

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



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

«Особенности художественной коммуникации»

Материалы
Международного аспирантского семинара
по истории и теории мировой литературы
3 декабря 2018 года

Донецк 2019

УДК 82-1/-9:378.147.34(078)

ББК Ш40*002.2я43 + Ш43(0)*002.2я43

Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации: Материалы Международного аспирантского семинара по истории и теории мировой литературы (Донецк, 3 декабря 2018 г.) / Отв. ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2019. – 93 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонНУ (протокол № 5 от 22.05.2019 г.).

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

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

Адрес редколлегии:

Донецкий национальный университет,

Факультет иностранных языков,

Кафедра зарубежной литературы

пр. Гурова, 14

г. Донецк

тел.: 062-302-09-28

E-mail: kf.foreign_lit@donnu.ru

© Донецкий национальный университет, 2019

© Коллектив авторов, 2019

Содержание

<i>Бабий А.В.</i>	3
Музыкальный компонент в творчестве О. Уайльда (на примере романа «Портрет Дориана Грея» и трагедии «Саломея»)	
<i>Водопьянова К.М.</i>	9
Контаминация славянской и зарубежной мифологии в мультипликационном фильме «Сказочный патруль»: к проблеме формирования читательского интереса дошкольников и младших школьников	
<i>Герасименко Е.Е.</i>	16
Способы и средства реализации интермедиальных отношений литература – живопись в произведениях Дж. Конрада	
<i>Кунавин Е.С.</i>	21
Языковой анализ миниатюры Ф. Кафки «Императорское послание» и отрывка из «Болезни к смерти» С. Кьеркегора	
<i>Митина Е.А.</i>	27
Поэтика заглавия романа Сомерсета Моэма «Рождественские каникулы»	
<i>Оселедько М.В.</i>	33
Роль античной культуры в поэзии Мандельштама	
<i>Рубинская Е.С.</i>	46
Между квартетом Моцарта и квинтетом Шуберта: музыкальность и ирония в «Струнном квартете» В. Вулф	
<i>Топал Е.И.</i>	50
Репрезентация личного военного опыта в творческом наследии Джона Толкина: маленькие хоббиты и большая война	
<i>Турбина М.А.</i>	59
Феномен интертекстуальности в романе В.В. Набокова «Лолита»	
<i>Шершикова А.В.</i>	68
В.А. Жуковский как основатель классического поэтического перевода в России	
<i>Щемелева Е.Б.</i>	76
Трансформация жанра «ужаса» в современной англо-американской литературе	
Приложение	84

А.В. Бабий

Донецкий национальный университет

pasadena1994@mail.ru

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ О. УАЙЛЬДА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» И
ТРАГЕДИИ «САЛОМЕЯ»)**

Рубеж XIX-XX веков ознаменовался в истории как эпоха переоценки ценностей, время противоречий и поисков. Закономерно, что художники также искали в своём творчестве новые формы, новые средства выражения. Эпоха *fin de siècle* проявляла особый интерес к синтезу искусств. Е.Г. Кокорина в статье «Художественный синтез в культуре рубежа XIX-XX веков» пишет, что «... в искусстве периода конца XIX-начала XX века переориентация сопровождалась обращением художников к различным видам искусства. Например, литература начала тяготеть к живописи и добиваться “эффекта картинности”. Живопись, в свою очередь, ориентировалась на музыку; одной из ее характеристик стал лиризм» [1, с. 167]. Обращение к объединению искусств исследователи связывают с реалиями того времени и видят в нём способ преодоления возникшего диссонанса. Так, Н.А. Хренов в работе «Культура в эпоху социального хаоса» считает, что необходимость синтеза искусств в данный период говорит о «болезненном восприятии своей эпохи как хаоса и о необходимости его преодоления» [2, с. 190]. Е.Г. Кокорина делает вывод, что «синтез в искусстве оказался закономерной особенностью культуры переходного периода рубежа XIX-XX веков. Это характеризует синтез как новое упорядочивающее средство в культуре или картине мира» [1, с. 168].

Литература располагает достаточными средствами для того, чтобы создать благодатную почву для сочетания разных видов искусств в произведениях, так как словесный ряд обладает смысловыми изобразительными возможностями. В.О. Чуканцова выделяет два способа реализации такого сочетания: «Во-первых, можно формально ограничиться упоминанием и элементарными сведениями о произведении искусства в тексте литературного произведения (для создания фона, атмосферы, определенного психологического эффекта, характеристики героя, окружения ситуации) <...>. Во-вторых, можно взять принципы организации произведения другого вида искусства и воплотить их в литературе. Примером может служить воспроизведение в художественном слове цветовой гаммы живописного полотна того или иного художника. В этом

случае становится возможным говорить об интермедиальном характере отношений между произведениями разных видов искусств» [3].

Одним из сторонников синтеза искусств в литературных произведениях является ирландский писатель, поэт и драматург рубежа веков Оскар Уайльд. Как пишут В.Г. Решетов и О.М. Валова, «идея синтеза искусств – одна из наиболее популярных на рубеже XIX-XX веков. Но, скорее всего, внимание Уайльда к этой теме было привлечено ещё прерафаэлитами, у которых мы находим сходное понимание идеи близости искусств. Дело в том, что прерафаэлиты полагали: искусства не дополняют друг друга, а соединяясь рожают нечто новое» [4, с. 2]. Вслед за прерафаэлитами, О. Уайльд стремится воссоздать в своих произведениях идею общего, универсального искусства. «Уайльда восхищала мысль “превратить рассказ о картине в стихотворение, написанное прозой” [Т. 2, с. 254]» [4, с. 3]. Особое место в воплощении этого замысла занимает музыка.

В.О. Чуканцова в своей работе «Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда» сравнивает структуру одной из пьес автора – «Портрет господина У.Г.» с классической сонатой, приводя описание этого музыкального жанра: «Классическая соната состоит из трёх частей. Первая часть сонаты пишется в традиционной сонатной форме. Она дает возможность сопоставить контрастные, даже конфликтные образы – героический и лирический, сумрачный и светлый, торжественный и нежный. Эти образы развиваются, изменяются, и в результате приобретают новый характер, новые черты. Вторая часть – медленная – пишется либо в сонатной форме без последующей разработки (как бы продолжается соперничество двух линий, но одна из них на время становится ведущей, т.е. слышна одна главенствующая интонация, одна мелодия), либо в сложной трехчастной, в зависимости от замысла композитора. Для третьей части также характерна сложная трехчастная форма, и наконец, быстрый финал в форме рондо – музыкальной формы, в основе которой лежит чередование главной темы с второстепенными, возникает как бы движение по кругу...» [5, с. 11].

Похожую структуру мы можем наблюдать и в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Экспозиция романа представляет читателю два контрастных образа – лорда Генри, гедониста, сыплющего парадоксами и противоречащими моральным нормам изречениями, и художника Бэзила Холлуорда, благовоспитанного и порядочного человека, чьи суждения о жизни навевают скуку на его собеседника. С первых страниц мы видим конфликт – столкновение взглядов и характеров. Вскоре появляется третий

персонаж – Дориан Грей, юноша с чистой душой, ничего не знающий о жизни. Таким образом, в начале романа встречаются три разных человека, привносящие три разных мотива в общую «мелодию». В первой части романа происходят различные события. Лейтмотивом становится влияние лорда Генри на главного героя и изменения в душе Дориана Грея. Любовная линия, застольные беседы лорда Генри со второстепенными персонажами, жизнь семьи Сибиллы Вейн – все эти линии можно рассматривать как субмотивы, делающие вклад в мотив ведущий. Вторая часть – замедленное действие. Здесь читатель проникается внутренним состоянием одного персонажа, то есть можно сказать, что слышна одна мелодия. Одиннадцатая глава, в которой описаны ткани, драгоценности и другие предметы из коллекции Дориана Грея, рассказано о его увлечениях и взглядах, не зря является самой длинной главой произведения и разделяет повествование надвое. Как и вторая часть сонаты, она отводится под один мотив, одно состояние, в данном случае – незримые страдания Дориана Грея, которые он пытается забыть, отвлечься от них, коллекционируя различные раритеты – ткани, драгоценные камни, музыкальные инструменты и др. То, что происходит в сюжете далее, соотносимо с третьей частью сонатной формы, которая также имеет свою сложную форму. В канву повествования возвращается лорд Генри со своими парадоксальными изречениями, и Дориан начинает ему противостоять, стараясь и словом и делом изменить свою жизнь и избавиться от изменений портрета в худшую сторону. Наконец, когда герой замечает печать тщеславия на своём изображении, происходит тот самый быстрый финал в форме рондо, когда всё меняется местами и переворачивается с ног на голову – Дориан, пытаясь уничтожить портрет, умирает сам, принимая вид порочного старика, в то время как изображение на портрете возвращается к своему первоначальному виду. Таким образом, можно предположить, что роман «Портрет Дориана Грея» приближен к канонам классической сонаты.

Ещё одним произведением О. Уайльда, написанным в музыкальных традициях, можно считать трагедию «Саломея». Сам автор «В “Тюремной исповеди” ставит “Саломею” в один ряд с “Флорентийской трагедией” и “Святой блудницей”, определяя их как “играющие изумительными красками музыкальные вещи” [Т. 2, с. 449]» [4, с. 2]. Музыкальные инструменты упоминаются в пьесе напрямую крайне редко. Например, когда молодой сириец убивает себя, паж Иродиады говорит с горечью о своём друге: «Он говорил всегда очень тихо. Звук его голоса походил на звук флейты играющего на флейте» [8, с. 9] (“He spake ever very low. The sound of his voice was like the sound of the flute, of one who playeth upon the

flute” [9, p. 13]). Кроме того, музыка, под которую танцует Саломея, не упоминается в ремарках, однако очевидно, что её звуки подразумеваются. И всё же, несмотря на столь нечастое упоминание музыки в трагедии, О. Уайльд называет её «музыкальной вещью». Ведущую роль в произведении играет голос пророка Иоканаана. Именно голос пленяет Саломею первым, когда она ещё не видит пророка: «Какой странный голос. Мне бы хотелось поговорить с ним» [8, с. 6] (“What a strange voice! I would speak with him” [9, p. 7]). Звук голоса пророка привлекает царевну («Говори ещё Иоканаан. Твой голос пьянит меня [8, с. 8] (“Speak again, Iokanaan. Thy voice is as music to mine ear” [9, p. 10]). В своём исследовании В.Г. Решетов и О.М. Валова отмечают, что сравнение голоса Иоканаана с музыкой появляется только в переводе произведения на английский язык: «Неслучайно, переводя пьесу с французского на английский, он заменяет обращение Саломеи к Иоканаану с «Твой голос пьянит меня» на «Твой голос – музыка для моих ушей» [4, с. 5]. После смерти пророка Саломея признаётся: «Твой голос был жертвенным сосудом, изливающим странное благовоние, и, когда я смотрела на тебя, я слышала странную музыку» [8, с. 20] (“Thy voice was a censer that scattered strange *perfumes*, and when I looked on thee I heard a strange *music*” (здесь и далее курсив наш. – А. Б. [9, p. 31]). Благовоние (запах) и музыка (звук) – явная отсылка к Богослужебному действию: здесь проводится параллель между ароматом ладана и музыкой в соборе, что только усиливает сакральное начало в образе Иоканаана.

Помимо поэтических сравнений голоса с музыкой, присутствуют также признаки музыкального произведения в структуре пьесы. Вышеназванные исследователи отводят особую роль рефренам, например, подчёркивающим страстное желание Саломеи: «Завязка четко определена словами Саломеи: «Я хочу». Вот это «Я хочу» и определяет дальнейшее развитие действия, идущего по нарастающей. «Мне хотелось бы говорить с ним», «Я хочу говорить с ним» [с. 267] («I would speak with him», «I desire to speak with him», «I will speak with him» [с. 723]) – это на уровне слухового восприятия. Затем включается зрение: «Я только посмотреть хочу на него» [с. 270], «Царевна Саломея хочет его видеть» [с. 271], «Я хочу видеть его вблизи» [с. 272] («I would look on him», «The Princess Salome desires to see him», «I would look closer at him», «I must look at him closer» [с. 724–725]). Далее – осязание: «Дай мне коснуться твоего тела!» [с. 273], «Дай мне коснуться твоих волос» [с. 274], («Let me touch thy body» [с. 725], «Let me touch thy hair» [с. 726]) и, наконец, «Дай мне поцеловать твой рот» [с. 272], «Я поцелую твой рот» [с. 272] («Let me kiss thy mouth», «I will kiss thy

mouth» [с. 727])...» [4, с. 7-8]. Уже здесь идёт нарастание напряжения «мелодии» путём изменения модальности в выражении желания Саломеи (*хотелось бы* вначале, и далее – более сильное и своевольное *хочу*). Кроме того, в исследовании В.Г. Решетова и О.М. Валовой отмечается, что лейтмотив произведения (первая сильная страсть Саломеи, повлёкшая за собой смерть), обозначен ещё вначале, когда разные персонажи повторяют друг за другом сравнение луны то с мёртвой женщиной, то с танцующей царевной, то с целомудренной девушкой [4, с. 5-7]. Всё это наталкивает на мысль о том, что происходит и будет происходить с главной героиней. Взмах крыльев чёрной птицы в воздухе, о котором неоднократно упоминает Ирод, частое повторение им названий драгоценностей и всех подарков, которые он предлагает Саломее, чтобы она отказалась от своего требования принести ей голову Иоканаана, – всё это подчёркивает волнение, нервное напряжение иудейского царя, его предчувствие смерти, таким образом, эти рефрены производят нагнетающее действие, усиливают остроту кульминационного момента.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что музыкальный компонент в творчестве Оскара Уайльда функционирует не только как сюжетобразующая составляющая, ориентированная на сонатную форму, но и как художественный приём (словесные повторы, фигуры градации и др.), что способствует сближению различных видов искусств как одному из главных эстетических стремлений автора.

Список литературы

1. Кокорина Е.Г. Художественный синтез в культуре рубежа XIX-XX веков // Ученые записки Таврийского национального университета им. В.И. Вернадского. – 2012. – Т. 24 (65). – №1-2. – Серия: Философия, культурология. Политология. Социология. – С. 164-169.

2. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

3. Чуканцова В.О. Проблема интермедийности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дисс. к. филол. н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/problema-intermedialnosti-v-povestvovatelnoi-proze-oskara-uaylda>

4. Решетов В.Г., Валова О.М. Трагедия Оскара Уайльда «Саломея»: музыка страсти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tragediya-oskara-uaylda-salomeya-muzyka-strasti>. – 12 с.

5. Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дисс. к. филол. н. – СПб.: Российский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена, 2011. – 20 с.

6. Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1999. – 672 с. (Серия «Зарубежная классика»).

7. Wilde O. The Picture of Dorian Gray [Text]. – San Diego: Icon classics, 2005. – 327 p.

8. Уайльд О. Саломея / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 21 с.

9. Wilde O. Salome. – 32 p. [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/salome.pdf>

К.М. Водопьянова

Донецкий педагогический институт

vodopianova.kseniya@yandex.ru

**КОНТАМИНАЦИЯ СЛАВЯНСКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ МИФОЛОГИИ
В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ
«СКАЗОЧНЫЙ ПАТРУЛЬ»:
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРЕСА
ДОШКОЛЬНИКОВ И МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ**

Одной из наиболее актуальных проблем современной филологии, педагогики и психологии является глобальное снижение интереса к чтению художественной литературы у подрастающих поколений. А.В. Воронцов выражает мнение о наступлении в мире «системного кризиса чтения» [1, с. 24]. М.А. Селиверстова, Т.А. Бахор и другие рассматривают «снижение уровня читательской культуры» всех возрастных слоёв населения как одну из наиважнейших государственных проблем современной России [2]. Проблема детского и юношеского чтения не является исключением и для Донецкой Народной Республики. Отсутствие у ребёнка потребности обращения к книге как к неисчерпаемой сокровищнице опыта и мудрости человеческой цивилизации провоцирует снижение его мотивации к обучению, самообразованию и саморазвитию. В связи с этим в XXI веке как никогда востребованным становится поиск путей развития детского чтения в условиях современных реалий, что и является целью данной статьи.

Чтобы найти адекватные пути решения проблемы детского чтения, предлагаем начать с определения её причин. Рассуждая о том, изменились ли характеры детей и взрослых за последнюю сотню лет, мы можем отметить, что нравы, духовный мир детей и взрослых остались прежними, в то время как их материальный быт претерпел существенные изменения. Значит, возможно, причина снижения читательской культуры лежит не только в духовно-нравственной, но и в материальной плоскости. Современные дети всё так же обладают наглядно-образным мышлением и не перестают живо и эмоционально воспринимать яркие художественные образы. Однако реалии XXI столетия требуют новых методов работы с художественным словом и новых приёмов развития детского чтения, поскольку миру книги сегодня конкурентно противопоставлен мир мультфильмов и мультсериалов. По нашему глубокому убеждению, время, в котором мы живём, – не хуже и не лучше любого другого временного отрезка в житнечении нашей эпохи. В процессе становления личности

ребёнка (а неотъемлемой частью этого процесса, несомненно, является и формирование читательской культуры) нам необходимо научиться брать лучшее из того, что присутствует в современной реальности, не отвергая её, а наоборот, опираясь и используя её содержание для решения актуальных педагогических задач. Мы полагаем, что вопрос о развитии детского чтения и воспитании устойчивого к нему интереса в контексте доминирования мультипликационного жанра в детской медиасфере может быть успешно разрешён. Рассмотрим это подробнее на примере мультсериала «Сказочный патруль», одного из самых популярных российских мультфильмов, транслирующегося на телеканалах с 2016 года.

Этот мультсериал, созданный студией «Паровоз» (авторами мультсериалов «Ми-ми-мишки», «Лео и Тиг», «Деревяшки», и многих других), можно с уверенностью охарактеризовать как современное произведение словесно-литературного и анимационного творчества. Его детская аудитория насчитывает десятки миллионов телезрителей дошкольного, младшего и среднего школьного возраста. Кроме того, российский мультипликационный контент постепенно завоёвывает международную арену: «Сказочный патруль» с огромным воодушевлением был воспринят детьми и подростками Швеции. К концу 2018 года мультсериал о приключениях четырёх юных волшебниц уже принёс своим создателям значительное количество как отечественных, так и зарубежных наград. Через год после выхода первых серий мультфильма в эфир (в апреле 2017 года) «Сказочный патруль» становится лауреатом Российской национальной анимационной премии «Икар» в номинации «Стартап» (серия 3 «Танцуют все!», режиссёр Наиль Мубинов). В этом же году на Международном анимационном фестивале в Китае «Сказочный патруль» получает «серебро» в номинации «Лучший иностранный анимационный сериал». Жюри фестиваля высоко оценило оригинальность идеи мультфильма о четырёх подругах-волшебницах и обратило внимание на отличное качество 3-D анимации. В 2018 году «Сказочный патруль» принимает участие в анимационной выставке-фестивале детских развлечений «Мультимир» и занимает первое место в номинациях «Лучший российский анимационный сериал» и «Лучшая песня российского анимационного сериала» (песня «Поверь в себя!» из серии 15 «Королева бала»). Кроме того, героиня-волшебница Снежка получила приз зрительских симпатий в номинации «Лучшая героиня российского анимационного сериала». Лучшими игрушками 2018 года на фестивале «Мультимир» также стали куклы, изображающие главных героинь «Сказочного патруля».

В чём же секрет популярности этого замечательного мультсериала с легко запоминающимся названием и не является ли само наличие такого эксклюзивного мультипликационного контента непосредственной угрозой для формирования читательской культуры? В поисках ответов на эти вопросы свои усилия, на наш взгляд, могли бы объединить лингвисты, литературоведы, психологи, педагоги, а также режиссёры-мультипликаторы, сценаристы и продюсеры. Однако поскольку о таком перспективном взаимодействии пока остаётся только мечтать, мы попробуем разобраться в этом в рамках данной статьи, не претендуя на бесспорность наших рассуждений.

Одним из главных факторов чрезвычайной популярности мультсериала «Сказочный патруль» является, на наш взгляд, прозрачная, лежащая на поверхности и очевидная для каждого телезрителя (для ребёнка – на уровне бессознательного и сознательного восприятия, для взрослого – на сознательном уровне) воспитательная направленность его тематики и проблематики. Объективно человек всегда, вне зависимости от своего возраста, осуществляет оценку качеств собственной личности и качеств окружающих его людей, своих и чужих поступков, мотивов. Он рано или поздно вынужден прийти к выводу, что существует разница между тем, что *«правильно»*, и тем, что *«нравственно»*. Выбор же, который неоднократно приходится делать человеку на протяжении всей своей жизни, лежит в плоскости его личностной духовно-нравственной парадигмы. В каждой серии мультсериала «Сказочный патруль» затрагиваются традиционные для мирового социума проблемы соотношения духовных и материальных ценностей, в том числе и одна из таких наиболее остроактуальных проблем классической русской и зарубежной литературы, как проблема нравственного выбора. Этот выбор в мультсериале приходится делать каждой из четырёх юных хранительниц сказок города Мышкин. Он зачастую связан с риском для жизни – либо своей, либо чужой – и в этом тоже присутствует элемент выбора. Нравственный выбор девочек из «Сказочного патруля» в сценариях всегда представляет собой выбор между *личностными* интересами и интересами *общего* дела. В сценарии мультфильма мы наблюдаем множество таких сюжетов. Например, в подземелье городской библиотеки Алёнка отважно закрывает подруг собой и маленьким щитом от пламени огнедышащего дракона. Маша отдаёт «живую воду» раненному оленю, истекающему кровью и погибающему на её глазах, хотя изначально эта драгоценная жидкость была нужна ей для спасения подруг из плена Дриады. Таким образом, высокое воспитательное воздействие мультсериала «Сказочный патруль» на младшее поколение

невозможно отрицать. Воспитание доброго и уважительного отношения к человеку, бережного отношения к природе, взаимовыручки, чувства ответственности за мир, в котором мы живём, формирование опыта благородного поведения, потребности в дружбе и взаимопонимании (т.е. фактически всего того, что исторически составляет основу духовно-нравственных ценностей человеческого сообщества) – вот далеко не полный перечень воспитательных задач, реализуемых создателями мультсериала «Сказочный патруль» с помощью анимационного контента.

По этой причине текстовый материал, используемый сценаристами для реализации обозначенных выше задач духовно-нравственного воспитания, материал, в котором заложены широкие педагогические возможности для формирования читательского интереса к детской литературе, заслуживает, по нашему мнению, самого тщательного исследования. При просмотре мультсериала «Сказочный патруль» мы обратили внимание, что в нём присутствует значительное количество аллюзий и реминисценций на народные и авторские сказки как русской, так и зарубежной литературы. С одной стороны, это обеспечивает введение юного телезрителя в мир древнерусской мифологии и русских народных сказок. В мультфильме ему встречаются *Баба-Яга, Кощей Бессмертный, Леший, Соловей-Разбойник, Водяной*; упоминаются *жар-птицы, русалки, кикиморы, яблоня с молодильными яблоками, сапоги-скороходы, шапка-невидимка, трын-трава*; он знакомится с *курочкой Рябой, заколдованным козлом Иванушкой, царевной-лягушкой, Василисой Васильевной Премудрой*). С другой стороны, мир зарубежной мифологии и сказок народов мира также представлен здесь чрезвычайно красочно и разнообразно: *джин Анатоль, ковёр-самолет* относятся к восточной (арабской) мифологии; *гномы, пещерные тролли, драконы, рунические письмена, горный великан* – к германскому и скандинавскому эпосу; *Дриада, волшебная арфа* восходят к мифам античности. Облик и поведение персонажей мультфильма, взятых сценаристами из зарубежной мифологии, соответствует их традиционному облику и поведению, что открывает возможности для изучения зарубежных сказок и зарубежного эпоса на материале мультсериала. Кроме того, в ходе его просмотра происходит знакомство маленького телезрителя с миром русских и зарубежных авторских сказок: например, *кукла Мальвина, Карабас-Барабас* («Золотой ключик, или Приключения Буратино» А. Толстого, в основе системы образов этого произведения лежат маски итальянской комедии дель арте), *учёный кот, дуб с золотой цепью, тридцать три богатыря, дядька Черномор* (поэтический мир А. Пушкина), *волшебный кактус Цветик-*

Разноцветик (прямая аналогия с «Цветиком-семицветиком» В. Катаева), *аленький цветочек* (народная сказка с древним сюжетом и архетипическими мотивами, превращённая в авторскую С. Аксаковым) и другие. Таким образом, мы можем сделать вывод, что в мультсериале «Сказочный патруль» мы имеем дело с художественным текстом высокой сложности, с текстом многослойным и требующем адекватного анализа.

