

**Министерство науки и высшего образования Российской Федерации**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение**  
**высшего образования «Донецкий государственный университет»**



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

***«Особенности художественной коммуникации»***

Материалы  
Международного аспирантского семинара  
по истории и теории мировой литературы  
13 декабря 2022 года

Донецк 2023

**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, 13 декабря 2022 г.) / Отв. ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонГУ, 2023. – 84 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонГУ (протокол № 6 от 26.06.2023 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 государственного университета, Литературного института им. А.М. Горького, Российского университета дружбы народов, Российского государственного гуманитарного университета, Нижегородского государственного исследовательского университета им. Н.И. Лобачевского, Южного федерального университета. Заочно приняли участие аспиранты Горловского института иностранных языков и Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

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 государственный университет,  
Факультет иностранных языков,  
Кафедра зарубежной литературы  
пр. Гурова, 14  
г. Донецк  
тел.: +7-856-302-09-28  
E-mail: [kf.foreign\\_lit@donnu.ru](mailto:kf.foreign_lit@donnu.ru)

---

© Донецкий государственный университет, 2023

© Коллектив авторов, 2023

## Содержание

<i>Бабий А.В.</i> Колористическая составляющая образной системы сказки Дж. Рёскина «Король золотой реки»	3
<i>Коваленко Е.В.</i> Речь и молчание в контексте романа Пэт Баркер «Возрождение»: коммуникативный аспект	7
<i>Кравец С.А.</i> Роль сквозных мотивов беды и катастрофы в художественной коммуникации (на материале ранней и зрелой прозы Андрея Платонова)	11
<i>Крюкова В.Г.</i> «Рама из слоновой кости» Эдит Несбит: приемы стилизации готической новеллы	18
<i>Курылко М.Э.</i> Кинематографичность пьесы Велимира Хлебникова «Мирсконца»	25
<i>Матюнина Т.С.</i> Место малой прозы Джин Рис в жанровой традиции модернистского рассказа (К. Мэнсфилд, А.П. Чехов, Э. Хемингуэй)	30
<i>Найденова Р.Р.</i> Роль антагониста в построении нарратива у Маргарет Этвуд	40
<i>Плахтий Т.П.</i> Художественное синтезирование как нарративный принцип драмы (на материале пьесы Николая Кулиша «Патетическая соната»)	46
<i>Подольск С.М.</i> Георг Брандес и Кнут Гамсун	54
<i>Поспелова О.С.</i> Мотив кольца в скандинавских сказаниях на сюжет Золушки как попытка связать фольклорное эпическое творчество с литературной сказкой	61
<i>Хварцкия Л.Д.</i> Поэтика патафизики Альфреда Жарри на примере пьесы «Король Убю»	67
<i>Чжоу Лулу</i> Перевод и изучение творчества Светланы Алексиевич в Китае	74
Приложение	78

**А.В. Бабий**

*Донецкий государственный университет*

*[pasadena1994@mail.ru](mailto:pasadena1994@mail.ru)*

## **КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ СКАЗКИ ДЖ. РЁСКИНА «КОРОЛЬ ЗОЛОТОЙ РЕКИ»**

Сказка Джона Рёскина «Король Золотой Реки», написанная теоретиком искусства и писателем в 1841 году для будущей жены, – единственное художественное прозаическое произведение автора. В нём отразились не только эстетические принципы, которым отдавал предпочтение Дж. Рёскин, но и его христианское мировоззрение. Это можно увидеть на примере ключевых образов и мотивов сказки, где немаловажную роль играют цветные аллегории.

Колористическую гамму произведения составляют преимущественно природные образы и предметы домашнего обихода героев. Отдельное место занимают и описания персонажей. Можно в качестве основной выделить триаду «золотой-белый-красный», а также чёрный цвет, который встречается в сказке не так часто, но вместе с золотым является ключевой контрастной парой, так как два основных колористических образа сказки – *Золотая река* («*Golden River*») и *чёрные камни* («*black stones*»). В них мы видим мотив награды и наказания. Глюк за свою доброту, кротость и милосердие удостоивается стать хозяином Золотой реки, а его братья за жестокость и равнодушие к страждущим обращаются в чёрные камни. Чёткое аллегорическое разделение светлого и тёмного проходит через всё произведение.

Уже в описании персонажей виден контраст. Глюк – «<...> красивый, голубоглазый двенадцатилетний мальчик [дословно: не старше двенадцати лет]» [1, с. 4] («<...> not above twelve years old, fair, blue-eyed<...>» [2, p. 16]), что соответствует викторианским представлениям о красоте и невинности. Братья же, Шварц и Ганс, «<...> отличались нелюдимостью и черствостью к людям, а лица у них были замечательно безобразны. Как за свои качества, так и за внешний вид они прослыли всюду под именем “Чёрных Братьев”» [1, с. 3] («<...> were very ugly men,<...> and were, in a word, of so cruel and grinding a temper as to receive from all those with whom they had any dealings the nickname of the “Black Brothers”» [2, p. 15-16]). Даже имя одного из братьев – Шварц – в переводе с немецкого языка означает «чёрный». Здесь мы видим классическое для викторианского времени

противопоставление даже во внешности голубого (цвет невинности), и чёрного (цвет порока).

Золото и золотой цвет занимают ключевое место в цветовой палитре и в образном ряду произведения не только как символ вознаграждения, но и как признак достатка семьи. Жадные братья занимались накоплением и не помогали соседям. В трудные времена им пришлось заставить Глюка переплавить оставшиеся золотые вещи. Примечательно, что даже в ситуации крайней нужды братья не поступают своей скупостью, и Шварц предлагает Гансу «подмешивать в золото побольше меди» [1, с. 10] («<...> we can put a great deal of copper into the gold, without any one's finding it out» [2, p. 33]). Так Глюк лишается любимой кружки, но узнаёт, что именно в ней обитает карлик, одетый в золото, который оказывается королём Золотой реки и предлагает совершить паломничество к своим владениям. Король ставит условие: для того, чтобы получить все богатства Золотой реки, нужно набрать чистой воды и, проделав трудный путь, влить три капли в реку. Так, в образе золота заключается антитеза земного и возвышенного: на одном полюсе – переходящий достаток братьев, на другом – вечное владение долиной Золотой реки, доступное лишь одному из них, не утратившему человечности.

Путь героев к реке также описан посредством образов, которые составляют колористически очерченную картину. Так, Шварцу, одному из «Чёрных Братьев», сопутствовали кровавого цвета туманы и молнии, и обстановка была насыщена чёрным цветом и оттенками красного. После того, как Шварц пожалел воды для ребёнка, показалась слегка красноватая дымка (в оригинале – «пурпурная») как предупреждение: «Облаков на небе не было, но день всё-таки не был ясным: какая-то красноватая дымка заволакивала воздух, и от этого горы казались мрачными» [1, с. 20] («The day was cloudless but not bright: there was a heavy purple haze hanging over the sky, and the hills looked lowering and gloomy» [2, p. 56-57]).

После отказа в воде старику «опять показалось ему, что свет померк перед глазами и кроваво-красный туман заволок небо. Тучи поднялись высоко, колыхаясь, точно морские волны во время бури, и кидали длинную черную тень на тропинку, по которой подвигался Шварц» [1, с. 21] («Then again the light seemed to fade from before his eyes, and he looked up, and, behold, a mist, of the color of blood, had come over the sun; and the bank of black cloud had risen very high, and its edges were tossing and tumbling like the waves of the angry sea. And they cast long shadows, which flickered over Schwartz's path» [2, p. 58]).

Далее по пути Шварц встречает своего брата Ганса, чей путь к Золотой Реке не увенчался успехом; он насмехается над мучениями брата, и после этого небо над ним пестрит молниями: «И гряда *чёрных* туч поднялась к зениту, и из неё изверглась остроконечная *молния*, и волны *тьмы*, казалось, вздымались и плавали, между её вспышками, по всему небу. И та часть неба, где садилось солнце, была полностью ровной и напоминала озеро *крови*; и сильный ветер появился в небесах, разрывая *багряные* облака на части и бросая их в *темноту*» («And the bank of *black* cloud rose to the zenith, and out of it came bursts of spiry *lightning*, and waves of *darkness* seemed to heave and float, between their flashes, over the whole heavens. And the sky where the sun was setting was all level and like a lake of *blood*; and a strong wind came out of that sky, tearing its *crimson* clouds into fragments and scattering them far into the *darkness*» [2, p. 59]).

И, наконец, когда Шварц бросил флягу в воду, «раздался страшный удар грома, молния сверкнула перед глазами Шварца, земля заколыхалась под ногами, и он рухнул в воду» [1, с. 21] («<...> and the roar of the waters below, and the thunder above met as he cast the flask into the stream. And, as he did so, the *lightning* glared in his eyes, and the earth gave way beneath him, and the waters closed over his cry» [2, p. 59]). Возможно, здесь кроется некая зеркальная аллюзия распятия Иисуса Христа, когда «<...> померкло солнце, и завеса в храме раздралась посередине» (Лк., 23:45). В Евангелии раздирание храмовой завесы ознаменовало мученическую смерть Иисуса на кресте, а в сказке – победу над злом.

Совсем иная цветовая гамма сопровождает путь Глюка. Когда он дал выпить воды ребёнку, то увидел, как «<...> все виды прекрасных цветов росли на скалах – *ярко-зелёный мох* с *бледно-розовыми, похожими на звёзды, цветами*, и мягкие, воронкообразные *горечавки, голубее* самого голубого неба, и чистые *белые прозрачные лилии*» («And then there were all kinds of sweet flowers growing on the rocks, *bright green moss* with *pale pink, starry flowers*, and *soft belled gentians*, more *blue* than the sky at its deepest, and pure *white transparent lilies*» [2, p. 63]). Образ лилии, традиционно связанный с христианской символикой, в частности, с Богородицей [3, с. 292], играет важную роль в сказке. Карлик (Король Золотой Реки) «<...> сорвал *белоснежную лилию*. На лепестках цветка *блестели как алмазы три капли росы*» [1, с. 25] («<...> the dwarf<...> plucked a *lily* that grew at his feet. On its *white leaves* there hung *three drops of clear dew*» [2, p. 66]). Он дал Глюку эту лилию, чтобы тот влил в реку три капли чистой воды взамен воды из Серебряного ключа, так как по пути Глюк истратил эту воду, чтобы помочь страждущим. Так «чистая вода из источника милосердия» [1, с. 25] («the

water which is found in the vessel of mercy» [2, p. 65-66]) преобразует пейзаж вокруг: «На глазах Глюка, на местах, орошенных водою, *зазеленела трава*, а из влажной земли стали пробираться различные растения. По берегам реки появились *цветы, мирты и виноградные лозы*; вырастая, они бросали тень на мертвую до сих пор долину» [1, с. 26] («And as Gluck gazed, *fresh grass* sprang beside the new streams, and creeping **plants** grew, and climbed among the moistening soil. *Young flowers* opened suddenly along the river sides, as stars leap out when twilight is deepening, *and thickets of myrtle, and tendrils of vine*, cast lengthening shadows over the valley as they grew» [2, p. 67]). Так христианская идея награды за претерпеваемые страдания во имя милосердия дополняется образами лилии, Золотой Реки (золото – цвет славы в христианстве) и цветущей долины (аллегория обретённого Рая).

Таким образом, автор представил в сказке определённую колористическую картину. Светлые цвета – золотой, белый, голубой – связаны с невинностью, милосердием и вознаграждением. Они противопоставляются красному и чёрному как цветам, связанным с испытанием и наказанием. Мы видим, что колористика сказки «Король Золотой реки» строится главным образом на приёме аллегии, что в полной мере отражает христианский дух произведения и саму христианизированную эстетику, столь востребованную английскими прерафаэлитам и Дж. Рёскиным.

### Список литературы

1. Рёскин Дж. Король Золотой реки. – СПб.: Книгоиздательство «А.Ф. Суховой», 1912. – 33 с.
2. Ruskin J. The King of the Golden River or The Black Brothers. – Boston: Mayhew & Baker, 1860. – 71 p.
3. Тресиддер Дж. Лилия // Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1993. – С. 292.

**Е.В. Коваленко**  
*Донецкий государственный университет*  
*KovalenkoEck@yandex.ru*

## **РЕЧЬ И МОЛЧАНИЕ В КОНТЕКСТЕ РОМАНА ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ»: КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ**

Роман Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration», 1991) открывается реальным историческим текстом, примером публичной коммуникации, а именно – протестным открытым письмом «окопного поэта» Зигфрида Сассуна против хода Первой мировой войны, текст которого был зачитан в английском парламенте. Сразу за ним в романе следует дискуссия Риверса, будущего лечащего врача Сассуна, и Брайса, главного врача госпиталя под названием Крейглокхарт, которые опасаются, что на их лечебное учреждение может пасть тень, если поэт окажется уклонистом и симулянтом. В финальной сцене доктор Риверс прощается с Сассуном перед отправкой того на фронт и заканчивает свой медицинский отчёт о нём как о пациенте.

Романный нарратив Баркер соткан из коммуникативных актов: художественный текст практически полностью состоит из пространных, словно стенографированных, диалогов. Для доктора Риверса диалог является одним из методов психотерапии, который он применяет для лечения пациентов, а также инструментом познания. Всё новое, всё, что меняет его отношение к действительности и формирует его личность, приходит к нему в процессе коммуникации и во время сеансов, и в частных беседах.

По О. Розенштоку-Хюсси, приоритетная, конституирующая роль в диалоге отводится слушанию, а не говорению: человек становится человеком, самим собой и обретает своё «Я» только в ответ на обращённое к нему слово другого человека: человек, не слышащий обращённого к нему слова, не в состоянии понять, «кто он», «что хочет», «к чему стремится» [2, с. 38]. В конце романа, проводив Сассуна на фронт, Риверс вспоминает, как «пытался изменить свою жизнь, когда вернулся из Меланезии во второй раз, и как эта попытка провалилась. Он продолжал быть сдержанным, замкнутым, нелюдимым» [3, с. 249]. Только встреча с «другими», прежде всего с поэтом, смогла стать катализатором внутренних глубинных изменений. Успех этого акта коммуникации является результатом



уважительного отношения сторон друг к другу, искреннего желания Риверса понять своего пациента, стремления осознать причины его поступка и безусловное принятие личных особенностей собеседника.

Работа в Крейглокхарте заставила Риверса не только признать искренность Сассуна, но и прийти к собственному неприятию войны: «В молодости он был и по темпераменту, и по убеждениям глубоко консервативен, и не только в политике. Теперь, в зрелом возрасте, сам масштаб беспорядка, казалось, вынуждал его вступать в конфликт с властями по очень широкому кругу вопросов <...> медицинский, военный. Что угодно. Общество, пожирающее собственную молодежь, не заслуживает автоматической или беспрекословной преданности. Возможно, бунт стариков мог бы значить гораздо больше, чем бунт молодежи» [3, с. 249].

Взаимодействие Риверса как слушателя с миром – единственный пример по-настоящему успешной коммуникации, ведущей к обновлению и преобразению личности героя без утраты собственной автономии. Делая главным героем романа именно Риверса, а не Сассуна, Баркер переносит акцент повествования с «выбора между молчанием и речью, принадлежащего к первой и последней свободе человека» [1, с. 25] на экзистенциальный выбор слышать или не слышать, принимать, пытаться понять, или отвергать.

Протест Сассуна выглядит как акт «неразумности» в терминологии Фуко. Поэт и сам признаётся в разговоре с Ривесом, что не надеялся в одиночку остановить войну. «Однако его поступок не был разумным и не укладывался ни в какие очевидные политические или психологические категории: представлялось, что нервный срыв – лучший ярлык, который можно было на него повесить» [4, с. 7].

«Неразумность» протеста поэта заключается не только в том, что он говорит «неудобную» правду, не совпадающую с официальными заявлениями правительства. Проблема этого неудавшегося акта коммуникации в том, что он изначально обречён на провал. Взаимодействие с «институциональными» собеседниками всегда включает в себя отношения власти и подчинения и не может реализоваться как полноценный диалог, главным из условий которого является равенство и взаимный интерес сторон.

Подобную дистанцию можно наблюдать и в отношениях «пациент-психотерапевт» начала XX века. Так, многие пациенты поначалу относятся к доктору Риверсу враждебно, подозревая того в желании поскорее отправить их на фронт. Доктор стремится к диалогу, в котором занимает

позицию безоценочного, но активного слушателя, отказываясь от рамок институциональной роли, навязанной ему должностью, от предубеждений и идеалов, навязанных обществом.

При этом Риверс, придерживаясь профессиональной этики, избегает ситуаций, когда он может проявить свой внутренний мир в общении с пациентами: он исключает упоминание личных фактов, не даёт оценок и не высказывает собственного мнения. Пациент Прайер язвительно комментирует эту особенность коммуникации, называя доктора «обоями», что передаёт подчёркнуто безличную манеру общения Риверса: «Неужели обои заговорили?». Для Риверса не является неожиданностью то, что преобразующая сила диалога оказывается «обоюдоострым мечом», но для него привычнее ситуация, когда «врачи так же непрозрачны для своих пациентов», как их отцы: «Сыновьям так трудно поверить, что в отце есть что-то, на что стоит обратить внимание. Пока он не умрёт и не станет слишком поздно» [3, с. 148].

Смена ролей «слушающего» и «говорящего» в иерархичных отношениях кажется непривычной, дискомфортной и заставляет Риверса задавать неудобные вопросы прежде всего самому себе: почему эта ситуация привлекает его внимание и что он сам пытается скрыть от пациентов: «Доктор, излечи сам себя» [3, с. 148].

Позицию, противоположную Риверсу, занимает доктор Йилленд, практикующий шоковые методы лечения контузий. Его пациент, Каллан, как и Прайер, страдает травматической немотой (мутизмом). В процессе лечения, которое больше напоминает пытку, Йилленд говорит пациенту: «Ты должен говорить, но я не буду слушать ничего из того, что ты хочешь сказать» [3, с. 197]. Подобно институту государственной власти в случае с Сассуном он «чинит пациента», чтобы вернуть его в парадигму разумного, избавить от упорствования в этой «неразумности».

Мутизм репрезентирует также и трагическую разобщённость, невозможность говорить и неумение слушать и слышать, невозможность идти на контакт с другим, неспособность выйти за пределы своего ограниченного «я» для понимания другого. Невозможность контакта с внешним миром – это и утрата связи с самим собой, отсутствие целостности и неприятие какой-то части самого себя.

Большинство пациентов Риверса избегают демонстрации своих настоящих эмоций, особенно таких, которые в викторианском обществе считались «женскими». Паника и страх, равно как и нежности, заботы, поддержка, невозможность справиться с сильными эмоциями и оставаться

хладнокровным воспринималась и обществом, и солдатами как дефект, постыдный изъян, который следует исправить.

Заикание пациентов как метафора указывает на промежуточное состояние между речью и молчанием, «конфликт между желанием говорить и осознанием того, что то, что вы хотите сказать, неприемлемо» [5, с. 97]. Наряду с кошмарами и бессонницей заикание выступает одним из частых симптомов военного невроза. У Риверса же заикание начинает развиваться в результате внутреннего конфликта между его настоящим отношением к происходящему, – как врач и человек Риверс не приемлет насилия, – и официальным долгом капитана медслужбы, представляющего институт власти.

Таким образом, речевой акт для Баркер – это, прежде всего, диалог как способ личностного развития и преобразования «я». При этом важно, чтобы коммуникативный акт был именно диалогом, в котором стороны равноправны, а роль как говорящего, так и слушающего носила конституирующий характер и имела преобразующий потенциал. Молчание и заикание выступают метафорами невозможности речи, отчуждения и разобщённости, как в силу невозможности и нежелания собеседника слушать и слышать, так и в результате несоответствия внутренних убеждений официальной доктрине.

### Список литературы

1. Биbihин В. В. Язык философии. – М: Языки славянской культуры, 2002. – 416 с.
2. Веричева К. В. Диалогические концепции идентичности личности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 2 (16): в 2-х ч. Ч. II. – С. 38-40.
3. Barker P. *Regeneration*. – New York: Dutton, 1992. – 251 p.
4. Barrett M. Pat Barker's *Regeneration* Trilogy and the Freudianization of *Shell Shock* /M. Barret. – *Contemporary Literature*, 2012. – No 53. – P. 237-260.
5. Chambers I. *Leaky Habitats and Broken Grammar. Travellers' Tales: Narratives Home and Displacement*. – London: Routledge, 1994. – 255 p.

**А.С. Кравец**  
*Российский университет дружбы народов*  
*melian713@yandex.ru*

## **РОЛЬ СКВОЗНЫХ МОТИВОВ БЕДЫ И КАТАСТРОФЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РАННЕЙ И ЗРЕЛОЙ ПРОЗЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА)**

Сквозные мотивы беды и катастрофы стилистически сплавляют творчество Андрея Платонова в логическое целое. Они также выстраивают аксиологическую основу историко-философского аспекта в мировоззрении автора. Функция сквозных мотивов состоит в «экспликации культурного кода художественного текста» [1, с. 79]. В связи с этим становится возможным предположить, что сквозные мотивы также отражают особенности художественной коммуникации писателя.

Мировоззренческий эсхатологизм Платонова подробно освещён в контексте биографических, культурно-исторических, философских и жанрово-стилистических исследований. Однако проблема риторики мотивного поля беды и катастрофы здесь поднимается впервые. Характерные для прозы Платонова «нетрадиционные лексические связи, амбивалентность авторской позиции требуют вдумчивого погружения» [2, с. 3]. Данное исследование представляет собой попытку наметить связи между концептуальным и повествовательным слоями топики автора.

