

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
МИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
БЕЛОРУССКАЯ АССОЦИАЦИЯ АМЕРИКАНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

**АМЕРИКАНСКИЕ И ЕВРОПЕЙСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ–2017**

Под редакцией Ю. В. Стулова

Минск МГЛУ
2019

УДК 821.111.09
ББК 83.3(7Coe)+83.3(4)
А61

Рекомендован Редакционным советом Минского государственного лингвистического университета. Протокол № 4 от 15.10.2018 г.

Редакционная коллегия: И. В. Волков, Н. А. Высоцкая, Ю. В. Стулов, О. А. Судленкова

Под редакцией *Ю. В. Стулова*

Рецензенты: кандидат филологических наук, доцент *Е. П. Жиганова* (БГПУ им. М. Танка); кандидат филологических наук, доцент *С. М. Коновалов* (МГЛУ)

Американские и европейские исследования–2017 / под ред. А61 Ю. В. Стулова. – Минск : МГЛУ, 2019. – 156 с.
ISBN 978-985-460-935-5.

Сборник продолжает серию публикаций по американистике и европейским исследованиям, подготовленных кафедрой зарубежной литературы МГЛУ и БелААИ и вышедших в 1995–2016 гг. Он посвящен исследованию различных аспектов современного литературоведения, культуры и искусства народов Европы и Америки.

Предназначен для студентов, аспирантов и специалистов по американистике и европейским исследованиям.

УДК 821.111.09
ББК 83.3(7Coe)+83.3(4)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый сборник научных статей «Американские и европейские исследования» вышел в 1995 году, и с этого времени в нем публикуются статьи ученых, преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов из различных стран Европы и США на белорусском, русском и английском языках.

Настоящий сборник посвящен рассмотрению аспектов современного литературоведения, культуры и искусства разнообразных народов Европы и Америки. В статьях О. Жилевич, И. Волкова, Ю. Стулова, В. Мининой, И. Кудрявцевой, Э. Ломако рассматриваются актуальные вопросы интертекстуальности, жанрового разнообразия литературы Великобритании и США, синтез документального и художественного, жанровой гибридизации в современной литературе, многоуровневые связи между различными видами искусства. Проблемы художественного эксперимента, а также развития романной традиции на современном этапе исследуются в материалах Е. Масловой и З. Третьяк. Роли творческой личности в культурном пространстве посвящены статьи Н. Зелезинской и П. Силаева. Ряд статей носит междисциплинарный характер, в них освещаются проблемы взаимодействия между различными видами искусства (В. Авраменко, В. Петрушонис, Н. Загребельная).

Проблеме т.н. «городского текста» на примере американских городов рубежа XIX–XX вв. посвящена статья Е. Ершовой, в которой исследуется творчество почти неизвестного американского писателя А. Кагана, выходца из тогдашнего Вильно. Интерес представляет интервью Л. Первушиной с известным австралийским поэтом и литературоведом Роджером Крейком. М. Гец обращается к вопросам обучения английскому языку в начале XXI века.

Настоящий сборник представляет широкий спектр мнений по обсуждаемым темам, позволяя изучить направление академических поисков и разнообразие научной мысли сегодняшнего дня не только в Республике Беларусь, но и в Литве, России и Украине.

Обращает на себя внимание тот факт, что ряд статей подготовлен начинающими исследователями – магистрантами, студентами и школьницей. Публикация их статей, несомненно, будет стимулировать дальнейший интерес молодых исследователей к науке.

Представляется, что настоящий сборник будет востребован научными работниками, аспирантами, магистрантами, студентами, занимающимися дисциплинами гуманитарного цикла и литературоведением. Сборник будет полезен студентам гуманитарных учреждений высшего образования при написании курсовых и дипломных работ.

Ю. В. Стулов,
заведующий кафедрой зарубежной литературы МГЛУ,
кандидат филологических наук, доцент

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ: ИСТОКИ, РАЗНОВИДНОСТИ, СПЕЦИФИКА

В. И. Авраменко

СШ № 27 города Бреста

На материале произведений С. Кьеркегора, А. Камю, Ж.-П. Сартра и Дж. Фаулза в статье рассматривается ряд проблем, связанных с понятием художественной формы философствования в литературе. Выявляются разновидности этой формы и ее истоки, анализируется синтетический характер философской прозы. В статье рассматриваются вопросы о месте в романах вышеуказанных авторов образности, художественности, с одной стороны, и философских идей, понятий и концепций, с другой.

Вопрос о специфике художественной формы философствования тесно связан с вопросом о специфике философского романа. Само это понятие открыли нам исследования в области жанров, но поскольку ученые дают различные интерпретации феномена, оно оказывается слишком неопределенным и потому не способным дать нам ясного представления о произведении. Сегодня философским романом часто называют те произведения, в которых уделено значительное место развитию философских идей, но таким образом под определение подходит практически любой достаточно значимый роман своего времени.

Определение «философский роман» едва подходит как наиболее общее определение для произведений А. Камю, С. Кьеркегора, Ф. Достоевского, Г. Гессе, Дж. Фаулза, Ж.-П. Сартра и многих других писателей и мыслителей. Все они наполняли свои произведения глубокими философскими идеями, но делали они это настолько своеобразно, что ставить эти имена в один ряд можно лишь для того, чтобы провести дальнейшую работу над прояснением сути феномена.

Стоит отметить, что есть исследования, которые продвинулись в этом направлении очень далеко. Рассмотрению советских философских художественных произведений посвятил свои исследования российский литературовед В. В. Агеносов. В своей диссертации ученый раскрывает суть нескольких толкований феномена философского произведения. Он приводит пример *оценочной* трактовки, «когда всякое глубокое, значимое произведение именуется так» [1], *мировоззренческой* – учитываются в первую очередь «взгляды писателя, его связь с той или иной философской школой, доктриной, наличие собственной философской теории» [Там же], и *эстетической*, что предполагает в произведении «общечеловеческое, субстанциальное Начало, воплощенное в особой структуре, характеризующейся сближением и взаимопроникновением интеллектуально-логического и образно-конкретного повествования» [Там же]. Далее автор добавляет, что «лишь последний, эстетический уровень может служить критерием для отнесения произведения

к особой ветви художественной литературы» и что «только в случае, когда Мысль, философская идея писателя обретает адекватную повышено-обобщенную форму, мы можем говорить о метажанре философской литературы» [1].

Несколько жанрообразующих признаков философского романа выделяет белорусский литературовед Н. Л. Сержант. Исследователь приходит к выводу, что на тематическом уровне в философском произведении решается ряд гносеологических, онтологических или этических проблем, а сам сюжет представляет собой развитие мысли [2]. Ученая отмечает, что философский роман отличается также особым типом героя (персонаж является рупором философских идей автора), особым типом художественного мышления (повествование в таком произведении стремится к предельному обобщению и выходит на субстанциональный уровень) и особенностями идейно-художественной структуры (в основе произведения лежит философская идея, развитие которой и испытание проходит посредством особого построения сюжета) [Там же].

Такая кропотливая работа ученых над выявлением жанрообразующих признаков вносит определенную ясность в данный вопрос. Возможно, жанровые исследования в этой области и не смогут привести нас к чему-то более определенному, но это значит, что термин «философский роман» оказывается по-прежнему не очень удобным для использования. Вместе с тем тесная связь философии и некоторых художественных произведений остается фактом, требующим дальнейшего объяснения.

Возникает вопрос: как еще можно изучать подобное явление? Дело в том, что некоторые романы, которые относят к философским, имеют две стороны своей формы – художественную и научную. И как бы мы ни пытались осмыслить философскую, чисто научную сторону в рамках сугубо жанровых исследований, специфика целой группы произведений окажется темной и неопределенной. Поскольку философский роман – явление не только литературное, но и философское, очевидно, что необходимо воспользоваться несколькими ракурсами для исследования самого феномена.