Одной из функций любого текста является «функция коллективной культурной памяти», предложенная Ю.М. Лотманом [3, с. 132]. Для художественного текста эта функция является особо значимой, ведь такой текст всегда семиотически неоднороден и способен вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской (в нашем случае – зрительской) аудиторией. Текст создает вокруг себя так называемую «семиосферу» (терминология Ю.М. Лотмана), которая является подвижной субстанцией, меняющейся в зависимости от того, какие культурные коды актуальны на данном историческом этапе в данном конкретном обществе [4]. При восприятии текстового материала память читателя (зрителя) входит в своеобразный контакт со смысловым пространством художественного текста и позволяет соотнести его с чем-то знакомым и известным. При декодировании текста в процессе его восприятия происходит превращение непохожего в похожее. Мы всегда стремимся превратить незнакомое в знакомое, а затем в похожем и знакомом найти отличительные особенности и разъяснить их. Так функционирует «метод параллельных мест», изложенный А. Компаньоном в его книге «Демон теории» [5]. На основании вышесказанного позволим себе предположить, что эксклюзивная контаминация славянской и зарубежной мифологии, широко представленная в данном мультипликационном контенте, выполняет роль своеобразного катализатора в формировании читательской культуры детей дошкольного и младшего школьного возраста. Аналогии и ассоциации, возникающие у ребёнка и взрослого в процессе *совместного* просмотра мультсериала «Сказочный патруль», активизируют процесс передачи читательского опыта от старшего поколения к младшему. В этом случае создаются благоприятные условия для повторного просмотра и «вторичного прочтения» каждой серии мультсериала в *совместном* общении детей и родителей, с пояснениями и дальнейшим прочтением книг, отсылки на которые им встретились в «Сказочном патруле».

Необходимо отметить и колоссальный методический потенциал мультфильма, актуальный для воспитателя дошкольного учреждения, учителя начальных классов, учителя русского языка и литературы, а также

преподавателя вуза, который занимается профессиональной подготовкой обозначенных выше педагогических кадров. Совместный просмотр и последующий совместный с детьми соревновательный поиск уже известных им персонажей из русских и зарубежных сказок, встретившихся в мультфильме, а потом и совместное прочтение этих сказок, проведение викторин на тему «Сказочный мир», проведение фестивалей волшебников в костюмах сказочных героев и вечеров сказки с чтением любимых произведений, проведение метапредметных занятий в дошкольном учреждении и метапредметных уроков в школе – такая учебно-воспитательная работа, на наш взгляд, содержит в себе возможность заинтересовать детей не только мультипликационным контентом, но и чтением детской литературы. Таким образом, органическое соединение мультфильма и детской книги в целом и изучение как русской, так и зарубежной детской литературы в частности может обеспечить наиболее эффективную реализацию задач по формированию читательской культуры дошкольников и младших школьников.

Подводя итоги наших размышлений, мы хотели бы подчеркнуть, что в данной статье решение проблемы детского чтения лишь намечено, предложен один из возможных путей её решения, несомненно, требующий дальнейшего анализа и разработки. Проблема же развития детского чтения и формирования читательской культуры в целом требует полновесных филологических и психолого-педагогических исследований по данной проблематике.

Список литературы:

1. Воронцов А. В. Чтение как социальная проблема / А. В. Воронцов // UNIVERSUM : Вестник Герценовского университета. – 2009. – № 11. – С. 24-33.
2. Селиверстова М. А., Бахор Т. А., Зырянова О. Н. и др. [Электронный ресурс] / М. А. Селиверстова, Т. А. Бахор, О. Н. Зырянова и др. // Актуализация интересов школьников и студентов к чтению художественной литературы. – 2015. – № 2 (часть 2). Режим доступа : URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=22229> (дата обращения: 20.11.2018).
3. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : в 3 т. : статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – Т. 1. – 1992. – С. 130-133.

4. Лотман Ю. М. Три функции текста / Юрий Михайлович Лотман // Внутри мыслящих миров (человек – текст – семиосфера – история). – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 155-163.
5. Компаньон А. Автор / Антуан Компаньон // Демон теории [пер. с фр. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – С. 56-112.

Е.Е. Герасименко

Донецкий национальный университет

iya-rosh@yandex.ru

СПОСОБЫ И СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ ЛИТЕРАТУРА – ЖИВОПИСЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. КОНРАДА

Целостный интермедиаальный анализ художественного произведения предполагает выявление и интерпретацию связей и отношений между разными видами искусства, актуализированными с помощью различных (традиционных и новаторских) способов и приёмов создания образности текста.

Поэтика романа Дж. Конрада «Лорд Джим» (1900) основана на совмещении словесного и живописного изображения пейзажа и синестетическом видении образов персонажей. Специфические визуально-словесные образы действующих лиц конструируются благодаря взаимодействию (совмещению) двух основных художественных систем романа – литературной и живописной. В статье «Интермедиаальный аспект художественного портрета и образа в романе Дж. Конрада “Лорд Джим”» внимание сосредотачивалось на взаимосцеплении повествовательной и изобразительной «техники» создания главных, второстепенных, эпизодических персонажей, а также групповых образов с помощью портретирования, колористики, детализации, композиционного оформления.

Аналогичная повествовательная стратегия доминирует в романе «The Secret Agent» / «Тайный агент» (1907). Синтетизм групповых образов воссоздаётся посредством совмещения повествовательного и изобразительного пластов. Ср. : *Сквозь решетку парка он видел **мужчин и дам**, едущих верхом, то **парами**, то **группами** в несколько человек, совершающих вместе утреннюю прогулку. Проезжали и **всадники**, ехавшие в **одиночку**; у них были большей частью неприятные **угрюмые** лица. Проезжали **женщины**, за которыми следовали издали **группы с кокардами на шляпах и с кожаными поясами на плотно обтягивающих их ливреях**. Проезжали **коляски с полуопущенным верхом**, из-под которого **выглядывали женщины в больших шляпах**. На коленях у них лежали **дорогие меховые полости**. Все это окутывал **яркий с красноватым отблеском свет** лондонского солнца. Даже земля под ногами м-ра Верлока имела **золотистый отлив**. М-р Верлок шел среди **золотистой атмосферы, среди света без теней**. **Медно-красные отблески** падали на крыши, на углы стен, на экипажи и на широкую спину м-ра Верлока, придавая **ржавый***

вид его пальто; Through the park railings these glances beheld men and women riding in the Row, couples cantering past harmoniously, others advancing sedately at a walk, loitering groups of three or four, solitary horsemen looking unsociable, and solitary women followed at a long distance by a groom with a cockade to his hat and a leather belt over his tight-fitting coat. Carriages went bowling by, mostly two-horse broughams, with here and there a victoria with the skin of some wild beast inside and a woman's face and hat emerging above the folded hood. And a peculiarly London sun – against which nothing could be said except that it looked bloodshot – glorified all this by its stare. It hung at a moderate elevation above Hyde Park Corner with an air of punctual and benign vigilance. The very pavement under Mr Verloc's feet had an old-gold tinge in that diffused light, in which neither wall, nor tree, nor beast, nor man cast a shadow. Mr Verloc was going westward through a town without shadows in an atmosphere of powdered old gold. There were red, coppery gleams on the roofs of houses, on the corners of walls, on the panels of carriages, on the very coats of the horses, and on the broad back of Mr Verloc's overcoat, where they produced a dull effect of rustiness.

Слияние словесного и изобразительного планов реализуется за счёт:

- 1) зрительного изображения персонажей на фоне городского пейзажа (*мужчины и дамы, едущие верхом, то парами, то группами в несколько человек; всадники, ехавшие в одиночку* и др.);
- 2) детализации портрета с помощью предметов одежды и указания их местонахождения (*группы с кокардами на шляпах и с кожаными поясами на плотно обтягивающих их ливреях; женщины в больших шляпах; На коленях у них лежали дорогие меховые полости*);
- 3) актуализации психологической характеристики (*неприятные угрюмые лица*);
- 4) конструирования персонажного «окружения» элементами вещного мира (*коляски с полуопущенным верхом*);
- 5) развёртывания текста путём создания иллюзии движения (эффект ожившей картины): *Проезжали и всадники...; Проезжали женщины...; Проезжали коляски с полуопущенным верхом, из-под которого выглядывали женщины*; 6) насыщение пейзажа цветовыми доминантами и оттенками (*яркий с красноватым отблеском свет; золотистый отлив земли, золотистая атмосфера, медно-красные отблески*);
- 7) «перетекания» колористики пейзажа на портрет персонажа (*Медно-красные отблески падали <...> на широкую спину м-ра Верлока, придавая ржавый вид его пальто*).

Портрет возлюбленной Джима Джюэл в финале романа «Лорд Джим»: *<...> девушка, сидевшая за большим столом красного дерева, голову она опустила на стол, а лицо закрыла руками. Навощенный пол,*

будто полоса льда, тускло ее отражал. Тростниковые жалюзи были спущены, и сумеречный свет в комнате казался зеленоватым от листвы деревьев снаружи; сильный ветер налетал порывами, колебля длинные драпри у окон и дверей. Её белая фигура была словно вылеплена из снега, свисающие подвески большой люстры позвякивали над её головой, как блестящие льдинки [1, с. 341]; <...> the girl sitting at the end of a big mahogany table, on which she rested her head, the face hidden in her arms. The waxed floor reflected her dimly as though it had been a sheet of frozen water. The rattan screens were down, and through the strange greenish gloom made by the foliage of the trees outside a strong wind blew in gusts, swaying the long draperies of windows and doorways. Her white figure seemed shaped in snow; the pendent crystals of a great chandelier clicked above her head like glittering icicles вызывает определенные ассоциации с портретами импрессионистов благодаря художественной детализации внешности (*картинная поза, белая фигура, её отражение*), окружающей обстановки (*тростниковые жалюзи, свисающие подвески люстры*) и колористики фона (*сумеречный зеленоватый свет, отсутствие черного цвета, зыбкость, цветные тени и пятна*) Импрессионистическое видение писателя отображает цветовая гамма с преобладанием зеленого, желтого, белого, розового и красного тонов, пятнистость, переливы красок, характерные для творческой манеры Огюста Пьера Ренуара (ср.: «Обнажённая в солнечном свете» (1876), «Портрет Жанны Самари» (1877)) и Клода Моне (ср.: «Прогулка. Женщина с зонтиком» (1875), «Жанна-Маргарита Лекард в саду» (1866)). Симптоматично, что имя Джюэл восходит к английскому jewel ‘алмаз высшей пробы’, усиливая переливность визуального образа. Импрессионистскую направленность Дж. Конрада отмечал Э. Фаулер, который подчеркивал создание писателем такого повествовательного эффекта, чтобы читатель мог «видеть» и «слышать» то, о чём повествуется [7, с. 318]. По мнению Б. М. Проскурнина, эволюция сущности литературного героя Дж. Конрада, равно как и динамика повествования, близки изобразительной манере художников-импрессионистов [4, с. 119].

В повести «Сердце тьмы» портрет русского моряка сознательно сориентирован на «перекодирование» картины французского импрессиониста Пьера Сезанна «Арлекин» (трансмедиальная интермедиальность). Ср.: *Глядя на него, я стал припоминать что-то очень забавное, где-то мною виденное. Маневрируя, чтобы подойти к берегу, я задавал себе вопрос: «На кого похож этот парень?» И вдруг вспомнил: он был похож на арлекина. Его костюм – кажется, из небеленого холста – был сплошь покрыт заплатами, яркими заплатами – синими,*

красными и желтыми; заплаты красовались спереди, сзади, на локтях, на коленях; цветная полоса опоясывала куртку, алой материей был обшит низ брюк. Освещенный солнцем, он казался удивительно пестрым и в то же время очень опрятным, так как вы могли разглядеть, с какой аккуратностью нашиты все эти заплаты. Белокурый; безбородое мальчишеское лицо; ни одной резкой черты; маленькие голубые глазки; нос, с которого почти облупилась кожа; улыбки и гримасы, гонящиеся друг за другом по открытому лицу, как гоняются солнечные блики и тени по равнине, обвеваемой ветром; *I was asking myself, 'What does this fellow look like?' Suddenly I got it. He looked like a harlequin. His clothes had been made of some stuff that was brown holland probably, but it was covered with patches all over, with bright patches, blue, red, and yellow,—patches on the back, patches on front, patches on elbows, on knees; colored binding round his jacket, scarlet edging at the bottom of his trousers; and the sunshine made him look extremely gay and wonderfully neat withal, because you could see how beautifully all this patching had been done. A beardless, boyish face, very fair, no features to speak of, nose peeling, little blue eyes, smiles and frowns chasing each other over that open countenance like sunshine and shadow on a windswept plain.* Умышленная переключка литературного портрета с произведением живописи «работает» на психологический портрет второстепенного героя, отличающегося некоей двойственностью, размытостью, неуверенностью, отчуждённостью – чертами, характерными для персонажа П. Сезанна. Таким образом, совмещение словесного (эксплицитного) образа с визуальным (воображаемым читателем и представленным в подтексте) углубляет (расширяет) образ персонажа и наращивает образность целостного текста. Параллелизм портретных и пейзажных «зарисовок» в текстах Дж. Конрада с широко известными произведениями живописи (синтетизм литературы-живописи) позволяет «вписать» творчество писателя в культурную эпоху, а персону автора – в галерею создателей всемирного культурного наследия.

Итак, интермедиаальный анализ позволяет определить особенности творческой манеры Дж. Конрада, обнаружить доминантные средства и приёмы, обуславливающие синестезию, что способствует адекватной интерпретации произведения и восстановлению целостной картины мира писателя.

Список литературы

1. Конрад Дж. Лорд Джим / Дж. Конрад // Дж. Конрад. Лорд Джим. Тайфун. Фрейя семи островов: роман, повести; [Пер. с англ. А. Кривцовой]. – М. : Правда, 1989. – С. 5–320.

2. Конрад Дж. Сердце тьмы / Дж. Конрад // Конрад Дж. Сердце тьмы. Избранное в двух томах. – Том 2. – М., 1959. – С. 5–104.
3. Конрад Дж. Тайный агент. На взгляд Запада = The Secret Agent. Under Western Eyes / Изд. подг. В. М. Толмачёв. — М.: Ладомир; Наука, 2012. — 595 с.
4. Проскурнин Б.М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» / Б.М. Проскурнин // Вестник Пермского университета. – Вып. 2(8), 2010. – С. 119–125.
5. Conrad J. Lord Jim / J. Conrad. – Режим доступа: <http://www.classicreader.com/book/2014/25/>
6. Conrad J. The Secret Agent / J. Conrad. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/974/974-h/974-h.htm>
7. Fowler A. The History of English Literature. Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present. L.: Penguin, 1990. 547 p.

Е.С. Кунавин

Московский педагогический государственный университет

evkuec@gmail.com

**ЯЗЫКОВОЙ АНАЛИЗ МИНИАТЮРЫ
Ф.КАФКИ «ИМПЕРАТОРСКОЕ ПОСЛАНИЕ» И
ОТРЫВКА ИЗ «БОЛЕЗНИ К СМЕРТИ» С. КЬЕРКЕГОРА**

В данной статье будут проанализированы две миниатюры (термин В.Г. Зусмана [1, с. 68]) – С. Кьеркегора и Ф. Кафки – на предмет языковых параллелей.

Современное кафкаведение признает то обстоятельство, что между произведениями Ф. Кафки и трудами С. Кьеркегора существует видимое сходство [2, с. 4]. Но при сопоставлении их произведений в центре внимания исследователей оказываются, как правило, совпадения тем и мотивов; вопросы языка остаются в стороне, словно никакой роли они не играют. Представляется, однако, весьма интересным проследить языковые особенности текстов обоих писателей, чтобы попытаться ответить на серьезный вопрос: насколько глубоким было воздействие творчества С. Кьеркегора на прозу Ф. Кафки? Можно ли утверждать, что увлечение трудами датского философа наложило отпечаток не только на выбор тем для рассуждения, но и на способ организации текста?

Разумеется, чтобы наиболее точно ответить на этот вопрос, нужно внимательно изучить весь корпус текстов пражского писателя и проследить трансформацию языка его произведений, изменение стиля. Чтобы сопоставить наблюдаемые изменения с предполагаемым воздействием Кьеркегора, необходимо разделить тексты Кафки на три крупные группы, главным критерием для которых будет время создания произведения. Известно, что Кафка пережил два больших периода увлечения творчеством Кьеркегора, поэтому целесообразно было бы разделить произведения Кафки на период до знакомства с трудами датского мыслителя, на тексты первого и второго периодов.

После изучения языковых особенностей трех групп необходимо произвести лингвистический анализ отрывков из трудов Кьеркегора (переведенных ко времени жизни Кафки на немецкий язык), которые наиболее часто находят отголоски в текстах пражского писателя.

Даже краткий анализ одной группы текстов и сопоставление ее языковых особенностей с миниатюрами Кьеркегора становится чрезвычайно объёмным для данной статьи, поэтому придется ограничиться

сравнительным анализом двух миниатюр: отрывка про подёнщика из «Болезни к смерти» [3; 4] и параболы «Перед Законом» [5; 6].

Выбор произведений обусловлен степенью их значимости для понимания творчества Кафки. По мнению исследователей [7], миниатюра «Перед Законом», написанная ещё до создания «Процесса» (1914 – 1915), является смысловым ядром центральной главы («В соборе») этого произведения. Отрывок Кьеркегора, как показывает стилистический анализ, а также сопоставление основных мотивов и тем, оказал значительное воздействие на формирование параболы [8, с. 20] Кафки.

Приступая к лингвистическому анализу, стоит начать с того, что отрывок про подёнщика из «Болезни к смерти» С. Кьеркегора (далее просто «Подёнщик») объёмнее миниатюры «Императорское послание» Ф. Кафки – 507 слов против 320. При этом количество предложений больше во втором тексте – 7 против 10.

Для «Подёнщика» характерны сложные предложения с подчинительной и бессоюзной связью. Чаще всего используются придаточные дополнительные (dass, wo): «dass der Kaiser von seinem Dasein wisse...», «wo der Kaiser ihm Botschaft schickte...», «dass er ihn zum Schwiegersohn haben wolle...» и т.д. Не реже придаточных дополнительных встречаются придаточные определительные (der, welcher, das, worüber, mit welcher и др.): «der je gelebt hat...», «welcher es sich niemals hatte träumen lassen...», «die diesen Mut hätten...», «worüber er es sich am allerwenigsten getrauen würde...» и т.д. Также в этом тексте есть придаточные следствия (so dass), причины (da), условия (wenn) и степени (inwiefern): «da er selber in seinem stillen Sinn...», «so dass also die gegebene Tatsächlichkeit...», «inwiefern es dem Kaiser damit Ernst sei...». Это говорит о том, что С. Кьеркегор предпочитает более замысловатые синтаксические конструкции: его предложения значительно длиннее предложений пражского писателя и имеют большое количество грамматических основ. Длина этих предложений затрудняет понимание; датский мыслитель словно хочет сбить нас с толку, заставляя продираться сквозь запутанные конструкции; мы будто оказываемся на месте бедного подёнщика, на которого лег груз сообщения о том, что он вскоре может стать зятем императора. Мы попадаем в ту же ситуацию хаоса; наши мысли сбивчивы, мы перескакиваем с одного на другое. Длина предложения не всегда позволяет проследить ход мысли с первого раза, поэтому читатель вынужден возвращаться к началу предложения, чтобы попытаться понять его вновь. После всех блужданий, выбравшись из синтаксического и

грамматического лабиринта, становится ясно, что описанная ситуация – не более чем игра воображения, - она никогда не имела бы места в реальности.

Для «Императорского послания» также характерны сложные предложения: из 10 предложений этого текста лишь 2 – простые. Однако в миниатюре Ф. Кафки преобладает бессоюзная связь. Изредка (в трех предложениях) встречается подчинительная связь – придаточное дополнительное (dass), придаточное времени (wenn) и места (wo): «wenn der Abend kommt...», «wo das Zeichen der Sonne ist...». Особое внимание привлекает к себе сочинительная связь; Ф. Кафка использует сочинительные союзы aber и und, причем und играет важную роль в построении восьмого, самого развернутого и важного предложения в тексте: «Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwingt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müsste er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor – aber niemals, niemals kann es geschehen – liegt erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes» [5] («Но вместо этого, погруженный в неустанные – и такие напрасные! – труды, он все еще протискивается сквозь парадные залы самого внутреннего из дворцов, – и никогда ему их не преодолеть, а если бы ему это и удалось, то и тогда ничего еще не было бы достигнуто, потому что пришлось бы еще пересекать дворы, а после дворов – второй, внешний дворец, и снова – лестницы и дворы, и снова – еще один – внешний дворец, и так далее в течение тысячелетий; а если бы он выбрался наконец за самые последние ворота – но никогда, никогда не может это произойти! – перед ним еще лежала бы вся столица – центр земли, до отказа заполненный стекающими туда со всех сторон осадками» [6, с. 27]). В этом предложении союз und показывает всю тщетность усилий императорского посланника; союз с каждой новой основой как бы нанизывает очередную «бусинку» на нитку: посланнику и читателю кажется, словно последний рубеж уже преодолен, последний бастион пал, и вот, наконец, долгожданный простор, свобода передвижения, которая поможет гонцу быстрее доставить императорское послание. Но нет, появляется союз und, и за ним вырастает новая преграда. Ф. Кафка демонстрирует нам, что восьмое предложение может быть бесконечно длинным, – сочинительная связь не затрудняет понимание, как это может быть в случае бессоюзных или сложноподчиненных предложений;

абсолютная ясность соседствует с бесконечностью продолжения. Новое предложение, которое начинается со слов «Niemand dringt hier», демонстрирует совершенную невозможность логичного завершения восьмого предложения, – оно не имеет конца. И за создание эффекта бесконечности здесь отвечает союз und.

Можно сделать промежуточное заключение, что С. Кьеркегор стремится к синтаксической «витиеватости» для демонстрации невозможности описываемой ситуации, а Ф. Кафка, наоборот, стремится к предельной ясности, но с помощью самого простого сочинительного союза und создает бесконечное предложение, которое наполнено неисчислимыми преградами на пути гонца.

Синтаксическая простота, однако, компенсируется у пражского писателя большим арсеналом средств художественной выразительности. Если С. Кьеркегор в «Подёнщике» употребляет в основном эпитеты (wichtigste, armen, mächtigsten и др.) и лишь однократно другие средства (метафора, литота, метонимия), то Ф. Кафка достаточно часто использует метафоры, эпитеты, литоты, гиперболы и сравнение. Как видимо, большее количество средств художественной выразительности компенсирует у автора «Императорского послания» фактическое отсутствие сложных предложений с придаточными определительными: те задачи, которые С. Кьеркегор решает с помощью синтаксиса, Ф. Кафка решает с помощью лексики, – отсюда очевидная «ёмкость» миниатюры.

Для обоих текстов характерна ирреальность происходящего. Авторы «играют» с читателем, предлагая ему вообразить себе почти невозможный вариант событий. Состояние «литературной игры» они передают через использование сослагательного наклонения (конъюнктива).

Однако и здесь имеются значительные различия. В то время как С. Кьеркегор открыто прибегает к использованию конъюнктива, то есть решает вопрос создания ощущения «ирреальности» происходящего с помощью грамматики, а это происходит во всех семи предложениях «Подёнщика» («ich dächte», «hätte den Einfall», «glücklich preisen würde», «zum Narren halten wolle», «würde in den Kopf kriegen» и др.), Ф. Кафка идет другим путем. В его миниатюре присутствует грамматический конъюнктив, но лишь в двух предложениях из десяти. В остальных он формально использует индикатив, но повествование уже с первой фразы переходит в модус сослагательного наклонения, потому что уже в первом предложении, в самом его начале, Ф. Кафка использует конструкцию «so heißt es», которая придает всему дальнейшему тексту характер нереального, чего-то такого, что возможно лишь на уровне сна, мечты, фантазии, сплетни или слуха. Для

усиления этого «невидимого» конъюнктива автор миниатюры прибегает к инверсии. Если в «Подёнщике» инверсия используется 5 раз, не играет значительной роли и служит лишь украшением речи, то в «Императорском послании» инверсия встречается 18 раз, из них 9 раз – в восьмом, главном предложении. Инверсия здесь «работает» в паре с союзом und и позволяет создавать «бесконечное» предложение, – обеспечивает плавность перехода от одной грамматической основы к другой, способствует «ясности» текста.