Сложная платоновская проза содержит, помимо скрытых смыслов и амбивалентных оценок, подсказки. Для Платонова понятие истории тождественно жизни народа, а беды и катастрофы задают динамику исторического движения. Сочетание фантастического и реалистического планов выражения этой истины углубляют историософский дискурс в повести. Наделение фикциональной истории признаками документальности было обусловлено исчезновением иных документальных свидетельств жизни. Дарья Московская называет такую авторскую стратегию легитимации вымысла «заявкой на проективное историописание, сопровождавшееся попыткой заглянуть в будущее, которое растет из революционного прошлого и достижений настоящего дня советской державы» [3, с. 370]. В фантастической повести «Эфирный тракт» раскрывается учительный аспект концепта истории: «Лучшие плодородные почвы на холмах были срезаны льдом, и народ остался в голодном поле. Но

*беда лучший наставник, а катастрофа народа – организатор его*, если ещё не обеспокоена его кровь долгой жизнью на земле» [5, с. 64]. Платонову свойственно проговариваться. Эта характерная особенность художественной коммуникации обнаруживается как в ранних, так и в зрелых произведениях автора.

Различие предикатов у исследуемых мотивов позволяет предположить, что функции метафорических философов беды-учителя и катастрофы-организатора различны. Беда – наставник народа в повседневной жизни. В раннем творчестве Платонова основной источник бед – дикая природа. Наиболее хрестоматийным для иллюстрации мотива беды-учителя народа в ранней прозе Платонова представляется рассказ «Песчаная учительница» (1926). Источником бед здесь выступает природная стихия. Село Хошутово, куда отправили Марию Никифоровну, расположено «на границе с мёртвой среднеазиатской пустыней» [4, с. 42]. Местные крестьяне страдали от засухи, недостатка топлива и периодических набегов кочевого племени. Автор не случайно расположил село в географической и исторической траектории движения кочевников. Раз в 15 лет они появлялись в Хошутове и тогда в селе не оставалось ни травинки. «На третий год жизни Марии Никифоровны в Хошутове, когда стоял август, когда вся степь выгорела и зеленели только сосновые и шелюговые посадки, случилась беда» [4, с. 46]. «Всё равно придут! Беда будет!» [4, с. 47] – говорили старики о надвигающемся пришествии «кочуев». В Хошутове сталкиваются две силы: доисторическая (кочевники, часть природного степного пространства) и историческая (советские крестьяне). Выход из конфликтной ситуации соответствует историко-философской и этической позиции Платонова. Мария Никифоровна принимает точку зрения вождя кочевников («Степь наша, барышня... Кто голоден и ест траву родины, тот не преступник» [4, с. 47]). Более того, она «поняла всю безысходную судьбу двух народов, зажатых в барханы песков» [4, с. 48] и отправилась в другое село, чтобы обучить кочевников, переходящих на оседлый образ жизни, песчаной науке.

Внутренняя эволюция героини мотивирована бедой. Сначала Мария Никифоровна создаёт новую школу, где преподаёт специальную дисциплину – песчаную науку. Под влиянием просветительской деятельности главной героини Хошутово преобразуется, крестьяне оживают, находят себе новые занятия и обеспечивают основные потребности. Затем беда выходит на второй круг: кочевники истребляют все посадки, борьба с песком не заканчивается. Окончательный поворот в душе героини происходит под влиянием сочувствия к судьбе двух народов. Она

становится настоящей учительницей, когда отправляется в посёлок кочевников Сафута.

Катастрофа в художественном мире Платонова является триггером, который запускает экзистенциальные кризисы (личные и народные). «Катастрофа Бертрана Перри («Епифанские шлюзы») – следствие неуважительного отношения к природе» [6, с. 43]. Под знаком катастрофы происходит выработка смысла истории, осуществляются повороты в духовной биографии народа. Сквозные мотивы беды и катастрофы создают общее семантическое поле с мотивом выковки судьбы. Биограф Платонова Алексей Варламов считает мотив выковки судьбы основанием для объединения в трилогию произведений, написанных Платоновым в Тамбове: «Эфирный тракт», «Город Градов», «Епифанские шлюзы» [7, с. 93].

Повесть «Мусорный ветер» вводит в дискурс беды-катастрофы мотивы интеллектуальной ущербности и, как следствие – превращения человека в «новый вид социального животного». Главный герой, физик космических пространств Лихтенберг, однажды обнаруживает, что его жена стала зверем, а он сам деградировал. В платоновской этике первый грех, а также признак деградации – потеря памяти. Изменённый герой испытывает напряжение от «каждого воспоминания о самом себе». Однако герой не существует в вакууме, его породила среда – художественный мир предвоенной Германии.

Платонов рисует духовно-интеллектуальный ландшафт страны процветающего фашизма: забыта традиционная религия, общество испытывает «удовольствие силы и бессмыслия», а новые лидеры сделали бессмыслие основным принципом государственного управления. «Гитлер не мыслит, он арестовывает. Альфред Розенберг мыслит лишь бессмысленное, папа римский не думал никогда...» [8, с. 283]. Превращение постигло не только семью Лихтенберга. Те, кто последовал за Гитлером, стали животными. И.В. Лукин в своей статье указывает на парадоксальность картины, созданной Платоновым: «с одной стороны, немецкий народ в «Мусорном ветре» описан как голодающий, с другой стороны, миллионы людей, выбравших Гитлера, оказывается, «не добывали даже черного хлеба, но ели масло» и «пили виноградное вино». Возможно, Платонов противопоставляет хлеб другим продуктам, наделяет его особой семантикой, подчеркивает, что утолить голод можно только хлебом. Это наталкивает на параллели с Новым Заветом, где Иисус Христос противопоставляет «хлеб жизни» простой пище (Иоанн 6:48-51). Как и в Библии, хлеб у Платонова может выступать метафорой чего-то не

пищевого, идеального (например, любви или мысли). Если это так, то голод в «Мусорном ветре» – тоже метафора, метафора нехватки вещей более существенных, чем еда» [9]. Однако разрешение данного парадокса следует искать в художественном методе Платонова, для которого характерно сочетание остранения и неостранения.

Миллионы, составляющие новое общество, противопоставлены остраненному образу народа. «...Лихтенберг подошёл к радиатору грузовика. Трепещущий жар выходил из железа; тысячи людей, обратившись в металл, тяжело отдыхали в моторе, не требуя больше ни социализма, ни истины, питаюсь одним дешёвым газом. Лихтенберг прислонился лицом к машине, как к погибшему братству; сквозь щели радиатора он увидел могильную тьму механизма, в его теснинах заблудилось человечество и пало мёртвым. Лишь изредка среди пустых заводов стояли немые рабочие; на каждого из них приходилось по десяти человек государственной гвардии, и каждый рабочий делал в день сто лошадиных сил, чтобы они кормили, утешали и вооружали собственную стражу. Один убогий труженик содержал десять человек торжествующих господ, но эти десять господ, однако, не радовались, а жили в тревоге, сжимая оружие в руках – против бедных и одиноких» [8, с. 280]. Платонов изображает германский народ пленником собственных заблуждений. Остраненному образу народа (грузовику, целому) противопоставлен неостраненный образ нового общества («могильную тьму механизма», часть целого). Взгляд героя будто бы простирается за пределы автомобиля, Лихтенберг видит уже заводы и рабочих (убогих тружеников из народа), которые обслуживают заблудившихся представителей. Смещая фокус с остраненного образа народа, Платонов фокусирует взор читателя на общественном устройстве.

Народ рождает гениев и вождей, которые направляют его к лучшей судьбе, однако народ не равен лидерам. Исходя из данного этического принципа, Платонов противопоставляет сытое безумное общество и умирающий от голода и непосильного труда народ. Как следствие, судьба народа шире судьбы фашистов и их последователей. Эту идею автор иллюстрирует через движение героя от нового социального животного к человеку жертвенному. Путь Лихтенберга, таким образом, становится избытанием собственной беды и попыткой устранения народной катастрофы. Снова беда стала учителем, а катастрофа – организатором малой части народа, человека по имени Иоганн Лихтенберг.

В романе «Чевенгур» череда катастроф сюжетно мотивирует смену исторических парадигм. «Герои первой части романа, в общем, жили в

природном времени, а не в истории» [10, с. 210]. Они ждали второго пришествия, их история была развёрнутым комментарием к Библии. Затем в городе появляются революционеры и реализуют эсхатологические ожидания коренных чевенгурцев. «После коллективного светопреставления чевенгурские революционеры ликвидируют «класс остаточной сволочи» и начинают новую жизнь (...)» [10, с. 220]. В новой жизни случается беда – смерть ребёнка, которая сеет сомнения в том, что коммунизм в городе осуществился. С появлением «прочих», несмотря на устремлённость чевенгурцев к выходу за пределы истории, начинается её новый виток. С приходом женщин восстанавливается институт семьи, «томящийся без дела Гопнер становится первым изобретателем новой истории» [10, с. 224], Копенкин поднимает степную целину, возникает новое искусство. Прочие являются низовой силой жизни, которая вносит коррективы в представления о связях человека с миром, изменяют онтологический и нравственный ландшафт города и редуцируют значимость социальной истории. Их появление, таким образом, становится «средством и целью платоновского художественного «эксперимента»: средством – потому что полный коммунизм в Чевенгуре может образоваться лишь при их участии; целью – потому что Чевенгур раскрывает их природу, поясняя феномен человека онтологического» [11, с. 79]. Однако метафорическое тождество прочие = новое вещество существования Чевенгура, выведенное в статье Хрящёвой, вызывает вопросы. Любовь в новом Чевенгуре оказалась «небывало-странной – иступлённо-страстной, но возвышенно-бесплодной» [10, с. 226]. Бесплодие, раннее старение и отсутствие любви в художественной коммуникации Платонова – синоним народной беды, отсутствия перспектив исторического бытия.

Ещё один неявный, унаследованный зрелым Платоновым от Достоевского *мотив бунта-самоликвидации* дополняет мотивный комплекс катастрофы-организатора. «В мире Платонова укрепился мотив искалеченных душ – плата за вызов исторической и природной реальности. (...) Иступлённое товарищество даёт проекты самоликвидации, прекращения жизни: дойти до глины, сметая гумус («революция – риск: не выйдет – почву вывернем и глину оставим»); питаться почвой, подобно червям, уравниваться с рыбами, вернуться к собиранию трав, забыв хлебопашество. «Окорот» утопистам даёт природа» [6, с. 42].

Данное исследование наметило проблемное поле для дальнейшего анализа сквозных мотивов в творчестве Андрея Платонова. В частности, более подробного изучения требуют мотивные поля, созданные Платоновым вокруг сквозных мотивов. Мотивы беды-учителя и



катастрофы-организатора имеют важное значение в художественной коммуникации писателя. С одной стороны, они мотивируют внешнюю и внутреннюю событийность. С другой стороны, беды и катастрофы в историософском дискурсе Платонова являются движущими силами истории.

### Список литературы

1. Шуралёв А.М. Реализация аксиологического потенциала художественных концептов при исследовании сквозных мотивов русской литературы // Наука и школа. – 2012. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-aksiologicheskogo-potentsiala-hudozhestvennyh-kontseptov-pri-issledovanii-skvozhnyh-motivov-russkoy-literatury> (дата обращения: 11.12.2022).
2. Злыднева Н. В. Мотивика прозы Андрея Платонова. – М.: Институт славяноведения РАН, 2006. – 224 с.
3. Московская Д.С. Авторские стратегии легитимации вымысла в русской литературе 1920–1940-х гг. // Люди и тексты. Исторический альманах. – 2017. – №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskie-strategii-legitimatsii-vymysla-v-russkoy-literature-1920-1940-h-gg> (дата обращения: 11.12.2022).
4. Платонов А. Сочинения. – Том первый. 1918-1927. – Книга первая. Рассказы. Стихотворения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 645 с.
5. Платонов А. Сочинения. – Том второй. 1926-1927. Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – 869 с.
6. Казаркин А.П. Демиурги и апокалиптики А. Платонова (к проблеме «Платонов и гностицизм») // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2016. – №3 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/demiurgi-i-apokaliptiki-a-platonova-k-probleme-platonov-i-gnostitsizm> (дата обращения: 11.12.2022).
7. Варламов А. Н. Андрей Платонов. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 546 с.
8. Платонов А. Мусорный ветер: Повести. Рассказы. Публицистика. – Таллинн: Ээсти раамат, 1991. – 336 с.
9. Лукин И.В. Формы разума в художественно-философской системе А. Платонова. На материале рассказа «Мусорный ветер» и повести «Ямская слобода» // Вопросы литературы. – 2017 – №3. – С. 242-260.
10. Сухих И. Русский канон: Книги XX века. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 768 с.

- 11.Хрящева Н.П. Прочие и лунная утопия в романе А.Платонова «Чевенгур» // Филологический класс. – 2019. – №4 (58). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prochie-i-lunnaya-utopiya-v-romane-a-platonova-chevengur> (дата обращения: 11.12.2022).

**В.Г. Крюкова**  
*Южный Федеральный Университет*  
[vekriukova@sfedu.ru](mailto:vekriukova@sfedu.ru)

## **«РАМА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ» ЭДИТ НЕСБИТ: ПРИЕМЫ СТИЛИЗАЦИИ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ**

Само название новеллы – «Рама из слоновой кости» – уже задает ожидание стилизации, заключение некоего сюжета «в раму» жанра, предположительно, сенсационного, развиваемого писательницей рубежа XIX-XX вв. намеренно, но с оглядкой на бытование жанровых традиций, популярных мотивов и сюжетов.

В центре нашего внимания готическая новелла Эдит Несбит «Рама из слоновой кости», написанная в 1891 г., много позже готического бума рубежа XVIII – начала XIX века в европейской литературе, но в русле романтических тенденций американской литературы середины и конца века XIX. В новелле используется мотив «ожившего портрета», заставляющий вспомнить и традиционный готический топос, и его вариации в творчестве Скотта, Гофмана, По, Готорна, Ирвинга, Уайльда и многих других. «Переходность эпохи, споры о природе реализма и размышлений о миссии художника, его ответственности за Слово, синтез вербального и визуального как проявления экфразиса, проблема героя времени – все это придало особое значение мотиву «живого портрета», – отмечает В.Ю. Баль [1, с. 14]. Однако функционирование мотива в новелле Несбит подчинено специфической задаче демонстрации нестандартной «новой женщины», далекой от образа «девы в беде». Несбит в своем творчестве использует готическую семиотику (мотив ожившего портрета, мотив двойничества, мотив сделки с дьяволом и пр.) как инструмент деконструкции традиционных гендерных моделей.

Среди них – прочная связь готической традиции с образами «беспомощной женственности», существующей в рамках стилизуемого рыцарского кода, и распространения популярного сюжета, в котором дева предстает безвинной жертвой развращенного и деспота. Героиню подвергают запугиванию и насилию, похищают и удерживают в пределах чуждого ей пространства, но подчас «виктимная» героиня оказывается способна вершить свою судьбу собственными силами. Подобные сюжетные повороты вполне вписываются в рамки феминистской теории, трактующей

присутствие готических мотивов, топосов и персонажно-образной системы как не прямой формы утверждения «самости» женского голоса.

П. Мерфи определяет женскую готику, как «описание зависимого положения главной героини, борющейся с тиранией мужской власти над ней и враждебными силами» [2, с. 1]. Обращая внимание на то, как готическая традиция *fin de siècle* способствовала актуализации вопросов, связанных с формированием феномена «новой женщины», исследователь предложила использовать термин «готическая литература о “новой женщине”» там, «где наличие готических элементов, уходящих корнями в традиции, сложившиеся в эпоху романтизма, призваны точнее выразить неоднозначность статуса и опыта женщины поздневикторианского периода» [2, с. 2]. П. Мерфи отказывается выделять данную литературу в отдельный субжанр, а лишь призывает обратить внимание на то, как готический жанр расширяет дискуссию о «новой женщине».

Известная преимущественно как детская писательница Эдит Несбит (1858-1924) самым ярким образом воплощает разнообразие исканий литераторов порубежного периода. Она проявляла активный интерес к общественным политическим событиям Великобритании, подобно Шоу, была участницей Фабианского общества, высоко ценила идеи социализма и была дружна с русскими анархистами. Это, впрочем, не мешало ей предаваться и другому захватывающему занятию, изучению оккультизма и спиритуализма, что сближает ее, к примеру, с Конан-Дойлем. Она состояла в тайном обществе «Герметический Орден Золотой Зари», как знаменитый Йейтс, где изучала духовные практики и мистические тайны. Однако, будучи профессиональной писательницей, Несбит стала участницей широких дебатов вокруг женского вопроса, так называемого феномена «новой женщины», ее права на образование, самостоятельность, право выбора собственной жизненной траектории.

Неудивительно, что помимо детской литературы, Несбит обращалась и к жанру готической новеллы, как традиционной форме выражения образов патриархального общества, но при этом переосмысляла его мотивы в русле новых взглядов на место женщины. Так, Э. Шоуолтер объясняет частое обращение писательниц к готической традиции стремлением выразить «свой гнев по отношению к общественным нормам» [3, с. 29], в форме сюжетов, упраздняющих всякий реализм, погруженных в фантазийные миры и пронизанные эмоциями. С 1893 по 1910 гг. Несбит создала четыре сборника «литературных сказок о привидениях» и до самой смерти продолжала писать в данном жанре, публикуя свои новеллы в разных журналах.

Исследовательский интерес к этому пласту творчества английской писательницы возник лишь в последнее время. Среди ученых, предлагающих интерпретации забытого наследия Несбит: В. Магрии [4], Т. Мери [5], Н. Фриман [6], К. Менсфилд [7], М. Фу [8]. Среди отечественных литературоведов следует отметить статью М.Л. Сидельниковой, Н.В. Дулова, в которой приводится анализ мотива «ожившего изображения», при этом в исследовании упоминается готическая новелла Э. Несбит «Man-size in marble» [9].

Первый полноценный сборник рассказов о сверхъестественном «Мрачные истории» (1893) включал новеллу «Рама из слоновой кости», которая была опубликована двумя годами ранее. Сюжет новеллы строится вокруг «ожившего портрета». Повествование ведется от лица мистера Дивайна, молодого человека, журналиста, снимавшего комнату у миссис Мэтью, за чьей дочерью, Милдред, он ухаживал, поскольку «приятно знать, что хорошенькая девушка думает о тебе». Зачин, таким образом, создает обманчивое представление о семейно-бытовом и сентиментальном характере новеллы. Однако внезапно Дивайн получает в наследство деньги и дом, на чердаке которого среди разнообразных старинных вещей он обнаруживает два соединенных друг с другом портрета. В сентиментальный сюжет, таким образом, вторгается романтический мотив тайны возлюбленных, мистического единства судеб. Но в придачу к ним возникает и мотив двойничества: сперва рассказчика поражает его собственное сходство с изображенным мужчиной в рыцарском одеянии, но далее его взгляд приковывает портрет молодой женщины, одетой в черный бархат: «Я никогда раньше не видел подобных глаз. Они были полны мольбы, как глаза ребенка или собаки, и в тоже время приказывали, как могут приказывать императрицы» [10]. Помимо нестандартных деталей – темного платья и властного взгляда – юная дева была изображена в окружении предметов, свидетельствующих о ее интересе к наукам. Примечательно, что мистер Дивайн назвал компас, упомянул книги и бумаги, но затруднился назвать прочие предметы. В один из вечеров он вслух выразил желание, чтобы женщина в черном сошла к нему с портрета, и к его ужасу, она исполнила его просьбу. Из ее рассказа обнаружилось, что давным-давно они были помолвлены и должны были связать себя узами брака. Однако во время их недолгой разлуки девушку обвинили в колдовстве за то, что она «смотрела на звезды и знала больше» [10], чем обыватели. Перед казнью на костре она свершает сделку с дьяволом: она сможет сойти с портрета к тем, кто попросит об этом, платой за возможность вернуться в мир живых станет ее бессмертная душа. Герой настолько покорен, что соглашается отдать и свою

душу в обмен на возможность земной жизни со своей возлюбленной. Они договариваются совершить задуманное на следующую ночь в полночь, «ведь полночь – это время призраков, не правда ли» [10]. Но в назначенный день приезжают Милдред с матерью, что раздражает мистера Дивайна. Он покидает своих гостей, чтобы прогуляться в одиночестве в ожидании часа встречи с мистической возлюбленной. Однако по возвращении Дивайн видит собственный дом охваченным пламенем. Желая спасти портрет в раме из слоновой кости, он бросается в огонь, но вместо портрета выносит из огня Милдред. Портрет сгорает, возможность воссоединения с возлюбленной погребена под пеплом, герой женится на Милдред, «становится толстым, ленивым и состоятельным».

Примечательно, что Дивайн в далеком прошлом и Дивайн в настоящем не оправдывает себя как рыцарь, спасающий «деву в беде»; оба раза его возлюбленная погибает в огне во время его отсутствия. Мистическая дева в черном предстает личностью исключительной, волевой и решительной, но неизменно проигрывающей в «схватке» с обывателями – второй раз победу над ней фактически одерживает простая девушка Милдред. Иными словами – в новелле Несбит образ «новой женщины» предстает в мистическом ореоле, но вновь «опережающим время», неуместным и несчастливым.

Обратим внимание и на переработку архетипического сюжета об искушении знанием и месте женщины в нем. Имя главного героя мистер Дивайн (Devigne [di`vain], divine от англ. божественный, божий) предполагает его близость к божественной сущности. Тем самым, с одной стороны, подчеркивается трудность выбора между добром и злом, жизнью и смертью. Противоречие, основанное на противопоставлении божественного и дьявольского раскрывает неоднозначность гендерной проблематики, при том, что «мужчине отводится пассивная роль, а главная героиня наделяется действующей силой». Именно женщина в черном соглашается на сделку с дьяволом, она своим взглядом побуждает героя вызвать ее из картины и не боится принять вечные муки за свою любовь, в то время как мужчина скорее уступает ее уговорам, нежели проявляет волю.

Другой мифологический паттерн видится нам в том, что Несбит творчески перерабатывает мотив инициации огнем, который, предположительно, сопровождал ритуал передачи власти. Таким образом, женщина в черном уступает свои матримониальные права на мистера Дивайна Милдред.

