

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
10 декабря 2021 года

Донецк 2022

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, 10 декабря 2021 г.) / Отв. ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2022. – 65 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонНУ (протокол № 4 от 27.04.2022 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), Луганского государственного педагогического университета, Южного федерального университета и Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Заочно приняли участие аспиранты Горловского института иностранных языков, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева.

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, 2022
© Коллектив авторов, 2022

Содержание

<i>Бабий А.В.</i> Влажность и сухость: поэтика воды в лирике А.Ч. Суинберна	3
<i>Гатауллина Д. Н.</i> Концепции символа и мифа в лирике Ф.И. Тютчева.....	9
<i>Коваленко Е.В.</i> Мотив воды в романе Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration»)	17
<i>Курылко М.Э.</i> Новаторский театр русского футуризма	22
<i>Лузан А.А.</i> Сингулярность в пространственно-временном континууме романа В. Вулф «Орландо»	30
<i>Мартыненко Е.А.</i> «1982, Жанин» А. Грея как роман воспитания	36
<i>Найденова Р.Р.</i> Ненадежные рассказчики Маргарет Этвуд	44
<i>Стомина А.А.</i> Тема двойничества в повести В. Набокова «Соглядатай»	50
<i>Чернова В. А.</i> Возникновение жанровой модификации пьесы-экстраваганцы	55
Приложение	60
Обсуждение очных докладов.....	60
Обсуждение стендовых докладов	63

ВЛАЖНОСТЬ И СУХОСТЬ: ПОЭТИКА ВОДЫ В ЛИРИКЕ А.Ч. СУИНБЕРНА

Бабий А.В.

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

pasadena1994@mail.ru

Для стихотворений А.Ч. Суинберна характерна насыщенная сенсономимическая картина, в которой ощущения, в том числе и тактильные, передаются достаточно подробно. В ряду осязательных ощущений, которые часто встречаются в лирике Суинберна, – влажность и сухость. В связи с влажностью в основном речь идёт о таких образах, как слёзы, дождь, роса и море.

Слёзы в поэзии автора – многогранный образ: они могут свидетельствовать как о скорби, так и об умилении и возвращении к жизни. Последнее мы можем увидеть в «Балладе жизни», где песня, которую Жизнь играет на лютне, пробуждает светлые чувства, что сопровождается умилительными слезами, бегущими по «восковым щекам» тех, чьё падение считалось безнадежным (они представлены в виде аллегорических фигур Стыда, Страха, Порока): «Thereat her [Life's] hands began a lute playing / And her sweet mouth a song in a strange tongue; / And all the while she sung / There was no sound but long tears following / Long tears upon men's faces, waxen white / With extreme sad delight. / But those three following men / Became as men raised up among the dead; / Great glad mouths open, and fair cheeks made red / With child's blood come again» [1, p. 3] («И тут её [Жизни] рука начала играть на лютне, / А её губы – петь песню на странном языке; / И всё время, пока она пела, / Не было ни звука, кроме воспоследовавших долгих слёз, / Долгих слёз на лицах людей, бледных как воск, / Выражающих грустное удовлетворение. / И эти три человека / Стали подобно восставшим из мёртвых, / Их рты раскрылись в улыбке, а прекрасные щёки покраснели, / Снова налившись кровью, как в детстве» (Здесь и далее – перевод наш. – А.Б.)). Здесь слёзы – следствие катарсиса, производимого музыкой Жизни.

В «Балладе смерти» мы уже видим слёзы скорбные, плач по погибшей возлюбленной лирического героя и вместе с тем по ушедшей любви: «Kneel down, fair Love, and fill thyself with *tears*<...>» [2, p. 5] («Встань на колени, прекрасная Любовь, и наполни свои глаза *слезами*<...>»); «Ah! that my *tears* filled all her woven hair / And all the hollow bosom of her gown – / Ah! that my *tears* ran down / Even to the place where many kisses were<...>» [2, p. 8] («Ах!

Мои слёзы залили полностью её заплетённые волосы / И весь лиф её платья – Ах! мои слёзы покатались вниз, / Даже к тому месту, где было много поцелуев<...>»; «The tears that through her eyelids fell on me / Made my own bitter where they ran between / As blood<...>» [2, p. 7] («Слёзы, выкатившиеся из её глаз и упавшие на меня, / Заставили и меня пролить слёзы, горькие, / Как кровь<...>»). В последнем из приведённых отрывков слёзы даже сравниваются с кровью, в чём выражается идея угасания, смерти любви.

Скорбные слёзы – частый образ в стихотворениях Суинберна. Это и плач по умершему другу в одноимённом стихотворении («Time and chance may sear / Hope with grief, and death may part / Hand from hand's clasp here: / Memory, blind with tears that start, / Sees through every tear / All that made thee, as thou art, / Dear» [3]) («Время и случай могут осушить / Надежду горем, а смерть здесь может разделить / Сжатые руки: / Память, ослепшая от наворачившихся слёз, / Сквозь каждую слезу видит всё то, что сделало тебя таким / Дорогим сердцу»). Омыта слезами, с точки зрения героя Суинберна, и жизнь аскетов (стихотворение «Пилигримы»): «– Is she a queen, having great gifts to give? / Yea, these; that whoso hath seen her shall not live / Except he serve her sorrowing, with strange pain, / Travail and bloodshedding and bitterer tears<...>» [4] («Это королева, имеющая великие дары для вас? / Да, и вот какие: кто видел её, не будет жить / Без служения её горю, со странной болью, / Тяжёлым трудом, кровопролитием и горчайшими слезами<...>»).

Герой бунтарских стихотворений Суинберна связывает слёзы с состраданием. В отсутствии таких слёз и, следовательно, в равнодушии он обличает Англию (стихотворение «Стража в ночи»): «England, what of the night? – / Night is for slumber and sleep, / Warm, no season to weep. / Let me alone till the day. / Sleep would I still if I might, / Who have slept for two hundred years. / Once I had honour, they say; / But slumber is sweeter than tears» [5] («Англия, что за ночь сейчас? – / Ночь для дремоты и сна, / Тепло, и не время плакать. / Оставьте меня в покое, пока не настанет день. / Я бы спала до сих пор, если бы могла, / Я, спавшая двести лет. / Говорят, когда-то у меня была честь; / Но сон слаще слёз»). Сон в данном случае – метафора не столько покоя, сколько равнодушия.

Ещё один распространённый тактильный образ стихотворений Суинберна – роса. Картина страсти в стихотворении «В саду» изображает лежащих на траве любовников, которые телом чувствуют росу: «<...> let me catch breath and see; / Let the dew-fall drench either side of me<...>» («<...> позволь мне отдышаться; / Пусть роса намочит меня со всех

сторон<...>»); «Lie closer, lean your face upon my side, / Feel where the dew fell that has hardly dried, / Hear how the blood beats that went nigh to swoon; / The pleasure lives when the sense has died<...>» [6, p. 116] («Ляг поближе, склонись лицом на мой бок, / Почувствуй, как роса едва высохла, / Услышь, как пульсирует кровь перед обмороком; / Удовольствие живёт, когда умирают ощущения<...>»). Здесь этот тактильный образ (обнажённое тело, которое ощущает прикосновение росистой травы) связан не только с передачей состояния физического охлаждения, но и наполнен эротикой.

Другой оттенок значения образа росы – роса божественная. Так в стихотворении «Лоэнгрин» лирический герой называет любовь: «Love, out of the depth of things, / As a dewfall felt from above, / From the heaven whence only springs / Love<...>» [7] («Любовь, из глубины вещей, / Как роса, падающая свыше, / С небес, откуда только и истекает / Любовь<...>»). Не исключено влияние библейской образности. В Ветхом Завете роса связывается обычно с благословением небес в отличие от потопного начала, когда всё смывается с лица земли. В полном издании Библии (с неканоническими книгами) роса /рóсы встречается 18 раз именно в такой трактовке [<https://bible.by/symphony/word/16/2023/> (дата обращения: 09.12.2021)].

Ещё один образ, соотнесённый с ощущением влажности, – кровь, которая по своей обильности сравнивается с дождём, например, в стихотворении «Стража в ночи»: «It rains outside overhead / Always, a rain that is red, / And our faces are soiled with the rain» [5] («Дождь снаружи льёт на нас / Всегда, этот дождь красного цвета, / И наши лица запятнаны дождём»). Здесь также проступает библейская аллюзия, связанная с мотивом наказания кровью, которая встречается и в Книге Исхода (египтяне, не отпускающие евреев из рабства, были наказаны тем, что все реки и воды превращались в кровь, и только для евреев вода остаётся чистой), и в Откровении святого апостола Иоанна («<...> луна сделалась, как кровь» (Откр 6:12), «<...> третья часть моря сделалась кровью<...>» (Откр 8:8)).

Говоря о влажности, важно упомянуть образ моря и всепоглощающих волн, характерный для художественного мира Суинберна. Море выступает в основном в двух ролях – стихия свободы (образ, навеянный и романтизмом, и островной ментальностью) и воплощение времени. В первом случае сочетание влаги и ветра создаёт атмосферу бунта, где два символа свободы – ветер и море – как будто помогают героям в борьбе: «<...> In the blown wet face of the sea; / While three men hold together, / The kingdoms are

less by three» [8, p. 160] («<...> *Перед влажным лицом моря под ветром*; / Пока трое держатся вместе, / Союзников короля меньше на три»). В этот образный ряд столь же органично включаются и дождь в волосах, и солёно-сладкая пена на губах: «<...> *Forth, with the rain in our hair / And the salt sweet foam in our lips<...>*» [8, p. 160]). Ветер и вода предстают здесь и как свободные природные стихии, и как метафорические образы, предвестники бунта.

В другом своём символическом значении море и волны, накрывающие всё вокруг, выступают метафорой могущественного времени: «*All ye as a wind shall go by, as a fire shall ye pass and be past; / Ye are Gods, and behold, ye shall die, and the waves be upon you at last*» [9, p. 81] («Все вы пронесётесь, как ветер, как огонь погаснете и будете в прошлом; / Вы Боги, и знайте, вы умрёте, и в конце концов волны будут над вами»). В этой метафоре кроется одна из основных концепций мировоззрения поэта – ничто не вечно, всё подвластно времени.

Помимо влажности встречается в стихотворениях Суинберна и противоположное ей ощущение сухости. Так, суха могильная земля, которая к тому же покрыта плесенью (стихотворение «Посмертие»): «*The first curse was in his mouth, / Made of grave's mould and deadly drouth*» [10, p. 324] («Первое проклятие сорвалось с губ / Могильной земле, ужасно сухой»). Вместе с тем, сухость может рассматриваться и как отсутствие «кровавого дождя», и тогда это ощущение приобретает позитивную коннотацию спокойствия и свободы: «*I feel not the red rains fall<...>*» [5] («Я не чувствую красных дождей<...>»).

Связана сухость и с одиночеством, пустотой – одним из ключевых мотивов творчества поэта, который выражен в стихотворении «Заброшенный сад». В саду «нет цветов, чтобы на них ступали ноги, и ног нет; / Как сердце мёртвого *сухи* семена<...>» («*Not a flower to be pressed of the foot that falls not; / As the heart of a dead man the seed-plots are dry<...>*» [11]). По наблюдению Е.В. Комаровой, «Суинбёрн создает ощущение опустошенности при помощи акцентировки многочисленных деталей заброшенности – *weeds* (сорняки), *thorns* (терновник), *wastes* (пустоши), *cliffs* (утесы), *rocks* (скалы), *graves* (могилы) и др., которые *crumble* (крошатся), *shrink* (засыхают), *wither* (блекнут)» [12]. В роли иссушающей силы в стихотворении выступает само время. Е.В. Комарова считает, что «Суинбёрн обращается к образу времени, показывая его несправедливым тираном, разрушающим цветы, но сохраняющим колючий терн, лишаящим человека радостей, сберегающим лишь печаль и скорбь» [12]. Подобную связь времени и осушения мы видим и в стихотворении «Умерший друг»:

«Time and chance may *sear* / Hope with grief <...>» [3] («Время и случай могут *осушить* надежду горем <...>»). В «Заброшенном саду» терновник – аллюзия страдания (ср. терновый венец Иисуса), а сухость и пустынность связаны с бесплодностью и жаждой, которую испытывает душа.

Итак, сухость в стихотворениях автора может быть и тревожным признаком (безжизненность), и маркером спокойствия. Исходя из вышесказанного, можно заметить, что ощущения влажности и сухости в поэтическом мире Суинберна не совсем полярны. С одной стороны, водное начало (например, прилившая к щекам кровь или радостные слёзы) ассоциируется с жизненными силами, а сухая погода, как в «Заброшенном саду», – с одиночеством и печалью, где осушение приравнивается к разрушению (здесь само время несёт в себе иссушающую силу, омертвление).

Но, с другой стороны, разрушительное начало заключают в себе и морские волны, и «дождь» кровопролития. При этом отсутствие такого «дождя» (сухость) становится знаком свободы (таким же, как и природные стихии – дождь и ветер). Амбивалентность присуща, пожалуй, всем образам (кроме росы) – вода, сушь, кровь, ветер, дождь и др., в результате чего формируется основная символическая диада «жизнь-смерть».

Список использованной литературы:

1. Swinburne A.Ch. A Ballad of Life // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 1-4.
2. Swinburne A.Ch. A Ballad of Death // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 5-9.
3. Swinburne A.Ch. A Dead Friend. – Text: electronic // URL: <https://www.poemhunter.com/poem/a-dead-friend/> (дата обращения: 7.12.2021).
4. Swinburne A.Ch. The Pilgrims. – Text: electronic // URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45300/the-pilgrims-56d224c08da87> (дата обращения: 7.12.2021).
5. Swinburne A.Ch. A Watch in the Night. – Text: electronic // URL: <https://www.poemhunter.com/poem/a-watch-in-the-night/> (дата обращения: 7.12.2021).
6. Swinburne A.Ch. In the Orchard // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 116-118.
7. Swinburne A.Ch. Prelude – Lohengrin. – Text: electronic // URL: <https://www.poemhunter.com/poem/prelude-lohengrin/> (дата обращения: 7.12.2021).

8. Swinburne A.Ch. A Song in Time of Order // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 158-160.
9. Swinburne A.Ch. Hymn to Proserpine (After the Proclamation in Rome of the Christian Faith) // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 77-84.
10. Swinburne, A.Ch. After Death // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 324-326.
11. Swinburne A.Ch. A Forsaken Garden. – Text: electronic // URL: <https://poezia.ru/works/46902> (дата обращения: 7.12.2021).
12. Комарова Е.В. Русская рецепция Алджернона Чарльза Суинбёрна (последняя четверть XIX – первая треть XX в.). Автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-recepcija-aldzhernona-charlza-suinbjorna.html> (дата обращения: 7.12.2021).

КОНЦЕПЦИИ СИМВОЛА И МИФА В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Гатауллина Д. Н.

Донецкий национальный университет

amarella003@mail.ru

По словам Э. Кассирера, символы разными способами выражают одну и ту же истину, это самооткровение духа [1, с. 15]. Более того, каждый естественный язык начинается с символа, с первой значимой точки отрыва языка от мифа [2, с. 8]. А. Ф. Лосев отмечает, что смысл в мифе (эйдос), впервые обретает внешнее выражение через символ. «Личность, данная в мифе и оформившая своё существование через своё имя, есть высшая форма выраженности, выше чего никогда не поднимется ни жизнь, ни искусство», – пишет автор [3, с. 5]. Воплощение смысла притом лежит вне логики, в инобытии. Мифический и поэтический образы создают форму выражения, посредством этих сил «внутреннее» проявляется, а «внешнее» затягивается в глубину «внутреннего». Миф всегда выразителен, состоит из ряда слоёв, по каждому из которых можно узнать любой другой, в свою очередь, мифический и поэтический образы проявляются как схема, аллегория или символ [4, с. 82-83].