Игра с читателем проявляется также и на другом уровне. Чтобы точно определить, к кому обращается Ф. Кафка в своей миниатюре, достаточно взглянуть на местоимение, служащее обращением: Du, Dir и т.д. (ты, тебе и т.д.) С. Кьеркегор прямо к читателю не обращается, однако часто использует вопросительные конструкции (was dann?) и предложения («wieviele Tagelöhner wären da wohl, die diesen Mut hätten?»), которые формально являются риторическими, но на деле «втягивают» читателя в «диалог».

Обоим текстам характерны предложения в активном залоге, пассив встречается крайне редко, лишь по разу в каждом из текстов, и серьезной роли не играет. Активному залогу присуща обращенность к деятелю. У С. Кьеркегора деятелем является адресат послания: его мысли, чувства и переживания являются решающими в вопросе возможности-невозможности установления контакта между простым подёнщиком и могущественным императором. У Ф. Кафки, наоборот, деятелем является представитель императора, поэтому все внимание обращено на его стремление передать послание человеку, ждущему у окна. Адресат у Кафки пассивен и потому не играет важной роли в повествовании. Литераторы смотрят на предмет с разных позиций: у Кьеркегора невозможность контакта лежит в сфере человеческого, а потому она преодолима (потенциально), а у Кафки невозможность лежит в сфере Абсолюта, поэтому она даже теоретически не преодолима.

На основе проанализированного материала можно сделать вывод, что схожие сюжетные ситуации авторы создают по-разному. Очевидны синтаксические и грамматические несовпадения, различны также стили письма, а значит, говорить о влиянии Кьеркегора на язык художественных произведений Кафки в данном случае не приходится.

Список литературы

1. Зусман, В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Диссертация на соискание ученой степени доктора

- филологических наук. НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, 1997.
2. Miethe, H. Sören Kierkegaards Wirkung auf Franz Kafka. Motivische und sprachliche Parallelen. Marburg: Tectum Verlag, 2006. - 155 с.
 3. Кьеркегор, С. Болезнь к смерти. Пер. с датского Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Академический проект, 2016. - 157 с.
 4. Kierkegaard, S. Die Krankheit zum Tode. Übersetzt von E. Hirsch. Gütersloher Verlag-Haus Mohn, 1985. - 185 с.
 5. Кафка, Ф. Сторож склепа. Спб.: ООО «Издательство «Пальмира»»; М.: ООО «Книга по Требованию», 2017.
 6. Kafka, F. Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. von W. Kittler, H.-G. Koch und G. Neumann, Frankfurt am Main, 1996. - 551 с.
 7. Stach, R. Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. 3. Auflage, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2014. - 673 с.
 8. Лескова, Е.В. Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Ф. Кафки и Ф.М. Достоевского: экзистенциальный аспект. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, 2015.

Е.А. Митина (Петрушова)

Московский педагогический государственный университет

27jenni270@mail.ru

**ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ РОМАНА СОМЕРСЕТА МОЭМА
«РОЖДЕСТВЕНСКИЕ КАНИКУЛЫ»**

Уильям Сомерсет Моэм большую часть своей творческой жизни посвятил изучению русской культуры, истории, литературы. Его увлечение русской темой широко и многогранно, и это отразилось в художественных текстах писателя. Роман Сомерсета Моэма «Рождественские каникулы» стал третьим этапом для писателя в изучении русской темы – квинтэссенцией многочисленных размышлений писателя о России. Судьба этого романа сложная. «Рождественские каникулы» относят к разряду «возвращенной литературы»: он был написан в 1939 году, а в России напечатан только в годы перестройки, что было связано с образом Дзержинского в тексте романа. Да и на сегодняшний день не так много изданий этого романа осуществилось. «Рождественские каникулы» незаслуженно оказались в тени читательского внимания. Важным аспектом изучения этого произведения является исследование поэтики заглавия в контексте русской темы произведения.

Заглавие «Рождественские каникулы» с первого взгляда содержит традиционный жанровый маркер – отражает память жанровой природы рождественских рассказов и повестей, прежде всего повестей Диккенса. И это традиция, которую определяет читатель. Очевиден сдвиг жанрового «формата» романа «Рождественских каникул» в сторону *рождественской повести*: Моэм изображает короткий период жизни героев, все остальные события в тексте представлены ретроспективно – то русская героиня Лидия вспоминает свою жизнь, то англичанин Чарли обдумывает услышанное – и в связи с этим приобретают описательный характер.

Однако показательно, что произведение написано в жанре *романа*. Очевидно «большое дыхание» зачина (экскурс в родословную семейства Чарли) и глубокий обширный финал, описывающий домашние события в семье Мейсонов, будто призванный расфокусировать итоговую сцену прощания главных героев, Чарли и Лидии, и вывести произведение в плоскость романа. Жанр, избранный Моэмом, позволяет писателю глубже, в отличие от традиции Диккенса, исследовать героев.

Заглавие романа Моэма настраивает читателя на ожидание чуда, акта милосердия. Показательно, что рождественская тема традиционна для английской литературы. Сложившаяся со времен Диккенса и ставшая

традиционной схема рождественского рассказа обычно предполагает нравственное преображение героя, светлый и радостный финал, где торжествует добро; герои произведения оказываются в состоянии духовного или материального кризиса, для разрешения которого требуется чудо. Чудо реализуется здесь не только как вмешательство высших сил, но и счастливая случайность, удачное совпадение, которые видятся как знак свыше [1, с. 175]. В «Рождественских каникулах» Моэм, наследуя традицию Диккенса, изображает настоящее *рождественское чудо*: складывается духовная близость двух абсолютно незнакомых друг другу, далеких прежде людей – англичанина Чарли и русской героини Лидии, встретившихся в канун Рождества в Париже. Главный герой романа – молодой англичанин Чарли Мейсон из богатой, обеспеченной, культурной семьи, впервые самостоятельно отправляется весело провести свои каникулы в Париже. Моэм делает особый акцент на социальном статусе и происхождении своего героя: Чарли вырос в атмосфере уверенности в завтрашнем дне, спокойствии, довольстве. При этом он наивен, полон ребяческих фантазий и мечтаний вдоволь отдохнуть. В ночь накануне Рождества в публичном доме «Сераль» Чарли неожиданно встречается с русской эмигранткой Лидией. Традиционно в канун праздника люди собираются семьями у домашнего очага, согретые теплом общения, приближающегося чуда. Но Моэм изображает именно «Сераль», где собрались люди, которых нигде не ждут. И Чарли впервые оказывается добровольно оторванным от традиционной семейной встречи Рождества в красивом зале, полном гостей, у теплого камина. Таинственный образ русской героини Лидии необъяснимо привлекает и притягивает внимание Чарли. С первого взгляда на Лидию Чарли сразу замечает, что его новая знакомая не похожа на других: «Она сидела странно тихая, будто отрешенная от всего вокруг» [3, с. 143]. Далекое не красавица, эта девушка сочетает в себе самые милостивые черты. В выражении лица Лидии таится какая-то загадка, будто перед героем Джоконда. Во всем облике Лидии Сомерсет Моэм подчеркивает юность и смирение, от которого у Чарли сжимается сердце.

Моэм в своем «рождественском романе» усложняет диккенсовский вариант рождественской повести, наполняя его *христианским, евангельским началом*. Писатель изображает католическую *рождественскую мессу* в церкви Сент-Эташ, которую в рождественскую ночь Чарли и Лидия посещают вместе. Автор изображает первые «удивления» от общения с русской героиней. Чарли был поражен горячей и острой реакцией Лидии с её раненой душой на церковную музыку: «Она

уткнулась лицом в ладони и неудержимо рыдала. Что означали эти слезы? Чарли, всегда живший в атмосфере сытости и комфорта, почти не знал слез. Он был удивлен, что столь безыскусное исполнение вызвало у Лидии такие сильные эмоции» [3, с. 198]. Герой был растерян: он огорчился, но, воспитанный и «по-английски сдержанный», умеющий управлять своими эмоциями, пытался сделать вид, будто ничего не заметил.

Моэм описывает трудности, которые испытывает Чарли, не понимая странностей «этой русской»: её эмоциональности, импульсивности, стремления выражать свои естественные чувства открыто, ее свободы от любых условностей. В первую очередь, главный герой привык беспокоиться о том, что подумают о нем окружающие.

Христианское поведение и самого героя Чарли: его евангельское отношение к грешнику, к греху. Немаловажна и роль Достоевского для «Рождественских каникул» в активизации жанровой памяти. Герой вдруг начинает ощущать ответственность за свою случайную спутницу, которая нуждалась в сострадании и сочувствии: отвозит её в ресторан, а затем снимает для неё гостиничный номер. Днем они посещают Лувр и бродят по городу, и говорят, говорят... При этом неслучайно и внесенное автором в заглавие наряду с рождественской составляющей дополнение *каникулы*. Как в английской, так и в европейской традиции досуг – это особый период, когда привычные формы жизни уходят на второй план, и в человеке высвобождается то, что у него сокрыто внутри: он свободно выбирает для себя программу «отдыха», и в этом состоянии природа человека, его потребности проявляются яснее. Чарли делает выбор – совершает акт добра и милосердия – решает взять под свое покровительство бесконечно одинокую, страдающую Лидию в эти рождественские дни. «Какая-то сила не зависевшая от воли Чарли, – пишет Моэм, – произносила слова, полные добра и понимания по отношению к Лидии» [3, с. 196].

В своем романе Моэм наследует *русскую драматическую традицию* изображения Рождества. Само понятие «рождественские каникулы» характерно скорее для английского и европейского менталитета, чем для русского. Английское рождество обыкновенно *семейное, покойное, сытое*, русское же *страдательное*.

В романе Чарли впервые сталкивается с бесконечно одиноким, отверженным человеком. Здесь, во Франции, Лидия – чужая всем, и её нигде не ждут. Чарли не верит, что такое возможно. Сомерсет Моэм изображает драматизм судьбы Лидии как часть трагедии русской эмиграции после революции 1917 года. В то же время Лидия смиренно принимает на себя все удары судьбы и преодолевает трудности жизни, не теряя чувства

собственного достоинства. Казалось бы, что её жизнь – бесконечное страдание, ад. Порою создается впечатление, что она уже не живой человек, а смертельно страдающее существо, которое спит, скрестив руки на груди, словно каменное изваяние на саркофаге, из – под сомкнутых век струятся слезы, а рот искривлен скорбью. Но и в этих невыносимых условиях главная героиня не сломлена, у нее огромная сила воли, она находит силы радоваться жизни и относиться порой к своему положению с легким юмором. Любовь к мужу составляет средоточие её жизни.

Лишь внешне Чарли выглядит простым благодетелем, который дарит «рождественское чудо» для Лидии, ведь для нее рождественские каникулы – это что-то недоступное. Дни, которые Чарли устраивает Лидии, действительно, становятся настоящими «каникулами», временем отдохновения в череде безрадостных дней для русской героини, долгожданной передышкой. Благодетелью для Чарли становится и сама Лидия, которая дает внутреннюю перемену англичанину - финал романа свидетельствует о его внутреннем преображении. Именно жанр романа дает автору возможность нарисовать это перерождение как процесс (в отличие от традиции рождественских повестей Диккенса).

Открытием для главного героя становится бесконечная всепрощающая любовь Лидии к Роберу Берже. Весь рассказ Лидии проходит для Чарли в Рождественскую ночь будто во сне. Услышанное кажется нереальным. История страстной, трагической, всепрощающей любви разворачивается перед главным героем. Ему сложно поверить в ту силу самоотверженной русской любви, какую Лидия испытывала к своему мужу-преступнику, готовая целовать ему ноги и умереть за него. Чарли «растерянно ежится», пугается неистовства чувств девушки. Ведь всё у «этой русской» доведено до крайности, и этим она так отличается от него самого, благоразумного европейца Чарли. Ему кажется, что-то нечеловеческое есть в её словах. Он чувствует, что она совсем иной человеческой породы. Ведь ради искупления греха Робера она и пошла в «Сераль» в поисках страданий, которые сейчас испытывает её муж. Постепенно начинается и развивается в процессе общения с Лидией крах прежнего мира Чарли: никогда ничего подобного он еще не испытывал – будто вдруг разодрали пелену, которая придавала миру знакомые приятные краски, и он заглянул в сотрясаемую корчами тьму [3, с. 217].

Всё, что произошло с Чарли за дни рождественских каникул в Париже, Моэм иллюстрирует с помощью живописного экфрасиса – сравнивает ощущения Чарли с картиной Мане «Расстрел императора Максимилиана» [5, с. 123] Эта картина всегда производила на Чарли

сильное впечатление, но теперь его ошеломило сознание того, что на картине изображено действительно происшедшее событие: император и вправду стоял на том месте, и когда солдаты направили на него ружья, ему, должно быть, казалось невероятным, что вот он живой, а через мгновение его не станет. Конечно, Чарли читал детективы, читал газеты, знал, что совершаются преступления, знал, что люди живут в нужде, но знал все это, со стороны; и теперь странно и страшно ему было оттого, что жизнь столкнула его с человеком, который сам пережил все эти ужасы. Встреча с Лидией наделяет героя способностью лучше понимать и чувствовать другого человека, разделять его страдание. Оттого и будет герой иначе переживать полотно Мане «Расстрел императора Максимилиана».

В итоге, англичанин Чарли под влиянием Лидии испытывает обновление и настоящее перерождение. При этом за время рождественских каникул произошло перерождение обоих персонажей: для Чарли это благотворное влияние, движение, развитие, критическое отношение к себе прежнему, для Лидии – встреча с душевной поддержкой, обретенная вера в добро. Она ожила, воспряла духом. Впервые за много месяцев она так крепко спала и хорошо отдохнула. Вы устроили мне замечательные каникулы. Они так мне помогли, – признается Лидия своему спутнику [3, с. 236].

Сомерсет Моэм изобразил встречу героев в духе рождественской традиции, устраивающей судьбы героев чудесным образом к лучшему. Автор подробно воссоздает ту атмосферу, которая сложилась в гостиничном номере: уют, интимность, тепло и какое-то непонятное родство, будто эти двое знали друг друга всю жизнь. За это время они очень сблизились, но эта близость была далека от романтической любви. Чарли полюбил русскую спутницу скорее любовью-жалостью, но за ней таилось и восхищение душевной силой и внутренней свободой этой женщины. В прощальную встречу Лидия, в свою очередь, выражает англичанину искреннюю благодарность за сострадание, душевное тепло, бескорыстие, подаренные спокойствие и уют.

В конце романа перед читателем предстает уже другой Чарли: он проявляет себя как человек, обнаруживший способность тонко чувствовать ближнего, заботиться и думать о других, а не только о себе, размышлять и анализировать свое прошлое. Рядом с Лидией теперь он чувствовал себя виноватым за своё цветущее здоровье, за своё благополучие, за беззаботную радость жизни. Герой не чувствует больше возможности жить так, как жил прежде.

В романе, в традиции Диккенса, светлый, обнадеживающий финал.

Лидия открывает Чарли абсолютно не ведомый ему ранее мир, учит совсем иначе понимать искусство, глубоко, проникновенно чувствовать краски художника, переливы музыкальных нот, сопереживать ближнему. Англичанин вдруг ясно осознает, что его жизнь и жизнь его семьи – это скорее какой-то прекрасно сыгранный спектакль, который через неделю забудется. По возвращении домой Чарли попал в бесконечно заботливую и любящую атмосферу родного дома. Однако герой ощущал в своей душе вьедливую мысль, что всё это притворство. Настоящая жизнь ощущалась им не здесь, а именно там, в Париже, та жизнь, которую он увидел и познал за свои дни рождественских каникул. Поездка на Рождественские каникулы становится для Чарли своего рода «обращением», путешествием в обновление и перерождение, взрослением от пережитого откровения. «Лишь одно с ним случилось, довольно странно это, если подумать, он не очень и понимал, как с этим быть – весь его прошлый мир рухнул, – этими словами Сомерсет Моэм заканчивает свой роман «Рождественские каникулы» [3, с. 287]

Список литературы

1. Бондаренко М.И. Традиции «рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов: дис. канд-та филол. наук: 10.01.03. Коломна, 2006. – 190 л.
2. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. – 257 с.
3. Моэм У. С. Рождественские каникулы. Малый уголок. На китайской ширме. М.: Астрель, 2011. – 672 с.
4. Петрушова Е. А. Концепция русского национального характера в романе Сомерсета Моэма "Рождественские каникулы" // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – Симферополь: Изд-во КФУ им. В.И. Вернадского. – №4 (16). 2016. – С. 91- 103
5. Петрушова Е.А. «Роль экфрасиса в системе персонажей романа С. Моэма «Рождественские каникулы». Мировая литература в контексте культуры № 4. – Пермский государственный национальный исследовательский университет. – С. 120-126.

М.В. Оселедько

Луганский национальный университет имени Т.Г.Шевченко

mmalko73@mail.ru

АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА В ПОЭЗИИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

*«Он вообще тяготеет к латинской культуре,
которой посвящены его лучшие стихи; он
понимает, как никто другой из современных
поэтов, ложноклассическую сцену»*

/Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм/.

*«Можно сказать, что античный мир он
почувствовал до какого-то ясновидения, через
языковую стихию эллинизма»*

/Маковский С.О Мандельштаме/.

Роль античности, античной (эллинской) культуры, чрезвычайно велика в творчестве Мандельштама, особенно в ранних произведениях. И хотя эллинизм и обращения к нему особенно часты в период «Камня» и «Tristia», он оставляет отпечаток и на позднем творчестве, также важен для понимания того, как проходил процесс становления Мандельштама-поэта. Это предположение подтверждается словами самого Мандельштама из его «Антологии античной глупости»: «Я вскормлен молоком классической Паллады // И кроме молока мне ничего не надо».

В начале творческого пути Мандельштам, как и все молодые поэты, ищет пути для раскрытия себя, своих переживаний, мыслей, чувств, формируется как поэт и человек. Одним из путей самораскрытия становится для него культура в самом широком смысле этого слова, разные её пласты. «Для Мандельштама и христианство, и иудаизм, и эллинизм, – как считает А. Кушнер, – были теми культурными пластами, на которых в значительной степени строилась его поэзия с её разветвлённой цепью культурно-исторических ассоциаций» [1, с. 216].

Литературовед Е.В. Верхолотова отмечает, что для Мандельштама характерно «...пропустить через свой внутренний мир» античную историю. Образ Древней Греции встречается нам в его сборнике «Tristia», причем этот образ не только внутренний, то есть

находит отражение в подтексте и отсылкам, сколько внешний – эпос проявляется в художественных приемах, таких как символы, сравнения, эпитеты, анафоры и др.» [2, с. 11].

В Элладе царит нерушимый покой, гармония, равновесие. Мандельштам рад этому. Б.М. Гаспаров замечает, что античность «ассоциируется с золотым веком, греческими островами блаженных, и античные декорации его напоминают Крым, древнюю Тавриду, стык России и эллинского Средиземноморья» [3, с. 105].

Отмечая роль традиций античной культуры в творчестве молодого Мандельштама, нужно выделить фигуру Иннокентия Анненского, «учителя акмеистов», филолога-классика, переводчика Еврипида, автора квазиантичных пьес, поэта, имевшего колоссальное влияние на него, на его поэзию. Анненский, помимо той «воинствующей филологии» и «героического эллинизма», который Мандельштам связывал с его именем, был для него неотрывен от самой эпохи. Об этом поэт говорит в своей статье «О природе слова»: «Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Молодой студент Вячеслав Иванов обучался у Моммзена и писал монографии о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после него не писал. Всю мировую поэзию Анненский воспринял для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так казать, домашний эллинизм...» [4, с. 181].

Этот «домашний эллинизм» Мандельштам, как прилежный ученик, воспринял от учителя Анненского и перенёс в свою поэзию. Лидия Гинзбург, отмечая роль Анненского, пишет: «Начинающий Мандельштам ориентируется практически не на последователей Владимира Соловьёва, не на Вячеслава Иванова, а скорее на Анненского» [5, с. 246]. Таким образом, истоки античности у Мандельштама, как видим, – в поэзии и деятельности Иннокентия Анненского.

Античную культуру и её влияние на творчество раннего Мандельштама мы выделили неслучайно. Здесь присутствует «гибридная», точнее синтетическая культура, которая включает в себя накопленный опыт Эллады, Римской Империи и Италии эпохи Возрождения. И, что самое удивительное, их скрещивание

проецируется и на его родную – русскую. Манделъштам видит её в классицизме екатерининской эпохи и золотом веке.

А зодчий не был итальянец, –
Но русский в Риме...

Это написано об архитекторе Казанского собора Воронишине. Такое восприятие античной культуры, использование её на русской почве является в какой-то мере проявлением диалога поэта с культурным контекстом, переключкой русской и античной культуры. Это стремление Манделъштама исторически понять другие культуры, найти им место в объемлющем их русском сознании отмечает в своей работе «Поэтика Осипа Манделъштама» Лидия Гинзбург. Как указывает сам Манделъштам в статье «О природе слова», «русский язык – язык эллинистический. По целому ряду исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загнивая в бездетной Византии, устремившись в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну свободного воплощения, сделали русский язык именно звучащей и говорящей плотью» [4, с. 176]. Эллинизм был для Манделъштама не только питательной средой в русской литературе. В его поэтической системе 1910–1920-х годов он был также источником красоты.

В 1908 году поэт в стихотворении «О, красавица Сайма, ты лодку мою колыхала...» упоминает древнегреческого бога – Титана: «/Отовсюду звучала старинная песнь – Калевала: Песнь железа и камня о скорбном порыве Титана/»; а в произведении «Silentium» (1910-1935) – о появлении на свет древнегреческой богини любви: «/Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись/». О. Лекманов отмечает, «что уже и в «Камне» античность не просто одна из исторических культур, а исток магистральных тем и постоянных образов поэта» [6; с. 189].

Мировая литература – связующая нить всей интертекстуальности Манделъштама. Она указывает на глубинную связь с произведениями других авторов, предваряя первенство этого вида искусства над другими. Знание культуры помогает поэту отшлифовать свой почерк. Эллинизмы Манделъштама тесно сплетены с античностью. Поэт черпает вдохновение не только из сюжетов, а также и в слоге, и в пафосе. Выстраивая свои поэтические тексты в виде обращений, риторических вопросов, Манделъштам с помощью реминисценций освежает в памяти читателей и содержание, и настроение мифа. Среди образов: Тезей и Афина, Федра и Ипполит, Овидий, Сократ и др.

Преобладание античной темы или античной лексической окраски отчётливо прослеживается в первом поэтическом сборнике Мандельштама «Камень», где, начиная с 1911 года, тема Рима и Греции звучит всё настоятельнее. Это проявляется в стихотворениях: «Отчего душа так певуча» (1911); «На площадь ночью выбежав» (1914); «Природа – тот же Рим» (1914); «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915) для Мандельштама 1910-х «Теннис» (1913); «Поговорим о Риме» (1914); «Энциклика» (1914); античная красота отмечает своей печатью любые явления жизни. Не только высокую гражданственность / «Прославим, братья, сумерки свободы»/, не только любовь / «Бессонница. Гомер. Тугие паруса»/, но и повседневный быт. Так, теннисист играет против девушки, «как аттический солдат, / В своего врага влюблённый! (Стихотворение «Теннис»). Приобщается к классике и мальчишка, стоящий у лотка торговца мороженым:

И боги не ведают – что он возьмёт:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лёд.

(Стихотворение «Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит»)

В «Камне» преобладает «торжественное начало» мандельштамовского стиля. Здесь прослеживается преобладание римской культуры над эллинской. Это подтверждают и стихотворения сборника «Tristia». Однако в «Камне» вновь господствует «личный» эллинизм Мандельштама. «Эллинский стиль, – по выражению Л. Гинзбург, – не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама...» В «Tristia», как и в «Камне», Мандельштам стремится создать собственный «эллинский диалект в поэзии» [5, с. 260]. Поэтическая манера Мандельштама предстает перед нами в античной окраске во всей её динамичности, а литературный язык заражен смысловым подтекстом.

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских...
/(Стихотворение «Tristia»)/.

Кроме вышеуказанных стихотворений в сборнике «Tristia» есть ряд реминисценций, перенесенных автором из мифов античности.

