит и нежданного гостя на борту корабля. Внешняя оценка двойника быстро переходит в эмпатию, и вот уже рассказчик неожиданно для себя интуитивно сочувствует гостю. Более того, капитан не нуждается ни в каких деталях, чтобы понять и почувствовать его состояние: «Я видел все происшедшее с такой ясностью, словно сам находился в пижаме того, другого» [4]. Далее повествование главного героя неоднократно прерывается рассказом гостя, и чем дальше, тем более глубоко начинает капитан ощущать свою идентичность с ночным незнакомцем. Второй рассказчик, напротив, не останавливается на анализе чувств и состояний; его повествование – это детальное изложение событий и не более. Тем интереснее реакция капитана на его рассказ. Именно он, а не гость, воспринимает эмоциональную сторону, прочувствует все, как случившиеся с ним самим. Анализ поведения двойника, его пребывания постоянно сопровождается указанием на близость: близость опыта, жизненной позиции. Так происходит более глубокое проникновение во внутренний мир капитана; читатель получает возможность увидеть его с той стороны, с какой он не открылся читателю сам. В новелле появление второго рассказчика оказывается необходимым именно для того, чтобы всесторонне обрисовать психологическое состояние главного героя – «я» первого рассказчика, капитана. То, что не было сказано им прямо о себе, косвенно начинает на него указывать при рефлексии двойника и его присутствия. В приведенной выше новелле рассказчик говорит от имени «я», и он же является героем.

Таким образом, можно сделать вывод, что прием «множественности точек зрения» характерен для новеллистики рубежа веков и может быть

рассмотрен как определенная композиционно-стилевая «норма». Важно отметить, что такой прием, внешне призванный создать эффект достоверности у читателя, скорее порождает у него сомнения в сути происходящего, давая возможность самому сделать выводы.

Список использованной литературы

1. Stanzel Franz K. *Théorie des Erzählens*. Göttingen, 1979.
2. Вольф Шмид. *Нарратология*. – М.: Языки славянской культуры, 2008. URL: <http://www.litres.ru/volf-shmid/narratologiya/> (Дата обращения: 2.07.2015)
3. Стивенсон Р.Л. *Странная история доктора Джекила и мистера Хайда* / пер. с англ. И. Г. Гуровой // Стивенсон Р.Л. *Собрание сочинений: в 5 т.* М.: ТЕРРА, Т.2. 1993. URL: http://www.lib.ru/STIVENSON/hide_dzhekil.txt (Дата обращения: 18.09.2014)
4. Джозеф Конрад. *Тайный сообщник* // Джозеф Конрад. *Избранное: В 2 т.* – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – Т.2. URL: http://www.hot.ee/josephconrad/tajnyj_soobshnik.htm (Дата обращения: 3.10.2015)

Е.П. Жаркова

Воронежский государственный университет

**Перспективы развития жанра антиутопии в XXI веке:
поворот или тупик?**

Одной из характерных особенностей современной литературы, как подчеркивают многие исследователи, является размывание границ между серьезной, элитарной литературой и литературой массовой. Так, А. М. Зверев в статье «Что такое массовая литература?» обращает внимание на то, что творчество целого ряда писателей трудно отождествить исключительно с массовой или элитарной литературой, поскольку оно представляет собой «сложный синтез» серьезного и массового начал [2, с. 3-4]. Массовая литература становится настолько востребованной широким читателем, что даже крупные современные писатели, творчество которых ранее можно вполне было назвать элитарным, не избегают соблазна обращения к ее приемам и жанрам, оказываясь, по словам А. Борисенко, «где-то на грани, на перемычке между большой литературой и массовым чтением» [1].

Массовая литература агрессивно воздействует не только на отдельных писателей, но и на целые жанры, изначально обращенные к элитарному читателю и генетически связанные с серьезной литературой. Она активно перенимает устоявшиеся жанровые схемы, создавая на их основе бесконечно воспроизводимые шаблоны и превращая в своеобразные «строительные блоки» – основу для многократных подражаний и повторов. Подобной судьбы в начале XXI века не избегает и жанр антиутопии.

Напомним, что антиутопический канон как таковой складывается лишь в прошлом веке в романах Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, хотя изначальный антиутопический импульс очевиден еще в произведениях Дж. Свифта, Дж. Лондона, Э. Бульвер-Литтона, Э. М. Форстера, Г. Уэллса. Именно в первой половине XX века оформляется и конкретизируется проблематика антиутопии, очерчивается ее основной конфликт – противостояние тоталитарного общества и личности, испытывающей гнет

насилия и принуждения, складывается типичный для антиутопии хронотоп, появляются ключевые образы и мотивы. Англоязычные антиутопии «О дивный новый мир» и «1984» становятся своеобразными моделями данного жанра, и каждая из них по-своему акцентирует те или иные моменты существования человеческой индивидуальности в условиях, в которых сохранение личности как таковой оказывается под угрозой.