Как писал О. И. Зырянов, лирика Тютчева – это размышляющее чувство и чувствующая мысль, здесь рождается собственная поэтическая мифология. И эту концепцию нельзя произвести из чужих учений, несмотря на влияние предшественников [5, с. 133]. Мир предстаёт у поэта в качестве мифа о себе, со времён античной философии, переходя в миф, объединённый с христианской религией. Также в произведениях значимых поэтов второй половины XIX и начала XX века создаются новые космологический и антропологический мифы. И у Тютчева общие знания о мире даются лирическому герою словно изначально, по действию мифологического закона соответствия макроуровней и микроуровней космического. Описанная связь между «я» и миром проявляется и в содержании, и в композиции стихотворений. Так, в стихотворении «О чём ты воешь, ветер ночной?» в первой строфе выстраивается объективная картина реальности, а в следующей говорится о состоянии души лирического субъекта, погружённого в созерцание [6, с. 58-59].

Мифологическая составляющая проявляется в творчестве Тютчева, помимо прочего, в образе природы, наделённой «душой» и «свободой», где наличествует «всё во всём», а каждая часть несёт в себе целое [7, с. 47].

Сюда же относится присутствие античных мотивов у Тютчева – природа воспринимается человеком чувственно и целостно, всё в ней одушевлено и несёт личностное начало. Здесь проявляется близость с искусством эпохи Классицизма, когда абстрактные феномены персонифицируются, обращаясь в богов, богинь и духов, а пейзаж становится частью прозрения, с воспроизведением всех ступеней познания [8, с. 30].

И. Л. Альми выделяет три составляющих мифа у Тютчева: античные образы, календарная мифология и собственная образная концепция, связанная с эсхатологическими мотивами и «ночной» стороной жизни [8, с. 31]. Христианское восприятие мира у поэта накладывается на эллинское, мифологическое, аскетизм в проявлении телесного сочетается с порывами желаний и их естественным проявлением [9, с. 102]. Эллинизм в этом случае подготавливает фундамент в восприятии христианства, когда покорность «року» отождествляется со смирением перед божьей волей.

По замечанию С. Л. Франка, чувство космического у Тютчева ведёт его к метафизическому пониманию, что заключает хаос в пределы божественного. Бытие мира двойственно, но принадлежит единству, в котором Запад и Восток, ночное и дневное, все разделённые и враждебные друг другу начала взаимосвязаны внутри природы [10, с. 11]. Синтетическое познание мира характерно для всего творчества Тютчева, оно реализуется в созерцательной позиции субъекта, в интуитивном познании. Таким образом, происходит не разрушение Универсума, а его воссоздание реконструкция в космологическом и антропологическом мифе [6, с. 58].

Повествователь в стихотворениях Тютчева – это большей частью медиум, говорящий как бы не от своего лица:

Я не своё тебе открою,

Но бред пророческий духóв... [11, с. 189].

Отсюда происходит использование безличных мифологем, выстраивание ситуации в духе мифа либо аллегории, но не описание реального положения дел, что, лишает исповедь лирического героя искренности и достоверности. Также для лирики Тютчева характерны расхождение первоэлементов во времени и в пространстве смысла, распад целостного на первоначала. Путь к воскресению через смерть у него распадается на две сферы, отчего приобретает характер необратимости, нарушения гармонии, безысходного состояния для лирического героя. Поэт предстаёт в качестве романтика-мифолога, устремлённого к открывшемуся горизонту, к возвышенному состоянию духа, но он так и не постиг тайны, которая от него то и дело ускользает [12].

Личность у Тютчева находится в предчувствии катастрофы, испытывая при этом противоречивые эмоции [9, с. 107]. Катастрофическая тематика и образность, описание ночной стороны жизни и кризисного сознания создают, тем не менее, устойчивую картину мира. Поэт движется от библейской образности к теме смерти, разрушения, болезненных состояний личности, вплоть до безумия [7, с. 182].

Стихийность и культура, христианское и языческое мировосприятие, рациональное и необъяснимое сталкиваются на границе бессознательного и сознания субъекта, обнажая кризис личностной сферы при отсутствии духовной опоры. «Орфическое», мистериальное путешествие в неизведанное увлекает поэта в бездну, в хаос – но здесь ему противостоит спасение в образе христианской доктрины [9, с. 107]. Характерное для христианского мировосприятия предчувствие апокалиптических событий в поэзии Тютчева отображается как описание реальных жизненных ситуаций и природных явлений, таких как наводнение [13, с. 147]. «Последний катаклизм» у Тютчева – это форма, через которую произойдёт преобразование мира:

Всё зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них! [11, с. 85]

Постоянство обращения Тютчева к водной стихии связывается с представлением о воде как об источнике жизни, праснове мира. Знание об этом сохраняется в памяти мира, в особенности – в шуме морских волн и едва уловимом гуле подземных источников:

И я заслушивался пеня
Великих Средиземных волн! <...>
И песнь их, как во время оно,
Полна гармонии была [11, с. 142].

Согласно концепции Е. М. Мелетинского, универсальный характер представлений разных народов мира о первоначальности вод отражается как в мифологии, так и в последующих религиозных учениях [14, с. 67]. Море, как значимая часть водной стихии, носящая несколько обобщённый характер (в одном из стихотворений Тютчева есть уточнение о «средиземных волнах», в остальных – это безымянное море) мыслится в качестве вечной материи, она постоянно движется и изменяется – от покоя через волнения к буре и обратно, это диалектическое состояние материи [15, с. 156]. В морских волнах прошлое непрерывно сходится с настоящим и, возможно, с будущим, сохраняя информацию о предыдущих состояниях мира, что иногда открывается субъекту словно «живое» воспоминание:

Они всё те же и поныне –

Всё так же блещут и звучат –
По их лазоревой равнине
Святые призраки скользят [11, с. 142].

Призрачные видения в приведенных строках – это образы, в разные эпохи созданные предшественниками поэта, которые так же созерцали величественные морские пейзажи [15, с. 156]. Бытие образов подкрепляется мифологической составляющей, дарами «богов», и разворачивается и как история деятельности человечества, и как связь «земного» и «небесного».

Самопрезентация бытия в слове зарождается внутри молчания, уподобляясь пространству сна, ниспосланного богами древних мифологий, и выражается не в слове, преображающем мир, а в «гласе богов». Этот глас воплощён в лирике Тютчева образах «ангельской лиры», благодаря которой человек устремляется от земного к небесному, как в стихотворении «Проблеск»; смеха Гебы, воплощающей творческие силы богов – как в строках «Весенней грозы»; и в «животворном гласе бога», откликающемся радостью в человеческой душе, как в «Весеннем послании стихотворцам». Слово в поэзии Тютчева переживает метаморфозу от молчания к слову-первооснове, после – к песне хаоса, к «заветному» слову и, наконец, творящему слову. Кроме восхождения слова осуществляется и его нисхождение – «глас богов» переходит в звукоряд «дневного» мира, когда «и гам лесной и шум нагорный – всё вторит весело громам» («Весенняя гроза»), а «шум, движение» дневного мира согласуется с «дальним гулом» хаоса («Тени сизые смесились...»). Все виды звучания у Тютчева замыкаются в круг, меняясь от звучания к беззвучию и наоборот [16, с. 194].

Образ «слова» у Тютчева всегда воплощён в определённой форме, в то время как голоса стихии лишены чёткости, выражаются через символы. Каждому явлению бытия Тютчев придаёт двойственное обоснование в области онтологии, раскрывает его двуликость, потому образы у поэта существуют в двух ипостасях, и даже в двух ценно-нравственных измерениях. У Тютчева нет отдельного понятия о дне и ночи, хаосе и космосе, других антиномиях, а присутствует слияние, «поединок роковой». Оба приведённых измерения принадлежат высшему единству, одной системе, неразрывно связаны и устремлены друг к другу [16, с. 192]. Так, «бездна» располагается и вверху, и внизу, и вообще вокруг земного шара:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывём, пылающею бездной
Со всех сторон окружены [11, с. 82].

В лирике Тютчева раскрывается единство основных состояний присутствия: успокоения, ужаса, тоски, радости и сна. Сон – это инверсия жизненной экзистенции, аналогичная ей, с размытостью сознания. По обратной логике сновидений происходит возвращение индивидуального сознания к сверхсознанию первоначального сущего [6, с. 139-140]. Ситуация сна позволяет приобщиться к тайнам бытия посредством сверхчувственного проникновения в бесконечный поток времени и пространства, жизни и смерти [17, с. 330]. Прошлое находится на пересечении памяти и сна – отсюда следует, что сновидение принадлежит в одно и то же время памяти и смерти.

В стихотворении «Сон на море», как отмечает К. Г. Исупов, одновременно существуют две реальности: барочный миф сновидения, окружённый романтической стихией хаоса [18, с. 3]. Так развёртывается картина мира, близкая античным представлениям, включающая стихии огня («в лучах огневицы»), воды («пучина морская»), земли («земля зеленела») и воздуха («кликнулись ветры», «светился эфир»). Мир хаоса и мир сна выстраиваются из однородной материи мифа, что подчёркивается отсутствием строфического членения. Снаружи располагается хаос бури, а внутри – созданная сновидением область гармоничного. В то время как лирический герой оказывается между мирами, принадлежит «двойному бытию» [18, с. 4].

Сон открывает доступ к иррациональному, которое становится для субъекта реальнее привычного мира. Но личность здесь остаётся наблюдателем, а не полноправным творцом: он шагает «по высям творения» и убеждается, что мир «недвижен», а человек не может вдохнуть в него жизнь, будучи игрушкой во власти двух «беспредельностей». Л. М. Лотман обнаруживает у лирического героя Тютчева «...стремление мгновенно “просиять”, познать, приобщиться к “всеведению” богов и готовность во имя этого знания принести любые жертвы...» – в том числе, своё «я» [19, с. 412].

Мир сна, таким образом, лишён звучания и движения, расположен по вертикали, над ним находится поэт в облике демиурга, создающий миф о себе же. Тютчев постепенно выстраивает этот мир от состояния хаоса к гармонии, однако этот миф не отменяет действительность, в нём нет эсхатологического начала. Тютчев, по мнению А. А. Блока, выстраивает миф не на хаосе, а из хаоса, объединяя элементы мифа и реального мира [18, с. 4].

Многое в земной жизни личности предстаёт двойственным, непрочным и содержащим в себе больше загадок, чем готовых ответов. В

телесной реальности это проявляется в состояниях сна, смерти, холода, страдания, бессилия [20, с. 16]. Это отчасти компенсируется в мире, создаваемом поэтом, где он может достичь большей гармонизации без вмешательства внешних сил. Бытие у Тютчева уподобляется античной, самозарождающейся модели. Сначала мир предстаёт уже созданным, а после постоянное движение и борьба стихий приближают его к гибели, под космическим порядком «хаос шевелится» [9, с. 105]. Творение может обратиться снова в бездну с той же вероятностью, что и преобразиться в более высокий порядок.

В мифологических концепциях время разрушает гармонию мира, постепенно обращая всё существующее в руины, и это понимание времени присуще многим стихотворениям Тютчева. Так, в «Цицероне» отдельный исторический период – упадок и гибель Рима – соседствует с общей апокалиптической тематикой [7, с. 183]. Гражданские волнения и «ночь Рима» соприкасаются с «минутами роковыми» всего мира, ужасным и «высоким» зрелищем, отчего герой стихотворения ощущает себя собеседником «небожителей», гостем на их «пиру» [11, с. 105].

Память – единственное, что может противостоять времени, пожирающему своих же детей. Предание противопоставляет смерти идею перехода человека от сознания скоротечности жизни к перспективе продолжения бытия за порогом гибели [9, с. 104]. Субъект приобщается к единому времени, стоящему выше понятий «верха» и «низа», «раньше» и «позже».

С мотивом воспоминания связано и понятие невыразимости, божественно-тайного, что приоткрывается личности в миг безмолвного общения с природой, произведениями искусства и другим человеком [21]. Воспоминания соотносятся с идеальным миропорядком, когда всё живое говорило на едином языке, подобном музыке и не было преград между внешним проявлением бесконечности (жизнью природы) и внутренней бесконечностью (душой человека).

Ю. М. Лотман замечал: «Реальность человека в его способности помнить. Там, где нет памяти, нет и времени» [17, с. 328]. Потому для Тютчева разговор о времени включает в себя обращение к понятиям памяти и реальности. Память преодолевает расстояние между прошлым, настоящим и будущим, связывает их воедино. Утрачивая воспоминания, человек также лишается реальности своего существования, не чувствует себя полным жизни. Отсутствие памяти ассоциируется у Тютчева с вечностью, увяданием, состоянием сна, а небытие – это тень, незримо присутствующая в жизни личности, сопровождающая ушедшее, последствия которого

находятся в настоящем. Таким образом, прошлое влияет на то, что происходит в данный момент [17, с. 329].

Рассматривая концепции символа и мифа в лирике Тютчева, мы приходим к выводу, что поэт создаёт собственную мифологическую концепцию, объединяя античные мотивы и христианскую символику с собственными образными концепциями и многочисленными метафизическими оппозициями, стремясь к полноаспектному познанию мира, включая аналоги реальной действительности – пространство сна, воспоминаний, готовых мифологических сюжетов и проявлений хаоса.

Список использованной литературы:

1. Кассирер Э. Философия символических форм. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.
2. Шатин Ю.В. Миф и символ как семиотические категории. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2003. – С. 7-10.
3. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – 285 с.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – Москва: Мысль, 2001. – 559 с.
5. Зырянов О.В. О задачах познания Тютчева. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. – 2004. – С. 129-140.
6. Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. – Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа): сборник научных трудов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 54-148.
7. Абузова Н.Ю. Катастрофический комплекс в стихотворениях Ф. И. Тютчева. – Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет– 2015. – С. 182-201.
8. Альми И.Л. О типах художественного осмысления действительности в поэзии Ф.И. Тютчева: символ, аллегория, миф – СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2007. – С. 42-63.
9. Сузи В.Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф.И. Тютчева. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1992. – С. 101-111.
10. Аношкина В.Н. Красота природы и человеческой души. Лирика Ф. И. Тютчева 1810-1840-х годов. – М.: Пашков дом, 2006. – С. 19-71.
11. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 448 с.
12. Сузи В.Н. «Пророчества» поэтов (Тютчев и Пушкин). – Тверь, 2014.

13. Колягина Т.Ю. «Тютчев и апокалипсис»: к изученности проблемы. – Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2013. – С. 144-148.
14. Мелетинский Б.М. Поэтика мифа. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
15. Фаритов В.Т. Поэзия как воля к вечному возвращению. – Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет. – 2014. – С. 151-160.
16. Воробец Т.А. Трансформации «звучащего слова» в поэтическом космосе Ф. И. Тютчева. – Омск: Омский государственный технический университет, Омский государственный университет путей сообщения, 2006. – С. 192-195.
17. Ключева И.О. «Память» как способ репрезентации темпоральной семантики в поэтических текстах Ф. И. Тютчева. – Брянск: РИО БГУ. – 2011. – С. 327-331.
18. Исупов К.Г. Ф.И. Тютчев: поэтическая онтология и эстетика истории. – СПб.: РХГИ, 2005. – 1037 с.
19. Лотман Л.М. Тютчев. – Л.: Наука, 1982. – С. 403-426.
20. Орехов Б.В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф.И. Тютчева. – Воронеж, 2008. – 177 с.
21. Абрамова В.И. Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому. – М., 2007. – 233 с.

МОТИВ ВОДЫ В РОМАНЕ ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ» («REGENERATION»)

Коваленко Е.В.

Донецкий национальный университет

KovalenkoEck@yandex.ru

Роман Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration», 1991), как и вся одноимённая трилогия, включающая в себя ещё два романа («Глаз в двери» – «The Eye in the door», 1993 и «Дорога призраков» – «The Ghost Road», 1995) рассказывает о событиях времён Первой мировой войны. В основе романа лежит реальный исторический факт: в 1917 году знаменитый английский поэт Зигфрид Сассун обнаружил открытое письмо «С войной покончено: декларация солдата» («Finished with the War: A Soldier's Declaration»). Вследствие этого с диагнозом «военный невроз» он был отправлен в военный госпиталь Крейглокхарт, где его лечащим врачом оказался Уильям Х.Р. Риверс.

«Возрождение» характеризуется замысловатым переплетением мотивов, которое образует сюжетную канву художественного мира. Помимо онейросферы, мотива наготы и униформы, а также эсхатологического мотива, важным для интерпретации романа является анализ мотива водной стихии, которая представлена в романе различными формами: дождь, река, море, вода в бассейне, каждая из которых, в свою очередь, обладает особым символическим значением.