В данной новелле можно распознать и далекое эхо отголосков мифа о Пигмалеоне, полюбившего прекрасное изваяние, и мифа об Агасфере,

обреченного на вечное скитание. Обращение к мифическому прошлому отражает романтическую составляющую поздней готической традиции. Сидельникова М.Л., отмечая широкое разнообразие мотивов готической традиции разрушения границ между реальным и потусторонним, жизнью и искусством, также выделяет мотивы сомнения, искушения, двойничества, мистической связи героев, инфернального брака и пр. [9]. Симптоматично, что портрет получает силу лишь при условии нахождения в раме из слоновой кости, про которую известно, что она «была вырезана не человеческой рукой» [10]. Мистическое понимание искусства в духе немецкого романтизма переплетается в данном сюжете с готическим мотивом. В тоже время происходит инвертирование идеи романтиков о Божественности человеческой души. Впрочем, мотив «ожившего портрета» нередко связан именно с обнаружением инфернального инобытия.

Традиционный для готической и романтической традиций мотив двойничества выполняет в анализируемом тексте несколько функций. Во-первых, герой в двух ипостасях (в прошлом и в настоящем) оказывается неспособным соответствовать своей исключительной возлюбленной; во-вторых, противопоставление женских персонажей (мистической девы и Милдред), посредством введения ярких и масштабных антиномий жизни и смерти, быта и трансцендентного, социальных ритуалов брака и мистического объединения душ и т.п., закрепляет оппозицию героинь и иронически комментирует «выбор» мистера Дивайна. В.А. Шкуратов формулирует роль данного приема следующим образом: «Двойничество попадает в число переходящих бинарных кодов, отдельное человеческое существование получает значение (семантизируется) в сопresутствии со своим антиномическим напарником» [11, с. 95]. Дева на портрете умна, решительна, связана со сверхъестественными силами, она не боится вступить в сговор с дьяволом, о Милдред же известно, что она поет дуэты, слишком затягивает талию и что ее голос вульгарен. И тем не менее, данный прием способствует утверждению мистической гостыи в реальном мире.

Заметим, что предметы на столе указывают на высокий уровень образования и широкий спектр интересов сверхъестественной гостыи. Следует напомнить, что требование равных возможностей в образовании для женщин и мужчин выдвигались в качестве основных при обсуждении условий формирования «женщины нового типа». Мистер Дивайн же, напротив, не проявляет живого интереса даже к собственной профессии, ухаживает, а после и женится на Милдред скорее от скуки, нежели по зову сердца. Примечательно, что в момент обсуждения условий воссоединения

влюбленных Мистер Дивайн чувствует, что «странная сонливость одолела меня, я положил ее руки себе на лицо и потерял сознание» [10]. В момент принятия судьбоносных решений герой погружается во внезапный сон. Мистер Дивайн существует между двух женщин и его выбор, хоть и не сознательный, определяет его суть.

Сегодня западными литературоведами выделяется отдельный пласт стилизаций под готическую литературу. В русле популярной во второй половине XX в. феминистской критики, психоаналитических интерпретаций и гинокритики, данные исследования способствовали прочтению поздних готических текстов как «политически-реакционных жанров, выражающих женское несогласие с патриархальной культурой». Присутствие в стилизованных готических новеллах наряду с виктимными героинями, активных, свободных женских персонажей, развивало диапазон художественных репрезентаций «новой женщины». Наша интерпретация позволила также подчеркнуть творческую обработку популярных готических мотивов, архетипических и мифологических сюжетов, бытующих в литературе на протяжении многих веков. Все они актуализируют образ волевой женщины, пугающий своей смелостью и решительностью. Противопоставив главной героине пассивного возлюбленного и невыразительную соперницу, Несбит сообщает своей деве трагедийные черты романтического героя, описанного В.М. Жирмунским: «Изжить до конца свою собственную личность, вместить в душу свою всю радость и все горе, всю полноту жизни – является целью бурных гениев, и сильная личность, стоящая по ту сторону добра и зла – идеалом времени» [12, с. 91]. Таким образом, дискуссии о «новой женщине» задали следующий виток популярности готического жанра, вписав его в новый исторический контекст, и, напротив, готический жанр позволил акцентировать женскую тему, предлагая новую комбинацию всем известных сюжетов и мотивов.

### **Список литературы**

1. Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст. – Вестник Томского государственного университета. – № 323. – 2009. – С. 13–15.
2. Murphy P. The New Woman gothic: reconfigurations of distress. – Columbia [Mo.]: University of Missouri Press, 2016. – 327 p.
3. Showalter E. A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977. – 378 p.



4. Magree V. The Feminist orientation in Edith Nesbit's gothic short fiction. *Women's writing*. Taylor & Francis, 2014. – pp. 425– 443.
5. Meri T. Gender struggle in Edith Nesbit's short story "Man – size in marble". – *European journal of literature and linguistics*, 2016. – pp. 35–38.
6. Freeman N.E. Nesbit's New Woman Gothic, *Women's Writing* 15.3, 2008. – pp. 454–469.
7. Mansfield K. Sensationalising the New Woman: Crossing the Boundaries between Sensation and New Woman Literature. Dissertation for the degree of PhD in English Literature at Cardiff University. – December, 2018. – p. 402.
8. Fu M. *The Perturbed Self: Gender and History in Late Nineteenth-Century Ghost Stories in China and Britain*. Routledge, 2021. – 168 p.
9. Сидельникова М.Л., Дулова Н.В. Сюжет «ожившей картины» в мировой литературе. – *Вестник Иркутского университета*. – 2006. – С. 189–191.
10. Nesbit E. *The Ebony Frame*. // *The Collected Short Stories of E. Nesbit*. – Volume 1. Gothic Horror. – London: DTC Publishing, 2000. – Электронное издание.
11. Шкуратов В.А. Время двойников (очерк по истории множественности). // *Практики и интерпретации*. – Том 2(1). – 2017. – С. 92–110
12. Жирмунский В.М. *Немецкий романтизм и современная мистика*. – Санкт-Петербург, 1914. – 207 с.

**М.Э. Курылко**  
*Горловский институт иностранных языков*  
[mterri2@mail.ru](mailto:mterri2@mail.ru)

## **КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПЬЕСЫ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «МИРСКОНЦА»**

Русский авангард на заре своего развития подарил миру множество направлений, одним из которых является футуризм. В контексте идеологии футуристов-литераторов зарождается футуристическая драматургия, которая полностью модифицирует общепризнанный театр, нормы слова, сущность драматургии, текста и его понимания. Футуристическая драматургия в России представлена именами многих талантливых писателей-футуристов, одним из которых является Велимир Хлебников. Писатель, вместе с Владимиром Маяковским и Алексеем Кручёных, несомненно, являются родоначальниками и первооткрывателями русской футуристической драматургии со своими пьесами «Владимир Маяковский. Трагедия» и «Победа над Солнцем». В ранних пьесах футуристов-драматургов уже отмечались обновленные признаки футуристического театра, а именно приёмы балагана, скандала, буффонады, синтеза искусств, футуристического языка зауми, монтажа, театра в театре и др. Однако настоящий кубофутуристический прорыв вызвала пьеса «Мирсконца» Велимира Хлебникова.

Стоит отметить, что название пьесы «Мирсконца» сродни ониму, раскрывает идейный замысел всего произведения. Заглавие не случайно написано слитно, оно обозначает слитность времени, его непрерывное и линейное течение вне зависимости от прошлого или будущего. *«Якобсон рассматривал эту пьесу как пример «обнажённого временного сдвига»; то есть, инверсия времени, никоим образом не мотивированная, используется якобы как приём ради самого приёма. Такая интерпретация удовлетворяла эстетике раннего формализма и, очевидно, служила заявленной полемической цели»* [1, с. 120]. Кроме того, Р.О. Якобсон указывал на то, что приём временного сдвига, сдвига мотивированного, присутствует в поэмах Дж. Байрона, «Смерти Ивана Ильича» Л.Н. Толстого, «Обломове» И.А. Гончарова, в «Вороне» Э. По [4]. Однако в футуристическом театре такой прием использовался впервые.

В упомянутой пьесе был применен принцип деформации художественного времени: то есть события происходили не с начала, по естественной хронологии времени, а наоборот. Герои проживали свое художественное время начиная от смерти и до рождения. Абсурдно начинаясь с похоронной процессии, внезапно выбегает Поля, не согласный «*быть запеленатым*» [3] в 70 лет: «*Поля. Подумай только: меня, человека уже лет 70, положить, связать и спеленать, посыпать молью. Да кукла я, что ли?*

*Оля. Бог с тобой! Какая кукла!*

*Поля. Лошади в черных простынях, глаза грустные, уши убогие. Телега медленно движется, вся белая, а я в ней точно овощ: лежи и молчи, вытянув ноги, да поглядывай за знакомыми и считай число зевков у родных, а на подушкене забудки из глины, шныряют прохожие. Естественно я вскочил, – бог с ними со всеми! – сел прямо на извозчика и полетел сюда без шляпы и без шубы, а они: «лови! лови!» [3].*

Сюжет заканчивается сценой, где герои радостно едут в колясках с шариками в руках. В пьесе также показана не только деформация времени, но и речи, которая меняется в соотношении возраста и деградирует. Р. О. Якобсон в письме к А. Крученых возводил такой приём к теории относительности Альберта Эйнштейна: «*Знаете, «Мирсконца» до вас никто из поэтов не сказал, чуть-чуть лишь почувствовали Белый и Маринетти, а между тем этот грандиозный тезис даже научен вполне (хотя вы и заговариваете о поэтике, противоборствующей математике), и ярче очерчен в принципе относительности*» [2, с. 390]. Таким образом, первая часть пьесы алогично заканчивается воскрешением покойного и переездом в деревню.

Наиболее сюжетно насыщенной является вторая часть, она полна сравнений и подсознательных ассоциаций. Вторая часть начинается такой ремаркой: «*Старая усадьба. Столетние ели, берёзы, пруд. Индюшки, куры. Они идут вдвоём*» [3].

В этот момент герои отмечают внешние изменения друг в друге, например исчезнувшие седые волосы:

*«Поля. Как хорошо, что мы уехали! До чего дожили: в своем дому пришлось прятаться... Послушай, ты не красишь своих волос?*

*Оля. Зачем? А ты?*

*Поля. Совсем нет, а помнится мне, они были седыми, а теперь точно стали черными.*

*Оля. Вот, слово в слово. Ведь ты стал черноусым, тебе точно 40 лет сбросили, а щеки как в сказках: молоко и кровь. А глаза – глаза чисто огонь,*

*право! Ты писанный красавец, как говорили деды в песнях старых! Что за притча такая?» [3].*

Кроме того, дочь называют то Нинушей, то Надюшей. По ходу пьесы возникает логичный вопрос о количестве детей в семье. Анализируя пьесу, можно предположить, что в семье двое детей и постоянно отличающиеся имена говорят о том, что обратный ход времени накладывает на воспоминание разные слои и образы. Несмотря на то, что жизнь героев повернула в обратную сторону, нельзя говорить о повторении того же жизненного цикла. Это не путешествие в прошлое, а абсолютно новый устрой и цикл жизни. Так пьеса открывает перед нами еще один приём футуристической драматургии – это ретроспекция – прием кинематографического характера.

Третья часть состоит из монолога Поля, который можно трактовать как признание в любви: *«Поля. Мы только нежные друзья и робкие искатели соседств себе, и жемчуга ловцы мы в море взора, мы нежные, и лодка плывет, бросив тень на течение; мы, наклоняясь над краем, лица увидим свои в веселых речных облаках, пойманных неводом вод, упавших с далеких небес; и шепчет нам полдень: «О, дети!» Мы, мы – свежест полночи» [3].* На романтическую обстановку указывает ремарка: *«Лодка, река. Он вольноопределяющийся» [3].*

Четвертая часть открывает нам еще один временной сдвиг. Главные герои – Поля и Оля уже школьники, беседуют перед экзаменом. Особенно важна последняя реплика из этой части, это слова Оле: *«Прощай» [3].* Эта фраза ознаменовывает собой два смысла: логичное расставание на какое-то время, и расставание навсегда, так как время идет в обратном порядке.

Пятая и последняя часть представляет нам сцену, раскрывающуюся ремаркой: *«Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках» [3].* Это говорит нам о том, что жизнь прошла свой цикл, не просто повторяя судьбу заново, а рисуя абсолютно новый жизненный сюжет. Так, можно выделить пять этапов жизни героев, которые соответствуют пяти частями пьесы 1 часть – 70 лет, 2 часть – 40 лет, 3 часть – примерно 20 лет, 4 часть – 10 лет, 5 часть – примерно 1 год.

В объёме частей пьесы также прослеживается определённая закономерность. Первая часть является самой большой по объёму, вторая часть приблизительно равна первой, а вот третья, четвертая и пятая уступают размеру первым двум. Последняя часть является самой маленькой. Такое построение пьесы понимается нами как выделение наиболее значимых событий в жизни человека. Поэтому рождение в данном произведении является фактом незначительным для самого человека,

сопоставимо смерти в реальном течении времени, а смерть является наиболее значимым, так как в течении времени пьесы является символом рождения. Важно обозначить и тот факт, что, не смотря на движение времени от смерти к рождению, время каждой части выстроено линейно, есть четкая последовательность действий. Воскресший герой из гроба начинает свой путь хронологически наоборот, но в перспективе – линейно.

Исследователи творчества Велимира Хлебникова в поисках истоков написания пьесы находят их в следующем: *«в неизданном письме 1913 г. к А. Крученых Хлебников сформулировал идею пьесы: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то всё потечёт в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина Мирсконца – это как бы подсказанная жизнью мысль весёлого и острого, т.к., во-первых, судьбы их в смешном виде часто никогда так не могут быть поняты, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала»* [1, с. 122].

Читая пьесу, бросается в глаза ее комичность и пародийность, например, во второй сцене объектом пародии являются светские беседы на модные темы:

*«Поля. Приятно слышать! А, происхождение видов! Добро пожаловать к нам в гости! Нинуша, Иван Семенович здесь! Не правда ли, что у обезьян в какой-то кости есть изъян? Мы не учены, но любит старость начитанных умы.*

*Оля. Ушли куда-то...*

*Поля. Как будто бы в беседку. Опасная соседка!*

*Оля. Беседка, м-м, пора, пора!*

*Появляется сияющая Нинуша.*

*Нинуша. Он, он! (Отвечая на молчаливый вопрос, говорит.) Да, да!*

*Нина. Он начал про Дарвина, а кончил так невинно: «На небе солнце есть, а после – я имею честь»... и сделался совсем иной и руку поцеловал слюной»* [3]. Банальность выражается смещением реплик, относящихся к дарвинизму, с неуместными любезностями.

Третью сцену составляет короткий монолог. Вольноопределяющийся Поля катает на лодке свою юную возлюбленную Олю. Упомянутые выше монолог Поля вычурно «литературен», в нем куртуазная велеречивость в стиле символизма. Сцена становится пародией на знаменитые литературные традиции стихотворений «на лодке».

Четвертая сцена выстроена на фоне детского омонимического каламбура со словом «кол». Ведь Поля, вероятно, не осведомлён о правильной словоформе *кол* во множественном числе: «*Встречаются через несколько часов.*

*Оля. Сколько?*

*Поля. Кол, но я, как Муций и Сцевола, переплыл море двоек и, как Манлий, обрек себя в жертву колам, направив их в свою грудь»* [3]. Кроме того, ирония прослеживается и в разделении имени одного римского героя Муция Сцевола, на имена двух, неизвестных людей, но важных по мнению Поля.

Изучив пьесу Велимира Хлебникова «Мирсконца» с точки зрения использования футуристических приемов, можно сделать вывод, что автор развил в своем тексте такой уникальный кинематографический приём как ретроспекция, перенося его на сцену футуристического театра. Текст уникален тем, что показывает обратный ход времени цикла жизни человека, но при этом, в отличие от хронологии, время в таком течении жизни линейно, а герои не проживают жизнь заново. Автор включает в текст множество иронических пародий, которые усиливают понимания движения времени и возраста героев. Так футуристическая пьеса Велимира Хлебникова «Мирсконца» является уникальной пьесой эпохи русской футуристической драматургии, привнося в неё новые приемы.

### Список литературы

1. Изотов, В. П. Ретроскрипция как принцип построения текста: «Мирсконца» В. Хлебникова // Ученые записки Орловского государственного университета. – №5. – (68), 2015. – С. 120–122. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/retroskriptsiya-kak-printsip-postroeniya-teksta-mirskontsa-v-hlebnikova?ysclid=19wxrgy1oh705921094> (дата обращения 01.11.22).
2. Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: избранные работы о русском футуризме. – М.: Гилея, 2006. – 557 с.
3. Хлебников Вел. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – 715 с. URL: <https://rvb.ru/20vek/khlebnikov//tekst/05drama/226.htm> (дата обращения: 01.11.22).
4. Яacobсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Яacobсон Р. О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 272–316.

**Т.С. Матюнина**  
*Южный федеральный университет*  
[tratatalu@yandex.ru](mailto:tratatalu@yandex.ru)

**МЕСТО МАЛОЙ ПРОЗЫ ДЖИН РИС В ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ  
МОДЕРНИСТСКОГО РАССКАЗА  
(К. МЭНСФИЛД, А.П. ЧЕХОВ, Э. ХЕМИНГУЭЙ)**

Малая проза Джин Рис, писательницы, прославившейся в 1966 г. романом «Безбрежное Саргассово море», отличается исключительной самобытностью, однако, обнаруживает в себе и ряд поэтологических свойств, сближающих ее с рассказами писателей-модернистов. На протяжении всего XX в. учеными отмечается разнообразие используемых писателями жанровых и стилевых решений, ассоциируемых с экспериментальными модернистскими стратегиями написания рассказа [1, р. 182]. Попытки обнаружения ключевых аспектов модернистской поэтики рассказа – малой событийности, момента озарения (эпифании), характера фокализации, системы лейтмотивов – характерны для исследований малой прозы Кэтрин Мэнсфилд, Эрнеста Хемингуэя, Антона Павловича Чехова<sup>1</sup>. Именно этот инструментарий позволяет оценить эксперимент Рис в малой прозе. Остановимся на избранных чертах поэтики модернистского рассказа, прослеживаемых в творчестве упомянутых писателей и Джин Рис (на примере рассказа «Иллюзия»).

Исследователь творчества К. Мэнсфилд (1888-1923) Джерри Кимбер сравнивает рассказы модернистской писательницы со фотоснимками, на которых запечатлен то или иное событие [2, р. 28]. В центре отдельно взятого рассказа лежит событие, которое преподносится в виде среза жизни (*slice-of-life*) и является ключевым для персонажа/персонажей: жизни отдельных персонажей, семей, запечатленные в определенный момент, словно застывают во времени; зачастую в таком произведении отсутствует развернутый контекст, вынесены «за скобки» причины описываемой ситуации. Примечательно, что рассказы начинаются с действия (зачастую без предварительной зарисовки или экспозиции). Событие, находящееся в центре внимания, приводит к моменту озарения/прозрения<sup>2</sup>, который

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что А. Кокс, К. Крюгер, П. Рассел и Д. Хид сравнивают (упомянув в контексте) с ними Джин Рис. Так, в заключительной главе монографии Крюгер (184): «Rhys formed a habit of cutting any superfluous word, relying largely on implication rather than direct statement. Such stylistic fervor has drawn comparisons to **Ernest Hemingway** and **Katherine Mansfield**».

<sup>2</sup> Цит. по Kimber: «The crisis, then, is the chief of our ‘central points of significance’ and the endeavours and the emotions are stages on our journey towards or away from it. Without it, how are we to appreciate, the importance of ‘one spiritual event’ rather than another? What is to prevent each being unrelated – complete in itself – if the gradual unfolding in growing, gaining light is not to be followed by one **blazing moment**?».

становится ключевым опытом всего человеческого существования. В этом писательница видит преимущество малой прозаической формы: сосредоточенность на внутреннем психологизме позволяет оценить значимость «духовного события», а не серии последовательных мыслей или поступков.

Литературовед У. Нью опровергает идею поверхностной простоты рассказов К. Мэнсфилд [2, р. 37]: персонажи выдают себя словно невольно, что отражается в деталях, жестах, отдельных словах. Примечательно, что писательница искусно перевоплощается и вырабатывает разные повествовательные стратегии для своих персонажей, что также свидетельствует о новаторском характере ее малой прозы.

М. Цорн выделяет ряд грамматических (языковых) особенностей малой прозы писательницы, а именно склонность к использованию повтора, восклицаний, риторических вопросов, тире и многоточий. Краткость стиля сдвигает фокус внимания читателя на лейтмотивно возникающие образы: рассказы Мэнсфилд сравниваются исследовательницей с музыкальными произведениями Р. Вагнера и романами Т. Манна, так как каждый последующий образ отсылает к предыдущему событию.

Кимбер также выявляет в малой прозе К. Мэнсфилд важные импрессионистические элементы: внимание к незначительным деталям, игру с цветовым и световым (естественный-искусственный свет) аспектами воплощения вещного мира, субъективность и частую смену фокуса повествования [2, р. 76]. К. Крюгер в рассмотренной ранее монографии отмечает, что Мэнсфилд неоднократно прибегает к фокализации (фильтрации повествования через сознание персонажа) для конструирования особых социальных и психологических пространств, в которых оказывается персонаж; цель данного приема – подвергнуть сомнению и пересмотреть, колониальные нарративы о женщинах [1, р. 178].

Неудивительно, что исследователи творчества К. Мэнсфилд сравнивают ее технику письма с чеховской манерой. А.П. Чехов (1860-1904), русский прозаик и драматург, отличался глубокими познаниями в психологии и в совершенстве владел искусством написания «диалогов» (опыт работы над драматургическими произведениями). Нельзя отрицать тот факт, что Чехов повлиял на формирование жанра модернистского рассказа во всем мире: первые переводы рассказов Чехова на английский язык, опубликованные в 1910 г., часто рассматриваются как поворотный момент в эволюции модернистского рассказа. Г. Кимбер, в рамках масштабного исследования малой прозы К. Мэнсфилд, указывает на особую силу чеховской архитектоники: «Структура чеховского рассказа – ряд



точек, с точностью обозначающих линии, которые он различает в паутине человеческого сознания» [2, p. 76].

