

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»

ОБРАЗ РЕАЛЬНОСТИ – РЕАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА

*Сборник научных трудов
по проблемам литературоведения
и смежных гуманитарных наук*

Москва • ФГБОУ ВО МГЛУ • 2024

УДК 82.0(063)
ББК 83.0я431
О-232

Печатается по решению Ученого совета
Московского государственного лингвистического университета

Научный план 2024 г., поз. 26

*Издание подготовлено в лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии МГЛУ
и на кафедре отечественной и зарубежной литературы
переводческого факультета*

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук, доцент Д. А. Беляков (*председатель*)
кандидат филологических наук Ю. В. Чернова (*заместитель председателя*)
А. В. Царева (*ответственный секретарь*)
доктор филологических наук, профессор С. П. Толкачев
доктор культурологии С. Е. Бирюков
доктор филологических наук Е. И. Зейферт
А. Н. Морева

Рецензенты:

кандидат филологических наук П. В. Абрамов
(АНО «Высшая школа сценических искусств»)
доктор филологических наук, доцент Е. В. Сомова
(ФГБОУ ВО МГЛУ)

О-232 **Образ** реальности – реальность образа : сборник научных трудов по
проблемам литературоведения и смежных гуманитарных наук / редакци-
онная коллегия: Д. А. Беляков, Ю. В. Чернова, А. В. Царева и др. – Москва :
ФГБОУ ВО МГЛУ, 2024. – 140 с.

ISBN 978-5-00120-585-2

Сборник научных трудов «Образ реальности – реальность образа» посвящен
проблемам литературоведения и смежных гуманитарных наук. На материале клас-
сической и современной литературы коллективом молодых ученых исследуются
литературные образы, нарративные стратегии, интертекстуальные связи и пр.
Адресовано литературоведам, переводчикам, журналистам и всем, кто интере-
суется отечественной и зарубежной литературой.

УДК 82.0(063)
ББК 83.0я431

ISBN 978-5-00120-585-2

© ФГБОУ ВО МГЛУ, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Зейферт Е. И.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО: «ЧТО ЗНАЧИТ БЫТЬ МОЛОДЫМ УЧЁНЫМ?»..... 5

Аляутдинова К. В.

ОСОБЕННОСТИ ЧИЛИЙСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА
(на примере произведения Пабло де Роки «Эпопея блюд и напитков Чили») 8

Барановская Д. А.

КЛАССИФИКАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ЗАГОЛОВКАХ «КОММЕРСАНТА» 17

Васильев В. С.

УЧЕНЫЙ-ПЕРСОНАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ 25

Гребенников В. О.

ОБРАЗ ЛОНДОНА В РОМАНАХ ПИТЕРА АКРОЙДА «ПРОЦЕСС ЭЛИЗАБЕТ КРИ»
И «ЖУРНАЛ ВИКТОРА ФРАНКЕНШТЕЙНА» 33

Журавлева Е. И.

РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В МУЛЬТИЖАНРОВОЙ ЯПОНСКОЙ
МУЛЬТИПЛИКАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 42

Кирман К. С.

ВСТАВНЫЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМЕ: «ЧЕЛОВЕК-ПОДУШКА» М. МАКДОНАХА
И «ПЛАСТИЛИН» В. СИГАРЕВА 51

Коломиец М. Ю.

ГРАНИЦА В ИЗОБРАЖЕНИИ ПЕЙЗАЖА В РОМАНЕ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ
«ОСЕНЬ В ПЕТЕРБУРГЕ» (THE MASTER OF PETERSBURG) 62

Морева А. Н.

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ ПОЛИТИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ В ИНДИИ:
МЕТАФОРЫ, АЛЛЮЗИИ, МИФОЛОГЕМЫ 70

Овинникова С. А.

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ»
НА ВЕНГЕРСКИЙ ЯЗЫК 79

Перепонов А. И.

РОМАН КАДЗУО ИСИГУРО «ОСТАТОК ДНЯ» КАК РАЗВИТИЕ НРАВСТВЕННО-
ФИЛОСОФСКОГО УЧЕНИЯ САМУРАЙСТВА ЭПОХИ ЭДО (1603–1868) 88

Сипко И. О.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБРАБОТКА ФОЛЬКЛОРНОГО СЮЖЕТА О ТРЕХ ВОРОНАХ.
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БАЛЛАД «THE THREE RAVENS»
И «THE TWA CORBIES» 96

Фролова В. В.

КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА В ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИХ ПОИСКАХ ПАСКАЛЯ КИНЬЯРА	107
--	-----

Царева А. В.

К ПРОБЛЕМЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА (на примере романа «Ад» А. Барбюса).....	115
--	-----

Чернова Ю. В.

МИР МУЗЫКИ В «ТАИНСТВЕННОЙ» ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «КЛАРА МИЛИЧ».....	125
---	-----

Чернявский И. Б.

БАРОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА В ТВОРЧЕСТВЕ НОВАЛИСА	133
--	-----

Бирюков С. Е.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО: «ВРЕМЯ ОТКРЫТИЙ».....	140
---	-----

Что значит быть молодым учёным?

Читатель открывает уникальный сборник научных трудов. Эту знаковую книгу составили статьи молодых ученых. За каждой работой стоит большой труд и самого автора, и вдохновляющего его научного руководителя. Для некоторых студентов-исследователей статья в этом сборнике – первая научная работа в жизни. Но у ряда более опытных авторов, аспирантов и преподавателей – продолжение научных публикаций.

Московский государственный лингвистический университет известен креативностью идей, основательностью и филигранностью их реализации. Новый сборник трудов – плод работы лаборатории сравнительного литературоведения и культурной дипломатии (Литведлаб) Института международных отношений и социально-политических наук и кафедры отечественной и зарубежной литературы переводческого факультета.

Что значит быть молодым? Во-первых, это значит не быть важным, чванливым. Важность не к лицу человеку, считающему себя молодым. Во-вторых, быть энергичным (и даже энергичным), целеустремленным, полным сил человеком. Вы замечали, что идущие по улице молодые люди зачастую шутят между собой и смеются? У них много жизненной силы. Они выносливые, им многое по плечу. В-третьих, быть молодым – значит уметь работать с информацией с помощью современных методов. В-четвертых, быть устремленным в будущее, у молодежи много планов и перспектив. В-пятых... Список можно продолжать бесконечно, настолько прекрасна молодость!

А что значит быть молодым ученым? Не укладываться в прокрустово ложе неверных чужих мнений, узких задач, дерзко и свободно научно мыслить, открывать совершенно новое. У молодого человека нет шор! Но чтобы работа была зрелой и полноценной, важно опираться на методологическую базу исследования и работать с научным руководителем.

Итак, при способностях к филологическому исследованию, усердии, самоорганизации и правильной коммуникации с научным руководителем можно написать очень достойную работу. Руководитель научит, как написать введение к работе, теоретическую и практическую части, заключение. Очень важно правильно оформить исследование по предложенным стандартам, для этого нужно выделить достаточное время. В русле написанной курсовой или дипломной

работы можно работать над несколькими докладами на конференциях и статьями по ним.

Редколлегия сборника попросила меня поделиться своим научным опытом в юности. Расскажу об одной статье, написанной мной в восемнадцать лет. Далекий 1991 год, лекции по русской литературе у нас читает Светлана Алексеевна Матяш. Она сильный ученый-стихoved, автор вступительного очерка к полному собранию сочинений В. А. Жуковского, ученица В. Е. Холшевникова. Мы все восхищены ею, лекции очень интересные, и ещё мы пишем много конспектов по заданию преподавателя. Поэтому русскую литературу XVIII и первой половины XIX века знаю на зубок. Первый семестр второго курса. Мы, три девочки, стоим у лекционной аудитории. Приходит на свою лекцию Светлана Алексеевна и, здороваясь с нами, говорит: «А хотите написать у меня исследование? Не курсовую. А просто исследование». Мы радостно киваем в ответ. Еще есть время до лекции, мы идем вслед за Светланой Алексеевной на кафедру, и она дает нам три темы: «Интонационно-синтаксические особенности черновики «Медного всадника», «Зачин стихотворений Лермонтова», «Финал стихотворений Лермонтова». Это декабрь. Я беру первую из тем и начинаю самостоятельную работу над ней. В помощь мне – Томашевский, Эйхенбаум, Лотман, Бонди, другие учёные, я учусь у них. Завела тетрадь с конспектами, прорабатываю термины. К майским праздникам переписываю свое исследование на 34 страницы чистового варианта. И с утра жду Светлану Алексеевну в холле филфака. Она приходит без пяти восемь, кладет мою рукопись в свою сумку и довольно радостно уходит. Вечером раздается неожиданный телефонный звонок. «Это Матяш, – говорит она просто. – Я вам назначила доклад на кафедре». «Доклад на кафедре?» – испугалась я. «Да, вы выступите перед профессорско-преподавательским составом. С вашим исследованием. Время – полтора часа вместе с обсуждением». О Боже! «Доклад в четверг. Ждем». И был доклад (помню, что вечером), и были вопросы. Особенно помню свой пассаж про зигзагообразную смену интонации и вопросы о нем. Прошло почти тридцать лет, и я бросила все силы, чтобы найти единственную рукопись этого исследования. Поскольку рукописи не горят – нашла (34 страницы моим студенческим почерком на плохой и уже постаревшей бумаге). Бережно набрала. Снова окунулась с головой в источники! Думала, что буду править, но текст был прозрачный, в особой правке не нуждался. Что-то подправила. Итог: оригинальность – 75,16 процентов. Я направила рукопись (53 949 знаков) в журнал «Русская литература» (Scopus), в

Пушкинский Дом. И получила оттуда положительную рецензию с единственным предложением добавить еще один источник. Статья опубликована. Вы можете найти ее в журнале «Русская литература»: Зейферт Е. И. Работа А. С. Пушкина над системой интонирования поэмы «Медный всадник» // Русская литература. 2024. № 2. С. 76–90.

Публикуйте свои исследования! Уверена, что многие из молодых ученых станут учеными знаковыми. А мы вам с удовольствием поможем в становлении.

*Елена Зейферт,
доктор филологических наук, профессор
Российского государственного гуманитарного университета,
ведущий научный сотрудник лаборатории
сравнительного литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений и социально-политических наук
Московского государственного лингвистического университета*

К. В. Аляутдинова

ОСОБЕННОСТИ ЧИЛИЙСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА (на примере произведения Пабло де Роки «Эпопея блюд и напитков чили»)

Аннотация.

Автор статьи рассматривает особенности чилийского поэтического авангарда на примере произведения поэта-авангардиста Пабло де Роки «Эпопея блюд и напитков Чили». Автор проводит анализ произведения, раскрывает смыслы, скрытые за национальной кухней и традиционным укладом жизни чилийских крестьян. Автору удалось выявить характерные черты чилийского авангарда, учитывая исторический контекст, политическое устройство и положение рабочего класса в Чили в первой половине XX века.

Ключевые слова:

авангард, Чили, Пабло де Рока, блюда, напитки, самобытность

Аляутдинова Камилла Вялитовна

обучающаяся 4-го курса
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
kam26alya@mail.ru

Научный руководитель:

Чернова Юлия Владимировна

кандидат филологических наук
и.о. заведующего кафедрой отечественной
и зарубежной литературы переводческого факультета
старший научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии Института
международных отношений и социально-политических
наук Московского государственного лингвистического
университета
iu.v.chernova@linguanet.ru

Kamilla V. Alyautdinova

**FEATURES OF THE CHILEAN
POETIC AVANT-GARDE
(based on Pablo de Roca's work
«The Epic of Chili Dishes and Drinks»)**

Abstract.

The author of the article examines the peculiarities of the Chilean poetic avant-garde using the avant-garde poet Pablo de Roca's poem "The Epic of Chili dishes and drinks". The author analyses the work, reveals the meanings hidden behind the national cuisine and the traditional way of life of Chilean peasants. The author managed to identify the characteristic features of the Chilean avant-garde, taking into account the historical context, the political structure and the position of the working class in Chile in the first half of the twentieth century.

Keywords:

avant-garde, Chile, Pablo de Rokha, dishes, drinks, identity

Kamilla V. Alyautdinova

4th year student
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
kam26alya@mail.ru

Academic advisor:

Yulia V. Chernova

Ph.D. in Philology
Acting Head of the Department of Russian and Foreign
Literature of the Faculty of Translation and Interpreting
Senior Researcher of Laboratory
for Comparative Literature
and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
iu.v.chernova@linguanet.ru

Введение

Авангардизм (фр. *avantgardisme*) – условное наименование художественных движений и объединявшего их умонастроения художников XX века, для которых характерны стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями, поиски новых, необычных средств выражения формы и содержания произведений. Авангардизм охватывал как живопись, архитектуру, музыку, кинематограф, театральное искусство, так и литературу. В данной статье мы рассмотрим особенности авангарда в чилийской поэзии.

В становлении авангарда в Латинской Америке сыграло роль множество факторов: усиление позиций США на международной арене после Первой мировой войны, что несомненно повлияло на экономическое и политическое развитие региона, рост рабочего движения, увеличение количества больших городов, экономическое неравенство, активное участие среднего класса, из числа которого и появились поэты-авангардисты, в политической жизни своих государств, проведение университетской реформы в 1918 году [Unruh, 1994].

Истоки возникновения авангарда в Латинской Америке

Принято считать, что литературный авангард в Латинской Америке зародился в 1920-х годах. Однако Хорхе Шварц, один из выдающихся исследователей латиноамериканского авангарда, утверждает, что было бы неправильно начинать отсчет с 20-х годов, ведь в этот период авангард на американском континенте уже достиг своего расцвета [Jorge Schwartz, 2002]. По его мнению, разумнее начинать отсчет с 1909 года, когда в Париже был выпущен Футуристический манифест Маринетти или с 1914 года, когда чилийский поэт Висенте Уидобро издал манифест «*Non serviam*», в котором отметил, что не станет больше служить природе, а будет создавать собственную реальность. Тем самым он заложил основы авангардистского течения «креационизм».

С 1920-х годов авангардизм в Латинской Америке начал набирать обороты. На латиноамериканском писательском поприще появляются такие поэты как Сезар Вальехо (Перу), Хорхе Луис Борхес

(Аргентина), Луис Видалес (Колумбия), Пабло Неруда, Габриела Мистраль, Пабло де Рока (Чили).

Развитие авангарда в Чили

Период с 1920-х по 1950-е годы в Чили характеризовался политической неустойчивостью. Одно правительство сменялось другим. В то же время начало пробуждаться самосознание рабочих и крестьян. Низшие слои населения пытались заявить о себе и начали вести борьбу за реформы, которые бы значительным образом улучшили их жизнь. Приобретали всё большую популярность идеи марксизма, особенно среди поэтов-авангардистов. В 1938 году власть перешла в руки прогрессивного левого правительства во главе с кандидатом от «Народного фронта» Агирре Серда. Во время своего правления Агирре Серда провел широкий ряд реформ. Он запомнился своим чувством сострадания по отношению к рабочему классу. За это его даже прозвали «Президентом бедняков».

В XX веке в Чили пришла мода на все иностранное, в частности, американское. Народные традиционные развлечения отошли на второй план, теперь молодежь стала слушать джаз, танцевать чарльстон, играть в баскетбол и засорять свою речь словами иностранного происхождения [Godoy, 1977]. В 1939 году Агирре выступил с речью, в которой заявил о принятии «Декрета о защите чилийской расы и времяпровождении. Согласно данному историческому документу отныне предпринимались меры по развитию национальной культуры и воспитанию чувства ответственности перед отечеством.

В этот период в прессе возникает тенденция к написанию статей на тему национальной чилийской самобытности. Такие журналы, как «Атенеа» и «Летрас», активно публикуют работы философов и политиков, рассуждающих на темы национальной идентичности.

«Эпопея блюд и напитков Чили» Пабло де Роки как отражение чилийской идентичности

Но не только публицистика в тот период изобиловала произведениями подобной тематики, национальные поэты тоже воспевали оды чилийской культуре. Так, в 1949 году чилийский поэт-авангардист

Пабло де Рока публикует поэму с крайне любопытным названием «Эпопея блюд и напитков Чили». В литературе жанр эпопеи представляет собой разновидность народного героического эпоса, описывающего подвиги некоего мифологического идеализированного героя. В данном случае героем выступает чилийский крестьянин. Именно через сельских обывателей писатель знакомит нас с особенностями самобытной чилийской культуры, с ее гастрономией и традициями.

В творчестве де Роки народ противопоставлен власти. Автор стремится провести четкую границу между культурой, продвигаемой правящим классом и культурой крестьян посредством придания обыденным вещам мифологического образа. Миф служит средством привлечения внимания, придания абсолютно обыкновенным на вид вещам некой особенности и даже шарма. В произведении «Эпопея блюд и напитков Чили» можно выделить следующие главные элементы – люди, блюда и напитки.

Люди

El roto chileno – para designar a la gente de la última clase [Rodríguez, 1875]. Согласно словарю чилинизмов, «рото чилено» – это человек из низшего класса. С начала XX века «рото чилено» считался символом национальной идентичности Чили. Мы можем увидеть точное описание персонажа в следующих строках:

*Sin embargo, con cuanto anciano y varonil entusiasmo, más o menos deslenguado, **el rotito** de Collico o Graneros agarra la “mona” del sábado por tres semanas y un día, le pone bastante sobre los bienes en Curepto, para que no le vengan diciendo: “mata de arrayán florido”, y se acuesta **en un pajar cualquiera**, roncando, **con el último pan de lágrimas** en los bolsillos, soberanamente mugrientos, en los que renuncia **el oro nacional cantará su tonada** (1965: 14–15).*

Рото чилено «лежит в каком-то стогу сена» – значит у него нет нормального ночлега, «со слезами на глазах он носит в своих грязных карманах последний кусок хлеба», что, очевидно, намекает нам о его полной нищете, и рото чилено «отказывается от национального золота», т. е. крестьянин ничего не получает от государства, государство не борется с бедностью в деревне. Эти печальные обстоятельства и вынуждают чилийского крестьянина пристраститься к алкоголю.

Блюда

«Мы то, что мы едим», – гласит известное высказывание Гиппократ, которое в поэзии де Роки обретает свой смысл. Привычный рацион может многое сказать о человеке, а в «Эпопее блюд и напитков Чили» – о социальном положении. В то время как высшие классы баловали себя гастрономическими изысками, у крестьян трапеза была поскромнее. В основном она состояла из картофеля, фасоли, рыбы, которую они сами ловили и мяса скота, который они сами разводили. А пили крестьяне крепкий домашний алкоголь.

Однако в произведении внешняя простота крестьянских блюд исчезает, блюда наполняются очень важным смыслом – они служат символом чилийской идентичности. Автор тщательно подбирает слова, облекает обыденные народные рецепты в сложнейшие метафоры и сравнения, выстраивая длинные предложения, которым, кажется, нет конца.

Так, например, автор описывает «куранто» – одну из самых главных традиций приготовления пищи в Чили:

*Primero **nos elaboramos** una como **olla en la tierra** sangrada del patio de los naranjos, las recalentamos con incendio de canelos y **piedras ardientes**, embelleciéndola con **hojas de nalca** como a una **desnuda y feliz muchacha**, a la cual cantando **le echamos choros, perdices, locos, cabezas de chanco, malayas de buey y ternera, patos, pavos, gansos, longanizas, queso, criadillas, corvinas y sardinas**, sellándola y **besándola** como a una tinaja de mosto, colocándole una gran centolla en toda la boca e **invitando** como aguinaldo **al curanto a la población de La Cisterna**, nos ponemos a **tomar hasta las lágrimas** y el “mucho grande lloro”... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

В произведении автор от второго лица описывает процесс приготовления куранто: по его словам, сначала нужно выкопать яму, как бы горшок, в котором будет готовиться блюдо, потом эту яму нужно разогреть. Для этого поджигают дерево корицы и сверху получившегося угля кладут камни, которые нагреваются. В яму бросают различные продукты: мидии, куропатки, свиные головы, утки, индейки, гуси, лонганисы, сыр и рыбу. Де рока сравнивает блюдо с девушкой, которую целуют. Вообще автор на протяжении всего произведения часто именно «целует» блюда, а не ест их.

А вот как автор описывает обычные эмпанады (пирожки с начинкой):

*Y la **empanada fritita, picantoncita y la sopaipilla**, que en tocino ardiente gimieron, se bendicen entre trago y trago, al pie de los pellines del Bío-Bío, en los que se enrolla el trueno con anchos látigos... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

У де Роки эмпанада не просто *empanada chilena* (чилийская эмпанада), а *empanada fritita, picantoncita* (аппетитненькая остренькая эмпанада).

Де Рока выделяет как важный элемент чилийской самобытности лонганису (сыровяленую свиную колбасу), и поэтому он отмечает, что перед смертью нужно обязательно съесть чильянскую лонганису. Кроме того, ее следует есть с картофельным пюре и запивать крепким красным вином:

*Porque, **si es preciso el hartarse con longaniza chillaneja antes de morir**, en día lluvioso, acariciada con vino áspero, de Auquenco o Coihueco, en arpa, guitarra y acordeón bañándose dando terribles saltos o carcajadas, saboreando el bramante pebre cuchareado y la papa parada (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

Не менее интересное описание у блюда под названием «чунчулес». Чунчулес – это жареные говяжьи кишки. Де Рока здесь использует красивое сравнение: чунчул напоминает автору заплетенные волосы девушки, он также утверждает, что чунчул такой же нежный, как и молоко. Автор советует нам есть чунчул с картофельным пюре и запивать все это вином, причем в большом количестве.

*Será **el chunchul** trenzado, como **cabellera de señorita, oloroso y confortable** a la manera de un muslo de viuda, **tierno como leche de virgen**, lo cosecharemos de vaquilla o novillo o ternera joven, soltera, la cual, si estando enamorada ríe y come ruidosamente, elegid la melancólica, sirvámoslo con buendoso puré de papas, en mangas de camisa, por Renca o Lampa, acompañados de señoras condescendientes y **vino mucho tinto, pero más de bastante y mucho**, cuando ojalá se celebre el onomástico del carnicero... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

Напитки

...y en alcohol y sangre el chileno ahoga el complejo de inferioridad de los inmensos pueblos pequeños, y su enorme alegría tan desesperada y tremante... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).

Все вышеперечисленные блюда всегда сопровождаются выпивкой. Крестьяне пьют и в больших количествах, тем самым, как отмечает де Рока, пытаясь заглушить комплекс неполноценности и свою радость. Комплекс неполноценности появляется у крестьян из-за социального и экономического неравенства – деревня все еще остается отсталой в отличие от города, существует классовая дискриминация. Под радостью же здесь подразумеваются различные празднования, во время которых крестьяне тоже много пьют. А пьют они обычно чичу, которая занимает довольно привилегированное положение в производстве. Пабло де Рока с особой нежностью описывает этот напиток: он целует вздыхающую в кувшине чичу, он сравнивает ее с самой прекрасной девушкой и со священной коровой. Помимо этого, мы узнаем, что традиционно крестьяне пьют алкогольные напитки из бычьего рога (*cacho labrado*).

...los beso, como a las tinajas en donde suspira la chicha como la niña más linda de Rancagua... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).

*...que a la ramada con quinchas de chilcas en donde tomamos en **cacho labrado el aguardiente de substancia**... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

*La **chichita** bien madura brama en las bodegas como una gran vaca sagrada... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

Пунш из кулена – это напиток, сделанный из настойки лечебного растения. В него часто добавляют брагу (*aguardiente*). Этот напиток обычно пьют в праздничные дни, часто на новый год. Здесь пунш из кулена представляется нам в очень интересном контексте, а именно в контексте древней крестьянской традиции под названием *trilla a yegua*, во время которой крестьяне скачут на лошадях по сену.

*Como la más acrisolada **trilla a yeguas** florece en Linares, por Longaví, Colbún, San Javier, Yervas-Buenas, Curanipe, Loncomilla, cuando los huasos chapados a la manera de antes, con arreos de plata y aperos de resonante correa formidable, trenzado en Pelarco, **galopan** por el Callejón de las Diucas, **levantando un cataclismo de polvo**, y el **rucio** Caroca pega la primera guargüereada de **ponche de culén** golpeado y azotado, como es menester, deslumbran los choclos cocidos y la empanada está gritando caldo santo, **¡ay! yegua . . . a . . . a . . . las guitarras rompen el galope dionisiaco**... (Pablo de Rokha. Mis grandes poemas).*

Заключение

Авангардизм – течение, возникшее в XX веке как ответ на острые социальные, экономические и политические проблемы. Авторы данного течения отличались нестандартной формой изложения, экспрессивностью, революционным духом. И неспроста. Ведь именно в XX веке человечество перешло на новый этап, этап изменения властных отношений и прежнего социального строя. Эти изменения затронули не только Европу, но и Латинскую Америку – регион с самым высоким показателем социального неравенства. Одним из государств, в котором ярко выражалось стремление поменять устоявшуюся систему было Чили, в котором известные писатели-авангардисты, одним из которых был Пабло де Рока, вели активную деятельность по укреплению национального самосознания и привлечению внимания к проблемам простых людей. Апогеем творчества автора стало произведение «Эпопея блюд и напитков Чили», отражающее истинную чилийскую культуру, скрытую в сельской местности, в укладе жизни обычных рабочих и крестьян. Через введение национальных элементов (блюд, напитков, традиций) автор показывает всю полноту жизни чилийцев. Поэт дает важное жанровое определение для понимания своеобразия собственного текста – эпопея. В поэзии де Роки происходит переосмысление жанра традиционной эпопеи. Гастрономическое произведение превращается в эпопею о классовой борьбе, в которой обычные люди пытаются заявить о себе. Таким образом, представители латиноамериканского авангарда и, в частности Пабло де Рока, с помощью своего творчества стремились ослабить влияние буржуазии на искусство, приобщить к культуре простых людей, сделать их героями своих произведений и через их жизнь отразить национальные ценности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Godoy, H. El carácter chileno. L.: Santiago: Universitaria, 1977.
- Jorge Schwartz Las vanguardias latinoamericanas. México : Ediciones Cátedra, S. A., 2002.
- Rodríguez, Z. Diccionario de chilenismos. Santiago: Imprenta El Independiente, 1875.
- Unruh, Vicky. Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters. L. Berkeley: University of California Press, 1994.

Д. А. Барановская

КЛАССИФИКАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ЗАГОЛОВКАХ «КОММЕРСАНТА»

Аннотация.

В данной работе рассматривается феномен языковой игры в заголовках средств массовой информации, его функции и инструменты. Также проводится классификация языковой игры в заголовках ежедневного общественно-политического издания с усиленным деловым блоком «Коммерсантъ».

Ключевые слова:

языковая игра, СМИ, Коммерсантъ, средства массовой информации, инструменты, функции

Барановская Дарья Александровна

обучающаяся 3-го курса
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
d.a.baranovskaya@linguanet.ru

Научный руководитель:

Морева Анна Николаевна

преподаватель кафедры коммуникационных
технологий, младший научный сотрудник лаборатории
сравнительного литературоведения и культурной
дипломатии Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
moreva.a@linguanet.ru

Daria A. Baranovskaya

CLASSIFICATION OF THE LANGUAGE GAME IN THE HEADLINES OF «KOMMERSANT»

Abstract:

The article deals with the phenomenon of language play in the headlines of the media, its functions and tools. The author classifies the language game in the headlines of the daily socio-political publication with an enhanced business block «Kommersant».

Keywords:

language game, media, Kommersant, mass media, tools, functions

Daria A. Baranovskaya

3^d year student of the Institute of International
Relations and Socio-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
d.a.baranovskaya@linguanet.ru

Academic advisor:

Anna N. Moreva

Lecturer
at the Department of Communication Technologies
Junior Researcher of Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Socio-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
moreva.a@linguanet.ru

Введение

В современном медиамире между средствами массовой информации (СМИ) регулярно происходит борьба за внимание читателя. Каждой медиаструктуре (издательству, информационному агентству и т.д.) приходится прибегать к определенным приемам для возбуждения интереса аудитории к публикуемым материалам.

Языковая игра является одним из самых эффективных способов привлечения внимания аудитории в СМИ. С помощью тонкого и умелого использования языковых приемов журналисты создают захватывающие заголовки, которые делают материалы более запоминающимися и интересными. Кроме того, используя языковую игру, медиаструктуры способны формировать определенное мнение у своего читателя. Некоторые издания используют языковую игру в качестве основополагающего и доминирующего способа создания заголовков, как, например, российская ежедневная общественно-политическая газета «Коммерсантъ».

Что такое языковая игра в СМИ?

В широком смысле понятие языковой игры по Людвигу Витгенштейну, австрийско-британскому философу, означает «весь процесс употребления слов в языке» [Витгенштейн, 2018, с. 20]. В своей работе «Философские исследования» Витгенштейн утверждает, что вся человеческая речевая деятельность и даже деятельность, которая существует вне речи – это совокупность языковых игр.

Феномен языковой игры встречается сегодня и в разговорной речи, и в литературе, и в текстах СМИ. Применимо к журналистике языковую игру можно рассматривать как «стремление к экспрессии» [Куманицина, 2005, с. 166]. В борьбе за внимание читателя средства массовой информации прибегают к различным типам речевого поведения, среди которых языковая игра занимает особое место. Играя со словами, средства массовой информации изобретают новую реальность для своей аудитории. Именно поэтому некоторые исследователи рассматривают языковую игру как форму манипуляции. Например, А. Д. Васильев считает, что с помощью языковой игры СМИ способны внедрять в психику адресата определённые установки, желания и отношения к тому или иному явлению в обществе [Васильев, 2007, с. 69].

Е. В. Васина также отмечает, что языковая игра в медиатексте – это «игра на гранях общественно-публичного и приватно-сокровенного начал» [Васина, 2013, с. 24]. То есть языковая игра в материалах СМИ является отражением личного отношения автора или издания к определённой теме, которое транслируется на читателя и влияет на формирование его мнения.

Функции и средства языковой игры в СМИ

Чтобы определить функции и средства языковой игры в СМИ, необходимо выявить особенности и характерные черты данного феномена в медиатексте.

Так, например, А. А. Негрышев выделяет два основных признака языковой игры в СМИ: «намеренная анормативность» и «комический эффект», где анормативность – это нарушение любых речевых и языковых норм языка, а комический эффект представляет собой результат «борьбы» против серьезности подачи журналистского материала [Негрышев, 2010].

Таким образом, первой функцией языковой игры в СМИ является комическая функция, влияющая на восприятие читателем журналистского текста. Она задает шутовское и даже ироническое настроение материалу, которое вызывает у аудитории желание улыбнуться и «посмеяться» вместе с изданием.