Архетип воды в романе может быть понят по-разному, и прежде всего как характеристика индивидуальных особенностей психики, то есть как «подсознательное», «эмоциональное», «женское», «нерациональное», «глубинное» начало. Другим аспектом водной стихии становится её ритуальная, очищающая, преобразующая функция. Погружение в воду символизирует смерть, уничтожение, но вместе с этим и возрождение, зарождение новой жизни, очищение и растворение старой жизни [5, с. 81].

Чаще всего в романе встречается дождь. Традиционно в творчестве потерянного поколения и «окопных поэтов» он символизирует отчаяние, тоску, уныние, безысходность. В «Возрождении» дождь раскрывает подлинные эмоции и чувства персонажей, которые они, возможно, хотели бы скрыть даже от себя. Например, Сара Ламберт, обсуждая с подругами отсутствие Билли Прайера на втором свидании, подчёркивает своё безразличие, в то время как ей «хочется подставить лицо под дождь», то есть откровенно выразить свою печаль из-за сложившейся ситуации.

Ночью к дождю прислушиваются и Сассун, и Риверс, после чего поэт (Сассун) видит умершего ранее сослуживца и принимает решение отказаться от протеста из чувства вины перед товарищами, которые в этот момент находятся на фронте: «Было невозможно в такую ночь не думать о своем батальоне, он видел свой взвод» [1, с. 142-143]. Риверс же испытывает необъяснимое волнение и вынужден признать, что и сам заболел военным неврозом и уходит в вынужденный отпуск по настоянию своего коллеги, доктора Брайса.

Море, а также бассейн и ванна как рукотворные водоёмы меньшего масштаба, символизируют превращение, возрождение, в психологии море является символом подсознания [5, с. 228]. «Вчера на берегу моря я чувствовал, будто я с другой планеты», – говорит Билли Прайер.

Купание Сассуна и его друга Грейвса в больничном бассейне, пахнущем хлором, наталкивает поэта на воспоминания об ужасающем ранении товарища, которое каждый из них мог бы получить. Как мальчишки, они с любопытством рассматривают шрамы друг друга (на плече у Сассуна, на бедре у Грейвса) и шутят о них. Первый ныряет в «зеленый, безмолвный мир, где нет ни звука, кроме хрипа его вырывающегося дыхания, никаких чувств», и затем, поднявшись на поверхность, задумывается: «Мы шутим о таких (т. е. демаскулирующих – прим. авт. – Е.К) ранениях, но ведь они случаются в действительности. У мальчика – ему было не больше девятнадцати – тоже была аккуратная маленькая дырочка. Только его дырочка была между ног. Смотреть на перевязки было невыносимо, но вы не могли их не увидеть» [1, с. 33].

Доктор Риверс во время купания обнажается и в прямом, и в переносном смысле, позволяя своим настоящим эмоциям (усталости, раздражению) пробиться сквозь привычную маску спокойствия. Сон, который ему снится впоследствии, после взаимодействия с водной стихией, символически воплощает беспокоящие доктора противоречия и предлагает решение этой проблемы. Вода в этом случае помогает установить контакт с глубинными слоями психики, с подсознательным.

Важную роль играет водная стихия в характеристике Дэвида Бёрнса, наиболее травмированного офицера из романа «Возрождение». Во время дождя он направляется в лес и, раздевшись, пытается соединиться с витальной силой, с духом самой жизни, прислонившись к дереву, в круге из мёртвых животных. Это действие выступает своеобразным ритуалом, к которому Бёрнс прибегает интуитивно, стремясь преодолеть охватывающий его экзистенциальный ужас. Однако он по-прежнему чувствует отторжение как социума, так и самой жизни и, по словам Риверса, «Бёрнс потерял свой

шанс быть обычным», он не готов взглянуть в лицо пережитому ужасу и потому словно застрял в пространстве, окруженном водой.

Важно отметить, что Бёрнс буквально окружён водой в физическом мире: окна его комнаты выходят на море, вместо сухопутной тропинки герой ведёт навестившего его доктора по гальке, и они долго стоят у кромки воды. Прогуливаясь вдалеке от выбеленной гальки, можно услышать два отдельных звука: рёв и плеск морских волн, разбивающихся о камни, и убаюкивающий шум реки среди камышей.

Особенно значим образ затапливаемого рва, в котором во время грозы Риверс обнаруживает испуганного Бёрнса, вернувшегося в состояние болезненного оцепенения. Юноша буквально оказался в плену своей психики, своего подсознания. Ров, согласно христианской традиции, выступает метафорой заточения и близости к смерти. Пророк Даниил, брошенный в ров с голодными львами, оказывается спасённым Христом, который нисходит к нему [3]. Бёрнсу же на помощь приходит Риверс, который спасает юношу от надвигающегося прилива: «Его тело казалось каменным. Риверс схватил Бёрнса и держал, уговаривая, укачивая. Он взглянул на башню, которая угрожающе возвышалась над ними, и подумал: “Ничто не оправдывает этого”» [1, с. 175].

Баркер наделяет образ Риверса мессианскими чертами, который, с одной стороны, помогает больным солдатам, излечивает их заболевания и испытывает к ним не только сострадание, но и практически отеческую любовь. С другой стороны, Риверс, следуя официальным предписаниям и долгу военного, а не только врача, вынужден выполнять карательную и надзирающую функции: он подавляет антивоенный протест Сассуна и отправляет восстановившихся солдат на фронт, где они вновь подвергнутся травмирующему опыту.

Размышляя о своей роли, доктор оценивает свои действия как жестокие и испытывает вину за них, однако подлинным воплощением «карательной» функции в романе предстаёт коллега Риверса, Льюис Йилленд, представитель «дисциплинарной» терапии. Её задача – запугать пациента и принудительно, фактически под пытками, заставить отказаться от поддержания военного невроза, то есть от своей психологической защиты.

Река, по мнению В.Н. Топорова, обладает пограничной функцией: она представляет собой «рубеж между этим и тем, нижним миром, между своим пространством и чужим» [4, с. 376]. В романе река встречается также и ретроспективно, в воспоминаниях Роберта Грейвса и Зигфрида Сассуна. Последний выбросил Военный крест в воды Мерси, и, по замечанию

Риверса, этот поступок является странным, так как «даже самый крайний пацифист вряд ли мог бы стыдиться медали, присужденной за спасение жизни» [1, с. 13].

Река в этом случае словно становится личным «Рубиконом» для Сассуна, а выбрасывание медали на метафизическом уровне считается как расставание с войной, как убежденность героя в невозможности продолжения войны и необходимости что-то предпринять для прекращения этого несправедливого состояния бытия. Поэт в романе понимает, что его усилия могут казаться мизерными: «Моя попытка остановить войну была немного похожа на попытку остановить корабль. Вы знаете, всё, что они увидели бы с палубы, – это маленькая фигурка, прыгающая вверх и вниз, размахивающая руками, и они бы не поняли, из-за чего она так разволновалась» [1, с. 15].

Важно отметить, что мотив водной стихии переплетается и с мотивом наготы как уязвимости и открытости, и с онирическим в романе – персонажи «выходят на контакт» со своим подсознанием и подлинными чувствами во время дождя, после купания или на берегу моря. Им открывается истинное положение вещей, становятся явными подлинные чувства и эмоции, которые в большинстве случаев подавлялись самим персонажем. Мотив воды также сближается с ветхозаветным мотивом уничтожения старой жизни и рождения новой через потоп [2], что также соотносится с названием романа («Regeneration»), которое в переводе с английского означает восстановление, возрождение, обновление.

Таким образом, водная стихия в романе «Возрождение» символична. С учётом антивоенной направленности романа П. Баркер вода в сочетании с мотивами наготы и уязвимости человека обнажает уязвимость телесную, а потому напрямую связана с эсхатологией (смерть, уничтожение человека /микрокосм и мира / макрокосм). Она становится также метафорой текучести времени, вечного слияния жизни и смерти, очищения и рождения нового. Сюда же подтягиваются аллюзии глубинного психологического плана, где ряд водных объектов (море, река, ров, бассейн и др.) соотносится/коррелирует с различными уровнями «проникновения» во внутренний мир героев. Понимание воды как «стихии подсознательного» позволяет сделать вывод о том, что пути преодоления травматичного военного опыта и возрождения для дальнейшей жизни заключены в самом человеке.

Список использованной литературы:

1. Barker P. *Regeneration*. – New York: Dutton, 1992. – 251 p.

2. Бытие // Ветхий Завет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bible.by/syn/1/1/>
3. Книга пророка Даниила // Новый Завет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bible.by/nrt/27/1>
4. Топоров В. Н. Река // Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х тт. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 374–376.
5. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

НОВАТОРСКИЙ ТЕАТР РУССКОГО ФУТУРИЗМА

Курылко М.Э.

Горловский институт иностранных языков

mterri2@mail.ru

Футуризм как литературное течение явление столь многогранное и неординарное, что не могло не затронуть сферу драматургии и не оказать существенное влияние на развитие театра. Актуальность обращения к театру русского футуризма обусловлена тем, что драматургия в контексте футуристического течения в России в целом малоизучена и представляет собой достаточно большой пласт для дальнейшей работы.

Понятие «футуристическая драматургия» вмещает довольно разносторонние явления. С одной стороны, это пьесы В. Маяковского, «опера» А. Кручёных, Вел. Хлебникова и М. Матюшина: все эти драматургические произведения наиболее ярко отобразили поэтику раннего этапа театра футуристов. С другой стороны, это драматургические произведения Вел. Хлебникова 1908 – 1914 годов, отличающиеся от его же более поздних драматургических опытов, которые не были никогда поставлены на сцене. К этому ряду можно отнести пентологию И. Зданевича «Аслаабличья», именуемую автором «вертепом». При всей непохожести этих произведений есть общие черты, которые позволяют говорить о рождении новаторского футуристического театра и феномене футуристической драматургии. Следует учитывать и тот факт, что драматургия футуристов-будетлян теснейшим образом связана с зарождающимся в то время новаторским футуристическим театром.

Период зарождения футуристической драматургии относят к 1913 году, когда был создан так называемый «новый» театр, организованный Еленой Гуро и Михаилом Матюшиным. Они же организовали Объединенный комитет «Союза молодежи». Этот новый театр, по утверждению его основателей, должен был соответствовать тем же новаторским требованиям, что и футуристическая литература: эпатажность, антибытовое поведение, разрушение классических традиций, а также важнейшая черта драматического театра футуристов – полный синтез искусств. Отметим, что в 1913 году выходит статья художника Б. Шапошникова «Футуризм и театр» в журнале «Маски», в которой речь идет о том, что театру необходима новая сценическая техника, пересмотр тройственных взаимоотношений, которые будут включать не только зрителя и актера, но и режиссера. Также в статье выражается потребность в новом типе актера.

Так, по мнению автора, футуристический театр должен создать некоего актера-интуита, который должен будет передавать свои эмоции, чувства не просто речью и игрой, но и танцем, мимикой, ходьбой, дыханием и бегом. Эмоции должны быть предъявлены по потребности зрителя, то есть интуитивно и максимально близко к естественному поведению человека, такому поведению, которое живет внутри, а не снаружи. Исходя из этого, вытекает потребность в обновлении театра, синтезе искусств, а именно – соответствии театра полной идеологии футуризма.

Первый футуристический театр был открыт в 1913 году в Петербурге. В театре было показано два спектакля: опера «Победа над Солнцем» А. Кручёных и трагедия «Владимир Маяковский» В. Маяковского. Спектакли были поставлены в помещении бывшего театра В. Ф. Комиссаржевской. Оба спектакля носили иступленно анархический характер и пропагандировали бунтарство и выход за рамки привычного нам построения драматического произведения.

Важно отметить, что русские футуристы создают свой футуристический театр раньше, чем итальянский родоначальник. Русский театр был теоретически обоснован и объявлял о синтезе искусств. Однако, несмотря на разницу во взглядах на новаторский театр футуризма, необходимо рассмотреть ряд общих черт (Италии и России) относительно театра футуризма: общее положение говорило об импровизированном, динамичном, алогичном и симультанном театре. Но итальянцы отняли у слова приоритет, заменили его полностью физическим действием: «Приехавший в Россию Маринетти, выступая со своими стихами, продемонстрировал некоторые приемы динамического театра. Точно демонстрируя на собственном примере возможности новой динамики, Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударя кулаком по пюпитру, мотая головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание» [6, с. 2].

В противовес итальянцам, в этом плане русские полагали, что слово все же является ключевым, и в драматургии они попытаются расширить языковое пространство, породив языковую игру в театре. В своей статье «Новые пути слова» А. Кручёных отмечал, что само понятие «переживание» не укладывается в статические и застывшие понятия, какими являются слова, творец испытывает муки слова –«гносеологическое одиночество» [6].

Представители и родоначальники русского футуристического театра полагали, что стремление к так называемому заумному языку порождает

«новый разум», который подходит к применению в новаторском футуристическом театре. Интуитивное мышление, молниеносный язык – это тот язык, к которому человек прибегает в стрессовой ситуации. Именно такую ситуацию и такой язык стремились показать на примере футуристического театра. Футуристы-драматурги также полагались на то, что в театре существует необходимость возвращения к изначальному слову, в бессознательном они видели истину и творческую перспективу. В работе «Фонетика театра» А. Кручёных уверял, что «для пользы самих актеров и для воспитания глухонемой публики необходимо ставить заумные пьесы, они возродят театр» [3, с. 23]. Тем не менее, футуристы и жесту придавали значение смысловыражения.

Задача футуристического театра была выражена в декларации: «Устремиться на оплот художественной чуждости – на русский театр и решительно преобразить его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается новый театр “Будетлянин”. И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут поставлены Дейма: Кручёных “Победа над солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.» [1, с. 114].

В 1910-1915 годах в России уже обоснованно зарождается полноценный новый театр в русле футуристического течения. В это время в совокупности существуют два подхода к организации футуристического театра – это эклектика и синтез. Стоит отметить, что эклектика прошла сквозь всю бытовую и социальную жизнь, поэтому и прочно вошла в искусство. Смешение и вариации в пределах различных стилей разных эпох нашло свой выход и наиболее ярко отразилось в варьете, миниатюрах, фарсовых и буфф театрах, которые на то время популяризировались в Москве. Уже в 1914 году В. Шершеневич публикует «Декларацию о футуристичком театре» в газете «Новь». В «Декларации...» В. Шершеневич обвиняет Московский Художественный театр в эклектике и предлагает заменить движением само слово. Движением он называл импровизацию, то есть полную замену слов физическим выражением. Это было как раз то направление, на которое опирались последователи футуристического театра – итальянцы и являлось одним из принципов Маринетти. Итальянцы же создали некую форму синтеза, которая стала впоследствии прообразом к хепенингам и перформансам второй половины XX века.

Стремление к созданию нового «заумного» языка в театре ясно прослеживается в трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский»:

«Я вам открою
словами
простыми, как мычанье,
наши новые души, гудящие,
как фонарные дуги.
Я вам только головы пальцами трону,
и у вас вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык, родной всем народам.
А я, прихрамывая душонкой,
уйду к моему трону
с дырами звезд по истертым сводам» [5, с. 439].

Данная цитата из трагедии говорит об основных принципах футуристической драматургии, которые возможно понять со слов самого В. Маяковского. Задача и «миссия» поэта эпохи футуризма, по его мнению, – это раскрытие новой человеческой души, нового типа человека, взгляда на окружающие события. Человек, прикоснувшись к подобным произведениям, мгновенно получает способность, которой уже владеют футуристы («вырастут губы для огромных поцелуев» [5, с. 439]), что приведёт к способности воспринимать и поглощать творчество поэтов-футуристов. Некий язык, который по мнению В. Маяковского станет родным для любого зрителя, – это тот самый язык футуристического творчества. К концу пролога В. Маяковский утверждает: «А я, прихрамывая душонкой, уйду к моему трону с дырами звезд по истертым сводам» [5, с. 439]. Тут автор раскрывает некую миссию любого поэта – выполнить свою цель: раскрыть душу, создать собственный и понятный для всех родной язык, а после скромно уйти к собственному трону – услышанным и понятным.