Несомненно, первые несколько десятилетий после Второй мировой войны также представлены достаточно яркими образцами антиутопического жанра. Среди наиболее известных – «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери (1953), «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса (1962), «Колыбель для кошки» К. Воннегута (1963), «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» Ф. Дика (1968).

Заслуживающие внимания произведения, которые можно отнести к данному жанру, появляются и в последующие десятилетия XX столетия, однако антиутопии в классическом виде крайне немногочисленны. Не случайно некоторые исследователи делают вывод, что антиутопия, как и социальная фантастика в целом, в этот период оказывается почти полностью поглощенной иными научно-фантастическими образованиями, прежде всего, киберпанком. В итоге гуманистическая составляющая, являющаяся неотъемлемой частью антиутопической проблематики, уступает место исследованию следствий научно-технического прогресса, виртуализации реальности и информатизации общества. На этом фоне практически затерялись те немногие произведения, авторы которых сохраняли верность классическому канону антиутопии в основополагающей его характеристике – антропоцентричности.

На первый взгляд, в начале XXI века место этого жанра на литературной арене кардинально изменилось. Ежегодно огромными тиражами выходят произведения, которые условно можно отнести к «антиутопиям», причем обращает на себя внимание не только серийность подобных романов, но и их адресованность молодежной (young adult), подростковой и даже детской аудитории. В качестве примера можно

привести такие антиутопические трилогии, как «Голодные игры» С. Коллинз, «Дивергент» В. Рот, «Иллюзорный сад» Л. де Стефано, «Бегущий в лабиринте» Д. Дэшнера, «Делириум» Л. Оливер, «Обрученные» Э. Каунди или тетралогия Л. Лоури «Дающий». Эти серии – типичное порождение массовой литературы – эксплуатируют антиутопический канон, сводя к стереотипам основные сюжетные ходы и наполняя романное пространство обилием внешних событий.

В то время как в подлинной антиутопии гуманизм всегда носит трагические черты (сама невозможность побега, освобождения делает антиутопический мир пугающим и одновременно реальным), логика массовой литературы требует счастливого финала или, по крайней мере, частичного выхода за пределы замкнутого пространства антиутопии. Если классические антиутопии – глубокие по проблематике, неоднозначные произведения, оставляющие перед читателем много вопросов, то в современных молодежных антиутопиях эта проблематика утрируется. Бунт против системы выражается не во внутреннем противостоянии обезличивающему и подавляющему социуму, а в активной и в большинстве случаев победоносной борьбе с ним. Однако, определенным образом «ломающая» антиутопическую модель, современные писатели-фантасты оказываются еще более замкнутыми в ней: борьба с тоталитарным обществом непременно возвращает героя (или героиню) подобных трилогий к поискам все тех же «старомодных ценностей» – любви (в силу возрастной специфики чаще всего юношески-бунтарской, романтической), обыденной жизни, связи поколений.

Упрощению подвергается, безусловно, не только сюжетный план антиутопии – язык подобных произведений также свидетельствует о постоянных заимствованиях, а отсутствие ярких художественных особенностей делает повествование в различных романах, от какого бы лица оно ни велось, практически неотличимым друг от друга.

На фоне подобного «измельчания» антиутопии, обеднения ее содержательного и формального потенциала особенно интересна судьба

этого жанра в творчестве известной канадской писательницы Маргарет Этвуд. Зарубежные критики относят М. Этвуд к числу достойных последователей антиутопической традиции во второй половине XX века и дают заслуженно высокую оценку ее первому произведению в жанре антиутопии – опубликованному в 1985 году роману «Рассказ Служанки».

Главную героиню антиутопии, Фредову, обвиняют в том, что в прошлом она вступила в связь с женатым мужчиной и родила от него дочь: с точки зрения морали нового тоталитарного режима это считается недопустимым. Искупить свою вину она может, только исполняя роль «Служанки» – «инкубатора» для вынашивания детей семей правящей элиты. Апофеозом бесчеловечности в романе становится сцена «церемонии зачатия», в ходе которой Командор, в дом которого определена Фредова, пытается оплодотворить ее в присутствии собственной жены. Героиню лишают не только свободы и возможности распоряжаться собственным телом: вся ее жизнь строго регламентирована и подчинена цели деторождения. Ей неизвестна судьба маленькой дочери и любимого человека, что становится причиной постоянных душевных терзаний.