Исследователь А. А. Негрышев дополнительно выделяет функцию воздействия [Негрышев, 2010]. Языковая игра выступает инструментом для интерпретации действительности в журналистском материале и мощным оценочным механизмом, регулирующим восприятие текста читателем. Используя языковую игру, издание способно сформировать негативное или позитивное мнение своей аудитории о том или ином явлении в обществе, а также дискредитировать героя материала в глазах общественности.

Так как в данной статье рассматривается использование языковой игры в заголовках, необходимо также выяснить, какие функции он выполняет в текстах СМИ. Традиционно выделяется пять функций: информативная, оценочно-экспрессивная, рекламная, интегративная и функция воздействия. В большей степени языковая игра отвечает за рекламную функцию. Комический эффект способен привлечь аудиторию к материалу, который может как быть интересным сам по себе, так и стать интересным благодаря заголовку. Однако языковая игра соотносится и с оценочно-экспрессивной функцией, и с

функцией воздействия. Через языковую игру с помощью пост-иронии издательство или журналист может выразить свое мнение касательно проблемы, поднимаемой в материале, и передать его читателю. Благодаря языковой игре воздействие становится «неагрессивным», так как отличить реальное от шутки достаточно сложно.

Главным средством создания языковой игры является намеренное нарушение норм русского языка, о которых мы упоминали ранее, выделяя характерные черты исследуемого феномена. Нарушение норм может происходить на всех языковых уровнях: трансформация фразеологизмов и устойчивых выражений, обыгрывание омонимии и многозначности слов, принципы ассоциативного наложения, словообразовательная игра, каламбуры и т. д.

На основании вышеперечисленных средств создания языковой игры мы произвели классификацию языковой игры в заголовках общественно-политического издания «Коммерсантъ».

Классификация

«Коммерсантъ» – это российская ежедневная общественно-политическая газета с усиленным деловым блоком. Издание славится своими необычными и выделяющимися заголовками, большинство из которых строится на языковой игре.

Примером заголовка с трансформацией устойчивых выражений можно назвать материал от 02.06.2024 «Дорожным камерам указали на их место», в котором идет речь о новых правилах установления устройств, фиксирующих скорость движения автомобиля, – расстояние между ними должно составлять не менее 1–5 км.

Устойчивое выражение «указать кому-либо на его место» означает одернуть кого-либо и дать понять, чего он действительно стоит. Эта фигура речи в принципе используется применительно к человеку. Однако в данном конкретном случае норма употребления устойчивого выражения нарушена: оно используется применительно к неодушевленным предметам – к дорожным камерам. Языковая игра в приведенном примере создает эффект пост-иронии: образное выражение «указать место» используется в заголовке к материалу в прямом значении (для камер установили определенные места).

Еще одним примером использования устойчивого выражения для создания языковой игры является заголовок статьи от 09.04.2024 «Экспорт леса лежит бревном», в которой журналист анализирует проблему экспорта российского леса.

Лежать бревном – это фразеологизм, означающий «ничего не делать». Языковая игра, построенная с данным устойчивым выражением, создаёт комический и пост-иронический эффекты, которые усиливаются с помощью иллюстрации к журналистскому материалу (гора бревен). В анализируемом заголовке устойчивое выражение не было трансформировано, однако было введено в новый контекст – использовано в прямом значении.

Интересна языковая игра в заголовке статьи от 06.06.2024 «Кресло преткновения». В материале идет речь о передаче вакантного места партии «Справедливая Россия – За правду» (СРЗП) в Госдуме телеведущей Марине Ким.

За основу языковой игры был взят фразеологизм «камень преткновения», означающий «серьезную помеху». «Коммерсантъ» трансформировал устойчивое выражение, изменив «камень» на «кресло». Фразеологизм не утратил своего значения. Согласно статье, вопрос о передаче освободившегося мандата является «серьезной помехой» для партии, так как СРЗП планировала передать место депутату Кировского законодательного собрания от СРЗП врачу Олеся Редькиной. Один из представителей партии в региональном парламенте, Альберт Бикалюк, покинул партию из-за решения передать мандат Марине Ким.

Примером заголовка с языковой игрой, основанной на омофонии, может служить заголовок статьи от 30.05.2024 «Весна – лето от-купюр», где анализируется рост спроса на покупку валюты в период отпусков – весенне-летний сезон.

Во-первых, в заголовке обыгрывается типичное название коллекций одежды вроде «Весна – лето 2024» или «Dior Haute Couture осень – зима 2023–2024». Во-вторых, в заголовке произведена омофоническая замена слова «от-кутюр», означающего «связанный с высокой модой», на слово «от-купюр», которое отражает смысл статьи «Коммерсанта» – «отпускники пошли в банки за наличной валютой». В статье по-доброму высмеивается ежегодная тенденция россиян покупать валюту в весенне-летний период. Автор публикации также иронизирует над тем, что продажа долларов сейчас осуществляется преимущественно в некрупных банках.

Омофония с использованием иностранного языка лежит в основе языковой игры заголовка статьи от 02.06.2024 «Французские территории говорят “мерси” Баку», где освещается помощь Азербайджана французским сепаратистам из Новой Каледонии.

В анализируемом заголовке омофония строится на созвучии французского словосочетания «merci beaucoup» («мерси боку»)

и столицы Азербайджана Баку. С помощью такой языковой игры в заголовке создается комический эффект, позволяющий осветить международный конфликт с юмором и привлечь внимание читателя к назревающей проблеме.

Языковая игра в «Коммерсанте» строится и на трансформации текстов песен и стихов.

Например, статья от 22.05.2024 озаглавлена следующим образом: «А вместо сердца – пламенный АСИ». В репортаже идет речь о заседании наблюдательного совета Агентства стратегических инициатив (АСИ) и его проектной деятельности, которая, по словам президента, является «мотором», заводящим весь механизм инициатив в области управления беспилотными аппаратами.

В качестве средства создания языковой игры в заголовке используется трансформация строчки из советской песни «Авиамарш»: «А вместо сердца – пламенный мотор».

Материал от 29.01.2024 под тегом «Бывший СССР» озаглавлен так: «С союзными не расставайтесь». Он посвящен Высшему госсовету Союзного государства Беларуси и России. Для заголовка «Коммерсантъ» изменил строку из стихотворения Александра Кочеткова «Баллада о прокуренном вагоне» («С любимыми не расставайтесь!»). В данном случае языковая игра направлена на высмеивание отношений Александра Лукашенко, президента Республики Беларусь, и Владимира Путина, президента Российской Федерации, – тенденции двух президентов проводить длительное время друг с другом во время решения политических вопросов.

Изменение строчки из шуточного массажа для детей лежит в основе языковой игры в заголовке статьи от 07.06.2024 «Рельсы-рельсы, деньги-деньги». В материале речь идет о способе изыскания средств компанией «РЖД» для развития Юго-Западного обхода Санкт-Петербурга. Спонсором проекта согласился выступить банк «ВТБ».

В стихотворении для детского массажа измененная «Коммерсантом» строчка звучит так: «Рельсы-рельсы, шпалы-шпалы...». Языковая игра в заголовке создает комический эффект и содержит насмешку над решением банка о подписании контракта. Согласно «Коммерсанту», проект обхода Санкт-Петербурга хоть и прибыльный, белорусская сторона ещё не готова подписать контракт и оплачивать повышенный тариф для обеспечения окупаемости.

В рассматриваемых заголовках языковая игра граничит с другим присущим СМИ понятием – с троллингом: помимо трансформации известных строчек здесь присутствует и провокация, желание

не «посмеяться над», а «высмеять». На анализируемых примерах можно увидеть преобладание функции воздействия над комической функцией.

Таким образом, языковая игра в заголовках коммерсанта строится с использованием трех основных инструментов: трансформации фразеологизмов и устойчивых выражений, омофонии, трансформации строк из песен и стихотворений. При этом трансформация фразеологизмов включает в себя не только изменение структуры фразеологизма, но и изменение его значения с образного на пост-ироническое путём введения в новый контекст. Что касается строк из песен и стихотворений, изменяться могут как серьёзные произведения, так и детские стишки.

Языковая игра изданием «Коммерсантъ» используется как для создания комического эффекта, так и для осуществления функции воздействия на читателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Васильев А. Д. Манипулятивные игры в слова // Филология и человек. № 4. 2007. С. 67–77.
- Васина Е. В. Роль лингвофилософских концепций языковой игры в анализе текстов массовой коммуникации // Медиалингвистика. № 2. 2013. С. 21–24.
- Витгенштейн Л. Философские исследования. Издательство АСТ. М. 2018.
- Куманицина Е. И. Феномен языковой игры в СМИ // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. № 4. 2005. С. 165–168.
- Негрышев А. А. Языковая игра в новостном медиатексте: референциально-прагматический аспект // Медиаскоп. № 4. 2010. URL: <http://www.mediascope.ru/node/669>.

В. С. Васильев

УЧЕНЫЙ-ПЕРСОНАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ

Аннотация:

В статье осмысливается роль и функции ученого-персонажа в творчестве А. и Б. Стругацких. В ходе исследования был проведен анализ данного персонажа и его связь с поэтикой произведения. Материалом исследования выступили «Забытый эксперимент» (1959), «Понедельник начинается в субботу» (1965), «Улитка на склоне» (1965). В результате анализа было выявлено: ученый-персонаж – типичный герой, наделенный обязательным набором качеств, изменение его образа автоматически меняет концепцию произведения.

Ключевые слова:

персонаж, ученый, А. и Б. Стругацкие, мотивы человека, работа, энтузиазм, самоотверженность, «Забытый эксперимент», «Понедельник начинается в субботу», «Улитка на склоне»

Васильев Вячеслав Сергеевич

обучающийся 4-го курса
Института филологии и истории
Российского государственного
гуманитарного университета
vyacheslavbelketh@gmail.com

Научный руководитель:

Зейферт Елена Ивановна

доктор филологических наук
профессор кафедры теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета
ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
elena_seifert@list.ru

Vyacheslav S. Vasiliev

SCIENTIST-CHARACTER IN THE WORKS OF ARKADY AND BORIS STRUGATSKY

Abstract:

The article comprehends the role and functions of the scientist-character in the works of A. and B. Strugatsky. During the study this character and its connection with the poetics of the work were analyzed. The material of the study was «Forgotten experiment» (1959), «Monday Begins on Saturday» (1965), «Snail on the Slope» (1965). As a result of the analysis turned out that the scientist-character is a common hero, endowed with an obligatory set of qualities, changing his image automatically changes the concept of the work.

Keywords:

character, scientist, A. and B. Strugatsky, human's motives, labour, enthusiasm, selflessness, «Forgotten experiment», «Monday Begins on Saturday», «Snail on the Slope»

Vyacheslav S. Vasiliev

4th year student
of the Faculty of history and philology
Russian State University for the Humanities
vyacheslavbelketh@gmail.com

Academic advisor:

Elena I. Seifert

DSc (Philology)
Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics
Russian State University for the Humanities
Leading Researcher of the Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
elena_seifert@list.ru

Введение

Термин «персонаж» в поэтике имеет несколько значений, что легко проследить по хрестоматии Н. Д. Тамарченко «Теоретическая поэтика: понятия и определения» [Польщикова, 2008, с. 163–164]. В данной работе автор придерживается значения, данного Б. В. Томашевским в «Теории литературы» [Томашевский, 1966], он определяет персонажей как носителей мотивов, при этом персонажем может быть любой объект, рассматриваемый индивидуально.

При рецепции творчества А. и Б. Стругацких без труда можно обнаружить многократное обращение к ученому-персонажу. Он встречается почти во всех произведениях писателей (за исключением нескольких произведений, написанных на темы, не проходящие красной нитью через все творчество писателей, например, «Повесть о дружбе и недружбе»). В связи с этим необходимо отметить важную роль ученого-персонажа в произведениях данных авторов: с его помощью решаются вопросы предназначения человека, выявляются возможности достижения им счастья и построения гармоничного общества, а трансформация этого образа указывает на изменения в мировоззрении авторов.

Читая А. и Б. Стругацких, невозможно не отметить, что их произведения до 1965 года более оптимистичны, в них отчетливо прослеживается вера в человечество, лучшими представителями которого являются ученые. Позже взгляды писателей претерпевают изменения, усиливается критика и ирония в адрес человека в целом и ученого в частности. Однако периодически авторы возвращаются к описанию прекрасного будущего и образу настоящего ученого-исследователя, как его неотъемлемой части, например, в повести «Полдень, XXII век», начатой в 1959 году. Это говорит о надеждах литераторов на возможность построения гармоничного общества, в котором все будут трудиться не из необходимости, а из неутолимой жажды познавать, творить, созидать.

Для исследования ученого-персонажа были выбраны следующие произведения А. и Б. Стругацких: ранний рассказ «Забывтый эксперимент», в котором закладываются основы будущей авторской концепции, повесть «Понедельник начинается в субботу», в которой раскрываются основные тезисы этой концепции, и повесть «Улитка на склоне» как произведение, наиболее ярко свидетельствующее о трансформации мировоззрения авторов и одновременно объясняющее причины такого изменения.

Динамика становления и развития образа ученого как персонажа в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких

Одним из ранних произведений, вошедших в первый сборник «Шесть спичек», был рассказ «Забытый эксперимент», написанный в 1959 году. Главные герои рассказа – Беркут, Полесов и Иван Иванович, скромные исследователи из малоизвестного Института неклассических механик – прибывают в зону аномалии. Пересекая шлагбаум, отделяющий обычную жизнь от аномальной, они сразу включаются в работу. Фраза «Приборы безбожно ввали» рефреном проходит через все произведение. Она создает ситуацию напряжения и становится символом аномальной зоны: приборы здесь не помогут, техника бессильна, человеку приходится рассчитывать только на себя, законы классической физики не работают. Даже роботы отказываются выполнять работу и стараются быть ближе к человеку. Из радиостанции, пока еще связывающей их с другим людьми, звучит приказ немедленно прекратить исследование. Однако ученые не повернут назад несмотря на то, что ситуация усугубляется, туман все больше сгущается, создает иллюзии, воздействуя на приборы: им кажется, что с той стороны пропасть, в которую они сейчас устремятся. Приборы стараются максимально обмануть: танк сейчас взорвется от испытываемого извне воздействия. Это воздействие чувствует и человек: у них уже нет сил сопротивляться, тело безвольно повисает, они ощущают, что конец близок, «иголки» добрались до самого сердца. Но они продвигаются вперед. Достигнув эпицентра аномалии, один из сотрудников теряет сознание, но самый молодой и крепкий специалист Полесов выносит его на себе. Заканчивается рассказ радостью исследователей, нашедших то, ради чего стоило преодолевать трудности, – двигатель времени.

Итак, ученый-персонаж в рассказе «Забытый эксперимент» наделен героическими чертами. В авторском мире братьев Стругацких ученые – это люди, полностью отдавшие себя науке, не боящиеся трудностей, способные совершить невозможное, всегда готовые прийти на помощь товарищу даже в самых невероятно жестких условиях. Это люди высочайшего профессионализма.

Ученым, которые неутомимы в своих исследованиях, для которых учение и познание – синонимы слову «жизнь», посвящена повесть «Понедельник начинается в субботу». Система персонажей этой повести за исключением эпизодических лиц (милиционера, продавщицы), состоит в основном из двух групп, противопоставленных

друг другу: настоящий ученый и бюрократ. Эта антитеза выражена в таком персонаже как директор НИИЧАВО – Янусе Полуэктовиче. Он, как и его прототип из древнеримской мифологии (двуликий Янус), имеет два лица, вернее две сущности: крупный ученый международного класса и рядовой администратор. Для Стругацких это разделение принципиально: занятие административными делами исключает возможность быть хорошим ученым. От человека, занимающегося наукой, требуется способность к творчеству, неординарное мышление, наличие фантазии и свободы действия. Административная деятельность наполнена бюрократией, требует выполнения всевозможных инструкций и предписаний, сводится к большому количеству запретов, которые исключают свободу и творчество, так необходимых для ученого. Чтобы стать хорошим ученым, нужно перестать заниматься бюрократией, именно это и происходит с У-Янусом.

Под сказочным описанием скрывается важная художественная интенция, которая пронизывает все творчество писателей: «Каждый человек — маг в душе, но он становится магом только тогда, когда начинает меньше думать о себе и больше о других, когда работать ему становится интереснее, чем развлекаться в старинном смысле этого слова...как труд превратил обезьяну в человека, точно так же отсутствие труда в гораздо более короткие сроки превращает человека в обезьяну. Даже хуже, чем в обезьяну...» (А. и Б. Стругацкие. *Понедельник начинается в субботу*), — пишут авторы. Персонаж-ученый у Аркадия и Бориса Стругацких всегда бунтарь, он идет против правил, не исполняет приказы руководства, которые мешают непреклонно стремиться к научной цели. В рассказе «Забытый эксперимент» ученые отказались прекратить исследование, в повести «Понедельник начинается в субботу» сотрудники исследовательского института приходят работать в нерабочее время, несмотря на категорический запрет руководства. Писатели уверены, что занятие любимым делом приносит счастье, а вместе такие люди создают гармоничное общество.

Примечательно, что с момента написания «Понедельника начинается в субботу» проходит меньше года (и «Понедельник начинается в субботу», и «Улитка на склоне» написаны в 1965 году), но отношение к будущему человечества и к ученому-персонажу как следствие этой перемены, трансформируется кардинальным образом. В «Улитке на склоне» уже нет тех оптимистичных ноток, которые явственно просматривались в повести «Понедельник начинается в субботу». «Улитка на склоне» проникнута переживаниями за человека и его будущее. В этом произведении писатели отходят от

типичного для них образа ученого – человека, работающего в технической области науки, и создают нового персонажа – филолога Перца. И это значимое явление в их творчестве, интенция которого меняется. Теперь внимание писателей привлекает отношение человека к окружающей среде, его способ взаимодействия с миром, и именно филолог может прочувствовать красоту окружающего мира, оценить исключительность Леса, которую отказываются видеть сотрудники Управления. Имя ученого-филолога тоже примечательно: он не так прост, как кажется вначале. Перец ассоциируется с чем-то острым, необычным, оригинальным. Именно таким и является этот персонаж. Он имеет отличное от других мнение, способность анализировать и делать выводы, к тому же он готов говорить то, что думает. Над ним не тяготеет общественное мнение и бюрократические законы, он не стремится извлечь выгоду и сделать карьеру. Он поистине острый перец в пресном блюде. Перец пытается понять Лес. Он же произносит ключевую фразу произведения: «И думать за вас я не буду, думайте сами, а я уеду. Уеду. Уеду. Все равно вы никогда не поймете, что думать – это не развлечение, а обязанность» (А. и Б. Стругацкие. *Понедельник начинается в субботу*). И это обязанность всех людей, не говоря уже об ученых. Эта фраза объясняет основную причину перемены пафоса произведений писателей: они разочаровались в человеке Разумном и пришли к выводу, что большинство людей, в том числе ученые, не думают, они занимаются профанацией идей.

По мнению А. и Б. Стругацких, мораль и есть то необходимое качество, которая отличает ученого от псевдоученого. Чтобы понять Лес, нужно, прежде всего, стать человеком, а не только быть биологическим видом. Но этого как раз и не происходит. Псевдоученые биостанции ведут себя, как дикари. «Прогресс может оказаться совершенно безразличным к понятиям доброты и честности, как он был безразличен к этим понятиям до сих пор. Управлению, например, для его правильного функционирования ни честность, ни доброта не нужны» (А. и Б. Стругацкие. *Улитка на склоне*), – пишут авторы. А. и Б. Стругацкие делают важное открытие: чтобы быть хорошим специалистом, надо быть еще и хорошим человеком. В данном произведении таковыми являются только два персонажа – филолог Перец и ученый Кандид с биологической станции, они противопоставлены остальным научным сотрудникам и всем работникам в целом.

Ученые друг с другом сюжетно не связаны, каждый из них действует в своем мире – мире Управления и мире Леса. Их пути не пересекаются. Главное, что объединяет этих героев, это их высокие

моральные качества, способность мыслить, выстраивать умозаключения, анализировать, брать ответственность за свои поступки.

Заключение

Проделанный анализ рассказа «Забытый эксперимент» и повестей «Понедельник начинается в субботу», «Улитка на склоне» проливает свет на следующие тенденции в творчестве братьев Стругацких.

Связывая ученого-персонажа с комплексом мотивов, А. и Б. Стругацкие показывают его как человека труда, самоотверженности, полного энтузиазма и творчества, поясняют читателю, от чего зависит счастье отдельного человека и общества в целом. Ученый у А. и Б. Стругацких – не сквозной персонаж: каждый ученый-персонаж имеет с другим схожий идеологический центр, который можно назвать стержнем, на который нанизываются индивидуальные черты.

Общее у изображаемых ученых то, что каждый из них – человек **мыслящий**, он не совершает необдуманных поступков, не занимается профанацией идей, для него работа – призвание, **любимое дело**, поэтому ему интересно жить и он счастлив. Это **интеллигент**, который остро чувствует невежество и агрессивность. Его деятельность исключительно **созидательная**, он думает прежде всего не о себе, а об окружающем мире и других людях, это человек **высоких моральных принципов**. **Ученый у Стругацких – демократичный** человек. Среди данных персонажей нет иерархии, каждый отвечает за свое дело, в нем он главный, другие заняты своими делами и в другой области, за которую отвечает их товарищ, признают его авторитет. И это дает им слаженную работу, позволяет не отвлекаться на мелочи. Поступки ученых **лаконичны**, они люди действия, а не бездействия и длительных разговоров. Они обладают высоким профессионализмом и талантом, это позволяет им работать быстро, четко выполнять свои обязанности. Они **не берегут себя** и свое здоровье, неприхотливы, не требуют комфортных условий. Про них авторы в «Понедельнике начинается в субботу» напишут: «И они приняли рабочую гипотезу, что счастье в непрерывном познании неизвестного и смысл жизни в том же». Ученый-персонаж выбран А. и Б. Стругацкими в качестве образцового человеческого типа.

А. и Б. Стругацкие изображают ученых не в какой-то примечательный момент, когда они совершают что-то важное, а показывают их повседневную жизнь, уделяя внимание обычным мелочам, как бы акцентируя внимание читателя на том, что это не исключительный

человек, а самый обычный: и одет он просто, и зовут его обычным, совсем не героическим именем, и речь его проста и понятна.

Количество персонажей, занимающихся наукой, зависит не от сложности сюжетной линии и не от объема произведения, а от пафоса произведения: романтический и героический пафос влечет за собой большее количество образов ученых. С появлением трагического восприятия жизни количество таких персонажей уменьшается.

Таким образом, несомненно, ученый-персонаж в творчестве А. и Б. Стругацких – явление уникальное. С изменением взгляда на мир меняется и количественное, и качественное изображение данных персонажей: чем больше ученых изображено в произведении, тем оно оптимистичнее; увеличиваются требования к его моральному облику.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Польщикова Л. Д.* Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д.Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.
- Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / вступит. ст. Н. Д. Тамарченко, комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д.Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1966.

В. О. Гребенников

**ОБРАЗ ЛОНДОНА
В РОМАНАХ ПИТЕРА АКРОЙДА
«ПРОЦЕСС ЭЛИЗАБЕТ КРИ»
И «ЖУРНАЛ ВИКТОРА ФРАНКЕНШТЕЙНА»**

Аннотация.

В статье рассматривается образ города в романах Питера Акройда «Процесс Элизабет Кри» и «Журнал Виктора Франкенштейна». С опорой на работы по анализу городского пространства в литературном произведении дается подробная характеристика образа Лондона в данных романах писателя. В заключении подчеркивается, что со временем авторская концепция города претерпела существенные изменения, общее представление о которых можно составить по итогам анализа этих произведений.

Ключевые слова:

постмодернизм, образ города, концентрический тип, эксцентрический тип, городской текст

Гребенников Вадим Олегович

обучающийся 4-го курса
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
vadim.grebennikov.2020@mail.ru

Научный руководитель:

Чернова Юлия Владимировна

кандидат филологических наук
и.о. заведующего кафедрой отечественной
и зарубежной литературы переводческого факультета
старший научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
iu.v.chernova@linguanet.ru

Vadim O. Grebennicov

**THE IMAGE OF THE CITY
IN THE NOVELS OF PETER ACKROYD
“DAN LENO AND THE LIMEHOUSE GOLEM”
AND “THE CASEBOOK OF VICTOR
FRANKENSTEIN”**

Abstract:

article focuses on the image of the city in Peter Ackroyd's novels “Dan Leno and the Limehouse Golem” and “The Casebook of Victor Frankenstein”. The detailed analysis of the image of London in these novels is given based on the works examining the representation of urban space in literary works. In conclusion, it is emphasized that over time, the author's concept of the city underwent considerable changes, a general idea of which can be formed based on the analysis of these novels.

Keywords:

postmodernism, the image of the city, concentric type, eccentric type, urban text

Vadim O. Grebennicov

4th year student
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
vadim.grebennikov.2020@mail.ru

Academic advisor:

Yulia V. Chernova

Ph.D. in Philology
Acting Head of the Department of Russian and Foreign
Literature of the Faculty of Translation and Interpreting
Senior Researcher of Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
iu.v.chernova@linguanet.ru

Введение

Город представляет собой не только среду обитания человека, оппозиционную деревне, но и социокультурное явление, с которым неразрывно связано развитие таких значимых феноменов человеческой культуры, как государство, религия и искусство. Освальд Шпенглер был убежден, что мировая история — это «история городского человека», а рождение души города он рассматривал как «чудо из чудес» [Шпенглер, 1998, с. 92–93]. По мнению французского историка Фернана Броделя, с появлением городов открылись «двери того, что мы называем историей» [Бродель, 1986, с. 510]. Сегодня для многих писателей, философов и историков эта тема не теряет своей актуальности.

«Городской текст». Эксцентрический и концентрический типы города

С древнейших времен наблюдается неослабевающий интерес к городам со стороны писателей, которые, обращаясь к теме города, создают замечательные «городские тексты». Введший это понятие в научный оборот В. Н. Топоров отмечал, что город и его текст представляют собой «сверхнасыщенные реальности», которые «неотделимы от мифа и всей сферы символического» [Топоров, 1995, с. 510]. Наполнение этих мифов зависит от отношения города к окружающему миру, которое, согласно Ю. М. Лотману, может быть двух типов: концентрическим и эксцентрическим. В первом случае город является идеализированной моделью вселенной, центром мира и выступает как «прообраз небесного града» (Москва, Рим), а во втором — город находится за пределами Земли вследствие чего вокруг него концентрируются «эсхатологические мифы, предсказания гибели» (Константинополь) [Лотман, 1992, с. 9–10]. Миф некоторых городов можно прочесть с обеих перспектив, поскольку они соединяют в себе черты концентрического и эксцентрического пространств. К таким городам относятся Петербург и Лондон.

Нередко писатели не только использовали городскую среду как фон действия, но и делали город одним из главных героев своих произведений. В самостоятельное действующее лицо город превращали такие писатели, как А. С. Пушкин, М. А. Булгаков, В. Гюго, Д. Джойс, К. Л. Сафон. Особое место в этом ряду занимает британский прозаик Питер Акройд.

Среди немногочисленных работ отечественных литературоведов, посвященных акройдовской концепции города, следует отметить кандидатскую диссертацию И. В. Липчанской «Образ Лондона в творчестве Питера Акройда» и статью А. В. Шубиной «Биография города как новый тип исторического повествования (Питер Акرويد “Лондон: Биография”)». В данной статье будет рассмотрен образ Лондона в двух романах Питера Акройда: «Процесс Элизабет Кри» и «Журнал Виктора Франкенштейна», созданных на пересечении жанров и представляющих собой сложные постмодернистские тексты.

Концепция города Питера Акройда. Образ Лондона в романах «Процесс Элизабет Кри» и «Журнал Виктора Франкенштейна»

В деле конструирования «лондонского текста» Питер Акرويد — достойный продолжатель традиций «лондонских визионеров», в особенности Чарльза Диккенса, в большинстве романов которого Лондон, представленный узкими и грязными улочками, трущобами и странными личностями, олицетворяет человека, передает его душевное состояние. Подобное изображение Лондона роднит Чарльза Диккенса и вдохновленного им Питера Акройда с Ф. М. Достоевским, в произведениях которого Петербург, как отмечал Н. Н. Бердяев, «пронизан человеком, но не имеет самостоятельного существования, он лишь фон человека» [Бердяев, 2016, с. 338].

На примере Лондона, изображаемого П. Акroidом в «Процессе Элизабет Кри», можно убедиться в том, что концентрический и эксцентрический типы города, будучи исходно разными явлениями, могут сосуществовать в семиотических структурах некоторых городов. Лондон вполне отвечает характеристикам концентрического пространства, приводимым Ю. М. Лотманом. Лондон — вечный город, имеющий многовековую историю. Так, Джордж Гиссинг, один из героев романа «Процесс Элизабет Кри», выписывает слова Уильяма Блейка: «Духовный, четырежды суций, извечный Лондон» (П. Акرويد. *Процесс Элизабет Кри*). Сидя в камере в качестве подозреваемого в убийстве, он также вспоминает: недавно в одной из газет он прочитал, что «при постройке складов у Шадуэллского дока был найден фрагмент древнего Лондона». Это наводит Гиссинга на мысль, что «стены его камеры могли быть сложены именно из этих камней». Кроме того, образ Лондона, который предстает перед нами на страницах романа «Процесс Элизабет Кри», однозначно можно

рассматривать как идеализированную модель вселенной. Для ряда героев романа Лондон представляет собой святыню, целый мир, заключенный в них самих. Обратимся к эпитетам, которыми наделяют Лондон персонажи произведения в своих высказываниях, записях и мыслях. В их представлении Лондон — это «бескрайний», «безбрежный», «неостановимый», «большой» город, который существует в каждом из них. Блуждающему глубокой ночью по лондонским переулкам Джорджу Гиссингу в какой-то момент начинает казаться, что «Лондон заключен в нем самом и в каждом из людей, которых он повстречал в этот вечер».