Таким образом, мы видим, что синтетический характер исследуемого материала требует особого подхода к его изучению. Именно поэтому во главу угла мы ставим *форму философствования*, отталкиваясь, таким образом, от *научной стороны произведения*, от *места философии* в нем, что позволит нам выявить *отношения*, в которых находятся философская составляющая с другими составляющими произведения. Эти отношения, как мы полагаем, в совокупности с другими факторами будут определять *разновидность философствования* в произведении с философским содержанием. Такой подход, возможно, внесет долю ясности в понимание феномена философской художественной литературы. Материал исследования представляют собой произведения С. Кьеркегора, А. Камю, Ж.-П. Сартра и Дж. Фаулза.

Итак, мы переходим от вопроса «что есть философский роман в отличие от других романов?» к вопросу «что есть художественная форма философствования в отличие от других ее форм?». На эту тему у философов есть свои суждения, которые во многом зависят от того, что понимается под собственно философией. В данном вопросе отталкиваться мы будем от того факта, что философия, какой бы множественностью определений она не характеризовалась (Н. А. Бердяев сравнивал философию с искусством, М. Хайдеггер определял ее как вопрошание, Б. Рассел считал философию «Ничьей Землей между религией и наукой»), относится все же именно к научному виду деятельности и, соответственно, обладает всеми признаками этой деятельности. Вместе с тем философия как наука обладает своей спецификой, и для нашего исследования важно то, что от других видов научной деятельности ее отличают *формы*, с помощью которых передается добытое знание, полученная истина.

Традиционно философское знание передавали с помощью *диалога* («Диалоги» Платона, «Или-Или» С. Кьеркегора) или *афоризма* (такую форму активно использовали А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Л. Витгенштейн). Что касается диалогового способа философствования, то схема «постановка вопроса, критическое осмысление ситуации, дискуссия и поиск ответа» являлась удобной формой, позволяющей убедительно доказывать те или иные истины. Таким способом изложения своих мыслей пользовались не только философы древности, диалог использовали и в Средневековье, и в Новое время, прибегают к такой форме и в современном философствовании.

Распространенным способом художественно окрашенного изложения философских идей являлось и эссе. В этом жанре особенно четко видна сила убеждения *выразительности* слова, а не только логики, основного средства философии.

Сегодня совершенно очевидно, что подвергать сомнению адекватность такого способа изложения философского знания, равно как адекватность его изложения с помощью афоризма и диалога бессмысленно. Однако в истории философии известен период, когда она начала нуждаться в «онаучивании», в укреплении своих позиций как строгой науки. Философские работы стали представлять собой зачастую совершенно нечитабельный (даже для хорошо образованного человека) материал, что можно считать в какой-то степени защитной реакцией философов в желании отстоять за философией право называться строгой наукой.

Итак, мы можем выделить две основные формы философствования – наукообразную и художественную. Вместе с тем мы видим, что философия традиционно тяготеет именно к художественному способу изложения знаний. Эта художественная форма может быть воплощена в афоризме, эссе, стихотворении и т.д. Наиболее же универсальным способом художественного философствования нам представляется романное и драматическое творчество мыслителей, на примере которого можно выявить характерные черты этой формы, тем самым определяя ее специфику.

Среди исследований самих философов взаимосвязи художественной литературы и философии можно выделить исследование российского ученого Г. Н. Мехеда, где определенная художественная литература трактуется как философский метод. Понимание ученого философии как «динамического проблемного ядра рациональности» [3], как метанауки, ценность которой и отличие от других наук состоит в способности хранить и задавать «вечные» неразрешимые вопросы, определяет отношение ученого к философским художественным произведениям: «в полной мере к философской художественной литературе могут быть отнесены произведения тех авторов, кто, так или иначе, воплощал в своих произведениях определенные философские проблемы, у кого весь нарратив был подчинен постановке определенного философского *вопроса*» [Там же]. Ценность философской художественной литературы ученый видит в способности ставить перед читателем философские вопросы, проводить эксперимент, пытаться ответить на поставленные вопросы (но необязательно ответить). Художественная литература у Мехеда является методом для философии тогда, когда «ориентирована не на производство некоего «готового» знания как законченного продукта, а на поиск и исследование», когда не пытается «навязать некий законченный концепт», но стремится «разбудить в читателе самостоятельное мышление и воображение» [Там же]. Так отвергаются в этом отношении произведения Руссо, Вольтера, Чернышевского и др., то есть тех философов, которые подчиняли структуру своих художественных произведений какой либо философской идее и посредством художественного творчества пытались ее популяризовать. В качестве же примера художественной литературы как философского метода ученый приводит творчество Ф. М. Достоевского. Художественно-эстетическое осмысление философских проблем в творчестве писателя противопоставляется попыткам чисто научного постижения «вечных» вопросов. Произведения Достоевского, где философские идеи развиваются средствами художественными, исследователь видит как воплощение *особой формы философствования*. В конце концов, сам язык художественной литературы, обладающий богатством всевозможных стилистических приемов, способствует постижению тех истин, которые недоступны науке. Если следовать логике автора, то именно этот тип философской художественной литературы является действительно новой формой изложения философии.

Такое понимание феномена «философии в романе» представляется более ясным и четким, нежели жанровые исследования в этой области. Более того, для самой философии оказывается существенной не совсем та структура философского романа, которую определили литературоведы. Подобный ракурс исследования феномена в литературоведении может внести ясность в вопрос о философской художественной литературе. Вместе с тем, похоже, что исследование Мехеда выделяет только одну разновидность художественной формы философствования. Однако это, возможно, самая распространенная разновидность, к которой гипотетически можно

было бы отнести достаточно большое количество философских произведений главным образом тех писателей, которые не являются профессиональными философами. Могут ли в этом списке Достоевского дополнить Джон Фаулз, Герман Гессе, Антуан де Сент-Экзюпери, Джеймс Джойс, Михаил Булгаков и многие другие – предстоит выяснять исследованиям.

Мы же, на примере романа Фаулза «Волхв», попытаемся дать несколько иную интерпретацию философствования «не философа». Крайне многогранный, исследующий и затрагивающий множество проблем экзистенции человека, «Волхв» развивает главным образом одну существенную и гениальную мысль – если невозможно познать ни один вечный вопрос об устройстве мира, встающий перед нами, и невозможно постичь глубинный смысл человеческого существования, не имеет никакого значения, *что* именно проживает человек, важно лишь то, *как* он это проживает и *как* он пытается постичь то непознаваемое, что всегда обрекает его на поражение в борьбе разума и превосходящей его реальности. Эта философская идея, осмысленная на почве близкого Фаулзу французского экзистенциализма, развивается в романе средствами исключительно художественными настолько последовательно, четко и ясно, что необходимость в каких-либо еще средствах отпадает сама собой.

В «Волхве» сюжет выстроен таким образом, что читатель до самой последней страницы не может собрать для себя ответ на вопрос, поставленный еще в начале романа, но, в то же время, автор создает все условия, чтобы вызвать соответствующий отклик. Театр Кончиса, за кулисы которого пытается попасть Николас, – это модель непознаваемого мира. По сути, Фаулз проводит философский мысленный эксперимент и выходит на субстанциональный уровень: Николас – это познающий человек вообще, театр Кончиса – реальность вообще.

Маг водит вокруг пальца не только Николаса, но и читателя, который максимально вовлекается в процесс познания Николасом той реальности, которую создает для него его маг. Это сам Фаулз виртуозно играет с сознанием читателя и вовлекает его в игру, и у него не остается выбора, он открывает то, что открывает главный герой книги.

Особенность этой разновидности философствования мы видим главным образом не в том, что в основе романа лежит философский вопрос, но в том, что философский ответ на него достигается без участия самой философии. В книге над сюжетом не будет довлеть какая-либо определенная философская теория, не будет указывать героям, что следует говорить, а что нет. Автор философствует будто без философии. Посредством развития сюжета необходимо донести определенную идею, но герои произведения – не марионетки в руках творца-демиурга.