Стихия воды в произведениях Мандельштама периода «Tristia» представлена прежде всего мифологемой «реки», струящейся воды, важную роль играет также мифологема «омута», сформировавшаяся в «символистских» стихотворениях поэта. По мнению исследователя Т.Ю. Никитиной, «река» в «Tristia» – связующее звено между реальным и потусторонним мирами, «река» соотносится в стихотворениях Мандельштама этого периода с темой смерти, это – и реальная петербургская река Нева, и Лета – река забвения, и Стикс, река древнегреческого Аида – царства мертвых» [7, с.19]. Водная стихия много раз упоминается поэтом, а смешение темных красок подчеркивает связь между несколькими мифологемами: миром вечного сна и Зазеркальем. Мифологизм являет собой не только конкретные сюжеты и образы, но и является связующим звеном между культурами и эпохами. Е.Н. Костерина отмечает, что «их Мандельштам «облагораживает», включая в них реминисценции, аллюзии и цитаты» [8, с. 19].

Обращение поэта к образу Орфея в поэтическом произведении «Отчего душа так певуча» (1911) говорит о неизменности истории, где ход событий предрешен. Л.И. Донецких отмечает, что, обращаясь к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, поэт «акцентирует внимание на отношении богов и людей. У древнегреческого поэта они приходят на помощь человеку» [9, с. 58]. Мандельштам идет дальше. Он делает человеческих существ неподвластными богам.

Иных богов не надо славить
Они как равные с тобой,
И осторожною рукой
Позволено их переставить
(/ «Есть целомудренные чары/»)

Наследие Мандельштама – велико и многогранно. Античность видится поэту настоящим и достоверным отображением исторических событий, сюжетным пластом для включения мифов в ткань своих произведений, почвой для размышлений и проекции своего революционного времени.

Заметно, что образное построение стихотворений переплетается с эллинско-римским поэтическим строем и классическим русским. При этом сочетание этих форм сочетается с заглавием «Tristia», которое Мандельштам заимствует у Публия Овидия Назона. Есть и одноименное произведение, что перекликается со стихотворением Тибулла, которое посвящено прощанию автора с возлюбленной Делией.

Как отмечает Л.Я. Гинзбург, «римско-итальянские мотивы «Камня», эллинизм «Tristia» – это обращение Мандельштама к освящённым традицией, а именно русской поэтической традицией, сферам прекрасного» [5, с. 162].

Классичность у Мандельштама не только в смысловом строе стиха, но и интонации «распева». Многие современники вспоминают о том, как Мандельштам самозабвенно пел свои стихи. Вот как описывает это Сергей Маковский: «И сочинял он вслух, словно выпевая словесную удачу. Никогда не встречал я стихотворения, для которого тембр слов, буквенное их качество имело бы большее значение. Отсюда восторженная любовь Мандельштама к латыни и особенно к древнегреческому. Можно сказать, что античный мир он почувствовал до какого-то ясновидения, через языковую стихию эллинизма. Но и к России, к русской сути, к царской Москве и императорскому Петербургу он прикоснулся тоже, возлюбив, прежде всего русскую речь, богатство её словесных красот, полнозвучие ударных гласных, ритмическое дыхание строки» [10, с. 188].

В статье «О природе слова» и в некоторых произведениях из сборника «Tristia», об эллинистической направленности которого уже говорилось выше, Мандельштам утверждает, что русская литературная традиция знала «эллинизм героический» и «эллинизм домашний», традиция которого восходит к творчеству Анненского: «Эллинизм – это печной горшок, ухват, кринка с молоком, это – домашняя утварь, посуда, всё окружение; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность. Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а, следовательно, и символом» [11, с. 181–182].

«Гомеровский стиль» «Илиады» Гнедича произвел на Мандельштама огромное впечатление. Теперь поэт, знакомый с традициями русской литературы, переходит на новый уровень – его стиль теперь уходит от античности, где прослеживалось патетическое влияние французского классицизма. Он смешивается с фольклором, где есть место просторечию и бытовому общению. Таким был «домашний эллинизм» Мандельштама в сборнике «Tristia». Он пропитан крымским настроением, поскольку Мандельштам страстно любил этот полуостров, который он считал «отечественным вариантом» Эллады. «В каменной Тавриде наука Эллады», – писал Мандельштам.

Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –
Не Елена, другая, – как долго она вышивала?

/(«Золотистого мёда струя из бутылки текла»)/.

Образ Овидия среди античных отсылок Манделъштама занимает особое место. О.А. Лекманов пишет, что Овидий для Манделъштама – не только античный автор. «Сам Манделъштам, оказавшийся в Крыму летом 1915 года, словно предчувствуя свою участь поэта-изгнанника, примеривает на себя судьбы Овидия, Пушкина, Верлена» [12, с. 142].

У поэта со временем исчезают границы между античным и крымским. По мнению Л.Я. Гинзбург, античность в «Tristia» – «уже не раскрытие одной из исторических культур; теперь это форма прекрасного, избранная поэтом для разговора о неизменных предметах лирики» [5, с. 265]. Стихотворение «Я словно позабыл, что я хотел сказать» повествует о быстротечности времени и смерти, другое поэтическое произведение «Сёстры – тяжесть и нежность; одинаковы ваши приметы» – о любви. Одним из лучших (по выражению Л.Я. Гинзбург) любовных стихотворений XX века является «За то, что я руки твои не сумел удержать». Как метко заметил Кушнер, «все подробности его берутся из одного кармана, из античного, гомеровского эпоса» [5, с. 108]. Манделъштам оказывается здесь свидетелем. Любовь, будучи темой стихотворения, скрыта, а вот образ Елены мы наблюдаем в стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса».

Проследим это явление в других стихотворениях сборника. Стихотворение «Зверинец» (1916) содержит реминисценции из античных мифов, тема античной и современной Италии:

А ныне завладел дикарь
Священной палицей Геракла,
И чёрная земля иссякла,
Неблагодарная, как встарь.
... Италия, тебе не лень
Тревожить Рима колесницы,
С кудахтаньем домашней птицы
Перелетев через плетень?

Тема античной Греции – главная тема стихотворения «Собрались эллины войною» (1911):

О, Европа, новая Эллада,

Охраняй Акрополь и Пирей!

Античные образы автор использует в философском стихотворении «Меганом» (1917):

Но здесь душа моя вступает,
Как Персефона, в лёгкий круг...

Заглавие-интертекст в стихотворении «Кассандре» (1917) – отсылка к уважаемой Манделъштамом поэтессе А. Ахматовой, а также это и образ из древнегреческой мифологии [13, с. 265].

В стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням» (1920), в котором присутствует и образ ласточки – реминисценция из древнегреческой народной песни. С этим стихотворением перекликается и стихотворение «Ласточка» (1920), в котором находим античные образы и образ ласточки:

И медленно растёт как бы шатёр иль храм,
То вдруг прикинется безумной Антигоной,
То мёртвой ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зелёной.

Стихотворение «Ласточка» из сборника «Tristia» повествует о возвращении из мира небытия. Что здесь ласточка? Она – слово в поэзии. Манделъштам часто пишет в своих статьях о том, что культура исчезает из поэтического пространства. И всё это потому, что она требует диалога между автором и читателем, почитания и уважения к слову. Манделъштам следует этой идее, в стихотворениях он говорит об истории, культуре, философии и, конечно же, о человеке. Манделъштам возвращает слову его символическое значение, а силу и величие – человеку. Ю. Гарбузинская считает, что «эллинизм – это определенно ответ Манделъштама на ситуацию дегуманизации» [14, с. 110].

Переходящие из одного сборника в другой образы «ласточки», «звезды» и «соли» говорят о перекличках с античностью. Как замечает Г.М. Артемьева, «это и есть те слова Психеи, о которых он говорит, что они блуждают свободно вокруг вещи, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [15; с. 52]. Эти образы звучат в различных вариациях, наталкивая на неожиданные смыслы, и отсылают к оригиналу.

В стихотворении «Возьми на радость из моих ладоней» (1920) всё тот же эллинский образный строй несёт одновременно темы поэзии и любви, смерти и творческого бессмертия и потому – времени:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного мела,

Как нам велели пчёлы Персефоны.

Пчёлы традиционно ассоциировались с поэзией. Античные поэты (Гораций, в том числе) сравнивали себя с пчёлами. Здесь играет роль мир о Персефоне: пчёлы – один из атрибутов Персефоны, богини подземного царства мёртвых, плодородия и произрастания злаков. Она была символом вечного в природе чередования смерти и возрождения, символом прорастания зерна, опущенного в недра земли. Отсюда и вечные темы, преобладающие в «Tristia». Это же отмечает и Л. Гинзбург: «Если в «Камне» преобладала проблематика культур и исторических стилей, то для «Tristia» особенно важны вечные темы – жизни и смерти, любви и творчества. И несёт эти темы не лирический герой, а именно сознание, обобщённое эллинистическим стилем. Вот почему и любовная лирика, из всех самая личная, предстаёт в этой книге полуоткрытая образами – то античными, то древнерусскими» [5, с. 276].

При изучении роли античности у Мандельштама нельзя не отметить точку зрения. Л.А. Колобаевой, которая признаёт, что «мандельштамовский эллинизм» был вызван к жизни не случайной игрой воображения, не только эстетической потребностью в средствах мифологической условности. «Обращение к подобной условности, – считает исследователь, – скрывалось в некоем сходстве в восприятии самих эпох – эллинистической и современной поэту» [17, с. 13]. Так, Н. Бердяев в статье «Предсмертные мысли Фауста» (1922) писал: «мы живём в эпоху, внутренне схожую с эпохой эллинистической» [16, с. 378]. Но «эллинизм» Мандельштама держится вовсе не внешними аналогиями. Проникая в глубины античного искусства, поэт впитывает в свой художественный мир родственные себе начала – то, что назовёт в своих статьях «внутренним эллинизмом». Колобаева считает, что «это не только деятельное равновесие, гармоничность пропорций, эпическое спокойствие тона и просветлённость Мандельштама при всём свойственном ему трагизме, – это «сходная с древнегреческой способность видеть Вселенную заполненной не предметами, не объектами, а телами, т.е. чем-то похожим на человека и близким ему» [17, с. 13]. Таким путём Мандельштам достигал в лирике выражения целостности бытия, связанности в нём всего со всем. Так возникал, по мнению исследовательницы, «эффект человеческой обжитости мировой бесконечности, приближённости неба к земле. На поэтическом горизонте Мандельштама само «небо» доступно и плотно, как для древнего грека некая твердь, до которой можно дотянуться и

дотронуться – проникнуть «иглой» собора, а космическое время насквозь знакомо, точно «яблоко» или катящийся «бочонок» [18, с. 13].

Древнегреческий мир представляется поэту неотъемлемой частью всей жизни. Не только гражданская и лирическая поэзия вмещают в себя реминисценции той эпохи. Античность присутствует у Мандельштама и в шуточных стихах. И наиболее ярким этому подтверждением является «Антология античной глупости», одним из создателей которой был Мандельштам. Это цикл шуток, пародий, в которых активно используются герои античной мифологии, сама эпоха античности. Даже псевдоним, выбранный Мандельштамом для автографа, – из латинского языка: Анк Сульпициус (по-латыни «стульцитиус» – «глупость»). Сама идея антологии восходит к контрасту двух пушкинских элегических дистихов, обращённых к Гнедичу. Приведём несколько примеров:

Юный Публий вступил в ряды ВКП золотые,
Выбыл из партии он дряхлым – увы! – стариком...
На берегу эгейских вод
Живут архивяне. Народ
Довольно древний. Всем на диво
Богатый промысел его – продажа личного архива...

Ещё одним примером шуточных стихов Мандельштама служат прямые упоминания о богах в древнегреческой мифологии – «/ Катится по небу Феб в своей золотой колеснице. / Завтра тем же путем он возвратится назад, / Лесбия, где ты была? / – Лежала в объятьях Морфея. / – Женщина, ты солгала: в них я покоился сам! /».

После трехлетнего молчания эллинская тематика вернулась в поэзию Мандельштама. Связано это непосредственно с воронежским периодом творчества – стихотворение «Рим» (1937). «Rome» больше не принадлежит себе, ведь он теперь ассоциируется с узурпаторами Гитлером и Муссолини. «/Ямы Форума заново вырыты,/И открыты ворота для Ирода,/И над Римом диктатора-выродка/Подбородок тяжелый висит».

Говоря о намеренной стилизации под эпоху Эллады, стоит отметить стихотворение «Нашедший подкову». Этот поэтический текст облачен в форму вольного стиха, однако имеет четкий слог и метрическую форму. По мнению О.Е. Реинбах, «подзаголовок – «Пиндарический отрывок» – отсылает к жанру «оды», таким образом она, ода, лишь «вспоминает себя» [19, с. 39].

...То, что я сейчас говорю, говорю не я,

А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.
Одни на монетах изображают льва,
Другие – голову.
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
С одинаковой почестью лежат в земле;
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого.

Данный поэтический текст не вписывается в конкретный жанр, при этом в нём присутствуют черты оды, песни, элегии, баллады и т.д. Поэту удастся сохранить своеобразие русского языка вкупе с эллинистическим слогом в стихотворении.

... И медленно растёт, как бы шатёр иль храм,
то вдруг прикинется безумной Антигоной,
То мёртвой ласточкой бросается к ногам,
Со стигийской нежностью и веткою зелёной.
... Всё не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
И на губах, как черный лёд, горит
Стигийского воспоминанье звона.

На смену образу Древней Греции придет новый – образ Римской Империи. По мнению Е.Н. Костериной, «римские «мотивы» у Мандельштама пробуждаются в сборнике «Tristia», где читателя встречает образ Овидия» [8; с. 9]. Рим представляется поэту центром Вселенной. Для него как акмеиста Античность и Возрождение – не вытесняющие друг друга понятия. Они существуют синхронно, и именно время в его художественном воплощении поэт демонстрирует в стихотворениях «Ариост», «Зверинец», «Рим», «Европа», «Природа – тот же Рим», и др.

Во всей Италии приятнейший, умнейший,
Любезный Ариост немножечко охрип.
Он наслаждается перечисленьем рыб
И перчит все моря нелепицею злейшей.
И, словно музыкант на десяти цимбалах,
Не уставая рвать повествованья нить,
Ведет туда-сюда, не зная сам, как быть,
Запутанный рассказ о рыцарских скандалах.

(О. Мандельштам «Ариост»).

По мнению А.С. Рослого «игра с текстами образует важнейшую грань творческого своеобразия поэта. Мандельштам внимателен к мастерам Италии, он обосновывает своё творчество с помощью сопоставления с представителями мирового культурного наследия» [20; с. 10]. Поэт сравнивает Италию с Россией, подчеркивает, что культуры этих двух держав во многом схожи.

Таким образом, мы доказали, что Мандельштам и античность неразрывно связаны. Особенно ярко это проявляется в ранней поэзии «Камня» и «Tristia» на уровне поэтики. «Эллинизм», сначала «героический», а потом особый, «домашний», использован русским поэтом и перенесён на русскую почву.

Список литературы

1. Кушнер А.С. Аполлон в снегу: «Заметки на полях». – Л., 1991. – 512 с.
2. Верховоломова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2009 – С.18
3. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука, издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
4. Мандельштам О.Э. Соч.: В 2т. – М., 1990
5. Гинзбург Л.Я. Камень. Мандельштам О.Э. // Камень – Л., 1990. – С.260–276.
6. Лекманов. О.А. Осип Мандельштам: жизнь поэта. М.: Молодая гвардия, 2009. – 480 с.
7. Никитина Т.Ю. Мифопоэтика О. Мандельштама 1908–1925 годов: автореф. дис. канд. филол. наук. Тюмень, 2000. – С. 23.
8. Костерина Е.Н. Художественный мифологизм творчества О. Мандельштама: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2001. – 22 с.
9. Донецких Л.И. Поэтика О. Мандельштама через призму интертекстуальности // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология № 2 (5). Ижевск, 2012. – С. 57–63.
10. Маковский С. Осип Мандельштам//Октябрь. – 1991. – №2. – С.187–194.
11. Мандельштам О.Э Собр.соч.: В 4т. – М., 1991
12. Лекманов. О.А. Осип Мандельштам: жизнь поэта. М.: Молодая гвардия, 2009. – 480 с.

13. Ревякина Т.Л. Цитация в художественном тексте // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Воронеж: из-во ВГАСУ, 2011. – С. 20–28.
14. Гарбузинская Ю.Р. «Эллинизм» как ответ на ситуацию дегуманизации искусства: «семантическая поэтика» О. Мандельштама // Вестник Самарской Гуманитарной Академии. Серия «Философия. Филология» № 1 (11). – Самара: из-во СГУ, 2012. – С.101–111.
15. Артемьева Г.М. Код Мандельштама. М.: Астрель, 2012. – 102 с.
16. Костерина Е.Н. Художественный мифологизм творчества О. Мандельштама: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2001. – 22 с.
17. Колобаева Л.А. «Место человека во вселенной»/философия личности и видение мира в поэзии Мандельштам // Вестн. Моск. у-та. сер.9, филология. – 1991. – №2. – С.3–14.
18. Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов муждународной научн. конф. (Магнитогорск: 12-14 ноября 2003; ред.-сост. С.Г. Шулекова. Магнитогорск: МаГУ, 2003. – 701 с.
19. Реинбах О.Е. «Нашедший подкову» О. Мандельштама в истории жанров // Филологические науки. Вопросы теории и практики № 2 (80), ч.1. – Тамбов: Грамота, 2018. – С. 38–40.
20. Рослый А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале А. Ахматовой, Н. Гумилёва, О. Мандельштама): автореферат дис. канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2006. – 21 с.
21. Мандельштам О.Э. Камень. – Л., 1990. – 400 с.
22. Струве Н.А. Очищающий души // Независ. газета.-15 янв.1991. – С.7.

Е.С. Рубинская

Донецкий национальный университет

kei.no.more@gmail.com

**ОТ КВАРТЕТА МОЦАРТА ДО КВИНТЕТА ШУБЕРТА:
МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И ИРОНИЯ
В «СТРУННОМ КВАРТЕТЕ» В. ВУЛФ**

Рассказ Вирджинии Вулф «Струнный квартет» стал объектом «интермедиального» исследовательского интереса бесчисленное количество раз. На первый взгляд, провести параллели между структурой текста Вулф и сонатно-симфоническим циклом (формой, в которой обычно пишутся струнные квартеты) нетрудно. Контрастные фрагменты на композиционном уровне достаточно очевидны, их темы и настроение в целом соответствуют темам и настроению, предполагаемым в струнных квартетах. Музыкализация просматривается и на других уровнях текста: он насыщен словесными повторами, звукописью.

В то же время, важным компонентом музыкальности рассказа оказывается ироническая дистанция между реальным музыкальным феноменом (т. е. струнным квартетом или формой сонатно-симфонического цикла) и литературным воплощением. Такая дистанция характерна для литературы модернизма и особенно постмодернизма, и в случае с Вулф она выражается в первую очередь в своего рода подмене первоисточника: писательница создает рассказ о неназываемом раннем квартете Моцарта, описывая при этом «Фореллен-квинтет» Франца Шуберта. С музыкальной точки зрения разница принципиальна: речь идет не просто о разных композиторах и формах, но и о разных музыкальных эпохах (Моцарт – классицист, Шуберт – романтик). Первый струнный квартет Моцарта был написан в 1770 году, почти за пятьдесят лет до квинтета Шуберта, созданного в 1819 и впервые исполненного в 1829 году.

Откуда мы узнаем о том, что произведение, исполняемое в рассказе, – это квартет и что он написан Моцартом? Если не считать названия, Вулф подробно описывает четверых музыкантов, готовящихся к выступлению, так что с количеством участников ошибки быть не может. Фамилия «Моцарт» же упоминается между частями звучащего произведения, в разговорах слушателей: *That's an early Mozart, of course* – произносит кто-то. Таким образом, если анонимный слушатель и может ошибаться насчет композитора, то

А какие факты, в свою очередь, указывают на «Фореллен-квинтет»? Пожалуй, самым очевидным является описание «пятнистых рыб», которых

возникают в воображении героини при прослушивании первой части «квартета»:

But the waters of the Rhone flow swift and deep, race under the arches, and sweep the trailing water leaves, washing shadows over the silver fish, the spotted fish rushed down by the swift waters, now swept into an eddy where – it's difficult this – conglomeration of fish all in a pool; leaping, splashing, scraping sharp fins; and such a boil of current that the yellow pebbles are churned round and round, round and round – free now, rushing downwards, or even somehow ascending in exquisite spirals into the air; curled like thin shavings from under a plane; up and up.... How lovely goodness is in those who, stepping lightly, go smiling through the world! Also in jolly old fishwives, squatted under arches, obscene old women, how deeply they laugh and shake and rollick, when they walk, from side to side, hum, hah!

А волны Роны мчат глубоко и полно, летят под мостами, разметывая пряди водорослей, полощут тени над рыбой, серебряной рябью бегущей ко дну, затянутой – это трудное место, – засасываемой водоворотом; плеск, брызги, рванут воду острые плавники: поток дымится, кипит, сбивает желтую гальку, крутит, крутит, вот отпустил, падает, падает, вниз, вниз, но нет, взвивается кверху нежной спиралькой; тонкой стружкой, как из-под самолета; выше, выше... Сто раз прекрасны добрые, веселыми шагами, с улыбкой идущие по земле; и шалые, бывалые рыбаки, присевшие под мостками, греховодницы, как дивно гогочут они, и галдят, и ступают враскачку, враскачку... аа-ах, гм, кха! (Пер. Е. Суриц)

Обратим внимание, что перевод с точки зрения передачи музыкальных особенностей текста Вулф не представляется удачным. В целом в тексте рассказа опускаются многие повторы (как мы уже указывали в одной из ранних публикаций, повтор является структурообразующим элементом музыкализированного текста, и редакция избыточных, по мнению переводчика, повторов недопустима). Во фрагменте, процитированном выше, как видим, «пятнистая рыба» (т. е. форель), превращается в просто «рыбу». Несмотря на это, «рыбный» ассоциативный ряд достаточно силен и в переводе, чтобы вспомнить самую известную рыбу в истории музыки и начать проводить параллели.

В статье «Beyond the boundaries of language: music in Virginia Woolf's "The String Quartet"» исследовательница Эмили Крапуле, предлагающая любопытную интерпретацию «Струнного квартета» в контексте «Фореллен-квинтета», отмечает, что на первый взгляд рассказ Вулф не имеет никакого особого музыкального значения. Мы готовы поспорить с этим утверждением, поскольку, на наш взгляд, именно необычное построение

текста (с соответствием частей частям сонатно-симфонического цикла) привлекает внимание в первую очередь – даже если читатель Вулф не слишком подкован музыкально. Но справедливо другое утверждение Крапуле: что критические замечания музыковедов, считавших, что Вулф «навязала» несуществующую программу Моцарту, как и комментарии, где «Струнный квартет» сводился к чисто импрессионистскому упражнению, далеки от истины.

Справедливый вопрос: почему бы Вулф не указать в тексте рассказа на Шуберта или вообще обойтись без указания авторства звучащего произведения в расчете на подкованного читателя? Для чего упоминать квартет уже в заголовке? Причин этому может быть несколько. С одной стороны, неоспоримо, что модернизм считался направлением элитарным, не стремящимся снисходить до уровня среднестатистического читателя. Тогда указание на Моцарта выглядит как своего рода *insidejoke* «для тех, кто понимает», отсылка настолько очевидная в своей неправильности, что любой человек нужного круга, образования и интеллектуального развития ее поймет (а, соответственно, необразованный читатель/слушатель останется в дураках).

Крапуле отмечает также и очевидно снисходительное отношение Вулф к другому аспекту отношений между музыкой и ее слушателями – поиски смысла. Квинтет Шуберта – программное произведение, а, следовательно, имеет если не сюжет, то авторскую отсылку к предполагаемому ассоциативному ряду для слушателей. Квартеты Моцарта же не имели программы, а поэтому попытки героини рассказа привязать части прослушиваемой музыки к очевидным, если не слегка примитивным, мысленным картинам (быстрое течение реки, медленное течение реки, кавалеры, дамы...) могут как раз отражать критическое отношение Вулф к подобному «слушательству». Музыка понималась ей как непознаваемая и не требующая объяснений – отсюда, возможно, и комментарии героини вроде того, где она пытается не то раскритиковать Моцарта (*but the tune, like all his tunes, make one despair*), не то похвалить (*I mean hope*).