В Лондоне, каким он предстает в романе «Процесс Элизабет Кри», можно также усмотреть немало черт эксцентрического города. В изображении Лондона в произведении прослеживается антитеза естественного и искусственного, в некоторых эпизодах на первый план выходит тема борьбы природы с силами разума и прогресса. Например, пастор Траслер сравнивает серию жестоких убийств, потрясшую британскую столицу, с дымом из лондонских труб и клеймит их «как закономерный и неизбежный продукт современного образа жизни». Таким образом, прокатившаяся по Лондону волна зверских расправ с его жителями рассматривается как справедливое возмездие за изменение естественного хода вещей в природе. В этой связи разумно вспомнить реакцию Джорджа Гиссинга на огромную фабрику, «светящуюся огнями» и «пышущую жаром», которую он сравнивает со средневековым призраком. В аналитической машине, изобретенной английским математиком Чарльзом Бэббиджем, над эссе о котором Гиссинг работал, он увидит металлического демона, то есть научного, механического эквивалента Голема, созданного рукой человека. Дихотомию внутреннего мира Гиссинга, который пытался примирить свое восхищение промышленным прогрессом со свойственным ему романтическим гуманизмом, можно экстраполировать на весь Лондон, в котором естественное и искусственное непрерывно находились в ожесточенном противоборстве.

Кроме того, вокруг акройдовского Лондона концентрируются эсхатологические мифы и предсказания гибели. С появлением Голема из Лаймхауса, который начинает разыгрывать кровавые спектакли на лондонских улицах, в Лондон возвращается «благоговение перед ужасом». Обуянным паническим страхом лондонцам начинает казаться, что страшное создание в скором времени расширит сферу своей деятельности и положит конец истории не только Лондона, но и других британских городов, что будет расплатой за все их грехи и преступления.

Идея некоей обреченности Лондона прослеживается и в романе «Журнал Виктора Франкенштейна». Обратимся к тексту романа для того, чтобы убедиться в этом. Рассказчик отмечает, что в дни повешений над Лондоном тяготеет некий дух, сравнивает город с «туманным фантомом» и преисподней, входя в которую человек избавляется от христианской веры. Уговаривая своего друга на время уехать из Лондона, рассказчик отмечает, что «на нас надвигаются туманы», что можно трактовать не только буквально, но и как предсказание гибели города. Лондон, как и подобает городам эксцентрического типа, расположен «на краю» культурного пространства» [Лотман, 1992, с. 10], в устье реки. Франкенштейну, бредущему в одном из своих снов вдоль Темзы, приходит осознание обречённости Лондона, созданного вопреки природе: «Лондон был создан человеком. Устье человеком создано не было. Меня охватил великий страх, что земля эта только что появилась из моря и что меня вот-вот поглотит, нахлынувши, вода» (П. Акرويد. *Журнал Виктора Франкенштейна*).

Очевидно, что в этом романе в образе Лондона превалируют черты эксцентрического пространства, поскольку в нем на первый план выведена антитеза естественного и искусственного, связанная с замыслом и деятельностью Франкенштейна, нарушившего естественный ход вещей. Так, созданное молодым ученым чудовище однажды приходит в город и в самом центре британской столицы убивает жену Биши, лучшего друга Франкенштейна. Данное убийство можно рассматривать как возмездие, вершимое не только над Франкенштейном, но и над всеми жителями Лондона.

В данных романах Лондон является, в первую очередь, фоном действия произведений, отвечающим основным характеристикам места действия готического романа: мрачности и замкнутости. В романе «Процесс Элизабет Кри» Лондон предстает перед нами как «каменный лабиринт», «пустыня слепых стен и дверей», лондонские улицы традиционно «сырые», «окутанные туманом», на них пахнет «сыростью и сырым камнем». В романе «Журнал Виктора Франкенштейна» Акرويد изображает Лондон таким же мрачным, отталкивающим и нагнетающим ужас. Улицы города кажутся рассказчику «не более чем дорожками в грязи либо в нечистотах», ночью на улицах Лондона Франкенштейну «мерещатся бродячие призраки, возникшие из воды» (П. Акرويد. *Журнал Виктора Франкенштейна*).

Однако очевидно, что Акرويد не ограничивается предоставлением британской столице роли фона и превращает ее в самостоятельного и полноценного героя своих произведений. В романе «Журнал Виктора Франкенштейна» ученый в самом начале сравнивает

Лондон с «туманным фантомом, шествующим по миру», который кажется ему «неуправляемым» и «неведомым себе самому». Акройд нередко прибегает к такому средству художественной выразительности, как олицетворение, наделяя Лондон человеческими чертами. Франкенштейну казалось, что «город разговаривал во сне», он ощущал, «как пробуждается к жизни громада Лондона». Лондонские ночи представлялись молодому ученому «порождением» или «отражением собственных <... > страхов» (П. Акройд. *Журнал Виктора Франкенштейна*).

В романе «Процесс Элизабет Кри» автор приводит нас к мысли, что главным злодеем следует считать не Голема из Лаймхауса, а Лондон. Наталья Поваляева, проанализировав поступки и характеры Дэна Лино и Элизабет Кри, приходит к выводу, что «Дэн Лино и Голем из Лаймхауса — это два существа, воплощающие противоположные начала, но возросшие на одной почве, имя которой — лондонский мюзик-холл» [Поваляева, 2015, с. 24]. Элизабет Кри и Дэн Лино представляют собой порождения Лондона, обладающего невероятной властью над своими жителями, о которой писал в своем дневнике Голем, готовясь к очередному убийству: «Умереть на том же месте, что и славная семья Марров, и умереть таким же манером — это ли не свидетельство власти города над людьми?» (П. Акройд. *Процесс Элизабет Кри*). Сюзан Онега в своей монографии «*Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*» обращала особое внимание на эту фразу, считая, что ее можно расценивать как возложение Големом вины за убийство семьи Джеррардов на Лондон [Onega, 1999, p. 144]. Таким образом, Лондон в данном романе однозначно выступает в качестве основного действующего лица.

При сопоставлении изображения Лондона в романах «Процесс Элизабет Кри» и «Журнал Виктора Франкенштейна» можно установить, что во втором романе образ британской столицы существенно обедняется по сравнению с «Процессом Элизабет Кри» и другими более ранними романами Питера Акройда. В романе «Журнал Виктора Франкенштейна», создавая который писатель во многом опирался на своего литературного предшественника, Лондон по-прежнему выполняет роль основного пространства действия романа, но его образ уже не так волнует воображение автора. И. В. Липчанская справедливо отмечала в своей диссертации, что «общий уровень повествования в романах XXI века ощутимо падает» [Липчанская, 2014, с. 168], а Питер Акройд, испробовавший всевозможные способы создания образа города, «закономерно утрачивает интерес к дальнейшим экспериментам с образом Лондона» [Липчанская,

2014, с. 168]. Безусловно, в Лондоне, изображённом в «Журнале Виктора Франкенштейна», можно усмотреть характерные для акройдовского Лондона черты: театральность и опору на «лондонский текст» английской литературы. Однако данные черты гораздо более ярко проявляются в романе «Процесс Элизабет Кри», в котором Лондон викторианской эпохи воссоздается на основе ранее написанных текстов, принадлежащих перу упоминаемых и цитируемых в произведении авторов: Чарльза Диккенса, Джорджа Гиссинга, Оскара Уайльда. Театральность в романе проявляется, прежде всего, в образе мюзикхолла, а также в отношении Голема к убийству как к театральному представлению, а к Лондону — как к сцене.

В «Журнале Виктора Франкенштейна» традиционно сумрачный, равнодушный и жестокий Лондон, полный тайн и загадок, не играет той роли, которая отведена ему в «Процессе Элизабет Кри», а образ города в данном произведении уже не такой яркий и многопланный, как в более раннем романе.

Заключение

В сложных постмодернистских романах Питера Акройда, отличающихся смешением жанров и стилистическим взаимопроникновением, образ Лондона, во многом основанный на традициях «лондонских визионеров» и элементах готического романа, занимает ключевое место. На примере произведений писателя можно убедиться, что образ города в его творчестве основан на совмещении черт концентрического и эксцентрического пространств. Особенно это заметно в романе «Процесс Элизабет Кри». Город в произведениях Акройда может одновременно представлять собой фон действия и выступать в качестве полноценного персонажа. Проследив творческую эволюцию писателя, даже на примере всего двух романов, можно прийти к выводу, что со временем тема Лондона теряет для писателя первоначальное значение.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бердяев Н. Н.* Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016.
- Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм. XV–XVIII вв.: в 3 т. ; пер. с фр. Л. Е. Куббея; вступ. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. М.:

- Прогресс, 1986–1992. Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное.
- Липчанская И. В.* Образ Лондона в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. наук. Саратов, 2014.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века.
- Поваляева Н.* Образ мюзик-холла в неовикторианском романе. Adventure Press, 2015.
- Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: «Прогресс» – Культура, 1995.
- Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Две всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998.
- Шубина А. В.* Биография города как новый тип исторического повествования (Питер Акرويد «Лондон: биография») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 96. С. 228–231.
- Onega Susana.* Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd. Columbia, SC: Camden House, 1999.

Е. И. Журавлева

РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В МУЛЬТИЖАНРОВОЙ ЯПОНСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация.

В статье представлено описание такого самобытного жанра японского искусства, как аниме, в частности мультипликация Кафки Асагири «Bungo Stray Dogs» («Великий из бродячих псов»), в которой воссоздан образ Ф. М. Достоевского; делается вывод о том, что рецепция произведений русского писателя в японской мультипликации позитивно влияет в эпоху цифровизации на продвижение классической русской литературы в Японии.

Ключевые слова:

японская культура, рецепция русской литературы, Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание», аниме «Bungo Stray Dogs»

Журавлева Екатерина Игоревна

обучающаяся 3-го курса
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
zhuravleva-ekaterinka03@mail.ru

Научный руководитель:

Бирюков Сергей Евгеньевич

доктор культурологии
почетный профессор ТГУ имени Г. Р. Державина
ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
sibirjukov@gmail.com

Ekaterina I. Zhuravleva

RECEPTION OF RUSSIAN LITERATURE IN JAPANESE MULTIGENRE ANIMATION ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF F. M. DOSTOEVSKY

Abstract.

The article presents a description of such a distinctive genre of Japanese art as anime, namely Kafka Asagiri's animation «Bungo Stray Dogs» which recreates the image of F. M. Dostoevsky. It is concluded that the reception of the Russian writer's works in Japanese animation positively influences in the era of digital technology on the promotion of classic Russian literature in Japan.

Keywords:

Japanese culture, reception of Russian literature, F. M. Dostoevsky, «Crime and Punishment», anime «Bungo Stray Dogs»

Ekaterina I. Zhuravleva

3rd year student
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
zhuravleva-ekaterinka03@mail.ru

Academic advisor:

Sergei E. Birjukov

Doctor of Cultural Studies
Distinguished Professor of Tambov State University
Leading Researcher of the Laboratory of Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
sibirjukov@gmail.com

Введение

Выбор указанной области исследования обусловлен особой актуальностью, которую данный вид художественной культуры – мультипликация, приобрел за последние несколько десятилетий в молодежной среде [Allen, Ingulsrud, 2003, с. 674]. Сравнение русских персонажей в японских аниме с их прообразами дает возможность выявления непосредственных типологических связей между ними для их дальнейшего изучения. Доказательством является чрезвычайно популярная в Японии анимационная работа Кафки Асагири «Bungo Stray Dogs», сумевшая вызвать интерес зрителей к классической мировой литературе.

Основная цель статьи – определить влияние наследия Ф. М. Достоевского на массовую японскую культуру XXI века. Таким образом, мы рассматриваем мультипликацию прежде всего как основу культурного взаимодействия между Россией и Японией в эпоху цифровизации и выбираем данную мультипликационную работу в качестве уникальной кинокартины в контексте познавательной роли при знакомстве с русской литературой, а именно с творчеством Ф. М. Достоевского.

Японское аниме рассчитано не столько на детей, сколько на подростков и взрослых людей, что составляет его характерное отличие от мультипликации других стран [Артамонова, 2019]. Вопросы, связанные со смыслом и целью человеческого существования, нередко становятся причиной внутреннего конфликта героев анимационной работы [Липаева, 2015]. Зачастую автор анимационной работы затрагивает различные экзистенциальные проблемы, побуждая зрителя к определенного рода рефлексии [Иванов, 2001]. Таким образом, японская мультипликация представляет собой сложное мульти-модальное явление, основу которого составляют концептуальные и общефилософские вопросы человеческого существования.

По утверждению А. И. Денисовой, японская мультипликация отличается широким своеобразием в плане жанровой идентификации [Денисова, 2014]. Вопрос о жанровой принадлежности мультипликационной работы «Bungo Stray Dogs» является спорным и до конца не решенным, что обусловлено сложностью структурирования и различения жанровых блоков современной японской анимации, а также малой изученностью данного вопроса другими исследователями. В части интернет-ресурсов данная работа отнесена к жанру *сэйнэн*, изначально рассчитанному на целевую аудиторию юношей

от 18 лет и старше. Однако на официальном сайте «Young Ace», на котором с 2012 года публикуется рассматриваемая анимационная работа, в качестве жанровых определений указаны: сверхспособности (*инорёку*), боевик (*акусён*), приключения (*адобэнтя*) история (*рэкиси*). *Сэйнэн* не упоминается. Таким образом, мы определяем жанровую принадлежность «Bungo Stray Dogs», прежде всего опираясь на сеттинговый признак, который содержит несколько ключевых жанров.

В центре сюжета анимационной работы «Bungo Stray Dogs» – история о «Вооруженном детективном агентстве», штатные сыщики которого обладают сверхъестественными способностями. Пробразами для большинства персонажей стали великие писатели, а уникальные способности героев носят названия произведений известных авторов или отсылают к их творчеству в целом. В общей сложности в указанной анимационной работе насчитывается пятьдесят выдающихся классиков мировой литературы.

Понять литературную игру автора и главного сценариста аниме Кафки Асагири можно лишь в том случае, если зритель знаком с произведениями писателей и их биографией. Они тесно переплетены с образами персонажей и зачастую диктуют ход истории. Мы решили сравнить русских героев аниме с их прообразами и понять, зачем автор прибегает к этому приему. Прежде всего, нас интересует персонаж, прообразом которого стал русский писатель Ф. М. Достоевский.

Экранный Ф. М. Достоевский является главным антагонистом и одновременно лидером подпольной организации «Крысы мертвого дома». В названии организации можно найти отсылку к одному из известных произведений писателя – «Записки из мертвого дома». Уникальная способность анимационного Ф. М. Достоевского также носит название одного из его романов-прообразов – «Преступление и наказание».

Внешний вид персонажа в анимационной картине

В аниме существует широкий набор символов, при помощи которых авторы передают характер персонажей, их настроение, выражают подтекст ситуаций [Воробьева, 2020]. В анимационной картине Ф. М. Достоевский – высокий и стройный человек с растрепанными черными волосами до плеч и темно-фиолетовыми глазами. Черные волосы согласно символике аниме сообщают зрителю о том, что

персонаж воплощает собой ценности *бусидо*: персонаж стойко переносит удары судьбы, суров и бесстрашен. Герой обычно держится сухо и холодно [Денисова, 2014, с. 260]. Зачастую такие герои формируют коммуникативные акты, прибегая к различного рода иносказательным лингвистическим конструкциям как основному способу передачи их когнитивного восприятия.

В изображении экранного героя можно найти реальные портретные описания современниками Ф. М. Достоевского: «страдальчески-изнуренные черты лица», «печать житейской изможденности», «сутуловатость», что помогает создать метафорический портрет персонажа [Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах, 1972, с. 363]. В то же время экранный Ф. М. Достоевский представляет собой и некоторые стереотипные черты русского человека. Так, в большинстве экранных сцен он появляется в русской шапке-ушанке, характерном предмете гардероба, отличающего в сознании иностранцев русского человека. Помимо шапки герой носит белую рубашку и брюки, на плечи накинуто черное пальто с белым мехом, на ногах – длинные красные сапоги, которые напоминают военную обувь. Красный цвет – революционный цвет, таким образом, сапоги являются своего рода показателем принадлежности писателя к революционным кругам и его участия в деле петрашевцев в качестве обвиняемого.

Личность экранного героя

Создатели аниме изображают Ф. М. Достоевского как умного и уверенного в себе человека. Он рассудителен и чрезвычайно скрытен, имеет стратегический склад мышления, часто использует механизмы манипулятивного характера, чтобы осуществить свои цели. Персонаж обладает ярко выраженным макиавеллиевским типом личности с социопатическими наклонностями, однако с чертами харизматического лидера. Здесь необходимо отметить, что экранный персонаж анимационной картины является своеобразным гибридом реального писателя и героев его произведений. В этом заключается, на наш взгляд, определенное переосмысление в эпоху цифровизации образов классических писателей, которых современная поп-культура не мыслит в отрыве от их произведений.

Образ Ф. М. Достоевского в представленной кинокартине, прежде всего, основывается на персонажах его книг. Так, герой стремится создать «безгрешный мир», где не будет места людям,

обладающим сверхспособностями. Он готов поступиться чем угодно, даже человеческими жизнями, чтобы добиться своей цели, за что получает прозвище «демон» (А. Кафка. *Проза бродячих псов*). Он верит, что, убивая, он освобождает людей мира, где царит много боли и страданий (А. Кафка. *Проза бродячих псов*). В указанных мотивах и намерениях экранного персонажа обнаруживается прямая отсылка к роману писателя «Преступление и наказание», в котором Раскольников, возомнив себя Богом, руководствуется теорией о «высших» и «низших». Он верит, что любые жертвы оправдывают его цель на пути к идеальному миру без зла.

Подобного рода дисфункциональные автоматические мысли составляют основу когнитивного искажения в системе поведения и восприятия героя. С этим связаны, в свою очередь, и абберация его мышления, где зачастую одно суждение противоречит другому. Здесь мы проводим параллель с реальным Ф. М. Достоевским, а именно с его новым и одновременно противоречивым типом литературного мышления, проявляющимся в первую очередь в структуре написания его «великого пятикнижия».

Согласно М. М. Бахтину, Ф. М. Достоевский создал в условиях сложной романной структуры особенную жанровую форму, наделяя одинаковой силой «за» и «против» своих героев, в которых преобладает «разноголосье» точек зрения, при этом преобладающая над ними авторская позиция отсутствует [Бахтин, 1994, с. 244]. Художественный полифонизм характеризует и мышление Ф. М. Достоевского, который зачастую создает картину «противоречивого целого» в своих произведениях. Осмысление автором «за» и «против» в их совокупности и взаимодействии является важнейшей чертой христианской диалектики писателя [Бланк, 2019]. Представляя две противоположных точки зрения, Ф. М. Достоевский по-своему обосновывает справедливость обеих.

В свою очередь, религиозный экранный герой не осознает, что его поведение парадоксально, прежде всего, по отношению к основным догмам христианства. Он утверждает, что «Бог помогает тем, кто молится. Богу угодны гармония и порядок» (А. Кафка. *Проза бродячих псов*), при этом персонаж сам является воплощением хаоса и дисгармонии. Все его поступки сводятся к игре с человеческими судьбами: «Этот человек не злодей. Он нечто за гранью. Он тот, кто превзошел человеческий предел» (А. Кафка. *Проза бродячих псов*).

Любопытна и еще одна деталь, которую зритель может заметить, обращая внимание на вкусовые предпочтения героя. Так, персонаж кинокартины в качестве наиболее предпочтительного напитка

выбирает во всех случаях исключительно чай. Такое совпадение также не случайно. Знакомые Ф. М. Достоевского часто вспоминали, как он любил вести долгие разговоры за чашкой чая [Достоевский. В портретах ... 1972, с. 370]. Писатель мог за раз выпить несколько стаканов крепкого и сладкого чая. Догадаться о большой любви автора к чаю можно и по героям его книг. Обычно чай оказывается на столе в спокойные моменты жизни персонажей. В литературных кругах широко известна реплика главного героя его «Записок из подполья»: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» (Ф. М. Достоевский. *Записки из подполья*).

Интерес представляет и контрастная соотнесенность Ф. М. Достоевского с И. А. Гончаровым. Приведем пару фрагментов портретного описания Ивана Гончарова в анимационной картине: «У Ивана верхняя часть головы полностью покрыта бинтами, которые, появились, предположительно, после сделанной Достоевским операции, в которой, по словам самого Ивана, его лишили части мозга, отвечающей за несчастье и страдание» (А. Кафка. *Проза бродячих псов*). В данном случае речь идет об антагонизме поэтики двух авторов. Именно размышления о страдании – камень преткновения между творчеством этих писателей. Например, Л. Н. Толстой подчеркнул их различие, написав про Достоевского: «Конечно, это настоящий писатель, с истинно религиозным исканием, не как какой-нибудь Гончаров» [Толстой, 1964, с. 577]. Причиной этому послужила разновекторность творчества этих авторов. Не раз критики высказывались в том ключе, что И. А. Гончаров именно потому и был таким «бесстрастным», «благостным» и «спокойным», что слишком много «страсти», «самокопания» и «упоения страданиями» приносилось в литературу его современниками, тем же Ф. М. Достоевским [Аскольдов, 1990, с. 252]. Отсюда и образ «лоботомии» Гончарова с удалением «центра, отвечающего за страдания».

Говоря о наличии тесной взаимосвязи между экранным и реальным Ф. М. Достоевским, остановимся на предметных атрибутах, которые зачастую принимают на себя в анимационной кинокартине смысловую нагрузку раскрытия образа героя. В одном из эпизодов анимационной кинокартины Достоевский играет на скрипке. Помимо этого, в диалоге с сообщниками он признается, что считает П. И. Чайковского «гениальным» русским композитором и не скрывает удовольствия, которое ему приносят музыкальные произведения композитора.

Ф. М. Достоевский любил и тонко чувствовал музыку. Известно, что он зачастую уходил с музыкальных концертов потрясенный и взволнованный до слез [Достоевский. В портретах ... 1972, с. 366].

Для Ф. М. Достоевского музыка – голос измученной души, звуковое выражение дисгармонии мира, а рассказать о дисгармонии не только в мире, но и в человеке может какая-то вещь, принадлежащая ему. Известно, что в европейском фольклоре широкое распространение получил мотив «дьявольской скрипки». Из всех музыкальных инструментов именно она обладала особой притягательностью для нечистой силы, часто выступая как предмет её торга с человеком. Данный факт приобретает новое значение, когда мы вспоминаем, что экранного Достоевского часто называют «демоном».

Согласно сохранившимся данным реальный Ф. М. Достоевский не играл на скрипке, однако играли персонажи его книг. Обратимся к роману писателя «Неточка Незванова», где скрипка становится своеобразным способом передать предсмертную исповедь главного героя Ефимова, в игре которого слышится плач изболевшейся души, прощальное проклятие миру и безжалостный приговор себе [Трошкова, 2019]. Ефимов, как и экранный Достоевский, через скрипку рассказывает трагедию собственной жизни.

Что же касается упоминания Петра Чайковского, то по воспоминаниям современников, композитор и писатель в жизни были знакомы, часто встречались, любили обсуждать музыку и литературу. Именно Ф. М. Достоевский своей знаменитой речью на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 г. побудил Чайковского переделать финал оперы «Евгений Онегин» [Достоевский. В портретах ... 1972, с. 367].

Заключение

Таким образом, мы можем с достаточной долей уверенности утверждать, что гротескные детали портретов – основа данной анимационной картины, которая помогает по-новому раскрыть Ф. М. Достоевского и вызвать интерес к его творчеству у молодого зрителя. Последний в свою очередь стремится узнать о любимом киногерое больше, а сюжет, построенный на аллюзиях – отсылках к биографиям и произведениям реальных классиков – позволяет ему это сделать.

Данный сюжет анимационной картины – своеобразная метафора литературных войн, это новая разновидность подачи информации на тему литературоведения. «Bungo Stray Dogs» можно назвать экзистенциально-метафорическим явлением, в котором каждая деталь имеет скрытое значение и является загадкой. Очевиден большой культурный и образовательный потенциал данной мультимодальной

анимационной работы, далеко не каноничные герои которого вызывают отклик у зрителей и увеличивают популярность русских писателей, в частности Ф. М. Достоевского, в Японии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Артамонова П. К., Иващенко Я. С. Постчеловек и этика трансгуманизма в японской анимации // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Наука и социум». 2019. № 11. Ч. 2. С. 152–155.
- Аскольдов С. Достоевский как учитель жизни // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли, 1881–1931. М.: Книга, 1990. С. 252–263.
- Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: Next, 1994.
- Бланк К. Принцип противоречия в философии Достоевского и русской религиозной мысли серебряного века // Дмкф. 2019. № 2. С. 109–123.
- Воробьева Е. С. Генезис субкультуры аниме в Японии, странах запада и ее становление в России // Журнал Миссия Конфессий. 2020. № 7. С. 813–817.
- Денисова А. И. Семиотика в манга и аниме // Вестник ТГУ. 2014. № 12. С. 260–264.
- Иванов А. И. Введение в японскую анимацию. М., 2001. 193 с.
- Липаева Д. Е. Анимация в пространстве визуальной культуры Японии // Aspectus. 2015. № 4. С. 54–60.
- Трошкова Д. А. О музыкальных инструментах Егора Ефимова в повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // ДМКФ. 2019. № 2 (6). С. 225–230.
- Ф. М. Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах. М., 1972. С. 363–370.
- Allen K., Ingulsrud J. Manga Literacy: Popular Culture and the Reading Habits of Japanese College Students // Journal of Adolescent & Adult Literacy. 2003. Vol. 46. No 8. P. 674–675.

К. С. Кирман

ВСТАВНЫЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМЕ: «ЧЕЛОВЕК-ПОДУШКА» М. МАКДОНАХА И «ПЛАСТИЛИН» В. СИГАРЕВА

Аннотация.

В пьесах «Человек-подушка» М. МакДонаха и «Пластилин» В. Сигарева отчетливо выделяются границы фабульных историй, в которых очевиден список действующих лиц, конфликт, система взаимоотношений между персонажами и т. д. Вместе с тем художественные границы этих историй подвижны, так как в пьесах присутствуют герои, не относящиеся к миру первичной художественной действительности, являющиеся представителями «потустороннего» или имажинативного мира в «Пластине» или героями рассказов в «Человеке-подушке», которые непрерывно перемещаются между двумя пространствами, образуя третье пространство, способствующее амплификации сюжета. Автор статьи обнаруживает в пьесах два нарративных уровня, к одному из которых относится основная сюжетная линия, а к другому – вставные сюжеты.

Ключевые слова:

современная драма, Мартин МакДонах, Василий Сигарев, вставные сюжеты, нарратив, амплификация сюжета

Кирман Кира Сергеевна

обучающаяся

Российского государственного гуманитарного университета
kira_tristesse@mail.ru

Научный руководитель:

Зейферт Елена Ивановна

доктор филологических наук

профессор кафедры теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета

ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии

Института международных отношений

и социально-политических наук

Московского государственного

лингвистического университета

elena_seifert@list.ru

Kira S. Kirman

**INSERTED PLOTS IN THE DRAMA:
"THE PILLOWMAN" BY M. MCDONAGH
AND "PLASTICINE" BY V. SIGAREV**

Abstract.

In the plays "The Pillowman" by M. McDonagh and "Plasticine" by V. Sigarev, the boundaries of the plot stories are clearly distinguished, in which the list of characters, the conflict, the system of relationships between the characters, etc. are obvious. At the same time, the artistic boundaries of these stories are mobile, since the plays contain heroes who do not belong to the world of primary artistic reality, who are representatives of the "other world" or imaginative world in "Plasticine" or heroes of stories in "The Pillowman", who continuously move between two spaces. Embedded narratives, being in synthesis with the main canvas of the narrative, play an important role in the formation of the plot and the reception of the work by the reader. The author of the article discovers two narrative levels, one of which includes the main plot line, and the other – embedded narratives.

Keywords:

contemporary drama, Martin McDonagh, Vasily Sigarev, embedded narratives, narrative, plot amplification

Kira S. Kirman

student
of the Russian State University for the Humanities
kira_tristesse@mail.ru

Academic advisor:

Elena I. Seifert

DSc (Philology)
Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics
Russian State University for the Humanities
Leading Researcher of the Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
elena_seifert@list.ru

Введение

При рецепции пьес британо-ирландского драматурга Мартина Макдонаха и российского режиссера Василия Сигарева читатель и зритель обращают внимание на наличие необычных эпизодов, выходящих за рамки объективной художественной реальности героев. Так, в «Пластине» и «Человеке-подушке» отчетливо выделяются границы фабульных историй, в которых очевиден список действующих лиц, конфликт, система взаимоотношений между персонажами и т. д. Вместе с тем художественные границы этих историй подвижны, так как в пьесах присутствуют герои, не относящиеся к миру первичной художественной действительности, являющиеся представителями «потустороннего» или имажинативного мира в «Пластине» или героями рассказов в «Человеке-подушке», которые непрерывно перемещаются между двумя пространствами. Подобное передвижение героев достигается посредством вставных сюжетов, индуцированных в драматическое пространство пьес. Вставные сюжеты играют важную роль в рассматриваемых нами драмах, поскольку они способствуют формированию специфического нарративного уровня посредством взаимодействия «реального» и «имажинативного» миров. Несмотря на формальные различия вставных сюжетов в данных пьесах, их семантика во многом совпадает, что создает почву для подробного анализа произведений.

Существует несколько типов вставных сюжетных конструкций: вставной текст, вставной сюжет и вставная история. Вставным текстом, как правило, являются фрагменты песен, стихов, легенд, мифов, библейские цитаты и т. д. Это вставные текстовые конструкции, которые потенциально могут влиять на основной сюжет или входить с ним во взаимосвязь, но вместе с тем они не являются сюжетами по своей сути. Вставная история, по Ж. Женетту, относится к вторичному повествовательному уровню и может быть гомодиегетической, то есть затрагивающей тех же персонажей, которые относятся к первичному уровню повествования, либо гетеродиегетической, то есть совершенно не связанной с основным повествовательным уровнем. Вставная история обычно рассказывается внутри основной истории одним из ее персонажей и является одним из способов амплификации сюжета, то есть, его расширения [Женетт, 1998].

Говоря о вставных сюжетах, целесообразно упомянуть и нарратологическое понятие *mise en abyme*, обязанное своим происхождением французскому писателю XX века А. Жиду, впервые применившему

это понятие в попытках объяснить повествовательную технику, особенность которой заключается в присутствии одной истории внутри другой, учитывая взаимосвязь повествующего субъекта и повествуемой истории [Gide, 1948]. Иными словами, данное понятие присутствие в произведении его уменьшенной копии и в других сферах искусства может иметь название «фильм в фильме», «картина в картине» или «рассказ в рассказе».