Трагедия В. Маяковского в спешке не получила названия от самого автора и в цензуру поступила как: «Владимир Маяковский. Трагедия». Алексей Кручёных писал: «Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешил, а Маяковский даже обрадовался: – Ну и пусть трагедия так и называется “Владимир Маяковский”. У меня от спешки тоже получались некоторые недоразумения. В цензуру был послан только текст оперы (музыка тогда не подвергалась предварительной цензуре), и потому на афише пришлось написать: “Победа над Солнцем. Опера А. Кручёных”. М. Матюшин, написавший к ней музыку, ходил и все недовольно фыркал» [2, с. 89].

Однако употребленный в названии антропоним «Маяковский» впоследствии выполняет важную собирательную функцию, именно нарицательное имя Владимир Маяковский отождествляется с поэтами всей футуристической плеяды. А оним «поэт», который звучит на протяжении всей трагедии, олицетворяет поэтов-футуристов, которые пытаются донести до слушателей свою «миссию» и свои футуристические идеи обновленного искусства. Спектакль «Владимир Маяковский» оформляли художники П. Филонов и И. Школьник, в живописи также разделявшие идеи футуристического изображения человека: «Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только». Персонажи произведения – это своеобразные персонажи-абстракции, которые являются сюрреалистическими образами, комические имена – Человек без головы, Человек без уха и так далее воплотили разные личности самого поэта, метафорично разложив один образ на множество составных частей. В самом спектакле актеры были заключены между двумя разрисованными щитами, которые они носили на себе. Каждый персонаж был представлен и «модернизирован» схемой-образом конкретного реального человека: Человек без уха – музыкант М. Матюшин, Человек без головы – поэт-заумник А. Кручёных, Без глаза и ноги – художник Д. Бурлюк, Старик с черными сухими кошками – мудрец Вел. Хлебников. Таким образом, каждый персонаж был многослоен, за внешностью таилось несколько смыслов, выраставших один из другого. В трагедии нарушались все каноны построения драматического произведения. Действие или полностью исчезало, или события описывались через монологи, диалоги, как это было в античной трагедии. Почти все ранние пьесы театра футуризма имели свой пролог и эпилог. В контексте развития футуристического театра следует обозначить и таких поэтов как Вел. Хлебников и И. Зданевича, в творчестве которых было большое количество общих черт. Так, например, разрыв логического целого, случайное соединение слов, звуков и даже частей тела. Художественный мир словно состоял из случайных обрывков, реальности, которая разваливалась на куски. Фрагментарность, одна из важных черт как модернизма, так и постмодернизма, была присуща и поэтам футуристам.

В то же время в футуристической драматургии популяризируется жанр пародии. Явление было закономерным в виду самой идеологии футуризма. В 1913–1914 годах появляются такие пародийные пьесы, как «Кабаре футуристов» И. Ждарского, «Горе от футуризма» А. Аверченко. В театре «Кривое зеркало» был поставлен гротеск «Колбаса из бабочек, или Запенди» Н. Смирнова, С. Щербакова. Вначале этого гротеска происходит исторический пролог, в котором находящийся на сцене лектор производит

«исторический обзор футуризма», обыгрывая приемы футуристов. Автор-футурист начинал чтение: «По мере того как юный пророк витийствовал, сцену заполняли странные персонажи – “мысляки”, “всяки”, “раскоряки”, “обезгруденное женское”, – материализовавшиеся фантомы его горячего воображения. Фигуры возникали и исчезали, вереща и завывая, сомнамбулически кружились по сцене или внезапно замирали» [7, с. 287]. Сюжет разворачивался следующим образом: в конце читаемой пьесы должен был разгораться пожар, именно в это время по залу начинали перемещаться страшные существа с канистрами в руках и в ключевой момент поджога выбегал Лектор, останавливая эксперимент, а именно «театральный эксперимент», автор пьесы плачет, а созданные им персонажи зловеще насмеваются, внезапно гаснет свет. Исследователь театральной жизни начала века Л. Тихвинская отмечает: «Как ни покажется странным, но футуристические приемы, которые так зло были высмеяны театром в “Колбасе из бабочек”, можно обнаружить во многих сценках, буффонадах, пародиях “Кривого зеркала”, прямого отношения к футуризму не имевших. <...> Разумеется, безобидные розыгрыши петербургского театрала ни в какое сравнение не шли с ошарашивающими добропорядочных обывателей выходками компании будетлян, которые подвешивали под потолок рояль, распивали на сцене чай, не обращая ни малейшего внимания на негодующую публику, или осыпали ее бранью, вызывая на словесные перепалки. Но цели у тех и у других были схожими: “вытряхнуть складки жира из удобных кресел” – как формулировался один из тезисов доклада В. Маяковского» [7, с. 288-289]. Конечный эпизод пьесы «Колбаса из бабочек, или Запенди» отмечается новой чертой футуризма в драматургии – скандалом.

Важно обратить внимание и на то, что первые произведения футуристов отмечались как программные, они воплощали культ эпатажности, алогизма, синтетичность. В первых произведениях содержались все те элементы, которые позже стали основным каркасом драматургии футуристов. Это и использование монодрамы, фарс, гротеск, балаган, синтез, фрагментарность. В построении драматического спектакля можно выделить фрагментарно-монтажный принцип, пантомиму, песню, танец, марионеточность и многослойность персонажей, нарушения логики действия и его не прямое отсутствие. Наряду со всем этим, особая роль все же отводилась языку.

В первых футуристических драматических спектаклях элементы не образовывали единство. Скорее они были эклектично связаны. Причиной этого, вероятно, являлось то, что большинство приемов заимствовалось из

театральных кабаре, кафе шантанов, миниатюр. Актерами зачастую были не профессионалы, это могли быть студенты, которые не могли добиться необходимой целостности слияния всех элементов. Например, декламационного и музыкального театра, живописи, мимики, музыки и другого. В. Марков в «Истории русского футуризма», основываясь на заметках М. Матюшина, пишет, что хор в опере «Победа над Солнцем» состоял из семи студентов, «нанятых за два дня до спектакля (из них лишь трое умели петь), и о расстроенном рояле (заменявшем оркестр), доставленном в день спектакля. Репетировали всего два раза» [4, с. 128].

Итогом первых лет, а именно 1911–1915, был период бесчисленных публичных выступлений, футуристы много написали и напечатали. За это время вышли самые примечательные сборники: «Пощечина», «Садок судей», «Дохлая луна», «Трое», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас» и другие. Тогда же взлетели: первая книга стихов Маяковского «Я», его «Трагедия» и «Облако в штанах», первые три книги стихотворений Вел. Хлебникова, книги Е. Гуро, Д. Бурлюка и других. По воспоминаниям А. Кручёных: «На вечера публика ломилась, книги расхватывали, нас раздирали на части – звали на вечера, на диспуты, на беседы об искусстве за чашкой чая к студентам и курсисткам. Художественный успех был налицо» [2, с. 64]. Можно сделать вывод, что футуристы достигали колоссального успеха.

Таким образом, в заключении стоит обозначить, что футуристический театр, безусловно, является новаторским в плане подхода к построению драматических произведений: это и полный синтез искусств, и значение русского слова в симбиозе. Драматургия должна была стать основой нового театра, включая синтез искусства, трагедию и клоунаду, пародию и патетику, фрагментарность, прием монтажа, балаган, скандал и другое, не исключая при этом значение и важность русского слова. Своеобразное второе рождение получали фарс, мини-оперетты, скетч, балет, опера и даже трагедия. Все несопоставимые жанры оказывались не просто на одной сцене, но и в одной пьесе. Футуристическая драматургия породила новый тип героя и актера – это актер-интуит. Именно в таких тенденциях и с такими характеристиками зародился новаторский футуристический театр в России.

Список использованной литературы:

1. Ковтун Е. «Победа над Солнцем» – начало супрематизма // Наше наследие. – М., 1989. – № 2. – С. 121–127.
2. Крученых А.А. Первые в мире спектакли футуристов // Наш выход. – К

- истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. – М., 1932. – 464 с.
3. Крученых А.А. Фонетика театра. – М., 1923. – 52 с.
 4. Марков В. История русского футуризма. – СПб., 2000. – 414 с.
 5. Маяковский В. Сочинения в двух томах. – М.: Правда. – 1988. – Т. 2. – 768 с.
 6. Нефагина Г.Л. Поэтика драматургии футуристов и обэриутов // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – Минск: РИВШ, 2008. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/34970> (дата обращения: 28.11.2021).
 7. Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 571 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/2006-02-010-tihvinskaya-l-i-povsednevnyaya-zhizn-teatralnoy-bogemy-serebryanogo-veka-kabare-i-teatry-miniatur-v-rossii-1908-1917-m-mol> (дата обращения: 28.11.2021).

СИНГУЛЯРНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ КОНТИНУУМЕ РОМАНА В.ВУЛФ «ОРЛАНДО»

Лузан А.А.

Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева

luzan-a@list.ru

XX век подарил миру и в частности Европе учения Ч. Дарвина и А. Эйнштейна, философию Ф. Ницше и А. Бергсона, евгенику и психоанализ, труды Э. Тейлора и Дж. Фрейзера, лингвистические идеи неограмматиков и Ф. де Соссюра, развитие телеграфа, радио, авиации и т.д. Под влиянием этих самых учений сформировались и концепция «потока сознания», изображающего поток жизни (Уильям Джеймс), и теория архетипов, выражающих коллективное бессознательное (К. Юнг), и новая трактовка времени и пространства (теория относительности А. Эйнштейна), и игра с памятью (А. Бергсона), так много привнесшие в поэтику модернизма. Тема пространство-времени – одна из значительных в творчестве Вирджинии Вулф (Virginia Woolf, 1882-1941); она актуальна в контексте рассмотрения личности писательницы, ее нравственных установок, являющихся, по сути, моральными установками эпохи первой половины XX в., эпохи значительных новаций в искусстве. Особенно она многомерно разработана в романе «Орландо».

Со времен эллинов пространство считалось некой константой, однородной и неизменной. Время же в этой парадигме воспринималось как автономная спираль, включающая фазы повторения. К моменту научно-технической революции эта картина мира не изменилась. Так, декартова система координат расчертила мир тремя взаимно перпендикулярными осями, время выпрямилось в отдельный, независимый от пространства (и вообще ни от чего) одномерный вектор. В определенном смысле мы по-прежнему воспринимаем реальность через оптику этих представлений XVIII века.

Однако в XX в. концепции времени и пространства были полностью пересмотрены А. Эйнштейна. Его теория относительности определила связь времени с пространством и движением материи. Разработка этой идеи позволила Эйнштейну охарактеризовать время как явление относительное, субъективное. «Для каждого человека существует свое субъективное время. Само по себе оно не поддается измерению. Можно уточнить связь времени с цифрами, пользуясь часами, сравнивая поток переживаний <...> с потоком других переживаний» [1, с. 35].

Перспективность и глубина разработок ученого состояла в двух важных положениях: во-первых, пространство и время взаимосвязаны и образуют континуум (пространственно-временной); во-вторых, континуум характеризуется деформацией в присутствии любой формы энергии. Именно эти «деформации», «точки заломов» получили в теории Эйнштейна название «сингулярности» и именно его мы принимаем за рабочее в этой статье.

Для начала, в соответствии с логикой «Теории относительности» Эйнштейна, следует обратить внимание на сложность и неоднозначность пространственно-временного континуума романа «Орландо» (*Orlando: A Biography*, 1928). Исследование континуума представляется возможным рассматривать во взаимообусловленности двух пространственно-временных уровней/пластов: внешнего и внутреннего.

Внешний уровень определяется продолжительностью романного времени. Изменения его довольно хаотичны, что выражается в скачкообразном движении времени и в стихийном изменении пространства.

И именно скачкообразное движение времени, построенное на чередовании приёмов ретардации и разрыва времени, позволяет реципиенту не ощущать временной размах при чтении.

Во внешнем уровне выделяются некоторые, особо привлекающие внимание топосы-константы, к которым на протяжении всего романного времени герой(-ня) так или иначе возвращается.

Первый из них – фамильный замок Орландо. Дом Орландо часто упоминается на протяжении всего романа. Он предстает как статичный и безопасный элемент в хаотичном и меняющемся мире. «Он раскинулся в лучах весеннего утра. Скорей не дом, а целый город, но не слепленный кое-как прихотью несговаривавшихся хозяев, а возведённый осмотрительным, рачительным строителем, руководившимся одной-единственной идеей. <...> Здесь жили, мне и не счесть сколько столетий, безвестные поколения безвестных предков. Ни один из всех этих Ричардов, Джонов, Марий, Елизавет, не оставил по себе следа, но все они, трудясь <...>, оставили вот это» [2. С. 412].

Второй топос-константа – сад. С ним связан ряд важнейших событий жизни Орландо. Дуб из сада становится названием и основой поэмы, с которой герой(-ня), даже изменяя гендер, не расстаётся на протяжении всего романного времени. В саду Орландо знакомится с Шелмердином.

Все эти константы служат опорными точками всего внешнего, «неустойчивого», пространства.

Связь пространства и времени становится видимой лишь через мир вещей, причём обуславливается она глобальными временными скачками: обветшание мебели и домов, возникновение новых построек, замещение старых зданий новыми, появление следов новой эпохи – вроде автомобиля. Показательно в этом аспекте возвращение Орландо в Англию после событий в Константинополе, после странствий с цыганами, после смены гендера. «Орландо, вся недоуменное внимание, замерла на палубе. Глаза её, за сто лет приглядевшиеся к дикарству и природе, не могли не упиваться городскими видами». Она внимательно рассматривала невиданные ранее постройки, слушала рассказы и комментарии капитана Бартолуса, а затем погрузилась в ностальгию, с точки зрения формалистики являющуюся ретроспекцией: «Здесь, думала она, был тот великий карнавал. Здесь, на месте шумящих вод, стоял королевский павильон. Здесь впервые увидела она Сашу. <...> Вся эта роскошь, тленность – всё миновало» [2, с. 447-448].

Внутренний уровень/пласт пространственно-временного континуума возникает благодаря приему/методу «потока сознания». Пространство мысли представляется как некая метафизическая область, движениями в которой и обуславливается вся сложность и многогранность перемещений внешнего пространства и поля зрения в нём. Углубление в сознание искажает внешний, объективный континуум, делая его «ущербным», неполноценным: в нём фиксируется только один или несколько компонентов вроде звуков, света, цвета, шума [3, с. 21]. Так, уходя в себя за рулём автомобиля, герой(-ня) сама начинает кануть в потоке мыслей, а рассказчик говорит, что «нам пришлось бы, пожалуй, определить её как окончательно распавшуюся личность, если бы вдруг направо не натянулся зелёный тент, на который бумажные клочья стали сыпаться всё медленней; а потом налево натянулся другой». А вслед за тем «ум Орландо вновь обрёл видимость целостности, способность держать себя в рамках, и она увидела домик, и двор, и четырёх коров – и всё это в натуральную величину. <...> Орландо испустила глубокий вздох облегчения, зажгла сигарету и молча дымила несколько секунд» [2, с. 533]. Л. Крамелова (Lucie Kramelová) пишет об этом: «Орландо было трудно даже найти себя во времени, понять, в какой эпохе он/она живет. Так как он/она жил в течение трех столетий...» [4].

Своеобразие построения пространственно-временных отношений в «потоке сознания» заключается в определенном варианте синкретизма двух уровней континуума: изменения на внутреннем уровне определяют трансформацию на внешнем. Кливленд Б. Чейз (Cleveland B. Chase) в статье, опубликованной в *The New York Times* [5], отметил, что тем самым

В. Вульф совершенствует основополагающий приём романа, «показывая, из чего состоит время, не как механический, а как человеческий элемент» [5].

Вернемся ко второму принципиально важному тезису Эйнштейна: континуум вовсе не неизменен и не постоянен – он деформируется в присутствии любой формы энергии. Сингулярность – это единичность события. Условная точка, к которой события стремились, пока не разрешились уникальным исходом. Перелом, разрыв, квинтэссенция, революция. В математических расчетах в точках сингулярности функции становятся непредсказуемы: могут устремиться к бесконечности, могут свестись к нулю. Здесь происходит искажение, а также разрыв пространства-времени. В сущности, «классические» законы физики здесь уже не функциональны.