С другой стороны, более интересной выглядит идея о принципиальной необходимости разграничить литературное и музыкальное. Эмили Крапуле считает, что отчаяние (апатия, разочарование) героини в финале рассказа свидетельствует не о недовольстве музыкой, а о признании ограниченности языка для передачи музыкального смысла. «Вулф занимает сознательную позицию отказа от какой бы то ни было программности в мечтах героини. Более того, она открыто подвергает сомнению их важность

для “абсолютной музыки”, где программность никоим образом не может оправдать мечты и их смысл¹»[3].

Таким образом, можно заключить, что музыкализация текста в случае со «Струнным квартетом» служит не только его субъективизации (как было установлено в наших предыдущих исследованиях), но и созданию (подчеркиванию) иронической дистанции между фактами музыкальной и литературной действительности. «Подмена» Шуберта Моцартом, на первый взгляд похожая на шутку без глубокого подтекста, вполне соответствует и модернистскому творческому кредо в целом, и модернистской парадигме музыкальности/музыкализации. Отражает эта подмена и творческое кредо Вирджинии Вулф, испытывавшей глубокую симпатию к музыке как к виду искусства и глубокое презрение к навязыванию музыке однозначных трактовок.

Список литературы

1. Woolf, Virginia. The String Quartet. Monday or Tuesday, 1921. Retrieved from <https://www.bartleby.com/85/5.html>
2. Вулф В. Избранное. [Текст]/ В. Вулф. – М.: Художественная литература. – 1989.
3. Crapoulet, Emilie. "Beyondtheboundariesoflanguage: music in Virginia Woolf’s “The String Quartet”." *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle* 50 (2008).

¹ Woolf is in fact taking a deliberate stance to work away from any potential programmatic justification of the narrator’s dreams. In fact, she is implicitly questioning their relevance and purpose within the framework of a performance of “absolute” music in such a way that a potential musical programme cannot be seen to justify the dreams in any way. (Перевод наш. – Е. Р.)

Е.И. Топал

Южный федеральный университет

ekaterinatopal@yandex.ru

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОГО ВОЕННОГО ОПЫТА
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ДЖОНА ТОЛКИНА:
МАЛЕНЬКИЕ ХОББИТЫ И БОЛЬШАЯ ВОЙНА**

Произведения Дж.Р.Р. Толкина, в особенности среди отечественных исследователей, традиционно рассматриваются в русле мифологической школы литературоведения: изучается влияние различных мифологических систем на формирование авторской вселенной, отслеживаются трансформации и прямые включения архетипических паттернов, подробно разбираются мифологические образы, отраженные в повествовании.

Однако в общей волне мифологических и мифопоэтических исследований зачастую опускается влияние на произведения личного опыта самого Дж.Р.Р. Толкина. Порой это объясняется неким «табу»: *«Толкин неоднократно и весьма энергично заявлял, что ненавидит аллегории, и категорически отрицал связь Войны Кольца со Второй Мировой»* [11]. Однако Толкин подтверждал связь между своими произведениями и Первой Мировой войной, в которой принимал участие. Довольно часто Дж. Р. Р. Толкина обвиняли в эскейпизме, сравнивая «Властелин Колец» с прямым уходом от реальности, на что писатель отвечал, что, что следует отличать побег из темницы от бегства дезертира с поля боя [11]. Свое творчество, скорее всего, он считал способом временного забвения пережитого на полях Первой Мировой. Даже находясь во Франции во время непосредственных боевых действий, Дж.Р.Р. Толкин продолжал работать над «эльфийскими» языками, гораздо меньше внимания уделяя тактике и стратегии боя – и поэтому считал себя *«плохим офицером»* [10].

Как представляется, биографический подход к текстам Толкина, проливающий свет на их генезис, не противоречит ни заявлениям Дж.Р.Р. Толкина, ни устоявшемуся литературоведческому прочтению его творчества.

Разумеется, «Властелин Колец» не является прямой аллегорией на события, разворачивавшиеся в реальном мире, однако влияние пережитого военного опыта на произведение не подлежит сомнению: *«Мертвецкие болота <...> многим обязаны Северной Франции после битвы на Сомме»* [10].

Кроме того, необходимо отметить, что Дж.Р.Р. Толкин крайне негативно относился к преуменьшению значимости Первой Мировой войны

в сравнении со Второй, что доказывается довольно резким высказыванием: «...годы проходят и забывается то, что пережитое нами в юности, в 1914 году, было таким же ужасным испытанием, как и участие в событиях 1939 года и последующих за ним» [10]. Война остается войной, и независимо от характера вооружения и технических его характеристик это всегда страдания, кровь и смерть.

И потому Кольцо во «Властелине Колец» является поводом для начала Войны, постепенно и вовсе отходя на второй план. Мифологическая мощь Саурона, к которой он стремится прийти через обретение Кольца, постепенно отходит на второй план, уступая место непосредственно военным действиям – как масштабным битвам, так и небольшим локальным конфликтам (однако, не менее кровавым) – свидетелями или участниками которых становятся герои. Фокус внимания автора переходит от сюжета к показу внутреннего мира героев, и, возможно, в идейно-философской концепции произведения своеобразная демонстрация ужасов войны имеет не менее важное значение, чем ее изначальная цель.

Для того, чтобы понять причины подобного концептуального решения, необходимо обратиться уже не к литературным штудиям, но к истории Первой Мировой войны. Большинство исследователей так или иначе едины в представлениях о том, что среди молодых британцев война романтизировалась, и, следуя жажде приключений, они добровольцами уходили на фронт. Юноши поначалу воспринимали мобилизацию как своеобразный сюжет приключенческого романа, чтобы позднее жестоко в нем разочароваться. Так, британский офицер Дж. Ллойд пишет, что армии «...состояли из лучших представителей британской молодежи – офицеры отбирались в наших школах и университетах... <...> И это была кошмарная бойня» [5], а Дж. Крофт отмечает, что «Толкин был представителем поколения англичан, «подхваченных молодостью» в Первую Мировую войну» [1].

Спустя десятилетия после участия в этих событиях Дж.Р.Р. Толкин скажет: «На самом деле я хоббит, только они маленькие, <...> а я большой» [7, с. 15]. Однако это сравнение – нечто большее, чем дежурная шутка в беседе с репортером. В истории четырех хоббитов, поначалу не понимающих, в какие серьезные события они оказались вовлечены, может быть обнаружена история молодых солдат, отправившихся на фронт в поисках приключений. И поэтому же хоббитов не случайно принимают за детей: «Наши друзья – маленькие, на ваш взгляд – дети, босые, в серой одежде» [9].

Возможно, у четверки хоббитов были и свои прототипы. Как и в случае с самим «Властелином Колец», они становятся не фотографически точным изображением конкретных людей из окружения Толкина, но художественным результатом пережитого автором опыта, в котором есть и трагический опыт утраты близких друзей. ЧК, БО – Чайный Клуб, Бэрроувианское Общество – достаточно узкий круг близких друзей, сложившийся еще в школьные годы, состоял из Дж.Р.Р. Толкина, К. Уайзмана, Р. Кв. Джилсона и присоединившегося к компании чуть позже Дж. Б. Смита, который был на год моложе Джилсона и на три года моложе Толкина. Молодых людей прежде всего объединяла любовь к искусству, в частности – литературе, а также *«желание что-либо совершить»* [7]. Дружба, сплотившая четверых молодых людей, по признанию самого Дж.Р.Р. Толкина, глубоко повлияла на все творчество, и даже знаменитые Инклинги не были столь значительны.

Когда была объявлена война, Дж.Р.Р. Толкин чувствовал себя опустошенным. Истинный патриот, он тем не менее не разделял общей эйфории в ожидании легкой победы и не спешил записываться в армию добровольцем, предпочитая прежде закончить обучение в Оксфорде. Оставшиеся же члены ЧК, БО с воодушевлением ждали окончания военной подготовки и отправки на фронт.

Это весьма схоже с тем, как описывается состояние Фродо. До последнего он откладывал отбытие, ссылаясь то на близкий День рождения уже ушедшего Бильбо, то связывая промедление с хлопотами вокруг продажи Норы. И *«лишь когда пришла осень, Фродо встревожился не на шутку»* [9].

Друзья Фродо – Сэм и Мерри, так же молоды, как и он сам, а Пиппин едва вышел из детского возраста – напротив, легко соглашаются присоединиться к Фродо, воспринимая, несмотря на все заверения, долгое и опасное путешествие как веселое приключение: *«Атаману Фродо и всей его шайке – ура! – закричали хоббиты и заплясали вокруг Фродо»*[9].

Дж.Р.Р. Толкин считает знаковой для своего творчества встречу с ЧК, БО в конце 1914 года. Друзья проводят несколько дней рождественских каникул в небольшой комнатке в новом доме в Уондсворте, куря трубки и беседуя. Дж.Р.Р. Толкин писал, что эта встреча помогла ему обрести *«голос, чтобы выразить все, что искало себе выхода»* [7] и добавлял: *«Я всегда приписывал это тому вдохновению, что вселяли в нас даже несколько часов, проведенных вместе»* [7].

В начале 1916 года Дж.Р.Р. Толкин отправляется на фронт – в составе 11 Ланкаширского стрелкового батальона, в то время как его друзья уже по

нескольку месяцев сражаются в Европе. Судьба разметала членов ЧК, БО, в то время как хоббиты вместе покидают Шир, однако и они оказываются разделены – только позднее, после смерти Боромира. Фродо и Сэм отправляются в Мордор, Мерри и Пиппин попадают в плен к оркам, нарочито отвлекая внимание от Фродо, *принося себя в жертву*.

Они «умирают» несколько раз. Первый – для Фродо и Сэма, которые видели, как их уносят орки. Второй – для Арагорна, Леголаса и Гимли, которые находят в погребальном костре вещи хоббитов. Третий раз каждый из них принимает свою мнимую смерть по отдельности. Мерри теряет сознание во время битвы с назгулом, а потом *«призраком»* [9] бродит по городу. Пиппин же и вовсе прыгает в костер, на котором собирается сжечь себя и своего раненого сына обезумевший наместник.

Р.Джилсон погиб под Ля Буассель, ведя своих солдат в атаку, в первый день боевых действий, 1 июля. Толкин написал Смиту: *«Я уже не чувствую себя частью единого тела. Я действительно ощущаю, что ЧК, БО пришел конец»* [7]. Но Смит ответил: *«Нет, ЧК, БО не умерло и не умрет никогда»* [7] – и отчасти эти слова оказались правдой. ЧК, БО – точнее, навеянная этой дружбой дружба четверки хоббитов воплощается в тексте «Властелина Колец».

Сам Дж.Б. Смит умер через несколько месяцев после смерти Р. Джилсона. Он шел по деревенской улице позади позиций, когда неподалеку взорвался снаряд. Смита ранило в правую руку и в бедро. Его пытались оперировать, но у него развилась газовая гангрена. Поразительно, но место ранения Смита – правая рука – совпадает с локализацией раны Мерриадокса: *«...когда он нанес удар, рука его отнялась и теперь висела как плоть»* [9].

Разумеется, Мерри и Пиппин не являются «перекочевавшими» в текст Р. Джилсоном и Дж.Б. Смитом, однако боль от утраты лучших друзей, желание вернуть безвозвратно ушедшие довоенные годы, и, главное, крепкую дружбу, которой они были отмечены, вполне могут быть источниками двух образов «погибших, принесенных в жертву войне и вновь воскресших хоббитов».

Необходимо также отметить, что основные черты хоббитов – молодость, малозаметность и незначительность в масштабе Средиземья совпадают с портретом среднестатистического добровольца Британской армии; далее, схожесть хоббитов с британскими солдатами отмечал и сам автор.

«На самом деле мой Сэм Гэмджи списан с английского солдата, с тех рядовых и денщиков, которых я знал во время войны 1914 года, и которым я

сам уступал столь во многом» [10] – и эти слова характеризуют не только Сэма, но и четырех хоббитов-героев, и всех хоббитов в целом.

Однако нас прежде всего интересует Фродо – именно тот хоббит, на чью долю выпадают основные ранения и травмы. Физически его ранят дважды – на башне Амон-Сулморгульским клинком и на вершине Роковой Горы, где Голлум откусывает Фродо палец (необходимо отметить, что в данном случае мы не рассматриваем ранения, нанесенные животными и чудовищами, не обладающими разумом), и оба эти ранения играют значительную роль в произведении.

Ранение Фродо на Амон-Сул, несмотря на свое мифологическое оформление (заколдованный клинок, волшебный помощник, чудесное избавление), по сути своей является боевым крещением для хоббитов, первым серьезным столкновением с реальной опасностью. До попадания на Амон-Сул хоббиты часто смеются, поют песни, для них вокруг «все спокойно и тихо» [3, С. 349], однако после битвы с назгулами все четверо ведут себя иначе: они испуганы, подавлены, насторожены. Фродо же меняется сильнее всех: он больше не читает и не сочиняет стихи, не принимает участия в общих шуточных потасовках. Этот первый бой, несомненно, оказывает деструктивное влияние на личность Фродо.

Ранение, по словам исследователей, особенно ранение в первом бою, является сильнейшим психотравмирующим фактором [3]. Таким образом, за нарочитой мифологичностью (заколдованный клинок, волшебный помощник, чудесное избавление) первого ранения скрывается едва уловимый образ первого боя, в который попадает юный доброволец, и того психологического надлома, с которым выживший солдат выходит из этого сражения.

Здесь необходимо упомянуть о посттравматическом синдроме, нервно-психической травме, характеризующейся рядом специфических признаков, таких как нарушения сна, цикличные приступы навязчивых воспоминаний, изменений в поведении (гневливость, приступы неконтролируемой агрессии, эгоизм, снижение способности к эмпатии, склонность к развитию различного рода зависимостей). И как нельзя более показателен тот факт, что посттравматический синдром как серьезная медицинская проблема возникает в период Первой Мировой войны, и *«...при битве на Сомме посттравматический синдром и нервные расстройства, связанные с боевыми действиями, являлись основной проблемой утечки рядового состава. Не вызывающие доверия официальные цифры говорят о нескольких тысячах солдат, эвакуированных в Англию в первые недели июля 1916 года по причине нервного расстройства, но они,*

вероятно, должны быть увеличены по крайней мере втрое, чтобы продемонстрировать реальный уровень проблемы» [1].

Наконец, отметим, что посттравматический синдром не проявляется в первые же дни после сражения; для наиболее полного проявления данного расстройства необходимо длительное воздействие деструктивной среды (чаще всего говорят о сроке в 1-2 месяца [4]).

Путешествие Фродо длится чуть более двух лет; он наблюдает за сражениями и принимает в них участие едва ли не с первого же дня, он видит пусть мнимую, но смерть Гэндальфа, помешательство и реальную гибель Боромира. Кроме того, психологическое состояние Фродо сильно усугубляется воздействием Кольца, которое *«подчиняет разум и ломает волю»* [9, с. 608]. А потому неудивительно, что ранение Фродо на Роковой Горе становится для него точкой невозврата, после которой оправиться от шока уже невозможно.

Выше упоминались симптомы посттравматического расстройства, обозначенные британскими медиками еще в начале XX века, и вернувшийся с войны Фродо полностью соответствует клинической картине данной травмы.

Уже подходя к Роковой Горе, Фродо перестает спать, отказывается от пищи, пребывает во все более подавленном состоянии, порой со злостью срываясь на Сэме, и в итоге признается: *«Я все потерял: вкус еды, свежесть воды, шум ветра, образ деревьев, травы и цветов, свет звезд и месяца. Я сейчас одинок и наг, один во мраке»* [9] – это необыкновенно поэтическое признание является довольно точным описанием деперсонализации и дереализации, широко отмечавшихся среди солдат по обе стороны конфликта [6]. Это сигнал, предупреждающий о том, что человек находится в глубокой депрессии.

Фродо почти перестает обращать внимание на Сэма, с которым ранее подолгу разговаривал, сосредотачивая внимание лишь на себе самом и своей ноше. Он выпивает всю воду, не оставляя Сэму ничего, открыто говорит о том, как он устал, не оглядываясь на Сэма и его усталость, что соответствует еще одному признаку – концентрации на собственном эго, снижению способности к сопереживанию.

Наиболее яркими отличительным признаком посттравматического синдрома как заболевания являются так называемые флэшбеки – цикличные навязчивые воспоминания о травмирующих событиях, которые имеют *«неяркий, но отрывочный характер (картинки из прошлого) <...> и сопровождаются ощущением ужаса, тревоги, тоски и беспомощности, которые по силе не уступают эмоциональным переживаниям,*

переносимым во время катастрофы» [4]. При этом у страдающего от посттравматического синдрома возникает ощущение, что прошлое вторгается в реальную жизнь.

Уже по возвращении в Шир, спустя несколько лет мирной жизни, Фродо вновь и вновь погружается в воспоминания о пережитых событиях, причем эти воспоминания напоминают то галлюцинации, то горячечный бред: *«Сэм увидел Фродо странно изменившимся. Он был бледен, невидящие глаза его были устремлены далеко-далеко. <...> – Я ранен, – ответил Фродо. – Эта рана никогда не заживет»* [9]. Подобные флэшбеки приходят Фродо регулярно, порой напоминая сезонное заболевание, и с каждым своим возвращением проявляясь все интенсивнее.

Контраст между мирной жизнью пасторально-идиллического Шира и всеми кошмарами, пережитыми Фродо во время путешествия, в особенности – событиями, происходившими на территории Мордора, чьи пейзажи были вдохновлены пейзажами растерзанной Франции, не оказывает на Фродо целительного воздействия, на которое надеется Сэм.

Мерри, Пиппин и сам Сэм активно участвуют в жизни родного края, и Фродо поначалу следует их примеру, однако со временем все больше и больше отдаляется от повседневной рутины

Кроме того, среди людей, страдающих от посттравматического синдрома, отмечается тенденция к навязчивым мыслям, зависимостям и маниям. *«В руке больной сжимал белый камень... <...> и, казалось, бредил. – Сгинуло навсегда... – шептал он. – Все пропало... Пустота и Тьма...»* – белый камушек становится для Фродо психологическим крючком, помогая в некоторой степени справиться с болезненными воспоминаниями [9].

Наконец, среди вернувшихся с войны ветеранов, страдающих посттравматическим синдромом, специалистами отмечаются проблемы с социализацией, невозможность вписаться в повседневную жизнь, и перед отплытием на Запад Фродо подводит закономерный итог: *«Я старался спасти Шир, и он спасен, но уже не для меня»* [9].

Таким образом, поведение Фродо, начиная с битвы с назгулами на Амон-Сул и заканчивая отплытием на Запад после окончания войны за Кольцо, представляет собой иллюстрацию типичной клинической картины посттравматического синдрома, причем показанную в развитии, начиная с первого боя и заканчивая возвращением с войны и бесплодными попытками вписаться в мирную жизнь.

Наблюдения за бойней на Сомме не могли не оказать на молодого Дж.Р.Р. Толкина определенного впечатления, и не удивительно, что война оставила отпечаток на всем его творчестве. Однако невозможно не

признать, что ветеран «Потерянного поколения», пытающийся найти свое место в послевоенном мире – образ, более чем близкий Дж.Р.Р. Толкину и его современникам.

А потому неудивительно, что персонаж, с которым автор во многом ассоциирует себя самого, переживает те же эмоции. Кольцо отходит на второй план, из конкретного магического артефакта превращаясь в материальное, но абстрактное «зло в целом», а мифологизация, фольклорные мотивы и все то, что сейчас принято считать основными признаками фэнтези «Меча и Магии» (разнообразие рас, населяющих авторскую вселенную, не имеющую прямых привязок к реальному миру, атмосфера раннего Средневековья и т.п.), возможно, скрывает историю едва ли не типичную для англичанина, выжившего в окопах Первой Мировой.

Вопреки распространенному мнению, «Властелин Колец» – книга не о войне за Кольцо, но об ужасах войны как таковой, о ее противоестественности и уродливости; и в последней битве за ШирФродо отказывается братья за оружие, ограничиваясь лишь тем, что предотвращает убийство пленников. Подобно поэту-ветерану Зигфриду Сассуну и своему создателю – Джону Толкину, Фродо становится убежденным пацифистом.

Список литературы

1. Croft J. The Great War and Tolkien's Memory: An Examination of World War I Themes in the Hobbit and the Lord of the Rings //Mythlore, Vol. 23, No. 4, Fall-Winter 2002 2.
3. Jones E. Shell Shock and Mild Traumatic Brain Injury: A Historical Review//Am J Psychiatry 164:11, November 2007
4. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-IV. 4th ed., text revision ed. Washington, DC: American Psychiatric Association, 2000.
5. Lloyd George D. War memoirs. — London: Ivor Nicholson and Watson, 1933-1936. — 6 v., 3531 p. -[56] f. de depl. : ill., front., cartes, portr.6.
6. Асташов А.Б. Война как культурный шок. Анализ психопатологического состояния русской армии в Первую мировую войну // Военно-историческая антропология. Ежегодник, 2002. С.268-281.
7. Карпентер Хамфри. Дж. Р. Р. Толкин. Биография. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. — 432с.
9. Толкин, Дж. Р. Р. Властелин Колец: [трилогия]/Дж. Р. Р Толкин. — Москва: АСТ, 2017 – 1304, [16]с.
10. Толкин Дж. Р. Р. Письма. — М.: Изд-во Эксмо, 2004. — 576 с.

11. Фиглин Т. О Толкине в жанре «дзуйхицу» — Режим доступа:
<http://www.tolkien.spb.ru/dzuihizu.html>

М.А. Турбина

Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко

marina12011@yandex.ua

ФЕНОМЕН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ

В.В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

Термин «интертекстуальность» ввела в 1967 году теоретик постструктурализма Ю. Кристева, и в самом общем смысле (как подсказывает внутренняя форма этого термина) он означает связь текста с другими текстами. Ю. Кристева сформулировала свою концепцию на почве переосмысления известной работы М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор говорит о «полифоничности» литературы и о «диалоге текста» с другими текстами и жанрами. Ю. Кристева очертила интертекстуальность как «текстуальную интеракцию, что происходит внутри отдельного текста» [1, с. 186].

Существует три концепции интертекстуальности: широкая, узкая и синтезированная. Согласно широкой концепции, представителями которой является Ю. Кристева и Р. Барт [2; 3], действительность рассматривается как универсум текстов, а интертекстуальность выступает онтологической характеристикой любого из них. Согласно узкой концепции, представителем которой является М. Риффатер [4], интертекстуальность выступает как соотношение вербальных текстов, а ее источником считается восприятие читателя. Категория читателя подтверждает неизменность мысли о том, что для полного понимания текста коды автора и читателя должны быть подобными. Согласно синтезированной концепции Ж. Женетта [5], в которой сочетаются узкое и широкое понимание интертекстуальности, последняя истолковывается как межтекстовые связи и классифицируется по пяти типам: интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов, что находит свое выражение в виде цитат, аллюзий, плагиата и тому подобное; паратекстуальность как отношение текста к своему названию, послесловию, эпиграфу; метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на прецедент; гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; и архитекстуальность как жанровая связь текстов.

Согласно польскому «Словарю литературоведческих терминов» интертекст очерчивает сферу межтекстовых связей и отсылок, в которых участвует определенное произведение [6]. Каждый словесный текст размещается в поле других текстов, наследуя их, продолжая, превращая, находясь с ними в соотношении «вопрос – ответ» и даже отвергая их или объявляя недействительными. Он понятен для нас в той мере, в какой сумеем постичь его расположение в этом поле. Литературное произведение является элементом широкого интертекстуального пространства, которое охватывает не только литературные произведения, но и внелитературные

формы высказывания. Любой текст находится в различных «диалогических» отношениях с другими текстами, которые заполняют это пространство, и с разными кодами языка, которые представлены в этом пространстве.

Обоснование интертекстуальности представлено прежде всего в трудах представителей постмодернизма и постструктурализма XX века. (Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж.-Ф. Лиотар, М. Фуко, У. Эко и другие). Понятие интертекстуальности является одним из ключевых в современном литературоведческом дискурсе. Теории интертекстуальности посвящено значительное количество исследований: наряду с трудами И. Гальперина, Г. Денисовой, Н. Кузьминой, И. Смирнова, П. Торопа, Ю. Кристевой, Ж. Женетта, М. Риффатера, Ю. Лотмана, М. Ямпольского, библиография включает также новые монографические работы Н. Фатеевой «Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов» [7] и французской исследовательницы Н. Пьеге-Гро «Введение в теорию интертекстуальности» [8].