Вставной сюжет в современной драме является самостоятельным микрособытием рассказывания [Тамарченко, 2008], которое может выражать противоположную или солидарную точку зрения по отношению к сюжету, но может и интегрироваться в магистральный сюжет пьесы, способствуя его амплификации. В этом смысле мы следуем мнению Т. Волковой, которая говорит о том, что задача вставного сюжета заключается в конструировании условий для возникновения специфического «виртуального» хронотопа, родственного древнему хронотопу ритуала [Волкова, 2019].

Вставные сюжеты в драме «Человек-подушка»

В драме «Человек-подушка» художественный мир рассказов Катуриана, взаимодействуя с миром первичной действительности, образует дополнительное пространство, выполняющее определенные функции и служащее вспомогательным инструментом для формирования сюжета в целом. Таким образом, в пьесе сосуществуют два мира: реальность как таковая, в которой разворачиваются основные события (писатель попадает в полицейский участок, где обвиняется в причастности к совершению череды детоубийств), фикциональное пространство, в котором живут герои рассказов Катуриана, а также третье пространство, полученное вследствие взаимодействия первого и второго. Оба мира, взаимодействуя друг с другом, образуют третье, промежуточное пространство, которое фрагментарно предстает перед читателем или зрителем пьесы.

В пьесе «Человек-подушка» границы между миром первичной действительности и пространством рассказов Катуриана крайне размыты и подвижны. Подтверждением этому становится тот факт, что персонажи рассказов непрерывно перемещаются из одного пространства в другое. Так, например, во время чтения Катурианом рассказа про родительский эксперимент, на сцене появляются мать и отец, фигуры, не относящиеся к миру, в котором находятся

Катуриан, его брат и детективы. Другим примером может послужить эпизод, в котором Ариэль приводит в комнату допроса реальную девочку, героиню рассказа «Маленький Иисус». Интеграция персонажей рассказов в мир первичной действительности может быть как фрагментарной (например, вышеупомянутый эпизод с родителями и девочкой), так и постепенной. Второй вариант проявляется в том случае, когда в процессе чтения Катурианом рассказа, на сцене постепенно появляются персонажи или детали рассказа (новые комнаты; записка, написанная красными чернилами; игрушки; кровать и т. д.). Иными словами, мы видим не резкую смену пространств, но постепенное, плавное перетекание одного пространства в другое.

Итак, в пьесе «Человек-подушка» вставными сюжетами становятся семь рассказов Катуриана. Перечислим их:

1. «Маленькие яблочные человечки» (The Little Apple Men).
2. «Три преступника на перепутье» (The Three Gibbet Crossroads).
3. «Город у реки» (The Tale of the Town on the River).
4. «Человек-подушка» (The Pillowman).
5. «Маленький зеленый поросенок» (The Little Green Pig).
6. «Маленький Иисус» (The Little Jesus).
7. «Писатель и брат писателя» (The Writer and the Writer's Brother).

Рассказы Катуриана, по словам детективов, действительно имеют схожий мотив – насилие над детьми, хотя писатель с этим не согласен и говорит о том, что данная тема не является доминирующей в его творчестве. Однако несмотря на единый связующий мотив, вставные сюжеты различны по способу их репрезентации в тексте: они, во-первых, отличаются друг от друга формой повествования, и, во-вторых, имеют разную композицию. Некоторые рассказы достаточно цельны и помещаются в пространство пьесы посредством того, что их в полицейском участке читает Катуриан (например, «Город у реки»), другие имеют более рваную структуру, потому что отличаются по форме их представления: Ариэль начинает читать рассказ, детектив Тупольски прерывает его, задавая вопрос Катуриану, после чего Ариэль продолжает читать рассказ, Катуриан прерывает его, комментирует, возникает конфликт, после чего продолжается чтение рассказа. В третьем случае один из детективов не читает рассказ, а пересказывает его: «Tupolski paraphrases through the story» (M. McDonagh. *The Pillowman*). Таким образом, мы можем видеть несколько способов, которые МакДонах использует для интеграции вставных сюжетов в драму «Человек-подушка».

Первым рассказом, вплетенным в основную канву повествования, становится рассказ «Маленькие яблочные человечки». Это

история, в которой маленькая девочка мстит своему жестокому отцу посредством того, что вырезает из яблочек маленьких человечков и кладет в каждого из них лезвие. Она вручает их отцу в качестве подарка, но отец начинает есть подарок и умирает в страшных мучениях. Обратим внимание на то, каким образом рассказ встраивается в пространство первичного нарративного уровня. Здесь мы видим ту самую рваную структуру, упомянутую ранее, поскольку рассказ не представлен цельным текстом, он предстает перед читателем в формате пересказа двумя детективами и Катурианом. Кроме того, целостность нарушена также внешними ремарками. Мы считаем, что подобное дробление повествования выполняет определенную функцию. Если бы вставной рассказ был представлен целостно, как некоторые последующие, это могло бы спровоцировать слишком резкое погружение читателя в художественное пространство рассказов. В некоторых случаях подобный прием может использоваться драматургами, но в данной пьесе МакДонах поступает иначе: он нарушает целостность вставного рассказа, предоставляя читателю возможность более плавно погружаться в сюжет и наблюдать за тем, как в пьесе совмещаются первичная действительность и фикциональный мир произведений Катуриана. Данный рассказ кажется нам очень важным в контексте формирования дополнительного пространства в драме, так как он становится первичным механизмом, запускающим проникновение ирреального мира, в котором живут герои рассказов, в мир первичной действительности, в котором находятся Катуриан и детективы. Здесь важно также упомянуть, каким образом подобное совмещение пространств достигается на театральной сцене. В постановке пьесы «Человек-подушка» 2007 года (реж. Кирилл Серебрянников) мы можем наблюдать, как во время чтения рассказов на сцене появляются их персонажи. Являясь представителями фикционального мира, они находятся рядом с героями мира реального, детективами Ариэлем и Тупольски и братьями, Катурианом и Михалом. Более того, персонажи вторичного нарративного уровня могут вступать во взаимодействие с персонажами первичного уровня (например, эпизод, в котором один из детективов приводит в комнату допроса настоящую девочку из рассказа «Маленький Иисус»).

Большой интерес представляет рассказ «Писатель и брат писателя», который становится пиковой точкой, моментом, когда пространство в драме как бы замораживается, а художественные границы размываются. Перед читателем предстает биографический рассказ Катуриана о творческом эксперименте, который в детстве над ним и его братом проводили родители. Отец и мать несколько

лет мучали Михала для того, чтобы Катуриан стал талантливым писателем, никогда не видя брата и веря в то, что крики и звуки насилия имитируют родители. Данный рассказ имеет несколько черт, отличающих его от остальных историй. Во-первых, «Писатель и брат писателя» представлен совершенно обособленно, ему буквально выделена отдельная сцена в рамках первого действия. Во-вторых, рассказ имеет необычную, двойственную форму: с одной стороны, он кажется цельным, поскольку повествование не прерывается репликами Катуриана и детективов, с другой – структура все равно искажена, но эта деформация значительно отличается от того, каким образом была нарушена целостность предыдущих вставных сюжетов. Искажение здесь имеет inferнальный, мистериальный характер и достигается посредством того, что рассказ «Писатель и брат писателя» имеет уникальную форму и вводится в драматическое пространство пьесы как галлюцинация или сон Катуриана, в который он попадает после того, как один из детективов бьет его электрошоком. Как было сказано ранее, история является автобиографической, что, в частности, подтверждается авторской ремаркой, но читатель на протяжении всего повествования чувствует несоответствие: в художественном пространстве рассказа Михал, брат Катуриана, умирает, в то время как внутри основной сюжетной линии он жив и находится вместе с Катурианом в полицейском участке. Это несоответствие разрешается в финале рассказа, когда в конце авторской ремарки добавляется суждение о том, что в действительности все было иначе. В действительности, Катуриан, обнаружив своего полумертвого брата, спасает его, а затем убивает своих родителей.

Рассказ «Писатель и брат писателя» начинается с описания сцены, далее следует повествование от лица Катуриана, как персонажа, существующего в реальном мире, затем идет внешняя ремарка "The Mother and Father, after caressing and kissing Katurian, enter the adjoining room, and leave our sight" (*M. McDonagh. The Pillowman*), после чего происходит смещение точки зрения: Катуриан перестает быть писателем, оказавшимся в участке, и становится сыном, разговаривающим с матерью. Иными словами, в данном рассказе происходит не только наложение друг на друга двух пространств, но и слияние точек зрения персонажа драмы. Катуриан в данном рассказе является одновременно Катурианом-писателем, которого привели на допрос в полицейский участок, Катурианом-ребенком в рамках вставного рассказа, а также непосредственно рассказчиком. Подобное смещение достигается посредством небольшой, но важной ремарки, в которой заключено описание интонации голоса персонажа. Таким

образом, мы можем наблюдать перемещение Катуриана из одного пространства в другое, так как оно четко промаркировано изменением интонации (детский и взрослый голос).

Итак, в драме М. МакДонаха «Человек-подушка» можно выделить два нарративных уровня – первичный, к которому относится происходящее в полицейском участке и вторичный, относящийся ко вставным сюжетам. Пользуясь терминологией Ж. Женетта, можно сказать, что большинство вставных сюжетов в пьесе являются гетеродиегетическими, то есть относящимися к совершенно другим действующим лицам. Вместе с тем в некоторых рассказах присутствуют персонажи первичного нарративного уровня, что делает эти рассказы гомодиегетическими по отношению к основной сюжетной линии произведения. Кроме того, вставные сюжеты находятся в синтезе с первичным уровнем повествования, тем самым образуя промежуточное пространство, которое мы можем наблюдать, когда на сцене находятся герои первичного и вторичного нарративных уровней. Таким образом, в пьесе «Человек-подушка» вставные рассказы Катуриана служат одним из способов амплификации сюжета, а также способствуют размытию границ между реальным и фикциональным мирами.

Вставные сюжеты в драме «Пластилин»

Пьеса «Пластилин» В. Сигарева наполнена страшными событиями, которые разворачиваются в двух параллельных сюжетных планах: первый связан с периодическими появлениями умершего друга главного героя, Спиры, который зовет мальчика «с собой», а второй – с НЕЙ, девочкой, в которую влюблен главный герой Максим. Именно эти сюжетные структуры мы называем вставными.

Дело в том, что два названных нами два сюжета сложно назвать вставными в традиционном понимании этого термина. Т. Волкова делит вставные тексты в новой драме на три группы:

- 1) цитаты из других произведений (подлинных или фиктивных);
- 2) «пьеса в пьесе» или «театр в театре»;
- 3) истории, рассказываемые героями в процессе разговора.

Подобная классификация не подходит для того, чтобы охарактеризовать два сюжета, выделенных нами в пьесе «Пластилин». В данном случае вставные сюжеты имеют фрагментарный, эпизодический характер и выполняют те же функции, что и в драме «Человек-подушка» М. Макдонаха, т.е. способствуют амплификации сюжета и усилению гротескной архитектоники пьесы.

Автор статьи предлагает выделить центральный (или магистральный) сюжет, в котором описаны трагические события жизни Максима, и две дополнительных сюжетных линии, в которых фигурируют персонажи Спира и ОНА. Эти две сюжетные линии мы назовем линейно-параллельными, но не постоянными. Как правило, линейно-параллельные сюжеты развиваются одновременно и могут пересекаться. В нашем случае два сюжета появляются эпизодически и с точки зрения воплощения представляют собой галлюцинацию или фантазию Максима.

Оба сюжета качественно похожи, поскольку базируются на физическом состоянии героя, то есть, данные эпизоды проскальзывают в пространство основной сюжетной линии в те моменты, когда Максим плохо себя чувствует. Далее следует определить, когда и при каких обстоятельствах в пьесе появляются два обозначенных нами сюжета. Появлению мертвого Спиры предшествует сцена с невестой и женихом, которые избивают Максима. Появление в сюжете ЕЕ тоже обусловлено плохим самочувствием Максима (физическим или эмоциональным). Если эпизод с мертвым Спирой мы можем интерпретировать как намек на приближающуюся смерть, то ОНА для Максима, наоборот, является символом спасения, единственным светлым элементом. Максим впервые видит ЕЕ сразу после похорон Спиры. Таким образом, ОНА либо эпизодически появляется, ускользая от Максима, либо Максим сам ускользает от нее. ОНА олицетворяет собой другой, идеальный мир, за который Максим сначала не успевает зацепиться, а позднее уже просто не видит смысла в том, чтобы это сделать. ОНА – его призрачная идеальная фантазия, но ближе к концу пьесы идеализированный образ девочки начал рассыпаться. Образ девочки в воображении Максима действительно оказался неестественно идеализированным. Практически в финале пьесы мы видим сцену, после которой Максим теряет надежду на то, что в этом мире есть что-то положительное. Максим по поручению бабушки идет на рынок за фаршем, где встречает ЕЕ, и здесь он впервые видит объект своих фантазий совершенно с другой стороны. Он осознает, что ОНА такая же грубая и озлобленная, как и все женщины, которых он встречал в своей жизни. Заметим, что в этом эпизоде Максим не только видит девочку с совершенно другой стороны, но и узнает ее имя. Кажется, что вместе с раскрытием тайны имени для Максима раскрывается все то, что ему не следовало о ней знать.

Последний раз Максим видит ее в финале пьесы, в момент (или после) своей смерти. Уголовники выкидывают мальчика с балкона, Максим падает на асфальт и оказывается избавленным от всех

страданий. Читатель надеется, что Максим хотя бы в момент своей смерти сможет почувствовать себя счастливым, ведь он видит ЕЁ, но после смерти наступает пустота: ОНА беззвучно смеется, показывает ему свои туфельки, потом вдруг разворачивается и убегает. Счастье, как и ОНА, недостижаемы для Максима.

Итак, возвращаясь к сюжетной теории Ж. Женетта, мы можем сказать, что в пьесе «Пластилин» существуют первичный и вторичный нарративные уровни. Данная иерархия характеризует их не с точки зрения важности, но исходя из уровней нарративной медиации, поскольку вставные эпизоды в пьесе находятся в прямом контакте с основной линией повествования. Таким образом, по Женетту, данные сюжеты являются гомодиегетическими, то есть затрагивающими тех же персонажей, которые относятся к первичному нарративному уровню. Вставные сюжеты, связанные с мертвым Спирой и девочкой Таней являются дополнительными сюжетными конструкциями, функция которых заключается в создании разрыва между миром первичной действительности, в которой живет Максим, и имажинативным миром, который воплощается в образе девочки. Важно также отметить, что данные сюжетные конструкции не являются внесюжетными, поскольку, как было сказано ранее, имеют прямое отношение не только к первичному нарративному уровню, но и непосредственно к главному герою пьесы.

Заключение

В пьесах «Пластилин» и «Человек-подушка» прослеживается сходство поэтики вставных сюжетов. Несмотря на фабульные различия, они служат катализаторами усиления гротескной архитектоники пьес, а также способствуют образованию промежуточного пространства, в котором сочетаются два мира. В «Человеке-подушке» двумя мирами выступают первичная действительность, в которой находятся детективы и писатель Катуриан и пространство рассказов, а в «Пластине» — реальный мир, в котором живет Максим, и пространство его фантазий и галлюцинаций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Волкова Т. Н. Вставной текст в драме // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 56–61.

Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1–2.

Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко.

М.: Издательство Кулагиной, 2008.

Gide A. Journal 1889–1939. Paris: Gallimard, 1948.

М. Ю. Коломиец

**ГРАНИЦА В ИЗОБРАЖЕНИИ ПЕЙЗАЖА
В РОМАНЕ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ
«ОСЕНЬ В ПЕТЕРБУРГЕ»
(THE MASTER OF PETERSBURG)**

Аннотация:

Граница и «пороговое пространство» занимают центральное место в формировании пейзажа в романе Джона Максвелла Кутзее «Осень в Петербурге» (The Master of Petersburg) и его восприятия читателем. В статье представлен анализ семи ключевых эпизодов, базирующихся непосредственно на «пространстве порога», что позволяет сделать вывод о том, что оно функционирует как «окно» или, другими словами, граница разных миров.

Ключевые слова:

пейзаж, граница, Джон Максвелл Кутзее, порог, окно, проводник

Коломиец Мелания Юрьевна

обучающаяся 4-го курса
историко-филологического факультета
Российского государственного
гуманитарного университета
mela.mela22@mail.ru

Научный руководитель:

Зейферт Елена Ивановна

доктор филологических наук
профессор кафедры теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета
ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
elena_seifert@list.ru

Melanie Y. Kolomiets

THE BORDER IN THE PICTURE OF THE LANDSCAPE IN JOHN MAXWELL COETZEE'S NOVEL "THE MASTER OF PETERSBURG"

Abstract:

The border and "threshold space" occupy a central place in the formation the landscape in John Maxwell Coetzee's novel "Autumn in Petersburg" (The Master of Petersburg) and its perception by the reader. In considering this topic, the author of the article thoroughly examines and analyzes seven key episodes, based directly on the "threshold space", which leads to the conclusion that it functions as a "window" or, in other words, the border of different worlds.

Keywords:

landscape, border, John Maxwell Coetzee, threshold, window, conductor

Melanie Y. Kolomiets

3rd year student
of the Faculty of history and philology
Russian State University for the Humanities
mela.mela22@mail.ru

Academic advisor:

Elena I. Seifert

DSc (Philology)
Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics
Russian State University for the Humanities
Leading Researcher of the Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
elena_seifert@list.ru

Введение

На протяжении своего жизненного пути каждый человек неизбежно сталкивается с таким понятием, как граница. Это видимые или невидимые рамки перехода, инициации, определяемые самим человеком или объектом извне. Важность границы, подчеркивает Ю. М. Лотман, заключается в ее способности дифференцировать, определять и соединять. Таким образом, граница представляет собой один из ключевых механизмов, позволяющих различать «свое / чужое», «безопасное / враждебное», «гармоничное / хаотичное» и т. д. Граница всегда является частью обеих сфер: она не только разделяет, но и соединяет, обеспечивая взаимодействие между различными элементами картины текста [Лотман, 2000].

Граница в изображении пейзажа в романе Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге» («The Master of Petersburg»)

Зона порога, являясь разновидностью границы, разделяет миры, но при этом соединяет и комбинирует в себе силы каждого из них. Здесь складывается ситуация «жизни на границе». Такое явление связывается с душевными порывами человека в момент пересечения границы. На пороге человек пребывает в лиминальном состоянии двойственности. Это тот момент сюжета, когда прошлое еще ощущается реальностью, но уже теряет свою актуальность, вытесняясь проникновением в сознание более весомого потока времени, а именно – будущего. Былая форма бытия перестает определять человека и контролировать его сознание, уступая переходному состоянию, пребыванию в двойственном пространстве и неопределенности. Это «жизнь на пороге», или жизнь между двумя мирами [Рымарь, 2016, с. 198–199].

Сновидение в литературе – это зачастую результат творческого процесса, связанный с бессознательным и мифологическим началом. Истоки сновидения возводятся к смерти, и поэтому его можно рассматривать как путешествие, выходящее за границы жизни. В структуре сновидения прослеживаются и элементы инициации. Одной из ключевых особенностей является перемещение персонажей из одного пространства и времени в другое. В ряде случаев сновидение воспринимается сквозь призму субъективного отношения

персонажа, а изменение его эмоционального состояния зависит от авторской воли [Савельева, 2013].

Английский исследователь Мейер Абрамс (Meyer Abrams) в своем словаре «A Glossary of Literary Terms» предлагает нам термин «Dream Vision» [Abrams, 1999, с. 71] (видение во сне). М. Абрамс говорит о проводнике, способном принять любое обличие и сопровождающем героя во время сна к намеченной подсознанием цели.

По М. М. Бахтину художественное пространство и время не могут существовать друг без друга, поскольку время «сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым», а пространство «втягивается в движение времени, сюжета» [Бахтин, 2000, с. 9–10]. Однако стоит отметить, что данный термин используют не все исследователи: например, Ю. М. Лотман определяет художественное пространство как макет мира автора, представленного «на языке его пространственных представлений» [Лотман, 1988, с. 252–253].

Роман Джона Максвелла Кутзее (род. в 1940 году) «The Master of Petersburg» («Мастер Петербурга», 1994, для русского читателя устоялось название «Осень в Петербурге») рассматривает С. П. Толкачев [Толкачев, 2022]. Он отмечает, что автор романа косвенными средствами призывает к переосмыслению границ социальной, политической, гендерной и религиозной идентичности, синхронизируя видение прошлого и будущего, для чего внедряет специфический прием – свою игру. Он по-новому определяет власть. По мнению С. П. Толкачева, «сыновья, власть, государство» – основные слова в «Осени в Петербурге», которые он предлагает воспринимать в качестве вершин «эдипова треугольника» [Толкачев, 2022, с. 235].

Писатель, осознающий себя представителем восточной литературы, но в то же время повествующий на английском языке, Кутзее смотрит на Петербург в новом ракурсе. Анализ языковых новаций Кутзее в их совокупности требует дополнительного литературоведческого инструментария. В. Н. Топоров в своем знаковом исследовании «Петербургского текста русской литературы» пишет об особенностях языка Петербурга, который выражается в его архитектуре, истории и атмосфере в целом. Такой текст имеет свой центр – локус Петербурга со своими типологическими характеристиками. Исследователь также отмечает, что «петербургские» произведения, в частности, отличаются своей смысловой связанностью [Топоров, 2003].

В своем романе Кутзее сохраняет косвенную параллель с Южной Африкой XIX века, однако отступает от африканской политики, погружая события в Россию второй половины XIX века. В сюжете «Осени в Петербурге» кроется главная тема – отношения отца и сына. В 1989

году Дж. М. Кутзее потерял своего сына Николаса, который трагически погиб, после чего, спустя два года, в 1991 автор начал писать роман. Рукописи, изученные Джоном Каннемейером, свидетельствуют, кроме прочего, о том, что черновое название произведения было «Falling» (Падение) [Kannemeyer, 2012, с. 72], что говорит о ценности границы в исследуемом романе.

Джон Максвелл Кутзее родился в 1940 году в ЮАР. Там он обрел постколониальное сознание, которое отразилось в ряде его произведений («Disgrace», «Diary of a Bad Year»). Джон Максвелл Кутзее эмигрировал в Лондон в начале 1962 года. Он был наделен высоким уровнем интеллекта и самообразования, но ощущал недостатки своего академического образования, полученного в ЮАР. На момент своего 21-летия он уже имел огромный жизненный опыт, ему хотелось поскорее сбросить с себя «пыль провинций». В романе «The Master of Petersburg» он постарался спроецировать это желание на протагониста [Kannemeyer, 2012, с. 106]. Центральным персонажем романа Кутзее становится Федор Михайлович Достоевский, прототипом которого является известный русский классик.

События романа охватывают несколько недель жизни русского писателя. По сюжету, Достоевский пребывает в возрасте 49 лет, а Павел, пасынок – 23. По прибытии в изображаемый Кутзее Петербург Достоевский направляется по адресу, известному ему из писем недавно ушедшего из жизни Павла. Русский писатель арендует комнату у хозяйки Анны Сергеевны в квартире, где когда-то жил пасынок.

Во время своего визита в Петербург Достоевский задается вопросами о смерти пасынка, на которые ему необходимо найти ответы. Постепенно отец идет к своей цели: подтверждается причастность сына к террористической деятельности. Это происходит благодаря встрече с Нечаевым, прототип которого Кутзее находит в реальной фигуре, Сергея Геннадьевича Нечаева (1847–1882).

Окно или порог становятся знаковыми единицами авторского ландшафта в романе Кутзее «Осень в Петербурге». Главный герой, находясь в замкнутом пространстве (одном мире), выглядывает (на другой): «on the street the droshky is still waiting» / «дрожки так и стоят на улице» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*) – из окна виднеется привычный петербургский пейзаж. Окно и есть «проводник», ведущий героя к цели, прокладывающий путь в незамкнутое пространство, обыденный мир Петербурга – реальность. Достоевский долгое время жил в своих рамках, не проявляя интерес к внешнему миру. Здесь мы впервые сталкиваемся с «окном» – этот эпизод открывает роман, в котором данный прием встречается еще шесть раз.

Вскоре герой вновь садится на стул возле окна и смотрит на улицу: «Dusk is falling, deepening. The street is empty» / «Наступили сумерки, темнеет. Улица пустынна» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*). Краски пейзажа следуют за внутренним состоянием героя: с наступлением ночи героя охватывает натиск мыслей, его разрывает от внутренних чувств.

Ближе к середине романа, постепенно отдаваясь зову потустороннего мира во сне, герой просыпается от внезапного толчка и «crossing to the window, peering into moonlight and shadow, he waits for the call to be renewed» / «подойдя к окну, вглядываясь в тени и в лунный свет, он ждет повторения зова» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*). Достоевского будто кто-то ведет в иной мир. Автор дает язык своему пейзажу, который повторяется в разных частях текста – дисперсивно-штриховой пейзаж [Боева, 2004], – Кутзее тщательно подбирает слова для того, чтобы в полном объеме раскрыть психологизм персонажа, его боль и скорбь по отношению к мертвому Павлу.

Следующее предложение таит в себе схожий смысл: «Despite the cold, he has to open the window» / «Не обращая внимания на холод, он растворяет окно» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*). Герою морально легче, когда створки окна распахнуты, внутренне он пытается вырваться через них – таким образом, Кутзее как бы разрывает ограниченность стен-барьеров открытым «the window».

В середине романа мы встречаем любопытный обрывок воспоминаний: «a woman in dark, severe dress standing at a window, a child at her side, both of them gazing up into a starry sky» / «женщина в темном строгом платье стоит у окна, рядом с нею дитя, оба смотрят в звездное небо» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*). Как ни странно, пейзажная зарисовка предстает перед нами вне сновидения, опираясь на реальность – то есть через призму сознания главного героя, проецируемого через проводника, смотрящего через окно. Здесь видится уже не обычная улица, а бескрайнее, бесконечное небо. Перед нами суточный и вертикальный пейзаж. У героя меняется настроение, он все больше уходит вглубь своего сознания.

Ближе к концу повествования рядом с «проводником» стоит девочка – подруга покойного сына Федора Достоевского: «Matryona is at the window, craning down over the street» / «Матрена стоит у окна, вглядываясь в улицу» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*). Теперь на улицу смотрят глаза ребенка – локальный петербургский пейзаж навеивает на девочку воспоминания, от которых она прослезилась. «Окно» объединяет всех героев – с помощью этой пейзажной детали Кутзее удалось показать слияние душ. Мы с точностью можем

сказать, что возле этого окна когда-то находился и Павел, сын Фёдора Михайловича – чье присутствие не раз ощущается в произведении, пребывание сына рядом с отцом или наоборот. Так как девочка была близким другом Павла, протагонист и в ней видит сына, а она в нем – Павла.

Рассмотрим последний пейзаж, созданный с помощью «проводника»: «He gets up and looks out of the window. Flames leap into the night sky less than a mile away. The fire across the river rages so hugely that he can swear he feels its heat» / «Он встает, выглядывает в окно. Меньше чем в версте от дома в ночное небо взвивается пламя. За рекою бушует такой огромный пожар, что он готов поклясться, будто ощущает его обжигающий напор» (Дж. М. Кутзее. *Осень в Петербурге*). Центральный персонаж снова просыпается посреди ночи. Он видит, что комната залита светом, подходит к окну – небо озарено пламенем. Этот эпизод представляется развязкой в цепочке взаимодействия с «проводником». Естественный пейзаж, натуральное пламя смогло проникнуть в замкнутое пространство главного героя – граница разорвана, порог пересечен. Именно здесь герой ощущает соприкосновение с огнем, который находится далеко за пределами комнаты. Достоевский встречается с реальным миром.

Заключение

В романе Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге» найдено семь эпизодов с использованием «окна» – символической границы, которая одновременно соединяет и разделяет открытое и закрытое пространства. С каждым появлением окна в романе происходит эволюция психологического состояния Достоевского, меняется сюжетная линия. Первый эпизод завершает экспозицию, седьмой эпизод совпадает с кульминацией. Данная деталь стремится преодолеть границу, хотя, казалось бы, это невозможно. Эти метафоры позволяют увидеть сложное взаимодействие между различными мирами и осознать, что их границы, хоть и необходимы для разделения, но могут быть преодолены для их взаимодействия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бахтин М. М.* Эпос и роман: (о методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–10.
- Боева Н. Б.* Особенности синтаксической организации пейзажных контекстов в современных английских и американских рассказах // Научная мысль Кавказа / Изв. СКНЦ ВШ. 2004. №12. С. 190–194.
- Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988.
- Лотман Ю. М.* Понятие границы // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000.
- Рымарь Н. Т.* Поэтика границы в литературе: Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка // *Opuscula slavica Sedlcensia*. T. XI. Siedlce, 2016. С. 198–199.
- Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография. Алматы: Жазушы, 2013.
- Толкачев С. П.* Роман Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге» как «закодированная метапроза» // Русский язык и русская литература в цифровую эпоху: коллективная монография. Казань: Бук, 2022. С. 231–241.
- Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: избранные труды / под ред. Н. Г. Николаюк. СПб.: Искусство-СПб, 2003. –
- Abrams M. H.* A glossary of literary terms. Boston: Heinle & Heinle, 1999.
- Kannemeyer J. C.* Coetzee J. M.: A Life in Writing. Amsterdam: Uitgeverij Cossee, 2012.

А. Н. Морева

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ ПОЛИТИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ В ИНДИИ: МЕТАФОРЫ, АЛЛЮЗИИ, МИФОЛОГЕМЫ

Аннотация.

Данная статья посвящена исследованию медиа-имиджа современной Индии. Автор анализирует средства, с помощью которых создается образ страны в медийном пространстве, и цели, для которых они используются. Исследование основано на анализе официальных заявлений политических деятелей Индии.

Ключевые слова:

политика, Индия, имиджевая стратегия, медиаобраз

Морева Анна Николаевна

преподаватель
кафедры коммуникационных технологий
Института международных отношений
и социально-политических наук
младший научный сотрудник лаборатории
сравнительного литературоведения и культурной
дипломатии Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
moreva.a@linguanet.ru

Anna N. Moreva

**THE STRATEGIC NARRATIVE
OF POLITICAL RHETORIC IN INDIA:
METAPHORS, ALLUSIONS, MYTHOLOGEMS**

Abstract:

The article deals with a media image of India. The author examines the instruments by which it is created in media space and the goals. The research is based on an analysis of Indian politicians' official statements.