Антиутопический конфликт между личностью и государством в романе Этвуд приобретает новое звучание: в вымышленном ею тоталитарном государстве объектом принуждения, прежде всего, становятся женщины, а само это принуждение реализуется в первую очередь в сфере частной жизни. Государство вторгается в самую интимную область – область личных отношений, в сакральный для каждой женщины процесс зачатия и деторождения. Несомненно, эта область становилась объектом внимания и в классических образцах жанра. Особенно яркий пример обезличивания процесса зарождения и развития новой жизни в тоталитарном пространстве антиутопии в романе О. Хаксли «О дивный новый мир», где слова «мать» и «отец» становятся сквернословием, а человеческие особи создаются в стерильных условиях Инкубатория, подобно механизмам на конвейере.

Однако и в этой сфере Этвуд удается по-новому расставить акценты, сделав главной героиней и повествователем женщину, чувства и переживания которой подаются из первых уст, а сексуальное насилие становится метафорой насилия над личностью в целом. Мериллом бесчеловечности, безнравственности происходящего, как и в случае с классическими антиутопиями, при этом оказывается «обычная» жизнь, общечеловеческие ценности и свобода, причем, прежде всего, не в плане политики и идеологии, а в плане личных отношений и семейных привязанностей. Возвращение или обращение к этому простому человеческому счастью для главной героини, как и для героев Хаксли и Оруэлла, оказывается невозможным (хотя в конце романа Этвуд и не отказывает нам в этой надежде, она слишком зыбка, учитывая тяготение жанра, которому не свойственны «хэппи-энды»). Таким образом, произведение Этвуд, не изменяя антиутопическому канону, вносит в него новые акценты, открывает новые перспективы изучения жанра.

Однако на этом интерес канадской писательницы к антиутопии не заканчивается: уже в начале XXI века она снова обращается к этому жанру, начиная работу над так называемой «Трилогией Безумного Аддама», опубликованной в 2003-2013 годах. В трилогию вошли романы «Орикс и Коростель», «Год Потопа» и «Безумный Аддам».

Части трилогии объединены историей безумного ученого по прозвищу Коростель, который решает создать генетически модифицированных человекообразных существ и очистить мир от прежнего человечества, запустив рукотворную пандемию. Тема насильственного изменения природы человека и других живых существ не нова для фантастической литературы (можно, к примеру, вспомнить среди самых известных произведений «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, написанный в конце XIX в., или даже роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818).

Действие в первом и втором романе развивается одновременно: если в «Ориксе и Коростеле» в центре повествования оказывается судьба самого

Коростеля и его возлюбленной Орикс, а также друга Коростеля Джимми, живущих в закрытых элитных городах – Компаундах, то «Год Потопа» сосредоточен на выживании нескольких персонажей в условиях антиутопических городских трущоб-плебсвиллей и повествует о возникшей в их недрах религиозной секте Вертоградарей. В третьем романе описываются события, последовавшие за распространением вируса и почти полным вымиранием человечества, и попытки оставшихся людей выжить в новых условиях и адаптироваться к ним.

Если «Рассказ Служанки» предстает типическим и вместе с тем оригинальным образцом антиутопического произведения, в котором сочетаются традиции и новаторство, то трилогии Этвуд в гораздо меньшей мере свойственны гуманистический пафос и завершенность формы. Антиутопический канон оказывается «размытым» добавлениями таких современных научно-фантастических жанров, как пост-апокалиптика, киберпанк и биопанк. Автор сохраняет сатирический антиутопический потенциал, изображая общество гипертрофированного потребления и вседозволенности, и одновременно обращается к насущным проблемам современности – этике генной инженерии, сексуальной эксплуатации, мутации религиозных идей и искажению традиционных семейных ценностей. Однако сама постановка этих проблем, как бы актуальны они ни были, не приводит автора к созданию целого как в плане сюжета и композиции, так и в плане художественной формы. Стремление выйти за пределы антиутопического канона выводит автора из области «человеческого» в область «пост-человеческого», к созданию «новой расы» гибридных полу-людей, полу-животных, однако и это противоречие оказывается в рамках жанра чисто внешним: подлинной альтернативой тоталитарному обществу оказывается только человечность. Выход за пределы антиутопического канона и здесь, как в молодежных антиутопиях, оказывается иллюзорным.

Антиутопия – динамичный жанр, по самой своей сущности обращенный к настоящему, призванный откликаться на животрепещущие вопросы и проблемы. Следовательно, логично утверждать, что каждому времени нужны свои антиутопии, в которые, как в зеркало будет глядеться современное общество. Однако встает вопрос: способны ли антиутопии последних лет действительно убедительно показать читателю опасные социальные тенденции, заставить его задуматься над судьбами человечества и человечности и ужаснуться тому, сколь реальными кажутся прогнозы писателей? Или же антиутопия, становясь массовой и выходя в тираж, превращается в развлекательное чтение для подростков, в котором общество всеобщего принуждения, сколь бы подробно оно ни было описано – лишь фон для развития любовной интриги и юношеского бунта против устоявшихся норм и ценностей?