Авторов таких произведений (в первую очередь писателей и уже потом философов) нельзя упрекнуть в пренебрежении художественной составляющей своих творений. Их работа – это, как и должно быть, работа художника, и философские проблемы здесь решаются не философией в чистом виде, но

скорее игрой с философскими концепциями. Из этого следует существенная характеристика таких романов – множественность интерпретации. Автор не навязывает свое видение, концовка романа может быть открытой: неизвестно, что произошло с Николасом и Алисон в парке дальше, а что делать с новым знанием – остается решать читателю.

Совсем иначе развивается философия в художественных произведениях, несвободных от заданных определенной концепцией условий. Философствование писателя, в первую очередь художника, свободно и открыто для различных интерпретаций, философствование же философа в художественном произведении определяется характером той системы, в которую это произведение встроено. Так «Посторонний» и «Чума» Альбера Камю тесно связаны с его философскими эссе «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек», пьеса «Затворники Альтоны» Сартра отражает некоторые идеи «Критики диалектического разума», а «Дневник соблазнителя» Сёрена Кьеркегора и вовсе является полноценной и неотъемлемой частью его трактата «Или-Или».

Писатели в своих романах совсем не обязательно создают собственную философскую концепцию, им достаточно просто хорошо ее *рассказать* (Герман Гессе в «Степном волке» опирался на психоанализ Карла Юнга, Фаулза вдохновляли идеи Камю и Сартра), профессиональные же философы развивают в собственных романах, пьесах и т.д. *свои* теории, авторами которых являются непосредственно *они сами*. Философия в таких произведениях берет верх над художественной частью в том смысле, что полностью подчиняет себе структуру произведения, его сюжет, композицию, язык и т.д. Однако это совсем не означает низкого художественного качества творений философов. Советская критика совершенно несправедливо обвиняла Сартра и Камю в пренебрежении к стилю, языку своих произведений, слабой проработке характеров и т.д. Доказать обратное несложно. Язык этих произведений точен и понятен – такой должна быть философия; герои, характеры, образы соответствуют возложенным на них задачам – передать идею, показать ее в жизни.

С другой стороны, произведению, которое подчиняется законам философской теории, необязательно быть «строгим» и обладать лаконичным стилем. Повесть «Дневник соблазнителя», удивительный эксперимент Кьеркегора, яркий тому пример. «Дневник соблазнителя» иллюстрируют сущность Дон Жуана (или эстетической стадии человеческого существования) в дневниковой форме богато украшенным языком, яркими образами и просто увлекательным сюжетом. *Но для чего?* Этот вопрос часто ставится в отношении художественного творчества философов.

Критика порой пренебрежительно говорит о том, что романы писались философами с целью популяризации своих идей. Однако это не совсем так. Или вернее, это не самая главная роль, которая была отведена этим романам. Дело в том, что художественное повествование помогает автору показывать свои идеи с другого ракурса, *объяснять образами то, что невозможно*

объяснить рассуждениями. Такие произведения не только иллюстрируют, но и дополняют философские идеи, изложенные авторами в других работах. *Они показывают еще одну сторону философской концепции.* Это хорошо видно на примере «Постороннего» Альбера Камю. Еще Сартр заметил, что «Посторонний» стремится вызвать *чувство* абсурда, тогда как «Миф о Сизифе» объясняет *что* такое абсурд.

Это говорит о философской несамостоятельности этих произведений. Повесть «Дневник соблазнителя», которая выходит иногда отдельной от всего трактата книгой, без знакомства с основным трудом будет читателем или совсем не понята, или понята не до конца и неправильно; пьесу «Затворники Альтоны» сложно воспринять адекватно, не зная проблем, которые занимали Сартра во время работы над «Критикой диалектического разума». При чтении или работе с подобными произведениями мы, таким образом, вынуждены знакомиться с основными философскими работами авторов.

Этот способ философствования в художественном произведении создает узкие рамки для его интерпретации. Если писатели оставляют больше свободы для трактовки ситуаций, характеров и идей, то философы стремятся ясно и точно выразить те или иные концепции. Художественный образ строго следует за своей идеей, она главенствует над всем остальным в образе и определяет его. Такие произведения являются проводниками, путеводителями для читателя на пути к определенной истине. Так художественная литература экзистенциалистов предлагает читателю метод открытия и постижения собственного существования. Читатель свободен в своем выборе: принимать или не принимать такой метод, но трактовать неправильно те или иные моменты книги чревато непониманием самого метода.

Среди экзистенциалистских художественных произведений мы можем выделить, главным образом, две разновидности: в соответствии с особенностями философствования автора. В первом, рассмотренном нами случае, философия произведения отражает или показывает определенную сторону сформированной концепции, во втором – идею двигает само художественное повествование. «Тошнота» Сартра – это не просто рассказ об экзистенции, открывающей самую себя, это метод, показывающий, как происходит это открытие, это готовая теория, которая развивается в романе без помощи дополнительных текстов. В этом отношении «Тошнота» является полноценным философским произведением, которое не нуждается в комментировании.

Рефлексия Антуана Рокантена раскрывает целый спектр вопросов о сознании, занимавших молодого Сартра в то время. Сартр постоянно ставит Рокантена в определенную ситуацию по отношению к собственной экзистенции; когда у читателя начинают возникать вопросы, философ тут же дает ему ответы. Так, последовательно, с методичностью настоящего ученого, он разворачивает перед нами свое философское мировоззрение.

Самостоятельно развивает философскую идею и пьеса французского мыслителя «Дьявол и Господь Бог». Гёц, протагонист пьесы, открывает для себя значение революции подобно тому, как Антуан Рокантен открывает для

себя собственное существование – посредством философской, экзистенциальной рефлексии. Именно этот прием – наделение своих героев диалектическим мышлением – позволяет Сартру полноценно развить философскую идею в художественном произведении, не прибегая к наукообразным формам.

В «Тошноте» и в «Дьяволе» философствование развивается главным образом рассуждениями, а не движениями и трансформациями образов. В «Дьяволе» сюжет продвигают реплики-идеи, художественная составляющая полностью подчинена философии, но сами образы притягательны и мону-ментальны, подобно образам богов и героев в пьесах древних драматургов. Таким Гёца делают его слова – точные, как и должно быть в философии и логике, открывающие суровую истину.

Как мы видим, одни философские произведения доказывают и открывают те или иные истины с помощью заложенных в них философских концепций, схем, методов, тем самым используя средства науки, другие делают это не так явно, оперируя больше чисто художественными средствами. И те, и другие обладают специфическими свойствами как науки, так и искусства. Так, Жан-Поль Сартр и Сёрен Кьеркегор в своих произведениях доказывают определенные положения с помощью логических выводов, вместе с тем они одновременно показывают их достоверность посредством образов отнюдь не лишенных эмоциональности и уж тем более выразительности, что совершенно не свойственно традиционной философии.

Специфическим признаком художественной формы философствования является, таким образом, тесная взаимосвязь в этой форме средств науки и искусства. Разновидности художественного философствования определяются теми отношениями, в которые вступают между собой художественная и философская составляющие произведения. В одних случаях художественная составляющая преобладает над философской, что характерно для философствования писателей, в других, произведение представляет собой метод для решения определенных задач, а это значит, что художественная часть будет зависима от философской. Однако и зависимость может быть разного характера. Философское художественное произведение может или отражать определенные концепции и идеи, или развивать их самостоятельно.

Очевидно, что тот или иной способ развития философии в произведении будет определять всю его поэтику, а это значит, что при изучении этих произведений необходимо уделять большое внимание не только самой философии в них, но и тому, каким образом она в этих произведениях развивается. Полученные знания, таким образом, могут быть использованы на практике при изучении философских произведений со студентами.