Именно это мы можем констатировать при чтении «Орландо», когда в миг топос Англии заменяется на топос Константинополя, когда Орландо просыпается в другом гендере. А. Ливергант в своей книге «Вирджиния Вулф: моменты бытия» также отмечает это свойство романного мира «Орландо»: «Мир <...> у Вулф – разъят, расколот, рассыпан на мельчайшие частицы» [6, с. 192].

При всей парадоксальности таких переходов, в 1935 году была разработана модель, получившая название «мост Эйнштейна-Розена», которая теоретически (в целом наука отрицает это, однако, всё ещё полемизирует на этот счет) подтверждает вариант путешествия во времени. Это как раз, в соответствии с моделью, достигается посредством скачка сквозь сингулярность. В точке сингулярности образуется подобие перехода, «портала», за счет напластования слоев Вселенной. Причем возможность нахождения и эксплуатации такой «машины времени» не противоречит принципу причинности. Переходы через сингулярность допускают реальность перемещения во времени и пространстве в любых направлениях. Однако непосредственно Эйнштейн считал времениподобные линии лишь теорией и не прогнозировал апробацию.

Применительно к творчеству Вулф эта полуфантстическая сторона теории сингулярности, как ни удивительно, тоже относится. Уистен Хью Оден заметил, что прозу Вулф отличает «сочетание мистического видения с острейшим ощущением конкретного». Однако эта аргументация базируется лишь на сходстве чувственных восприятий нас и Одена, восприятий прозы Вулф и перемещений во времени в рамках теории относительности.

Гораздо важнее и фундаментальнее для нас видится идея текучести, подвижности пространственно-временного континуума, возможность, в соответствии с 4-х мерной моделью вселенной (где есть 3 уровня

пространства и 1 уровень времени) в точки сингулярности: а) увидеть соприкосновение двух уровней (как было рассмотрено выше в связи с внешним и внутренним пластами континуума); б) осуществить плавный, органичный, незримый для «наблюдателя», не осуществляющего этот переход, на другой уровень (как в случае с продолжительностью жизни Орландо). «Наблюдатель» же, в соответствии с теорией Эйнштейна, ограничен «горизонтом возможностей» – границей, за которой события не могут повлиять на наблюдателя, где невозможно заметить и зафиксировать перемещение другим субъектом в точке сингулярности [1].

Ровно так представляла время Вулф, о чем написала в своём дневнике так: «Времени не должно быть; будущее каким-то образом станет возникать из прошлого. Моя теория состоит в том, что реальности нет - и времени тоже нет» [7, с. 245].

В широком контексте слово «сингулярность», произошедшее от латинского «singulus» – «одионый, единичный», определяет неповторимость и уникальность чего-либо (события, персоны, действия). Одним из философов, обращавшихся к сингулярности, был Жиль Делёз. Он реконструировал этот термин/явление так: «Это поворотные пункты и точки сгибов; узкие места, узлы, преддверия и центры; точки плавления, конденсации и кипения; точки слез и смеха, болезни и здоровья, надежды и уныния, точки чувствительности».

Всё это в точности соответствует и теории относительности Эйнштейна, и видению мира В. Вулф, и тексту романа «Орландо». Однако использование терминологии, взятой из гравитационной сингулярности, позволяет нам не абстрактно характеризовать пространственно-временной континуум «Орландо», а найти те самые точки разрыва-перехода в континууме, схематически запечатлеть и воспроизвести пространство-время, а также обосновать реалистичность художественного построения мира в тексте, составить оппозицию исследованию [8], репрезентовавшим «Орландо» как «роман-шутку».

«Я добиваюсь совсем другой красоты, добиваюсь симметрии посредством разобщенности, разлада. Иду по следам, которые оставляет рассудок, продирающийся сквозь мир. Добиваюсь, в конечном счете, некоего единого целого, состоящего из трепещущих фрагментов» [7, с. 116].

Список использованной литературы:

1. Эйнштейн А. Основы теории относительности. – М.: Издательство МГУ, 1935. – 150 с.

2. Вульф В. Орландо // Миссис Дэллоуэй; На маяк; Орландо; Флаш: романы [пер. с англ. Е. Суриц]. – М.: Издательство «Э», 2016. – С. 356-546
3. Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920-1930-х годов. – М.: Высшая школа, 1966. – 268 с.
4. Kramelová L. The Concept of Time in Virginia Woolf's Novels (Orlando, The Waves)
5. Cleveland, B. C. Mrs. Woolf Explores the "Time" Element in Human Relationships // The New York Times on the web. – URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/06/08/reviews/woolf-orlando.html#:~:text=In%20this%20new%20work%20she,refer%20to%20as%20the%20present> (дата обращения: 27.08.2021).
6. Ливергант А.Я. Вирджиния Вулф: «моменты бытия». – М.: АСТ, 2018. – 445 с.
7. Вулф В. Вирджиния Вулф: Дневник писательницы. – М.: Центр книги ВГИБЛ им. М. И. Рудомино, 2009. – 480 с.
8. Морженкова Н.В. Романы В. Вульф 20-х гг.: «Комната Джекоба», «К маяку», «Орландо». Проблемы поэтики: Дис. канд. фил. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород: Нижегород. гос. пед. у-нт., 2002. – 217 л.

«1982, ЖАНИН» А. ГРЕЯ КАК РОМАН ВОСПИТАНИЯ

Мартыненко Е.А.

Южный федеральный университет

emartynenko@sfedu.ru

По мнению Ф. Моретти, роман воспитания, известный также как *Bildungsroman*, окончательно изживает себя к середине XX века [1]. Кризис жанра наметился еще в 1890-х годах в прозе ранних модернистов, профанировавших устоявшийся канон с целью критики буржуазных ценностей, которые архетипический роман воспитания был призван утверждать и узаконивать [2, р. 23]. Несмотря на негативные прогнозы, жанр и по сей день не утратил своей актуальности, получив новую жизнь в постмодернистской и постколониальной литературе, примером чему являются «Дети полуночи» («Midnight's Children», 1981) С. Рушди, «Возлюбленная» («Beloved», 1987) Т. Моррисон и «Будда из пригорода» («The Buddha of Suburbia», 1990) Х. Курейши. Элементы романа воспитания также обнаруживаются практически в каждом из произведений выдающегося шотландского писателя А. Грея. В первых двух книгах «Ланарка» («Lanark», 1981) ощутимо влияние «Портрета художника в юности» («A Portrait of the Artist as a Young Man», 1917) Дж. Джойса, считающегося одним из ключевых *Bildungsroman* в литературе XX века. Основу романа «Бедные-несчастные» («Poor Things», 1992) составляет излюбленный викторианский сюжет о взрослении героя и обретении им нравственных идеалов. Тем не менее именно «1982, Жанин» («1982, Janine», 1984) наиболее полно реализует жанровый потенциал романа воспитания. В данном произведении сочетаются концепции развития и антиразвития, что естественным образом вытекает из обращения писателя к модернистской художественной традиции.

Классическим примером *Bildungsroman*, по общему мнению, считается роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre», 1795) И.В. фон Гёте, воплотивший в себе гуманистические идеалы Просвещения. Генезис романа воспитания на почве немецкой литературной традиции по сей день провоцирует ожесточенные споры о его жанровых границах. Так, Дж. Сэммонс и М. Сволз предлагают включать в жанровый канон исключительно тексты немецкоязычных авторов, начиная от К.М. Виланда и И.В. фон Гёте и заканчивая Т. Манном и Г. Гессе [по 2, р. 5]. М.М. Бахтин в работе «Роман воспитания и его значение в истории

реализма» отмечает, что одни исследователи склонны чрезмерно сужать его рамки, беря за основу композиционные принципы, в то время как другие, напротив, непомерно их раздвигать, считая романом воспитания любое произведение, в котором можно наблюдать становление героя. Сам М.М. Бахтин в качестве главного жанрового признака *Bildungsroman* определяет образ героя, который выступает в произведении как не постоянная, а переменная величина, при этом происходящие с ним внутренние и внешние изменения имеют сюжетообразующее значение [4, с. 211-212].

В фокусе немецкого *Bildungsroman* конца XVIII века находится внутренняя духовная жизнь героя и его художественно-эстетическое воспитание, а также достижение диалектической гармонии между личными желаниями и общественными обязанностями [2, р. 12]. В XIX веке на почве французской и английской литературы роман воспитания претерпевает существенную трансформацию, так как предметом его изображения становится сфера не эстетически-духовного, а социально-психологического. Главную роль в жизни героя начинает играть социальная мобильность, а движущей силой сюжета становится стремление к общественному успеху [2, р. 13-15]. В произведениях Ч. Диккенса, Ш. Бронте, Дж. Элиот и Дж. Мередита социальная мобильность представляется как вполне возможная и даже желательная, а потому юношеский бунт против авторитетов зачастую приводит героев к счастливой развязке.

В прозе модернистов *Bildungsroman* модифицируется из романа обучения в роман разочарования [3, р. 30]. В период с 1913 по 1915 год создаются такие знаковые произведения, как «Большой Мольн» («*Le Grand Meaulnes*», 1913) Алена-Фурнье, «Сыновья и любовники» («*Sons and Lovers*», 1913) Д.Г. Лоуренса, «По морю прочь» («*Voyage Out*», 1915) В. Вульф, «Хороший солдат: история о страсти» («*The Good Soldier*», 1915) Ф.М. Форда и «Портрет художника в юности» («*A Portrait of the Artist as a Young Man*», 1915) Дж. Джойса. Модернисты подвергают суровой критике социальные институты и структуры общества, сами культурные устои эпохи, которые лишают индивида свободы самовыражения [2, р. 25]. В связи с этим выбор профессии, построение успешной карьеры и вступление в брак утрачивают свою роль базовых компонентов романа воспитания [5, р. 113-114]. Юность перестает ассоциироваться с духовным ученичеством и начинает мыслиться как символ дезориентации и утраты иллюзий [6, р. 135]. Именно к традиции модернистского *Bildungsroman* и обращается А. Грей в «1982, Жанин».

Около трети романа занимает двенадцатая глава, в которой рассказывается о нескольких месяцах жизни восемнадцатилетнего студента Джока Маклюиша, приезжающего из провинции в крупный город, где герой впервые познает любовь и дружбу. Художественный мир Шотландии 1952 года поражает своей упорядоченностью и социальной прогрессивностью. Послевоенные плакаты призывают людей не покупать, а, наоборот, меньше тратить и бережно относиться к своей собственности. Одним из главных социальных лифтов выступает образование. Герой успешно противостоит социальным «монстрам». Он представляет на суд английский продюсера Бинки, вселяющего ужас в молодых актеров глазгианской труппы, теорию альтернативного света и на ходу придумывает сложную осветительную систему. В результате Джоку удастся отстоять честь своих коллег, завоевать авторитет у английской труппы, а главное, поверить в собственные силы: «I was also glad to have met Binkie, for in trying to impress him I had become inventive and voluble in an unexpected way» [7, p. 271].

Одновременно с этим А. Грей переворачивает каноны традиционного романа воспитания. С малых лет процесс роста и развития Джока определяется не традиционной гуманистической программой, а обезличивающей социализацией. Не случайно герой считает свое детство депрессивным и старается не вспоминать о нем: «...I decided that my childhood, apart from a few infantile memories, had been a depressing business and I was better away from it» [7, p. 194]. При этом он уподобляет свое воспитание экономическому производству: «They [parents] had produced a brain which the Scottish Education Department had stamped "First Class"» [7, p. 190]. Родители Джока, привыкшие к строжайшей экономии, тратят огромную сумму денег на новую одежду, которую он будет носить в Глазго. Любопытно, что его гардероб состоит из одинаковых вещей. Эта одежда напоминает упаковку, в которой героя «поставляют» на рынок социальных отношений. Его отец подчеркивает, что только такой гардероб обеспечит Джоку хорошее расположение преподавателей и начальства вместе с несомненным уважением коллег: «If Jock goes to Glasgow equipped as I suggest he will impress his teachers and workmates and prospective bosses with a neat, simple, consistent appearance bordering upon the miraculous» [7, p. 192].

За социальную мобильность герою приходится платить душевным спокойствием и личной свободой. Джек понимает, что так и не сумел одолеть главного «монстра» – школьного учителя-садиста Хилзлопа, жестокими наказаниями внушившего своим ученикам рабское повиновение системе. Из страха перед общественным осуждением Маклюиш не только

не отваживается на юношеский бунт, но и не решается разорвать помолвку, узнав о том, что беременность его невесты была ложной.

Если ранние модернисты, профанируя канон *Bildungsroman*, критиковали современную им социальную действительность, то представители высокого модернизма стремились создать совершенно новую повествовательную структуру для представления юности как идеи и опыта [2, p. 496]. Дж. Этси предлагает рассматривать модернистские приемы и техники (поток сознания, эпифания, экфрастические интерлюдии) не как проявление антинарративных тенденции, а, скорее, как выражение скепсиса в отношении историографических, антропологических и философских концепций прогресса [3, p. 33]. Исследователь отмечает неразрывную связь между модернистской ахронией и образом вечной молодости («unseasonable youth» [3, p. 27]). Кажется, что герои модернистского *Bildungsroman*, живущие одновременно и в настоящем, и прошлом, лишены возраста и никогда не состарятся. Их юность балансирует на грани жизни и смерти, из-за чего повествование становится или бесконечным (мотив вечной молодости), или вечно конечным (мотив внезапной, преждевременной смерти) [3, p. 28].

Большая часть романа «1982, Жанин» написана с использованием потока сознания. Эротические фантазии запускают цепочки ассоциаций, которые будят в герое воспоминания о детстве и юности, причем отрывки садомазохистских сюжетов зачастую никак от них не отделяются: «But Janine is not (here come the clothes) happy with the white silk shirt [...] suede miniskirt supported by her hips and unbuttoned as high as the top of the black fishnet stockings whose mesh is wide enough to insert three fingers I HATED clothes when I was young» [7, p. 8]. Подобно кривому зеркалу, фантазия неизменно отражает объективную реальность, вызывая у героя устойчивое чувство дежавю: «Why does this imaginary stuff seem familiar?» [7, p. 23].

В результате его сознание оказывается замуровано в прошлом. Особенно часто герой возвращается к воспоминаниям о наказаниях деспотичного учителя Хилзлопа и разрыве отношений со своей первой и единственной любовью Денни. Болезненные воспоминания возвращают его в тот возраст, в котором он испытал психологическую травму, в связи с чем Джок ментально «застревает» на разных этапах горевания. Мысли героя бесконечно движутся по кругу, а повествование крошится на множество малозначительных эпизодов. Все это делает его, в сущности говоря, бессюжетным, что подрывает канон классического романа воспитания, в основе которого лежит концепция развития, и приближает «1982, Жанин» к модернистскому *Bildungsroman*.

Г. Касл замечает, что типичный герой модернистского Bildungsroman нередко занимает маргинальное положение в расовом, национальном, гендерном или классовом отношениях [2, p. 24]. Таков ирландец Стивен Дедал в «Портрете художника в юности» Дж. Джойса, каменщик Джуд Фоули в «Джуде Незаметном» («Jude the Obscure», 1895) Т. Гарди и Рэйчел Винрейс в романе В. Вульф «По морю прочь». Для героя модернистского романа воспитания душевные устремления и свободный выбор жизненного пути оказываются куда важнее карьеры и материального благополучия. Важную роль начинает играть сам процесс становления личности, этапы пройденного ее пути. Все это сближает модернистский роман воспитания с романом развития (Entwicklungsroman).

В романе развития процесс становления героя куда более значим, чем достижение конечной цели. В соответствии с этим концовка зачастую носит формальный характер и обусловлена преимущественно внешними обстоятельствами, что и отличает роман развития от классического романа воспитания. В противовес жанровой форме воспитательного романа (Erziehungsroman) в нем развитие выходит далеко за рамки заранее установленной теории, иными словами, герой сам создает себя и свой мир на протяжении всего жизненного пути [8, с. 23-24].