На фоне массовых антиутопий начала XXI века трилогия Этвуд выделяется, несомненно, большим писательским мастерством, оригинальностью художественной формы, детальностью проработки отдельных образов и героев. Но вместе с тем ей также свойственны и неравномерность сюжетного хода (одни сюжетные линии, по сути, побочные для действия романа, затянуты, в то время как другие намечены лишь пунктирно), и схематичность некоторых ключевых персонажей, и излишнее внимание к сексуальной сфере. Глубокая антропологическая проблематика и художественные находки, свойственные антиутопии в ее лучших образцах, к которым, несомненно, относится и «Рассказ Служанки», уступают место занимательности повествования, каталогизации актуальных политических, социальных и экологических угроз, гиперболизированному описанию ужасов современности и жонглированию неологизмами.

Стоит ли, обращаясь к последним романам Этвуд, говорить о вырождении жанра антиутопии или же, напротив, умелом использовании приемов поп-романной, чисто развлекательной прозы применительно к «серьезному жанру», вопрос спорный. Возможно, более уместен здесь

применяемый некоторыми исследователями по отношению к современному состоянию писательского творчества термин «миддл-литература», в рамках которой интеллектуализация массовой и упрощение элитарной литературы неразрывно связаны.

Список использованной литературы

1. Борисенко А. Иэн Макьюэн – Фауст и фантаст // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html> (дата обращения: 15.11.15).
2. Зверев А. М. Что такое массовая литература? // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 3-4.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОБСУЖДЕНИЕ ДОКЛАДОВ

Чуванова О.И. (ДонНУ, г. Донецк) Самоидентификация и стереотипы в художественном мире рассказов Салмана Рушди.

Рубинская Е.С.:

Можно ли интерпретировать поведение Реханы как проявление феминизма?

Вельченко Д.И.

Можно ли рассматривать центральные персонажи первого и заключительного рассказа как зеркальные?

Можно ли непонимание между учителем и учеником расценивать как невозможность диалога между Востоком и Западом? Готов ли к диалогу Запад?

Теличко Т.Г.

Какова роль западного «зеркала» в самоидентификации Востока?

Матвиенко О.В.:

Как соотносятся восточная и западная традиции коллекционирования?

Герасименко Е.Е.

Насколько творчество С. Рушди автобиографично?

Попова-Бондаренко И.А.:

Хотелось бы обратить внимание на необходимость разводить культурный аспект диалога и политический.

Вельченко Д.И. (ДонНУ, г. Донецк) Жанрообразующая функция цвета в книге стихов В. Брюсова «Семь цветов радуги»

Матвиенко О.В.:

Есть ли у Брюсова «любимые» цвета?

Теличко Т.Г.:

Связан ли поэтический язык Брюсова с европейской традицией символизма? Какова «логика» радуги Брюсова?

Попова-Бондаренко И.А.:

Учитывается ли в анализе контекст эпохи?

Стамати В.В.:

Какова композиционная примета цикла как жанра?

Рубинская Е.С. (ДонНУ, г. Донецк) Джаз как проявление musica humana в рассказе Джеймса Болдуина «Блюз Сонни»

Герасименко Е.Е.:

Связаны ли ритмы джаза с мистериальными негритянскими ритмами?

Сапегина Л.В.:

Джаз созидателен или разрушителен?

Что дает применение романтической методологии к модернизму?

Першина К.В.:

Проявляется ли инфернальный компонент джаза в тексте?

Работает ли в тексте монологичность блюза?

Попова-Бондаренко И.А.:

Проецируется ли музыка на отношения между людьми?

Стамати В.В. (ДонНУ, г. Донецк) Литературное произведение как симулякр: романное письмо и историографический процесс

Попова-Бондаренко И.А.:

Историографичность – это вхождение в историю литературы или всеобщую историю?

Белоконь С.А.:

Что дает исследователю осознание того, что текст является симулякром?

Першина К.В. (ДонНУ, г. Донецк) М. Бахтин и М. Бубер: эстетический и философский аспекты диалогизма

Попова-Бондаренко И.А.:

Учитывалась ли в диссертационном исследовании философские концепции Э. Левинаса и М.М. Гиршмана?

Обсуждение докладов заочных участников

Амелина Е.Е. (МПГУ, г. Москва) Функция рассказчика и повествователя в английской новеллистике второй половины XIX века.

1. Каким образом в вашей работе разграничиваются понятия "рассказчик", "повествователь" и "нарратор"? Используются ли какие-то из них как синонимичные? Чем они принципиально отличаются в функциональном плане? Кто из них владеет большей информацией о событиях и поступках персонажей?