Примечательно, что сами писатели, пытаясь определить жанровые границы малой формы, зачастую ориентируются на русскоязычную художественную традицию. Так, Элизабет Боуэн во введении к «The Faber Book of Modern Short Stories» подчеркивает жанрообразующую природу малой прозы Чехова, который видится первооткрывателем таких элементов художественного психологизма как подтекст и детальное воссоздание атмосферы. Малая событийность, создание серии лейтмотивных образов и сюжетов, неожиданный (открытый) финал и элемент «прозрения/озарения» видятся английской писательнице основополагающими чертами рассказа, захватывающими внимание читателя и отличающими его от других прозаических жанров [2, p. 154-155].

Однако, литературовед Пол Марч-Рассел в работе «The Short Story: An Introduction» (2009) указывает, что ко времени перевода рассказов А.П. Чехова, Джеймс Джойс уже написал отдельные рассказы сборника «Дублинцы» (с 1904 по 1907 г.), в то время как ранний рассказ Кэтрин Мэнсфилд «Усталость Розабель» (1908) отличается характерным для ее поздних произведений авторским стилем. Марч-Рассел предлагает рассматривать пример Чехова не как прямое влияние: пересечение идей свидетельствует о подтверждении постулатов модернизма, зачастую общих у разных национальных литератур. Если предшественники модернизма стремились к авторской отстраненности и стилистической точности, то А.П. Чехов – революционер жанра рассказа, который сводит сюжет к минимуму [3, p. 93]. По словам У.С. Моэма, известного по рассказам с неожиданным финалом, «если вы попытаетесь пересказать один из рассказов Чехова, окажется, что вам не о чем рассказывать» [4, p. 401].

Подчеркнем, что согласно Д. Хиду используемый нами в исследовании термин *slice-of-life* (срез жизни) связан прежде всего с традицией чеховского рассказа. Марч-Рассел анализируя рассказ «Дама с собачкой», приходит к выводу о том, что герои Чехова – обычные люди, «запечатленные в повседневности», связанные случайным обстоятельством. Открытый финал делает личную драму героев еще более острой, тем самым задавая модернистский «темп»: функция концовки модернистского рассказа обычно смыслообразующая. Финал, оставаясь незавершенным как в формальном, так и в смысловом планах, позволяет интерпретатору домыслить текст.

Ч. Мэй, исследуя поэтику чеховского рассказа, подчеркивает, что в рассказах Чехова (как и рассказах Э. Хемингуэя) изображение реальности

настолько редуцировано, что оно приобретает сюрреалистичный эффект, даже когда события преподносятся как повседневные. Символизм чеховской малой прозы превращает изначально незначительные детали и действия в значимые метафоры, которые находят отражение в «прозрении» /откровении, которое не всегда приводит героя к действию [5, p. 157]. Видится интересной мысль о том, что если прозрение героя касается какого-то социального или психологического аспекта, который нельзя изменить, то оно не проговаривается в словах, ибо предстает слишком горьким обнажением безотрадности и бессмысленности существования.

Э.А. Полоцкая отмечает, что «сокращая объем произведения, иногда аскетически отбрасывая прекрасные художественные находки, Чехов в то же время возвращается к одному и тому же образу-мотиву, ситуации, слову» [6, с. 124]. Мысль о том, что проза Чехова лейтмотивна, видится важной для исследования модернистского рассказа в целом: система сквозных мотивов конструирует особый пласт смыслов, исследование которых позволяет раскрыть суть художественного мира того или иного автора.

Отдельного внимания заслуживает предполагаемое влияние А.П. Чехова на малую прозу Э. Хемингуэя (1899-1961). И.М. Левидова в обзорной статье «Чехов и американские прозаики (О Хемингуэе и Чехове)» отмечает «факт присутствия Чехова в художественном мире Эрнеста Хемингуэя» [7]. Максимальная честность, объективность и *холодность* повествовательной манеры, стремление убрать из текста все «лишнее» – таковы общие принципы писательского метода Чехова и Хемингуэя. Однако, согласно исследовательнице, для Чехова честность заключается в постановке экзистенциального вопроса, а для Хемингуэя – в точности изображения. Для Чехова объективность и холодность сводятся к избеганию драматизации авторских чувств по поводу ситуации (отсюда редкость устрашающих деталей); у Хемингуэя данные принципы выражаются в воздержании от авторского комментария, даже к устрашающим деталям, которыми изобилуют его рассказы. Под «лишним» Чехов подразумевает ненужные подробности (развернутые обороты); при этом важно, что он не относит к ним эпитеты, развернутые описания и особенно — детали. Хемингуэй, напротив, тяготеет к унификации речи, простым и лаконичным предложениям. Американский литературовед Мартин Скотфилд в главе книги «The Cambridge Introduction to the American Short Story», посвященной Э. Хемингуэю, подчеркивает, что искусство письма для последнего являлось мастерством подтекста, который лежит в основе любого модернистского рассказа [8, p. 140].

Прямолинейность, искусная простота стиля Хемингуэя и акцентуация деталей оказали влияние на многих писателей-модернистов (включая Дж. Рис). Скотфилд выделяет способы создания ощущения физической сопричастности (физического присутствия), которая позволяет погрузиться во внутренний мир героя, часто отчужденного от изображаемой ситуации. Следует помнить, что за точной и лаконичной манерой повествования Хэмингуэя всегда скрывается обобщенная правда жизни, в отличие от экзистенциалистской прозы, сосредоточенной на абстрагированных от реальности философских проблемах. Так, литературовед анализирует рассказ «Big Two-Hearted River: Part I», в начале которого Ник Адамс наблюдает за форелью в реке: «Nick looked down into the pool from the bridge. It was a hot day. A kingfisher flew up the stream. It was a long time since Nick had looked into a stream and seen trout. They were very satisfactory. As the shadow of the kingfisher moved up the stream, a big trout shot up the stream in a long angle, only his shadow marking the angle, then lost his shadow as he came through the surface of the water, caught the sun, and then, as he went back into the stream under the surface, his shadow seemed to float down the stream with the current, unresisting, to his post under the bridge where he tightened up facing into the current. Nick's heart tightened as the trout moved. *He felt all the old feeling*» [8, p. 142].

Данный отрывок демонстрирует особую технику прозаика: фразы, относящиеся непосредственно к чувству, намеренно расплывчаты, но чувству придается точность в процессе пристального наблюдения за форелью. В 1932 г. сам Хемингуэй писал: «Если писатель хорошо знает то, о чем он пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды» [9]. Два неотъемлемых компонента его рассказа – текст и подтекст, при этом последний включает опыт, знания, размышления писателя.

Приводя краткий обзор прозы К. Мэнсфилд, Э. Хемингуэя, А.П. Чехова, необходимо отметить, что в биографических источниках нами не было найдено точных подтверждений знакомства вест-индской писательницы с творчеством А.П. Чехова, однако чтение других авторов задокументировано в письмах, цитируемых биографом К. Энджиер [10, p. 116]. При этом важно, что традиции чеховского рассказа прослеживаются как в творчестве Мэнсфилд и Хемингуэя, так и в творчестве Джин Рис. Такой поэтологический инструментарий, как лейтмотивность образов и сюжетов, подтекст и малая событийность, открытый финал и эпифания,

необходим для пристального прочтения малой прозы самобытной писательницы.

Примечательно, что на уровне поэтики тексты рассказов Джин Рис объединяют лейтмотивные комплексы. Обратимся к понятию мотива, сформулированного литературоведом Б.М. Гаспаровым в рамках труда «Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века»: мотив представляется основным смысловым элементом текста, основными чертами которого являются повторяемость, накапливаемость смысла [11, с. 30]. В концепции лейтмотивного повествования Гаспарова ключевой является не только идея повторяемости мотива (который, возникнув однажды, повторяется вновь), но и его вариативность: для нас принципиально важно, что в роли мотива «может выступать любой феномен, любое смысловое пятно – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, цвет, звук и так далее, единственное, что определяет мотив – это его репродукция в тексте» [ibid]. Исследуемые нами рассказы Джин Рис демонстрируют единство образно-тематических связей, пронизывающих весь корпус текстов Рис. Лейтмотивная организация (как одна из черт модернистского рассказа) сочетается с чертами импрессионистического рассказа, а также маркированным в сюжете моменте эпифании, работе с фокализацией и детализацией (особым вниманием к деталям вещного мира).

Выделим в качестве лейтмотивного элемента одну из часто возникающих в малой прозе Дж. Рис деталей вещного мира – платье, которое непременно оказывается воплощением «я» героинь, способом обрести идентичность и заявить о собственной значимости (с экзистенциальной точки зрения). Платье возникает в повестях как ранних («Левый берег»), так и поздних сборников рассказов («Тигры красивы», «Вам бы проспать, леди»). Рассмотрим, как выявленные нами в творчестве других авторов особенности модернистского рассказа функционируют в одном из ранних рассказов Дж. Рис.

«Левый берег» начинается с рассказа с красноречивым названием «Illusion» («Иллюзия»), который расставляет принципиально важные для всего сборника акценты: внутренний мир персонажа раскрывается в процессе описания внешнего. В этом рассказе другая женщина изображена глазами рассказчицы с позиции пристального женского наблюдения. Любопытно, что рассказывание начинается будто объективно, формально и отстраненно: «Мисс Брюс долгое время обитала в Латинском квартале. Вот уже семь лет она жила здесь, в маленькой студии на пятом этаже. Она писала портреты, периодами выставляясь в Парижском салоне. Иногда она

даже продавала картины – значительное достижение для Монпарнаса, но вполне вероятное, потому как она была в меру умна» [12, р. 4]. В портрете художницы средних лет на первый план выдвигается внешняя «стабильность»: так, рассказчица трижды обращает внимание на ее «крупные руки и ноги». Так называемый стиль человеческого тела, ассоциируемый с моделирующими (мировоззренческими) системами автора как носителя определенной культуры, у Джин Рис функционирует в каждом рассказе, огрубляя и материализуя тело/телесность. Необходимо отметить, что «Я» мисс Брюс не впитывает мир в себя, ее «твердая» оболочка словно помогает ей противостоять парижскому образу жизни: «Она казалась совершенно нетронутой, равнодушной ко всему суматошному, экзотическому и нездоровому – парижскому... Все это время вокруг нее расцветал культ красоты и поклонения физической любви: она же просто смотрела на все своим разумным взглядом, а потом выбрасывала из своих мыслей... Она напоминала **крепкий камень**, омываемый бессильными побороть его синими волнами» [ibid].

Отказавшись от всего легкомысленного в пользу аккуратного строгого твидового костюма (который трижды характеризуется как «neat»), ничем не примечательного серого платья, коричневых туфель на низком каблуке, мисс Брюс лишь изредка идет на уступки Парижу, надевая на вечеринки и выставки неизменное черное крепдешинное платье («not extravagantly pretty»).

Когда по просьбе оказавшейся в больнице мисс Брюс, героиня-рассказчица, едва знакомая с художницей, попадает в ее комнату, она обнаруживает изысканные дизайнерские платья (дерзких цветов и различных фасонов), дорогие духи и броские, кричащие драгоценности. Особый интерес представляет несовпадение ожиданий героини с реальностью: «Затем я повернулась к гардеробу – **массивному квадратному** предмету старой темной мебели, подходящему для **квадратных** и **массивных** пальто и юбок мисс Брюс. Действительно, большая часть ее мебели была огромной и квадратной. Ее отстраненность и внешняя твердость, наблюдаемые даже в интерьере, побуждали ценить в ней эти качества больше, чем грацию или фантазию» [12, р. 7]. Комната мисс Брюс (детали интерьера в ней) напоминает мужское пространство – кабинет, в котором массивные предметы подчеркивают маскулинность и силу. Костюмы и предметы гардероба, обнаруженные рассказчицей, не вписываются в заданную ранее систему ценностей. Любопытно функционирование эпифании, момента прозрения (связанного с ключевым лейтмотивом): рассказчица вдруг обнаруживает, что мисс Брюс не так

проста, как кажется. Возможно, все дело в ее британском происхождении и мнимой сдержанности; более вероятно – в творческой натуре, которая неоднозначно относится к проявлению женственности и женщинам в целом.

Сдержанная внешне художница предстает в совершенно ином свете: смена костюма (возможная, если мы допускаем, что мисс Брюс носит обнаруженные рассказчицей платья) в данном случае есть не что иное, как посягательство на производимое героиней первое впечатление, разрушение стереотипов, возможная уступка богемному Парижу и его искушениям. Примечательно, что платье становится сюжетогенным мотивом не только рассказов, но и романов Джин Рис (так, образ красного платья становится ключевым для романов «Доброе утро, полночь» и «Безбрежное Саргассово море»). В работе «Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches» М. Джоаноу обращается к психоаналитической трактовке: исследовательница соотносит образ платья с концепцией З. Фрейда о телесном Эго; именно платье удовлетворяет внутренние стремления героинь вест-индской писательницы к чувственным удовольствиям, а также – утверждению идентичности [13, р. 123]. Платье в прозе Рис связано не только с артикуляцией тела, но с фантазией – скрытым подтекстом женского бытия. Теоретик феминизма И.М. Янг отмечает, что женщины не только наслаждаются процессом ношения «прекрасного» платья, но испытывают эмоции «изучая одежду и глядя на изображения женщин в одежде» [14, р. 177], так как это позволяет им контролировать собственную повседневность.

Не менее интересен открытый финал рассказа. Так, когда рассказчица встречается с мисс Брюс за чашкой кофе, та отрицает тот факт, что она носит экстравагантные платья: «Полагаю, вы обратили внимание на мою коллекцию. Почему бы мне не собирать платья? Они завораживают меня. Цвет, дизайн. Иногда удается отыскать нечто совершенно необыкновенное!» [12, р. 7]. Художница подчеркивает, что это всего лишь коллекция, пытаюсь спасти собственную иллюзию. Джин Рис знакомы страхи и давление, которые побуждают женщин подавлять, скрывать свои мечты не только от других женщин, но и от самих себя. Жаждет ли мисс Брюс быть красивой и желанной? Поиск идеального платья (процесс воображает рассказчица, когда обнаруживает платье) представляет собой поиск идеального образа, мечты/иллюзии.

Надежда разрушается в финале истории. Укажем, что в начале рассказчица подмечает: «Когда хорошенькие женщины проходили мимо мисс Брюс по улице или сидели рядом в ресторанах, она оценивающе смотрела на них глазами художника и делала соответствующее критическое замечание. Она ни разу не выказала ни малейшего намека на любопытство

или зависть» [ibid]. При этом ее тон, манера оценивания характеризуются наречием «gentlemanly». Не случайно рассказ заканчивается той же самой характеристикой. Мисс Брюс наблюдает за прекрасной незнакомкой и отмечает красоту ее рук и кистей «in her gentlemanly manner». Целенаправленная двусмысленность находит выражение в образе маскулинности, который противоречит образному воплощению «discovery of finery». Мастерство Джин Рис раскрывается в недосказанности: платья предназначены для других девушек? Невозможность надеть «то самое прекрасное платье» позволяет соотнести героиню и с образом «marginalized woman», возникающим в ключевых произведениях вест-индской писательницы.

Завершая интерпретацию ключевых элементов модернистского рассказа, подчеркнем, что творчество Джин Рис определенно вписывается в традицию малой прозы К. Мэнсфилд, А.П. Чехова и Э. Хемингуэя (что демонстрирует приведенный ранее разбор). Такой поэтологический инструментарий, как лейтмотивность образов, подтекст и малая событийность, открытый финал и неожиданное прозрение, при этом не представленное в виде словесной экспликации, незавершенность и открытый финал, необходим для пристального прочтения малой прозы Рис.

### Список литературы

1. Krueger K. *British Women Writers and the Short Story, 1850–1930: Reclaiming Social Space*. – NY: Palgrave Macmillan, 2014. – 260 p.
2. Kimber G. *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story*. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – 101 p.
3. March-Russel, P. *The Short Story: An Introduction* / P. March-Russel. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 302 p.
4. Gordon C. *Notes on Chekhov and Maugham* // *The Sewanee Review*. Vol. 57. No. 3 (Summer, 1949). – 430 p.
5. Cox A. *Teaching the Short Story*. – NY: Palgrave Macmillan, 2011. – 223 p.
6. Полоцкая Э.А. *Антон Чехов // Русская литература рубежа эпох (1890-е – начало 1920-х годов)*. – М., 2000, Кн. 1. – 961 с.
7. Левидова И.М. *Чехов и американские прозаики (О Хемингуэе и Чехове) // Чехов и мировая литература: В 3 кн., т. 2 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ред.сост. З. С. Паперный и Э. А. Полоцкая; Москва: Наука; ИМЛИ РАН, 1997-2005. – (Лит. наследство т. 100).*

8. Scotfield M. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. – NY: Cambridge University Press, 2006. – 303 p.
9. Денисова Т.Н. Хемингуэевский «айсберг» и «модусы» экзистенциализма // *Экзистенциализм и современный американский роман* / – Наукова думка, 1985. – 245 с.
10. Angier C. *Jean Rhys: Life and Work*. – London: Penguin Books Ltd, 1992. – 784 p.
11. Гаспаров Б. М. *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века*. – М.: Наука, 1994. – 304 с.
12. Rhys J. *The Collected Short Stories*. – London: Penguin Classics, 2017. – 388 p.
13. Johnson E. *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches* / ed. by E. Johnson and P. Moran. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. – 244 p.
14. Young, I. *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Theory*. – Bloomington: Indiana University Press, 1990. – 264 p.



## **РОЛЬ АНТАГОНИСТА В ПОСТРОЕНИИ НАРРАТИВА У МАРГАРЕТ ЭТВУД**

Маргарет Этвуд (р. 1939 г.) – современная канадская писательница, поэтесса, критик и публицист. На сегодняшний день она является одним из самых читаемых англоязычных авторов в мире и самым популярным автором в Канаде. Ее книги удостоивались множества наград и премий, в числе которых две Букеровские премии, премия генерал-губернатора Канады, премия Артура Кларка, премия Франца Кафки и многие другие. Начинала М. Этвуд как поэтесса. Ее первая книга – сборник стихотворений под названием «Двойная Персефона» – увидела свет в 1961 г. Но наибольшую известность автору принесла крупная проза. Первый роман М. Этвуд «Съедобная женщина» был опубликован в 1969 г. и сразу привлек внимание общественности. Автор также пишет рассказы. Первый и один из самых примечательных сборников рассказов «Танцующие девушки» вышел в 1977 г. Самыми популярными произведениями М. Этвуд среди массового читателя и критиков остается «Рассказ служанки» (1985 г.), который в 2019 г. получил продолжение в «Заветах», а также фантастическая трилогия «Безумный Аддам», включающая в себя следующие романы: «Орикс и Крейк» – 2003 г., «Год потопа» – 2009 г. и «Безумный Аддам» – 2013 г.

В каком бы жанре ни творила М. Этвуд, ее произведения – это всегда сложный многоуровневый нарратив. Автор всегда основательно подходит к построению сюжета, в ее случае сложность нарративного рисунка – это не случайность, а изначальная цель. Являясь по образованию литературоведом, М. Этвуд написала немало работ, посвященных изучению нарратива, среди которых: «Переговоры с мертвыми: Писатель о писательстве», «В поисках тени Грейс», «После выживания...» и др.

Книги М. Этвуд – это тотальное пространство ее героев-рассказчиков. Сама писательница не позволяет себе ни слова от своего лица. Ее роль проявляется только в том, кому из персонажей дать право голоса и в какой момент. Рассказчики М. Этвуд – это не сторонние наблюдатели происходящего или случайные свидетели невероятных событий. Напротив, они и есть главные действующие лица и сердце всей истории.

Основной принцип построения нарратива в романах М. Этвуд – это жизнеописание, когда главный герой-рассказчик, столкнувшись с

душевым кризисом, мысленно возвращается в прошлое, чтобы восстановить ход времени, набраться сил и выйти из сложившегося тупика. Главная задача рассказчика при таких условиях: расставить всю свою жизнь по полочкам, сделать окончательные выводы и оправдаться перед самим собой, чтобы получить право на новую жизнь. Не случайно описанный процесс очень сильно напоминает «универсальный миф» о тысячеликом герое и юнгианские архетипы. Рассказывание истории в художественном мире М. Этвуд – это одновременно и вполне бытовая, житейская ситуация, и мистический ритуал, отсылающий читателя к первобытным мифам. «Такие метаморфозы, такая подвижность, постоянство и смещение атрибутов и сил является отличительной чертой мифов и сказок, а также серьезной готической литературы. И, как показывают семь опубликованных романов Этвуд, ее поэзия и другие книги, такие метаморфозы можно считать также отличительной чертой музыки Маргарет Этвуд» [1, с. 256-267].

Герою-рассказчику надлежит пройти очищение через суд слушателей и себя. Образ слушателя в данном случае очень абстрактен, и нарратор может изменять его по своему удобству. Так в «Рассказе Служанки» слушателем в представлении главной героини выступает то ее потерянная семья, то подруги по несчастью, а в финале, когда героиня совершенно отчаивается, она представляет своим слушателем Бога. Образ суда тоже очень многогранен: он может представлять собой реальное судебное разбирательство («Она же Грейс»), суд потомков («Рассказ Служанки» и трилогия «Безумный Аддам»), семейный суд («Слепой убийца», «Кошачий глаз») и, наконец, суд в загробном мире («Пенелопиада», рассказ «Пожиратель грехов»).

Несмотря на представленное разнообразие, в общей структуре есть один элемент, который практически никогда не изменяется. Это антагонист и его ключевая роль в истории нарратора.

Дело в том, что все рассказчики М. Этвуд обладают реалистичным сознанием и, как большинство людей, имеют общие представления о том, как должна быть устроена хорошая история. Они знают, что у их истории должна быть структура: экспозиция, завязка, кульминация, развязка. А также они в курсе, что для любой увлекательной истории необходима интрига и антагонист, на чьих кознях она будет держаться. «В литературном повествовании нарративная стратегия преследует эстетические цели, заключающиеся в том, чтобы не только рассказать историю, но и вовлечь читателя в мир вымысла, активизировать его восприятие и вызвать эмпатию» [2, с. 51].