Делая героем шотландского инженера среднего возраста, А. Грей актуализирует в «1982, Жанин» концепцию перманентного развития. Согласно ей, ценностные установки, нравственные ориентиры и личностные качества человека не остаются статичными, а претерпевают постоянные изменения. Роман в целом повествует о признании героем ошибок прошлого и обретении им душевных сил, необходимых для несколько запоздалого бунта против авторитетов. В течение одной ночи Джок переосмысливает всю свою жизнь, совершает неудачную попытку самоубийства, раскаивается в грехах юности, пишет заявление об уходе с ненавистной работы и возвращает себе способность плакать. Роман имеет открытый финал, и читателю остается только гадать, как Макльиш распорядится обретенной свободой. В сущности, концовка и не столь важна. Главное, что герой замечает произошедшую с ним перемену: «I feel different. A new man? Not exactly the same man, anyway» [7, p. 330]. На это указывает и маргинальный заголовок страницы, выраженный одним словом – «РОСТ» («GROWTH») [7, p. 330].

В то же время герой претерпевает так называемое революционное развитие, что вновь роднит «1982, Жанин» с модернистским романом воспитания. Модернисты отвергают концепцию эволюции героя не только как повествовательную технику, но и как идеологический принцип,

утверждающий наличие универсальных стандартов развития. По этой причине в модернистском романе воспитания концепция органического роста, постепенной эволюции героя, характерная для классического *Bildungsroman*, заменяется революционным развитием личности [3, p. 32].

В середине романа в приступе ненависти к себе Джек совершает неудачную попытку самоубийства. Само по себе это действие становится актом протеста и выражает отказ героя играть роль «инструмента». В бреду, осознавая приближающийся конец, он начинает молиться Богу и слышит ответ, призывающий его восстать из мертвых: «Listen, come alive for gods sake work as if you were in the early days of a better nation» [7, p. 175]. Джек исторгает содержимое желудка, чувствуя, что наконец очистился: «But I will live, / And I'm not sorry either./ And I am completely clean!» [7, p. 176]. Дабы очистить свое сознание от травматических воспоминаний, он начинает рассказывать воображаемому собеседнику историю своей юности: «...it even more behoves him to tell truthfully how he reached this pointless place in order to say Goodbye to it and go elsewhere. If he wants a change. Which I do» [7, p. 181]. Третьеличное повествование постепенно становится перволичным, что знаменует переход героя от пассивной роли к активной. Сам момент внутренней «революции» изображается посредством текстуальной полифонии, представленной с помощью причудливой страничной разметки, и пропуска страниц. Так, со страницы 180 Джек в буквальном смысле начинает жизнь с чистого листа.

Стоит отметить, что в «1982, Жанин» можно обнаружить и следы *Künstlerroman*, романа о художнике. Г. Шоу определяет его как повествование о жизни чувствительного и артистически одаренного молодого человека, бросающего вызов буржуазной морали родительского дома и своего ближайшего окружения [9, p. 215]. К. Болдик относит к жанру романа о художнике такие произведения, как «Творчество» («L'Oeuvre», 1886) Э. Золя, «Портрет художника в юности» Дж. Джойса и «Доктор Фаустус» («Doktor Faustus», 1947) Т. Манна. При этом жанровый канон *Künstlerroman* лишь частично совпадает с каноном *Bildungsroman* [10, p. 135].

Строго говоря, Джек Макльиш не является художником, однако то, с какой тщательностью он продумывает сюжеты эротических фантазий, внушает мысль о наличии у героя незаурядного режиссерского таланта. Джек даже дает название одной из своих воображаемых кинолент («Caught in Barbed Wire»), которая помечается в оглавлении романа как «фильм под открытым небом» («an open-air film» [7, p. VIII]). В шестой главе подчеркнутая кинематографичность фантазий становится поводом для

саморефлексии: «I ought to be a film director. I can imagine exactly what I want» [7, p. 77]. Вынужденный следовать воле других людей, Джок находит отдушину в режиссировании воображаемых порнофильмов. В конце романа герой принимает решение следовать лишь своим собственным указаниям и отказывается от эротических фантазий. Главной целью творческой деятельности Джок отныне становится личное развитие. Программу его новой жизни представляют следующие резолюции: «I will work among the people I know; I will not squander myself in fantasies; I will think to a purpose, think harder and drink less...» [7, p. 330].

В «1982, Жанин» А. Грей обращается к модернистской традиции Bildungsroman, изображая юность как пору не надеж, а разочарований. Около трети романа занимает двенадцатая глава, в которой писатель переворачивает каноны традиционного романа воспитания и подвергает суровой критике общественные структуры, препятствующие развитию индивида. Его герой терпит неудачи во взрослой жизни вследствие негативного влияния семьи и школы, которые загоняют его в рамки социальных условностей. В «1982, Жанин» также находит отражение образ вечной юности. Используемые в романе модернистски техники (поток сознания, ассоциативные ряды, монтаж) отражают неспособность Маклюиша изжить травматический опыт прошлого и тем самым достичь зрелости. Несмотря на это, «1982, Жанин» содержит в себе элементы романа развития, хотя изменения, которые претерпевает герой, и не укладываются в модель постепенного роста и носят, скорее, революционный характер. В романе А. Грея можно обнаружить также следы Künstlerroman. Воображению Джок присуща удивительная кинематографичность, что указывает на его режиссерский талант. В конце романа он отказывается от эротических фантазий, решая направить творческую энергию в сторону личного развития. Таким образом, в «1982, Жанин» представляет собой одновременно анти-Bildungsroman и роман развития.

Список использованной литературы:

1. Moretti F. The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture. – London: Verso, 2000. – 292 p.
2. Castle G. Reading the modernist Bildungsroman. – Gainesville, FL: University Press of Florida, 2006. – 326 p.
3. Etsy J. Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development. – New York: Oxford University Press, 2012. – 304 p.

4. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма// Эстетика словесного творчества (2-е изд.). – М.: Искусство, 1986. – 444 p.
5. Lukács G. The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. – Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1971. – 160 p.
6. Osborne P. The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde. – London: Verso, 1995. – 288 p.
7. Gray A. 1982 Janine. – Edinburgh: Canongate Books, 2019. – 352 p.
8. Чупракова Е. Роман воспитания второй половины XVIII века: структура романа К.М. Виланда «История Агатона»// Балтийский филологический курьер. – 2003. – № 3. – С. 221–229.
9. Shaw H. Dictionary of Literary Terms. – New York: McGraw-Hill, 1972. – 405 p.
10. Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. – New York: Oxford University Press, 2001. – 304 p.

НЕНАДЕЖНЫЕ РАССКАЗЧИКИ МАРГАРЕТ ЭТВУД

Найденова Р. Р.

Литературный институт имени А. М. Горького

roksa-moon@yandex.ru

Маргарет Этвуд (р. 1939) – современная канадская писательница, поэтесса и критик. На сегодняшний день она является одной из самых известных англоязычных авторов в мире. Писательница активно публикуется с 1960-х гг. Ее первая книга – сборник стихотворений «Двойная Персефона» – был издан в 1961 г. Но более всего М. Этвуд известна как прозаик. Особую популярность завоевали ее романы. Первый из них – «Съедобная женщина» – вышел в 1969 г., а первый сборник рассказов «Танцующие девушки» – в 1977 г. За свою долгую творческую карьеру М. Этвуд стала лауреатом и призером многих всемирно известных премий и наград. Среди них Букеровская премия, премия генерал-губернатора Канады, премия Артура Кларка, премия Франца Кафки и др. Сейчас М. Этвуд является одной из главных претенденток на Нобелевскую премию по литературе.

Наиболее популярным произведением М. Этвуд и по сей день остается «Рассказ Служанки», увидевший свет в 1985 г. В 2019 г. было опубликовано его продолжение – «Заветы». Сравнимой известностью пользуется фантастическая трилогия «Безумный Аддам», включающая в себя романы: «Орикс и Крейк» – 2003 г., «Год потопа» – 2009 г. и «Безумный Аддам» – 2013 г. Все эти книги можно отнести к философской или концептуальной фантастике (speculative fiction). Между научной и концептуальной фантастикой М. Этвуд видит строгое различие. Научная фантастика, берущая свое начало в произведениях Г. Уэллса, повествует о новых изобретениях, умозрительных теориях и веземных путешествиях, в то время как концептуальная фантастика, развитие которой началось с книг Ж. Верна, стремится говорить о современных проблемах и вопросах ближайшего будущего.

В каком бы литературном направлении не творила М. Этвуд, ее произведения – это всегда детально построенный нарратив, история. В некоторых случаях, как, например, в первом романе писательницы «Съедобная женщина», структура нарратива понятна и наглядна и строится на одном ключевом принципе. Так в романе «Съедобная женщина» этим принципом является смена фокализации. В других ситуациях нарратив может представлять собой сложную, многоуровневую систему, как

например, в романе «Постижение» (1972), где разобраться в переплетениях сюжета можно лишь перевернув последнюю страницу. «All of the clues revealed tend at first to create greater confusion, but eventually the pattern is clear, and the end is a celebration of symmetry» [1, с. 53].

В любом случае, каким бы ни был нарратив М. Этвуд, в центре него всегда стоит рассказчик. Произведения писательницы – это, как правило, тотальное пространство ее героев. Таким образом, протагонисты М. Этвуд почти всегда одновременно являются и рассказчиками. Читатели смотрят на мир писательницы исключительно глазами ее героев. Автор же оставляет за собой право только наделять того или иного персонажа голосом.

Рассказчик может быть один, как, например, в романе «Постижение». Или их может быть двое, как в романе «Слепой убийца» (2000), а то и больше, как в трилогии «Безумный Аддам».

Цель любого рассказчика М. Этвуд – найти оправдание. Рассказчики автора – это не сторонние наблюдатели или случайные свидетели необычных происшествий. Наоборот, они всегда находятся в центре событий, и то, как слушатель или читатель будет относиться к происходящему, напрямую связано с его восприятием самого рассказчика. Поэтому у героя всегда есть веские причины и говорить правду, и лгать. Это особенно хорошо прослеживается на примере романа «Она же Грейс» (1996), где главная героиня Грейс Маркс, обвиненная в двойном убийстве и проведшая много лет в заключении, наконец-то, получает право на освобождение. Ее союзники готовят документы для подачи амнистии, однако последнее слово будет за доктором, приехавшим ее осмотреть. Ему-то она и рассказывает историю своих бедствий. «She finds that secrecy – her refusal to disclose – and ambiguity – her ability to construct multiple stories – provide her with a measure of power. She refuses to be fully known and, hence, fully “had”» [2, с. 379]. Доктор в данной ситуации находится на правах читателя. Он может верить или не верить, но он не в силах что-либо выяснить с точностью.

В словах рассказчика правдивое сливается с правдоподобным. Герой, наделенный реалистичным сознанием, обладает, как и любой человек, некоторыми представлениями о том, как строится история. В ней должно быть четкое деление на экспозицию, завязку, кульминацию, развязку; а также необходимы интрига, конфликт с антагонистом и другие атрибуты интересного сюжета. Герою важно, чтобы его слушатель проникся рассказанной историей и посочувствовал протагонисту. Для этой цели рассказчик готов поступиться достоверностью. Так, например, главная героиня и рассказчица Айрис в романе «Слепой убийца» активно

заимствует воспоминания других людей, родственников, друзей и слуг, чтобы воссоздать картину своего собственного раннего детства, о котором она лично помнит мало.

Помимо привлечения чужих источников, рассказчик не скупится и на более хитрые ходы. Например, многие герои М. Этвуд прибегают к формированию псевдо-интриги для привлечения интереса слушателя. Псевдо-интрига называется таковой потому, что не несет в себе особого смысла для главного конфликта истории, а служит только для удержания внимания и нагнетания атмосферы. Один из самых ярких примеров псевдо-интриги можно найти во второй и третьей книгах фантастической трилогии «Безумный Аддам»: одна из главных героинь Тоби с увлечением рассказывает о своей вражде с криминальным авторитетом Бланко, который якобы поклялся ей отомстить. Однако по мере разворачивания нарратива как для читателя, так и для самой рассказчицы, становится очевидно, что ее главная проблема вовсе не спор с местными бандитами, а собственная отчужденность и одиночество.

Псевдо-интрига всегда носит внешний характер: она разворачивается в действии, пространстве, не касаясь души и внутреннего мира рассказчика. Искусственная природа подобной интриги раскрывается в момент кульминации нарратива, когда герой, отвлекаясь и погружаясь в собственные воспоминания, на время забывает о своей публичной роли рассказчика и начинает говорить с самим собой.

С этого момента реальный конфликт истории выступает на первый план. Как правило, в отличие от псевдо-интриги, он протекает почти исключительно во внутреннем мире героя и мало влияет на его карьеру, дела, отношения. Возвращаясь к Тоби из трилогии «Безумный Аддам», следует сказать, что ее реальный конфликт – это не борьба с Бланко, а внутреннее недовольство собой и окружающими. Ее возлюбленный Зеб постоянно окружен женским вниманием, и она все время ревнует и боится его потерять. Чтобы подавить и спрятать этот настоящий страх, Тоби создает псевдо-интригу с ненавистным Бланко, который будто бы одержим мстостью Тоби. Интересно, что в данном случае псевдо-интрига напрямую противопоставляется реальному конфликту: любимый Зеб от Тоби убегает, а злодей, наоборот, ее преследует. И от Бланко рассказчица убегает так же, как ее возлюбленный от нее самой. Получается, что в сконструированной псевдо-интриге героиня ассоциирует себя с бандитом. Это нелицеприятное сравнение еще раз отсылает нас к главной проблеме рассказчицы – ее чувству одиночества и неполноценности.

Рассказ, начинающийся как занимательное повествование, попытка заинтересовать и переманить на свою сторону слушателя, постепенно превращается в разговор по душам, в исповедь. Однако даже когда герой намерен говорить правду, он все равно невольно путает и себя, и слушателя. В дело вмешиваются не зависящие от него обстоятельства. Как было сказано выше, герои М. Этвуд обладают реалистичным сознанием, и им, как и обычным людям, свойственно забывать и приукрашивать события. Часто рассказчики сами предупреждают о своей забывчивости, признаются, что рассказывают с чужих слов или точно не могут вспомнить: происходил ли на самом деле тот или иной эпизод или это было лишь сновидение.

Поэтому, как бы ни старались герой и его слушатель, между их восприятием происходящих событий всегда остается зияние. Их общее стремление разобраться, найти правду, смешанное с чувством недоверия к самой истории, вызывает к жизни образ суда. Во многих произведениях М. Этвуд он присутствует вполне очевидно. Так все повествование «Она же Грейс» строится вокруг судебного заседания. Судебный процесс присутствует в «Пенелопиаде» (2005), а в «Рассказе Служанки» и его продолжении «Заветах» он представлен в виде научного симпозиума, суда потомков.

Роль судей и присяжных исполняют слушатели и читатели. На месте подсудимого находится рассказчик. Его проникновенная речь должна тронуть судей, от этого зависит его будущее. «Borrowing from recent psychoanalytic investigations of the countertransference process that occurs in the analyst-analysand encounter, I view the reader-character transaction as a potent empathic event. Character is meant to have designs on the reader, to make the reader feel certain ways, assume certain roles, and even do certain things» [3, с. 228]. Начиная говорить правду после раскрытия основного конфликта нарратива, герой, однако, все равно может лгать. Это ложь во спасение. Герой хочет жить, хочет оправдаться, поэтому он, даже не замечая этого, будет хитрить, переиначивать события.

Любопытный пример здесь представляет главный конфликт в романе «Слепой убийца». Главная героиня Айрис рассказывает о жизни и смерти своей младшей сестры Лоры, которая покончила с собой. В ее смерти рассказчица согласна обвинить кого угодно и что угодно: от своей родни со стороны мужа до тягот послевоенных лет. «Этическая составляющая – очень важная часть романов Маргарет Этвуд. В каждом из своих романов писательница разрабатывает какую-либо нравственную проблему. В чем же нравственный посыл «Слепого убийцы»? Тема романа: предательство, ответственность за свои действия, тема искупления. Конфликт романа –

конфликт между долгом и желанием жить в комфорте, между максимализмом и конформизмом. Сестры различаются по отношению к жизни – компромисс, приспособление – с детства жизненная линия Айрис. Бескомпромиссность – отсутствие гибкости, inflexibility – основа личности Лауры» [4, с. 105]. Но в момент кульминации и слушателю, и самой Айрис становится понятно, что большая вина лежит на самой рассказчице. Айрис в замешательстве: она хочет покарать убийцу, но не готова ради этого жертвовать собственным добрым именем. Тогда рассказчица и приходит к образу «слепого убийцы». «Слепой убийца» – это время, определенное стечение обстоятельств, которое вынуждает хороших в принципе людей поступать не по совести. Найдя козла отпущения в образе неумолимого рока, Айрис очищается от вины.