Ограниченный материал исследования позволил рассмотреть лишь некоторые способы развития философии в романах и пьесах преимущественно экзистенциалистов. Проведенного исследования оказывается совершенно недостаточно для разработки цельной картины феномена. Исследование форм философии в художественных произведениях является, таким образом, актуальным направлением литературоведческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агеносов, В. В.* Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология / В. В. Агеносов // Человек и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/sovetskiy-filosofskiy-roman-genezis-problematika-i-tipologiya> – Дата доступа : 15.02.2017.
2. *Сержант, Н. Л.* Типология и жанровая дефиниция философского романа / Н. Л. Сержант [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://core.ac.uk/display/74327471>. – Дата доступа : 15.02.2017.
3. *Мехед, Г. Н.* Художественная литература как метод философии / Г. Н. Мехед // Электронные журналы издательства NOTA BENE [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-notabene.ru/fr/article_21483.html. – Дата доступа : 15.02.2017.

АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАРТА

И. В. Волков

Южный федеральный университет

Автоинтертекстуальность, которая обычно трактуется как связь того или иного текста с более ранними произведениями его автора, – малоизученное явление. В отечественном литературоведении масштабные теоретические исследования данного феномена пока отсутствуют. Но отдельные литературоведы мимоходом касались проблемы автоинтертекстуальности в связи с изучением поэтики конкретных писателей.

Так, Б. Эйхенбаум посвятил главу своей монографии повторяющимся элементам и мотивам в творчестве М. Ю. Лермонтова и использовал по отношению к ним термин «самоповторение» [1]. Ю. Левин [2], изучая словарь языка О. Мандельштама, оперирует понятиями «самозаимствование» и «автореминисценция». З. Г. Минц пишет об «автоцитате» у российских символистов и модернистов (преимущественно у А. Блока и А. Белого).

Касались данной проблемы и некоторые зарубежные исследователи творчества В. Набокова, в частности П. Тамми и М. Кутюрье. Их исследования тем более ценны, что посвящены творчеству автора, находящегося в одной с Дж. Бартом постмодернистской парадигме. П. Тамми в книге «Проблемы поэтики Набокова: нарратологический анализ» использует понятие «автоаллюзия» и считает это явление «исключительно повествовательным приемом» [3, р. 341]. В качестве автоаллюзийных элементов называются заимствование собственных персонажей, имен персонажей, повествовательных мотивов, цитирование писателем своих предыдущих текстов, неоднократное использование одних и тех же вымышленных географических наименований, терминов и т.д.

Категория автоинтертекстуальности теоретически обосновывается в монографии М. Кутюрье «Набоков или тирания автора» («Nabokov ou la tyrannie de l'auteur», 1993). По мнению французского набоковеда, изошренная «автоинтертекстуальность (l'autotextualité) в последнем романе В. Набокова “Посмотри на арлекинов” представляет собой конечный (ultime) этап его поисков “чистого” (blanc) текста, в котором ощутимо присутствие писателя», но который полностью построен на автоинтертекстуальных отсылках, т. е., отсылках «к предыдущим текстам автора либо к самому автору» [4, р. 93]. Изучая автоинтертекстуальность в творчестве В. Набокова, ученый приходит к выводу, что существует две ее разновидности: «традиция, которую можно охарактеризовать как “стерновскую”, заключающаяся в использовании в романе предыдущих текстов того же автора, и традиция, которую можно назвать “прустовской” или “джойсовской”, когда автор производит художественное переосмысление (fictionnalisation) собственной биографии» [Там же, р. 94].

Исследователь М. Кутюрье попутно верно отмечает, что автоинтертекстуальность характерна для постмодернистских текстов и в качестве примера приводит романы Дж. Барта.

Профессиональный читатель, работающий с текстами Дж. Барта, неизбежно замечает, что многие темы, мотивы, факты, события и имена с регулярностью воспроизводятся в его текстах. Речь идет не об устойчивом интересе к конкретным мотивам, который характерен для подавляющего большинства писателей, а, по сути, об автоинтертекстуальной игре, побуждающей Дж. Барта озадачивать своего читателя специфичным варьированием одних и тех же элементов в рамках созданной им системы. Установка на автопародирование, начиная с 1980-х гг., не только доминирует в текстах писателя, но и демонстрирует тенденцию к усилению.

Выделим основные повторяющиеся мотивы, вводимые Дж. Бартом в одних текстах и вовлекаемые в автопародийную игру в других.

1. Шахерезада и сказки «Тысячи и одной ночи».

Впервые арабские сказки и их легендарная рассказчица Шахерезада появляются в бартовском тексте в 1972 г. Первая часть романа «Химера» строилась как обыгрывание повествовательной ситуации в цикле «Тысячи и одной ночи». Впоследствии Дж. Барт неоднократно повторял, что считает Шахерезаду примером идеального повествователя. В романе «Тайдуотерские рассказы» (1987) сюжет о Шахерезаде и ее сестре Дуньязаде пересказывает одна из героинь.

В романе «Последнее путешествие Некогого Морехода» (1991) сказки «Тысячи и одной ночи» уже становятся главным претекстом, определяющим структуру повествования. Здесь, по определению С. Д. Скотта, «Барт использует истории Шахерезады как рамку, в которую можно поместить свой собственный материал» [5, р. 67].

Формально действие происходит в 1980 г. Преуспевающий журналист Саймон Белер совершает морское путешествие по Индийскому океану вдоль берегов Шри-Ланки, повторяя легендарные маршруты Синдбада, но падает за борт и чудесным образом оказывается ... на корабле Синдбада «Заир». Белер становится гостем легендарного мореплавателя, попадает к нему в дом в тот момент, когда Синдбад планирует седьмое плавание и старается заинтересовать в нем потенциальных инвесторов. На протяжении шести вечеров Белер (превратившийся в Некогого Морехода) и Синдбад соревнуются друг с другом, рассказывая приглашенным о своих предыдущих шести путешествиях. То есть основная часть романа делится на 14 текстов: из них 7 принадлежат Белеру, а 7 – Синдбаду.

Рассказы Синдбада – это хорошо известные как слушателям в его доме, так и всем читателям сказок «Тысячи и одной ночи» сюжеты об острове Обезьян (Ape Island), долине Змей (the Valley of Diamonds and Serpents), острове Свиной (Swine Island) и т. д. В свою очередь, Некто повествует о важнейших событиях своей жизни в Восточном Дорсете, штат Мэриленд.

П. Тобин отмечает, что «гости и домочадцы Синдбада тепло встречают давно знакомые фантастичные сказки своего хозяина и господина, а неправдоподобные, скучные, вульгарные и лишенные поучительности выдержки из биографии Некогого Морехода воспринимают с отвращением» [6, р. 165–166]: «Высокие принципы традиционного реализма, братья, вот на чем я стою! Дайте мне знакомые, правдоподобные детали: птиц рок и носорогов, ифритов и джиннов, и ковры-самолеты – то, что мы впитали с молоком матери и будем вкушать – да будет на то воля Аллаха! – до последнего вздоха. И пусть никакой чужеземец не посмеет вообразить, что такие безумные выдумки, как механизмы, показывающие время или самостоятельно катящиеся по дороге, смогут занять место нашего родного исламского реализма, самой вершины повествовательного искусства» [7, р. 136].

Противопоставляя фантастику сказок «Тысячи и одной ночи» внешне правдоподобным зарисовкам жизни середины – конца XX в., Дж. Барт доказывает, что не существует границы между копирующим реальные события жизни и строящимся на вымысле повествованием. Степень правдоподобия – понятие относительное, и оно зависит от контекста и читателя (слушателя), поэтому обитатели мира арабских сказок имеют свое представление о «реальной действительности», не совпадающее с канонами, которые кажутся единственно верными современному читателю.

Очередная вариация на тему сказок «Тысячи и одной ночи» обнаруживается в книге Дж. Барта «Десять и одна ночь» («The Book of Ten Nights and a Night», 2004), где этот аллюзийно-автоаллюзийный мотивный ряд сопрягается с аллюзиями на «Декамерон» и темой реальных трагических событий 11 сентября 2001 г. Отношения между Шахерезадой и Шахземаном пародийно трансформируются в не имеющий ни начала, ни конца диалог между писателем Грейбардом (Graybard) и его музой (WYSIWYG = What You See Is What You Get) о смысле художественного творчества.