Keywords:

politics, India, image strategy, media image

Anna N. Moreva

Lecturer

at the Department of Communication Technologies
of the Institute of International Relations
and Socio-Political Sciences

Junior Researcher of Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy
of the Institute of International Relations
and Socio-Political Sciences

Moscow State Linguistic University
moreva.a@linguanet.ru

Введение

В последнее десятилетие Индия стала более систематически увеличивать информационный и дипломатический потенциал, мастерски сочетая продвижение передовых технологий, экономических успехов и прозападных бизнес-идей с национальной идеей о стране как «колыбели цивилизации». В условиях сложного и непрерывного формирования глобального медиаландшафта для позиционирования страны как уникального политического актора Индия использует различные смыслы, метафоры и аллюзии наряду с формальной экономической, политической, экологической повесткой. Таким образом, имидж Индии является многозначным и включает две группы медиасемем: «традиции» (религия, богоизбранность страны и народа, Махатма Ганди, особая культура, кухня, кинематограф, эпос и т. д.) и «инновации» (космическая программа, ИТ-индустрия, вторая силиконовая долина, председательство в G20 и т. д.). Полярность смыслов, их взаимодополнение позволяет Индии не терять национальной самости даже в условиях выхода страны в категорию потенциальной глобальной сверхдержавы. Сложность и многоплановость процесса формирования подобного «двуликого» имиджа в очередной раз подтверждает тезис, что «политический дискурс определяется как многоплановое коммуникативное явление в сфере институционального и неинституционального общения» [Краева, 2022, с. 3–5] и не может рассматриваться сегодня без использования междисциплинарного подхода.

Имиджевая стратегия Индии

Семантическая основа подобной дипломатической и имиджевой стратегии современной Индии логично во многом формируется из ценностей, манифестируемых правящей партией Bharatiya Janata Party (BJP), лидером которой является Нарендра Моди, вот уже 10 лет избирающийся на пост премьер-министра республики. Партия относится к партиям правого сектора и её консерватизм не раз характеризовался как «восточный (индийский) национализм». Радикальная риторика во многом объясняется предшествующими историческими событиями. Так историк Г. Кон в своих размышлениях о первопричине появления особого восточного национализма видел в этом

реакцию на многолетнюю экспансивную вестернизацию бывших колоний (и Индии в том числе): «Чрезвычайная зависимость от Запада зачастую вынуждала местные образованные элиты преодолевать комплекс уязвленного самолюбия, становясь в оппозицию «чужому» [Kohn, 1994, с.162–165]. Исследователь Ванина особо акцентирует внимание на индийском национализме как на особо болезненной реакции индийцев на попытки колонизаторов рассказать историю их страны за них: «Специфика индийского национализма состояла в том, что на первых порах туземцы получали картину исторического прошлого своей страны из чужих рук, и прежде чем индийская нация стала плодом воображения собственных идеологов национализма, ее «вообразили» западные ориенталисты» [Ванина, 2007, с. 491–501]. Исходя из комплексного анализа научных тезисов можно сделать вывод, что мифологизация и сакрализация в политической и дипломатической риторике Индии во многом оправдана желанием компенсировать национальную самость за счет семантического насыщения информационного поля строго национальными идеями, образами, аллюзиями. В индийской культуре материала для формирования подобного дискурса предостаточно.

Метафоры, аллюзии и мифологемы в официальных заявлениях политических деятелей Индии

Так, например, во время поздравительной речи на церемонии празднования Дня независимости в 2023 году премьер-министр Нарендра Моди упомянул, что в современном мировом сознании Индия идентифицируется как Вишвамйтра. Вишвамйтра – ведийский мудрец, которому приписывается авторство большей части третьей мандалы «Ригведы», а также в индийском эпосе «Рамаяна» Вишвамйтра является наставником бога Рамы. Таким образом, используя подобное метафорическое сравнение в публичной риторике, премьер-министр подчеркивает особую роль страны для всего человечества – роль мудреца, того у кого испрашивают совета, кто наделен божественным знанием. Но едва ли западная или не-индийская часть аудитории способна воспринять такое сравнение корректно, что доказывает желание Моди «попасть» именно в индийскую аудиторию, в аудиторию конкретно своих избирателей. Таким образом, фокусируясь на уникальных и аутентичных смыслах, премьер-министр капсулирует ключевое сообщение о глобальной политической значимости

Индии и «переводит» общедоступный международный контекст в поле мифологизации и иносказания. Хотя при расшифровке понятия в западном ключе, подобное сравнение легко вписывается в теории архетипов Юнга и соответствует архетипу «Мудрец». Конечно, подобный филологический анализ во многом упрощает понимание глубоко метафорического смысла, но вопрос о том, насколько метафоричность вписывается в законы политической риторики в условиях XXI века и о том, насколько подобная витиеватость релевантна эпохе быстрых недвусмысленных ключевых сообщений, остается открытым... Подобный прием перекодировки публичной информации является отличительным признаком публичных выступлений Моди. Думается, что это такой прием абсолютно оправдан позицией самого премьер-министра, ценностями правящей партии и особенностями положения Индии как одного из главных политических игроков. Гипотеза исследователя подтверждается с каждым публичным выступлением премьер-министра.

В этой же речи прозвучало и противопоставление двух исторических периодов, временные рамки которых обозначены в духе индийских эпосов и в соответствии с временными масштабами индийской мифологии: «1000 лет рабства» сменяют, по словам Моди, «1000 лет величия». По мнению доктора культурологии Елизаветы Ильинской, «особенностью понимания времени в индийской культуре является то, что в центре внимания стоит идея освобождения от времени, пропагандируется негативное отношение к физическому времени как некоему ярму души» [Ильинская, 2018, с. 44–47]. В таком ключе концепт времени органично проникает и в сферу медийных ключевых сообщений, подчеркивая масштабность происходящих изменений на политической арене. Рифмуя земное время, время реальной политики со временем мифологизированным, акцентируя внимание на сознательном расширении временных отрезков до колоссальных периодов, несоизмеримых с человеческой жизнью, политический контекст приобретает более глобальный и, что немаловажно в формировании общественного времени, неоспоримый и понятный смысл для индийского электората.

В той же речи индийский премьер-министр почтил память героев национально-освободительной борьбы индийцев, включая Махатму Ганди и Шри Ауробиндо, боровшихся с британским владычеством. Индия обрела независимость всего 77 лет назад. Временная близость важной исторической даты является семантической основой для формирования единого смыслового поля всех жителей Индии, несмотря на их этническое, языковое и религиозное происхождение.

Индия удивительна в своем многообразии, но лишь одно остается общим для всех: антиколониализм, духовный лидер Махатма Ганди, долгожданная свобода от британских эксплуататоров.

Исторически и политически значимое событие, являясь основной медиасемемой стратегического нарратива правящей партии, сформировало стабильную лексическую комбинацию, основанную во многом на использовании имен собственных. Анализ политических заявлений правящей партии и действующего правительства Индии констатирует тематическую однородность дискурса о событиях времен борьбы за независимость. Так, герой нации Махатма Ганди – это медиасесема, сформированная за счет нарочной и продуманной ликвидации первичного смысла. То есть теперь, благодаря частому внедрению имени реального человека с реальной ролью в истории, имя Махатма Ганди автоматически синхронизируется с понятиями «независимость», «свобода», «единство». Настоящее имя борца за независимость уклончиво не упоминается (полное имя – Мохандас Карамчанд Ганди), в глобальной и всемирной повестке он навсегда закреплен именно как Махатма Ганди¹.

Сакрализация имени освободителя уже прошла фазу формирования и сегодня имя Махатма Ганди фигурирует во многих призывах политических лидеров и иногда в весьма неочевидных контекстах. К примеру, в 2021 году премьер-министр Нарендра Моди запустил программу Swachh Bharat Mission – Urban 2.0, призванную сделать все индийские города «свободными от мусора». Призывая людей по всей стране принять участие в кампании, премьер-министр заявил, что реализация ее программы станет гигантским шагом на пути к осуществлению мечты Махатмы Ганди о чистой Индии. Это еще раз доказывает, что сакрализация, мифологизация имени реального исторического лица (героя) с последующим закреплением его в медиаполе как ключевой семемы, является основным действенным инструментом в формировании стратегического нарратива, основанного на проектировании будущего через легитимизацию политических позиций действующей власти. Исследователи Мелешкина и Толпыгина, исследуя стратегические нарративы в политике, также подтверждают заявленный тезис: «Символическая насыщенность образа прошлого позволяет ему стать ключевым аспектом формирования и консолидации нации» [Мелешкина, 2023, с. 92–112].

¹Махатма (дев. महात्मा, IAST: mahātmā, букв. 'великая душа') – уважительный титул, добавляемый к имени особо почитаемых лиц, выдающихся общественных деятелей; в индуизме этот эпитет применяется к высокодуховным, сверхмирским личностям.

Процессы, происходящие в этом медийном и пропагандистском явлении, во многом схожи с природой такого стилистического приема как синекдоха, состоящего в употреблении частного вместо общего. Подобная идеологическая синекдоха позволяет закреплять определенный стратегический информационный сегмент за определенным лицом (героем). Со временем смысловой локус, сформированный с использованием такого многокомпонентного имени-образа, закрепляется в общественном сознании и может служить действенным триггером продвижения необходимых идей и ценностей.

Доказательством намеренного использования других религиозных и духовных аллюзий как медиасем служит и анализ официальных заявлений Нарендра Моды по итогам выборов в парламент Индии в июне 2024 года. Так, в частности, в интервью NDTV (New Delhi Television Limited, крупнейшая телекомпания в Индии) глава индийского правительства, будучи лидером официально светского государства, назвал себя «посланником бога», употребив при этом не нейтральное и общее слово «бог», а упомянув наименование высшей духовной сущности в индуизме – Параматма: «Some may call me crazy, but I am convinced that 'Parmatma' (God) sent me for a purpose. Once the purpose is achieved, my work will be one. This is why I have completely dedicated myself to God» [Akhilesh, 2024]. Его заявление восприняли неоднозначно, но уместность подобного заявления объяснима именно в ключе рг-задач. Подобный прием используется и при разборе сравнения Индии с Вишвамित्रой: здесь говорящий вновь исключает слово «западного» контекста и намеренно адресует слушателей и зрителей к сакральным индийским текстам. Исследователи Горохов и Дмитриев называют такой подход «общеиндийским самосознанием» [Горохов, Дмитриев, 2019, с. 79–96].

Индия – это, действительно, светское государство с момента образования республики 26 января 1950 года, об этом же свидетельствует и Конституция Индии. Но под секуляризмом, имплицитно провозглашенном в Индии нового времени, понимается не полное отделение религии от государства, а равноправное участие государства в жизни всех религиозных групп в Индии. Таким образом, светскость индийского государства не так прозрачна и целостна. Доказательством привилегированного положения индуизма в условиях сложнейшего межконфессионального ландшафта Индии служит и тот факт, что на сегодняшний день смена религии законодательно запрещена в семи из 29 индийских штатов. Равноправие всех религиозных групп (мусульмане, бахаи, зороастрийцы, буддисты,

джайнисты) определено в Конституции республики, но с некоторыми имплицитными отсылками к первичности именно индуистской философии и религии. К примеру, в оригинальном тексте Конституции, в третьей ее части, которая посвящена основным правам, есть изображения именно индуистских богов Рамы, Ситы, Лакшмана, а статья 48 Конституции запрещает убийство коров и телят (священных животных в индуизме, но не в других религиях). Стратегический нарратив, выстраиваемый вокруг мирного сосуществования различных религиозных групп индийского общества, имплицитно базируется на привилегированном положении именно индуистов. Употребляя в официальном интервью светскому телеканалу наименование именно верховного бога в индуизме, премьер-министр подчеркивает исключительность своего вероисповедания и ориентирует свое сообщение именно на индуистов, подтверждая более высокий статус религии индуизма и подчеркивая ценности программных заявлений партии BJP.

Заключение

Таким образом, ориентируясь на основные глобальные контексты, будучи страной успешной лунной программы (миссия «Чандараян»), **вторым по величине чистым импортером нефти и шестым экспортером нефтепродуктов, самой многочисленной страной мира и др.** в формировании своего медиаобраза как сверхдержавы Индия намеренно не исключает духовную составляющую, мифологемы, аллюзии на канонические эпосы, религиозные контексты. Формирование ключевых сообщений, в которых гармонично соседствует, к примеру, предметный отчет об экономических успехах и сравнение страны с героем индийской мифологии, характеризует весь стратегический нарратив республики Индия и является важнейшей характеристикой очень органичной и уместной в современных геополитических обстоятельствах информационной политики правящей партии BJP. Мифологемы, религиозная риторика в официальных заявлениях служит основным выделителем Индии среди многих политических игроков. Стратегически это делается для того, чтобы доказать свою исключительность, не допустить приравнивания Индии к станам коллективной Азии и подчеркнуть положение индийского государства как «матери демократии».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Ванина Е. Ю.* Прошлое во имя будущего. Индийский национализм и история (середина XIX – середина XX века). М.: Наука, 2007.
- Горохов С. А., Дмитриев Р. В.* Формирование конфессионального пространства Индии: опыт историко- географического анализа // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты, 2019. № 1 (36). С. 79–96.
- Ильинская Е. А.* Концепт времени в культуре Индии // Евразийский Союз Ученых, 2018. № 4 (49). С. 44–47.
- Краева И. А.* Мегатренды мировой политики: глобализация, поляризация, экстремизм // Мегатренды мировой политики: глобализация, поляризация, экстремизм : сборник материалов Международной научно-практической конференции, Москва, 26–28 октября 2022 года. М.: Московский государственный лингвистический университет, 2023. С. 3–5.
- Мелешкина Е. Ю., Толпыгина О. А.* Использование образов советского прошлого в риторике «Справедливой России» И ЛДПР // Политическая наука. 2023. № 1. С. 92–112. DOI: <https://doi.org/10.31249/poln/2023.01.04>.
- Akhilesh Sh.* God Sent Me For A Purpose, But... : PM Modi To NDTV. URL: <https://www.ndtv.com/india-news/god-sent-me-for-a-purpose-but-pm-modi-to-ndtv-exclusive-5736055> (дата обращения: 01.06.2024).
- Kohn H.* Western and Eastern Nationalisms. Oxford University Press, 1994.

С. А. Овинникова

**ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА
«ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ»
НА ВЕНГЕРСКИЙ ЯЗЫК**

Аннотация:

Данная работа посвящена анализу переводов стихотворения Велимира Хлебникова «Заклятие смехом» на венгерский язык. Автор работы интересуется принципиально различными методами перевода одного и того же стихотворения разными переводчиками. В статье также выделяются лексические и синтаксические особенности венгерского языка. В результате исследования выделены особенности каждого перевода.

Ключевые слова:

авангард, Велимир Хлебников, «Заклятие смехом», переводы на венгерский язык

Овинникова София Андреевна

обучающаяся 3-го курса
переводческого факультета Московского
государственного лингвистического университета
sofi.ovinnikova.2014@gmail.com

Научный руководитель:

Бирюков Сергей Евгеньевич

доктор культурологии
почетный профессор ТГУ имени Г. Р. Державина
ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
sibirjukov@gmail.com

Sophia A. Ovinnikova

**THE TRANSLATIONS OF THE POEM
“INVOCATION BY LAUGHTER”
BY VELIMIR KHLEBNIKOV
INTO THE HUNGARIAN LANGUAGE**

Abstract:

This work is devoted to analysis of translations of the poem “Invocation by Laughter” by Velimir Khlebnikov into the Hungarian language. The author of the work is interested in fundamentally different methods of translating the same poem by different translators. The article also pays attention to lexical and syntactic features of the Hungarian language. As the result of research, the features of each translation were emphasized.

Keywords:

avant-garde, Velimir Khlebnikov, “Invocation by Laughter”, translations into Hungarian

Sophia A. Ovinnikova

3rd year student
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
sofi.ovinnikova.2014@gmail.com

Academic advisor:

Sergei E. Birjukov

Doctor of Cultural Studies
Distinguished Professor of Tambov State University
Leading Researcher of the Laboratory for Comparative
Literature and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
sibirjukov@gmail.com

Введение

«Осознавшие роль приставок и суффиксов» – так называли себя футуристы в одном из своих манифестов. Велимир Хлебников – один из самых известных русских поэтов XX века, крупный деятель русского авангарда, в стихотворении «Заклятие смехом» как будто смещает семантический центр слова с корня на аффиксы.

Широкая публика увидела стихотворение «Заклятие смехом» лишь по счастливой случайности. Листок со стихами в комнате своего друга обнаружил другой, не менее именитый представитель русского авангарда, Давид Бурлюк. Вероятнее всего, это произведение Велимир Хлебников собирался выбросить, так как в этот день, готовившись к переезду, он паковал вещи и выбрасывал на пол все ненужные черновики. Подобрал один из них, Давид Бурлюк был поражен не только формой, но и содержанием стихотворения. Спустя год по его настоянию это стихотворение вошло в сборник «Студия импрессионистов».

Немалое количество стихотворений Велимира Хлебникова переведено на многие языки мира. И венгерский не исключение. В настоящее время мы можем прочесть не один перевод его стихотворений на венгерский. В этой работе мы рассмотрим перевод стихотворения «Заклятие смехом» несколькими переводчиками.

О переводчиках

Личность переводчика играет большую роль, ведь переводчик – это не просто человек, который ищет лексическое соответствие в другом языке и подставляет его в нужное место. Переводчик – это человек, не просто способный говорить на том или ином иностранном языке, а знающий его на профессиональном уровне, чувствующий все сложности языка и понимающий культуру страны.

Художественный текст в первую очередь соотносится с миром эмоций и чувств человека, а художественный перевод, являясь наиболее подверженным «потерям» эмотивного содержания высказывания, считается одним из самых сложных [Вычужанина, 2011].

Два перевода одного и того же стихотворения, переведенного двумя разными переводчиками, могут оказаться совершенно непохожими друг на друга как в эмотивном плане, так и в содержательном. Этим и интересен анализ трех разных переводов, особенно на таком сложном и отличающемся от индоевропейских языков венгерском языке.

Петер Турчань (1951–2015)

Петер Турчань – венгерский писатель, поэт, переводчик. Родился в Будапеште 7 марта 1951 года. Изучал социологию в университете. В 1980 году стал сотрудником Института социологии Венгерской академии наук, а в 1985–86 годах работал в Венгерской академии наук в качестве научного сотрудника.

Он писал эссе на литературные и социологические темы, а также переводил итальянского поэта Сальваторе Квазимодо. Помимо этого, он перевел на венгерский язык такие стихотворения русского поэта Велимира Хлебникова, как «Заклятие смехом», «О, Достоевскиймо...» и «Бобэоби».

В 1997 году получил премию Кёльчеи, а в 2011 году был награжден Золотым крестом Венгерской республики.

Дьюла Теллер (1934–2023)

Венгерский политик. Однако помимо политической деятельности, Дьюла Теллер переводил на венгерский язык стихотворения таких поэтов, как Жан-Мари Гюстав Леклезю (Франция), Стефан Малларме (Франция), Эдгар Аллан По (США). Кроме этого, он перевел на венгерский язык стихотворение Велимира Хлебникова «Заклятие смехом».

В 1985 году получил премию Аттилы Йожефа, а в 2001 году – премию Национальной ассоциации венгерских художников за перевод.

Шандор Вёреш (1913–1989)

Шандор Вёреш вошел в историю венгерской литературы как «виртуозный мастер поэтической формы» [Шакирова, 2005, с. 331]. Первые его произведения поразили современников своей формальной изысканностью и разнообразием. К тридцати годам Вёреш уже был признанным поэтом, автором трех книг стихов. В 30-е годы он выбирает путь самостоятельного экспериментирования в поисках нового художественного языка. Эти искания Вёреша связаны с его обращением к художественному наследию поэзии авангарда. Среди многочисленных переводов поэзии XX века есть у Вёреша и переводы нескольких стихотворений Велимира Хлебникова, творчество и личность которого вызывали огромный интерес у венгерского поэта.

Перевод Петера Турчани

Заклятие смехом (Orosz)

1. О, рассмейтесь, смехачи!
2. О, засмейтесь, смехачи!
3. Что смеются смехами, что смеяньствуют *смеяльно*,
4. О, засмейтесь *усмеяльно*!
5. О, рассмешищ надсмеяльных – смех *усмейных* смехачей!
6. О, иссмейся *рассмеяльно*, смех *надсмеяных* смеячей!
7. Смейево, смейево,
8. *Усмей*, *осмей*, смешики, смешики,
9. Смейюнчики, смейюнчики.
10. О, рассмейтесь, смехачи!
11. О, засмейтесь, смехачи!

Ráolvasás kacagással (Magyar)

1. Ó, **kacagjatok** szét kacagósak!
2. Ó, kacagjatok már kacagósak!
3. Kacagnak kacagással, lekacagulnak **kacagultan**,
4. Ó, kacagjatok már **főlkacagultan**!
5. Ó, rákacagók szétkacaja – **főlkacaguló kacagások kacaja**!
6. Ó, **szétkacagultan kacagd föl rákacagó kacajultak kacáját**!
7. Kaccanósan, kaccanósan,
8. **Bekacagj, kikacagj**, kacaglandi, kacaglandi,
9. Kacajga, kacajga.
10. Ó, kacagjatok szét kacagósak!
11. Ó, kacagjatok már kacagósak!

Стихотворение Велимира Хлебникова «Заклятие смехом» написано словами, образованными от одного корня. В переводе Петера Турчани также все слова образованы от одного корня. *Kacag* с венгерского переводится, как «хохотать».

Название стихотворения переведено очень точно. **Ráolvasás kacagással** дословно означает «заклинание хохотом».

Первая и вторая строки переданы довольно точно. Оригинал и перевод совпадают как лексически, так и грамматически (**kacagjatok** – 2-е лицо множественное число, повелительное наклонение; **kacagósak** – имя прилагательное, множественное число).

В третьей строчке от изначального корня в переводе образовано наречие (**kacagultan**), как и в оригинале (*смеяльно*).

В четвертой строчке в оригинале Хлебников образует новое слово при помощи приставки (*усмеяльно*). Это же повторяет и переводчик (**főlkacagultan**).

В пятой строчке переводчику приходится менять порядок слов, что обусловлено грамматикой венгерского языка. **Смех усмейных смехачей** – притяжательная конструкция, что в переводе на венгерский выглядит, как **főlkacaguló** (имя прилагательное) **kacagások** (имя существительное, множественное число) **kacaja** (имя существительное, единственное число).

В шестой строчке мы снова видим притяжательную конструкцию, перевод которой сопровождается изменением порядка слов. Кроме этого, здесь же мы видим, что префикс от глагола отрывается (*kacagd föl*). В венгерском языке префикс отрывается от глагола, если мы хотим обратить внимание на слово перед глаголом. Таким образом, переводчик делает акцент на слове *szétkacagultan*. Более того, перевод этого слова передан максимально точно, так как совпадает даже значение приставок в русском и венгерском языке.

В восьмой строчке слова *усмей, осмей* переводятся при помощи разных приставок (*bekacagj, kikacagj*). Повелительное наклонение в переводе также сохраняется.

Таким образом, переводчик постарался максимально близко к оригиналу передать форму стихотворения на венгерском языке.

Перевод Дьюлы Теллера

Заклятие смехом (Orosz)

1. О, рассмейтесь, смехачи!
2. О, засмейтесь, смехачи!
3. Что смеются смехами, что
смеяньствуют смеяльно,
4. О, засмейтесь усмеяльно!
5. О, рассмешиц надсмеяльных –
смех усмейных смехачей!
6. О, иссмейся рассмеяльно,
смех надсмейных смеячей!
7. Смейево, смейево,
8. Усмей, осмей, смешики,
смешики,
9. Смеюнчики, смеюнчики.
10. О, рассмейтесь, смехачи!
11. О, засмейтесь, смехачи!

Röhögtető búvige (Magyar)

1. *Hej*, röhhenni röhögők!
2. Röhhentení, rötýögők
3. *Mit* röhécseltek *röhizve*, mit
röhékeltek *röhögve*?
4. Röhhintsetek rá rötýögve!
5. Hej, röhögtető röheje röhejes
röhécselőknek!
6. Hej, röhögd ki röhögését röttyintő
röhöncsölőknek!
7. Röhökki! röhökki!
8. *röhögj*, röhhínts, röhikézz,
röhögőzz!
9. Röhögnökök, röhögnöncök!
10. Hej, röhhenni, röhögők!
11. Röhhentení, rötýögők

В данном переводе в качестве основного корня, от которого образуются все слова, переводчик выбрал корень «röhög» («смеяться», «ржать», «гоготать»).

В первой строке восклицание «О» заменено на «Hej», а во второй и вовсе опущено.

Третья строка в оригинале является придаточным определительным, где «что» выступает в роли подлежащего, в то время как в переводе «Mit» стоит в винительном падеже, существительное *сме-хами* и наречие *смеяльно* передаются деепричастием, а само предложение является вопросом.

В последующих строках переводчик играет с изначальным корнем и образует все новые и новые формы слова. Так, например, в восьмой строке там, где в оригинале автор образует новые слова при помощи приставок, переводчик делает это при помощи суффиксов.

Таким образом, переводчик, подобно автору стихотворения, экспериментирует с формой слова и образует от одного корня всё новые и новые слова. Однако в данном переводе грамматическая составляющая стихотворения передана менее точно, нежели в предыдущем.

Перевод Шандора Вёреша

Заклятие смехом (Orosz)

1. О, рассмейтесь, смехачи!
2. О, засмейтесь, смехачи!
3. Что смеются смехами, что
смеяньствуют смеяльно,
4. О, засмейтесь усмеяльно!
5. О рассмешиц надсмеяльных –
смех усмейных смехачей!
6. О, иссмейся рассмеяльно,
смех надсмейных смехачей!
7. Смэйево, смэйево,
8. Усмей, осмей, смешики,
смешики,
9. Смеюнчики, смеюнчики.
10. О, рассмейтесь, смехачи!
11. О, засмейтесь, смехачи!

Röhögtető búvige (Magyar)

1. Ó **nevessetek**, nevetők!
2. ó **hahotázzatok** végre, hahotázók!
3. kacagás **kacag**,
kacagva kacagnak –
4. kezdjétek, kacaj, kacagás!
5. **Robbanj, vihogók** röheje –
hahotázók dörgő **röhögése**!
6. no **nyeríts** irdatlan göcögéssel,
nevetők **kacagásontúli** hahotája!
7. Kacagón, kacagón,
8. kikacagj, **bekacagj**, hahota
bajnoka
9. vihogás, röhögés vitézei,
10. ó robbanjon nevetéstek, **kuncogók**,
11. **guruljatok**, hahotázók!

Кардинально отличается перевод Шандора Вёреша. Если предыдущие два переводчика выбирали один корень и строили всё стихотворение вокруг него, то Шандор Вёреш решает использовать как можно больше синонимов.

Велимир Хлебников использует большое количество окказионизмов: три глагола из семи (*смеяньствуют, иссмейся, усмей*), три имени существительных из пяти (*рассмешищ, смешики, смеюнчики*), все имена прилагательные (*надсмеяльных, усмейных, надсмейных*) и все наречия (*смеяльно, усмеяльно, рассмеяльно, смейево*). В переводе Шандора Вёреша всего два окказионализма: *bekacagj* и *kacagásontúli*.

Хлебников использует приставки и суффиксы для образования новых слов. Шандор Вёреш выбирает другой путь, хотя венгерский язык также обладает богатыми возможностями суффиксации и префиксации.

Переводчик решает подобрать как можно больше синонимов: *nevet* – смеяться, *hahotázik* – хохотать, *kacag* – хохотать, *vihog* – хихикать, *röhög* – ржать, гоготать, *nyerít* – ржать, *döcsög* – трястись от смеха, *kuncog* – хихикать, посмеиваться. Большинство из этих слов являются звукоподражательными. Кроме того, в переводе Шандора Вёреша появляются слова, которых не было в оригинале, например, *robbanj* – взорвись или *guruljatok* – катитесь. Переводчик стремится создать акустический образ смеха и заставить читателя услышать этот смех.

Таким образом, если Велимир Хлебников обращает большое внимание на само слово и экспериментирует с его формами и словообразовательными возможностями [Теркулов, 2008], то Шандор Вёреш отдаёт приоритет звуковому образу слова. Он как будто стремится создать акустический образ смеха и заставить читателя услышать этот смех.

Заключение

Перевод стихотворения Велимира Хлебникова «Заключение смехом» – непростая задача для любого переводчика, так как оно наполнено большим количеством окказионализмов. Рассмотрев три перевода, мы увидели, что каждый переводчик по-своему справлялся с этой задачей, начиная от образования новых форм, подобно автору стихотворения, и заканчивая использованием синонимов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Вычужанина А. Ю. Роль личности переводчика при переводе эмотивной лексики (на материале произведения Д. Г. Лоуренса "Sons and Lovers") // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 24 (239).

Филология. Искусствоведение. Вып. 57. С. 208–211. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-lichnosti-perevodchika-pri-perevode-emotivnoy-leksiki-na-materiale-proizvedeniya-d-g-lourensa-sons-and-lovers/viewer>.

Теркулов В. И. «Заклятие смехом» В. Хлебникова в лингвистической интерпретации // КиберЛеника – научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaklyatie-smehom-v-hlebnikova-v-lingvisticheskoy-interpretatsii/viewer>.

Шакирова Е. З. Стихотворное новаторство Шандора Вёреша и опыт европейского поэтического авангарда // Венгерское искусство и литература XX века: сборник статей российских и венгерских ученых / отв. ред. и сост. И. Светлов, В. Середа. СПб.: Алетейя, 2005. С. 27–61.

А. И. Перепонов

**РОМАН КАДЗУО ИСИГУРО
«ОСТАТОК ДНЯ» КАК РАЗВИТИЕ
НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОГО
УЧЕНИЯ САМУРАЙСТВА ЭПОХИ ЭДО
(1603–1868)**

Аннотация:

В статье рассмотрен образ дворецкого Стивенса, который посредством дистанцирования от собственной фигуры начинает размышлять о природе «великого дворецкого», пытаясь выстроить собственный идеал. В работе проведены параллели между художественным образом и философским представлением Дайдодзи Юдзана, а также сделан вывод о том, как Кадзуо Исигуро дополняет и развивает эти философские изыскания.