Ответ: Прежде всего, следует отметить, на какие теоретические работы опирается данное исследование. В основе классической концепции «повествовательных ситуаций» австрийского литературоведа Франца Штанцеля триада – аукториальная», «персональная» и «от первого лица». В. Шмид говорит о бинарной оппозиции, основанной на присутствии в

изображаемом мире повествовательного произведения двух инстанций: нарратора и персонажа. Как отмечает исследователь, нарратор имеет две возможности передавать события: применяя свою собственную точку зрения – нарраториальную – или точку зрения одного или нескольких персонажей – персональную.

«Повествователь» и «рассказчик» имеют одну общую функцию – функцию посредничества, однако различие в том, что повествователь помогает читателю получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также о внутренней жизни персонажей, в то время как «посредничество» рассказчика позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей. В данной работе понятия «повествователь» и «нарратор» часто употребляются как синонимичные.

В анализируемых произведениях трудно дать оценку степени владения информацией любой из повествовательной инстанций, поскольку лежащий в основе новелл прием множественности точек зрения не позволяет этого. Чаще всего сфера видения повествователя в данный момент ограничена каким-то одним планом (пространственным, временным, перцептивным и т.п.), что позволяет судить о событиях и поступках персонажей определенным образом.

2. Разграничиваете ли Вы в своем анализе принципов наррации модусы «кто видит» и «кто говорит»?

Ответ: При анализе принципов наррации в данном докладе не проводилось специальное разграничение модусов «кто видит» и «кто говорит», однако в диссертационном исследовании данных новелл проводится специальный

анализ определенных планов повествования, в частности пространственного (кто видит и с какой позиции).

3. «Такое повествование от первого лица сосредоточено на рефлексии героя, психологической самооценке и психологическом самоанализе <...>. Форма авторского повествования в данном случае позволяет <...> наиболее полно и глубоко показать внутренний мир главного героя».

Когда мы сталкиваемся с повествованием от «Я», то склонны непременно присваивать такому типу рассказывания особые функции. Однако не преувеличено ли его значение? Разве все вышеизложенное не может быть показано посредством «традиционного» повествования от третьего лица? Как вы определяете, является или не является рассказчик "героем рассказа"?

Ответ: Действительно, «Я-повествование» традиционно используется для более глубокого психологического проникновения в сознание героя. В данном исследовании использование определенной точки зрения позволяет автору, акцентируя внимание читателя на различных позициях изображенного, увидеть мир произведения и героев с различных сторон. Автор может самоустраниться и предложить читателю смотреть на происходящее глазами только героя или занять позицию всеведения и разом расставить все точки над «и» или же постоянно переключать внимание читателя с одной точки зрения на другую. Таким образом, автор решает задачу изобразить повествуемые события не только во всей полноте, но и под разными углами. Специфика «Я-повествования» в анализируемых новеллах заключается в том, что такое изображение не просто дает более полную характеристику героя (самооценку, рефлексиию и т.п.), но и изобразить

события с определенной стороны, ограниченной точкой зрения данного героя.

В данном докладе идет речь о герое-рассказчике в том случае, если он принимает непосредственное участие в действии, сам функционирует наравне с другими героями.

4. Какое влияние на творчество Д. Конрада оказал Р. Л. Стивенсон?

Ответ: К сожалению, вопрос не рассматривался в данном исследовании. Думаю, интересно изучить влияние концепций писателя на творчество Д. Конрада.

5. Какие условные формы повествования активизировались в неоромантизме?

Ответ: В новеллистике рубежа веков часто авторы обращаются к повествованию от первого лица, элементы которого нередко исповедальны. Это могут быть письма, записки, дневники, сны и т.п. Нередко встречаются и произведения, полностью или большей частью построенные таким образом.

Подобным образом выстроена новелла Р.Л. Стивенсона Дж. Элиот «Приоткрытая завеса» (1859), Дж. Ш. Ле Фаню «Зеленый чай» (1869), «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886).

6. Как особенности хронотопа обусловлены множественностью точек зрения?

Ответ: Именно сознание нарратора воспринимает изображаемые явления. Это происходит во всех планах перспективы, в частности, в пространственно-временном. Персональная точка зрения героя в этом плане характеризуется прикреплением повествования к определенной пространственной позиции, занимаемой персонажем. Пространственная позиция, которую занимает персонаж, существенно сужает его поле зрения и позволяет ему следить лишь за попадающими в это поле аспектами действия.

7. Особенности психологического романа Конрада и их обусловленность повествовательной стратегией.

Ответ: В проводимом исследовании не проводился анализ психологических романов Дж. Конрада.

1. На каком основании в докладе объединены новеллы трех авторов – Дж. Конрада (1910), Дж. Ш. Ле Фаню (1869) и Р.Л. Стивенсона (1886)?

Ответ: Целью диссертационной работы является исследование психологизма в произведениях жанра short story рубежа веков. Изучение повествовательных форм является важной составляющей анализа, поэтому в данном докладе дан анализ именно этих текстов. Более целесообразным будет рассмотрение новелл в хронологическом срезе, оно позволит проследить изменение повествовательной функции.