Подводя итоги, следует указать на медленную и необратимую трансформацию, протекающую в сознании протагонистов М. Этвуд. «Their backgrounds suggest an unhealthy, weedy soil that causes their young plants to twist and permutate» [5, с. 276]. На протяжении всего повествования они являются ненадежными рассказчиками, но на каждом определенном этапе эта «ненадежность» проявляется в них по-разному. Начиная говорить, герои разыгрывают из себя невинных жертв, они готовы на откровенную ложь и хитрость. Но по мере развития повествования они уже сами жаждут найти истину, и ложь их обусловлена лишь слабостью памяти и фантазиями. Подобная метаморфоза помогает лучше понять и проследить ход мыслей героев. Интерес М. Этвуд к принципам работы сознания, памяти и воображения находит отклик во многих сферах современной науки и философии.

Список использованной литературы:

1. Berryman C. Atwood's Narrative Quest // The Journal of Narrative Technique. – vol. 17. – no. 1, Department of English Language and Literature. – Eastern Michigan University, 1987. – P. 51–56.
2. Stanley S.K. The Eroticism of Class and the Enigma of Margaret Atwood's 'Alias Grace.' // Tulsa Studies in Women's Literature. – vol. 22. – no. 2. – University of Tulsa, 2003. – P. 371–386.
3. Bouson J.B. The Anxiety of Being Influenced: Reading and Responding to Character in Margaret Atwood's 'The Edible Woman.' // Style. – vol. 24. – no. 2. – Penn State University Press, 1990. – P. 228–241.
4. Комаровская Т.Е. Аксиологические и художественные аспекты романа М. Этвуд «Слепой убийца» // Аксиологический диапазон художественной литературы : Сборник научных статей / Под научной

- редакцией В. Ю. Боровко, Е. В. Крикливец. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2020. – С. 103-106.
5. Goldblatt P. F. Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists // World Literature Today. – vol. 73. – no. 2. – Board of Regents of the University of Oklahoma, 1999. – P. 275–282.

ТЕМА ДВОЙНИЧЕСТВА В ПОВЕСТИ В. НАБОКОВА «СОГЛЯДАТАЙ»

Стомина А.А.

Луганский государственный педагогический университет

mihalkovanastya8991@mail.ru

Конец XIX – начало XX веков определяется небывалым общественным напряжением, ужесточением политических диссонансов. Именно в этот период было предначертано появление на свет В. Набокова (22 апреля 1899 г. – 2 июля 1977г.), который, как никто другой, «впитал» атмосферу данной эпохи: атмосферу кризисов и неожиданных перемен, восстаний, двух войн, трех революций. Все это не могло не отразиться на трансформации сознания и миропонимания человека данного периода и породило особое рубежное мировоззрение, которое характеризовалось усложнением связей человека с действительностью. Он ощущает растерянность перед огромным миром с его нестабильным положением и это обуславливает осознание человеком своего одиночества и заброшенности, вследствие чего происходит потеря внутренней целостности личности.

На этом этапе культурного развития становится актуальным феномен двойничества, как один из аспектов переходного сознания эпохи. Двойничество литературного героя является отдельным казусом проблемы характера, существующей с античных времен, когда личность представлялась одной чертой поведения. В литературе происходит постепенное усложнение «монохарактера», который был унаследован от классицистических предшественников. Противоречие между монохарактером и ощущением реальной сложности психики человека создает предпосылки для возникновения концепции двойничества.

На наш взгляд, особо важной, для понимания данного явления, является повесть «Соглядатай», написанная В. Набоковым в 1930 году.

В нашей статье будет рассмотрена система персонажей-двойников и принцип зеркальной симметрии в повести.

Повествование ведется от первого лица. Рассказчик – молодой человек из России хорошей русской фамилии, который после революции покинул родину и уже год, став эмигрантом, живёт в Берлине. Он вынужден зарабатывать себе на жизнь, найдя место гувернёра в русской семье. Смуров замкнут и стеснителен. Герой несчастен, так как не может найти свое место в жизни, при котором мог бы чувствовать себя полностью комфортно. Он

беспечен в отношениях с любовницей Матильдой, вследствие чего становится «боксерской грушей» для ее мужа Кашмарина. Униженный и оскорбленный Смуров принимает решение расстаться с жизнью.

Принцип зеркальной симметрии является основным в повести: он организует систему образов, композицию, его событийная реализация становится двигателем сюжета, зыбкого и настолько реального, насколько реальны набоковские персонажи. Их внутренняя жизнь гораздо существенней, материальнее, чем окружающая действительность, потому они живут в мире отражений – воспоминаний и фантазий. Такая всепроникающая зеркальность доведена в «Соглядатае» до предела: герой, застрелившись, продолжает «жить после смерти».

Таким образом, повествование можно разделить на две основные части – до и после выстрела героя, но граница между жизнью и смертью онтологически почти не различима. В «набоковском мире» главное различие между жизнью и смертью состоит в том, что «по ту сторону» действительности не судьба играет человеком, а он сам создает вокруг себя мир сообразно своим представлениям о нем.

В статье «“Соглядатай” – повесть об экранизации литературы» Игорь Смирнов утверждает, что В. Набоков уравнивает бытие после смерти с тем вторым рождением, которое дарует литературе искусство экрана» [1, с. 32-37]. Можно дополнить данное высказывание замечанием, что В. Набокову удастся организовать главную экранизацию внутри повести, зрителем которой в первую очередь является рассказчик, который думает, что после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции. Данное обстоятельство выясняется во второй главе. В реальной же действительности герой, очевидно, получает лишь ранение и попадает в больницу, где видит себя плотно закутанного не то в саван, не то в плотную темноту. Ему кажется, что мир вокруг не реальный, а созданный его воображением и он лишь «соглядаетствует» за собой со стороны: «...меня нет, – открывает тайну Наблюдатель, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают» [2, с. 344].

Эти тысячи зеркал, призраки-отражения, двойники – остальные действующие лица повести. Все люди, с которыми встречается Смуров, интерпретируются им как не более чем результат деятельности его сознания, которое пережило физическую смерть. Такая позиция даёт возможность для отстранения. Перед нами, по сути, какой-то перечень, «катаог» разнообразных мнений о некой фигуре, появившейся под фамилией Смуров, который повествователем не отождествляется с

собственной фигурой. При этом дистанция между ними оказывается нестабильной, то есть колеблется, становится то ближе, то дальше.

Пытаясь понять «сущность» Смурова через его «отражения» в восприятии окружающих, рассказчик собирает различные сведения о нём, вследствие чего убеждается, что у каждого знакомого своё представление о герое. Возникает множество «версий» Смурова, которые не только не совпадают друг с другом, но и вообще с реальным героем. Он предстает перед нами пошловатым, подловатым в момент объяснения с Ваней (Варварой Евгеньевной, одной из сестер-двойников, в семью которых он попадает после смерти), вороватым в сценах похищения дневника графомана Романа Богдановича и поиска в квартире Хрущевых «доказательств любви Вани к нему», ничтожным при попытке объясниться с Хрущевым, галантным, услужливым с покупательницами в книжной лавке букиниста Вайнштока, довольно приятным, на вечерах у Евгении Евгеньевны – старшей сестры Вани.

По мере разворачивания повествования образы повествователя – Смурова становятся всё более резкими и неконтролируемыми, достигая пика в тот момент, когда герой находит Ваню на балконе и говорит ей о своей любви.

Персонажи-зеркала расставлены В. Набоковым таким образом, что, отражая Смурова, они одновременно отражают и друг друга: например, Матильда, любовница Смурова, и ее ревнивый муж Кашмарин, который в начале повести, избив героя, по существу стал причиной его самоубийства. Матильда одержима одним и тем же гнетущим Смурова разговором – о муже: «Он обожает меня и дико ревнив. Он в Константинополе шлепал одним французом об пол, как тряпкой» [2, с. 300]. Образ мужа, создаваемый Матильдой, подтверждается и уточняется отражением в еще одном зеркале-персонаже – престарелом графомане Романе Богдановиче: «Был у меня там (в Константинополе – А. С.) один хороший знакомый – некий Кашмарин, одного француза избил до полусмерти – из ревности» [2, с. 314]. Матильда же, в свою очередь, является отражением первой, еще петербургской любовницы Смурова – домашней портнихи. Герою даже казалось, что не стоило ему подвергать себя опасности, перебираясь через финскую границу в курьерском поезде, чтобы «из одних объятий попасть в другие, почти тождественные» [2, с. 314].

Таким образом, В. Набоков создает дополнительный зеркальный эффект, используя схему «зеркало в зеркале»: она размывает границы реального, мистифицирует, сводит на нет все попытки какой-либо «систематизации смуровских личин».

Формула «зеркало в зеркале» не нова, ее можно найти, например, в «Дон Кихоте» или «Гамлете», но в них она является частным композиционным приемом: история губернаторства Санчо Пансы, вписанная в историю о подвигах Дон Кихота, пьеса «Мышеловка», моделирующая ход недавних событий в Эльсиноре, – роман в романе, пьеса в пьесе. Такая композиционная модель встречается и в творчестве В. Набокова: «Дар» содержит написанные Годуновым-Чердынцевым биографию «Жизнь Чернышевского», стихотворения и незаконченный роман об отце героя. Использование формулы «зеркало в зеркале» в «Соглядатае» отличается принципиально: она является доминирующей, организованная система зеркальных приемов реализует себя и сюжетно, и композиционно.

Раздвоившись в начале повести, Смуров и Наблюдатель в конце снова становятся одним человеком (данный эпизод, является симметричным по отношению к началу). По сути, происходит визуальное воссоединение, однако оно не является свидетельством подлинного воссоединения с оригинальным «я». Напротив, повествователь сопротивляется восстановлению подлинной реальности и себя в ней. Он возвращается к себе в комнату, находит отметину, оставленную пулей, и считает её доказательством того, что он действительно умер.

Таким образом, предыдущее воссоединение как бы снимается, у героя появляется новый путь продолжения прежней стратегии поведения, которая защищала его от оценок другими.

Лариса Стрельникова в статье «Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова “Соглядатай”» отмечает, что исчезновение одного из образов-зеркал для героя-автора не существенно, так как они тождественны и в качественном, и в количественном плане [3, с. 26-33]. Однако мы не соглашаемся с данной трактовкой. Ведь существенной деталью выступает встреча с Кашмариным «по ту сторону»: свирепый и безжалостно избивающий Смурова в начале повести Кашмарин, в конце подобострастно ищет встречи с ним и просит прощения. Не отступавший ранее от своих привычек и принципов, теперь он является без своей пресловутой трости. Трость, оставленная «по ту сторону», символизирует оставленные обязательства брэнной реальности жизни Смурова. Так, при помощи модификации в воображении Смурова героев-двойников В. Набоков показывает нам преобразование главного героя, развитие его личности.

Важным является тот факт, что воссоединение произошло перед встречей с изменившимся Кашмариным, а не до разговора героя с Ваней, в

которой, как ему казалось, он разглядит свой прообраз. Это дает нам право предположить, что истинный Смуров, это тот человек, который, отразившись в очередном, на этот раз последнем, встреченном человеке-зеркале, открыл для нас, наконец, себя настоящего. Ведь изменения Кашмарина являются прямым «отзеркаливанием» внутренних переломных изменений Смурова.

Парадокс повести заключается в том, что финал полностью переворачивает всё, что имело место до этого, а перед читателем заново встают вопросы о сущности предшествующих событий, о специфическом облике повествователя и общем смысле всех осуществляемых им метаморфоз.

В. Набоков изображает творческую личность, которая пытается преодолеть страх перед оцениванием и определением себя со стороны других, раскрывая тему столкновения героя с абстрактным понятием «Другого». Главный герой защищает себя от опасности «Других» через творчество, подлинное или не настоящее, осуществляя эту защиту через «сотворение» как себя, так и «Других».

Мы соглашаемся с утверждением Нины Берберовой, что повесть несет в себе новаторский характер художественного взгляда В. Набокова, и что именно в «Соглядатае» писатель созрел, «что-то в корне изменил в калибре произведений – ...молодость кончилась, и началась зрелость» [4, с. 258].

Подытоживая, хотелось бы подчеркнуть, что повесть «Соглядатай» непременно должна быть включена в ряд исследуемых произведений при рассмотрении концепции двойственности, ведь принцип двойничества и свойства зеркал-отражений достигают в ней своего апогея.

Список использованной литературы:

1. Смирнов И.П. «Как Владимир Набоков обманывал читателей («Соглядатай» — повесть об экранизации литературы)» // Звезда. – 2018. – №6. – С. 32–37.
2. Набоков В.В. Соглядатай // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 Т. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – 622 с.
3. Стрельникова Л.Ю. Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова «Соглядатай» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Научный журнал. – 2015. – №3. (Том 1). – С. 26–33.
4. Берберова Н.Н. Набоков и его «Лолита» // Владимир Набоков: pro et contra. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 256 – 264.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ ПЬЕСЫ-ЭКСТРАВАГАНЦЫ

Чернова В. А.

Московский педагогический государственный университет

155-smirnova@mail.ru

Автор диссертации «Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу» Ю.А. Скальная выделяет две биографии Б. Шоу: «Бернард Шоу. Его жизнь и произведения: критическая биография (авторизованная)» А. Хендерсона (1911) и «Бернард Шоу» (1946) Э. Бентли. А. Хендерсон определил ряд жанровых модификаций комедий Б. Шоу, отметив при этом, что одна и та же пьеса при ее создании ирландским драматургом может стать или комедией, или трагедией на короткий промежуток времени. Ю.А. Скальная обращает внимание на эту точку зрения А. Хендерсона. Отмеченная жанровая неоднородность пьес Б. Шоу открывает путь к более детальному анализу жанровых взаимодействий внутри каждой пьесы, способному вскрыть особенности их тональности и жанровой специфики, точки зрения автора на материал. Еще в первой трети XX века F. Sefton Delmer, автор книги «English literature from “Beowulf” to Bernard Shaw» (1919) в статье, посвященной творчеству драматурга, описывает достоинства пьес-дискуссий Б. Шоу: «<...> Shaw's long arguments are spiced with so much wit, his paradoxes are so naughtily impudent, his situations are chosen with such realistic observation of modern life and with such audacity, and his caricatures so mixed with good realistic portraits, that he has gained a large number of admirers and disciples» [1, с. 192]. [«Длинные аргументы Б. Шоу пронизаны большим количеством остроумия, а его парадоксы озорны и бесцеремонны, и ситуации в его пьесах выбраны со столь реалистичным обзором современной жизни и такой смелостью, и его карикатуры настолько смешаны с хорошими реалистическими портретами, что он посредством этих приемов получил большое количество поклонников и учеников». – Пер. с англ. В. А. Черновой].

Тем не менее, до сих пор исследования жанровой специфики пьес Б. Шоу шли по пути, намеченному Э. Бентли, который «провел разделение между “personal plays” (то есть теми, в которых на передний план выступают образы и эволюция главных героев,) и “disquitory plays” (теми, где внимание с героя переносится на действие как таковое, и главным событием происходящего является дискуссия)». О пьесах-дискуссиях писали А.С. Ромм «Джордж Бернард Шоу» (1965); Ф. Деннингхаус

«Театральное призвание Бернарда Шоу» (1978); А.Н. Трутнева «Пьеса-дискуссия в драматургии Б. Шоу конца XIX начала XX вв.» (2015).

Ю.А. Скальная делает вывод о том, что высказывания этих и других исследователей показывают, что Б. Шоу был экспериментатором в области жанра при создании своих драматических произведений, и это явление было обусловлено не только сменой викторианского образа жизни, но и стремлением драматурга преобразовать жанр пьесы с помощью введения элемента дискуссии ради самого эксперимента.