2. Сравнительная мифология, в том числе теория Дж. Кэмпбелла.

Теория сравнительной мифологии Дж. Кэмпбелла, изложенная в монографии «Тысячеликий герой» [8], в той или иной мере повлияла на большинство текстов Дж. Барта. Первый, безусловно, сознательный пример обращения Дж. Барта к идеям Дж. Кэмпбелла – это роман «Козлоюноша Джайлз», в структуре которого трактат «Тысячеликий герой» играет главенствующую роль. В следующем романе – «Химера» – теория Дж. Кэмпбелла фигурирует вновь. Автор вводит этот мотив в третьей части книги – «Беллерофондиаде». В ней Беллерофон должен повторить путь Персея и стать героем.

К его теории он вновь возвращается в романе «Письма». Тодд Эндрюс (ранее протагонист «Плавучей оперы»), подобно Беллерофону, соотносит свою жизнь с условностями мифа. В своей биографии он обнаруживает все основные этапы мифологического цикла: события, произошедшие в первой половине жизни Эндрюса, неизменно повторяются. Мы имеем дело с характерным примером автоаллюзии: Дж. Барт не только отсылает читателя к своим предшествующим произведениям, в которых затрагивается сравнительная мифология, но и намекает на принцип спиралевидного развития действия, примененный им в «Химере» по отношению к Персею и Беллерофону.

О связи с «Химерой» и мифологической теорией более открыто заявлено в финале романа. Литератор Амброс Менш в письме к Автору сообщает, что задумал создать произведение, основываясь на теориях Рэглана и Кэмпбелла.

Наконец, Дж. Барт в романе «Жили-были» («Once Upon a Time», 1994) анализирует собственную биографию сквозь призму кэмпбелловской теории (сама схема помещена на стр. 316 этого произведения).

Несмотря на использование одного и того же интертекстуального мотива, Дж. Барт умело варьирует аналогии: в разных произведениях теория Дж. Кэмпбелла неизменно предстает в новом свете. «Козлоюноша Джайлз» наиболее непосредственно связан с мифологией, хотя очевидно присутствие психоаналитического компонента. В «Химере» на первый план выходит психоанализ и проблема взросления, формирования личности. В «Письмах» использование мифологии подчинено задаче отразить систему взглядов писателя, согласно которым «the world is morally ambiguous and brutally compensatory», а «в жизни можно только потерпеть поражение разными способами» («there're only different ways to lose») [9, p. 52].

3. Мэриленд и вода.

Это, пожалуй, ведущий автоинтертекстуальный мотив всего творчества Дж. Барта. Чаще всего Мэриленд – это место действия (или, как в «Торговце дурманом» и «Последнем путешествии некоего морехода», одно из мест действия), а развитие сюжета неизменно связано с водной стихией. «Плавучая опера» – это мобильный театр, путешествующий вдоль побережья Мэриленда. Персонажи «Писем», «Творческого отпуска», «Тайдуотерских рассказов» и «Жили-были» путешествуют по морю (обычно в заливе

Чесапик) на яхте. В «Торговце дурманом» описывается плавание через Атлантический океан и вводятся дневники Джона Смита об исследовании Мэриленда. Наконец, персонажи «Заблудившись в комнате смеха» и «Последнего путешествия» Амброс Менш и Саймон Белер выросли в прибрежном округе Дорчестер Мэриленда, и все их воспоминания связаны с водой.

Неразрывную связь Мэриленда (и конкретно округа Дорчестер) и водной стихии Дж. Барт обосновывает в эссе «Болота и приливы» («Marshes and Tides») тем, что «восемьдесят процентов территории округа находится ниже уровня моря» [10, р. 3]. Все события в штате происходят на фоне воды, и Дж. Барт, очевидно, относится к своей малой родине с большой долей сентиментальности. Автор констатирует, что Мэриленд играет в его жизни некую мистическую роль («Это место разговаривает со мной на языке, который я пока не в силах понять» [Ibid, р. 4]) и может восприниматься как масштабный символ. Мэриленд получает амбивалентное название «border state». Во-первых, речь идет о том, что во время гражданской войны в США по территории штата проходила граница между Севером и Конфедерацией. В этом случае выражение переводится как «пограничный штат». Во-вторых, английское «state» соответствует русскому «состояние». Мэриленд – это «пограничное состояние <...> между сушей и морем <...>, а ежедневная двукратная смена отливов и приливов постоянно меняет его географию» [Ibid, р. 5]. Условия проживания, если верить Дж. Барту на слово (хотя нельзя, разумеется, исключать мистификации), повлияли на его творческие принципы: «Наш брат, земноводный (amphibious), водоплавающий, вскормленный на болотах писатель будет чисто инстинктивно рассматривать многие конвенциональные разделения и разграничения как произвольные, неустойчивые, дискуссионные. Например, такие, как форма и содержание, реальность и нереальность, факт и вымысел, жизнь и искусство» [Ibid, р. 5].

«Творческий отпуск» и «Тайдуотерские рассказы» («The Tidewater Tales: A Novel», 1987) – наиболее яркие примеры пародирования писателем жанра морского романа. Но, кроме того, это прекрасная иллюстрация автоинтертекстуальных взаимоотношений между двумя тесно взаимодействующими текстами одного автора

При всем сходстве «Творческий отпуск» и «Таудуотерские рассказы» противопоставлены друг другу. Первый текст Дж. Барт определяет как «romance» (авантюрно-приключенческий роман), а второй – как «novel» (реалистический роман). Между двумя жанровыми формами существует принципиальная разница. «В произведениях жанра “romance” конфликты, как правило, разрешаются, любовь вознаграждается, а структура определяется большим количеством чудесных происшествий и совпадений. “Novel” же обычно делает акцент на реалистические события, описывает социально-психологическое состояние главных героев, отражает культуру данного периода, основывается на законах причинно-следственных отношений» (Fogel, Slethaug, 1990).

Действительно, центральная тема в «Творческом отпуске» – это развитие любовных отношений главных героев Сьюзен и Фенна, результатом которых становится создание литературного текста. В повествование неоднократно вводятся сверхъестественные элементы, такие, как вечно возвращающаяся шляпа (boina), неизменно появляющаяся в ключевые моменты жизни персонажей, или сказочный морской монстр Чесси. «Тайдуотерские рассказы», напротив, повествуют о «семейной жизни, особенно, героини, о круге друзей, которые собираются, чтобы послушать рассказы, а также об основных социальных и политических событиях, волнующих современного американца <...>» [11, p. 194].

Анализ литературно-критических эссе Дж. Барта и его романов («Творческий отпуск» и «Тайдуотерские рассказы») показывает, что Мэриленд и морская стихия играют в его творчестве двоякую роль. С одной стороны, писатель заявляет о глубоком символическом значении Мэриленда в его текстах и скрытой связи между его манерой и природными условиями малой родины. С другой стороны, ни в одном из рассмотренных произведений речь не идет собственно о Мэриленде. Даже в «Творческом отпуске» и «Тайдуотерских рассказах» существеннее не связанные с конкретной местностью события, а игра с формой, пародирование избранных жанровых моделей авантюрно-приключенческого и реалистического романа и, самое главное, интертекстуальные взаимоотношения между двумя текстами. Можно утверждать, что данный мотив функционирует у Дж. Барта на поверхностном уровне, но не затрагивает глубинную смысловую структуру. Это типичный пример обманчивости фабулы в постмодернистской метапрозе, о которой писал А. М. Люксембург [12].

4. Автобиографические мотивы.