2. В чем состоит отличие разработки мотива двойничества в новеллах Конрада и Стивенсона? Как это реализуется на повествовательном уровне?

Ответ: В новеллистике Р.Л. Стивенсона феномен двойничества занимает особое место как структурообразующий элемент поэтики произведения. Данное явление раскрывается на различных уровнях: философском, психологическом, мифологическом и, кроме того, характеризуется определенными бинарными схемами и совокупностью художественных средств (прежде всего, новеллы «Маркхейм» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»). Писатель решает нравственно-психологические проблемы в форме диалога с двойником. В то же время в новеллистике Дж. Конрада мотив двойничества является вспомогательным приемом, ориентированным на углубленное исследование человеческой души. Именно с этой целью в новелле «Тайный сообщник» писатель обращается к зеркальности.

3. С какой целью вводится прием "множественности точек зрения" в английскую прозу рубежа веков? Усиливает ли данный прием эффект подлинности или, напротив, вносит диссонанс и порождает у читателя сомнения в сути происходящего?

Ответ: Соотношение точек зрения субъектов повествования (рассказчика, героя) оказывается особо значимым в этом отношении в литературе рубежа XIX-XX веков. Это продолжение традиции недоверия к авторитарному слову и позиции всеведения. Такой прием, внешне призванный создать эффект достоверности у читателя, скорее порождает у него сомнения в сути происходящего, давая возможность самому сделать выводы.

4. Случаен ли тот факт, что во многих произведениях литературы рубежа веков повествование ведется от имени представителей определенных профессий: священника, врача, адвоката? Чем это обусловлено?

Ответ: Данный вопрос не являлся целью отдельного исследования, однако интересно рассмотреть его в рамках повествовательной концепции новеллистики рубежа веков. Представители данных профессий, которые мы видим в данных новеллах, являются в максимальной степени авторитетными и значимыми в обществе. Представляется возможным именно в таком столкновении несовместимостей – кому и в какой степени можно доверять – искать причину такой специфики.

5. Можно ли говорить о повествовательной многоуровневости для второй половины XIX века как о композиционно-стилевой «норме»?

Ответ: Повествовательную многоуровневость можно рассматривать как характерную черту новеллистики рубежа XIX-XX веков. Данный период является переломным и в историко-культурном и в литературном контексте. Соотношение точек зрения субъектов повествования в литературе – продолжение традиции недоверия к авторитарному слову и позиции всеведения.

Жаркова Е.П. (ВГУ, г. Воронеж). Перспективы развития жанра антиутопии в XXI веке: поворот или тупик?

1. «Антиутопия — динамичный жанр, по самой своей сущности обращенный к настоящему, призванный откликаться на животрепещущие вопросы и проблемы. Следовательно, логично утверждать, что каждому времени нужны свои антиутопии, в которые, как в зеркало, будет глядеться современное общество. Однако встает вопрос: способны ли антиутопии последних лет действительно убедительно показать читателю опасные социальные тенденции, заставить его задуматься над судьбами человечества и человечности и ужаснуться тому, сколь реальными кажутся прогнозы писателей?»

Не находите ли Вы здесь некое противоречие: утверждать, что для каждого времени характерны «свои антиутопии», но в то же время задаваться вопросом о соответствии современных антиутопических произведений целевым установкам классических образцов? Возможно, следует говорить не об упадке и вырождении жанра, а о необходимости именно таких антиутопий для последнего десятилетия?

Ответ: В данном случае мы как раз и выражаем сомнение в том, действительно ли новейшие антиутопии могут стать зеркалом современных проблем, стоящих перед человечеством, или же эти проблемы и вопросы подаются в них не настолько глубоко и убедительно, чтобы произвести на читателя достаточное впечатление. Действительно, проблематика антиутопии как жанра, непосредственно обращенного к социуму, может и должна меняться с течением времени, но если социальная сторона становится лишь фоном для приключений героя или героини и любовных коллизий, антиутопическая составляющая во многом утрируется, превращается из жанровой модели, несущей в себе многообразные художественные возможности, в шаблон, стереотип. Поэтому нам кажется, что в данном смысле вполне возможно говорить именно об упадке, измельчании жанра.

2. Если речь идет о массовой литературе или склонности к массовости тех текстов, которые Вы рассматриваете как антиутопические с теми или иными отступлениями от канона, имеет ли смысл выделять антиутопию как жанр?

Ответ: На наш взгляд, подобные тексты сохраняют достаточно устойчивую связь с антиутопической традицией, что позволяет с определенными оговорками относить их к жанру антиутопии. Жанровая схема антиутопии сохраняется, однако часто она предстает достаточно условной, внешней, а сами эти произведения не несут особой художественной глубины и ценности.