Важно учесть, что вовсе не антагонист является источником душевного кризиса рассказчика. Антагонист в данном случае – это громоотвод, на волю которого нарратор сбрасывает все собственные нелицеприятные поступки. Если рассказчику нужно оправдать свой дурной поступок, он говорит о том, что антагонист вынудил его так поступить. Показательным примером может послужить роман «Слепой убийца», в котором главная героиня и рассказчица Айрис обвиняет в собственном жестокосердии к младшей сестре Лоре саму Лору, говоря, что она была странной, чудной. А также попутно Айрис обвиняет и своего мужа, и его семью, и вообще все свое окружение и тяжелую эпоху, в которой ей довелось жить.

Однако обвинения в адрес антагониста служат обратному: постепенно и слушатели, и сам рассказчик осознают, что основная вина лежит на плечах самого нарратора. Именно это признание собственных ошибок и иногда даже преступлений дает шанс рассказчику на новую жизнь. Желанное очищение, обретение сил и прощение наступает только после того, как герой принимает на себя ответственность за содеянное и признает, что в нем заключается, как доброе, так и злое. То есть сам нарратор в результате выступает одновременно и протагонистом, и антагонистом собственной истории.

После этого признания отдельный антагонист становится не нужен и отходит на второй план. А личность, на которую изначально была возложена эта роль, освобождается.

Здесь нужно поговорить о том, кто и почему становится антагонистом. Выбор нарратора не бывает случайным. Тот, кого он назначает своим идейным противником, как правило, действительно имел на рассказчика большое влияние в реальной жизни. Антагонистами становятся личности-загадки, которых нарраторы тщетно силились разгадать. Эта замкнутость, таинственность мучает рассказчика, который в мире своей истории приравнивается к демиургу и летописцу, знающему все обо всех. В отместку нарратор наделяет загадочную личность отрицательными характеристиками, приравнивая неизвестность к проявлению зла.

Выбирая жертву, нарратор идет далее двумя путями: либо усложняет, либо упрощает ее характер.

Так, например, в романе «Кошачий глаз» читатели сталкиваются с усложнением личности антагониста. Выбрав на роль антагониста заклятую школьную подругу Корделлию, главная героиня по имени Элейн постепенно превращает глупую, невоспитанную девушку в настоящую

злодейку, наделяя ее нечеловеческой пронизательностью и хитростью. Так все свои неудачи Элейн связывает именно с тлетворным влиянием Корделлии, даже если Корделлия уже давно не появлялась в ее жизни. Став одержимой школьной подругой, рассказчица видит ее среди прохожих, замечает на собственной картинной выставке. И только принятие ответственности за собственные ошибки освобождает Элейн от навязчивого видения из прошлого.

Противоположный пример можно встретить в романе «Год потопа». В данном случае главная героиня и рассказчица Тоби идет на намеренное упрощение личности человека, которого она выбрала для роли антагониста. Антагонистом становится некий местный криминальный авторитет Бланко, который, по уверениям Тоби, затаил на нее обиду. По мере развития повествования выясняется, что у Бланко было достаточно возможностей навредить Тоби, однако он ими не воспользовался. А при личной встрече с героиней в финале истории он даже не узнает ее. Постепенно и весь образ негодяя Бланко рассыпается из-за нехватки улик: Тоби, как становится ясно, почти ничего доподлинно не знает о нем, кроме того, что он несколько лет провел в тюремном заключении. Однако Бланко тем не менее сыграл свою важную роль в истории Тоби: ввод в повествование карикатурного злодея помогает рассказчице на время создать псевдо-интригу, с помощью которой героиня умело удерживает внимание слушателей и вызывает к себе сочувствие. «По мере развития нарратива рассказчик постепенно теряет бдительность, погружаясь в свой внутренний мир. Говоря о самом сокровенном, ему все тяжелее поддерживать театральную интригу. В момент кульминации произведения псевдо-интрига обычно рассыпается сама собой, потому что рассказчик, наконец, сталкивается лицом к лицу с настоящим конфликтом» [3, с. 78].

Примечательно, что как раз Тоби из романа «Год потопа» становится тем редким нарратором в творчестве М. Этвуд, который так и не справляется со своим духовным кризисом. Финал Тоби печален: она заканчивает жизнь самоубийством.

Несмотря на то, какой путь работы с антагонистом выбирает рассказчик – усложнение или упрощение – он всегда пользуется одним общим приемом расчеловечивания и отстранения. Ярче всего это можно проследить на примере романа «Невеста-разбойница», где перед читателями предстают три главные героини-рассказчицы Тони, Харис и Роз, которые противостоят загадочной Зени. «Заглавие романа является аллюзией на одну из сказок братьев Гримм, «Похититель невест», в которой привлекательный молодой человек входил в доверие к девушкам, объявлял

себя их женихом, а затем увозил их в свой замок и там предавал мучительной смерти – по аналогии с тем, как поступала с соблазненными мужчинами Зения» [4, с. 375].

Зения по очереди увела у каждой из рассказчиц мужа, притом проделала это не единожды. Главные героини, которые всегда посвящали себя семье и мужьям, возмущены и напуганы. Они не могут себе объяснить привлекательность Зении, которая, напротив, с равнодушием относится к семейным устоям и не уважает мужчин. Сделать антагонистами собственных сбежавших мужей героини не могут, потому что слишком хорошо их знают, а вот неизвестность и загадочность Зении служит благодатной почвой для разного рода фантазий. Обращая Зению в антагониста, героини беспрестанно наделяют ее всевозможными сверхъестественными качествами. На всем протяжении романа Зения неоднократно сравнивается с вампиром, демоном, ведьмой, призраком и прочей нечестью. Героини сначала как бы в шутку, а потом всерьез начинают утверждать, что Зения владеет телепатией, гипнозом и умением проходить и видеть сквозь стены. К финалу романа Зения предстает перед читателями в полной мере inferнальным существом и ее гибели уже никто не может сочувствовать.

Сравнивая Зению с нежитью и всем тем, что подспудно вызывает у слушателей негативные эмоции, рассказчицы добиваются эффекта отстранения, когда слушатель полностью встает на сторону добродетельных героинь и сам уже готов ненавидеть Зению. В результате смещаются границы допустимого, и таинственная смерть Зении, которая – М. Этвуд оставляет намек на это – возможно, произошла от рук одной из рассказчиц, уже не вызывает ни капли сожаления. Так героини достигают своей цели: слушатели переходят на их сторону и рассказчицы могут считать себя оправданными.

В заключение следует сказать, что сложная работа с противостоянием протагониста и антагониста в книгах М. Этвуд, отражает интерес писательницы к таким современным вопросам искусства и науки как: механизмы памяти и воображения, способы повествования и восприятия реальности.

### **Список литературы**

1. McCombs J. 'Up in the air so blue': vampires and victims, great mother myth and gothic allegory in Margaret Atwood's first, unpublished novel. – *The Centennial Review*. – Vol. 33. – No. 3. – Michigan State University Press, 1989. – pp. 251-257.

2. Новожилова К.Р. Нарративная стратегия и её аспекты в литературном повествовательном дискурсе / К.Р. Новожилова // Наука и мир. – 2017. – Т. 2. – № 5(45). – С. 51-53.
3. Найденова Р.Р. Роль псевдоинтриги при построении нарратива у Маргарет Этвуд / Р.Р. Найденова // Воропановские чтения : материалы II Международной научно-практической конференции, Красноярск, 13 ноября 2021 года / Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. – Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2021. – С. 77-79.
4. Комаровская Т.Е. Белое и черное (роман Маргарет Этвуд «Похитительница женихов») / Т.Е. Комаровская // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай : да 750-годдзя з дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі: у 2 частках, Мінск, 22–24 октября 2015 года / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, 2015. – С. 371-376.

**Т.П. Плахтий**

*Донецкий государственный университет*

*[t.plakhtiy@donnu.ru](mailto:t.plakhtiy@donnu.ru)*

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СИНТЕЗИРОВАНИЕ КАК  
НАРРАТИВНЫЙ ПРИНЦИП ДРАМЫ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ НИКОЛАЯ КУЛИША  
«ПАТЕТИЧЕСКАЯ СОНАТА»)**

В литературоведческих работах последнего десятилетия до сих пор остается малоисследованной проблема синтезирования новых жанровых форм в украинской драматургии советского периода 20-30 годов XX века. А ведь именно в это время на харьковской сцене символического театра Леся Курбаса «Березиль» зритель увидел модернистические театральные постановки драм уроженца Херсонщины, Николая Гуриевича Кулиша (1892 – 1937).

В театре «Березиль», благодаря плодотворному сотрудничеству режиссёра Леся Курбаса, художника Вадима Меллера и драматурга Николая Кулиша, зарождался театр нового времени, нового поколения, театр, революционный по духу и замыслу, в котором в одночасье подверглись сомнению эстетические концепции натуралистического театра. С 1926 по 1936 год «Березиль» переживал период художественного синтеза символизма и необарокко на актуальном тематическом материале, отражающем реалии первых десятилетий становления советского государства. Яркими примерами нового направления были экспериментальные по своему характеру театральные постановки, спровоцировавшие в свое время бурную литературную дискуссию.

На Международной научной конференции, посвященной столетию Херсонского государственного университета, предпринята попытка рассмотреть творчество Николая Гуриевича Кулиша в мировом историко-литературном контексте [9], однако теоретические вопросы, затрагивающие специфику развертывания наррации в ярких образцах драмы эпохи модернизма, остались вне поля научного дискурса. Именно поэтому предметом анализа в нашем исследовании являются нарративные стратегии драм Николая Гуриевича, базирующиеся на текстах семиосферы мировой культуры.

В более ранних публикациях мы уже указывали на обращение Н.Г. Кулиша в своем творчестве к традициям славянского барочного театра

[6], [7]. Цель данной статьи – рассмотреть средства художественного синтезирования, благодаря которым разворачивается нарративный дискурс драматического произведения. Выдвигаем гипотезу о том, что основными средствами художественного синтезирования в пьесах украинского драматурга являются музыкальные, мифологические, библейские, фольклорные символы, которые, выступая маркерами нарративных стратегий, стимулируют нарративный дискурс.

Теории художественного синтеза в контексте социокультурного кризиса конца XIX – начала XX вв. посвящено диссертационное исследование Ю.С. Кармановой. Юлия Сергеевна определяет понятие «художественный синтез» как «... органическое соединение разных искусств (или видов искусства), создающее качественно новое художественное произведение ...» [3, с. 3]. Проблема жанрового синтеза в русской классической прозе конца XIX – начала XX вв. рассмотрена в диссертационной работе Т.В. Васильевой [1]. Важные аспекты синтетической природы драматургического творчества и его рецепции актуализированы в исследовании И.С. Шаваринского [11].

Явление художественного синтеза мы предлагаем рассматривать в качестве художественного метода, используемого писателями-модернистами. Проблема проявления этого метода в драматургии Николая Кулиша еще недостаточно изучена в современном литературоведении.

Понятие «синтез» указывает на уже свершившийся процесс, соотносимый с результатом синтезирования. Считаем, что для характеристики динамики локальных нарративных процессов более приемлемым является терминологическое словосочетание «художественное синтезирование», поскольку оно включает отглагольное имя существительное «синтезирование» и прилагательное «художественное», которое сужает рамки употребления общенаучного термина «синтезирование» и позволяет использовать терминологическое словосочетание «художественное синтезирование» для описания нарративного дискурса художественного произведения.

Художественное синтезирование в драме нами связывается со стилизацией разнопланового фольклорного и литературного материала (образов, сюжетов, мотивов, символов, жанровых форм и т.п.), а также с процессом взаимодействия различных нарративных стратегий в пределах одного произведения.

Сюжетно-образная палитра драм Николая Кулиша преломляется в жаровых формах, отличающихся от драматических: здесь парадоксы мифологического нарратива и сакральная символика библейского текста,



алогичное наитие музыки и жанровый примитивизм славянского фольклора. Осуществленный нами анализ драматического нарратива пьесы Николая Кулиша «Патетическая соната» дал возможность обнаружить нарративные стратегии, благодаря которым синтезируется оригинальная драматическая форма.

**Фольклорный нарратив.** В своем драматургическом творчестве Н.Г. Кулиш обращается к фольклорной традиции вариативной наррации. Существование многих вариантов драмы «Патетическая соната» делают ее текст, как и тексты народных сказок и песен, открытым. Ведь каждый вариант финала драмы модифицирует всю сюжетную линию, изменяет смысловые акценты, вызывает смещение смыслов, создает прецедент невозможности конечной редакции и окончания действия. В драме заложен потенциал модификации и возможностью его театральной постановки. Каждое новое художественное оформление, режиссерское видение могут создать новые спектакли-дискурсы. Вертепное построение сцены спектакля «Патетическая соната» (по мотивам одноименной драмы Николая Кулиша) в Камерном театре под режиссурой А. Таирова в Москве в 1931 году свидетельствует об обращении к барочным принципам театральной постановки.

В пьесах Николая Кулиша встречаются атрибутивные образы, которые выполняют, как и в славянском сказочном фольклоре, функцию предметов-помощников. В этом плане интересен образ дудки, звучащей диссонансом в пьесе «Народный Малахий». Дудка выступает символом помрачения сознания героя, фальшивости несоответствующих общечеловеческим ценностям идеалов, в которых герой пьесы фанатически верит. Этот образ в фольклоре связан с символикой смерти. Следует вспомнить сказочный образ калиновой дудочки (свирели), вырезанной из куста, выросшего на могиле убитой девушки [2, с. 205]. В драмах Н. Г. Кулиша дудка выступает предвестницей гибели героинь его пьес – Марины (возлюбленной лирического героя Ильи из пьесы «Патетическая соната») и Любаши (дочери Стаканчика из пьесы «Народный Малахий»).

В свои произведения драматург вводит символику и интонации народно-поэтической речи, в частности, образы и мотивы украинских народных песен, как, например, текст колыбельной, которую поет героиня драмы Марина в финальной 7 действия пьесы: «А-а, люлечки // Шелковые вереницы, // Золотые перильца, // Серебряные колокольчики, // Красочная колыбелька, // Усни, моя детка!» (перевод с укр. – Т.П.) [4, с. 258]. Драммы Н. Г. Кулиша насыщены аллюзиями и реминисценциями из украинских народных сказок и поверий. Как, например, в отрывке из 7 действия драмы:

*«Она (воображая). Революция поит лошадей. На рассвете. [...] За хатой колодец будет и рожь. Я выйду из дому – бессонная от желания девка с ведрами по воду и напою вашего коня. Пусть из окна выглядывает старая баба в черном – разлука или смерть!»* (перевод с укр. – Т.П.) [4, с. 257]. В славянском фольклоре колодец символизирует возлюбленную. Девушка с ведрами – символ желания. В народе «поить лошадь означает любить» [2, с. 287]. Конь в фольклорной традиции – «одно из самых мифологизированных животных, символ солнца и потустороннего мира, смерти и воскресения солнечного божества» [2, с. 287].

Образ окна указывает на переход в потусторонний мир: «... издавна окно символизирует границу между мирами, через которую могут проникнуть в дом, как светлые силы, так и темные» [2, с. 94]. Образ старой бабы в черном в народных сказках и легендах олицетворяет смерть: «Баба-Яга, Яга, Баба – Юга – в дохристианских верованиях – богиня смерти, обительница потустороннего мира» [2, с. 20].

**Живописный нарратив** пьес Николая Кулиша проявляется благодаря детальной экспрессивной вербализации изображаемых картин происходящего. Некоторые сцены драмы «Патетическая соната» автором описаны как полотна великих художников Средневековья или раннего барокко. Например, картина военного хаоса, переданная устами героя драмы Андре Пероцкого в одиннадцатой сцене первого действия пьесы «Патетическая соната», построена на антитезных образах: «... *представьте тьму, ямы, окопы, все в глине, в грязи, даже небо – и этак день за днем, месяцы, и сам ты будто из глины, без женичины – то есть, без души, одна лишь темная похоть к ней, тяжелая, как черная ртуть. И вот контрасты: я еду на поезде, огни и украинские звезды ...*» (перевод с укр. – Т.П.) [4, с. 187].

**Наррация через призму мифа.** Николай Кулиш в драме «Патетическая соната» обращается к древнегреческому мифу, повествующему о путешествии аргонавтов за таинственным «золотым руном». Образ золотого руна – мифопоэтическая аллегория «достижения сокровищницы духовного знания и бессмертия» [8, с. 123]. Фабула путешествия аргонавтов функционирует в пьесе как «текст в тексте». Ситуацию «текст в тексте» Юрий Лотман рассматривал с позиций культуры как сложно организованной системы, да и саму культуру он понимал как текст, но этот сложно организованный текст «распадается на иерархию» текстов в текстах «и создает сложные переплетения текстов» [5, с. 66]. Именно этот механизм работы «текста в тексте» и является основой художественного синтезирования. Аллюзии и реминисценции из текстов

семиосферы культуры порождают новые стратегии, новые стилизации, новые жанровые формы, и, наконец, новые смыслы. Эта тема более глубоко раскрыта нами в одной из предыдущих публикаций «Реминисценции как актуализаторы новых смыслов в пьесах украинского драматурга XX столетия Николая Кулиша» [6, с. 481–489].

**Историко-культурный нарратив.** В текст пьесы Н. Г. Кулиша «Патетическая соната» введен ряд антропонимов из историко-культурного контекста – *Богдан, Дорошенко, Мазепа, Гонта, Тарас Шевченко, Бетховен, Петрарка, Жанна д'Арк*. Также встречаем топонимы, связанные со значимыми историческими событиями – *Россия, Днепр, Сечь (Запорожская), Желтые Воды, Киев и др.*

В третьей сцене пятого действия драмы «Патетическая соната» Николай Кулиш вводит в пьесу образ камня Омфалоса, который в древнегреческой мифологии символизировал центр мира. Героиня Марина ассоциирует себя с мифологической пророчицей Пифией: «*М а р и н а. Если хочешь, то да. Старые авторы пересказывают, что сначала Пифия – это была прекрасная молодая девушка. Она предвещала в церкви на камне Омфалос, что значит – центр земли. На вратах была надпись «Познай себя!»*» (перевод с укр. – Т.П.) [4, с. 235]. Благодаря образу камня Омфалоса Николай Кулиш фокусирует восприятие реципиента, перемещая культовый объект из древних Дельф в советскую страну, где идет гражданская война. Этот символ приобретает новый смысл и предстает одновременно и местом познания, и жертвенником.

**Музыкальный нарратив.** Заголовок пьесы Н.Г. Кулиша «Патетическая соната» созвучен с одноименным музыкальным произведением великого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена. Пьеса Николая Кулиша соотносится с сонатой № 8 («Патетическая») до минор. Это музыкальное произведение наделено особым символизмом. Именно минорная патетика бетховенской сонаты определяет особый возвышенный стиль драмы Николая Кулиша. Музыкальные реминисценции и цитации во время спектакля драмы должны были задавать его темпоритм, определять композицию, расширять смысл средствами другого вида искусства. Благодаря музыке драматическое произведение во времени актуализируется как ежесекундное настоящее.

Патетический музыкальный нарратив раскрывает сюжетно-образные парадигмы драмы «Патетическая соната», объединяет в одно целостное композиционное образование разноплановые аллюзии и реминисценции пьесы. Ремарка из девятой сцены первого действия драмы «Патетическая соната» является примером одновременного проявления музыкального,

мифологического, культурно-исторического и живописного нарративов: *«Она играет. Вновь вздымается вверх из бунтующих глубин к звездным просторам светлая волна мерцающего пафоса. За ней, кажется, плывет под натянутым парусом завесы освещенный угол комнаты: бюст Шевченко, цветы, она над клавиром, отец с летописью и я за дверью. Мы плывем над жизнью на корабле «Арго» к вечно прекрасным странам, каждый за своим золотым руном»* (перевод с укр. – Т.П.) [4, с. 185].

**Сакральный нарратив.** Николай Кулиш обращается к истории распятия Иисуса Христа, теме пасхального воскресения, включает в свое произведение библейские мотивы измены и искупления грехов. В драме «Патетическая соната» упоминаются библейские образы Иисуса Христа, Святых апостолов Петра и Иакова, Богоматери, лики которых часто изображаются на православных иконах. Драматург применяет канонический прием иконописи – обратной перспективы, когда предметы заднего плана не размыты и не скрыты, а включены в общую композицию, наравне с предметами первого плана. В произведении Николая Кулиша «Патетическая соната» эффект обратной перспективы достигается благодаря введению приема обрамления. Весь сюжет пьесы передается как воспоминание *«ныне покойного друга и поэта»* [4, с. 174], то есть, сквозь призму прошлого. Благодаря включению в композицию драмы Н.Г. Кулиша «Патетическая соната» эпиграфа, прошлое выходит на первый план вместе с настоящим. Далекое воспоминание приближается, фокусируется. Автор определяет ракурсы созерцания, накладывая друг на друга конкретизирующее изображение профанных событий (истории революционной борьбы различных политических сил) и архетипический образ сакрального действия (событий Страстной пасхальной пятницы, распятие Христа и его воскресение).

Наррация различных по своей когнитивной природе символических образов демонстрируется в одной из сцен драмы «Патетическая соната»: *«Слышу в третий раз «Патетическую». И вдруг сопровождение allegro – стоголосая медь пасхальных колоколов! Смотрю в окошко. Колокольни – как белые тополя. Из ближайшей плывет хорная: Христос воскреснет! Кометами вздымаются ракеты, красные, голубые, зеленые. Танцует мир. Патетический концерт. И только низко над горизонтом висит бледный, выщербленный серп луны – распятый Христос»* (перевод с укр. – Т.П.) [4, с. 188-189]. Событие воскресения Сына Божьего изображается одновременно с картиной распятия. Нарратив иконописи представлен словами «медь», «белые», «красные», «голубые», «зеленые», которые актуализируют традиционную цветовую палитру христианской иконы.

Музыкальное интонирование в этом отрывке пьесы обеспечивает целостность восприятия изображаемой картины.