Особенность драматического конфликта исследуется в первой главе монографии «Драматургический метод Бернарда Шоу» (1965) А.Г. Образцовой. «Неистовый ирландец» считал, что пьеса невозможна без развития сценического конфликта. Исследователь приходит к выводу о том, что «драматический конфликт выражал себя у Шоу в острейшем, напряженнейшем столкновении ложных представлений о жизни с подлинным пониманием ее» [7, с. 39]. Такое наполнение доведенного до предела конфликта легло в основу одноактных пьес экстравагантц 1913-1917 годов. По мнению Ю.А. Скальной, именно дискуссия стала формой выражения конфликта в пьесах «неистового ирландца», и в его основе лежит контраст, и П.С. Балашов определяет ранние драмы Шоу как вариации «комедии контрастов» [3, с. 150].

В одноактных экстравагантцах нет места для развернутых дискуссий. Здесь в утрированной форме подается то, что в пьесах дискуссиях явлено, по определению Балашова, как «поэзия ищущей мысли и подлинного чувства» [3, с. 150]. У каждой из пьес Б. Шоу есть своя жанровая особенность. П.С. Балашов подчеркивает это, когда дает жанровые характеристики пьес Б. Шоу 1894-1896 годов, с которыми соглашается Ю.А. Скальная: «Оружие и человек» – комедия утраты иллюзий, «Избранник судьбы» – пародия на фешенебельную комедию, «Ученик дьявола» – пародия на мелодраму, а «Кандида» – семейно-бытовая драма со скрытой лирической основой для сатиры [3, с. 119, 123, 126, 133].

Эти выявленные жанровые особенности рассмотрены в монографии П.С. Балашова «Художественный мир Бернарда Шоу» (1982), в которой две главы посвящены анализу комедийных жанровых форм у Шоу и подробному рассмотрению истории создания первой пьесы Шоу «Дома вдовца» (1885-1892). П.С. Балашов считает, что пьеса «Дома вдовца» является ключевым пунктом ко всему дальнейшему творчеству Б. Шоу, поскольку дает возможность «увидеть наглядно, какой коренной ломке подвергались у него жанр семейно-бытовой комедии и чувствительной мелодрамы. Отказываясь строить сюжет на цепи случайностей – на

недоразумениях, подставных фигурах и т.п., Шоу стремится к глубоко реалистическому осмыслению событий как проявления определенной социальной закономерности» [3, с. 92-93]. Нас будет интересовать, как социальные закономерности проявляются в гротескной драме, создающейся на принципиально новой основе, чем чеховская реалистичная драматургия, во влиянии которой Б. Шоу признавался в 1917 году. Ю.А. Скальная приходит к выводу, что уже в первой пьесе «Дома вдовца» (1885-1892) просматривается связь между прозаическим творческим наследием «неистового ирландца» и его драматургией.

В литературоведении исследовано и обращение Б. Шоу к притче – повествовательному архаичному жанру, не теряющему своей актуальности в XX веке. Драматическим притчам Б. Шоу посвящена работа С. Комарова («Драма-притча в мировой литературе XX века», 2011). К ним относятся «Андрокл и лев» (1912) и «Притчи о далеком будущем» (1948).

Испытав влияние драматургии А.П. Чехова, Б. Шоу шел своим путем, совмещая правдоподобие (принцип «как в жизни») с экстравагантно измененной действительностью. В.Г. Бабенко в книге «Драматургия современной Англии» (1981) прямо указывает на то, что Шоу спасал драму «от невыносимого сценического подobia, создавая пьесы-экстраваганцы. Их чертами он называет свободную композицию с легко перемежающимися эпизодами, утрирование, свободное перенесение действия с одной половины земного шара на другую» [2, с. 20]. Исследователь отмечает, что «засилье в общественной жизни Европы демагогов любого толка сильно поколебало веру Б. Шоу в разумную пропаганду и агитацию, привело к распаду его фабианского реформизма. Косвенным выражением такой позиции в драме стали его эксперименты со спорами, ведущими в никуда. В данном аспекте типичны пьесы “Тележка с яблоками”, “Горько, но правда”, “На мели”» [2, с. 22]. Абсурдное начало, по наблюдениям В.Г. Бабенко, у Б. Шоу всегда представляется социально определенным и соотношенным с конкретным объектом сатиры, т. е. парадоксальным образом имеющим глубинный смысл. Содержание его коротких «экстраваганц», по мнению исследователя: «неизмеримо полнее отражают реальные политические ситуации, чем содержание пьес драматургов-абсурдистов 50-60-х годов, таких, как С. Бекет и Э. Ионеско» [2, с. 23]. Свою мысль В.Г. Бабенко иллюстрирует на примере анализа пьесы «Тележка с яблоками», которую относит к экстраваганце, и показывает, как Шоу осмеивает очередную пропагандистскую кампанию лейбористов и распад самого процесса мышления западного политика. Такая участь ожидает и министров – главных героев «Тележки с яблоками», – «чей мозг давно исполняет лишь

примитивную функцию бесконечного отражения одних и тех же старых-престарых доводов» [2, с. 24]. Их внушительные «античные» имена: король Магнус, лидер кабинета Протей, секретари Памфилий и Семпроний, министр финансов Плиний, министр иностранных дел Никобар, министр колоний Красс и т.п., высмеивают уровень их интеллекта, контрастируя с уровнем античных носителей этих имен, и подчеркивают убожество и несовременность персонажей.

Дополним это наблюдение своими доводами: имя короля Магнуса (от лат. Великий) приобретает сатирический оттенок, когда вошедший придворный видит сцену драки короля с его любовницей Оринтией (действие первое). Имя Протея, который является лидером кабинета, в переводе с латинского языка означает «хитрец; лукавый человек; изменчивая натура; непостоянный» [5, с. 631]. На протяжении всей пьесы наблюдается поведение Протея в разных жизненных ситуациях, и подчеркивается, что он как личность полностью оправдывает свое имя. Имя Аманды, министра связи, в переводе с латинского означает «милый; приятный» [5, с. 51], и женский персонаж выписан как женственный, кокетливый и остроумный приятный собеседник.

Отличительной чертой пьес-экстраваганц является отсутствие положительного героя. В.Г. Бабенко по этому поводу замечает, что природа фарса идей определила отсутствие этого героя. Исследователь подчеркивает, что в фарсе старого вида, который восходил к культовым и ярмарочным действиям, ловкий, лицемерный человек являлся положительным героем. Главной чертой этого персонажа было жизнелюбие, которое во многом и обеспечивало его успех. Исследователь, анализируя пьесу «Тележка с яблоками» Б. Шоу, обращает внимание на то, что «характеры не имеют потенции саморазвития, читатель и зритель увлечены лишь виртуозной игрой оттенков и вариаций уже знакомых черт персонажей: хитрости, болтливости, глупости» [2, с. 25].

З.Т. Гражданская в монографии «Бернард Шоу: очерк жизни и творчества» (1965) отмечает, что в период с 1931 по 1938 год в его творчестве преобладает «гротескно-сатирический жанр» [4, с. 188], который представлен целым рядом «причудливых фарсов, или “экстраваганц”, с трагическим подтекстом – картина действительности бессмысленной и враждебной человеку, почти невозможной, но все же существующей на земле» [4, с. 188]. Исследователь подчеркивает, что после Октябрьской революции «излюбленным жанром становится политическая комедия, так называемая “политическая экстраваганца”. Парадоксальность, ранее

проявлявшаяся в построении характеров и их неожиданном раскрытии, теперь откровенно выносятся на поверхность пьес» [4, с. 161].

И.Б. Канторович в диссертации «Бернард Шоу в борьбе за новую драму» (1965) считает, что жанр экстраваганцы является доминирующим в период с 1901-1913 год, и дает его определение как «реалистическое переосмысление исторической драмы, елизаветинской драмы, мелодрамы» [6, с. 451].

Таким образом, исследователи (А.С. Ромм, И.Б. Канторович, З.Т. Гражданская) считают экстраваганцами пьесы Б. Шоу, которые имеют хотя бы один или два гипотетически определенных нами элемента (при этом З.Т. Гражданская отдельно выделяет «политическую экстраваганцу», т.е. драму, имеющую политическое содержание), но никто из них не выделяет совокупность признаков, в соответствии с которыми пьеса может считаться экстраваганцей или иметь ряд элементов экстраваганцы.

Список использованной литературы:

1. Sefton Delmer F. English literature from «Beowulf» to Bernard Shaw. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1919.
2. Бабенко В.Г. Драматургия современной Англии. – М.: Высшая школа, 1981. – 310 с.
3. Балашов П.С. Художественный мир Бернарда Шоу. – М.: Художественная литература, 1982. – 326 с.
4. Гражданская З.Т. Бернард Шоу: очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1965. – 230 с.
5. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1986.
6. Канторович И.Б. Бернард Шоу в борьбе за новую драму: автореф. дисс. ... д. филол. н. – Свердловск, 1965. – 39 с.
7. Скальная Ю.А. Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу: дисс. ... к. филол. н. – М., 2018. – 239 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОБСУЖДЕНИЕ ОЧНЫХ ДОКЛАДОВ

1. Гатауллина Д.Н. Концепции символа и мифа в лирике Ф.И. Тютчева

Вопросы докладчику:

- Миф для автора – это область литературы или религии?
- С точки зрения Ф.И. Тютчева апокалипсис – это полное уничтожение или возможность перерождения?
- Можно ли сказать, что Апокалипсис – это предупреждение и надежда?

2. Коваленко Е.В. Мотив воды в романе Пэт Баркер «Возрождение» ('Regeneration')

Вопросы докладчику:

- Является ли эпизод обнаружения Бёрнса во рву ветхозаветной аллюзией? Можно ли провести параллель со рвом Даниила?
- Исследовала ли П. Баркер документальные источники, например, дневники?
- Берет ли П. Баркер какие-либо образы из «Белой богини» Р. Грейвса?
- Сравнивали Вы роман П. Баркер с другими антивоенными романами?
- Реализуется ли в романе тема «отцов и детей»: бунт детей, обреченных на смерть, против отцов?

3. Бабий А.В. Влажность и сухость: поэтика воды в лирике А.Ч. Суинберна

Вопросы докладчику:

- Почему автор выбрал стихию воды для изображения стремления человека соединиться с природой?
- Можно ли сказать, что лирический герой стремится раствориться в стихии воды?
- Можно ли говорить об оппозиции «небесное – земное»?
- Как Суинберн работает с традициями сентиментализма и романтизма?
- Присутствуют ли в поэзии Суинберна апокалиптические мотивы?

4. Кузьмина А.В. Стихотворение Г. Гейне «Зловещий грезился мне сон» («Ein Traum, gar seltsam schauerlich») в переводе М.Л. Михайлова

Вопросы докладчику:

- Привнес ли переводчик в свой перевод русские сказочные мотивы?
- Встречается ли ретардация в оригинале и переводах стихотворения Гейне?

5. Мартыненко Е.А. «1982, Жанин» А. Грея как роман воспитания

Вопросы докладчику:

- Обязателен мотив переезда для жанрового канона?
- Есть ли в исследуемом романе отсылки к М. Прусту?
- Можно ли предположить, что в данном случае отказ от воспоминаний становится условием сохранения цельности?
- Автор стремится модернизировать роман-воспитание или для него это пространство игры с читателем?
- Затронута ли в романе проблема национальной идентичности?
- Используются ли в романе кинематографические приемы?
- Какова поэтика названия?

6. Найдёнова Р.Р. Ненадежные рассказчики Маргарет Этвуд

Вопросы докладчику:

- Работает ли в романе английская традиция «ненадежного рассказчика»?
- Какова цель использования ненадежного рассказчика в исследуемом романе М. Этвуд?
- Можно ли говорить о влиянии японских авторов?

7. Рубинская Е.С. Кризис интермедиального проекта (на материале романа Ричарда Пауэрса “The Gold Bug Variations”)

Вопросы докладчику:

- Работает ли в романе числовая символика?
- Учитывается ли программная музыка в творчестве Р. Пауэрса?
- Можно ли отнести роман к интеллектуальной литературе?

8. Стомина А.А. Тема двойничества в повести В. Набокова «Соглядатай»

Вопросы докладчику:

- Нет ли переключек с повестью Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда»?

- Сопоставлялась ли в исследовании повесть В. Набокова с другими литературными традициями?
- Важен ли Другой для обретения собственной идентичности?
- Преобразуются ли народно-фольклорные традиции в повести В. Набокова?

ОБСУЖДЕНИЕ СТЕНДОВЫХ ДОКЛАДОВ

(публикуются вопросы, заданные к докладам заочных участников)

1. Курылко М.Э. Новаторский театр русского футуризма.

Вопросы к докладу:

- Входит ли (предполагается ли ввести?) в круг исследования анализ афиш футуристического русского театра? Если да, то как представлен в них синтез искусств?
- Рассматривается ли в диссертационном исследовании колористическая гамма русского футуристического театра?
- Предполагается ли сравнительный анализ с итальянским футуристическим театром?
- Будет ли учитываться поэтика итальянского (и шире – европейского) кабаре, приобретшего особую популярность на рубеже XIX-XX вв., а также в 1910-20-е гг. (жанры, тематика, сценические особенности, работа с «четвёртой стеной» и т.д.)?
- Хотелось бы услышать об отношении русских футуристов к политическим событиям современности. Есть ли в этом плане сходство с европейской футуристической ветвью (или отличие)?
- Видит ли автор работы определённые закономерности в использовании русскими футуристами широкой жанровой палитры? Или выбор жанров носит случайный (формальный) характер?
- Связан ли и в какой степени русский футуристический театр с экспериментами европейской «новой драмы» начала XX века?
- В какой степени русским футуристам присущ пародийный элемент (отсылка к известным произведениям «новой драмы», символистской или экспрессионистской драмы, а также к русскому сценическому репертуару)?
- Можно ли говорить об определенной трансформации драматического «слова» и «действия»?
- Можно ли говорить о влиянии индийского театра на представления футуристов о важности жеста, движения?
- Как были переосмыслены в театре футуризма приемы античной драматургии?
- Что теоретики футуристического театра подразумевали под возвращением к «изначальному слову»? Как «изначальное слово» связано с концепцией «бессознательного» З. Фрейда?
- В чем заключался бунт футуристов против традиций русского театра?

- Как в русском футуристическом театре реализуются приемы эклектики и синтеза? Есть ли в этом аспекте принципиальные отличия от театра итальянского?

2. Лузан А.А. Сингулярность в пространственно-временном континууме романа В.Вулф «Орландо»

Вопросы к докладу:

- Как автор статьи смотрит на предложение подтянуть к разработке сингулярности такую концепцию «времениподобности», как «вечное возвращение» Ф. Ницше, который, по сути, ещё до теоретической физики вольно или невольно актуализировал эту проблему? Кстати, это не противоречит и заключению У.Х. Одена о сочетании в прозе Вулф «мистичности» и конкретики, и интеллектуальным спекуляциям в искусстве переходной поры (к. XIX-нач. XX вв.) на тему хронотопа во всех его ипостасях (литература, живопись, кинематограф).
- Хотелось бы, чтобы «точки разрыва-перехода в континууме» были обозначены в работе более наглядно с привлечением континуальных маркеров. Надеемся, что в диссертационном проекте это предполагается.
- Как соотносится хронотоп замка с традиционным для английской литературы образом Дома? Способствует ли английский контекст топоса дома передаче идеи «возвращения»?
- Можно ли говорить о библейской аллюзии топоса Сада?
- Важна ли символика дуба?
- Можно ли сказать, что искусство является реальным способом путешествия во времени?
- Как изменяется сознание и мироощущение протагониста благодаря уникальному опыту (долгий срок жизни и др.)?
- Можно ли включить в описанную Вами систему координат ощущения пространства и времени читателя? Как бы они могли взаимодействовать с представлениями протагониста и автора?
- Была ли В. Вулф знакома с работами А. Эйнштейна? Или его идеи лежат в основании авторского метода анализа романа «Орландо»?

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы.
Особенности художественной коммуникации**

Материалы Международного аспирантского семинара
по истории и теории литературы
10 декабря 2021 года

Язык издания: русский.

Компьютерная верстка: О.В. Голуб