В произведениях Дж. Барта многократно появляются персонажи, в той или иной мере являющиеся агентами автора, обеспечивающие его присутствие в тексте или разделяющие те или иные его качества. Таковы, например Гарольд Брей и таинственный Дж. Б. в «Козлоюноше Джайлзе», Джинн в «Химере». В романе «Письма», например, личность Дж. Барта угадывается сразу в двух персонажах – Амброузе Менше и собственно Авторе. Считается, что супружеские пары Фенвик – Сьюзен и Питер – Кэтрин из «Творческого отпуска» и «Тайдуотерских рассказов» списаны с четы Джон и Шелли Барт.

Количество автобиографических деталей нарастает в поздних произведениях писателя, таких, как «Жили-были: плавающая опера» («Once Upon a Time: A Floating Opera», 1994), «История продолжается» («On with the Story», 1996), «Выходит в свет!!!» («Coming Soon!!!», 2001). Рассмотрим это явление на примере романа «Жили-были: плавающая опера», который критика упорно именуется «автобиографическим». В программной записке (Program Note), играющей роль предисловия, Дж. Барт утверждает: роман – «не история моей жизни, а <...> история, написанная на ее основе» («not the story of my life, but <...> a story thereof », [7, p. iii]). Это «мемуары, запечатанные

в рамки романа, словно послание в бутылку, и пущенные по волнам до востребования» («a memoir bottled in a novel and here floated off to whom it may concern» [7, p. iii]).

Автобиографическая составляющая романа не вызывает сомнений: Дж. Барт в подробностях описывает свое детство, первый брак и рождение детей, болезненный развод и встречу с бывшей студенткой, которая и стала его второй женой Шелли. Автор рассказывает о своей карьере университетского профессора и, главное, анализирует собственные произведения: «Плавучая опера», «Конец пути», «Торговец дурманом» и «Козлоюноша Джайлз».

Однако роман «Жили-были» едва ли можно назвать автобиографией в полном смысле этого слова. Это, скорее, пародийная игра с жанровым канонem автобиографии (и, следовательно, автопародия). Дж. Барт использует традиционный для него набор приемов метапрозы – тексты в тексте, театрализацию (повествование уподобляется пению дуэтом на сцене), манипуляции с пространством и временем. Ключевую роль играют вымышленные персонажи – сестра-близнец автора Джилл и некий Джером Скрибнер/Шрайбер. Фамилия последнего недвусмысленно указывает на его род занятий. Джером – профессиональный писатель, обсуждающий с протагонистом его произведения, дающий советы, инициирующий диспуты о вопросах теории и истории литературы.

Очевидно, что сопоставление принципов игрового пародийного использования фактов собственной биографии в романе «Жили-были» с предшествующими книгами Дж. Барта свидетельствуют об усложнении его экспериментов с жанровым канонem автобиографии. Именно нетривиальная, экспериментальная форма стала главной причиной того, что роман не вызвал энтузиазма ни у читателей, ни у критиков. Те, кто воспринял произведение буквально, как автобиографию, были разочарованы вызывающими отступлениями от канонov жанра, те же, кто распознал метапрозаическую специфику данного текста, были сбиты с толку игрой с автоцитатами и демонстративными пародийными самоповторами. Учтем, что в более позднем романе «Выходит в свет!!!» Дж. Барт продолжил, но в еще более замысловатой форме, игру с тем же самым автобиографическим материалом, демонстрируя принципиальную неисчерпаемость возможностей автопародии.

Впрочем, гиперизоциренность автоинтертекстуальности в поздних бартовских текстах имеет и существенный недостаток, так как некоторые из них рискуют навсегда остаться предметом интереса лишь сверхузкого круга исследователей постмодернизма, игровых текстов, а, возможно, даже профессиональных бартоведов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эйхенбаум, Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки / *Б. Эйхенбаум.* – Л. : Государственное искусство, 1924.

2. *Левин, Ю.* О частотном словаре языка поэта / Ю. Левин // Русская литература, 1972. – № 2. – С. 5–36.
3. *Tammi, P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis / P. Tammi. – Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
4. *Couturier, M.* Nabokov ou la tyrannie de l'auteur / M. Couturier. – Paris : Seuil, 1993.
5. *Scott, A. F.* Current Literary Terms / A. F. Scott. – London : Macmillan, 1979.
6. *Tobin, P.* John Barth and the Anxiety of Continuance / P. Tobin. – Philadelphia, 1992.
7. *Barth, J.* The Tidewater Tales / J. Barth. – N. Y. : Fawcett, 1987.
8. *Кэмпбелл, Дж.* Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: АСТ, 1997.
9. *Barth, J.* LETTERS / J. Barth. – N. Y. : G. P. Putnam's Sons, 1979.
10. *Barth, J.* The Friday Book / J. Barth. – Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1997.
11. *Fogel, S.* Understanding John Barth / S. Fogel, G. Slethoug. – Univ. of South Carolina Press, 1990.
12. *Люксембург, А. М.* Структурные игры и игровые структуры: организация метапрозаического текста как проблема игровой поэтики / А. М. Люксембург // Филол. вестн. РГУ, 2001. – № 1. – С. 5–9.
13. *Barth, J.* Once upon a Time / J. Barth – Boston etc.: Back Bay Books, 1994.

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ЛЮБОВЬ И ТАК ДАЛЕЕ»

Д. И. Данилевич

Белорусский государственный университет

В сознании каждого человека проявляются некоторые национальные и культурные особенности. Эти особенности находят свое отражение в речи. Множество ученых – Ю. Н. Караулов, В. В. Красных, Е. А. Нахимова, Н. В. Петрова, Д. И. Багаева и другие – разработали систему понятий, классифицирующих культурные особенности говорящего, и назвали их «ментефактами». Ментефакты – это совокупность знаний, носящих надындивидуальный характер [1, с. 155]. По шкале «информативность – образность» среди ментефактов выделяют знания и представления. Среди представлений отдельно выделяют прецедентные феномены, основная характеристика которых единичность и прототипичность.

Исследователь Д. Б. Гудков и ряд других ученых дают следующее определение прецедентному феномену (ПФ): это феномены, во-первых, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, во-вторых, имеющие сверхличностный характер (то есть хоро-

шо известные широкому окружению данной личности, включая предшественников и современников), и в-третьих, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [2, с. 82]. С. Н. Должикова уточняет определение следующей ремаркой: «Прецедентные феномены – это явление культуры. Они входят в фонд исторической памяти социума (этноса). <...> Это не история в чистом виде, а то, как прошлое представлено в нашей сегодняшней мысли» [3]. Внутри группы ПФ выделяют прецедентный текст, прецедентное высказывание, прецедентную ситуацию, прецедентное имя [2, с. 106–108].

В своей работе В. В. Красных подчеркивает, что «едва ли не главной дифференцирующей характеристикой ПФ является их способность 1) выполнять роль эталона культуры; 2) функционировать как свернутая метафора; 3) выступать как символ какого-то феномена или ситуации (взятых как совокупность некоторого набора дифференциальных признаков)» [1, с. 171]. А это значит, что художественный текст может стать источником прецедентных феноменов. Особенно это касается постмодернистских произведений, в которых ярко выражены черты интертекстуальности и пастиша.

Следует отметить, что не все элементы культуры в рассматриваемом ниже произведении проходят сквозь «решето» прецедентности. Напомним, что среди ментефактов есть и группа знаний. Знания определяют как некие «информационные», «содержательные» единицы, совокупность которых представляет собой определенным образом структурированную систему (например, математические правила, химические формулы, местоположения географических объектов, места и даты событий) [1, с. 159]. Так, по мнению В. В. Красных, Афанасий Никитин не является именем «эталона», не выступает в роли символа совокупности дифференциальных признаков некоего предмета и не выступает как свернутая метафора, не несет систему оценок, то есть за ним не стоит инварианта восприятия, который позволял бы функционировать в качестве прецедентного [1, с. 160]. Таким образом, отличить прецедентный феномен от непрецедентного позволяет наличие инварианта восприятия.