Пьеса Николая Кулиша «Патетическая соната» базируется на музыкальном, мифологическом библейском, фольклорном, культурно-историческом прототекстах. Основными способами актуализации прототекстов является художественная адаптация музыкальных, мифологических, библейских, фольклорных мотивов, образов, литературных аллюзий, реминисценций. Аллюзии и реминисценции способствуют раскрытию смыслового, эмоционально-эстетического потенциала драматического текста. Стилистический прием аллюзии реализуется на уровне номинации (аллюзивные антропонимы, топонимы), а также на уровне цитации (аллюзивные цитаты). Реминисценции же в драме «Патетическая соната» проявляются на мотивном, образном, фабульном и сюжетном уровнях.

Драмы Николая Гуриевича отличаются эмблематичностью, функционированием антитезных символических систем, стремлением к созданию символической картины мира, что, в целом, характерно для традиций славянского барочного театра. Используя многоплановую христианскую символику в своих пьесах, М.Г. Кулиш стремится преодолеть необычайную сложность и противоречивость морально-нравственных установок своего времени, достигая при этом гениальной прогностичности.

Определение различных нарративных стратегий, реализованных в драме Николая Кулиша «Патетическая соната», имеет как теоретическое, так и практическое значение. Перспективным направлением исследования является рассмотрение всего творческого наследия драматурга в контексте мировых литературных традиций.

### Список литературы

1. Васильева Т.В. Жанровый синтез в русской классической прозе конца XIX – начала XX вв. : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Васильева Татьяна Владимировна; Москва, 2011. – 20 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К.: Довіра, 206. – 703 с.
3. Карманова Ю.С. Теории художественного синтеза в контексте социокультурного кризиса конца XIX – начала XX вв. : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Карманова Юлия Сергеевна; Москва, 2012. – 19 с
4. Куліш М. Твори: в 2 т / Микола Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упор. Л.С. Танюк. – К.:

- Дніпро, 1990. – 877 с.
5. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю.Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
  6. Плахтій, Т. Барокова драма і п'єси М.Куліша: сюжетні та жанрові паралелі [Текст] / Т. Плахтій // Українська мова та література. Шкільний світ. – 2006. – № 41-43. – С. 45-47.
  7. Плахтій, Т.П. Давньослов'янські традиції драм Миколи Куліша / Т.П. Плахтій // Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich. – Szczecin, 2004. – S. 190 – 197.
  8. Плахтій Т.П. Реминисценции как актуализаторы новых смыслов в пьесах украинского драматурга XX столетия Николая Кулиша / Т.П. Плахтій // Сборник статей. Вторая международная научная конференция, Воронеж, 10 – 12 мая 2017 г. – 642 с.; С. 481– 489.
  9. Творчість Миколи Куліша у світовому історико-літературному контексті: матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 10-11 листопада 2017 року) / Херс. держ. ун-т; [редактори-упорядники Л. Бондаренко, Г. Немченко, І. Немченко]. – Херсон: Айлант, 2017 – 92 с.
  10. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
  11. Шаваринский И. С. Театр Ефима Честнякова как феномен культуры: к проблеме синтетической природы творчества и его рецепции : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Шаваринский Игорь Сергеевич; Иваново, 2016. – 23 с.

**Подоляк С. М.**

*Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского  
[natsumih146@gmail.com](mailto:natsumih146@gmail.com)*

### **ГЕОРГ БРАНДЕС И КНУТ ГАМСУН**

Георг Брандес (1842-1927) – датский литературовед, публицист, а также теоретик натурализма. С его именем связан один из самых плодотворных периодов развития литературы и искусства Скандинавии.

Как философ Брандес в 1870-х годах призывает к созданию социально-ориентированного искусства, которое должно было базироваться на идеях рационализма и естественно-научного материализма. Идеино-эстетическая программа Г. Брандеса была направлена на создание литературы, в основе которой обсуждение наиболее острых проблем современности.

Эти идеи воплотились в творчестве Й.П. Якобсена, Х. Ибсена, Б. Бьёрсона, А. Стринберга и других скандинавских авторов.

Одним из таких авторов становится Й. Йоргенсен. Поэт вдохновлялся бунтом художнического «я» против существующего порядка, индивида – против общества, поэзии – против филистерства. Требования Брандеса о том, чтобы «ставить проблемы на обсуждение», казались Йоргенсену, как и другим авторам, велением времени.

На участников идейного движения Брандеса «Современный прорыв» заметное влияние оказали идеи философского позитивизма (О. Конт, И. Тэн, Ст. Милль, а так же Г. Спенсер).

Идеи французского просвещения, его дух и идеалы, царившие в Скандинавии в первой трети XIX века, способствовали распространению новых философских исканий на территории Скандинавии. Активное влияние на развитие критики религии оказали мысли немецких философов гегелевской школы, в первую очередь идеи Л. Фейербаха, создавшего свое собственное учение о религии, в котором он склоняется к идеям атеизма и натурализма, рассматривал религию как бессознательное самосознание человека. Как нечто неразрывное с естественной природой человека).

Фейербах оказал важное влияние на формирование атеистических убеждений самого Брандеса, наиболее ярко отразившиеся в его труде «Главные течения европейской литературы XIX в.» (1872-1890). В нём Брандес характеризует религиозное мировоззрение как враждебную силу, оказывающую отрицательное влияние на разум человека и его духовный

прогресс: «Все наперебой друг перед другом создают идеалы, с высоты которых действительность видится словно какой-то отдаленный черный пункт» [1, с. 21]

Основная роль литературы по мнению Брандеса в том, «чтобы с помощью прогрессивных идей изменить общественное сознание и остановить реакцию там, где этого требует исторический прогресс» [1, с. 23]

Для Й.П. Якобсена (1847-1885) его естественно-научное мировоззрение, в первую очередь, результат его собственного развития и образования. Брандес публикует в своем журнале «Девятнадцатый век» переведенные на датский Якобсеном труды Дарвина. Кроме Дарвина на формирование Й. Якобсена так же влияет и Фейербах, добавляя к дарвинизму атеизм. Из этого вытекает особое отношение Якобсена к художественному творчеству. Он видит литературу как явление, которое способно подобно науке дать человеку ответы на все интересующие его вопросы.

Дружба с Брандэсами повлияла на формирование литературных и эстетических взглядов Якобсена. Он так же, как и Брандес, видел материалом для творчества писателя «всю реальность бытия», в которой нет места трансцендентальным сверхчувственным формам.

Якобсен воспринимает человека как часть «всеобщей природы», но при этом ставит для себе задачей показать, как проявляется в нём духовное начало.

Новеллу Якобсена «Могенс» (1876) принято считать художественным манифестом «литературы прорыва».

Эта новелла отличается характеристиками героя романтической литературы, но при этом отношение к природе автора отличается от того, как ее воспринимали писатели романтики. Герой новеллы Могенс не признает таинства природы, не видит в ней ничего сверхъестественного и если природа лишена божественного начала, то и нет оснований верить в существование какого-либо божества.

«Могенс» отличается совершенством формы, изящностью и лиричностью поэтического стиля. В этой новелле мы видим появление героя, решающего проблему обретения самого себя, своей человеческой сущности, не в иллюзорном мире мечты, а в мире реальном.

Кроме мужского героя, появляется новый женский персонаж. В романе «Фру Мария Груббе» (1876) женский персонаж – натура незаурядная, но при этом цельная.



К этому образу Марии Груббе (исторической личности) обращаются многие скандинавские писатели.

Мария у Якобсена – личность сильная и свободная. Ей не чужда религиозность, но она не раскаивается в своих прошлых ошибках. Она живет не по заветам, а по совести. Она живет опираясь на мысль: «каждый человек проживает свою жизнь и умирает своей смертью».

Эта проблематика отказа от религиозного мировоззрения так же поднимается Якобсеном в романе «Нильса Люне» (1880). В основу этого романа ложатся острые дебаты по религиозным вопросам в Дании в середине 1860-х гг.

Эти дебаты проходили между Р. Ниельсеном и Х. Брехнером, в них же участвовал и Г. Брандес, будучи учеником Х. Брехнера он опирался в своих аргументах на философию Фейербаха.

В «Нильсе Люне» основной конфликт перенесен в душу и сознание героя и является ключом к самовыражению его личности.

Якобсен в письме к Ф.М. Мёллеру в 1881 описывает роман как «лирическое выражение мировоззрения героя» [6, с. 19].

История Нильса Люне похожа на борьбу человека с романтической мечтательностью, с верой в потустороннее, во имя обретения своего внутреннего «я». В ней прослеживается процесс отказа от старого религиозного мировоззрения в пользу нового атеистического. Стремясь к правдивости изображаемых им событий, Якобсен ставит перед собой задачу – показать, что «жить по законам самой жизни» – трудный выбор, требующий огромного напряжения сил.

Г. Брандес не был удовлетворен «Нильсом Люне». Он считал, что Якобсен мог более последовательно отстаивать в своем произведении атеистическое мировоззрение.

Брандес очень настороженно относится к творчеству Ибсена. Он отзываясь о персонажах его пьесы «Бранд», как о лицах не всегда художественно убедительных. В дальнейшем, анализируя драмы Ибсена, Брандес высказывает о них совсем иное мнение: «Ибсен не только всецело проникся идеями своего времени, но и предал им более грандиозный характер» [2, с. 117]. Эти слова важны для понимания, как именно Брандес и его критика повлияли на формирование отношения Ибсена к религии.

Первоначальный абстрактный идеал долга у Ибсена трансформируется в конкретную общественно значимую цель.

В «Столпах общества» (1877) Ибсен хоть и не обвиняет церковь во лжи, которая царит в мире, но считает ее ответственной за распространение этой лжи.

В «Кукольном доме» (1879) религиозная мораль снова становится объектом критики. Хельмер, чтобы удержать жену взывает к «священным обязанностям», но это не убеждает Нору, поскольку она видит долг только по отношению к самой себе.

Ибсен никогда не выражал своего мнения прямо, предпочитая использовать для этого своих персонажей, но в отличие от него Бьёрнсон (1832-1910) открыто заявлял о своей позиции касательно новой роли литературы в жизни Скандинавии.

Взгляды Бьёрнсона нашли отражение в его творчестве 1870-1880-х гг. Мысль о защите церковью консервативных взглядов звучит во многих его текстах: «Король» (1877), «Новая система» (1879) и «Леонард» (1879). Представители духовенства предстают в этих произведениях исполненными страха перед всем новым.

Требования христианской церкви, по мнению Бьёрнсона, лежат за пределами человеческих возможностей. Бьёрнсон верил в силу добра и в обязанности каждого вершить свою собственную судьбу.

Идеями «прорыва» пронизано творчество Стриндберга (1849-1912). Он формулирует свои задачи, как художник, на основании идей Брандеса. В своей автобиографии «Сын служанки» (1886-1887), Стриндберг рассуждает о значении литературы, как о «выражении деятельности человеческого духа», а также как о «свидетельстве частной, внутренней истории данной эпохи».

По мнению Стриндберга, писатель должен распространять прогрессивные идеи и бороться с идеями реакционными.

Героем первого знакового произведения Стриндберга «Местер Улоф» (1872, 1875, 1879) становится монах. Улоф Педерсен – бунтарь и человеколюбец, мятежник и мечтатель, одержимый идеей реформировать общество.

В романе «Красная комната» (1879) он ставит для себя цель подвести итоги общественного развития. Герой этого романа испытывает отвращение к обществу, «основанному не на свободном соглашении, а на хитросплетениях лжи». Он уходит с «государственной службы», чтобы не быть вместе с «беспринципными и беззастенчивыми людьми», которые «присвоили себе всю власть в стране». Посредством сатиры Стриндберг высказывает свое мнение касательно шведского общества и институтов политической власти.

В 1880-х гг. Стриндберг в своих произведениях доводит до крайности свой взгляд на положение женщины в семье. Он карикатурно высмеивает феминистическое движение. В вопросах религии и таинстве

религиозных обрядов он непочтительно высказывается о таинствах причастия и попадает в суд за обвинение в богохульстве.

«Сын служанки» Стриндберга стоит в одном ряду с «Нильсом Люне» Якобсена, «Приведениями» Ибсена, «Свыше наших сил» Бьёрнсона и другими выдающимися произведениями «литературы прорыва», вызванной к жизни во многом благодаря общественной и литературно-критической деятельности Г. Брандеса.

Брандес один из первых скандинавских деятелей обращается к идеям Ницше. В своем эссе «Аристократический радикализм» (1889) Брандес объясняет свой интерес к творчеству философа тем, что обращение к его идеям поможет вдохнуть новую жизнь в литературу Скандинавии.

Брандес оказал большое влияние на изучение Гамсуна как критик. Как литературный критик Брандес оценивает первый роман Гамсуна «Голод» и не принимает его, называя работу Гамсуна банальной.

Но сам же Брандес пишет статью о Гамсуне. Всего эта статья была опубликована дважды, первый раз в 1909 году в качестве вступительной статьи для сборника рассказов Гамсуна «Борющиеся силы» (1905) и второй раз в 13 томе полного собрания сочинений К. Гамсуна в издательстве В.М. Саблина в 1911 году.

В скандинавских странах эта статья стала известна благодаря норвежскому литературоведу Мартину Нагу. Наг перевел эту статью с русского на норвежский и опубликовал во втором номере журнала «Эда» за 1990-й год, отмечая в предисловии к статье важность вклада Брандеса в изучении Гамсуна.

Говоря об этой статье, Наг обращает внимание на особенности Брандеса как исследователя. Он отмечает его стремление рассматривать произведения писателя изнутри, исходя из предпосылок самого автора, но при этом сохраняя определенную дистанцию между ним и собой. Наг отмечает, что в 1904 году Брандес находился под влиянием Гамсуна.

По мнению Брандеса, в Гамсуне сочетаются два противоположных качества: с одной стороны, осознание своего превосходства, с другой стороны, ощущение страха и беспомощности. Кроме этого он отмечает в Гамсуне «проникновенное знание людей и бесстрашный самоанализ, с беспощадной насмешливостью преувеличивающую ничтожество внешнего существования» [3, с. 4].

Брандес отмечает сходство героев Гамсуна с автором. Он полагает, что герои Гамсуна поразительно близки своему создателю. Он называет «Мистерии» (1892) не чем иным, как «мистической драмой души» самого Гамсуна.

«Он хлещет других, хлещет самого себя в безумной жажде самоуничтожения. И наконец падает в изнеможении. Но опять овладевают им неукротимые порывы мечущей души, и вновь начинается скачка-охота, в которой дичь – поэт, а охотник – безумие» [3, с. 4]. Но полного сходства между Гамсуном и его героями быть не может. В отличие от Нагеля, Гамсун находит способ победить свою болезнь и безумие. По словам Брандеса, «искусство, которое так ненавистно Гамсуну в его мрачные минуты, сохраняет поэта для жизни».

В работах Гамсуна Брандес отмечает способность героя-художника побороть беспомощность. Он считает что превосходство Гамсуна, как художника проявляется не только в его способности «найти художественное выражение для всех оттенков душевной растерянности и одолеть все душевные кризисы», но и в его способности быть «язвительным сатириком своей эпохи и страны». Особо, он отмечает его романы: «Новая земля» (1893), «Редактор Люнге» (1893), «У врат царства» (1895) и «Вечерняя заря» (1897).

Так же Брандес называет отличительной чертой Гамсуна прославление роли природного начала как абсолютной жизненной ценности. Обращение к природе как альтернативе современному обществу поднимает Гамсуна над трагизмом жизни. Его конфликт с обществом, удается разрешить только благодаря «восторженно-радостному гамсуновскому лиризму», его чувству красоты и любви к природе.

Брандес считает, что это особое отношение к природе у Гамсуна ярко выражено в герое романа «Пан», Томасе Глане. Конфликт Глана и общества, по мнению критика, у Гамсуна превращается в трагедию, которая разыгрывается между «простым и простодушным сыном природы с сильными страстями и молоденькой девушкой из приморского города, жадной до всего необыкновенного, до всего, что щекочет нервы».

Брандес отмечает, что мотив любви у Гамсуна выражен столь же ярко, как и мотив единения с природой.

Таким образом, мы можем отметить, что Георг Брандес становится не только ориентиром для авторов своей эпохи, но и можем отметить влияние его современников на его собственное творчество как критика.

### Список литературы

1. Брандес Г. Главные течения в литературе XIX в.: Введение // Брандес Г. Собр. Соч.: В 20 т. – Т. 5. – СПб., 1907.
2. Брандес Г. Главные течения в литературе XIX в.: Введение // Брандес Г. Собр. Соч.: В 20 т. – Т. 1. – СПб., 1906.

3. Брандес Г. Кнут Гамсун / Пер. Е. Прейс. // Гамсун К. Полное собрание сочинений: В 14 т. – Т. 13. – М., 1911.
4. Сергеев А.В. Георг Брандес и «литература прорыва» // Вестник Московского университета. – Серия 9: Филология. – № 5. – 2015. – С. 86-987.
5. Сергеев А.В. Творчество Кнута Гамсуна в оценке Георга Брандеса // Вестник Московского университета. – Серия 9: Филология. – № 2. – 2011. – С. 89-95.
6. Jacobsen J.P. It brev til F.W. Moller 10.11.1881 // Omkring «Niel Lyhne». Kobenhavn, 1970.
7. Nag M. Omkring en «glemt» Georg Brandes-artikkel om Knut Hamsun – skrevet for Russland i 1904 // EDDA. 1990. Hefte 2.

**О.С. Поспелова**  
*РГГУ*  
*olenka0799@mail.ru*

## **МОТИВ КОЛЬЦА В СКАНДИНАВСКИХ СКАЗАНИЯХ НА СЮЖЕТ ЗОЛУШКИ КАК ПОПЫТКА СВЯЗАТЬ ФОЛЬКЛОРНОЕ ЭПИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО С ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКОЙ**

Образ Золушки является одним из самых древних в мировом фольклоре: его истоки ведут нас к богам возрождения, перерождения и колдовства, такими как Осирис из мифов Древнего Египта, трехликая Геката из древнегреческой мифологии, Морана в славянских мифах [1, с. 133-140], а в солярных мифах она была Авророй [2, р. xlii], возрождающейся из темноты блеском солнца. Сказки о Золушке или Зольнике – мужской версии бедной-несчастной девушки – были известны по всему свету. И это не удивительно: история Золушки отдавалась в сердце многих слушателей, а позже читателей, так как во многих коммунах было распространено правило присмотра старшей/младшей дочери за очагом и ее уход за ним – часто девушка должна была все время проводить около очага, чтобы огонь не погас и дом остался в тепле и безопасности, ведь без огня диким зверям нечего было бояться людей [2, р. xxxvi].

Однако, что меньше всего связано в представлении читателей с образом Золушки, так это мотив кольца в сказаниях на данный сюжет. Современный читатель привык ассоциировать героиню с хрустальной туфелькой и зачастую считает, что та или иная героиня/герой является репрезентацией образа Золушки только если в повествовании присутствует потеря туфельки и поиск обладателя этой туфельки. Но в сказаниях разных стран с образом Золушки наравне с мотивом туфельки был связан мотив кольца: героиня/герой случайно или намеренно терял/обретал кольцо, по которому его искал принц/принцесса.

Хотя мотив кольца распространен больше в восточных сказаниях на сюжет Золушки, самым известным из которых является санскритская пьеса «Абхиджняна-Шакунтала» или «Шакунтала, узнанная по кольцу» [3], написанная индийским поэтом Калидаса примерно в IV-V веке, однако и в скандинавской традиции мотив оказался достаточно популярен.

Интерес к мотиву кольца в скандинавских сказках на сюжет Золушки скорее всего связан с популярными древними сагами, в которых присутствовал образ Золушки. В скандинавской традиции можно заметить

влияние легенды о кольце Брюнхильд на формирование литературной сказки о Золушке: Гунтер, не сумевший одолеть Брюнхильд в брачную ночь, прибегает к помощи Зигфрида, который заставляет деву «обуздать <...> тщеславие свое» [4, с. 100]. Зигфрид не только заставил гордую Брюнхильд претерпеть горечь поражения, но также во время «борьбы» успел тайком снять с нее «пояс и перстень золотой» [4, с. 101], которые отдал своей жене Кримхильде. Так в скандинавском культурном пространстве появляется идея узнавания по предмету, в случае с Брюнхильд – узнавание по кольцу: как только Брюнхильд замечает свое кольцо на пальце Кримхильды, она сразу же понимает, что была обманута. Как в пьесе «Шакунтала» Душьянта сразу вспомнил свою возлюбленную, увидев заветный перстень, так и Брюнхильд, заметив свое кольцо, осознает весь ужас происходящего: она отдала себя в руки недостойного по силе человека и теперь вынуждена жить с этим стыдом. Кольцо имеет в истории Брюнхильд тот же смысл, что и туфелька или иной атрибут Золушки в зависимости от места и времени возникновения истории: только увидев его героиня/герой вспоминает историю (в сказках на сюжет Золушке принцу нужно увидеть туфельку/кольцо/что-то другое на «правильной» героине, чтобы вспомнить ее).

Также не менее популярна была история Аслауг, дочери Сигурда и Брюнхильд, рассказанная в «Саге о Вельсунгах». В саге повествуется история Аслауг, ставшая прародителем сказок о Золушке в скандинавской литературе: родителей Аслауг убивают, когда той было лишь три года, а Хеймира, несущего ее в арфе, из зависти убивают крестьяне Аки и Грима. Важно отметить, что причиной убийства Хеймира было золотое кольцо, увиденное Гримой в арфе, и поэтому сюжет саги еще теснее связывается с Золушкой, ведь в большинстве восточных и германо-скандинавских сказок на данный сюжет центральной деталью является именно кольцо, подаренное мужем, родителями и так далее. Грима называет Аслауг Кракой (исл. «ворона»), срезает ей волосы и натирает лысую голову смолой, чтобы волосы никогда не отрасли. Несмотря ни на что, Аслауг вырастает прекрасной девой, а в «Саге о Рагнаре Лондброке» рассказывается дальнейшая ее судьба – женитьба на короле, его измена и ее открытие своего истинного происхождения [2, р. xxxvii-xl].