Ключевые слова:

образ дворецкого, роман «Остаток дня», Кадзуо Исигуро, трактат «Будо:сёсинсю:» (Напутствие вступающему на Путь воина) Дайдодзи Юдзана

Перепонов Андрей Игоревич

обучающийся 2-го курса
восточного факультета
Государственного академического университета
гуманитарных наук
arereponov@gaugn.ru

Научный руководитель:

Чернова Юлия Владимировна

кандидат филологических наук
и.о. заведующего кафедрой отечественной и зарубежной
литературы переводческого факультета
старший научный сотрудник лаборатории сравнительного
литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
iu.v.chernova@linguanet.ru

Andrey I. Pereponov

**KAZUO ISHIGURO'S NOVEL
"THE REMAINS OF THE DAY"
AS A DEVELOPMENT OF THE MORAL
AND PHILOSOPHICAL TEACHINGS
OF SAMURAI OF THE EDO ERA (1603–1868)**

Abstract:

The article examines the image of the butler Stevens, who, by distancing himself from his own figure, begins to reflect on the nature of the "great butler", trying to build his own ideal. The work draws parallels between the artistic image and the philosophical representation of Daidoji Yuzan, and also draws a conclusion about how Kazuo Ishiguro complements and develops these philosophical researches.

Keywords:

the image of a butler, the novel "The Remains of the Day", Kazuo Ishiguro, the treatise "Budo: Shoshinshu:" (Parting words for those entering the Path of the Warrior) by Daidoji Yuzan

Andrey I. Pereponov

2nd year student
of the Eastern Faculty (Oriental studies)
The State Academic University for the Humanities
apereponov@gaugn.ru

Academic advisor:

Yulia V. Chernova

Ph.D. in Philology
Acting Head of the Department of Russian and Foreign
Literature of the Faculty of Translation and Interpreting
Senior Researcher of Laboratory for Comparative Literature
and Cultural Diplomacy of the Institute of International
Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
iu.v.chernova@linguanet.ru

Введение

Кадзуо Исигуро – английский писатель японского происхождения, родившийся 8 ноября 1954 года в городе Нагасаки, Япония, но иммигрировавший с родителями через пять лет в Англию. Его литературная карьера началась в 1981 году, когда в британской антологии, представляющей молодых авторов, *Introduction: Stories by New Writers* были опубликованы три его рассказа. В центре произведений Исигуро – эмоциональное состояние человека в различных ситуациях. Некоторые исследователи причисляют творчество Кадзуо Исигуро к постколониальной литературе, носящей гибридный характер.

Роман «Остаток дня» (1989) – третий роман писателя и определяется как роман «о состоянии Англии», за который Исигуро получил Букеровскую премию. Ключевой фигурой в романе является главный герой, по совместительству рассказчик, английский дворецкий Стивенс, служащий в поместье Дарлингтон-холл. Время событий – 50-е годы XX века, но существенную часть повествования занимают воспоминания героя о событиях в 20-е и 30-е годы. Однажды Стивенс решает предпринять поездку в западные графства Англии с целью навестить бывшую экономку поместья мисс Кентон и попутно «посмотреть виды своей страны» (*К. Исигуро. Остаток дня*). Во время своего путешествия дворецкий часто и много вспоминает годы службы сэру Дарлингтону, когда мисс Кентон и работала у них экономкой, а Стивенс в свою очередь считает это поворотным моментом в своей службе дворецким.

Личность дворецкого Стивенса уже не раз подвергалась изучению в российском литературоведении и поскольку воззрения героя и рассказчика являются ключевыми для понимания произведения, можно сказать, что они в достаточной мере изучены в своих ключевых позициях. В частности, существуют статьи на русском языке, посвященные именно «японской составляющей» убеждений дворецкого. Однако зачастую авторы исследований анализируют образ дворецкого на примере его собственных поступков из воспоминаний, сравнивая их с образом самурая, который исследователи выводят из трактатов эпохи Эдо (1603–1868). Вследствие этого мы не рассматриваем главного героя романа с точки зрения самурайской этики, однако предлагаем взгляд с иной стороны – со стороны попыток Стивенсона ответить на вопрос о «великом дворцеком» в сравнении с попытками самураев XVII-XVIII веков найти образ «идеального самурая».

Нестеренко Ю. С. в своей статье при обращении к самурайским постулатам апеллирует к трактату «Хагакурэ» («Сокрытое в листе») Ямамото Цунэтомо [Нестеренко, 2010]. Хотя данный трактат широко известен в наше время и часто выступает в роли основополагающего текста «бусидо», его использование именно в контексте своего времени считаем неуместным, поскольку история его создания связана с препятствующими обстоятельствами. Например, все произведение является результатом бесед автора со своим приятелем в монастыре; после новости о записи своих речей он велел сжечь их. Ямамото Цунэтомо всегда служил единственному клану, и эти записи, хоть и сохранились, не покидали пределов тех земель, соответственно, ознакомиться с содержанием «Хагакурэ» подавляющая часть самураев того времени просто не могла.

В связи с вышеописанным мы обращаемся к трактату «Будо: сёсинсю» (Напутствие вступающему на Путь воина) Дайдодзи Юдзана (1639–1730) [Дайдодзи. 2022] – тоже самурая, но ронина, современника Ямамото Цунэтомо. Текст представляет собой критический анализ и руководство, отражающие социальные изменения в сословии воинов эпохи Токугава. Он является сборником сочинений, широко известным среди самураев той эпохи. Целью текста было разрешить неясности, которые существовали в сознании воина относительно его социальной роли в период беспрецедентного мира. Во время странствий Юдзан лично наблюдал растерянность молодых самураев, которые, имея скудное жалованье, лицезрели богатеющих купцов. Именно это и вдохновило его написать своего рода реакцию на современные ему обстоятельства и сформулировать собственное видение «идеального самурая».

Данная работа посвящена сопоставлению образа «идеального самурая», сформулированного Дайдодзи Юдзана, с образом «великого дворецкого», представленным в романе Кадзуо Исигуро.

Образ дворецкого Стивенса в контексте самурайской этики эпохи Эдо

Обратимся в тому, как дворецкий Стивенс отстраняется от собственной фигуры и начинает размышлять о природе «великого дворецкого», пытаясь выстроить некий идеал. На материале исследуемого романа покажем, что перекликается с «философствованием» Дайдодзи Юдзана и в целом близко самурайской этике, а также выделим, как

Кадзуо Исигуро дополняет и развивает по-своему эти философские изыскания.

Во второй главе романа Стивенс говорит о том, что вопрос «что такое великий дворецкий?» он с коллегами обсуждал неоднократно (К. Исигуро. *Остаток дня*). Начиная с рассказа о закрытом обществе, куда могли попасть лишь наиболее выдающиеся дворецкие Англии, он приходит к умозаключению, что среди множества требований самым главным является «достоинство, соответствующее занимаемому положению», поскольку «Каковы бы ни были все прочие совершенства соискателя (на вступление в Общество. – Ред.), он будет сочтен не удовлетворяющим требованиям, если обнаружит частичное несоответствие в этом отношении» (К. Исигуро. *Остаток дня*).

Далее Стивенс объясняет, как он понимает «достоинство» и в чем оно заключается. Для раскрытия сути данного понятия он приводит читателю три примера. Первый – пример своего отца, которого считает «олицетворением достоинства» (К. Исигуро. *Остаток дня*). Стивенс рассказывает историю, вкладывая ее в уста отца, которая и служит примером «достоинства». Отец Стивенса повествует о дворецком, который обнаружил тигра в столовой поместья во время службы в Индии. Без лишних промедлений с сохранением спокойствия тот подошел к хозяину, уведомил о ситуации и тут же предложил решение: «Разрешите применить двенадцатимиллиметровое?» – после чего в столовой раздались выстрелы, и дворецкий с тем же самым спокойствием сообщил хозяину, что проблема решена и что это никак не повлияло на распорядок дня (К. Исигуро. *Остаток дня*). После рассказа Стивенс заключает, что считает отца воплощением истинного дворецкого из данной истории. Таким образом, история постулирует дворецкому «не расставаться со своим профессиональным лицом» [Нестеренко, 2010, с. 152], что также является очень важным и в японской культуре, в частности, в самурайской этике.

Вторая история уже касается отца Стивенса и повествует о случае, когда гости захотели прокатиться по окрестностям, но в определенный момент опустили до уровня подтрунивания, а затем и нелестных выражений в сторону хозяина Стивенса-старшего. В результате отец главного героя перестал делать вид, что не замечает этого, остановил машину, вышел и приоткрыл дверь на месте гостей, глядя на них с несколько грозным и осуждающим видом. Спустя некоторое время, заполненное подчеркнутым молчанием, гости поняли свою ошибку, извинились, а поездка завершилась без происшествий (К. Исигуро. *Остаток дня*). Данная история дает нам пример служащего, который не допускает оскорблений в адрес своего господина, но

и не идет на опрометчивые действия, чтобы таким образом не пустить тень на репутацию господина, и в то же время прекратить безобразие. Отметим, что столь частного и конкретного случая в «Будо:сёсинсю» не приводится, лишь обобщающими фразами постулируется приверженность господину [Дайдодзи. 2022], поэтому смеем заявить, что уже здесь Исигуро несколько уточняет идеал служения в отношении дворецких, приводя конкретный пример.

Третья история являет собой в высшей мере достоинство дворецкого [Стовба, 2012], который ни при каких обстоятельствах не «потеряет профессиональное лицо» и продолжит служить. Она повествует, как отец Стивенса, потеряв своего первого сына в англо-бурской войне, однажды узнает о предстоящем визите того самого генерала, что и навлек на его чадо безызвестную, если не сказать позорную, смерть. Не будем уходить в детали той истории и выделим лишь то, что Стивенс-старший ни разу за весь прием не подал знака своей неприязни к этому человеку, а она у него была велика: «...умело скрывал свои чувства, с таким профессиональным блеском исполнял положенные обязанности...» (К. Исигуро. *Остаток дня*) – и более того, даже не колебался, выбрав быть личным дворецким генерала из-за возникших трудностей.

Все приведенные случаи в разной степени можно отнести к иллюстрациям постулата: «решающим компонентом достоинства дворецкого является способность никогда не расставаться со своим профессиональным лицом» [Нестеренко, 2010, с. 150] – как об этом говорит сам Стивенс, а также воспринимать их как частные примеры безупречной службы хозяину, где проявляется непоколебимая преданность делу, что близко и самурайской этике (К. Исигуро. *Остаток дня*).

Далее в четвертой главе Стивенс, продолжая тему «великого дворецкого», неожиданно для себя открывает совершенно новое измерение этого вопроса – нравственное. Сразу отметим, что именно эту часть мы рассматриваем, как развитие Исигуро самурайской этики, чего никак не касаются японские мыслители эпохи Эдо. В своем монологе Стивенс, сравнивая приоритеты и воззрения дворецких поколений отца со своим поколением, приходит к выводу, что его поколение «стало интересоваться нравственным обликом нанимателя». Развивая эту мысль, он замечает в своих современниках «меньший снобизм по отношению к статусу хозяев», имея в виду здесь древние рода «земли» и новую промышленную знать, считая: «для нашего поколения профессиональный престиж ... был прежде всего связан с моральными достоинствами хозяина» (К. Исигуро. *Остаток дня*). Здесь стоит сделать промежуточный вывод о том, что Исигуро открывает новую

и немыслимую ранее область самурайской этики, а именно некоторые требования к самому господину для того, чтобы служащий ему мог считаться великим / достойным. Нигде в самурайских трактатах ни о каких требованиях к господину не идет речи и никакая градация между ними не выстраивается, поскольку это перечит положению воина.

В связи с этим появляется «революционная мысль» с точки зрения самурайства периода Эдо. Стивенс поднимает вопрос «ради чего» служить и прилагать все свои умения. Объясняя свою позицию по вопросу нравственного уровня хозяина, он говорит о том, что «великий дворецкий» будет считаться таковым в его поколении, если только он найдет «должное применение» своим совершенствам. В итоге он приходит к следующему выводу: «Великим, конечно же, может быть лишь такой дворецкий, который, сославшись на долгие годы службы, имеет право сказать, что поставил свои способности на службу великому человеку, а тем самым – и человечеству» (*К. Исигуро. Остаток дня*). Та самая «революция мысли», о которой мы говорим, происходит именно здесь – Кадзуо Исигуро, создавая образ «великого дворецкого» и полностью полагаясь в своей основе на положения из трактатов XVII–XVIII веков, меняет одну из главных их концепций, особенно если мы все же вспоминаем «Хагакурэ», – цель жизни воина. Суть, которую преследует весь корпус «бусидо»: «Жизнь самурая – это путь, путь смерти. Самурай служит своему господину, чтобы в нужный момент быть готовым достойно умереть» – у самурая нет цели, вся его жизнь подчинена принципу долга (гири) господину [Дайдодзи. 2022]. Исигуро же вводит эту цель в образ «великого дворецкого» – служение хозяину высоких нравственных качеств, что подразумевает под собой служение человечеству, это и есть цель, потому что служить хозяину, каким бы знатным он ни был, только лишь из этой самой знатности, несмотря на его, возможно, нравственные недостатки, считается в поколении Стивенса недостойным «великого дворецкого», когда как самурай и не думает о предъявлении каких-то требований к кому-то кроме себя, тем более к господину – он служит своему господину, каким бы он ни был, потому что это его долг.

Заключение

В статье на примере романа Кадзуо Исигуро «Остаток дня» была произведена попытка сопоставить заложенные автором мысли, формулирующие идеал дворецкого, с попыткой самурая и мыслителя

Японии XVII–XVIII веков Юдзана Дайдодзи сформулировать образ «достойного воина». После прослеживания и выявления положений в произведении, имеющих своей основой традиционные воззрения самурайской этики, мы подчеркнули то, каким образом Кадзуо Исигуро сначала уточняет, а затем и развивает по-своему самурайскую этику, обернутую в декорации Англии и быта дворецкого в 20–50-е годы XX в.

Выводы, к которым мы пришли в результате данного исследования, заключается в следующем: английский писатель японского происхождения Кадзуо Исигуро в своем романе «Остаток дня» вводит в уже сформулированное и устоявшееся нравственно-философское учение самураев две новые области, ранее либо никак не затрагивавшиеся, либо даже отрицавшиеся. Первое – морально-нравственное измерение не только самого служащего, будь он воином или дворецким, но и господина, которому тот служит – что является немало-важной, но одной из ключевых характеристик для удовлетворения образа «великого дворецкого». Второе – понятие о «цели» служения, являющееся объяснением смысла предъявления к господину морально-нравственных требований и заключающееся в осознании приложения всех своих усилий, навыков и совершенств не просто ради услужения господину, что было основным долгом воина, но и ради совершенствования мира и блага человечества, что явно выходит за рамки служения своему господину и является именно внутренней целью лично дворецкого.

Таким образом, Кадзуо Исигуро не просто представляет читателям свою более современную интерпретацию традиционной японской морали, завернутой в английские декорации, но и самостоятельно развивает эти мысли, предлагая нам уточнение и дополнение к существующему корпусу самурайской этики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Нестеренко Ю. С. Кодекс самурая в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» // Вестник ВятГУ. 2010. № 3. С. 149–152.
- Стовба А. С. Образ дворецкого в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня»: кросс-культурный аспект // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2012. № 6–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-dvoretskogo-v-romane-kadzuo-isiguro-ostatok-dnya-kross-kulturnyy-aspekt> (дата обращения: 01.06.2024).
- Юдзан Дайдодзи. Будосёсинсю // Книга Самурая. СПб.: Евразия, 2022.

И. О. Сипко

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБРАБОТКА ФОЛЬКЛОРНОГО СЮЖЕТА О ТРЕХ ВОРОНАХ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БАЛЛАД «THE THREE RAVENS» И «THE TWA CORBIES»

Аннотация.

В отечественном литературоведении¹ принято считать, что баллада «The Three Ravens» возникла значительно позже баллады «The Twa Corbies». Задача исследования – доказать аутентичность баллады о трех воронах и пародийную природу баллады о двух воронах. Для этого рассматривается сюжет баллад с точки зрения возможного происхождения и источников его распространения, а также проводится сопоставительный анализ текста баллад «The Three Ravens» и «The Twa Corbies».

Ключевые слова:

баллада, сравнительный анализ, вороны, пародия, мотив

Сипко Ирина Олеговна

обучающаяся 4-го курса
факультета филологии и переводов Российской академии
народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
sipkoirina02@mail.ru

Научный руководитель:

Луценко Елена Михайловна

кандидат филологических наук
доцент кафедры истории и теории литературы
Российской академии народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
lutsenko.voplit@yandex.ru

¹В сборнике «Английская и шотландская народная баллада» (1988) Л. М. Аринштейна, а также в ряде статей, например, А. И. Дашевская «Эволюция сюжетов англо-шотландской народной баллады: доминирующие мотивы» (2012), Вавилова К. Ю. «Перевод англо-шотландских народных баллад» (2020) и др.

Irina O. Sipko

**FOLK BALLAD «THE THREE RAVENS»
IN THE LITERARY TRADITION.
COMPARATIVE ANALYSIS OF THE BALLADS
«THE THREE RAVENS» AND
«THE TWA CORBIES»**

Abstract.

It is considered in Russian literary criticism that the ballad «The Three Ravens» originated much later than the ballad «The Twa Corbies». The aim of the study is to prove the authenticity of the ballad about three ravens and the parody nature of the ballad about two ravens. The plot of the ballads is examined from the point of possible origin and the history of publishing. The comparative analysis of the text of the ballads «The Three Ravens» and «The Twa Corbies» is carried out to prove the thesis.

Keywords:

ballad, comparative analysis, ravens, parody, motif

Irina O. Sipko

4th year student
of the Faculty of Philology and translation
The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
sipkoirina02@mail.ru

Academic advisor:

Elena M. Lutsenko

Ph.D. in Philology
Associate Professor at the Department of History
and Theory of Literature in the Institute of Social Science
The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
lutsenko.voplit@yandex.ru

Введение

Баллада «The Three Ravens», впервые опубликованная в сборнике Томаса Рейвенскрофта «Мелизмата» (1611), повествует о голодных воронах, желающих отобедать недавно убитым рыцарем. Падальщикам не удастся претворить свой план в жизнь, потому что тело охраняют сокол, пес и жена. На закате она хоронит своего возлюбленного, и вороны остаются ни с чем. В балладе ясно прослеживается мотив преданности и любви.

Баллада «The Twa Corbies», опубликованная в сборнике Вальтера Скотта «Песни шотландской границы», рассказывает о тех же двух жадных воронах, желающих отобедать мертвым рыцарем. Им ничего не мешает это сделать — его сокол несет дичь новому хозяину, собака ушла на охоту, а дама сердца нашла ему замену. Довольные вороны принимаются за трапезу. В этой версии сюжет о трех воронах обретает несколько иной оттенок — куртуазная песня о любви и преданности превращается в мрачную балладу об одиночестве и предательстве. Исследователь Лори Уимберли характеризует ее как «циничную вариацию баллады «The Three Ravens» («...a cynical variation» of The Three Ravens») [Wimberly, 1928, с. 53].

В данном исследовании мы предпримем попытку разобраться в генезисе и истории распространения сюжета о трех воронах в литературной среде, чтобы доказать ее аутентичность и пародийную природу баллады о двух воронах.

Генезис баллады «The Three Ravens» и баллады «The Twa Corbies»

В середине XIX в Библиотеке Колледжа Баллиол был найден рождественский гимн (или рождественская песня) «Corpus Christi» (1504). Считается, что этот текст является религиозной адаптацией более ранней народной песни или баллады, некий предшествующий вариант, бытовавший до XVI века, — антецедент [Bronson, 1959]. В гимне поется о похороненном в саду рыцаре, которого у могильного камня с надписью «Corpus Christi» оплакивает дева. Здесь фигурируют те же образы (faucon, knight, may), что и в балладе «The Three Ravens»:

*The faucon hath born my make away... –
Сокол унес моего возлюбленного...*

*And in that bed there lithe a knight
His woundes bleding day and night... –
И на одре лежит рыцарь
Его раны кровоточат день и ночь...*

*By that bede side kneleth a may
And she wepeth both day and night... –
У одра склонилась дева
И она плачет день и ночь...*

Позднее была найдена рождественская песня «Christmas Carol» – стаффордширская версия этого же рождественского гимна, но с другим припевом и слегка видоизмененным текстом: вместо девы ('may') – Дева Мария ('Virgin Mary'), вместо сокола – собака. Здесь также можно отметить пересечение образов – раненный рыцарь, истекающий кровью и преданный пес, лежащий рядом:

*His hounds they lie down at his feete,
So well they can their master keepe
(T. Ravenscroft. The three ravens). –
Его псы лежат у его ног,
Охраняя хозяина.¹*

*At that bed side there lies a hound,
Which is licking the blood as it daily runs down (Christmas Carol). –
У одра лежит пес,
Лижущий кровь [рыцаря], непрестанно текущую.*

Данный источник указывает на безусловную древность сюжета о трех воронах. Далее рассмотрим генезис баллады «The Twa Corbies».

Вальтер Скотт получил эту балладу от Чарльза Киркпатрика Шарпа – шотландского антиквара. Из его письма В.Скотту (8 августа, 1802) известно: «Миссис Эрксинс из Альвы² (ныне Мисс Керр) передала мне песню о «Двух воронах», которую она записала со слов старушки, исполнявшей ее в Альве»³. Нет никаких свидетельств о более раннем бытовании этого сюжета.

Краткая справка о генезисе указывает на древнее происхождение баллады «The Three Ravens», и на более позднее – баллады «The

¹Здесь и далее перевод с английского наш. – И. С.

²Альва – небольшой городок в Кларкманншире, Шотландия.

³Scott W. Minstrelsy of the Scottish border, consisting of historical and romantic ballads. Kelso: J. Ballantyne, 1802.

Twa Corbies». Этот аспект частично объясняет причину несоответствия сюжетов в этих балладах. Далее следует выяснить датировку первой фиксации баллад в литературе.

История публикаций баллад «The Three Ravens» и «The Twa Corbies» в литературной среде

Самой ранней публикацией баллады «The Three Ravens» считается 1611 год в сборнике поэта Томаса Рейвенскрофта (1588–1635) «Мелизмата» («Melismata»)¹ в разделе «Загородные развлечения» («Country Pastimes») [Bronson, 1959]. Т. Рейвенскрофт создал этот сборник в попытке сохранить народные песни предшествующих столетий [Chappell, 1961]. Позже баллада была перепечатана Джозефом Ритсоном² (1752–1803) в 1790 году в сборнике «Древние песни» («Ancient Songs») [Ritson, 1829]. Он отмечал, что баллада значительно старше времени ее первой публикации и вообще всех песен, внесенных в «Мелизмату» [Ritson, 1829]. Во время подготовки сборника «Песни шотландской границы»³ В. Скотт во многом опирается на собрание Д. Ритсона [Tardel, 1914]. В его издании 1802 года впервые публикуется баллада «The Twa Corbies» – вторая версия известной песни или пародия на нее, диаметрально отличающаяся своим сюжетом, но сохранившая ту же систему образов. В ней также присутствуют рыцарь, дама, сокол, пес и вороны:

I heard twa corbies making a mane... –

Я услышал двух жалующихся воронов...

I wot there lies new–slain knight... –

Я знаю здесь лежит недавно убитый рыцарь...

His hound is to the hunting gane... –

Его пес ушел на охоту...

His hawk, to fetch the wild–fowl hame... –

Его сокол несет дичь домой...

¹«Melismata», наряду с «Pammelia» (1609) и «Deuteromalia» (1609), – первый сборник народной английской музыки, созданный Томасом Рейвенскрофтом (Ravenscroft T. Melismata, Muscicall Pan-sies, Fitting the Court, Citie, and Countrey Humours. T. 3–5 / T. Ravenscroft. London, 1611).

²Джозеф Ритсон (1752–1803) – английский антиквар, собравший коллекцию баллад «Древние песни» (1790).

³Scott W. Minstrelsy of the Scottish border; consisting of historical and romantic ballads. Kelso: J. Ballantyne, 1802. P. 127.

His lady's ta'en another mate... –

Его дама нашла себе другого.

В отличие от «The Three Ravens» рыцарь оказывается всеми оставлен на растерзание воронов.

Обе баллады публиковались в изданиях других антикваров на протяжении всего XIX века: в «Древних песнях» (1790) Джозефа Ритсона, «Коллекции песен» (1827) Уильяма Мазервелла, «Популярной музыке старых времен» (1855–1856) Уильяма Чаппелла и др.

Исходя из хронологии публикаций и её датировок становится очевидным, что «The Three Ravens» старше по своему происхождению, чем «The Twa Corbies». Первая версия впервые появляется в печати в начале XVII века, в то время как вторая выходит в свет только в начале XIX века. Данный факт заставляет предположить, что сюжет о трех воронах – аутентичный, в то время как сюжет о двух воронах – нет.

Сравнение сюжетов баллад «The Twa Corbies» и «The Three Ravens»

Прежде всего нужно отметить язык баллады – «The Twa Corbies» написана на шотландском, в то время как «The Three Ravens» – на английском языке.

Во вступлении баллады из сборника В. Скотта лирический герой, становится свидетелем разговора двух воронов. Он плавно вводит нас в сюжет. У песни из сборника Рейвенскрофта – Ритсона отсутствует какое-либо лицо или событие, которое знаменует начало. Такая отрывочная, фрагментарная форма без вступления очень характерна для народного творчества. Еще один важный элемент – наличие припева: «Downe a downe, hay down, hay downe», который указывает на то, что эта баллада – произведение устного творчества.

As I was walking all alane,

I heard twa corbies making a mane;

The tane unto the t'other say,

"Where shall we gang and dine to-day?" –

(W. Scott. The Twa Corbies)

Когда я шел совсем один,

Я услышал двух жалующихся воронов

Один другому говорит

"Чем бы нам сегодня поживиться?"

*There were three rauens sat on a tree,
Downe a downe, hay down, hay downe
There were three rauens sat on a tree,
With a downe*

(W. Scott. The Three Ravens)

*Три ворона сидели на дереве,
Хей дан, хей дери дей¹
Три ворона сидели на дереве,
Хей дан
Три ворона сидели на дереве,
Черные, как ночь.
И пели ла ду и ду и дей...*

Далее начинается сюжетная развилка. В «The Twa Corbies» ворон рассказывает о местонахождении рыцаря, о котором знают только его сокол, пес и возлюбленная. В «The Three Ravens» указывается только местоположение убитого рыцаря:

*In behint yon auld fail dyke,
I wot there lies a new-slain knight;
And naebody kens that he lies there,
But his hawk, his hound, and his lady fair.*

(W. Scott. The Twa Corbies)

*За стеной из дерна
Лежит недавно убитый рыцарь;
И никто не знает, что он там лежит,
Кроме его сокола, собаки и прекрасной дамы.*

*Downe in yonder greene field,
There lies a knight slain under his shield.*

(W. Scott. The Three Ravens)

*Внизу на том зеленом поле
Под щитом лежит убитый рыцарь.*

В балладе «The Three Ravens» вышеупомянутые герои находятся рядом с телом:

¹Русский звукоподражательный аналог. – И. С.

*His hound is to the hunting gane,
His hawk, to fetch the wild-fowl hame,
His lady's ta'en another mate,
So we may mak our dinner sweet.*
(W. Scott. *The Twa Corbies*)

*Его собака ушла на охоту,
Его сокол несет дичь домой,
Его дама нашла себе другого,
Так что мы можем вкусно отобедать.*

*His hounds they lie downe at his feete,
So well they can their master keepe.
'His haukes they flie so eagerly,
There's no fowle dare him come nie.'
Downe there comes a fallow doe,
As great with yong as she might goe.*
(W. Scott. *The Three Ravens*)

*Псы лежат у его ног
И охраняют хозяина
Его соколы кругом летают,
Ни одна птица не решается приблизиться.
Пришла лань
Прекрасная и молодая.*

Этот отрывок иллюстрирует основное сюжетное различие этих двух баллад – рыцарь из первой баллады всеми оставлен, в то время как рыцарь из второй баллады находится в окружении своей возлюбленной, сокола и пса, которые охраняют его тело от стервятников.

Важно отметить неодинаковое изображение дамы. В первой балладе – это *lady* (дама), в то время как во второй – *fallow doe* (лань), отсылающая нас к древней легенде о заколдованной девушке (даме, обращенной в лань).

*Ye'll sit on his white hause-bane,
And I'll pick out his bonny blue een:
Wi' ae lock o' his gowden hair,
We'll theek our nest when it grows bare.*

*Mony a one for him makes mane,
But nane sall ken where he is gane:
O'er his white banes, when they are bare,
The wind sall blaw for evermair.*
(W. Scott. *The Twa Corbies*)

*Ты сядешь на его белую грудь,
И я выключу его красивые голубые глаза.
Прядью его золотых волос
Мы укрепим наши гнезда, когда те поредеют.
Многие скорбели по нему,
Но никто не узнает, куда он пропал:
Сквозь его голые кости
Вечно будет дуть ветер.*

*She lift up his bloody hed,
And kist his wounds that were so red.
She got him up upon her backe,
And carried him to earthen lake.
She buried him before the prime,
She was dead herselfe ere even-song time.
God send every gentleman,
Such haukes, such hounds, and such a leman.*
(W. Scott. *The Three Ravens*)

*Она поднимает его окровавленную голову
И целует его багряные раны.
Водрузив его на свою спину,
Она отнесла его к могиле.
Она похоронила его совсем молодого
И сама умерла еще до вечерни.
Дай Бог каждому джентльмену,
Такого сокола, пса и возлюбленную.*

Последние строчки иллюстрируют основную идею баллад. В первой балладе речь идет об абсолютном одиночестве и обреченности человека – описывается жуткая сцена того, что собираются сделать вороны с телом брошенного рыцаря. Во второй песне происходит обратная, пронзительная сцена – дама в образе лани горюет над телом погибшего возлюбленного и после умирает.

Заключение

Сравнение баллад «The Three Ravens» и «The Twa Corbies» указывает на схожесть образов и на абсолютную противоположность сюжета и мотивов. В обоих текстах фигурируют распространенные в средневековой балладе образы: рыцаря, дамы, собаки и птиц. Но одна из баллад иллюстрирует скорее рассвет куртуазной литературы, в то время как вторая – закат. Детальный анализ текста указывает на более позднее происхождение баллады «The Twa Corbies»: в ней отсутствует припев, характерный для устного народного творчества; фигурируют осовремененные образы вне мифологического контекста («fallow doe» заменено на «lady»); также появляется лирический герой, который является свидетелем происходящего и выступает в роли «рассказчика». Это указывает на смещение от объективированного народного восприятия действительности к более субъективированному – эпическое начало уступает лирическому.