Прежде чем приступить к анализу художественного текста добавим, что прецедентные феномены делят еще и на: 1) социумно-прецедентные; 2) национально-прецедентные; 3) универсально-прецедентные [1, с. 173]. Исходя из этой классификации можно сделать вывод, что прецедентными феномены могут становиться, если входят в когнитивную базу некоего социума (социального, конфессионального, профессионального и др.). Группа универсально-прецедентных феноменов носит «достаточно гипотетический характер» [1, с. 175] и состоит из феноменов, известных любому среднему современному человеку и входящих в «универсальную» когнитивную базу.

Роман современного британского писателя Джулиана Барнса «Любовь и так далее» (*Love, etc*, 2000) вышел практически через 10 лет после романа «Как все было» (*Talking it over*, 1991) и является его непосредственным

продолжением. В центре сюжета – любовный треугольник между женщиной по имени Джиллиан и двумя друзьями детства Стюартом и Оливером. В обоих романах используется одинаковая повествовательная техника: события излагаются самими персонажами, и за счет этого авторский текст полностью отсутствует.

Произведение *Love, etc* начинается с того, что главные герои снова представляются и напоминают о себе. Стюарт говорит читателю: *Hello! We've met before. <> I remember you* 'Привет! Мы уже встречались. Я помню тебя (здесь и далее перевод наш)'. Оливер сразу отмечает, что *I remember you* – это строчка из песни Фрэнка Айфилда, и называет его австралийским йодлером: *Frank Ifield. <...> 1962. The Australian yodeller* [4, p. 9]. Айфилд действительно австралийского происхождения и знаменит исполнением йодлей, и эти два факта забавляют Оливера.

Стюарт не соглашается с Оливером. Он считает, что раз Айфилд родился в Англии, значит, он не австралиец. Кроме того, он утверждает, что песня *I Remember You* была написана двадцатью годами ранее Джонни Мерсером (Johnny Mercer). Таким образом, каждый из персонажей по-своему прав: певца можно считать как англичанином (по месту рождения), так и австралийцем (по месту жительства и вкладу в австралийскую культуру); к сочинению композиции Айфилд не имеет никакого отношения, но именно он стал самым известным ее исполнителем. Дж. Барнс уже в самом начале романа, обращаясь к ментефактам-знаниям, показывает относительность правды или, если быть точнее, то, что у каждого может быть «своя правда».

В этом романе Оливер – основной генератор прецедентных феноменов. Большинство имен, названий, каламбуров исходит именно от него. Почему так происходит? Нам кажется, что это особая черта персонажа. У него неплохое образование, он всю жизнь интересуется разными видами искусства, но, в силу своего характера, все эти знания не находят должного применения. Он пытается преподавать – но не преуспевает в этом, пытается написать сценарий к фильму – но его задумки не интересуют постановщиков. Таким образом, все накопленные знания он может применить только в общении с близкими людьми. Причем часто он пытается показать таким образом свое превосходство над окружающими, особенно над другом Стюартом, который всегда интересовался больше экономикой и сделал удачную карьеру.

Итак, Стюарт, выпавший из поля зрения Оливера и Джиллиан на 10 лет, приезжает в Лондон, и Оливер называет его *Prodigal Son* 'блудным сыном'. История о блудном сыне – прецедент, в основе которого лежит библейская притча. Основное значение слова *prodigal* связано с тратой денег, однако эта коннотация неприменима к персонажам романа, ведь за свое десятилетнее пребывание в США Стюарт не потерял состояние, а приумножил, а вот Оливер перебивался мелкими заработками. Это означает, что, по всей видимости, выражение *Prodigal Son* используется с намеком на прецедентную ситуацию «нахождение вне поля зрения долгое время».

Фразу Оливера с упоминанием «Битлз» можно считать прецедентной ситуацией: *1962 was the very year of the Beatles' first revolution at forty-five turns per minute* 'Именно в 1962 году «Битлз» совершили первую революцию на 45 оборотах'. Вероятнее всего, здесь отмечается, что в тот год «Битлз» выпустили первый сингл (*Please please me*) на пластинке в 45 оборотов в минуту. Эта песня первой из творчества ливерпульской четверки достигла вершин британских чартов. Продолжение фразы Оливера – *and Stuart sings Frank Ifield* 'и Стюарт поет Фрэнка Ифилда' – намекает, что он считает этого певца устаревшим. Сводя вместе «Битлз» и Айфилда, Оливер, с одной стороны, упрекает Стюарта в старомодности и, с другой, показывает свое знание музыки.

На протяжении всего романа Оливер рассуждает не только о популярной музыке. Проводя параллели с любовным треугольником, Оливер упоминает *the third-act trio from Rosenkavalier* 'трио из третьего акта «Кавалера розы»', имея в виду оперу Рихарда Штрауса. Для русскоязычного человека это не является ПФ – оперу практически не ставили на большой сцене, в отличие от англоязычных стран, где она постоянно демонстрировалась, а также распространялись аудиозаписи арий. А вот упоминание оперы Михаила Глинки в русскоязычной среде прецедентно: *be whizzing along like the overture to Russlan and Ludmilla* [4, p. 184]. Многие могут вспомнить 'жужжание из увертюры' этой оперы.

К миру музыки относится и задача Оливера из игры «что ты выберешь»: *As in, would you rather be buried up to your neck in wet mud for a week or compare all the recorded versions of the New World symphony?* 'Что ты выберешь: сидеть неделю по шею в грязи или сравнить все записанные версии симфонии «Из нового света»?'. Девятая симфония Дворжака достаточно известна, к тому же из контекста нетрудно догадаться, что существует огромное количество аудиозаписей композиции. Кроме этого, нам показалось интересным ироничное замечание, относящееся к музыке, – *as verisimilitudinous as operetta* 'правдоподобный, как оперетта' – оно не содержит прецедента, но опирается на общие представления о жанре оперетты как о легком произведении со счастливым концом.

В одном из эпизодов, чтобы читатели/слушатели (нетрадиционная повествовательная техника допускает выбор) лучше прочувствовали мысль, Оливер советует фоновую музыку для своих фантазий: *Background music: Satie's Parade* [4, p. 74]. «Парад» – это одноактный авангардный балет Сергея Дягилева, музыка была написана композитором Эриком Сати на сценарий Жана Кокто. Дягилев и Кокто напрямую упоминаются в романе, когда Оливер ссылается на анекдотичную ситуацию: *She took the money and – 'Etonne-moi!' as Diaghilev said to Cocteau – started to count it* [Там же, p. 139]. Прецедентная ситуация: «Удиви меня!» – сказал Сергей Дягилев двадцатилетнему Кокто, заказывая ему постер к балету «Видение розы» для «Русских сезонов». В романе эта фраза показывает именно крайнюю степень удивления, когда квартирная хозяйка, видимо, сомневаясь в честности Оливера, пересчитывает принесенные им деньги.

Кроме музыки сферами-источниками прецедентности выступают и другие виды искусства. Оливера. Он находит параллель между современностью и «Песней о Роланде»: *Call me Oliver. Best mate of Roland. The Battle of Roncesvalles*. ‘Зовите меня Оливье. Приятель Роланда. Битва в Ронсевальском ущелье.’ Причем первая его фраза, несомненно, прецедентная, она напоминает о начале романа «Моби Дик» Германа Мелвилла: *Call me Ishmael*. Потом Оливер продолжает отождествление с Оливье: *I knew my primal duty – the spirit of Roncesvalles still coursed within me* ‘Я знал свой главный долг – дух Ронсевальского ущелья еще был со мной’. Однако за этим пафосом скрывается поход к бывшей хозяйке квартиры, у которой он снимал комнату, пока ухаживал за Джиллиан. Оливер идет к ней, чтобы отдать долг за газ. Он думает, что после его поступка последует *absolution for Ollie the Sinner* ‘прощение Оливера-грешника’, но, оказывается, квартирная хозяйка хочет получить проценты за десятилетнюю просрочку платежа.