3. Существуют ли различия между «массовой литературой» и «миддл-литературой»?

Ответ: Да, безусловно, различия между этими понятиями существуют, причем различные исследователи по-разному относятся к этим определениям. В данном случае под миддл-литературой вслед за С.И. Чуприниным мы понимаем тот пласт литературы, который находится на пограничье между собственно массовой, популярной литературой, и литературой элитарной, сочетает признаки и особенности и того, и другого. Определение границ миддл-литературы, вполне естественно, оказывается довольно проблематичным, как и отнесение к данной сфере творчества того или иного автора в целом.

4. «Или же антиутопия, становясь массовой и выходя в тираж, превращается в развлекательное чтение для подростков, в котором общество всеобщего принуждения, сколь бы подробно оно ни было описано – лишь фон для развития любовной интриги и юношеского бунта против устоявшихся норм и ценностей? <...> Стоит ли, обращаясь к последним

романам Этвуд, говорить о вырождении жанра антиутопии или же, напротив, умелом использовании приемов поп-романной, чисто развлекательной прозы применительно к «серьезному жанру», вопрос спорный. Возможно, более уместен здесь применяемый некоторыми исследователями по отношению к современному состоянию писательского творчества термин «миддл-литература», в рамках которой интеллектуализация массовой и упрощение элитарной литературы неразрывно связаны».

Каковы все же перспективы развития антиутопии? Она в целом сохраняет присущие ей особенности или скатывается в область массовой литературы, превратившись в бульварное чтиво? Вы отмечаете проблемность ситуации, но какие ответы даете на поставленные Вами же вопросы?

Ответ: На данный вопрос, по нашему мнению, нельзя ответить однозначно. Множество современных англоязычных авторов не просто обращается к антиутопической традиции, а в полном смысле эксплуатирует ее, не гнушаясь временами практически точным заимствованием сюжетных ходов и образов. Антиутопия становится востребованным «брендом», пишутся новые и новые сиквелы к популярным романам, целые антиутопические серии. Существуют целые издательские проекты, публикуемые в рамках которых романы вновь и вновь с большей или меньшей степенью увлекательности (и развлекательности) воспроизводят антиутопическое клише. Однако есть и произведения (что мы пытались показать на примере «Трилогии Безумного Адама» Этвуд), несомненно, обладающие определенной новизной и творческим потенциалом, хотя и обращенные к стереотипам массовой литературы, что далеко не всегда идет им на пользу.

5. Правомерно ли заявлять в теме доклада возможный "тупик" для жанра антиутопии, если далее в докладе подчеркивается, что антиутопия стала частью массовой литературы как самый популярный жанр young adult-литературы? Востребован ли современной элитарной и массовой литературой жанр утопии?

Ответ: Собственно, поэтому в теме доклада и остается вопрос: действительно ли это «тупик» или все же потенциал антиутопии остается востребованным не только в виде омертвевшего клише, успешно ретранслируемого стереотипа. Когда речь идет о новейшей литературе, отношение к которой как в читательской, так и в исследовательской аудитории еще не сформировалось, многие заключения могут показаться недостаточно обоснованными и преждевременными. Вероятно, ответ на этот вопрос требует более развернутого исследования.

Что касается жанра утопии, то на данный вопрос автор доклада пока не может дать аргументированного ответа, хотя сам вопрос достаточно глубок и интересен. Можно лишь отметить, что во многих антиутопических произведениях последних лет утопические элементы включаются в ткань повествования, к примеру, у М. Этвуд утопическая традиция прослеживается, когда речь идет об эко-культе Вертоградарей Господних («Год Потопа») или жизни генетически модифицированных Детей Коростеля («Орикс и Коростель», «Безумный Аддам»).

6. Стоит ли говорить об "измельчании" жанра в young-adult версии? Хотелось бы услышать конкретные примеры, поскольку упомянутые в перечислении романы во многом отличаются друг от друга.

Ответ: Действительно, перечисленные романские серии по-разному используют антиутопический канон, однако общей их чертой является

утрирование жанровой схемы антиутопии. При этом собственно гуманистический пафос антиутопии оказывается вторичным. Так, к примеру, в цикле Э. Каунди «Обрученные» общество с такими характерными для антиутопии чертами, как социальная стратификация и регламентация повседневности, отсутствием свободы выбора спутника жизни становится фоном для развертывания личной истории героини, которой довелось полюбить «не того». Антиутопический конфликт, в классической антиутопии часто развертывающийся в области сознания героев, их мировоззрения, глубинных ценностей и установок, в таких антиутопиях, как «Голодные игры» или «Дивергент» превращается в активную борьбу за свержение системы, что активизирует ход сюжета, но лишает его глубины (ведь именно невозможность или трудность освобождения от тоталитарного гнета придавала антиутопии такую трагическую силу воздействия).