Анализ баллад «The Three Ravens» и «The Twa Corbies» помогает ответить на два вопроса: аутентичности и схожести песен. «The Three Ravens» старше своего «собрата» «The Twa Corbies», поскольку существуют свидетельства о ее более раннем происхождении и распространении. Баллада из сборника В. Скотта – одна из вариаций, как автор сборника «Песен шотландской границы» сам ее характеризует: «Скорее двойник, чем копия»¹.

Дальнейшее изучение происхождения и распространения баллады «The Twa Corbies» из сборника «Песен шотландской границы» помогло бы выяснить происхождение фольклорного сюжета о двух воронах, причины создания текста и более точно ответить на вопрос об отношении этой баллады к «The Three Ravens» – циничная пародия или одна из вариаций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Bronson B. H. *The Traditional Tunes of the Child Ballads*. Princeton: Princeton University Press, 1959.
- Chappell W. *Old English Popular Music: A New Edition*. With a Preface and Notes, and the Earlier Examples Entirely revised by H. Ellis Wooldridge. New York: Jack Brussel, 1961.

¹Scott W. *Minstrelsy of the Scottish border; consisting of historical and romantic ballads* / W. Scott. – Kelso: J. Ballantyne, 1802.

- Ritson J.* Ancient Songs and Ballads, from the Reign of King Henry the Second to the Revolution. London: Payne and Foss, 1829.
- Tardel H.* Zwei Liedstudien. I. Die englisch-schottische Raben-Ballade. II. Das *Lammerstraten-Lied*. Bremen: A. Guthe, Buchdruckerei, 1914.
- Wimberly L. C.* Folklore in the english and scottish ballads. Chicago: University of Chicago Press, 1928.

В. В. Фролова

КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА В ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИХ ПОИСКАХ ПАСКАЛЯ КИНЬЯРА

Аннотация:

Статья посвящена изучению созданной Паскалем Киньяром концепции образа. Паскаль Киньяр, современный французский писатель, ряд работ посвятил изображениям и понятию образа. В его концепции образ предшествует тексту, помогает нам приблизиться к истокам человечества, эпохе, в которой нас еще не существовало. С другой стороны, образ – это необходимое условие для появления рассказа, текста. А текст – инструмент, позволяющий лучше понять образ.

Ключевые слова:

образ, изображение, иконология, Паскаль Киньяр

Фролова Виктория Владимировна

старший преподаватель
кафедры перевода французского языка
переводческого факультета
аспирант 2-го курса кафедры отечественной и зарубежной
литературы переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
victoriakorzhakova@gmail.com

Научный руководитель:

Толкачев Сергей Петрович

доктор филологических наук, профессор
профессор кафедры отечественной и зарубежной литературы
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
stolkachov@yandex.ru

Victoria V. Frolova

THE CONCEPT OF IMAGE IN THE EPISTEMOLOGICAL QUEST OF PASCAL QUIGNARD

Abstract:

The article studies the concept of image developed by Pascal Quignard. Pascal Quignard, a contemporary French writer, wrote a number of works on both pictures and the concept of image. In his concept, the image precedes the text, it can help us get closer to the origins of humanity, an era in which we did not exist yet. On the other hand, the image is a necessary condition for the emergence of a story, a text. And the text is a tool that allows us to better understand the image.

Keywords:

image, picture, iconology, Pascal Quignard

Victoria V. Frolova

Senior Lecturer
at the Department of Translation and Interpreting
(the French language)
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
2nd year postgraduate student
at the Department of Russian and Foreign Literature
Moscow State Linguistic University
victoriakorzhakova@gmail.com

Academic advisor:

Sergey P. Tolkachev

Doctor of Sciences in Philology, Professor
Professor at the Department of Russian and Foreign
Literature of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
stolkachov@yandex.ru

Введение

Творчество Паскаля Киньяра многогранно и связано с различными видами искусств, среди которых можно назвать музыку, театр, гравюру и живопись. Однако отношения писателя с визуальным изображением, картинами, не всегда были простыми. Примечателен факт из жизни Киньяра: в 1968 году он сжег все картины, что написал, всего изображений было около тысячи. Тем не менее позднее в его работах начали появляться как картины, так и размышления о понятии образа. Данная тема раскрывается сначала в книге, посвященной художнику Жоржу де Латуру (*La nuit et le silence : Georges de La Tour*), а затем и в произведениях «Секс и страх», «Сексуальная ночь» (*La nuit sexuelle*), «Ночь и молчание образов» (*La nuit et le silence des images*), «О недостающем сегодня образе» (*Sur l'image qui manque à nos jours*). Изучение концепции образа становится одной из основ для творческих поисков писателя, для эпистемологических поисков «истоков» (*l'origine*).

О современной науке об образах

Понятие образа довольно активно изучается современными исследователями (У. Дж. Т. Митчелл, С. Зенкин, Д. В. Токарев, И. Н. Захарченко, О. М. Щедрина и др.) в контексте понимания визуального образа, образа в литературе, экфрасиса, взаимодействия литературы и визуальных искусств. У. Дж. Т. Митчелл называет «четыре основополагающих концепции науки образов», которые описывает в книге «Иконология. Образ. Текст. Идеология»: «изобразительный поворот», «различение образа [image] и изображения [picture], «метаизображение» и «биоизображение» [Митчелл, 2017, с. 8]. Из этих концепций нас особенно будут интересовать две первые, ведь изобразительный поворот имеет также отношение к философии и процессу миропонимания, а различение между «образом» и «изображением» является необходимым условием, позволяющим избежать путаницы в данном вопросе.

Прошрое столетие было ознаменовано не только лингвистическим поворотом, «как выразился Витгенштейн, “нас берет в плен картина”, и философия ответила на это, предложив самые разные способы обрести свободу – семиотику, структурализм, деконструкцию, теорию систем, теорию речевого акта, философию обыденного языка, а теперь и науку образов, или критическую иконологию» [цит. по: Митчелл, 2017, с. 10].

Само понятие образа при этом остается многозначным, по классификации У. Дж. Т. Митчелла образ может быть графическим, оптическим, перцептуальным, ментальным, вербальным [Митчелл, 2017].

В творчестве Паскаля Киньяра мы встречаем как изображения – картины реальных художников, которые используются в качестве иллюстраций к его романам и эссе, в качестве предмета исследования (как в случае с картинами Жоржа де Латура), так и визуальные образы, которые могут быть выражены при помощи экфрасиса, но могут создаваться и самой тканью повествования. Предметом нашего исследования станет, в первую очередь, образ нематериальный, который можно сопоставить с латинским *imago*.

Можно предположить, что подобные изыскания вписываются в контекст литературной иконологии, но не буквальной ее формы (графической, или фигурной, поэзии), а раздела, посвященного «присутствию визуальных, пространственных и изобразительных мотивов в любых литературных текстах» [Митчелл, 2017, с. 180].

Данная статья посвящена рассмотрению образа в контексте визуального, но отметим, что в творчестве Паскаля Киньяра важную роль также играет музыка и аудиальное. Музыка и звук используются писателем в попытке проникнуть в суть вещей, понять, что же существовало изначально. Это не противоречит позиции некоторых современных авторов по данному вопросу: «Конкуренция текста и образа ни для кого не новость, и звук для современного познания не менее значим. Поэтому сфера аудиального требует всестороннего изучения – равно как и ее отзвуки в слуховой сфере.» [Крамер, 2023, с. 12].

Концепция образа Паскаля Киньяра

Как уже отмечалось, со временем Паскаль Киньяр разработал собственную теорию образа, элементы которой можно найти в нескольких его трудах. Ссылаясь на мифы Древней Греции, он описывает образ / изображение как то, что невозможно увидеть или то, на что смотреть запрещено. Недозволенный взгляд приводит к исчезновению объекта или же убивает смотрящего. Примеры тому мы находим в мифе об Орфее, который спустился в ад, желая спасти Эвридику, но не устоял перед искушением и оглянулся, чтобы посмотреть на нее. Этот взгляд приговорил Эвридику к жизни в подземном мире. В мифе о Горгоне Медузе речь о том же запрете: любой, кто осмелится посмотреть на нее, умрет, превратившись в камень. Киньяра не оставляет мотив запретного образа, образа, который

невозможно увидеть, который ведет к смерти или исчезновению. Он напоминает читателю о том, что этимологически французское слово « image » восходит к латинскому « imago ». Термин «имаго» использовался для обозначения посмертных восковых масок римлян. Если есть маска, образ, значит, есть и смерть. С самого начала образ связан со смертью, а значит и с тайной и молчанием [Gombin, 2018].



Рис. 1. Médée Méditante

К образам, которые нам не дано увидеть, нужно добавить и образ первосцены. Согласно Киньяру, каждый человек испытывает чувство двойной нехватки, которую постоянно пытается восполнить. С одной стороны, мы не знаем своих истоков, своего происхождения, с другой – нам не дано увидеть сцену соития родителей, из которой мы и произошли [Gombin, 2018]. Обнаружение пещеры Ласко с ее наскальными рисунками оказало большое влияние на понимание Паскалем Киньяром истоков человечества. Это открытие еще четче указало на то, что мы не знаем, что было до нас, и даже наша речь, язык не помогут нам расшифровать древние изображения. Образы в пещере Ласко продолжают хранить молчание.

Оба этих примера (первосцена и рисунки в пещере Ласко) указывают на то, что вначале был образ. Киньяр также утверждает, что искусство появилось до формирования человеческого общества. Соответственно, искусство и изображения, которые являются его плодами, находятся ближе всего к тем доисторическим архаичным временам [Gombin, 2018]. Именно исследуя изображения и образы, можно попытаться приблизиться к пониманию истоков нашего происхождения.

Еще одна важная для Паскаля Киньяра особенность изображений – это их недосказанность, незавершенность действия. В лекции о недостающем сегодня образе он говорит:

*Les peintres rêvent, aspirent à un réel qui n'est pas encore ordonné, qui n'est pas encore consécutif, qui n'est pas encore linguistique, qui n'est pas encore narré, qui ne peut donc pas être représenté*¹ [Quignard, 2021, с. 58].

А также описывает это незаконченное действие, запечатленное в картинах, как и искусство в целом, аристотелевским термином «энтелехия». Получается, что картина, изображение обладают суггестивной природой, поскольку заставляют наблюдателя дополнять недостающее действие при помощи своего воображения [Gombin, 2018].

Некоторые изображения не расшифровать, если не знать легенды, сопровождающей их истории, точнее, событий, которые последуют за изображенной сценой. В лекции о недостающем образе Киньяр рассматривает, среди прочих, фреску (рис. 1), которую называет «Медее размышляющая» (что можно было бы перевести и как «Медее замышляющая» — *Médée Méditante*²) из Дома Диоскуров в Помпеях. На первый взгляд может показаться, что эта сцена наполнена покоем – мать изображена со своими сыновьями и их наставником, дети играют в кости, наставник наблюдает за ними. Но, присмотревшись, мы увидим меч в руках Медеи, ее напряженный взгляд, направленный в будущее. Намерение еще рождается внутри нее, она обдумывает его. Ее раздирают противоположные чувства – любовь к детям и ненависть к мужу. Она ведет внутренний диалог. Эта невидимая борьба разворачивается на фоне мирной сцены, наполненной мягким светом, где дети «jouent aux

¹ «Мечты, чаяния художников – о реальности, которая еще не является упорядоченной, последовательной, лингвистической, она еще не рассказана, а значит, не может быть репрезентирована». – Зд. и далее перевод наш – В. Ф.

² Стоит отметить, что встречающееся в русскоязычных источниках название данной фрески эксплицитно передает содержание этой сцены: «Медее, замышляющая убийство своих детей».

osselets qu'ils sont en train de devenir¹» [Quignard, 2021, 28]. Конечно, скоро она убьет их, но мы не видим того, как она их убивает. Скоро она избавится и от еще не родившегося ребенка, но мы не видим ничего из того, что так скоро произойдет. Этой сцены не хватает. Как пишет дальше Паскаль Киньяр, на греческих фресках не изображается само действие, на них показан момент, предшествующий действию, в который мы еще не знаем о том, что последует. Образ, который нужно увидеть, отсутствует в изображении [Quignard, 2021]. Но миф, рассказ, легенда позволяют нам познать его истинный смысл.

Заключение

Рассмотрев некоторые аспекты разработанной Паскалем Киньяром концепции образа, можно отметить, что французский автор предлагает свое видение пары образ-текст. Он указывает на взаимосвязанность и даже взаимообусловленность этих явлений: образ появился раньше текста, он является предпосылкой для рассказа, а текст помогает «расшифровать» изображение или образ, понять его смысл. Также образ как производная искусства это связь с «былыми временами» (*le jadis*), частичкой паззла, которую мы должны использовать в поисках своих истоков.

*Deux vicaires temporels très différents sont à la disposition des mortels :
l'image, le mot.*

L'image voit ce qui manque.

Le mot nomme ce qui fuit.

*Derrière l'image il y a le désir, c'est le fantasme le jour, le rêve la nuit, c'est
l'oracle la veille.*

*De même que derrière chaque biographie humaine il y a l'Histoire, de même que
derrière le nom propre de chacun d'entre nous il y a un ancêtre, de même derrière
chaque mot il y a un perdu² [Quignard, 2021, с. 63].*

¹«Играют в кости, в которые сами же и превращаются».

²«В распоряжении смертных два абсолютно разных временных наместника: образ и слово.

Образ видит то, чего не достает.

Слово называет то, что убегает.

За образом стоит желание, это фантазия днем, сон ночью, прорицание в час бессонницы.

Так же как за каждой человеческой биографией стоит История, так же как за каждым именем стоит предок, так и за каждым словом стоит то, что было утрачено.»

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Крамер Л.* Гул мира: Философия слушания : пер. с англ. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- Митчелл, У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология / пер. с англ. В. Дрозда. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017.
- Gombin A.* Une image sans langage : les fresques de Lascaux dans l'écriture de l'image chez Pascal Quignard, Elseneur [En ligne], 33. 2018.
- Quignard P.* Sur l'image qui manque à nos jours. Arléa. 2021. № 205. (Collection «Arléa-Poche»).

А. В. Царева

К ПРОБЛЕМЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА

(на примере романа «Ад» А. Барбюса)

Аннотация.

В статье рассмотрена проблема повествовательной перспективы в романе Анри Барбюса «Ад» в контексте философской концепции идентичности Гегеля и ее интерпретации А. В. Кожевым. Рассмотрены основные понятия теории идентичности Гегеля — «Я», «Другой», оппозиция «субъект» — «объект», а также концепция желания как инструмента актуализации и признания «Я» в себе и Другом. В результате исследования сделан вывод о стремлении автора сформировать кризисную идентичность как ответ на переломный исторический период, распад религиозного мифа. Автором поставлена проблема недостижимости человеческой природы за пределами утраченного религиозного пространства.

Ключевые слова:

Другой, Я животной природы, Я человеческой природы, кризисная идентичность, А. В. Кожев, А. Барбюс

Царева Анастасия Владимировна

преподаватель
кафедры отечественной и зарубежной литературы
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
a.v.tsareva@linguanet.ru

Научный руководитель:

Толкачев Сергей Петрович

доктор филологических наук, профессор
профессор кафедры отечественной и зарубежной литературы
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
stolkachov@yandex.ru

Anastasia V. Tsareva

**ON THE PROBLEM OF NARRATIVE
PERSPECTIVE IN THE 20th CENTURY
FRENCH NOVEL (based on the example
of H. Barbusse's novel "Hell")**

Abstract:

The article examines the problem of narrative perspective in Henry Barbusse's novel "Hell" in the context of Hegel's philosophical concept of identity and its interpretation by A. V. Kozhev. The basic concepts of Hegel's identity theory are considered – the "Self", the "Other", the opposition of "subject" and "object", as well as the concept of desire as a tool for actualizing and recognizing the "Self" in itself and in the Other. As a result of the study, a conclusion was made about the author's desire to form a crisis identity in response to the critical historical period, the collapse of the religious myth. The author addresses the problem of the unattainability of human nature outside of the lost religious space.

Keywords:

Other, Self of animal nature, Self of human nature, crisis identity, A. V. Kozhev, H. Barbusse

Anastasia V. Tsareva

Lecturer

at the Department of Russian and Foreign Literature
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
a.v.tsareva@linguanet.ru

Academic advisor:

Sergey P. Tolkachev

Doctor of Sciences in Philology, Professor
Professor at the Department of Russian and Foreign Literature
of the Faculty of Translation and Interpreting
Moscow State Linguistic University
stolkachov@yandex.ru

Введение

Вопрос выбора повествовательной перспективы ставится предельно остро на рубеже XIX и XX веков, когда кризис философско-религиозный, ценностный и вытекающий из этого кризис художественных средств толкает многих авторов за грань традиционной формы, требуя использования новых художественных инструментов в целом и повествовательных инструментов в частности. В данном исследовании вопрос выбора и последующего формирования повествовательной перспективы как синтеза субъектно-речевого, композиционно-сюжетного и пространственно-временного планов нарративного художественного текста связывается напрямую с категорией идентичности, с категориями «Я» и «Другой», роль которых также предельно обострена на фоне кризисного рубежа веков, с вытекающими из них ключевыми для данного анализа категориями «индивидуальное» и «коллективное». Задачей данного исследования является анализ повествовательной перспективы романа «Ад» (1908) французского автора-романиста первой трети XX века Анри Барбюса. Анализ осуществляется с использованием биографического, сравнительно-типологического, культурно-исторического методов. В рамках данного исследования мы будем опираться на теоретические работы Г. Гегеля, А. В. Кожева, М. М. Бахтина, Г. Башляра [Гегель, 2000; Кожев, 1998; Кожев, 2003; Бахтин, 1986; Башляр, 2001].

Конкретизация терминологического аппарата

В работе «Введение в чтение Гегеля» А. В. Кожев описывает и систематизирует ряд понятий, представленных в «Феноменологии духа» Г. Гегеля и оказавших значительное влияние на становление концепции идентичности в западноевропейской художественной литературе первой половины XX века. Помимо ключевых понятий «Я» и «Другой» автор вводит понятия «Я» животной / человеческой природы», «желание» и «желание желания». В рамках данного исследования понятие «желание» является ключевым и требует дополнительного развернутого комментария.

В работе А. В. Кожева речь идет о желании как об инструменте актуализации в рамках самосознания, понимания в себе «Я» человеческой природы и, что еще более важно, понимания и признания «Я» человеческой природы, полностью равноценного своему, в Другом.

Данная работа является критической для понимания того, какую именно роль человек играет в обществе и какую роль общество играет в жизни человека в контексте его самосознания, актуализации в нем «Я» для себя самого.

Мысль А.В. Кожева развивается в данном исследовании в два этапа: в рамках первого этапа он говорит о желании в целом, о типах желания и затем переходит к тому, какую роль желание желания играет в самоактуализации одного человека, каков механизм его работы в рамках отдельной личности; затем в рамках второго этапа он переходит к более широкому плану социального взаимодействия, вводя понятие «желание желания» и демонстрируя, какую роль желание желания играет в осознании «Я» в Другом и наоборот, циклически возвращая, таким образом, данное рассуждение к вопросу осознания «Я» в человеке, но уже без конкретного субъекта и объекта, а с точки зрения взаимной актуализации людей в рамках социума.

Автор выделяет в своем исследовании два типа желания: сперва речь заходит о желании базовом, существующем только внутри себя и направленном исключительно на удовлетворение потребностей первого порядка, то есть не имеющих необходимостью обращение к личности кого-либо, кроме себя самого, – иными словами, желании, актуализирующем в человеке самоощущение, но не самосознание, желании, которое равным образом могло бы принадлежать животному. Затем А.В. Кожев вводит иное понятие желания, которое целиком основывается на, во-первых, нематериальной базе, то есть эмоциях, не имеющих животную принадлежность; во-вторых, данное понятие желания требует наличие не только человека как такового, имеющего исключительно желания первого порядка, но и социума вокруг него – и в данном ключе речь идет уже о тех его желаниях, которые в своем развитии направлены в этот социум. Таким образом, автор дает понять, что желание животной природы и желание природы человеческой принципиальным образом различаются между собой – из чего следует, что и влияние, которое данные желания имеют на сущность человека, различным образом актуализирует его бытие, его самосознание. Именно на наличии желаний второго типа основывается человеческая сущность личности (приобретенная сущность) – в отличие от животного начала, которое присутствует в нем безусловно, поскольку человек, как и зверь, рождается один, сам в себе, вне социума. Но затем, в результате ультимативной экспансии желания, имеющего человеческую природу, человек сперва исторически формирует социум вокруг себя, а затем добровольно

(поскольку в этом также заключается его желание и его потребность) вступает в уже существующий социум вокруг себя.

Путем противопоставления желаний животной и человеческой природы А.В. Кожев обосновывает существование желаний второго типа, поясняя, что наличие материального, физического проявления не является необходимым условием для того, чтобы предмет, о котором идет речь, мог является предметом желания человека – более того, в этом автор и выделяет основное различие: именно отсутствие материального основания под предметом желания, удовлетворение не материальной потребности тела, но потребности духа позволяет определить желание как имеющее надстоящую над животной, т. е. человеческую природу.

А. В. Кожев утверждает далее возможность существования такого понятия, как желание желания, то есть абсолютного желания, желания заполнения не просто пустоты какой-то конкретной базовой потребности, но желание этого желания, желание желать безостановочного заполнения пустоты в себе. Мы можем сказать, что желание желания есть осознание желания как акта, как стремления к бесконечному движению вперед – таким образом, желание желания можно определить как желание безостановочного преобразования материи вне себя в материю в себе, причем материи любого характера – иными словами, желание безостановочной трансформации мира собой в себе. Кожев утверждает, таким образом, желание желания как то, что первоочередно определяет человека как человека, а не как животное, каким он является до достижения желания желания – и только посредством которого он может продолжать оставаться человеком после.

А. В. Кожев далее утверждает, что человеком желается не просто желание, не просто трансформация мира своим «Я», но желание самого себя Другим, то есть трансформация мира Другим человеком. Именно здесь проходит категорическая граница между двумя этапами развития авторской мысли – он переносит понятие желания желания из области собственно человеческого в область взаимодействия человека и социума.

Желание желания выходит за пределы человека и находит своим центром Другого. Как только желание выходит за пределы своего «Я» и включает в себя желание Другого «Я», рождается социум. От этого утверждения А. В. Кожев переходит к выводу, что ключевым для человека является в данном вопросе взаимность – его не столько интересует наличие у Другого человека какого-либо желания животной природы вообще (поскольку данное желание не

позволяет человеку признать за Другим право на «Я», аналогичное собственному, которое появляется у него самого в результате формирования желания (желания), но именно желания (желания), то есть желания, имеющего человеческую природу – более того, речь идет о желании, направленном на собственное «Я». Человек желает быть не просто увиденным Другим, но чтобы Другой желал увидеть его в первую очередь. Не сам факт взгляда имеет здесь принципиальное значение для автора, но факт желания этого взгляда. Иными словами, наличие желания у Другого человека интересно «Я» в той степени, в которой объектом этого желания является сам человек, речь идет о желании быть желанным Другим. Пройдя уже этап желания желания как такового, человек теперь направляет его, но направляет таким образом, чтобы его результатом стало удовлетворение собственной первоначальной потребности, чтобы данное желание прошло полный круг и вернулось к своему «Я», трансформированному уже Другим. А.В. Кожев утверждает, что желание увидеть человека и желание того, чтобы он желал увидеть «Я», имеют в корне своем совершенно разную природу и удовлетворяют принципиально иные потребности.

Далее автор утверждает, во-первых, желание желания как инструмент идентификации «Я» в Другом; во-вторых, взаимозависимость «Я» и Другого, поскольку Другой в той же мере нуждается в желании желания по отношению к себе, в которой в нем нуждается «Я». Более того, после достижения этого осознания появляется возможность говорить об абстрагировании от понятий субъекта и объекта, поскольку они становятся взаимозаменяемыми после прохождения через последнюю инстанцию иерархии от животного к человеку самому по себе и затем к человеку как части социума – через достижение желания желания Другого. После этого человек попадает в циклическую замкнутую систему взаимной актуализации.

Из этого А. В. Кожев заключает, что человек может быть человеком полноценно только как часть социума, и, в частности, посредством своего желания видеть себя частью социума (не обязательно фактического, но хотя бы гипотетического, но до тех пор, пока человек мыслит в категории «Я» и «Другие люди»): посредством желания желать существования в Других «Я» и быть желанным этим «Я». Человек, иными словами, не только актуализирует Другого в себе, но и жаждет актуализации себя Другим. Вне социума, в мире, в котором нет понятия «Другой», не может быть «Я» в самом человеке, поскольку «Я» становится таковым только посредством достижения желания желания Другим. Таким образом, в иерархии А. В. Кожева речь идет

об актуализации сперва себя как человека, а не животного, затем Другого как человека в своих глазах, а затем вновь актуализации себя как человека, но уже через призму взгляда Другого – и через этот взгляд, трансформировавший свое «Я», найти подтверждение своей актуализации.

Иерархия категорий «Я» и «Другой»: концепция «неличности» в романе А. Барбюса

В исследуемом романе А. Барбюса нет героя-повествователя, который представлял бы «Я» человеческой природы – центральную повествовательную позицию в тексте занимает условная «неличность»: герой не обладает ни личностными характеристиками (именем, консистентной памятью и пр.), ни желаниями второго порядка, т. е. желанием желания Другим. Но при этом героя нельзя соотнести единственно с «Я» животной природы, так как он распознает в себе желания первого порядка и преодолевает их:

Je n'ai pas d'autre recours que de désirer, de me dépasser moi-même à force de désir, de rêve et d'espoir, de désirer et de posséder mon désir. – У меня нет иного выхода, кроме как желать, превзойти самого себя силой желания, мечты и надежды и возобладать своим желанием (А. Барбюс. Ад)¹.

Иными словами, перед нами герой, находящийся в промежуточном состоянии, в своеобразном Лимбе (на что также указывает его абстрагированное от внешнего мира положение наблюдателя) – герой, уже осознавший и превзошедший свое животное начало, но бесконечно удаленный от возможности реализовать потребности человеческого порядка.

Одновременно с этим в романе мы находим предельную фиксацию на полифоническом образе Другого, который герой-повествователь наблюдает через дыру в стене комнаты – «сакрализованного» наблюдаемого пространства. На сакрализацию пространства указывает неоднократное обращение автора к религиозным эпитетам: *angéliquement, comme le salut* и пр.

Герой намеренно изолирует себя от общества и от всякого социального взаимодействия – и даже подчеркивает, что его

¹Здесь и далее перевод наш. – А. Ц.

вмешательство, его присутствие, его переход с позиции наблюдателя на позицию субъекта лишил бы Другого абсолютной ценности:

Dans un sursaut violent, je voulus en réalité la toucher... Détruire ce mur, ou sortir de ma chambre, crever la porte, me jeter sur elle <...> Il est facile d'avoir une femme entre les mains et d'en faire ce qu'on veut : c'est un sacrilège... – В приступе ярости мне хотелось подлинно прикоснуться к ней... Разрушить эту стену или выйти из моей комнаты, сломать дверь, броситься к ней <...> Легко иметь женщину у себя в руках и делать с ней все, что захочется: это святотатство... (А. Барбюс. Ад)

Более того, в ряде сцен происходит практически полная деконструкция образа-повествователя и трансформация его в сосуд для Другого: наблюдая первый подростковый поцелуй двух возлюбленных, герой объявляет себя носителем памяти об этом событии, важность которого влюбленные сейчас не понимают и потому забудут его:

Je me souviendrai, quand eux ne se souviendront plus. <...> ce chant précieux, je le prends, je l'ai, je le garde. Il palpète sur mon cœur. J'ai volé, mais j'ai sauvé de la vérité. – Я буду помнить, когда они уже перестанут. <...> эту драгоценную песнь – я беру ее, я ей обладаю, я ее сохраняю. Она бьется в моем сердце. Я украл, но я сохранил правду (А. Барбюс. Ад).

Применительно к исследуемому роману можно говорить об амбивалентном образе Другого – о «сакрализованном» Другом, находящемся в наблюдаемой комнате и обладающем абсолютной ценностью, и о Другом вне комнаты, «десакрализованном», противопоставленном самому себе, – в тексте данная амбивалентность подчеркивается в рамках трансформации одного и того же образа из одной ипостаси в другую.

Единственным Другим, желание которого позволило бы герою признать в себе человека, является Другой, уединенный в сакральном недостижимом пространстве наблюдаемой комнаты. Покинув комнату, потеряв собственное одиночество, он теряет статус абсолютного Другого, статус «Я» человеческой природы – таким образом, актуализация через его признание невозможна, герой обречен на то, чтобы остаться «неличностью».

Можно предположить, что абсолютной ценностью обладает только «невозможный» Другой, находящийся в полном уединении сакрализованного пространства, несуществующий во внешнем мире – парадоксальный, в силу того что для подлинного существования

Другому необходим социум, но в данном случае именно одиночество наделяет его абсолютной ценностью:

Si c'était une fille, ce ne serait plus elle, – qui est angéliquement seule. – Если бы она была девкой, она не была бы больше собой – ангельски одинокой (А. Барбюс. Ад).

Понятие абсолютной ценности, человеческой природы отрывается от человека и переходит в пространство недостижимого сакрального, что, как мы предполагаем, является ответом на кризис религиозного пространства и религиозного мифа: бытие человеком невозможно за пределами сакрального пространства, которое утрачено, – следовательно, сама возможность бытия Человеком ставится под сомнение.

Но и само бытие Человеком в сакральном пространстве наблюдаемой комнаты, предположительно, подвергается разложению – автор последовательно деконструирует образ Другого, одновременно утверждая его абсолютную ценность:

- во-первых, автор первично идентифицирует женщину через ее физическое воплощение, через плотское желание, которое испытывает герой-повествователь, видя ее через дыру в стене:

Son ventre ! Que m'importaient son sein, ses jambes ! – Je m'en souciais aussi peu que de sa pensée et de sa figure, déjà abandonnées. C'est son ventre que je voulais et que j'essayais d'atteindre comme le salut / Ее живот! Какое мне дело до ее груди, ее ног! – Они заботили меня так же мало, как ее мысли, ее лицо, уже мной покинутые. Именно ее живот я желал и стремился к нему как к спасению (А. Барбюс. Ад).

- во-вторых, автор настаивает на отрыве наблюдаемой женщины от живого существования как такового, на ее сходстве с различными видами искусства:

Alors elle demeura immobile, – inexplicable, effacée... <...> ...elle est semblable à un chef-d'œuvre ; elle reste aussi distante, aussi immuable, dans l'écart de l'abîme et du silence, que la statue et la musique. – Она оставалась неподвижной, – необъяснимой, стертой... <...> она подобна шедевр; она остается такой же далекой, неподвижной в просвете бездны и тишины, как скульптура и музыка (А. Барбюс. Ад).