Интертекстуальность в литературоведении традиционно рассматривают в двух аспектах: как литературный прием и как метод прочтения текста, хотя большинству исследователей так и не удается разграничить эти понятия. Сквозь призму интертекстуальности в теории и практике постмодернизма прочитывается также категория автора (компилятора) и читателя (соавтора). Интертекстуальный текст воспринимается реципиентом в непосредственной зависимости от уже прочитанного, от его собственного текста (интертекста) и умения/желания выстраивать интертекстуальные связи.

Интертекстуальность в литературном произведении, в частности постмодернистском, может иметь различные проявления, в зависимости от формы межтекстовых связей и методологии анализа. Вопросам классификации интертекстов посвящено немало исследований, попытки определить типы интертекстуальных связей предпринимал П. Тороп [9, с. 33]. В нашем исследовании мы опираемся на труд Н. Фатеевой [7], в котором исследовательница, основываясь на теории Ж. Женетта о пяти типах интертекстуальных связей – интертекстуальность, гипертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, архитектекстуальность – и объединив все другие классификации, разработала самую подробную классификацию межтекстовых связей. Нами также учтено новое исследование Н. Пьеге-Гро [8], которая предложила собственную типологию интертекстуальности, выделяя два типа отношений: соприсутствие и деривация. К первому исследовательница относит цитату, референцию, плагиат, аллюзию, ко второму – пародию и стилизацию.

Важным в книге Н. Пьеге-Гро является исследование поэтики интертекстуальности. Автор рассматривает смысловые категории интертекстуальности, такие как характеристика персонажей с помощью

цитат и аллюзий, насыщение текста культурной памятью, диалог культурных эпох; режим чтения, где апеллирует к категориям читателя-интерпретатора, читателя-соучастника, и эстетику интертекстуальности, то есть связи между старыми и новыми произведениями (классическое подражание, палимпсест, манипулирование произведением, дробление текста и коллаж, бриколаж) [8].

Интертекстуальный анализ произведения предполагает активное участие реципиента в процессе чтения/восприятия. Один из исследователей процесса чтения У. Эко отмечает, что нет текста, который читали бы независимо от читательского опыта, полученного благодаря другим текстам: «Интертекстуальные знания можно рассматривать как особый случай кодирования, они устанавливают собственные интертекстуальные фреймы» [10, с. 47]. Теория интертекстуальности дает возможность интегрированного чтения, с привлечением других текстов, активизацией литературной памяти, культурной традиции.

Базовое положение постмодерна «мир как текст» и объявленная им «культура многообразия» стирают видимые грани между авторскими текстами, характерными чертами которых являются, по мнению постмодернистов, смысловая эклектика, семантические и формальные трансформации устоявшихся традиций и классического знания, ироничный и пародийный стиль и тому подобное.

Постмодерн формирует маргинальное поле, в котором художественный вымысел и реальность смешиваются (гиперреальность и симулякры Ж. Бодрийяра, эпистемы М. Фуко). Разрушение упорядоченной системы элементов текста и их «скрещивания» объясняются, например, теорией деконструкции Ж. Деррида.

Ссылки на определенное произведение через его название, прямое или опосредованное цитирование, прецедентное имя, общеизвестный культурный артефакт, историческое событие, ключевые межкультурные концепты и прочее объясняются теорией прецедентных текстов Ю. Караулова и дискурсивным исследованием текстовых реминисценций и аллюзий А. Супруна, который, отмечая, что реминисценции не следует ограничивать прецедентными единицами, дает такое определение текстовых реминисценций: «Текстовые реминисценции (ТР) – это осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее созданным текстам в составе более позднего текста. ТР могут быть цитаты (от целых фрагментов до отдельных словосочетаний), "крылатые слова", отдельные определенным образом окрашенные слова, включая индивидуальные неологизмы, имена персонажей, названия произведений, имена их авторов, особые коннотации слов и выражений, прямые или косвенные напоминания о ситуации. При ТР может быть имеющаяся или отсутствующая в разной степени точность ссылки на источник» [11, с. 26].

Актуализация смыслов предыдущих эпох и создание новых смыслов осуществляется прежде всего за счет использования реминисценций, явных и неявных отсылок к другому тексту (вербальному или невербальному) и аллюзий – сознательной авторской ссылки на общеизвестное произведение, исторический факт, прецедентное имя и тому подобное. Аллюзии, в отличие от реминисценций, более скрытые и выполняют функцию объединительных блоков различных текстов. Иногда аллюзии трактуют как несознательные авторские «намекы», упоминания собственных имен реальных или вымышленных персонажей, названий произведений и их образов, скрытых цитат.

В. Набоков использует огромное количество аллюзий, он иногда вводит в заблуждение своими намеками. Часто он использует их, чтобы запутать критику, которая считает, что она может соответствовать ему. Нужно быть особенно осторожными, потому что намеки в «Лолите» могут вызвать много разочарованных ожиданий. Большая часть ссылок на произведения Э. По и П. Мериме может создать ложные оттенки смысла, потому что они намекают, будто Гумберт убьет Лолиту.

Идею диалогичности текста развивал российской филолог Ю. Лотман, автор теории о семиосфере культуры. Ю. Лотман трактует диалогичность шире, чем М. Бахтин: «К семиосфере культуры относятся все тексты, в том числе и невербальные» [12, с. 14]. Текст, по Ю. Лотману, «предстает перед нами не как реализация сообщения каким-то одним языком, а как сложная структура, содержащая многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы “потребитель декодирует текст” возможна более точная – “потребитель общается с текстом”» [12, с. 129].

Концепция интертекстуальности Р. Барта тесно связана с его идеями «смерти автора», так как никто не может называться «оригинальным» автором, ибо каждый автор на самом деле лишь «вырезает» и «вклеивает» отрывки из уже существующего универсума текстов, а также «смерти» индивидуального текста, что растворяется в явных и неявных цитатах, и в конце концов, со «смертью» читателя, «цитатное» сознание которого так же нестабильно и неопределенно, как тщетные поиски источников цитат, из которых это сознание состоит [3, с. 413].

Понятие «интертекстуальность» достаточно многоаспектное, и конкретная его трактовка существенно отличается в зависимости от теоретических и философских установок, которыми руководствуется в своих исследованиях тот или иной исследователь. Общим для всех является лишь постулат, что каждый текст – это «реакция» на предыдущие тексты.

Самое универсальное определение понятий «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р. Барт: «Каждый текст – это интертекст; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей

культуры. Каждый текст – это новая ткань из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социолектов и тому подобное – все это поглощено текстом и перемешано в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как крайняя предпосылка для любого текста, интертекстуальность не может сводиться к проблеме источников и воздействий; это общее поле анонимных формул, чье происхождение редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, что приводятся без кавычек» [3, с. 390].

Немецкие ученые В. Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих, авторы немецкоязычного коллективного сборника «Интертекстуальность: формы и функции» (1985), сосредоточились на функциональном значении интертекстуальности – они пытались выяснить, с какой целью и ради какого эффекта писатели обращаются к произведениям своих современников и предшественников [Цит. по: 13, с. 198].

Эти исследователи противопоставили интертекстуальность как литературный прием, к которому сознательно прибегают писатели, ее постструктуралистскому пониманию как своеобразного коллективного бессознательного, что влияет на деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания [14, с. 35]. Такое разграничение важно для литературоведения в целом и для нашего исследования в частности. Отталкиваясь от него, мы трактуем интертекстуальность в первом, более узком, смысле – как литературный прием для достижения определенного эффекта; в частности, мы рассматриваем, как сознательные ссылки автора на предыдущие тексты, то есть прототексты, модифицируют смыслы нового текста, метатекста.

Понятия прототекст и метатекст предложил словацкий переводчик А. Попович [15, с. 184], трактуя их в широком смысле как первичный и вторичный тексты, в том числе текст-источник и целевой текст. Тем временем в современном литературоведении эти термины чаще всего употребляют в значении «первичный» и «вторичный» тексты в контексте интертекстуальности.

Важным понятием, которое пересекается с концепцией интертекстуальности, является понятие «вертикальный контекст». Его ввели филологи Е. Ахманова и И. Гюббенет. «Вертикальный контекст – это историко-филологический контекст литературного произведения; информация общекультурного плана, знания которой автор произведения ожидает от своего читателя» [16, с. 47]; то есть это культурно-исторические, социальные, политические факты, реалии конкретной страны и эпохи, общий историко-филологический фон и литературно-общественная стихия эпохи, стилистические традиции и культурные аллюзии – вся та информация, что объективно заложена в литературном произведении, однако находится за пределами его «горизонтального контекста». Главные категории вертикального контекста – это литературные аллюзии и цитаты, основными источниками которых в англоязычной литературе являются

произведения У. Шекспира, Библия короля Якова, детские стихи, литература Древней Греции и Рима, а также классическая мифология и английская классическая литература [16, с. 49], то есть другими словами, прецедентные тексты англоязычной культуры. Аллюзию мы трактуем как «неявную ссылку на другое литературное произведение или же произведение искусства, историческое событие, современных деятелей и тому подобное» [Там же] в любой форме – в том числе и в форме цитаты.

Аллюзия (лат. *allusio* – шутка, намек) – это способ имитации, сознательное, но не всегда дословное, воспроизведение предшествующего литературного источника, его ритмико-синтаксических ходов, стилистических фигур, образов, мотивов [17, с. 135].

Некоторые из исследователей (например, Ж. Женетт) противопоставляют аллюзию и цитату как понятия из одной парадигмы [5, с. 76]. Очевидно, в контексте перевода цитату и аллюзию уместно противопоставлять лишь по признаку наличия/отсутствия ссылки и собственно цитатой считать только неизменную цитату с четким указанием источника. Если же цитата неявная и к тому же модифицированная, то такую цитату в литературоведческом ракурсе целесообразно рассматривать не как собственно цитату, а как средство для создания аллюзии – неявной ссылки на другое произведение, что выполняет конкретную функцию.

Сейчас существует относительно немного работ, посвященных собственно аллюзиям. На Западе самый авторитетный научный труд, посвященный аллюзии, – это монография профессора Хельсинкского университета Г. Леппигальме «Культурные казусы: Эмпирический подход к переводу аллюзий» (1997) [18]. Другое объемное исследование, посвященное аллюзиям, – монография российской исследовательницы Г. Денисовой «В мире интертекста: язык, память, перевод» (2003) [19].

Основной тезис Г. Леппигальме заключается в том, что перевод аллюзии зависит прежде всего от ее функции в конкретном контексте и должен воспроизводить эту функцию в целевом тексте. «Определение функции [аллюзии] – важный шаг к решению того, какая переводческая тактика будет самой подходящей для конкретной аллюзии» [18, с. 115]. К такому же выводу приходит и А. Копыльная: «Главное условие при воспроизведении аллюзий – сохранение в тексте перевода их стилистических функций в соответствующей коммуникативной ситуации, что обеспечивает адекватность перевода» [20, с. 17]. Все вышперечисленное актуально для нашего исследования, так как «Лолита» В. Набокова – англоязычный роман, переведенный на русский язык самим автором произведения.

Интертекстуальность и другие особенности постмодернизма доминируют в «Лолите». Литературные произведения, как правило, находятся под влиянием предыдущих известных текстов, иногда

переписываемых другим писателем по-разному много лет спустя, и хороший читатель способен различать это влияние.

Для правильного перевода аллюзий и цитат необходимы фоновые знания и серьезная эрудиция. Чтобы найти правильный эквивалент интертекстуальности, нужно распознать аллюзии и реминисценции как цитаты и обратиться к классическим переводам первоисточников. В «Лолите» есть целый ряд аллюзий на англоязычных авторов, чьи произведения переведены или не переведены на русский язык, в том числе В. Шекспира, Д. Байрона, Т. Элиота и Х. Беллока.

В результате сопоставления английского оригинала и русской версии романа, мы пришли к выводу, что аллюзии – наиболее продуктивный вид интертекстуальных связей у В. Набокова. Автор переводит на русский язык английский текст вместе с англоязычными цитатами. Что же касается иноязычных цитат, то они оставлены на языке оригинала. В романе присутствует иронические аллюзии на В. Шекспира и Д. Байрона. В описании знакомства героя В. Набокова с Ритой и «смертного приговора» Куильти читатель сможет увидеть аллюзию на Т. Элиота. Аллюзия на стих Х. Беллока присутствует не только в виде цитаты, но и как пародийное подражание.

Аллюзии на произведения русской литературы немногочисленны в английском оригинале романа. В русской версии аллюзии на произведения русской литературы является компенсацией других аллюзий, которые по разным причинам были утрачены при переводе. Пушкинские реминисценции, аллюзии, цитаты составляют красочный ковер, нити которого переплетаются с темами из разных произведений. Вступление к роману по тону и композиционной важности похоже на вступление к «Повестям Белкина». В русской версии «Лолиты» В. Набоков заменил аллюзию на У. Шекспира аллюзией на роман А. Пушкина «Евгений Онегин». Интертекст Ф. Достоевского в русской версии «Лолиты» чрезвычайно важен, потому что помимо того, что он является признаком эстетической дискуссии между художниками, вместе со ссылками на А. Пушкина он становится этическим и эстетическим статусом Гумберта, а также его представлений об искусстве.

Интертекстуальных отсылок к творчеству Ф. Достоевского, представляющих собой косвенные упоминания мотивов, тем, идей и персонажей русского классика, служащих способом создания сюжетной полисемии, расширения семантического поля произведения за счёт художественной полемики с ним, также немало. Как правило, аллюзии на Ф. Достоевского скрыты, зашифрованы в сложном набоковском тексте. Часто интертекст Ф. Достоевского присутствует опосредованно – через другие литературные и культурные тексты. Особый интерес представляет роль «чужого текста» в творчестве В. Набокова. Принцип «набоковской цитации» – пародирование классики: вопросов, героев, манеры А. Пушкина, Ф. Достоевского и других. Интертекстуальные приемы и стратегии, скрытая

полемика, мастерская игра с несколькими подтекстами позволяют В. Набокову свободно употреблять литературный материал, напитывая его новым философским содержанием.

Список литературы

1. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики : сб. науч.-аналит. обзоров ИНИОН АН СССР. – М. : ИНИОН, 1989. – С. 186–207.
2. Кристева Ю. С. Бахтин М. М. : слово, диалог, роман // Вест. МГУ. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 22–115.
3. Барт Р. Дж. От произведения к тексту // Р. Дж. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 413–423.
4. Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. – М. : ИНИОН, 1988. – Вып. 9. – С. 126–141.
5. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. – М. : Науч. мир, 1982. – С. 76–93.
6. Словарь литературоведческих терминов // Сайт «Культура письменной речи» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gramma.ru>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 01.11.18.
7. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
8. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [Электронный ресурс] / пер. с фр. ; [общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 19.10.18.
9. Тороп П.Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам XIV : учен. зап. Тартуского госун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 33–44.
10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текстов / пер. с англ. М. Горняк. – Л. : Летопись, 2004. – 384 с.
11. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17–29.
12. Лотман Ю.М. Избранные статьи : В 3 т. – Таллинн : Александра, 1993. – Т. 3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. – 480 с.
13. Ильин И.П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
14. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). – СПб.: Образование, 1995. – 60 с.
15. Попович А. В. Проблемы художественного перевода / пер. со словацкого И. Бернштейн и И. Чернявской ; под ред. П. М. Топера. – М. : Высш. шк., 1980. – 199 с.

16. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. Вертикальный контекст как филологическая проблема // Вопр. языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.
17. Евсеев А.С. Основы теории аллюзии (на материале русского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – М.: Ун-т дружбы народов им. П. Лулумбы, 1990. – 165 с.
18. Leppihalme R. Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. – Clevedon : Multilingual Matters Ltd, 1997. – 241 p.
19. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
20. Копыльная Е. Н. Воспроизведение авторской аллюзии в художественном переводе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. : 10.02.16. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2007. – 214 с.

А.В. Шершикова

Донецкий национальный университет

a.shersh@bk.ru

В.А. ЖУКОВСКИЙ КАК ОСНОВАТЕЛЬ КЛАССИЧЕСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА В РОССИИ

Феномен Жуковского-переводчика на протяжении долгого времени интересует исследователей. Уже его современники предпринимали попытки проникнуть в суть творческого метода В.А. Жуковского. Так, В. Г. Белинский в 1840 г. писал: «О Жуковском говорят, что у него мало своего, но почти все переводное: ошибочное мнение! – Жуковский поэт, а не переводчик: он воссоздает, а не переводит, он берет у немцев и англичан только свое, оставляя в подлинниках неприкосновенное их собственное, и потому его так называемые переводы очень несовершенны как переводы, но превосходны как его собственные создания» [1, с. 508]. Г.И. Ратгауз называет Жуковского основателем в России перевода «как законного и в принципе равноправного с другими жанра литературы» [14, с. 14]. Кроме того, он указывает на его умение «принимать чуть ли не любые «лики и жить в них, чувствуя себя совершенно свободно» [14, с. 14]. Подобным образом оценивает значение переводческого наследия В.А. Жуковского и теоретик перевода А. В. Федоров, который отмечает способность переводов В.А. Жуковского «производить впечатление художественной подлинности, как будто перед читателем находилось оригинальное произведение» [15, с. 102].

Несмотря на то, что исследователи занимаются изучением переводов В. А. Жуковского уже около двух столетий, в определении его переводческой стратегии остается немало белых пятен. Важную роль для уточнения творческого метода В.А. Жуковского играют теоретические воззрения на сущность поэтического перевода, выраженные в его статьях и письмах. Впервые русский поэт сформулировал свои требования к художественному переводу в трех критических статьях: «О басне и баснях Крылова» (1809), «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» (1810 г.), «Радамист и Зенобия: трагедия в пяти действиях, в стихах, сочинения Кребиллона. Перевел с французского Степан Висковатов» (1810 г.).

В статье «*О басне и баснях Крылова*» (1809) Жуковский отстаивает право И.А. Крылова называться оригинальным поэтом несмотря на многочисленные сюжетные заимствования из Лафонтена. Изображая русского баснописца равноправным творцом собственного художественного мира, В.А. Жуковский одновременно излагает свои взгляды на сущность поэтического перевода: «Подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы он не написал и ничего собственного. Переводчик *в прозе* есть раб; переводчик *в стихах* – соперник» [3, с. 410]. Это утверждение русский поэт иллюстрирует

сравнением переводческой деятельности и актерской игры: «Вы видите двух актеров, которые занимают искусство декламации у третьего; один подражает с рабскою точностию и взорам и телодвижениям образца своего; другой, напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет способы *собственные*, ему одному приличные. Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у *себя в воображении*; поэт-подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного» [3, с. 410].

Согласно исследованию Н.Е. Разумовой, эти требования к поэтическому переводу во многом опираются на статью «О переводе» (“Traduction”) из десятого тома «Элементов литературы» Мармонтеля, который был обнаружен в библиотеке Жуковского. Исследовательница отмечает, что для обоих авторов характерны рассуждения о равноценности оригинала и хорошего перевода, о необходимости для переводчика поэтического дара, о зависимости перевода от жанра произведения, причем иногда эти размышления обнаруживают даже фразеологическую близость между собой [13, с. 67-68]. Н.Е. Разумова приходит к выводу, что переводческие принципы В.А. Жуковского при своем становлении испытывали заметное влияние классицистической теории Мармонтеля: «Жуковский, подобно классицистическим теоретикам, декларирует право удачного перевода котироваться наравне с подлинником. Связь с теорией классицистического перевода демонстрирует Жуковский и в решении вопроса о переводе произведений разных жанров. Признание им принципиальной неоднозначности для переводчика басни и оды как произведений «низкого» и «высокого» стиля показывает, что молодой поэт в теории перевода еще не освободился от влияния жанрово-стилевого мышления авторов-классицистов, к числу которых относится и Мармонтель» [13, с. 68].

Е.П. Литинская и Е.В. Лёвина, не отрицая связи В.А. Жуковского с переводческими принципами Мармонтеля, указывают на первостепенное значение многих других источников, в том числе и собственных мыслей автора, добытых в процессе переводческой деятельности [9, с. 147]. Заостренным осмыслением переводческого и жизненного опыта называют исследовательницы знаменитый афоризм В.А. Жуковского («Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник»), источник которого так и не был обнаружен: «Имея за плечами переводы элегии Т. Грея и баллады Г.А. Бюргера, прославившие его имя и опубликованные даже с измененными названиями. «Сельское кладбище» и «Людмила», Жуковский с полным правом мог себя почувствовать не только автором оригинальным, соперником иностранных поэтов, но и победителем в поэтическом состязании» [9, с. 147-148].

В.Б. Микушевич отходит от толкования этой формулы как признания поэзии более высоким жанром по сравнению с прозой. Он предлагает

другую ее интерпретацию, согласно которой она может быть верно понята только в связи с романтической концепцией перевода, и в частности, с теорией Новалиса: «"Переводчик в прозе" для Жуковского – отнюдь не переводчик прозы. Вряд ли русский поэт назвал бы рабом, скажем, Тика, который блистательно перевел на немецкий язык роман Сервантеса "Дон Кихот". Перевод в прозе для романтика – это нехудожественный, "грамматический перевод" в классификации Новалиса, перевод, требующий "большой учености при дискурсивных способностях". Перевод в стихах для романтика – это творческий "свободный перевод" с притязанием на перевод мифический, когда переводчик соперничает с автором в постижении идеала» [10, с. 45-46].

Наиболее подробно теоретические воззрения В.А. Жуковского на перевод изложены в статье «*О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов*» (1810 г.). Как выяснила О.Б. Лебедева, эта статья является воспроизведением предисловия Ж. Делиля к его переводу «Георгик» Вергилия на французский язык [7, с. 402]. Очевидно, факт перевода свидетельствовал о созвучности концепции французского теоретика собственным мыслям В.А. Жуковского.

В статье отстаивались следующие переводческие принципы:

1) стихи необходимо переводить стихами, а прозу – прозой: «прозаический перевод стихов всегда есть самый неверный и далёкий от оригинала» [4, с. 312]. Здесь В.А. Жуковский полемизирует с характерной для конца XVIII века традицией отказываться от стихотворной передачи поэтического текста, которая возникла как результат влияния распространившихся в этот период французских прозаических переводов поэзии.

2) буквализм в переводе недопустим, поскольку он уничтожает гармонию оригинала: «Излишнюю верность почитаю излишнею неверностию. Например, это выражение в оригинале благородно; выражение, соответствующее ему в вашем языке, низко: будучи слишком точным, вы унижаете благородство подлинника и заменяете его низостию» [4, с. 313];

3) переводчику необходимо знать особенности языка оригинала и языка перевода, выбор стратегии перевода должен осуществляться с учетом этих свойств: «Что ж делает переводчик искусный? Он знакомится со свойствами обоих языков. Если они сходны в духе, то ему остается быть только верным; если, напротив, они далеки один от другого, то он старается наполнить промежуток искусным их сближением, заимствуя из подлинника все то, что можно заимствовать, и сохраняя притом все права собственного своего языка» [4, с. 313];

4) в переводе не обязательно полностью сохранять колорит подлинника «Какая-нибудь географическая подробность или отношение ко нравам могли быть в переводимом вами стихотворце приятны для того народа, для которого писал он свою поэму; но вы будете только странны, если

непрерывно захотите сохранить все сии отношения и подробности в своем переводе» [4, с. 313];

5) зависимость перевода от жанра произведения; передача стилевых особенностей оригинала: «Мысли бывают или простые, или блестящие, или веселые, или высокие: переводчик обязан не только не смешивать сих разных тонов, сих разных цветов, но он обязан сохранить, сколько ему возможно, и главные оттенки» [4, с. 313-314];

6) важность поэтической гармонии, ради которой можно жертвовать точностью перевода: «Поэзия то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать их приятности» [4, с. 314].

7) главная цель переводчика – произвести то же психологическое воздействие, который вызывает оригинал; утверждение принципа сдвинутого эквивалента в качестве приема, необходимого для достижения этой цели: «Переводчика можно сравнить с должником, который обязывается заплатить если не тою же монетою, то, по крайней мере, ту же сумму. Например, ему невозможно в переводе своем сохранить того или другого образа; пускай заменит его мыслию: он не может живописать для слуха, пускай живописует для ума; не может быть силен, пускай заменит силу гармонией; не может быть краток, пусть будет богат...» [4, с. 314];

8) необходимость наполниться «духом» стихотворца; важность личного опыта переводчика для воссоздания характера оригинала: «Ты хочешь переводить Томсона – оставь город, переселись в деревню, пленяйся тою природою, которую хочешь изображать вместе со своим поэтом: она будет для тебя самым лучшим истолкователем его мыслей» [4, с. 315].