Истории конца XII-начала XIII века о Брюнхильд и Аслауг закладывают фундамент для использования мотива узнавания по какой-либо вещи или связи героини с конкретным предметом. Кроме того, героини становятся прототипами первых Золушек: как бы Грима, мачеха Аслауг, не пыталась изуродовать девушку, ей не удастся испортить ни

внешнюю красоту падчерицы, ни внутреннюю – ведь девушка, кроме того, что была красива, также была невероятно умна.

Мотив кольца как главного, ассоциировавшегося с Золушкой, атрибута сказки не остался только в древних сагах. Хотя во времена средневековья чаще всего в сказках на сюжет Золушки встречался мотив туфельки или, в легендах о святых, отрубленная кисть руки, в XX веке в сборниках скандинавских сказок вновь можно встретить мотив узнавания героини по кольцу. Так сказка «Колечко» Хелены Нюблум из сборника «Шведских волшебных сказок» 1901 года, отсылает нас к сюжету Золушки, однако атрибутом, по которому героиня оказывается найдена принцем, является не туфелька, как в популярных европейских сборниках сказок, а незамысловатое колечко. В сказке Нюблум повествуется о том, как принц, прогуливаясь в лунном свете по берегу моря, наткнулся на кольцо и решил, что оно принадлежало одной из придворных дам, однако все девушки выразили презрение к находке: «это было совсем маленькое колечко, тонкое, как проволока, и украшенное несколькими голубыми камушками в форме незабудки» [5, с. 114.]. Кроме того, кольцо было такого крошечного размера, что пришлось бы в пору лишь ребенку. Не найдя владелицу, принц берет с собой в покои кольцо и ночью понимает, что оно не простое: как только свет гас, колечко будто бы принималось танцевать, но как только появлялся свет, оно замирало. Спустя три практически бессонные ночи принц понял, что кольцо хочет вернуться к своей владелице. Принц отправляется на поиски и по пути встречает разных девушек, считая, что те могли бы быть обладательницами кольца, но никто из них не терял столь непримечательное кольцо.

Однажды принц выехал к бурной реке, на другом берегу которой возвышалась гора. Перебравшись на другой берег, принц шел куда глаза глядят и, почувствовав жажду, вышел к ручью. У ручья заметил девушку, набирающую в ведра воду; она помогла принцу напиться, а потом заметила шнурок с колечком на шее принца и сказала, что это ее колечко. Она с легкостью «надела кольцо на левый мизинец и оно скользнуло на палец так легко, словно вернулось на свое место» [5, с. 124.]. На вопрос чем ей так дорого колечко, девушка ответила, что получила его от своей матери в день ее смерти; кольцо было непростое – оно должно было спасти ее от всех бед и найти защитника стоило только девушке бросить его в море. Также девушка рассказала свою историю: она родилась в замке на горе и должна была стать прекрасной и знатной принцессой, однако рано потеряла мать и в пятнадцать лет чужеземный князь убил ее отца, а ее взял в плен. В замке князя она ни в чем не знала нужды, но ей не разрешалось его покидать.



Однажды князь сказал, что через три месяца принцесса должна выйти замуж за его сына, поэтому в день свадьбы она сбежала и забрела в глубокую чашу, в которой ее нашел тролль и вот уже три года она работает его прислугой. Принц спасает принцессу от тролля, и они вместе попадают в его королевство.

В сказке «Колечко» можно заметить влияние упомянутых саг о Брюнхильд и Аслауг. Героиня сказки, как и Аслауг, была дочерью короля и королевы, но так сложилась судьба, что родители рано покинули ее, и ей пришлось воспитываться чужеземным князем и, позже, жить плену тролля – так и Аслауг какое-то время была на попечении Хеймира, а потом Аки и Гримы. Как и Брюнхильд, избавиться от ситуации, в которой она оказалась – в плену у тролля – ей помогает кольцо, которое показывает принцу путь к его владелице. Нельзя не отметить и то, что, хотя влияние скандинавских саг на шведскую сказку очевидно, Хелене Ньюблум также не безызвестна и современная сказочная традиция. Если в сказке братьев Гримм Золушка была единственной девушкой в королевстве, чья ножка была столь же мала, как и утерянная туфелька, то в сказке Ньюблум пальцы героини оказываются такими маленькими – детскими – что лишь ей приходится впору колечко.

Норвежская сказка «Рыжий лис и Аскеладд» [6, с. 126-135], содержащая в себе сюжет Золушки, также дает нам новое видение мотива узнавания по кольцу. В сказке рассказывается о том, как одного короля мучил тролль, то и дело пакостивший королю и наводивший беспорядок повсюду в королевстве. Кроме того, младшая дочь короля куда-то исчезла и старшие братья Аскеладда – Пер и Пол – решили попытать удачу на королевском дворе. Однако они не угостили голодную старушку, встретившуюся на пути в замок, а также дерзко вели себя с королем и кухаркой, за что у обоих король вырезал три ремня кожи со спины.

Аскеладд – Зольник – собирался в дорогу три дня и по пути, встретив старушку, он не только разделил с ней свои скудные запасы еды, но и дал ей свою старую одежду, а она в свою очередь дала ему старый ключ. Ключ же был необычный: стоило Аскеладду посмотреть сквозь его ушко, он мог увидеть все, что бы ни пожелал. Придя в замок, Аскеладд стал помогать кухарке, а та оставляла ему шкварки и жил он какое-то время счастливо, пока злые языки на него не донесли, что он похваляется. Чтобы снять спесь, якобы имевшуюся у Аскеладда, король задает ему сложные задания, но при помощи ключа Зольник легко со всем справляется.

Последним испытанием Аскеладда было спасение старшей дочери от пленения: принцесса выбежала встречать отца с охоты, не зная, что тот заключил уговор с троллем – за свою свободу он отдаст чудовищу первое

существо, вышедшее ему навстречу. Отвести девушку к троллю должен был слуга по прозвищу Рыжий лис и Аскеладд, который с помощью хитрости одолел чудище, взяв с него обещание, что тот больше не тронет королевских дочерей. Рыжий лис решил обмануть короля и, приведя старшую и младшую дочерей, сказал всем, что это он их освободил. Однако в финальной стычке с троллем во время свадьбы Рыжего лиса и старшей дочери выяснилось, что именно Аскеладд являлся героем: а узнали это благодаря кольцу, которое старшая дочь вплела в волосы Аскеладда.

Норвежская сказка «Рыжий лис и Аскеладд» заимствует из восточной традиции мотив вплетения какой-то вещицы в волосы героя и узнавание по ней. Но, если в восточных сказках вплетенной является лента, то использование кольца характерно только для скандинавских сказаний (хотя в некоторых островных сказках также используется мотив узнавания героя по волосам). Можно отметить, что на данную сказку повлияли скорее не саги, а древние обычаи: кольцо в сказке хоть и является вещью, по которой герой оказывается узнан, однако также выступает символом брака – девушка оставляет в волосах кольцо как символ ее желания выйти за него замуж.

Норвежская сказка «Мастер Ветробород» [6, с. 106-117] не только содержит мотив кольца, но и возвращает образ Зольника к его мифологическим корням: герой из небогатой семьи обучается магии у некоего волшебника и побеждает того в борьбе. Интересующий нас мотив кольца появляется лишь в самом конце сказки, в эпизоде борьбы Ханса (Зольника) и Мастера Ветроборода (антагониста): Ханс в облике голубя попадает в покои принцессы, принимает человеческий облик и рассказывает ей о том, как он провел несколько лет в плену Мастера Ветроборода, который, хоть и обучил Ханса колдовству, насильно его удерживал, не давая покинуть свой небесный замок. Выслушав историю Ханса, принцесса сказала ему стать золотым перстнем и надела его на палец. Ветробород же наслал на короля болезнь, за излечение которой попросил перстень, но девушка не захотела следовать просьбе: она посыпала палец золой и кольцо соскользнуло и затерялось в пепле. Ветробород превратился в петуха и начал искать в золе перстень, тогда Ханс стал лисой и откусил петуху голову.

Сказка «Мастер Ветробород» является уникальной сказкой, собранной из множества мотивов, относящихся к сюжету Золушки. Так замок Ветроборода и заточение в нем Ханса, пусть и не совсем бесполезное, а с овладением колдовскими способностями, является аллюзией на историю об Эроте и Психее, в которой героиня, один из древнейших прообразов

Золушки в литературе, похищена богом любви Эротом и удерживается в воздушном замке. Возвращение Ханса несколько раз в обитель Ветроборода и его побеги также связаны с сюжетом о Золушке, так как героиня в течение повествования несколько раз покидает дом, место ее заточения, ради бала и возвращается обратно. Но, что важнее всего для данной работы, так это финальная борьба протагониста с антагонистом: как в ранее упомянутых сказках, золотой перстень становится для Ханса судьбоносным – превратившись в него и затерявшись в пепле, он смог заново возродиться, будто феникс, и победить своего мучителя хитростью, обернувшись лисой.

Мотив кольца в скандинавском культурном пространстве очень популярен и как некий магический атрибут, в некоем роде кольцо власти, и как символ брака или любовного обещания. Зародившись еще в сагах в конце XII-начале XIII века, этот мотив не остался в Средневековье и перешел в современные сборники сказок. Если в сагах кольцо часто становилось причиной раздора и смертей, то в шведских и норвежских сборниках сказок кольцо становится обещанием счастливого будущего, ведь именно благодаря кольцу герои обретают свою свободу и любовь.

### Список литературы

1. Иликаев А. Большая книга славянских мифов. – М.: Эксмо, 2020. – 512 с.
2. Cox M.R. Cinderella. Three hundred and forty-five variants. Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediæval analogues, and notes. – London: Published for the folklore society by David Nutt, 270-271, Strand, 1893. – 535 p.
3. Классическая драма Востока. Калидаса. Шакунтала, или перстень-примета. – URL: [https://librebook.me/klassicheskaja\\_drama\\_vostoka/vol1/4](https://librebook.me/klassicheskaja_drama_vostoka/vol1/4) (дата обращения 29.11.2022).
4. Песнь о Нибелунгах. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 384 с.
5. Шведские волшебные сказки. – М.: Издательство АСТ, 2020. – 168 с.
6. Норвежские волшебные сказки. – М.: Издательство АСТ, 2020. – 168 с.

**Л.Д. Хварцкия**

*Российский университет дружбы народов*

*khvartskiya.9634425@gmail.com*

## **ПОЭТИКА ПАТАФИЗИКИ АЛЬФРЕДА ЖАРРИ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «КОРОЛЬ УБЮ»**

Первые наброски «Короля Убю» появляются в лицейских стенах Ренна, в результате шалостей старшеклассников, которые выставляли не в лучшем свете профессора физики – Феликса Эбера. Так рождается школьная одноактная комедия, где имя главного героя появляется под различными прозвищами: папаша Эбе, Эбер, Эбанс, Эбуй. В 1888 году в этот лицей поступает А. Жарри (Alfred Jarry, 1873–1907 гг.), юноша с большим желанием принимает участие в написании комедии. Однако А. Жарри был не единственным автором пьесы. В 1855 году братьями Морен, которые тоже обучались в реннском лицее, создается самый первый вариант пьесы, озаглавленный «Поляки», но именно А. Жарри переработал «школьный эпос» о папаше Эбере в драматическое произведение, а также придумывает имя главного персонажа, теперь уже классическое – Убю.

Обучаясь в лицее Ренна, юный А. Жарри придумывает термин, который положит начало развитию целого направления, точнее, «науке о предмете, дополняющем метафизику» – «патафизики» [1, с. 167]. Этимологический анализ термина «патафизика» предоставляет сам А. Жарри: «Патафизика – поскольку этимология этого слова следующая: эпи (ме та физика), то полностью писать его следует как ‘патафизика, предваряя апострофом во избежание немудреных каламбуров – есть наука о том, что дополняет метафизику как в рамках оной, так и за ее пределами, причем за эти самые пределы ‘патафизика простирается столь же далеко, как метафизика – за границы обычной физики» [1, с. 167]. В данном случае драматург применяет игру слов: словоформа «патафизика» образуется от определения «метафизика», а также вызывает ассоциации с медицинским термином «патология» – «(от греч. pathos – болезнь и logos – учение) наука о болезненных процессах в организме, исследующая все уклоняющиеся от нормы явления» [2]. Ведь патафизическое миропонимание А. Жарри строилось на принципе «исключение есть правило», отклоняясь от нормы, оно разрушало устоявшиеся, стереотипные смыслы, предполагая поиск новых. Следует упомянуть и неологизм «merdre», произнесенный Папашей Убю, который возникает по этому же принципу, так как противоположен

норме литературного языка. Итак, игровой подход в языке формоизменяет слова, порождая новые смыслы.

Теория патафизики А. Жарри проявляется посредством языка: «Просто нужно найти язык особой косности, на котором можно что-то объяснить. Сказать и быть понятым» [3, с. 44], – отметит позже драматург. Его «особый язык» строился на приеме пародирования ранее сложившейся культурной традиции, объектом пародирования становится язык предшествующей литературы, а также современной (символистской). Именно поэтому в «Короле Убю» заметны аллюзии на шекспировский сюжет. В карикатурных персонажах пьесы угадываются образы трагедии «Макбет», ведь Убю решается на беспощадную расправу с королевской семьей Венцеслава после наставлений своей жены: «Как! Вы, бывший король Арагона, командуете на парадах полусотней солдат с палашами и рады, а ведь могли бы, взамен арагонской короны, водрузить на свою кочерыжку корону Польши» [1, с. 4]. А в эпиграфе к пьесе Жарри напишет: «Ибо затрясоху Папаша Убю башкою, то англичане с той поры его прозвали Шекеспером, и под сим именем до вас дошло премное число отменнейших трагедий» [1, с. 2].

Современники Жарри насторожено относились к жанру пародий в литературе, не признавая такое творчество, сравнивая его с плагиатом. Драматург упоминает этот факт в статье «О чем думаешь в театре», отмечая, что его незаслуженно обвинили в грубом подражании Шекспиру и Рабле, добавляя: «Битва с Великим Хитрецом Ибсеном прошла почти незамеченной» [4, с. 92], вероятно, говоря о травестийном прочтении триумфальной пьесы Ибсена «Пер Гюнт», где он исполнял роль тролля в театре «Эвр».

Р. Барт отмечал, что «пародия» — это «ирония в действии» [5, с. 64], творчество Жарри доказывает, что жанр пародии имеет право на существование в сфере высокого искусства, в результате совсем с другой стороны открываются образы, которые встречались раньше, драматург вкладывает в них новые смыслы. «Маккбет» Жарри – это «толстый Полишинель», трусливый король Убю, в персонаже которого заключены самые отталкивающие черты буржуа: жадность и глупость, жестокость и безразличие к окружающим. Глупость Папаша Убю не знает предела, апофеоз его тупости гласит: «А не будь Польши, мир остался бы без поляков!» [1, с. 39], – именно этими словами и завершается пьеса. Что касается трусости Папаша Убю, то она демонстрируется как его неотъемлемая часть, передаваемая посредством темы «телесного низа» Рабле: «Ай-ай-ай! Ой-ой-ой! Меня проткнули, ранили, пронзили,

причастили и похоронили!» [1, с. 27]. Продолжая раблезианскую тему, Жарри пишет: «У него – из трех душ, известных Платону: души головы, сердца и брюха – лишь последняя не осталась в состоянии эмбриона» [6, с. 170]. Стихия смеха Рабле окрашивает «Короля Убю» в гротескные, шутовские тона. Однако, говоря о смеховой природе писателей, необходимо отметить их противоположный подход к данной теме: «Смех Рабле – здоровый, добродушный, праздничный; смех Жарри – саркастичный, убийственный. Убю – раблезианский герой, наоборот» [7, с. 19].

Объединяя шекспировский трагизм с раблезианским смехом, а также, используя непристойную лексику и искаженные слова, драматург создает новую (патафизическую) реальность, перестающую подчиняться законам логики, так как сама «патафизическая наука»: «...изучает законы, управляющие исключениями, и стремится объяснить тот иной мир, что дополняет наш» [1, с. 167]. Здесь будет уместно упомянуть Ж. Делеза, который в своей работе «Критика и клиника» отмечает: «Для письма, нужно, наверное, чтобы родной язык опостылел до того, что синтаксические нововведения стали бы вычерчивать в нем своего рода иностранный язык, и чтобы вся речь, целиком и полностью, вывернулась наизнанку, показала обратную сторону всякого синтаксиса» [8, с. 10]. Таким образом, основываясь на абсурдном сочетании, теория патафизики А. Жарри переворачивает представление о мире как таковом, выворачивает наизнанку и дополняет метафизическое миропонимание. Заставляет иначе прочитывать, казалось бы, знакомые образы, утверждая необъятные возможности художественного слова: «Эта попытка превзойти метафизику уже давно хорошо известна. Мы находим ее в той или иной степени у Ницше, Маркса и Хайдеггера. И единственное подходящее для нее название было предложено Жарри: патафизика» [9, с. 456]. Свою известность термин «патафизика» приобретает гораздо позже, этому способствует Коллеж Патафизики, который был открыт в 1948 году (существующий по сей день) – сообщество представителей различных областей искусства, в свое время его членами были Э. Ионеско, У. Эко.

Если учитывать, что язык – это отражение эпохи, можно утверждать, что юный А. Жарри задумал произведение, идейное содержание которого было направлено не только на обновление шаблонного языка, но и заключало в себе контркультурное начало. Как отмечает французский поэт Лоран Тайяд, пьесу называли: «“новой битвой Эрнани” против театрального академизма и буржуа» [1, с. 304].

Пародируя Шекспира, Жарри не превращает «Короля Убю» в комедию (в ее классическом понимании), в данном случае смех играет иную

роль, так как он служит средством эмоционального воздействия на зрительское восприятие. Избрав гротеск за основу художественного языка, его Папаша Убю описывается как смешной и ужасающий одновременно. Глупая речь и нелепые поступки короля Убю, конечно, смешны: «Трах-тебе-в-брюх, секир-финанс, эй там, госпожа Финансиська, мое дело – говорить, раскрывая уши, а ваше – раскрывать рот да слушать. То есть наоборот! Вечно вы меня сбиваете с толку и выставляете дурнем. Убю-разубю!» [1, с. 22], но в итоге его глупость приводит к страшным последствиям, которые уже не выглядят смешными: «Так вот, финансовые дела складываются неплохо. Каждый день по улицам рыскают рвичулок-терьеры, да и набеймошенники работают не покладая рук. Куда ни кинешь взор — повсюду сожженные дома да обремененные подналожники» [1, с. 22]. Английский писатель и исследователь патафизики Э. Хьюгилл, входивший в члены Коллежа Патафизики, считает юмор основой патафизической теории, однако, отмечая его амбивалентную природу, которую можно охарактеризовать как «серьезный юмор».

В творчестве А. Жарри мы сталкиваемся с формами гротеска и смеховой природы, идущие от наследия карнавальная культуры, которые описывает М.М. Бахтин при изучении творчества Ф. Рабле и Н.В. Гоголя: «Все смешно и несерьезно, серьезен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего» [10, с. 243]. Именно поэтому А. Жарри категорично отвечал отказом на то, чтобы его Папаша Убю в премьерном спектакле 10 декабря 1896 предстал перед зрителями в трагедийной форме (на чем настаивал Орельен-Мари Люнье-По, директор театра «Эвр»). Драматургия Жарри доказывает, что комический эффект может быть достигнут и посредством «серьезного юмора», только теперь он направлен на то, чтобы заставить зрителя задуматься, а не вызывать смех. Позже А. Бретон в одноименной антологии даст определение данному явлению – «черный юмор».

А. Жарри перешагивал устоявшиеся эстетические каноны, экспериментировал как с жанровыми формами в своих произведениях, так и с языком. Учитывая это, драматург нуждался в Слове особого рода, которое выходило бы за пределы традиционно-метафизического мышления. Обогащая свой текст литературными реминисценциями, утверждая игровое начало в языке, Жарри придает новый статус художественному слову. Делез, называя Жарри «неведомым предшественником Хайдеггера», отмечает: «Он заставлял играть во французском языке латинский, старофранцузский, быть может, бретонский, давая жизнь французскому

языку грядущего» [8, с. 67]. Отличаясь многозначностью, художественное слово Жарри вбирает в себя очертания других слов, относящихся к определенному стилю и времени. Здесь мы можем проследить сходство с нонсенсом Л. Кэрролла: «“Чужие слова”, включаясь в новый контекст, начинают жить двойной жизнью: не теряя первоначального смысла, на который они прямо указывают, они в то же время дают свое истолкование предложенного образа и темы» [11, с. 65]. Так, травестия «Макбета» обнажает деспотизм Папаши Убю, но на фоне алогичности изображаемого сюжета. Интертекстуальный характер такого текста очевиден.

Многоплановость художественного слова А. Жарри позволяет видеть в образе Папаши Убю как черты надменного буржуа, так и безжалостного политического деятеля, стремящегося к власти любыми путями (даже самыми ужасающими). Как выразился сам драматург: «Вы совершенно свободны видеть в г-не Убю столько скрытых смыслов, сколько пожелаете — или напротив, принимать его как обычную марионетку, в которую волею школяра превратился один из учителей, олицетворявший для автора подобной трансформации все то комичное и уродливое, что наполняет наш мир» [11, с. 85]. Можно говорить о том, что «Король Убю» А. Жарри служит мостом для современной и прошлой культуры, так как включает в себя многочисленные отсылки к разным культурно-историческим периодам, политическим и творческим деятелям, соединяя противоположности: комические, трагические, реальные и фантастические пласты.