Представленные примеры еще раз доказывают предположение о «невозможном» Другом – как пространственно (невозможным за пределами сакрального пространства), так и сущностно (деконструкции подвергается само понятие Другого как Человека).

Заключение

Мы предполагаем, что применительно к исследуемому роману можно говорить о двух основных функциях героя-повествователя:

- во-первых, создание «неличного» образа позволяет автору при помощи сопоставления и противопоставления статического неличного образа и динамической галереи личностных образов максимально обособить в последних «Я» человеческого порядка, сформулировать, что именно создаст индивидуальную личность;
- во-вторых, и получившиеся личностные портреты, и неличный портрет героя-повествователя одинаково можно назвать кризисными – таким образом, в романной системе образов мы находим авторское стремление ответить на социальный кризис эпохи и на кризис личности в социуме и вне его, попытку определить место личности в «новом» мире и определить, что именно делает ее личностью, тем, что мы определили как «Я» человеческого порядка, в переломный момент разложения прежних эстетико-философских и нравственных оснований. Предположительно, отчасти этим продиктован высокий уровень натуралистичности исследуемого текста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- Башляр Г. Земля и грезы о покое / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001.
- Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000.
- Кожев А. В. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2003.
- Кожев А. В. Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос, Прогресс-Традиция, 1998.
- Рикер П. Я-сам как другой. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008.

Ю. В. Чернова

**МИР МУЗЫКИ
В «ТАИНСТВЕННОЙ» ПОВЕСТИ
И. С. ТУРГЕНЕВА «КЛАРА МИЛИЧ»**

Аннотация.

В статье рассмотрена музыкальная составляющая «таинственной» повести И. С. Тургенева «Клара Милич», предпринята попытка выделить функции музыки в художественном произведении, а также продемонстрировать связь прозаического текста с философскими и эстетическими взглядами писателя.

Ключевые слова:

мир музыки, «таинственные» повести, И. С. Тургенев, «Клара Милич», любовь и смерть

Чернова Юлия Владимировна

кандидат филологических наук
и.о. заведующего кафедрой отечественной
и зарубежной литературы переводческого факультета
старший научный сотрудник лаборатории
сравнительного литературоведения
и культурной дипломатии
Института международных отношений
и социально-политических наук
Московского государственного
лингвистического университета
iu.v.chernova@linguanet.ru

Yulia V. Chernova

**THE WORLD OF MUSIC
IN THE “MYSTERIOUS” STORY
BY I. S. TURGENEV “CLARA MILICH”**

Abstract.

The article examines the musical component of the “mysterious” story by I.S. Turgenev “Clara Milich”, attempts to highlight the functions of music in a work of fiction, as well as to demonstrate the connection of the prose text with the philosophical and aesthetic views of the writer.

Keywords:

the world of music, “mysterious” stories, I. S. Turgenev, “Klara Milich”, love and death

Yulia V. Chernova

Ph.D. in Philology

Acting Head of the Department of Russian and Foreign
Literature of the Faculty of Translation and Interpreting
Senior Researcher of Laboratory for Comparative Literature
and Cultural Diplomacy of the Institute
of International Relations and Social-Political Sciences
Moscow State Linguistic University
iu.v.chernova@linguanet.ru

Введение

Музыка в произведениях И. С. Тургенева неразрывно связана с темой искусства во всем творчестве писателя. «Сферой жизни, в которой Тургенев находил истинное духовное наслаждение, является искусство, особенно музыка. Как в жизни самого писателя, так и многих его персонажей музыка имеет большое значение» [Гражис, 1966, с. 35].

Значимость роли музыки в творчестве русского писателя отмечал А. Н. Крюков: «Мир музыки нашел отображение в художественной прозе Тургенева. У него немного произведений, герои которых не поют, не музицируют, не говорят о музыке, не посещают концертов. Число, место, масштабы музыкальных эпизодов, наконец, авторское отношение к ним свидетельствуют о важности возложенных на них задач. В ряде сочинений Тургенева музыка – существенное средство характеристики героев» [Крюков, 1963, с. 5].

Однако в произведениях И. С. Тургенева далеко не каждый герой способен на сверхчувственную любовь (а именно ее и воспевал автор). Исходя из концепции писателя, неспособность человека любить равнозначна его духовной смерти. В связи с этим именно рядом с «живыми» героями возникает музыка. Богатый внутренний мир позволяет им понимать всю глубину музыки.

Таким образом, музыка становится индикатором и значимой характеристикой авторского отношения к персонажу: если он наделен любовью к музыке или умением ее чувствовать, исполнять, то можно утверждать, что этот герой близок автору. Соответственно, поверхностное, несерьезное отношение к музыкальному искусству, слезливо-сентиментальное ее исполнение, а также фальшивое пение являются отрицательной характеристикой героя.

Музыкальное искусство также становится связующим звеном между Любовью и Смертью, которые были неразделимы для автора, что в дальнейшем нашло отражение в его произведениях. «... есть любовь и любовь – любовь, переживаемая физически и бессильная перед смертью и любовь сверхчувственная, неколебимая и при смерти того, кто живет в ней и ею, находящаяся вне времени, бессмертная» [Топоров, 1998, с. 58].

Для Тургенева жизнь без любви невозможна. В дневниковой записи от 2 марта 1872 года Э. Гонкур говорит о беседе между литераторами, произошедшей у Флобера. «Знаете, иногда в комнате стоит еле уловимый запах мускуса, и его невозможно изгнать, выветрить... Так вот, я словно чувствую вокруг себя запах смерти, тления,

небытия... <...> Объяснение этому, мне кажется, заключается в одном: в неспособности любить – по сотне причин – по причине моих седин и так далее, – в полной невозможности любить. Теперь я уже не способен на это. И вот понимаете – это смерть!» [Топоров, 1998, с. 7].

Музыкальная составляющая в «таинственной» повести Тургенева «Клара Милич»

По-прежнему остается дискуссионным вопрос о том, какие именно повести относить к «таинственным». Их появление связано непосредственно с исторической ситуацией в России 60–70-х годов. Ощущение шаткости жизни, порожденное в 60-е годы крушением надежд на улучшение положения простого народа после отмены крепостного права и усугубленное в 70-е годы разочарованием народников, становится знаком эпохи. Зыбкость всех сфер общества закономерно отразилась в противоречивости убеждений, внутреннего состояния, психики людей того времени. Именно человеческую психику И. С. Тургенев сделал предметом художественного исследования в «таинственных повестях».

В «таинственных повестях» И. С. Тургенев по-прежнему оставался верен традиции реалистического искусства, которое было доминирующим направлением в литературе 60–70-х гг. Как отмечает Л. Н. Осьмакова: «Тургенев несколько не изменял реализму, вводя "таинственное" в свои произведения. Напротив, он, не нарушая художественной системы реализма, попытался раздвинуть его рамки» [Осьмакова, 1984, с. 14], обратившись к романтической фантастической традиции. В героях И. С. Тургенева идет постоянная борьба рационального и иррационального, в их попытках объяснить происходящее непрерывно борются два голоса – голос разума и голос болезненного, обостренно восприимчивого воображения. Мир «таинственных» повестей пронизан звуками насквозь. Эти звуки порой создают основу двух миров: гармоничного мира света и любви и дисгармоничного мира смерти. Их сюжет, как правило, развивается по одной схеме: в обыденную повседневную жизнь вторгаются какие-либо таинственные, сверхъестественные силы, которые оказываются неподвластны рациональному мировосприятию героя. Их действия носят фатально-неотвратимый характер, что в дальнейшем разрушительным образом сказывается на судьбе попавшего под их влияние персонажа.

Стоит отметить, что фантастические, мистические элементы появляются не только в позднем творчестве Тургенева. В своей книге «Странный Тургенев» В. Н. Топоров утверждает, что мистическое начало было присуще Тургеневу всегда: «хронологическая каталогизация основ тургеневских произведений показывает, что как в самых ранних (“Андрей Колосов”, 1844), так и в самых поздних (“Клара Милич”, 1883) повестях и рассказах мистические элементы играли существенную роль» [Топоров, 1998]. Музыкальная составляющая в «таинственных повестях» способствует усилению мистического начала. Обратимся к анализу музыкальной составляющей в повести «Клара Милич (После смерти)», которую исследователи бесспорно относят к «таинственным» повестям.

В «таинственных» повестях Тургенева музыка выступает не только способом характеристики персонажа, но и, как мы отметили, связующим звеном между двумя ключевыми темами в творчестве писателя – Любовь и Смерть.

Характеристика главной героини повести – Клары Милич – дается опосредованно, в сравнении с двумя выдающимися певицами:

...и на этом утре ты можешь услышать девушку... необыкновенную девушку! – Мы еще не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?.. потому что она и поет превосходно, и декламирует, и играет... Талант, братец ты мой, первоклассный! (И. С. Тургенев. Клара Милич)

Несмотря на то, что читатель еще не знаком с самой героиней, он с легкостью может сделать вывод о том, что она близка автору. Посредством упоминания двух оперных певиц дана высокая оценка таланта Клары и амбивалентность ее образа. С одной стороны, она способна подчинить себе публику, как Рашель, а с другой – умеет чувствовать музыку, искусно передавать эмоции, как Виардо. Таким образом, героиня соединяет в себе лучшие качества оперных и драматических певиц. Знакомство с героиней происходит на литературно-музыкальном утре. Однако Аратову «не особенно понравилось ее пение» (И. С. Тургенев. Клара Милич).

Аратова Тургенев также наделяет музыкальной характеристикой. Во-первых:

...у Аратова в кабинете действительно находилось пианино, на котором он изредка брал аккорды с уменьшенной септимой... (И. С. Тургенев. Клара Милич)

Как отмечает Л. Н. Назарова, уменьшенные септаккорды на протяжении XVIII–XIX веков были популярным приемом для характеристики остродраматических ситуаций в операх, что переросло в своего рода музыкальное клише. Однако для характеристики персонажа важно подчеркнуть, что уменьшенные септаккорды – это один из наиболее неустойчивых аккордов, который всегда стремится к разрешению, к тонике, что подчеркивает пограничное состояние персонажа, его внутреннюю неопределенность, неустойчивость, дисгармоничность. Именно встреча с Кларой позволяет ему понять себя, найти ту самую гармонию.

Интересен выбор описываемых Тургеневым романсов в исполнении Клары Милич – М. И. Глинка «Только узнал я тебя...» и П. И. Чайковский «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...», – которые обретают символическое звучание в контексте повествования.

Тургенев создает картину скучного и посредственного концерта, чтобы оттенить на этом фоне выступление Клары:

флейтист чахоточного вида... просвистал пьеску... <...> ... толстый господин в очках, очень на вид солидный и даже угрюмый, прочел басом Щедринский очерк; хлопали очерку, не ему... <...> фортепианист, уже знакомый Аратову... пробарабанил ту же листовскую фантазию (И. С. Тургенев. Клара Милич).

После исполнения романса Глинки Аратов понял, что уже видел эти темные глаза, которые станут целью его смерти. *И жизнь, и все радости жизни / В жертву тебе я принес* – эти слова из романса Глинки становятся пророческими. Оказавшись под властью Клары, он действительно принес ей себя в жертву. Пророческими также являются строки романса:

*Ты мне сказала: «люблю»,
И чистая радость слетела
В мрачную душу мою.*

Душа Аратова была мрачна от страданий, поскольку он не смог простить себе, что не оценил при жизни Клару. После ее смерти желание быть рядом с Кларой оказывается единственной его целью, и ничто его больше не беспокоит, только с ней он будет счастлив.

*Каждую светлую мысль,
Высокое каждое чувство
Ты зарождаешь, ты зарождаешь в душе.*

Только его собственная смерть способна принести ему счастье. Таким образом, романс предопределяет дальнейшее развитие сюжета.

Романс Чайковского, как и романс Глинки, становится символическим. Аратов последние свои часы проводит в ожидании встречи с Кларой.

*Ах, только тот, кто знал свиданья жажду,
Поймет, как я страдал и как я стражду.*

Взгляд и отношение Чайковского к Любви было не менее трагическим, чем у Тургенева. Зачастую в творчестве композитора утверждается невозможность достижения полного, вечного счастья, торжество рока над любовью. В партитуре этого романса прописано его исполнение самим Чайковским. Вместо замедления, которое, как правило, следует после кульминации на *fortissimo* (итал. *очень громко*) «Поймет, как я страдал», следует ускорение. Но у Чайковского «и как я стражду» поются с ускорением и очень тихо. Описание исполнения этого романса Кларой еще раз иллюстрирует нам глубокую осведомленность самого Тургенева.

Этот романс она спела иначе, чем первый – вполголоса, словно устала... и только на предпоследнем стихе: «Поймет, как я страдал», – у нее вырвался звенящий, горячий крик. Последний стих: «И как я стражду»... она почти прошептала, горестно растянув последнее слово (И. С. Тургенев. Клара Милич).

Момент на *fortissimo* позволяет показать всю ту бурю страстей, которая скрывается за внешне сдержанным и спокойным исполнением всего романса.

Таким образом, обращения в произведении к романсу Глинки «Только узнал я тебя...» и романсу Чайковского «Нет, только тот, кто знал...» не случайны. Они говорят о любви и страданиях, которыми была полна Клара. Судьбы героев повести предопределены и наполнены страданиями. Только необъяснимое и всепоглощающее чувство любви оживляет Аратова и приводит к торжеству любви над смертью, а также к обретению внутренней гармонии.

Заключение

Музыка в повести Тургенева «Клара Милич» становится средством характеристики внутреннего мира героев, выполняет

сюжетообразующую функцию и создает мистико-символическую атмосферу. «В повестях Тургенева элегия неудавшегося счастья образует неизменный финал и неизменное сопровождение» [Пумпянский, 2000, с. 437].

Сюжетные связи между музыкальным и прозаическим произведением призваны акцентировать внимание читателя на философской проблеме любви и смерти, восприятие которой сформировалось у Тургенева под влияние философии А. Шопенгауэра. Истинное чувство в творчестве писателя всегда оказывается под влиянием сил, которые не подчиняются рациональному началу. Следуя за Шопенгауэром [Шопенгауэр, 2018], Мировая Воля заставляет каждого человека центрироваться на своем «я» и удовлетворять его ненасытные желания; одно из самых сильных желаний в человеке – диктуемое половым инстинктом стремление к чувственному удовлетворению, которое, в силу взаимодействия Любви и Смерти – двух главных ликов Мировой Воли, – есть бессознательное стремление к саморазрушению. В связи с этим любовь, основанная на чувственном влечении, или любовь-страсть, всегда ведет к гибели, всегда трагична.

Счастье, которым могут обладать герои, очень зыбко. За счастливые мгновения приходит расплата – смерть. А если пытаешься противостоять этой разрушительной силе, то получишь страдания, от которых никуда не скрыться, поскольку сердце будет продолжать любить.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Батюто А. И. Избранные труды. СПб., 2004.
- Граjis П. И. Тургенев и романтизм. О сочетании реалистического и романтического образного отражения. Казань, 1966.
- Крюков А. Н. Тургенев и музыка. Л., 1963.
- Осьмакова Л. Н. «Таинственные» повести и рассказы И.С. Тургенева в контексте естественнонаучных открытий второй половины XIX века // Научные доклады высш. шк. филол. науки. 1984. № 1. С. 9–14.
- Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Топоров В. Н. Станный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
- Шопенгауэр А. Метафизика половой любви // Малое собрание сочинений / А. Шопенгауэр; пер. с нем. Ю. Айхенвальда, Ф. Черниговца. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018.

И. Б. Чернявский

БАРОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА В ТВОРЧЕСТВЕ НОВАЛИСА

Аннотация.

В статье рассматриваются эстетические пересечения между барокко и романтизмом – двумя родственными направлениями европейской культуры – на материале поэтико-философской концепции сокровенного Я в творчестве немецкого барочного поэта и мистика Ангелуса Силезиуса и поэта и философа йенского круга романтиков Новалиса.

Ключевые слова:

барокко, романтизм, Новалис, Ангелус Силезиус, мистическая антропология

Чернявский Иван Борисович

кандидат филологических наук
преподаватель кафедры отечественной
и зарубежной литературы
переводческого факультета
Московского государственного
лингвистического университета
chernyavskiy_ib@mail.ru

Ivan B. Chernyavskiy

THE BAROQUE TRADITION OF ANGELUS SILESIIUS IN THE WORKS OF NOVALIS

Abstract.

The article exposes the aesthetic interactions between Baroque and Romanticism – two related movements in European culture – based on the poetic and philosophical concept of the innermost Self in the works of the German Baroque poet and mystic Angelus Silesius and the poet and philosopher of the Jena circle of romantics Novalis.

Keywords:

baroque, romanticism, Novalis, Angelus Silesius, mystical anthropology

Ivan B. Chernyavskiy

Ph.D. in Philology

Lecturer

at the Department of Russian and Foreign Literature

of the Faculty of Translation and Interpreting

Moscow State Linguistic University

chernyavskiy_ib@mail.ru

Введение

История европейской культуры может быть рассмотрена как смена крупных идейно-эстетических систем, художественных методов и направлений. При этом сам этот процесс имеет некоторые закономерности, выявляющие специфику самих направлений. Так, рассматривая глобальный европейский художественный процесс XVII–XX веков, выявляется, что каждое магистральное направление отрицает предыдущее, сближаясь, таким образом, с тем, что отрицалось до него. Так, например, модернизм сближается с романтизмом, а романтизм с барокко. Весь этот процесс носит диалектический характер, потому что вместе с отрицанием присутствует и имплицитное принятие, позволяющее прийти к чему-то качественно новому. Так, например, реализм отрицает субъектоцентричные и иррациональные основания романтизма, но принимает его психологизм и свободный стиль творчества. Исходя из этого, всё многообразие художественных направлений и методов может быть в известной степени сгруппировано на две части, которые разными исследователями связываются с бинарными оппозициями, например, с рационализмом – иррационализмом [Бычков, 2004] или со стабильными эпохами – переходными эпохами [Луков, 2008]. В этой связи между некоторыми художественными течениями обнаруживается идейное и эстетическое родство, как, например, между барокко, романтизмом и символизмом.

Барокко и романтизм роднит схожая картина мира, признающая значимость вдохновения и чувственной стороны искусства, а также интерес ко всему необычному, фантастическому, так как видимая реальность может быть иллюзией, маскирующей хаос или скрывающей иные, более возвышенные миры. При этом близость между направлениями проявляется не только в схожих эстетических установках, формирующих фундамент тех или иных методов, но и в непосредственной художественной практике, рецепции идей, образов и мотивов, а также в скрытом или прямом цитировании предшественников через один такт культуры. Репрезентативным примером подобного диалога является обращение поэта и философа раннего немецкого романтизма Новалиса (Novalis, Friedrich von Hardenberg, 1772–1801) к барочной традиции, что особенно заметно в свете влияния Ангелуса Силезиуса (Angelus Silesius, 1624–1677) на роман-фрагмент Новалиса «Ученики в Саисе» («Die Lehrlinge zu Sais», 1802).

«Ученики в Саисе» Новалиса и «Херувимский странник» Ангелуса Силезиуса: философско-художественный диалог

В натурфилософском романе-фрагменте Новалиса «Ученики в Саисе» в голосах учеников, собравшихся у храма Исиды, воплощаются различные взгляды на суть природы, ее связь с человеком и поэзией. Среди этих голосов слышны неоплатонические, герметические, штюмерские и иные взгляды, которые образуют своеобразный взаимодополняющий хор позиций, отражающий представления самого Новалиса. В этом хоре отчетливо слышен на семантическом и даже лексико-стилистическом уровнях Ангелус Силезиус (урожденный Иоганнес Шефлер) – теолог и барочный поэт XVII века. Среди его наиболее значимых трудов выделяется сборник гимнов «Святая радость души, или духовные пасторали» («Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder», 1657) и сборник философско-лирических афоризмов «Херувимский странник» («Cherubinischer Wandersmann», 1674), в котором обильно используется жанр «Sinngedicht» (букв. «мыслестих») – монодистих, написанный шестистопным ямбом с парной рифмовкой, близкий по своим формально-содержательным признакам эпиграмме [Новожилов, 2010]. Характеризуя своеобразие этого сборника, Н. О. Гучинская определяет его жанр как «лирическую богословскую поэзию» [Гучинская, 1999, что относит эту книгу Ангелуса Силезиуса одновременно к художественной и теологической литературе.

В центре мистико-поэтических размышлений Ангелуса Силезиуса лежит концепция сокровенного Я, развивающая идеи христианской антропологии, обожения и внутренней молитвы. Субъект в определенном мистико-философском смысле уравнивается с Богом в своем онтологическом статусе: «Ich bin wie Gott, und Gott wie ich» / «Я – как Бог, а Бог – как я» (Ангелус Силезиус. *Херувимский странник*). В результате мистического созерцания субъект может не просто обожиться, стать подобным Божеству, но буквально обнаружить в себе Бога: «Sol ich mein letztes End, und ersten Anfang finden, / So muß ich mich in Gott, und Gott in mir ergründen / Und werden daß war Er: Ich muß ein Schein im Schein: / Ich muß ein Wort im Wort: ein Gott im Gotte seyn» / «Чтоб ведать свой предел и знать свои истоки, / Я должен Бога зреть – в себе, себя же – в Боге / И внити в суть Его: стать в Боге Божеством, / Во Славе Славою, а во Христе Христом» (Ангелус Силезиус. *Херувимский странник*). Эта мистическая корреляция глубочайшего погружения в себя с целью обнаружения в субъекте божественного начала лежит в основе всей религиозно-поэтической

системы Ангелуса Силезиуса. Подобные идеи были близки и Новалису, хотя его субъектоцентризм во многом базируется на наукоучении И. Фихте (Johann Gottlieb Fichte, 1762–1814), а обожествление могло иметь еще и неоплатонические коннотации, но художественный мир Новалиса принципиально синкретичен, встречаются в нем и отголоски концепции теозиса в духе Ангелуса Силезиуса, например, когда Новалис пишет, что «каждый человек, живущий Богом и в Боге, сам должен стать Богом»¹ или в этом фрагменте: «Мир – это результат взаимодействия меня и Божества»². Совпадения с афоризмами Ангелуса Силезиуса обнаруживаются едва ли не на лексическом уровне, а не только на концептуально-типологическом.

Из идеи микрокосма, в котором обнаруживается Божество, Ангелус Силезиус приходит к мысли, что и макрокосм может быть выведен из субъекта или даже непосредственно находиться в нем: «Der Orth ist selbst in dir / Nicht du bist in dem Orth, der Orth der ist in dir: / Wirfstu ihn auß, so steht die Ewigkeit schon hier» / «Не ты, а мир – в тебе / Не ты вместился в мир, а мир в тебя вмещён, / Извергнешь ты его – обрящешь вечный Трон» (*Ангелус Силезиус. Херувимский странник*). С целью сохранения ритмики монодистиха, переводчица использовала близкие по смыслу лексемы, отражающие замысел автора, однако «der Orth» переводится скорее как «место, пространство», а «Ewigkeit» – это вечность. Однако наличие мира в субъекте подразумевается в этом и других стихах: «Der Mensch ist alle Dinge» / «В тебе – весь мир» (*Ангелус Силезиус. Херувимский странник*). Само пространство разворачивается посредством человеческого присутствия и участия. Без человека нет и мира. Отсюда следует, что субъект выводит природу из своего духовного универсума, однако это свидетельствует о вторичности и бездушности космоса. Ангелусу Силезиусу близка пантеистическая концепция вселенной, не ограничивающая Бога рамками бытия, но сама природа одухотворена его присутствием в ней, так как сам мир является продуктом Божественной мысли, Слова: «Der Ort und's Wort ist Eins» / «Едины мысль и мир» (*Ангелус Силезиус. Херувимский странник*). Эти идеи синонимичным образом звучат в «Учениках в Саисе». Так, один из учеников представляет природу в качестве производной человеческого духа, однако подобная метафизическая экспликация является таинственной и одухотворенной: «Неужели они не замечают, как верно запечатлено природой их существо?.. Человек чувствует свою власть над миром, его могущественное Я превыше зияющей пустоты и во веки веков

¹Новалис. Естественнаучные штудии 1798–1799 годы // Новалис. Фрагменты. М., 2014. С. 215.

²Новалис. Фрагменты и штудии 1797–1798 годы // Новалис. Фрагменты. М., 2014. С. 168.

не унижится до этого безысходного коловращения. Являть согласие, приобщать к нему – вот внутреннее призвание человека» (Новалис, Генрих фон Офтердинген). Разумеется, в этом философском голосе узнается И. Фихте с его концепцией Я (Ich) и Не-Я (Nicht-Ich), однако лексическое и концептуальное преломление крайнего субъективизма здесь отзывается в духе Ангелуса Силезиуса. Это следует из тех слов и выражений, что Новалис использует в оригинале: «Er fühlt sich Herr der Welt, sein Ich schwebt mächtig über diesem Abgrund, und wird in Ewigkeiten über diesem endlosen Wechsel erhaben schweben» (*Novalis, Schriften*). В образе «владыки мира» («Herr der Welt») отражаются представления о божественной роли человека в организации природы, эта идея восходит к мифопоэтическому мотиву именования живой и неживой природы Адамом до грехопадения, а у Новалиса через немецких христианских мистиков конкретизируется в концепте «мессии природы». Abgrund (бездна, первооснова) – один из ключевых терминов немецкого христианского мистицизма, встречающийся у Мастера Экхарта и активно разрабатывающийся Я. Бёме. В его интерпретации der Abgrund (в поздних версиях – der Ungrund) соотносится с непознаваемым Божеством Майстера Экхарта, это первичная тьма, абсолютное основание всего, содержащая бесконечный потенциал возможностей. В ней Бог обнаруживает и самосознает себя в качестве трехипостасного Абсолюта. В «могучем воспарении Я» над этой первоосновной бездной звучат теозические мотивы Ангелуса Силезиуса, так как для обнаружения пределов собственного духа необходимо «превыше Бога стать, уйти в надмирный скит» («Ich muß noch über Gott in eine wüste ziehn») (*Ангелус Силезиус. Херувимский странник*). Тогда через мистическое познание себя и природы обнаружится возможность подняться к вечности (Ewigkeit). Здесь Новалис практически повторяет слова Ангелуса Силезиуса, обнаруживающие много родственного воззрениям самого Новалиса, который, однако, указывает, что среди натурфилософского многоголосья учеников истина обретается не в верности одной концепции, но скорее в чувственно-художественном постижении себя и любви.

Заключение

Из трех основных линий немецкой барочной традиции, к которым относятся 1) мрачная, эсхатологическая фантастическая лирика Андреаса Грифиуса (Andreas Greif, 1616–1664), 2) маньеристская, вычурно-изоощренная поэзия Христиана фон Гофмансвальдау

(Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, 1616–1679) и 3) мистико-религиозная лирика Ангелуса Силезиуса, Новалис выбирает последнюю. Это обстоятельство позволяет указать не только на идейно-эстетическую близость романтизма и барокко в целом, но и на соположения отдельных внутренних национальных и идейных вариаций этих крупных художественных направлений, а также идеостилей отдельных авторов и поэтов. Таким образом, восприятие Новалисом мистической концепции сокровенного Я в поэзии Ангелуса Силезиуса, преломленное через призму романтической философии, выявляет как общее, так и особенное в диалогических отношениях художественных систем барокко и романтизма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004.

Гучинская Н. О. Ангел Силезский и немецкая мистика // Ангелус Силезиус. Херувимский странник (Остроумные речения и вирши). СПб.: Наука, 1999. С. 5–54.

Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2008.

Новожилов М. А. Теория эпиграммы в немецких поэтиках XVII–XVIII вв. // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель. М.: Intrada, 2010. С. 455–458.

Время открытий

Читаю работы молодых коллег и вспоминаются строки Александра Блока:

Нам внятно все – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Поэт прочерчивает сквозную линию, которая движется вместе с новыми поколениями, вбирающими опыт иных культур. И даже не вопреки разного рода отменам, а органически, непосредственно. И в то же времяверяющими опыт иностранный отечественным.

Это мы и видим в работах, представленных в сборнике, в диапазоне от барокко до авангарда, от чернильного письма до мультимедийных построений.

За каждым текстом стоит большая предварительная работа, а сам текст – это не просто изложение материала, но и выстраивание определенной концепции, а значит включение собственного взгляда на предмет.

Важно также, что мы все работаем в поле сравнительного литературоведения, опираясь на достижения филологической науки.

Каждый новый текст – это открытие. Прежде всего для себя. Но через себя – для других.

И вот в роли такого другого – открываю для себя авангардного чилийского поэта Пабло де Роки, ученого персонажа в произведениях Стругацких, образ Лондона в романах Питера Акройда, образ Достоевского в мультижанровой японской мультипликации, граничный образ пейзажа у Джона Кутзее в его романе «Осень в Петербурге», воплощение «Заключения смехом» Велимира Хлебникова в венгерских переводах, образ трех воронов в литературной обработке английских народных баллад, воплощение барочной традиции Ангелуса Силезиуса у романтика Новалиса, образ дворцового Стивенса «в контексте самурайской этики эпохи Эдо» из романа Кадзуо Исигуро, роль музыки в «таинственном» романе И. С. Тургенева «Клара Милич», образ Другого в романе Анри Барбюса «Ад», тенденцию игровых заголовков в газете «Коммерсант», проблему стратегического нарратива политической риторики в Индии...

Бывают разные времена. На мой взгляд, сейчас у нас – время открытий! Наша ближайшая задача – продолжить его новыми открытиями!

Сергей Бирюков

доктор культурологии,
почетный профессор ТГУ имени Г. Р. Державина,
ведущий научный сотрудник лаборатории
сравнительного литературоведения и культурной дипломатии
Института международных отношений и социально-политических наук
Московского государственного лингвистического университета

Научное издание

ОБРАЗ РЕАЛЬНОСТИ – РЕАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА

*Сборник научных трудов
по проблемам литературоведения
и смежных гуманитарных наук*

Редактор В. А. Геронимус
Компьютерная верстка: А. В. Алымов

Подписано в печать 26.12.2024
Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 8,7
Заказ № 109/24

ФГБОУ ВО МГЛУ

Адрес редакции:

г. Москва, ул. Остоженка, д. 38, стр. 1
Тел./факс (495) 245-33-23
E-mail: ipk-mglu@rambler.ru