В целом, переводческие принципы, изложенные в этой статье, соответствуют классицистической концепции перевода, согласно которой переводчику следует стремиться не к точному воспроизведению индивидуальных особенностей оригинала, а к созданию внеличного произведения, приближающегося к идеалу. Высказывание о том, что ради гармонии следует жертвовать точностью и силой, восходит к французской школе «приятного перевода», который должен был удовлетворять требованиям «хорошего вкуса». Ю.М. Прозоров также указывает на связь этих положений с карамзинской школой стилистических гармоний [12, с. 19].

Интересно, что в статье присутствует ряд оригинальных особенностей. И.П. Воронина указывает на эволюцию взглядов В.А. Жуковского по сравнению с предыдущей статьей: «Продолжая переводческую эстетическую программу, намеченную Жуковским в публицистическом сочинении об И.А. Крылове, эта работа максимально сблизила (но не уравнила!) переводную и оригинальную поэзию. Статья “О переводах...” предлагала искать вдохновляющий источник творчества поэта-переводчика уже не в заемном “образце”, а в том же, в чем находил его и поэт-«творец»: в содержании личностного опыта, в соответствии этого опыта внутреннему миру создателя оригинала» [2, с. 205].

Еще раз В.А. Жуковский обращается к специфике поэтического перевода в статье *«Радамист и Зенобия: трагедия в пяти действиях, в стихах, сочинения Кребильона. Перевел с французского Степан Висковатов» (1810 г.)*. В этой работе русский поэт повторяет мысль о том, что между творчеством автора и переводчика нет принципиальных различий: «Переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный. Конечно, первая мысль, на которой основана здание стихотворное, и план этого здания принадлежат не ему... но, уступив это почетное преимущество оригинальному автору, переводчик остается творцом *выражения...*» [6, с. 286-287]. Русский поэт подчеркивает, что переводчик должен не переводить подлинник слово в слово, а стремиться произвести на читателя то же эмоциональное воздействие: «Дело не в том, чтобы каждое отдельное слово оригинала было изображено таким же отдельным и то же значащим словом в переводе ..., но в том, чтобы стих переведенный такое же производил на душе читателя впечатление в целом, как и стих оригинальный; ... но таких слов надобно искать не в лексиконе, а в воображении стихотворном» [6, с. 292-293].

Согласно Ю.М. Прозорову, в статье «Радамист и Зенобия» романтические тенденции русского поэта отразились еще отчетливее: «Прежние понятия Жуковского обогатились здесь и новыми, о чем свидетельствует концентрация особой лексики в изменившемся критическом стиле. “Наполнившись идеалом”, “воображение”, “творческий гений” – весь этот словарь начал менять и облик переводческой теории Жуковского, в ней все явственней обозначались контуры романтизма» [12, с. 20].

Так как теоретические статьи В.А. Жуковского о переводе ограничиваются ранним периодом его деятельности (1809-1810 гг.), то вопрос о дальнейшем развитии переводческой концепции русского поэта остается открытым.

Косвенным образом о переводческих взглядах В.А. Жуковского в этот период можно судить по примечаниям к некоторым его произведениям. Например, он снабжает «Ундину» следующим подзаголовком: «старинная повесть, рассказанная в прозе бароном Ламот Фуке, на русском в стихах Жуковского». Согласно Ю.Д. Левину, здесь и немецкий автор, и русский поэт поставлены в одинаковое отношение к некому «первоисточнику», т. е. русский поэт снова утверждает идею о равноправности оригинального автора и переводчика [8, с. 18]. Еще яснее эта мысль проявлена в примечании к индейской повести «Наль и Дамаянти», переведенной В.А. Жуковским не с санскритского оригинала, а с версии немецкого поэта и ученого-востоковеда Ф. Рюккерта: «Не зная подлинника, я не мог иметь намерения познакомить с ним русских читателей; я просто хотел рассказать им по-русски ту повесть, которая пленила меня в рассказе Рюккерта, хотел сам насладиться трудом поэтическим» [5, с. 309].

В своих исследованиях Ю.Д. Левин поднимает вопрос об отделении собственно романтического от классицистического в воззрениях В. А. Жуковского на перевод. Он указывает на внешнее сходство этих двух концепций: подобно классикам, романтики «видели достоинство поэтического перевода «не в верности оригиналу, но в приближении к идеалу. Однако самый идеал понимался по-новому: он признавался не объективно существующим, доступным рациональному мышлению, но как некое иррациональное духовное совершенство, постигаемое интуитивно в субъективном прозрении гения» [8, с. 13].

Касаясь темы эволюции переводческих воззрений В. А. Жуковского, Ю.Д. Левин и Л.Л. Нелюбин пишут о движении от классицистических позиций к романтическому пониманию перевода. При этом Л. Л. Нелюбин подчеркивает, что В.А. Жуковский, «уже будучи, так сказать, вполне романтиком, мог проповедовать идеи, звучавшие, на первый взгляд, совершенно по-классицистически» [11, с. 246].

Л.Л. Нелюбин пишет и о влиянии сентиментализма на переводческие взгляды В.А. Жуковского. Признавая, что сентиментализм «не создал собственной переводческой концепции, обладавшей ярко выраженными специфическими чертами» [11, с. 246], он говорит об определенных переводческих взглядах, присущих представителям этого художественного стиля. Например, применительно к творчеству Жуковского можно говорить об усилении в его переводах черт, свойственных сентиментализму, таких как меланхолический настрой, чувствительность и т.д. Кроме того, сентиментализм, с его интересом к внутреннему миру человека, привнес в творчество В.А. Жуковского такую особенность, как внимание к индивидуальному стилю переводимого автора.

Выводы:

1. Переводы В.А. Жуковского сыграли важную роль в развитии литературной и переводческой мысли в России. Они послужили признанию художественного перевода как самостоятельного и равноправного с другими жанра литературы, познакомили русских читателей с наивысшими достижениями мировой художественной словесности, включили русскую литературу в контекст мировой культуры.

2. Большинство исследователей отмечают, что на начальном этапе русский поэт следовал классицистической концепции перевода, и в частности, таким его теоретикам как Ж.-П. Флориан, Ж.-Ф. Мармонтель, Ж. Делиль. Подобно классицистам, В.А. Жуковский видел задачу перевода не в передаче индивидуальных стилистических особенностей оригинала, а в приближении к эстетическому идеалу, лежащему за текстом подлинника, в «соперничестве» с автором в постижении этого идеала. При этом В.А. Жуковский уравнивает оригинального автора и переводчика, утверждая, что между ними нет принципиальных различий. В ходе дальнейшего развития переводческие взгляды В.А. Жуковского обнаруживают сходство с романтическим пониманием перевода. Как и

классицисты, романтики видели цель перевода в приближении к идеалу, но теперь он понимался ими как иррациональная, доступная только творческой личности высшая идея. В итоге В.А. Жуковский разрабатывает собственную концепцию перевода, которая вбирает в себя высшие достижения переводческой мысли классицизма («гармоничность», «приятность» перевода, меру и вкус, отсутствие излишеств), сентиментализма (интерес к внутреннему миру человека, внимание к индивидуальному стилю переводимого автора) и романтизма (важная роль вдохновения, фантазии, творческого поиска).

3. С одной стороны, для В.А. Жуковского характерно вполне прагматичное и «приземленное» понимание перевода. Так, в статье «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» русский поэт фактически сравнивает работу переводчика с занятием менялы, который должен заплатить «ту же сумму» (т.е. «то же количество красот»), что и в оригинале. С другой стороны, такое видение своего рода деятельности соседствует у В.А. Жуковского с представлением о переводе как об искусстве. Это проявляется в сравнении переводчика с актером, который хоть и «занимает искусство декламации» у другого, но все же остается свободен в выборе средств выражения. В другом месте В.А. Жуковский сравнивает переводчика с музыкантом, а перевод – с игрой на музыкальном инструменте. Восприятие перевода как особого вида искусства являлось для того времени новаторским, поскольку до В.А. Жуковского перевод как художественное явление не воспринимался.

Список литературы

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 тт. – М.: Издательство Академии наук СССР. Т. 3. 1953. – 673 с.
2. Воронина И.П. К вопросу о принципах и методологии переводческой критики В. А. Жуковского // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февр. 2012 г.). – СПб.: Реноме, 2012. – С. 203-206.
3. Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В. А. Собрание сочинений: в 4 тт. Т.4. – М., 1960. – С. 402-418.
4. Жуковский В.А. О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 тт. – Т. 12. – М.: Яз. рус. культуры, 2012. – С. 311-315.
5. Жуковский В.А. Предисловие к индейской повести «Наль и Дамаянти» // Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 тт. Т. 3: Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. – С. 309.
6. Жуковский В.А. «Радамист и Зенобия» // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 тт. Т. 12. – М.: Яз. рус. культуры, 2012. – С. 285-294

7. Лебедева О.Б. Примечание к статье «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» // Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1985. – 431 с.
8. Левин Ю.Д. В.А. Жуковский и проблема переводной поэзии // Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985. – С. 8-26.
9. Литинская Е.П., Лёвина, Е.В. Жуковский как практик и теоретик перевода в свете истории и современных проблем переводоведения // Языки. Культуры. Перевод: материалы международного научно-практического форума. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2013. – С. 141–159.
10. Микушевич В.Б. Поэтический мотив и контекст // Вопросы теории художественного перевода: сборник статей. – М.: Издательство «Художественная литература», 1971. – С. 6-79
11. Нелюбин Л.Л. Наука о переводе (история и теория с древнейшим времен до наших дней): учеб. пособие. М. : ФЛИНТА, 2018. 415 с. Доступ: <http://www.flinta.ru/book.php?id=632> . (дата обращения: 01.09.2018)
12. Прозоров Ю.М. Литературно-критическое творчество В.А. Жуковского // В. А. Жуковский – критик / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М. : Сов. Россия, 1985. С. 3-22.
13. Разумова Н.Е. В.А. Жуковский – читатель «Элементов литературы» Мармонтеля // Библиотека В.А. Жуковского в Томске: (Ф.З. Канунова, Н. Б. Реморова, Э.М. Жилиякова и др .). Ч. 2 – Томск : Издательство Томского университета, 1984. – С. 35-74
14. Ратгауз Г.И. Немецкая поэзия в России // Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах, 1812-1970. – М., 1974. – С. 5-55
15. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – М. : Высшая школа, 1983. – 303 с.

Е.Б. Щемелева

Московский педагогический государственный университет

schemeleva2018@mail.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА «УЖАСА» В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

Современная англо-американская литература, написанная в жанре *horror*, скорее напоминает не героев рыцарских романов, которые вдохновили в восемнадцатом веке английских писателей к созданию готических произведений, а «полотна», пестрящие демоническими коллажами. Это заявление является вполне оправданным, если мы говорим о так называемой массовой литературе, основными жанрами в которой выступают детектив и «страшные» произведения, конечно, претерпевшие определенные изменения, но по сути сохранившие неповторимость, по-прежнему выполняя свою основную функцию – «развлекать» обывателя, мысленно унося в мир «кошмаров» и «ужасов». Универсальные готические формулы подверглись корректировке, во многих рассказах ярко выражен социальный подтекст, но особенности «ужасного» жанра, возникновение которого относится ко второй половине восемнадцатого века, периода предромантизма и собственно романтизма, безусловно, прослеживаются и в современных текстах.

Исследованием жанра «ужаса» в разное время занимались многие ученые и литературоведы, такие как Монтегю Саммерс, Эдмунд Берк, Эдит Биркхэд, Уильям Лайон Фелпс, Уолтер Фрай, Деведра Варма и другие. Сами авторы «неистовых» произведений пытались в разное время систематизировать материал, связанный со «страшной» тематикой. Великий мистификатор двадцатого века Зигмунд Фрейд в своем известном эссе «Зловещее» (1919) рассуждал о готической культуре, придавая категории «ужаса» некую привлекательность, возводя ее в эстетическую категорию, считая, что в ее основе лежит «всемогущество жизни» [1, с. 19]. Современные исследователи не отстают от своих предшественников, изучая готическую литературу в синтезе с другими видами искусства: кинематографом, живописью, архитектурой, различными музыкальными направлениями. Валери Стил в своей популярной среди поклонников литературы «ужаса» книге «Готика. Мрачный гламур», рассуждая о влиянии готической литературы на понятие «модный стиль» в двадцатом веке, пишет о том, что одна из центральных тем готического воображения – тема СМЕРТИ «вместо того чтобы служить постоянным маркером окончания жизненного пути, в готическом мировоззрении неразрывно переплетена с жизнью, учитывая и то, как призраки, вампиры и гниющие трупы постоянно восстают из мертвых» [1, с. 17]. По иронии судьбы, как утверждает все та же Валери Стил, «именно эти негативные коннотации и сделали готику в определенном смысле слова символом бунтарства,

вызывая интерес у молодежных субкультур» [1, с. 17]. Произведения таких уникальных авторов, как Анна Радклиф, Хорас Уолпол, Чарльз Метьюрин, Мэтью Грегори Льюис, Мэри Шелли, с присущей только им особой стилистикой лежат в основе многих произведений, имеющих отношение к неоготической литературе.

«Первый гот» Уолпол Хорас, «гомосексуалист и эстет», считавшийся двусмысленной фигурой в богемной Англии, охарактеризован своими современниками как «великий аутсайдер», но именно благодаря «своему особенному “замаскированному” статусу, – инсайдер в роли аутайдера – Уолпол сумел создать уникальный и очень изощренный жанр, посвященный тому, что Шелли называл “бурной прелестью ужаса”» [1, с. 21]. Роман «Замок Отранто», представляющий поистине фантастическую историю с многочисленными убийствами, привидениями, ожившим портретом, который «оживет» вновь в конце девятнадцатого века в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» под кистью художника Бэзила Холлуорда, становится «брендовым» готическим произведением, соединившим в себе структурные элементы, ставшие впоследствии своеобразными архетипами, присущими «кошмарному» жанру. Но к тому, что Уолпол – первооткрыватель «неистового» жанра, следует относиться скептически. Еще в шекспировском «Гамлете» перед читателем предстает не менее ужасающая картина, ледяная кровь простого обывателя: средневековый замок, ставший пристанищем для призрака, секрет, в котором переплелись убийство, безумие и дьявольщина. «Да вот же он! Туда, туда взгляните: отец мой, совершенно как живой! Вы видите, скользит и в дверь уходит» [2, с. 263]. Все дело в том, что успех Хораса Уолпола был обусловлен не его гением, а, в первую очередь, необычностью, загадочностью, магическим звучанием романа, сделавшего писателя суперпопулярным во времена всеобщего духовного кризиса, когда идеалы Просвещения перестали вдохновлять богемную Англию, на смену реалиям благочестивого общества незаметно пришли идеалы Средневековья, в котором переплетены и магия, и религиозный фанатизм, и колдовство – одним словом, все «иррациональное» и необъяснимое: «развалины как нельзя лучше отражали настроение эпохи, навеявая романтические мысли о прекрасном прошлом, к тому же в протестантской Англии было множество руин монастырей...» [1, с. 12]. Ошеломляющий успех законодателя «готической» моды Уолпола вдохновил Льюиса и Радклиф на создание «Монаха» и «Удольфских тайн», открывая двери в мир «ужаса». Но театральность описанных событий с участием сверхъестественных сил, призраков, привидений на фоне коридоров старинных замков и особняков с наследственными проклятиями уже не так шокирует избалованного читателя, поэтому современные писатели, отдавая дань моде, создают произведения, характеризующиеся насыщением кровавых, мрачных сцен. Стивен Кинг в своем романе «Жребий Салема»(1975) так об этом высказывался: « ... и нет уже ведьм,

инкубов и вампиров. Только избиеение детей, изнасилования и драки» [3, с. 437].

Современный писатель-интеллектуал Роберт Харрис, продолжая готическую традицию Эдварда Бульвер-Литтона в романе «Помпеи», «насыщает» свое произведение такими «бесчеловечными» фрагментами. Характерным примером служит эпизод, представленный читателю бывшим рабовладельцем, а ныне успешным делопроизводителем Амплиатом, описывающим шокирующие сцены жертвоприношения: «Ему всегда нравилось смотреть, как в жертву приносят какое-нибудь красивое животное – скажем, быка, – как он безмятежно шествует к алтарю, как озадаченно смотрит на жреца. Потом неожиданный удар молота и взблеск ножа, вспарывающего шею... Нравилось смотреть, как бык падает, протянув ноги, как темно-красные капли крови застывают в пыли, как из распоротого живота вынимают желтые внутренности и несут для изучения гаруспиям. Вот это – религия» [4, с. 227]. В продолжение религиозной тематики уместно вспомнить роман молодого английского автора Джозефа Д'Лейси «Мясо» (2010), удостоенный Британской премии фэнтези за лучший дебют. В центре произведения – скотобойня города Эбирн, созданного Богом посреди пустоши. Здесь с рождения животных готовят к тому, что они станут МЯСОМ, совершая над ними своеобразное ритуальное обрезание: их лишали больших пальцев и голосовых связок... Этот эпизод сближает английского писателя Харриса с авторами, представляющими так называемую южную готику.

Одним из ярких и неоднозначных современных авторов, пишущих в жанре «ужаса» является американская писательница Поппи Брайт, наиболее известные романы которой «Изысканный труп» (1996), «Потерянные души» (1992), «Рисунки на крови» (1993) иллюстрируют трансформацию романа в «неистовом» жанре. Роман «Изысканный труп» – это своего рода американская пародия на «благополучную» жизнь, в которой найдется место и серийным убийцам, и маньякам, и некрофилам, представленным своеобразными «готическими злодеями». Главные герои – Эндрю Комптон, английский серийный убийца, которому обманом удается бежать из тюремного морга, и Джейн Бирн, его «духовный брат», проживающий в Новом Орлеане. Этот роман, номинированный в 1997 году на премию Брэма Стокера в категории «Лучший роман», относится к серии романов о нелюдях-антихристах в образах вселенского зла, облаченного в человеческие одежды. «Изысканный труп» – подтверждение влияния на современную англо-американскую беллетристику киноискусства, которое во второй половине двадцатого века вводит в свой кинематографические «шедевры» людей с извращенной психикой: Теда Банди, Чарльза Менсона, Айвана Милата, Джона Джастина Бантинга, Роберта Вагнера и других. Тед Банди - серийный убийца и насильник, действовавший в семидесятые годы двадцатого века и коллекционирующий головы своих жертв, стал героем многочисленных полнометражных художественных фильмов:

«Осторожный незнакомец» (1986), «Американский психопат» (2000), «Потрошитель» (2002) и т.д. У читателя невольно возникают ассоциации с серией комиксов, созданных в свое время американским писателем Робертом Киркманом, которые, безусловно, оказали влияние на трансформацию жанра «ужаса», его тематическое наполнение. «Картинные» сюжетные галереи «Ходячих мертвецов» – альтернатива современным художественным произведениям, в которых готические злодеи-фрики похожи на зомби из иллюстрированного мира Киркмана. В современной англо-американской литературе модный образ «демонического» злодея трансформируется, становясь натуралистичным и даже несколько приземленным. К такому выводу мы приходим, проследив изменение традиционных готических символов и эволюции образных и сюжетных архетипов.

Один из самых загадочных и распространенных готических образов – образ дьявола, впервые получивший свое яркое воплощение в английской литературе в эпической драме Джона Мильтона «Потерянный рай», предстает грандиозным, великим демоном, наделенным жаждой свободы и в результате получившим по заслугам. Начиная с восемнадцатого века, в период становления готической литературы как жанра, дьявол как персонаж, как бы парадоксально это не прозвучало, находится в тени, читатель, шокированный театрализованным представлением с участием темных сил, не имеет возможности даже в воображении нарисовать себе портрет главного владыки вселенского зла, который нигде «не выступает соло». В творчестве Уолпола, Радклиф, Льюиса, стоявших у истоков готического романа, Сатана действует опосредованно, проникая в сознание героев и материализуясь в телесную оболочку: так в романе Льюиса «Монах» (1796) посланница Сатаны Матильда, облаченная в монашескую рясу, искушает образцового испанского монаха Амбросио, в душе которого дремлют темные силы, доведя его впоследствии до инцеста, смертоубийства и в итоге – ради спасения собственной жизни – продажи души дьяволу, у Анны Радклиф в «Итальянце, или Исповедальне кающихся, одетых в черное» (1797) Скердони и его сообщник Никола ди Дзампари, что символично, являющийся к главному герою Винченцио Вивальди в образе монаха, становятся великими грешниками, ведомыми нечистыми дьявольскими помыслами, и оказываются в конце справедливо наказанными. В ранних готических романах образ «дьявола» и «готического злодея», предстающего то в образе священнослужителя, то в образе прекрасной девы, то обычного человека, доведенного своими корыстными побуждениями до грехопадения, тождественны, поэтому в традиционном «неистовом» романе в «романтическом злодее» всегда присутствует демоническое начало. В девятнадцатом веке английская писательница Мэри Шелли, урожденная Мэри Уолстонкрафт Годвин, создает выдержанный в традициях готических произведений свой культовый роман «Франкенштейн, или Современный Прометей», впервые представленный

читающей публике в 1818 году. Информативным источником для создания романа послужили мифы о Прометее и Големе (использование мифов вообще свойственно для готической литературы), также произведение Мильтона «Потерянный рай» и пьеса Шекспира «Буря». Книга была написана под впечатлением от рассказа об экспериментах известного философа и поэта Эразма Дарвина, занимавшегося вопросами гальванизации и, по слухам, сумевшего в процессе воздействия электрического тока на мертвый организм оживить его. В этом романе в основе образа злодея впервые соединились готические мотивы, связанные с потусторонней силой, и научная фантастика, имеющая реальную подоплеку. Создание Виктора Франкенштейна – мифическое существо из мира мертвых, созданное человеческой мыслью, опирающейся на научные исследования, не сумевшее в поисках утраченных иллюзий “обрести покой” в мире живых и превратившееся в обезображенную дьявольскую машину, уничтожившую много невинных душ: и младшего брата Виктора – Вильяма, и его лучшего друга – Анри Клерваля, и молодую жену Элизабет. Монстр, стремившийся к добру, вследствие человеческой жестокости, становится настоящим чудовищем, ищадием ада. Образ Франкенштейна становится интертекстуальным: в начале двадцать первого века американский писатель-фантаст Дин Кунц продолжит традицию Шелли и напишет серию романов о Викторе Франкенштейне, называя искусственно созданных монстров «потерянными душами». Тема диалектики добра и зла, божественного и демонического, в человеческой сущности позднее обретет новое звучание в готическом романе двадцатого века шотландского писателя Роберта Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», в котором раздвоение личности героя под воздействием синтетического наркотика приводит к тому, что «демонический» двойник, получая полную свободу действий, совершает необратимые злодеяния. Робертсон Дэвис в романе «Пятый персонаж Мантикора», рассуждая на тему демонического присутствия в любой личности, писал: «Почему это должен быть дьявол? Бог хочет вмешиваться в то, что происходит на земле, а делать он это может только руками людей. Я думаю, и дьявол находится в таком же затруднительном положении. Было бы странно, если бы дьявол использовал Магнуса только в тот раз. И Бог тоже. Да, конечно же, и Бог тоже. Когда эта парочка хватает нас за фалды, наступает момент истины, момент выбора – ведь оба говорят с нами так безапелляционно, что разобраться, кому из них принадлежат какие слова, довольно затруднительно. Если есть выбор, то всегда имеются две возможности» [5, с. 885]. И кто победит в этой схватке, до последнего остается загадкой.

Но, пожалуй, самым любимым образным архетипом у авторов жанра «ужаса» является граф Дракула, «аристократичный вампир из чужой страны», который привнесет «ужас в викторианскую Англию», и все интерпретации, связанные с этим персонажем [1, с. 13]. Создал его в конце девятнадцатого века ирландский писатель Брэм Стокер, показавший, что

вампиризм – это «заразная» одержимость демонического характера. Свидетельством тому, что интерес к вампирской теме актуален и по сей день, являются многочисленные вампирские хроники. К «нетленному» образу, литературным прототипом которого стал Влад Цепеш, обращаются разные авторы, романтизируя его, вплетая в произведение любовную историю, ставшую неотъемлемым атрибутом вампирских хроник: Уитли Стрибер, Шарлин Харрис, Даррен Шен, Лиза Джейн Смит, барон Олшеври, Джинн Калогридис, Энн Райс, Стивен Кинг в романе «Жребий» и, конечно же, Стефани Майер, с популярной серией романов, главным героем которых является вампир Эдвард, продолжают традицию Брэма Стокера. Зигмунд Фрейд, рассуждая о прелестях данной тематики, утверждал, что определенные образы шокируют и вызывают ужас из-за «неопределенности в том, является ли нечто одушевленным или безжизненным», особенно пугают нас объекты, отражающие «мнимую смерть и воскрешение из мертвых» [1, с. 19]. В двадцатом веке, следуя модным тенденциям, итальянцы – дизайнер Джованни Кастелли и фотограф Антонио Дзуддас – «придумали» селективный парфюм, окрестив его «кровавыми духами» – в дань уважения вампирской теме. Идея бренда «Blood Concept» состояла в создании парфюма с «запахом» крови, стилизованного в готическом стиле.