7. Как смена тенденций общественного развития в XXI веке, по сравнению с XX-м повлияла на тематику современных антиутопий?

Ответ: Современные социальные угрозы во многом отличаются от тех, что определяли проблематику антиутопий XX века. Обострилось внимание к процессам глобализации, растущему социальному неравенству, особенно в странах третьего мира, все более насущными становятся экологические проблемы, проблемы этики новейших биотехнологий. Все это находит отражение, в частности, в трилогии М. Этвуд и других современных антиутопиях.

8. Чем объясняется повышенный интерес к сексуальной сфере человеческой жизни в современных антиутопиях? Это дань массовой литературе или реакция на объективно существующие общественные настроения?

Ответ: С одной стороны, движение общества в сторону сексуальной вседозволенности и излишней толерантности во многих спорных вопросах не могло не повлиять на специфику современных антиутопий. Следовательно, внимание ко всему интимному, сексуальному – дань, в том числе, и социальным тенденциям. Однако стоит отметить, что сама по себе эта проблематика не нова для антиутопии, поскольку сфера интимного всегда была той «лакмусовой бумагой», которая во многом позволяла антиутопистам показать бесчеловечность изображаемого ими социального строя. К примеру, в «Рассказе Служанки» проблема интимных отношений раскрыта достаточно откровенно, однако это не потворство читательским вкусам, а необходимая составляющая антиутопии. В ее же трилогии, к примеру, подобная откровенность и даже непристойность далеко не всегда обоснована сюжетом, кажется избыточной. Хотя это, безусловно, достаточно спорный момент.

9. Присутствуют ли элементы пародийности в новейших антиутопиях? Если есть, то в чем заключаются и для чего используются?

Ответ: На данный вопрос автор доклада затрудняется ответить, поскольку это требует внимательного обращения к современным антиутопическим текстам именно в аспекте пародийности. Если говорить об элементах интертекстуальных отсылок к более ранним антиутопиям, то такие отсылки, безусловно, существуют, но несут ли они специфическую пародийную составляющую, ответить сложно. Возможно, автор обратится к этому аспекту в ходе дальнейшей работы над диссертационным исследованием.

10. Корректно ли говорить о том, что специфику антиутопии в "Рассказе Служанки" М. Этвуд обуславливает преимущественно гендерный аспект и "женский взгляд"?

Ответ: Конечно, специфика «Рассказа Служанки» не исчерпывается гендерными особенностями. Навязать антиутопии Этвуд ярлык феминистической и определить этим ее целиком значило бы утрировать проблематику романа, обеднить его художественное своеобразие. Однако в рамках доклада гендерная проблематика была заявлена как наиболее яркая особенность антиутопии Этвуд, поскольку сам доклад был в большей мере сосредоточен на последних романах Этвуд, вошедших в ее трилогию.

11. Связан ли напрямую нынешний кризис антиутопии с убыванием гуманистического начала - в человеке и искусстве в целом?

Ответ: Вероятно, частично это утверждение справедливо. По крайней мере, об этом свидетельствует измельчание антиутопической проблематики, которая от фундаментальных вопросов человеческой свободы и индивидуальности уходит в частные сферы социального неравенства, перенаселения, биоэтики и так далее. Однако аргументированный ответ на этот вопрос потребовал бы от докладчика отдельного исследования, причем не только литературоведческого, но и искусствоведческого и культурологического в целом.

12. Является ли фигура М. Этвуд центральной в предстоящем диссертационном исследовании? Если да, то предполагается ли рассмотрение её произведений в сопоставлении с иными, достаточно устоявшимися чертами антиутопии, а также с новыми тенденциями (киберпанком, например)?

Ответ: Да, в предстоящем исследовании автор собирается сосредоточиться на романе М. Этвуд «Рассказ Служанки» в аспектах его проблематики и

художественной формы, однако предполагается рассмотреть и последние антиутопические романы канадской писательницы, чтобы показать развитие антиутопии в творчестве Этвуд в динамике. Планируется сопоставление романа «Рассказ Служанки» с более ранними антиутопиями. Отдельного обращения к современным собственно фантастическим тенденциям в литературе предположительная структура диссертации не предусматривает.

13. Наметилась ли у докладчика своя точка зрения по поводу «массовой антиутопии» применительно к жанровой специфике?

Ответ: Данный доклад – лишь первый предварительный итог обращения автора к современной антиутопии, вследствие чего его выводы достаточно неопределенны и фрагментарны. Возможно, по мере более обстоятельного обращения к исследовательской литературе по данному вопросу и пристального прочтения текстов Этвуд и других авторов и можно будет говорить об однозначной точке зрения, пока же автор находится на стадии творческого поиска.

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