Как констатирует в своей книге («Человек играющий») Йохан Хейзинга: «О XIX веке можно свидетельствовать, что почти во всех явлениях культуры игровой фактор заметно отступает на второй план. Как духовная, так и материальная организация общества были препятствием для сколько-нибудь явного воздействия этого фактора» [13, с. 126]. А. Жарри осознает это намного раньше других, поэтому своей задачей драматург видел избавление искусства от оков внешней достоверности. В его театральных манифестах большое значение придавалось жизни актёров на сцене, в особенности актерской пластике: марионеточная жестикация, статичность маски, монотонность голоса, тем самым, утверждая поэтику кукольного театра. В 1888 году «Король Убю» впервые появляется на сцене школьного театра марионеток, когда пьеса публикуется под именем Жарри, то автор делает ремарку: «Полностью восстановленная в том виде, в каком она была представлена в кукольном Театре Фуйнансов в 1888 году» [1, с. 2]. Таким образом, творчество Жарри обращается к технике кукольных представлений, так как патафизический взгляд на мир требовал отказа от



попытки правдоподобного воспроизведения реальности. В результате разрушается основное положение классического театра – мимесис.

Итак, теория патафизики А. Жарри была обусловлена парадоксом, что в будущем станет основным понятием для основоположников театра абсурда в первой половине XX века, так как Э. Ионеско и С. Беккет называют свой театр – театром парадокса. И хотя, если измерять творческое наследие Альфреда Жарри в произведениях, то оно будет не столь велико, ибо в историю мировой литературы имя драматурга вписано как автора единственной пьесы «Король Убю», однако, «громадное брюхо» Папаши Убю вмещало в себя основы будущего авангардного театра, так как наследниками и продолжателями его дел становятся представители всего театра европейского авангарда, начиная дадаизмом и сюрреализмом, а оканчивая театром абсурда.

### Список литературы

1. Жарри А. Убю король и другие произведения / Сост. общ. ред. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.- ПРЕСС, 2002. – 385 с.
2. Толковый словарь Ушакова [Электронный ресурс] / Д. Н. Ушаков. 1935–1940. – Режим доступа: <https://academic.ru/>
3. Пелевина Л.К. Синхрония и диахрония в языке Альфреда Жарри / Л. К. Пелевина // Древняя и Новая Романия. – 2016. – № 18. – С. 43-46.
4. Жарри А. О чем думаешь в театре // Убю король и другие произведения / Сост. общ. ред. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.- ПРЕСС, 2002. – С. 91-93.
5. Барт Р. S/Z. / под ред. Г. К. Косикова. - 2-е изд., испр. - М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
6. Зингер Г. Трагифарсы Альфреда Жарри / Г. Зингер // Театр. – 1990. – №9. – С. 168-180.
7. Рапопорт Н.А. Проблема театрального гротеска и драматургия Альфреда Жарри: автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук: 17.00.01 / Р. А. Рапопорт. – М., 1993. – 23 с.
8. Делез Ж. Критика и клиника / Пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина; Послесл. и примеч. С. Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2002. – 240 с.
9. Наумов О.Д. Патафизические интенции в творчестве Жюль Делёза / О. Д. Наумов // Наука и образование: опыт, проблемы, перспективы развития. Материалы международной научно-практической конференции. Ответственные за выпуск: В.Л. Бопп, Е.И. Сорокатая. – 2018. – С. 454-456.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1965. – 545 с.

11. Демурова Н.М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества / Н. М. Демурова. – М.: Наука, 1979. – 200 с.
12. Речь Альфреда Жарри на премьере «Убью короля» // Убью король и другие произведения/ Сост. общ. ред. и комм. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – С. 84-91.
13. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В.Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
14. Хьюгилл Э. Патафизика: Бесплезный путеводитель / Пер. с англ. В. Садовского; Общ. ред. С. Дубина. – М.: Гилея, 2017. – 432 с.

## **ПЕРЕВОД И ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ В КИТАЕ**

В Китае интерес к творчеству Светланы Алексиевич возник вскоре после вручения ей Нобелевской премии по литературе в 2015, что сразу вызвало в среде китайских филологов оживленные дискуссии. Цель нашего исследования – показать, как в Китае переводят произведения писательницы и как складывается ситуация с исследованием ее творчества.

Книга С. Алексиевич «У войны не женское лицо» была впервые переведена на китайский язык и издана в 1985 году. Следует отметить, что произведение не вызвало большого резонанса среди критиков и читающей публики, так как писательница была еще малоизвестна. Долгое время творчество писательницы рассматривалось исключительно как составная часть советской военной прозы. Однако после присуждения ей Нобелевской премии в 2015 году популярность произведений С. Алексиевич резко возросла не только среди читателей, но и в научных кругах.

В Китае история переводов произведений С. Алексиевич началась в 1985 году. Вплоть до 2016 года все пять книг «Красного цикла» были переведены на китайский язык. Таким образом, перевод произведений автора длился в целом более тридцати лет. Историю перевода можно разделить на два этапа. Первый этап охватывает 1985-1999 гг. Второй этап охватывает 2012-2018 гг.

Изучая историю произведений С. Алексиевич на китайской почве, отметим, что первый этап (с 1985 по 1999 год) длился пятнадцать лет. В это время писательница была малоизвестна в Китае, ее творчество не вызвало особенного внимания. За это время были изданы только три книги писательницы: «У войны не женское лицо», «Цинковые мальчики» и «Чернобыльская молитва». Из «Последних свидетелей» появились лишь переводы отрывков. После первого этапа возник «период окна». За более чем десять лет в Китае не появилось ни одного нового перевода, несмотря на то что писательница много раз редактировала и переиздавала свои произведения, и к этому времени уже стала известной на Западе. Только в 2012 году начался второй этап «китайской истории» С. Алексиевич. В связи с повышенной популярностью и номинацией на Нобелевскую премию по литературе в 2013 году количество изданий произведений писательницы

стремительно росло. Возрастало и внимание к ней со стороны издателей и ученых-литературоведов.

Исходя из приведенного выше обзора, изучение творчества писательницы очевидным образом распадается на два периода: этап начального исследования (до присуждения Нобелевской премии) и этап углубленного исследования (после этого события).

До присуждения Нобелевской премии китайская читательская аудитория и исследователи были не так хорошо знакомы с писательницей и ее творчеством, несмотря на то что четыре ее произведения уже были переведены на китайский язык. Первыми исследователями творчества писательницы можно считать китайских переводчиков, авторов предисловий, послесловий и комментариев к переводам.

В литературоведческих исследованиях академического характера творчество С. Алексиевич рассматривается как составная часть русской советской военной прозы и одновременно документальной прозы. Обращаясь к произведениям (в большинстве случаев к повести «У войны не женское лицо») китайские исследователи отмечают, что книги С. Алексиевич соответствуют указанному жанрово-стилевому руслу развития.

В целом до 2015 г. творчество писательницы как отдельный объект исследования не вызывало особенного интереса и внимания китайских ученых.

Этап углубленного исследования начался после присуждения Нобелевской премии в 2015 году в области литературы. Событие вызвало оживленные дискуссии по всему миру, и, в частности, в Китае.

После присуждения С. Алексиевич Нобелевской премии ее творчество сразу стало отдельным предметом изучения в научных статьях китайских исследователей. Основным интересом китайских ученых сосредоточен на определении своеобразия жанра «документальной прозы» или «нон-фикшн», анализе тематики произведений, исследовании искусства повествования, выявлении авторской позиции и ответственности, рассмотрении творчества писательницы в контексте общего процесса развития советской, русской и белорусской литературы, изучении ее творчества с точки зрения сравнительной литературы и журналистики и некоторых других аспектах.

Из-за ограничения объема доклада обобщаем несколько аспекты изучения китайских ученых.

Интерес китайских исследователей лежит преимущественно в области документально-художественной прозы Алексиевич, которую они изучают в

контексте русского документального литературного процесса, пытаюсь обобщить специфику документально-художественной прозы Алексиевич, проследить внутреннее отношение между творчеством Алексиевич и советско-русской документальной литературой. Таковы статьи Тянь Хунмин «Прислушивание голоса души. Документальная проза С. Алексиевич», Чжан Дун «Голос автора: “перемена” в русской художественно-документальной прозе. На примере “Чернобыльская молитва”», Ду Сяомэй и Ван Ямин «Документально-художественная литература: наследие и развитие русской документальной литературы. На примере “Чернобыльская молитва”». Обращаясь к произведениям, исследователи уделяют внимание темам русских интеллигентов, травмы, руин и идентичности в творчестве Алексиевич. Например, Чжан Бяньгэ заметила дискурс русских интеллигентов. По ее мнению, Алексиевич берет на себя социальную ответственность русских интеллигентов, описает социальную реальность и бедствия [1]. Чжу Янь считает, что писательница посредством описания травмы напоминает людям «как сохранить человеческую природу и ценность человеческого существования в возможных будущих катаклизмах и в конечном итоге спасти себя и природу» [2, с. 96]. Обращаясь к текстам «Чернобыльской молитвы» Гуо Сяоши отмечает, что образ «руины» стал важной нитью символом и выявляет два уровня «руины» – физическую и духовную. Ли Чуньюй заметил вопрос идентичности героев в творчестве С. Алексиевич. Искусство повествования тоже вызвало большой интерес у китайских ученых, в этом случае акцент делается на анализе полифонического характера, повествования «контраста», нарративной стратегии т.д. Таковы статьи Ван Гань «Анализ полифонических особенностей в “Чернобыльской молитве”», Гао Цзяньхуа «Нарративная стратегия и описание жизни в творчестве Алексиевич». Назовем одну статью по рассмотрению тенденции развития русской и белорусской литературе в современном обществе. Линь Цзинхуа утверждает, что вручение Нобелевской премии Алексиевич вызвало огромный международный политический эффект, «положило начало общей тенденции отделения белорусской литературы от литературы русской» [3, с. 75]. Стоит отметить, что некоторые китайские ученые увидели возможность сравнительного подхода при анализе произведений Алексиевич. Назовем статьи, в которых Алексиевич сопоставляют с другими лауреатами Нобелевской премии по литературе: Гу Чао «Особенности нон-фикшн: на примере “Время секунд-хэнд” и “Порабощенный разум”», Хо Шифу и Ху Лижун «Историческое описание о

трагедии “ядерного взрыва”: сопоставление произведений “Чернобыльская молитва” Алексиевич и “В позднем стиле” Кэндзабуро Оэ».

В настоящее время в китайских академических кругах результаты исследований в основном представлены в виде научных статей и магистерских диссертаций, пока не появилось ни одной монографии, так что исследование по творчеству Алексиевич нуждается в дальнейшем углублении.

### Список литературы

1. Чжан Бяньгэ. Пробуждение разума эмоциями: интеллектуальный дискурс в творчестве С. Алексиевич [张变革. 以情感唤醒理性：阿列克谢耶维奇创作中的知识分子话语] // Русская литература и искусство [俄罗斯文艺]. – 2016. – No 2. – С.17-24.
2. Чжу Янь. Описание травмы в творчестве С. Алексиевич – на примере «Чернобыльская молитва» [朱妍. 阿列克西耶维奇的创伤书写——以《来自切尔诺贝利的声音》为中心] // Современная зарубежная литература [当代外国文学]. – 2016. – No 2. – С.90-97.
3. Линь Цзинхуа. От распада СССР до дезинтеграции единой русской литературы. Международная политика Нобелевской премии по литературе в 2015 [林精华. 从苏联解体到统一的俄罗斯文学被分解——2015年诺贝尔文学奖的国际政治学] // Исследование о России [俄罗斯研究]. – 2017. – No 2. – С.44-78.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ОБСУЖДЕНИЕ ДОКЛАДОВ

#### **1. Бабий А.В. Колористическая составляющая образной системы сказки Дж. Рёскина «Король Золотой Реки»**

*Вопросы:*

Найдёнова Р.Р.: Каковы этические и эстетические начала в сказке Дж. Рёскина «Король Золотой Реки»?

Крюкова В.Г. Чему служат евангельские мотивы в сказке Дж. Рёскина?

Теличко Т.Г.: Почему Дж. Рёскин обращается к немецкому национальному коду? Проявляется ли немецкий код только в именах героев?

#### **2. Бай Я. Дзэн-буддизм в творчестве М. Волошина (на примере стихотворных миниатюр – надписей к акварелям)**

*Вопросы:*

Попова-Бондаренко И.А.: Ориентировался ли М. Волошин на стиль «шань-шуй»? Относится ли описание сухого дерева к эстетике дзэн? Можно ли говорить о влиянии каллиграммы на творчество М. Волошина?

Голуб О.В.: Можно ли говорить об отдельном влиянии японской, китайской и тибетской культур на творчество М. Волошина или корректнее говорить об общевосточном влиянии?

Теличко Т.Г.: Можно ли утверждать, что в акварелях М. Волошина присутствует отсылка к традиции японского рисунка «суми-э»? Планируете ли Вы вписать наследие М. Волошина в контекст межкультурных связей России с Китаем и Японией?

#### **3. Коваленко Е.В. Речь и молчание в контексте романа Пэт Баркер «Возрождение»: коммуникативный аспект.**

*Вопросы:*

Теличко Т.Г.: Речь и молчание в романе – это единство или оппозиция? Наделяется ли молчание коммуникативным потенциалом?

Попова-Бондаренко И.А.: Учитывали ли Вы мотивы молчания и косноязычия в Ветхом Завете?

Теличко Т.Г.: Как соотносится молчание и внутренняя речь?

Попова-Бондаренко И.А.: Можно ли трактовать внутреннюю речь как вариант молчания? Присутствует ли в романе юродствование? Как соотносятся юродство и профетизм?

Крюкова В.Г.: Можно ли говорить о недостаточности языка для выражения мира?

Плахтий Т.П.: Можно ли рассматривать молчание в романе как способ художественной провокации, как вызов нового контекста?

Голуб О.В.: Насколько важна тема молчания для П. Баркер в контексте других ее произведений?

Попова-Бондаренко И.А.: Насколько учитывалась при анализе романа концепция лингвокритицизма, поскольку описываемые события относятся к началу XX века?

#### **4. Крюкова В.Г. «Рама из слоновой кости» Эдит Несбит: приёмы стилизации готической новеллы**

*Вопросы:*

Теличко Т.Г.: Как вы интерпретируете поэтику названия, учитывая семантику «эбенового дерева» и «слоновой кости»?

Кузьмина А.В.: Присутствует ли в новелле Э. Несбит элемент пародии готического канона?

Найдёнова Р.Р.: Повлияла ли Энн Бронте на взгляды Эдит Несбит?

Матвиенко О.В.: Является ли творчество Несбит новым словом в готической литературе или писательница использует классические приемы?

Теличко Т.Г.: Какова специфика живописных аллюзий у Несбит?

#### **5. Кравец А.С. Роль сквозных мотивов беды и катастрофы в художественной коммуникации (на материале ранней и зрелой прозы Андрея Платонова).**



*Вопросы:*

Найдёнова Р.Р.: Есть ли позитивное начало в мире Платонова?

Попова-Бондаренко И.А.: Какие философские основания Вы видите в творчестве Платонова?

Теличко Т.Г.: Можно ли сделать выводы об эволюции мотивов «беды» и «катастрофы» в творчестве А. Платонова?

Найдёнова Р.Р.: Намеренно ли язык романа перенасыщен концеляризмами?

Меньщикова М.К.: Кто адресат коммуникации у Платонова?

## **6. Кузьмина А.В. Русская переводческая рецепция стихотворения Генриха Гейне «Ich lag und schlief...» в XX веке.**

*Вопросы:*

Меньщикова М.К.: Не сравнивали ли Вы стихотворение «Ich lag und schlief...» с «Морским призраком»?

Матвиенко О.В.: В каком направлении движется традиция перевода данного стихотворения Гейне?

Крюкова В.Г. Как соединилась в переводе немецкая твёрдость и описание трансцендентного создания?

Попова-Бондаренко И.А.: В финале у Гейне петух «кричит», а в переводе он «пропел»: не сглаживает ли перевод инфернальное начало оригинального немецкого текста?

Рыжкова Л.А.: В чем проявляется образ Гейне как «романтика-расстриги»?

Матвиенко О.В.: Наблюдается ли в стихотворении Гейне ироническое перераспределение ролей?

## **7. Матюнина Т.С. Место малой прозы Джин Рис в жанровой традиции модернистского рассказа (К. Мэнсфилд, А.П. Чехов, Э. Хемингуэй).**

*Вопросы:*

Крюкова В.Г.: Важно ли для создания полноты образа, кто рассказывает историю героини? Рассматривали ли Вы этот аспект в сопоставлении с литературными приемами Чехова и Мэнсфилд?

Попова-Бондаренко И.А.: Где Вы видите эпифанические моменты в прозе Дж. Рис?

Теличко Т.Г.: Кто еще повлиял на малую прозу Дж. Рис? Можно ли считать малую прозу писательницы модернистской?

Попова-Бондаренко И.А.: Делаете ли Вы различие между «потокосознания» и «раскованным сознанием»?

Меньщикова М.К.: Планируете ли Вы разработать авторскую типологию рассказов Дж. Рис?

## **8. Марковенков Д.В. Выражение идентичности героя-художника сквозь призму городского пространства (на материале малой прозы Ч. Буковски).**

*Вопросы:*

Попова-Бондаренко И.А.: Отмечаете ли Вы влияние Г. Миллера на Ч. Буковски?

Найдёнова Р.Р.: Присутствуют ли булгаковские мотивы у Ч.Буковски?

Попова-Бондаренко И.А.: Можно ли проследить традицию Ш. Бодлера, В. Вулф и Дж. Джойса в малой прозе Ч. Буковски?

Теличко Т.Г.: Всегда ли фланер – художник?

Попова-Бондаренко И.А.: Исследовали ли Вы городские пейзажи вне опыта художника? Присутствует ли природное начало у Ч. Буковски? Важны ли для поэтики Буковски топосы закрытого пространства?

Теличко Т.Г.: Угадывается ли у Буковски компоненты петербургского текста Достоевского? Как можно объяснить ненависть героя Буковски к барам?

Попова-Бондаренко И.А.: В чем Вы видите специфику идентичности художника в контексте романа «Макулатура»?

## **9. Найдёнова Р.Р. Роль антагониста в построении нарратива у Маргарет Этвуд.**

*Вопросы:*

Меньщикова М.К.: Меняется ли что-то в нарративной структуре при использовании специфически мифологического материала? Являются ли антагонистами герои-мужчины?

Теличко Т.Г.: Всегда ли читатель доверяет рассказчику, учитывая заявленное жесткое противостояние антагонисту?

#### **10. Плахтий Т.П. Художественное синтезирование как нарративный принцип формирования драматических жанров.**

*Вопросы:*

Меньщикова М.К.: Кому принадлежит термин «художественное синтезирование»? Пользуетесь ли Вы термином «экфрасис»? Были ли предшественники у Н. Кулиша?

Попова-Бондаренко И.А.: Присутствуют ли элементы украинских лубочных жанров? Каково место ремарки в тексте Н. Кулиша?

Теличко Т.Г.: Можно ли уловить переключки с произведениями западной и русской литературы этого периода?

#### **11. Поспелова О.С. Мотив кольца в скандинавских сказаниях на сюжет Золушки как попытка связать фольклорное эпическое творчество с литературной сказкой.**

*Вопросы:*

Меньщикова М.К.: Чью теорию Вы используете в своем докладе? Насколько корректно рассматривать линию Брюнхильды в «Песне о Нибелунгах» как вариант сюжета о Золушке?

#### **12. Суркова К.В. Эволюция жанра фэнтези в творчестве Урсулы Ле Гуин.**

*Вопросы:*

Попова-Бондаренко И.А.: Каков характер эволюции фэнтези? Случайно ли в творчестве Ле Гуин так часто встречается мотив воды?

Кузьмина А.В.: Присутствуют ли в романах Урсулы Ле Гуин христианские мотивы? На какую мифологическую традицию опирается Ле Гуин?

Попова-Бондаренко И.А.: С чем связан баланс разных религиозных и мифологических систем в творчестве Ле Гуин?

### **13. Хварцкия Л.Д. Поэтика патафизики Альфреда Жарри на примере пьесы «Король Убю».**

*Вопросы:*

Меньщикова М.К.: Рассматривали ли Вы существующие постановки пьесы на предмет воплощения элементов патафизики?

Попова-Бондаренко И.А.: Можно ли отнести «Короля Убю» к жанру гиньоль? Прослеживается ли влияние других европейских театров кукол, например, русского Петрушки? Случайно ли в пьесе появляются Польша и Россия?

### **14. Чжоу Л. Перевод и изучение творчества Светланы Алексиевич в Китае**

*Вопросы:*

Попова-Бондаренко И.А.: Чем обусловлен выбор творчества С. Алексиевич для анализа? Насколько популярна писательница в Китае? Как на ее популярность повлияло присуждение Нобелевской премии по литературе?

Меньщикова М.К.: Как Вы считаете, заслуживает ли Алексиевич Нобелевскую премию? Кого еще из современных русскоязычных писателей читают в Китае?

### **15. Курылко М.Э. Кинематографичность пьесы Велимира Хлебникова «Мирсконца» (стендовый доклад)**

*Вопросы:*

Попова-Бондаренко И.А.: Хотелось бы уточнить смысл реплики Поли о множестве «колов» (а не кольев), вонзённых в грудь, – не является ли это сознательной «школярской» игрой слов, а не признаком незнания падежной парадигмы?

Матвиенко О.В.: Любопытно было бы взглянуть на европейский футуристический контекст пьесы. Мог ли Ф.С. Фицджеральд знать эту пьесу и позаимствовать ее сюжет для своего рассказа о Бенджамене Баттоне?

Чуванова О.И.: Можно ли усмотреть взаимосвязь между концепцией Хлебникова и ницшеанской концепцией «вечного возвращения»? Обращается ли писатель к другим кинематографическим приемам, помимо приема ретроспекции (монтажу, например)?

Теличко Т.Г.: Какие еще футуристические приемы (кроме ретроспекции), которые вводит Хлебников в пьесе, могут быть соотнесены с языком кино?

Теличко Т.Г.: Насколько футуризм испытывает влияние складывающегося кинематографа? Или футуризм влияет на становление кинематографа? В какой мере?

Теличко Т.Г.: В какой мере обращение к кинематографическим приемам может способствовать реализации «космизма» Хлебникова (синтез поэзии, математики, физики и лингвистики)?

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

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

Материалы Международного аспирантского семинара  
по истории и теории литературы  
13 декабря 2022 года

Язык издания: русский.

Компьютерная верстка: О.В. Голуб