Все чаще современные авторы жанра «ужаса», являющиеся продолжателями готической традиции, ставят социологическую и психологическую составляющие героя, в котором сосредоточено зло, на второе место, уступая место генетической предрасположенности, делая человека средоточием зла, демонизма. Зло в неоготическом романе приходит не из «вне», будучи обусловленным издержками социума, в котором власть денег и роковых страстей единолична, а формируется еще в зародыше с заложенным в него генетическим кодом с эксклюзивной информацией разрушительного характера. Демонический архетип личности в готическом исполнении, сочетаясь с канонами, сформулированными авторами «страшного» жанра, формировался в двадцатом веке под влиянием ряда причин: Великая депрессия, Вторая мировая война, деколонизация, начало атомной эры, связанной с уничтожением городов Хиросима и Нагасаки, международный терроризм... Англо-американская литература в жанре «ужаса», подвергнутая множественным катаклизмам, рождает героев-социопатов, фриков, и страницы произведений пестрят такими персонажами, как Норман Бэйтс из романа Роберта Блоха «Психо», чьей жизнью управляет властная мать, Энни Уилкс – героиня романа Стивена Кинга «Мизери», ставшая жертвой психического заболевания и взявшая на себя функции готического палача так же, как и учительница из рассказа «Детки в клетке» все того же Кинга, обычный клерк Фредерик Клегг, герой романа Джона Фаулза «Коллекционер», одержимый темной страстью к Миранде. Историко-культурный феномен Европы в двадцатом столетии определил предпосылки трансформации утвердившихся образных архетипов в литературе, находящихся в антагонистических отношениях с

окружающей действительностью, одним из ведущих жанров в которой по-прежнему остается жанр «ужаса».

исследованию готической традиции и трансформации жанра «ужаса» в англо-американской литературе посвящены многочисленные работы как западных, так и отечественных исследователей-литературоведов. Так Т.М. Ковалькова в диссертации «Готическая традиция в американской прозе 1920-30-х годов: новеллистика Х.Ф. Лавкрафта», анализируя творчество автора, пишет, что он «соединяя узнаваемый реализм и фантастические элементы», создает произведения, в которых «элементы ужасного выполняют главную роль, являясь ярким выразительным средством, определяющим общую эстетическую концепцию новых готических новелл» [6, с. 177]. Е.В. Жаринов, исходя из наблюдений за современным состоянием англо-американской беллетристики, приходит к выводу, что «общая ориентация на протестантский провиденциализм современных авторов позволяет говорить о непрерывающихся традициях готического романа и романтизма в целом» [7, с. 142]. «Обращаясь к готической форме, писатели исследуют экзистенциальные вопросы – поиск человеком собственного “я”, постижение пределов своей и чужой свободы как преодоление страха перед настоящим и будущим, опыт взросления через моральные потрясения», — утверждает в своей работе Ю.В. Локшина, занимающаяся изучением традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза [8, с. 148].

Итак, современная «неистовая» проза опирается на достижения романтиков восемнадцатого века, и «художественная» готика, реализующаяся посредством утвердившихся образно-сюжетных архетипов, обеспечивает продолжение и существование жанра «ужаса» в англо-американской литературе.

Список литературы.

1. Стил Валери, Парк Дженифер. Готика. Мрачный гламур // Новое Литературное Обозрение. – М., 2011. – 192 с.
2. Шекспир Уильям. Трагедии. Гамлет, принц датский. – М.: Эксмо, 2005. – 421 с.
3. Кинг Стивен. Жребий Салема. – М.: изд-во “АСТ”, 2013. – 544 с.
4. Харрис Роберт. Помпеи. – М.: ЭКСМО, 2014. – 384 с.
5. Дэвис Робертсон. Пятый персонаж Мантикора. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 885 с.
6. Ковалькова Т.М. Готическая традиция в американской прозе 1920-1930-х годов: новеллистика Х.Ф.Лавкрафта: диссертация кандидата филолог. наук. – Саранск, 2001. – 206 с.
7. Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики // История жанра романа «ужаса» в литературе Англии и Америки: диссертация доктора филолог. наук. – М., 1999. – 388 с.

8. Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: диссертация кандидата филолог. наук: Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН. – М., 2015. – 161 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОБСУЖДЕНИЕ ДОКЛАДОВ

Шершикова А.В. (ДонНУ, Донецк)

В.А. Жуковский как основатель классического поэтического перевода в России

- 1. Вектор дальнейшего исследования будет направлен в сторону переводческого наследия Жуковского, или к более широкому кругу поэтов, хронологически близких Жуковскому?*
- 2. Планируется ли расширить исследование, подключив переводы Жуковского с немецкого языка?*
- 3. Можно ли выделить стилевую доминанту в переводах Жуковского? Каковы предпочтения русского поэта в выборе материала для перевода (романтизм и преромантизм?)*
- 4. Можно ли говорить о какой-то переводческой стратегии Жуковского-переводчика? Что для него важнее: вдохновение, или школа?*
- 5. Жуковский выступает по отношению к авторам, которых переводит, как переводчик, или, скорее, как соперник? Есть ли примеры, когда он явно перерастает автора оригинала?*

Рубинская Е.С. (ДонНУ, Донецк)

Между квартетом Моцарта и квинтетом Шуберта: музыкальность и ирония в «Струнном квартете» В. Вулф

- 1. Учитывались ли при анализе новеллистика Гофмана?*
- 2. А философские труды Ф. Маутнера о кризисе языка?*
- 3. Можно ли говорить о переключках с театром-молчания М.Метерлинка?*
- 4. Что указывает в тексте на квинтет Шуберта, а не на квартет Моцарта?*
- 5. Важна ли ольфакториальная составляющая в рассказе В.Вульф?*
- 6. Как музыкальность связана с концепцией диссертационного исследования? Что обусловило выбор основного материала для диссертационного исследования?*
- 7. Что берется за основу исследования – музыкальная структура?*

Бабий А.В. (ДонНУ, Донецк)

Музыкальный компонент в творчестве О. Уайльда (на примере романа «Портрет Дориана Грея» и трагедии «Соломея»)

- 1. Критерии сонатности в литературе? Что может служить подтверждением сонатной формы в художественном произведении?*
- 2. В чем отличие сонаты от сонатной формы?*

3. Как музыкальность коррелирует с живописностью в произведениях Уайльда?
4. Возможно ли сделать обобщающий вывод о музыкальности драматургии Уайльда?

Герасименко Е.Е. (ДонНУ, Донецк)

Способы и средства реализации интермедиальных отношений литература – живопись в произведениях Дж. Конрада

1. Можно ли говорить о национальной специфике в реализации интермедиальности в произведениях Дж. Конрада?
2. Допускает ли перевод усиление интермедиальности по сравнению с оригиналом?
3. Существуют ли живописные предпочтения автора?
4. К каким приемам прибегает автор для достижения импрессионистичности письма?

Обсуждение докладов заочных участников

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

Е.С. КУНАВИН. «Языковой анализ миниатюры Ф. Кафки «Императорское послание» и отрывка из «Болезни к смерти» С. Кьеркегора».

Чрезвычайно интересный подход (хотя в данном предьявлении затронут частный аспект) – через языковую «плоть» выйти на различные ракурсы видения экзистенциальной картины мира. Действительно, аргументы убедительны: двойное «закрытие» временной перспективы посредством игры времён («<...> **gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen** <...>») очень показательно и подтверждает выводы автора о невозможности контакта с миром у героя Ницше. Нам кажется, что в заданном аналитическом русле всё учтено. Разве что уже в работе (где-то в теоретической части) для усиления добавить коммуникативную компоненту (м.б., связанную с дискурс-анализом?). Или подключить актуальный для рубежа веков вопрос о статусе языка/слова и его возможностях (Ницше, фон Гофмансталь, Маутнер и др., затем – Витгенштейн)? Но тут, конечно, есть и опасность или впасть в методологическую эклектику, или вовсе отклониться в сторону, так что разумнее всего оставить автору право выбирать тот подход, который не противоречит концепции диссертации и собственно предмету исследования (*комментарий И.А.Поповой-Бондаренко*).

Вопросы участников семинара:

1. Вы приходите к выводу, что влияния языка Кьеркегора на язык Кафки нет, хотя в тексте доклада указываются параллели (диалог с читателем, ирреальность происходящего и проч.) Являются ли эти параллели случайными?
2. Интересно, а каким образом функционируют в обеих миниатюрах глаголы долженствования? Как они вписываются в картину мира обоих писателей?

М.В. ОСЕЛЕДЬКО «Античная культура в поэзии О.Э. Мандельштама».

1. Желательно сразу осуществить ввод терминологии и дать разъяснение (это касается **метамифа**, который у различных исследователей и пишется по-разному, и объясняется по-разному).

2. Хотелось бы не констатации, но большей доказательности следующего утверждения автора доклада: **«Культура как жизненная сила, подкрепляющая поэта, в сборнике «Tristia» погибает и уходит в небытие»**. Это слишком масштабное заявление, чтобы его просто декларировать / констатировать.

3. **«Античность воплощена у поэта в понятии «эллинизм» и осмыслена с точки зрения русской национальной традиции»**. В чём эта русская традиция? из доклада не очень заметно.

Е.А. ПЕТРУШОВА, «Поэтика заглавия романа Сомерсета Моэма «Рождественские каникулы».

Серьёзный и глубокий анализ. Память жанра продемонстрирована убедительно. И сдвиг жанрового «формата» в сторону повести тоже не вызывает особых возражений, несмотря на «большое дыхание» зачина (экскурс в родословную семейства Чарли) и пролонгированный домашними событиями финал, призванный как бы разомкнуть, расфокусировать сцену прощания Лидии и Чарли (а это в определённом смысле – пуант всей вещи), вывести в «романную» плоскость.

Единственное, что, наверное, следовало бы учесть для диссертации (ведь, скорее всего, предоставленный доклад – это апробационный материал большой работы), так это –

1) амбивалентность каникул (каникулы для Чарли, но и «каникулы» в череде безрадостных дней для Лидии). Причём внимательнее приглядеться к повествованию – не смотрится ли герой таким благодетелем для «этой русской» в контексте романа? М. быть, подтянуть фокализацию?

2) и «память» о Достоевском.

Даже в рамках доклада задействовано несколько «достоевских» (неологизм А.А. Ахматовой) аллюзий, работающих на его топику. К ним относится русское имя: не Ольга, но Лидия – имя мученицы и некоторых героинь Достоевского (девушек – в частности, из семейства Ахмаковых, а также маленьких детей – Лидочка из «Преступления...»). И эта «некрасивая

красота» Лидии (огромные голубые глаза и целомудренность в гнезде разврата) – от Сони Мармеладовой. Жертвенность, детскость, чистота как маркеры «русскости». В этом направлении, думается, можно порассуждать. Ну и сцены кошмара Чарли (чистая Лидия в вульгарном костюме публичной девки, в шароварах и проч.) – явная отсылка к кошмару Свидригайлова о пятилетней девочке-распутнице. Если продолжать «русскую линию» в духе Достоевского, то можно затронуть и «рождества», которые ментально окрашены по-разному, – английское (семейное, покойное, сытое) и русское (страдательное). Здесь «атмосферно» явно подтягивается «Мальчик у Христа на ёлке» Достоевского (*комментарий И.А.Поповой-Бондаренко*).

Вопросы участников семинара:

1. Тема, несомненно, раскрыта очень интересно, но возможно ли привести больше примеров того, как заглавие отражает русскую тематику романа? На ваш взгляд, характерно ли вообще понятие «Рождественские каникулы» для русского менталитета?
2. Присутствует ли непосредственно в поэтике «Рождественских каникул» христианское (евангельское) начало? Или это «память жанра» в диккенсовском его варианте?
3. И какова роль Достоевского в активизации жанровой памяти? Как меняет его влияние традиционный, диккенсовский вариант?
4. Можно ли считать «светлым и радостным» финал произведения, в котором констатируется, что привычный мир героя рухнул?
5. Насколько аутентичен образ Лидии у Моэма? Каковы особенности английского восприятия русской души?
6. Чем отличается трактовка русского характера у Моэма от других прочтений (Х. Уолпола или Г. Уэллса, например)?
7. Меняется ли интерпретация русской темы и русского женского характера в творчестве Моэма (при сопоставлении, например, с рассказом «Любовь и русская литература»)?
8. Есть ли в тексте еще какие-либо примеры экфрасиса или обращения к другим видам искусства, помимо описания картины «Расстрел императора Максимилиана»?
9. Откровение, испытанное героем перед картиной, возможно ли интерпретировать как одну из «достоевских» аллюзий?

Е.И. ТОПАЛ. «Репрезентация личного военного опыта в творческом наследии Джона Толкина: маленькие хоббиты и большая война».

Е.И. Топал не изменяет своей научной тематике. Отрадно, что её интерпретация толкиновского наследия продолжает сохранять должный научный уровень и доказательность. Тема, безусловно, перспективна и в «малом круге» (творчество Толкина), и в «большом» – в европейском

военном и поствоенном литературном контексте (с 1914 г.). В качестве игровой мифологизации феномена Первой мировой войны можно было бы припомнить нарочито «наивный» и вместе с тем саркастичный «взгляд со стороны» на европейскую войну (как угодно – примитивный, дохристианский, племенной и проч.) и у другого автора: см. название антивоенного цикла А. Цвейга «Большая война *белых людей*».

Неплохо было бы подтянуть библейские мотивы, в частности, по отношению к Фродо. Слова героя («*Я все потерял: вкус еды, свежесть воды, шум ветра, образ деревьев, травы и цветов, свет звезд и месяца. Я сейчас одинок и наг, один во мраке*» [9]) отсылают не только к сервантесовскому Дон Кихоту, но прежде всего – к Иову (Иов. 10: 20-22 и др. места из книги Иова). Иов – праведник, потерявший всё, принявший страдание и примирившийся с Богом. Думается, к известным параллелям из скандинавской и кельтской мифологии стоит подключить и этот важный аспект – библейский, что только укрепит культурно-философские смыслы произведений Толкина, который и Библию очень серьезно учитывает.

Желательно пояснить выражение «психологический крючок», в каком смысле употреблено. Или это триггер какого-то процесса, или, напротив, снятие напряжения. Контекстуально не вполне ясно, а от этого зависит толкование текста. Это ведь не психоаналитический инструментарий? – там своя терминология.

В ходе чтения текста доклада на языке вертелись имена поэтов-«окопников». С большим облегчением мы обнаружили имя Сассуна – к сожалению, в самом конце. Логика исследования действительно просит «подтянуть» этот ряд (Сассун, Брукс, Олдингтон-поэт, Оуэн и др.), каким-то образом ввести его в текст как литературный прецедент, чтобы он работал на топику. Речь идёт в основном о проекции концепции войны поэтов-«окопников» на творчество Толкина. Хотя можно, конечно, опереться и на их эстетику, созвучий масса. Главное – грамотно перераспределить материал не в ущерб основному. А в целом работа очень интересна и перспективна! (*комментарий И.А.Поповой-Бондаренко*).

Вопросы участников семинара:

1. Будет ли в работе затронут модернистский модус применительно к жанру и стилю Толкина? Или реалистический? – хотя бы на правах литературно-исторического контекста.

2. В какой мере и в каком смысле Фродо и его друзья вписываются в галерею героев «потерянного поколения»?

3. Возможно ли в работе расширить литературный фон, связанный с «потерянным поколением» и военным нарративом?

4. Можно ли говорить о наличии в романе жанровых признаков романа воспитания?

5. Какая роль отводится мотиву инициации?

6. В тексте утверждается, что Толкин подтверждал связь между своими произведениями и Первой мировой войной, но не приводится никаких доказательств или цитат, прямо указывающих на это (кроме сравнения Мертвецких болот и битвы на Сомме). Приведите их, пожалуйста.

7. Можно ли уточнить целесообразность сравнения биографического опыта Толкина и текста «Властелина колец»? На Ваш взгляд, чем такое сравнение обогащает или дополняет интерпретацию?

М.А. ТУРБИНА «Феномен интертекстуальности в романе В.В. Набокова “Лолита”».

Комментарий И.А. Поповой-Бондаренко и вопросы участников семинара:

Автор доклада остался верен предмету исследования – интертекстуальным связям в романе «Лолита». На этот раз доклад усилен серьёзным теоретическим вступлением, где рассматриваются различные концепции интертекстуальности, и эта часть демонстрирует высокий уровень профессиональной подготовки автора. Вместе с тем в изложении наметился некоторый переко́с: теоретическая часть прописана убедительно, а аналитическая (собственно интертекстуальные связи в романе) – только пунктирно намечена беглыми упоминаниями (перечнем) тех прецедентных художественных текстов, к которым обращается Набоков.

Нам думается, что такой переко́с (а этот принцип следует учесть и в диссертационной работе) можно и нужно выравнять в пользу соразмерности теоретической и аналитической частей. В данном случае с докладом, учитывая его небольшой объём, следовало бы в теор. части оставить только те позиции, которые будут использованы при аналитике. А в том виде (в нагромождении различных точек зрения различных исследователей), в каком они представлены в докладе, они 1) создают впечатление лишь добросовестного **обзора** использованной литературы и 2) полной автономности от аналитической части. Доклад словно распался. К сожалению, именно по этой причине трудно очертить поле дискуссии или вопрошания (иными словами, трудно быть полезным автору, который, как мы думаем, был бы рад любому деловому замечанию).

Вопросы участников семинара:

1. Хотелось бы понять, как сам автор доклада определяет реминисценцию (её механизм / область использования).

2. В чём докладчику видится отличие аллюзии от реминисценции? Что имеет решающее значение при различении аллюзии и реминисценции?

3. Если основными источниками аллюзий и цитат, составляющих вертикальный контекст, «в английской литературе являются произведения В. Шекспира, Библия короля Якова, детские стихи, литература Древней Греции и Рима, а также классическая мифология и английская классическая

литература», тогда каков, по Вашему мнению, источник аллюзий и цитат, составляющих вертикальный контекст в произведениях Набокова?

4. К позиции какого исследователя автор склоняется и что из работ учёных в этой области будет использовано в аналитике? (т.е., что положено в основание анализа интертекстуальности у Набокова?).

5. Корректно ли говорить об адекватности перевода аллюзий в романе «Лолита», если сам В. Набоков в интервью Дитеру Циммеру (<http://izbrannoe.com/news/mysli/intervyu-vladimira-nabokova-diteru-tsimmeru-despot-v-svoem-mire/>) отмечал, что «не так уж сложно оказалось передать игру слов и литературные аллюзии, многие из которых я попросту придумал заново».

Е.Б. ЩЕМЕЛЕВА. «Трансформация жанра “ужаса” в современной англо-американской литературе».

Комментарий и замечания И.А. Поповой-Бондаренко:

Предмет исследования, безусловно, заслуживает внимания. В эпоху постмодерна, когда происходит переосмысление и сдвиг традиционалистских парадигм, жанр «хоррора» приобретает особое значение. Он как нельзя лучше удовлетворяет потребности художественного сознания в упомянутых «сдвигах» и «переосмыслениях», становясь релевантным в двух (как минимум) непересекающихся плоскостях – массового и элитарного восприятия «чёрного» жанра. Во втором случае мы имеем дело с сознательной игровой авторской установкой (хотя, конечно, автор доклада прав в том, что актуализация готического начала может иметь различные целеполагания и побудительные причины – от психотерапевтической до психоаналитической, игровой, коммерческой и т.д.).

У автора – «лёгкое перо», как говаривали в старину. Чувствуется мощный историко-литературный бэкграунд работы, однако, думается, следует избегать «навала» научной информации – то есть нужно предельно строго структурировать материал в диахронической плоскости. Если в теме доклада заявлена трансформация жанра, то логично было бы и двигаться от истоков жанра «хоррора» (архетипы на всех уровнях, топика, символика, сюжетно-фабульный пласт и пр.) к изменяющимся характеристикам того же поэтологического «набора». Если докладчик пишет в самом начале об «универсальных готических формулах», которые подверглись корректировке, то эти формулы и нужно озвучить, чтобы затем показать процесс их трансформации (см. тему доклада!). Пересечение же историко-литературных времён и «камнепад имён» создают ощущение весёлой (в силу специфики жанра) эклектичности, придаёт некоторым частям работы уверенный, но несколько эссеистический и даже задорно легкомысленный характер. Упоминание южной готики зависает без персоналий и щелчка тумблера – переключателя на иную национальную традицию (американскую). Несколько озадачивает упоминание в финале доклада о

достижениях романтиков **восемнадцатого** (?) века. Рискнули бы посоветовать автору работы на будущее снять очерковую беглость и историко-литературную амплитуду в пользу упорядоченности материала и его доказательной выстроенности. В докладе огромное количество выигрышных позиций, которые, увы, остались неразвёрнутыми. Эрудиция же докладчика и его ориентация в неоготике не вызывают сомнения.

Комментарий и замечания О.В.Матвиенко:

Статья не до конца продумана. Первая фраза некорректна: литература ужасов не может напоминать героев (можно «напоминать о героях»), это разные структурные уровни. Какова «неповторимость» произведений литературного масскульта (само по себе это оксюморонное выражение)? Есть ли национальная специфика (английская или американская) современного готического масскульта? Каков объем термина «жанр ужаса», чем он отличается от «неистовой прозы», или это полные синонимы? Возможно ли выделить в общем потоке «ужасов» тексты, претендующие на статус «классических», и явный масскульт? Нужно четкое разграничение используемых понятий, например, тема «ужасов» в мировой классике и собственно «готический роман», «литературная готика» и субкультура готов. Нежелательно смешивать в обзоре литературу и моду, комиксы и парфюмерию. Неточность: в «Замке Отранто» оживает не портрет, а статуя. Тезис о невозможности «сольной партии» Дьявола следует ограничить «готическим романом», иначе напрашивается контраргумент – Мефистофель из «Фауста» (с.4). Мысль о тождественности дьявола и «готического злодея» спорна. «Странная история д-ра Джекила и м-ра Хайда» никак не роман двадцатого века! (с.5) Что подразумевается под «образным архетипом»? (с.5) Влад Цепеш не литературный, а исторический прототип Дракулы. Рекомендую проверить правописание всего текста (например, из «вне», с. 6). Почему англо-американская литература «ужасов» «подвергнута множественным катаклизмам»? Катаклизмы затронули общество и отразились в литературе.

Вопросы участников семинара:

1. Эквивалентен ли жанр «ужаса» в Вашей терминологической трактовке жанру хоррора и принципиален ли для вас перевод этого термина на русский язык?
2. Несколько смущает обилие кавычек в тексте. Можно ли прояснить, зачем они в следующих случаях: «развлекать» обывателя, мысленно унося в мир «кошмаров» и «ужасов»? Возможно, при прослушивании доклада этот вопрос не возник бы, но при чтении складывается впечатление, что это избыточно. Если есть какая-то терминологическая основа (или, допустим, это переводы чужих определений), хотелось бы это уточнить.

3. Как соотносятся между собой понятия «кошмарный» жанр, «ужасный» жанр, «неистовый жанр», а также «страшные» произведения, «неистовые» произведения? Это синонимы или самостоятельные понятия? А как соотносятся понятия «ужас» и «готика»? Они совпадают?
4. Каковы хронологические рамки предпринятого исследования? Что автор подразумевает под «неоготикой»?
5. В каком направлении эволюционируют традиционные готические образы и сюжеты? Какие типологические признаки жанра остаются неизменными?
6. Какое место в контексте предпринятого исследования автор отводит творчеству Э.А.По, У.Коллинзу?

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы.

Особенности художественной коммуникации

Материалы Международного аспирантского семинара
по истории и теории литературы
3 декабря 2018 года

Язык издания: русский.

Компьютерная верстка: О.В. Голуб