«Песнь о Роланде» настолько увлекает героя, что он задается вопросом «Готов ли Голливуд к постановке этой поэмы?». Возможно, он хочет написать сценарий и предлагает следующее видение готовой картины: *Bruce Willis as the grizzled Roland, Mel Gibson as the fabled Oliver* ‘Брюс Уиллис в роли серого Роланда, Мел Гибсон – легендарный Оливье.’ Имена этих актеров не связаны с прецедентами, однако их популярность позволяет среднему носителю западной культуры составить некий образ подобной экранизации. Кроме того заметна ирония, выраженная эпитетами, ведь в подобной постановке персонажу Оливера отводилось бы больше внимания, чем Роланду.

О своих уже написанных сценариях Оливер ничего не рассказывает, но их упоминает его жена Джиллиан. Один из них про то, как Пикассо, Франко и Пабло Казальс принимают участие в соревнованиях по пелоте накануне гражданской войны в Испании. Имена не являются прецедентными, но они достаточно известны. История о том, как испанские художник, политик и виолончелист играют в баскскую спортивную игру, напоминающую сквош, поддерживает ироничный тон романа. Другой сценарий Оливера – история про Mountain Charlie, девушку, переодевшуюся в мужское платье и ушедшую воевать. Сценарий заказчикам не понравился, и его пришлось переписать в мюзикл. Mountain Charlie – прецедентное имя для американцев, приблизительный аналог прецедентного имени «Надежда Дурова» в русскоязычной среде, ведь за ними стоит прецедентная ситуация «женщина в мужском платье на войне».

Третий сценарий Оливера – это приквел к фильму «Седьмая печать» Ингмара Бергмана. В данном контексте упоминание шведской картины не является прецедентом, так как не служит свернутой метафорой (хотя потенциально может). Здесь, скорее, проявляется авторская ирония, и выражение «писать приквел к “Седьмой печати”» приобретает значение «заниматься чем-то бесполезным, бестолковым».

Искусство во всех его проявлениях – основной источник прецедентности в романе. Так, момент получения зарплаты из рук в руки Оливер сравнивает с фреской «Сотворение Адама» Микеланджело: *The “wedge” <...> was merely thrust into my outstretched hand like that moment of in the Sistine Chapel.* ‘деньги сунули в мою протянутую руку как подчас контакта с богом в Сикстинской капелле.’ Такое упоминание, во-первых, позволяет наглядно представить происходящее, во-вторых, подчеркивает важность момента для героя, ведь впервые за долгое время он устроился на постоянную и высокооплачиваемую работу.

В другом эпизоде Оливер, чтобы подчеркнуть, как далеки мифы и сказки от реальной жизни, говорит: *My counsel is this and thus: dream on. The pig did not fly; the stone rebounded from the helmet of Goliath, who promptly ate David for breakfast; the fox easily acquired the grapes by cutting down the vine with a power saw; and Jesus resideth not with his Father* ‘Мой совет – мечтайте дальше. Свиньи не летают, камень отскочил от шлема Голиафа, и тот съел Давида на завтрак, лиса легко достала виноград, спилив лозу пилой, Иисус не обитает на небесах вместе со своим Отцом’. Здесь сначала обыгрывается идиома *when pigs fly*, обозначающая что-то невозможное. Поэтому словесный оборот Оливера «свиньи не летают» превращает все словечки ранга ‘когда-нибудь, возможно, потом’ в строгое ‘никогда’. История Давида и Голиафа – библейский сюжет, показывающий, что не всегда исход битвы определяет физическая сила. Но Оливер ее переворачивает в сторону очевидного, и слабый проигрывает. Лиса и виноград – басенный сюжет, восходящий к Эзопу. Изначально лиса, не сумев достать виноград, уходит, придумывая оправдание. В новом варианте ей хватает хитрости, чтобы выйти из проблемной ситуации победителем. И, наконец, вознесение приравнивается к обожествлению, поэтому христиане верят, что вознесение Христа позволило ему присоединиться к Богу-отцу. Но Оливер настаивает, что смерть есть смерть.

Особое место в речи Оливера занимают иноязычные слова. На протяжении всего романа он употребляет около 40 французских слов и выражений. В его речи они появляются совершенно произвольно, например: *Et tu?* ‘А ты?’ – в обращении к невидимым собеседникам/читателям; *ma belle* ‘моя дорогая’, *Meilleure Demie* ‘лучшая половина’ – говоря о жене, Джиллиан. Иногда французские местоимения употребляются вместо английских или наравне с ними: *Unlike moi; Me? Moi?*

Понятие ‘грусть’ Оливер выражает только французским словом *tristesse* [4, р. 50, 112, 158]. Он даже образовывает наречие, взяв за основу французское прилагательное и добавив английский суффикс ‘ly’: *tristely*. Такое использование французских слов имеет объяснение в сюжете. Оливер и Джиллиан, сбежав из Лондона, прожили несколько лет в небольшой французской деревне.

Также Оливер употребляет более десятка латинских выражений. Иногда это просто вводные конструкции, наподобие *per se* ‘само по себе’, *id est* ‘то есть’, *pro tem* ‘временно’. Кроме классических выражений, таких как: *tabula rasa* ‘чистая доска’ и *mea culpa, mea culpa, mea culpa* ‘моя вина’, – Оливер использует шуточную фразу *Non illegitimi carborundum* (вариант перевода – ‘не дай мерзавцам себя сломить’), которая служила девизом американскому генералу Второй мировой войны Джозефу Стилуэллу.

Упоминания разнообразных имен собственных (пусть и не прецедентных) позволяют составить более полный портрет Оливера. Например, нежелание убирать подталкивает его к тому, чтобы снова взяться за сборник неопубликованных при жизни рассказов Салтыкова-Щедрина. В разговоре о генномодифицированных продуктах он говорит, что в результате их употребления люди могут стать похожими на гротескных брейгелевских персонажей. Тут же он упоминает чудовище Франкенштейна, которого называет *a real sweetie-pie* ‘просто душка’, и поясняет, что монстр просто стал жертвой человеческих страхов. Далее Оливер применяет термин *the Frankensteined crops* [4, p. 77] к искусственно выведенным зерновым.

В речи остальных персонажей романа прецедентные феномены практически не встречаются. Джиллиан больше заботят бытовые проблемы, и, несмотря на то, что она художник-реставратор, никакие серьезные отсылки к миру искусства ею не используются. Только однажды она сказала: *Look, I'm not Little Mary Sunshine*. Мэри Солнышко – заглавная героиня мюзикла, хозяйка постоянного двора, старающаяся всем угодить. Этой фразой Джиллиан дает понять, что она не чувствует себя обязанной всем нравиться.

Что касается Стюарта, то все персонажи отмечают изменения в нем (по сравнению с романом *Talking it over*) – он стал менее застенчивым собеседником, стал способным на поддержание любого разговора. Рассказывая о своем опыте жизни в США и различиях между американцами и британцами, он приводит известную фразу Оскара Уайльда: *Two nations separated by a common language* ‘две нации, разделенные общим языком’. А когда он пытается отговорить маленькую девочку быть вегетарианкой, он припоминает фильм, где Чарли Чаплин ест свой ботинок. Он не говорит названия, но это известная сцена из «Золотой лихорадки».

Мать Джиллиан – француженка, поэтому в ее речи много французских слов. Кроме того, отдельно отмечается, что она все чаще забывает некоторые английские слова. Она делится наблюдением: *Nowadays La Fontaine's Fables take place in the supermarket* ‘Сегодня басни Лафонтена разыгрываются в супермаркетах’. Заметим, что из всех известных баснописцев она выбирает именно французского. А сама фраза может быть намеком на то, что теперь люди проводят в магазинах много времени и что там зачастую сталкиваются интересы и проявляются характеры.

Таким образом, хочется отметить, что функционирование прецедентных феноменов еще до конца не изучено, так как оно задействует когницию (процессы обработки информации). Прецедентность тех или иных феноменов –

понятие относительное, зависящее от культуры или социума, в которых эти феномены встречаются. Наиболее популярной сферой-источником прецедентности в романе «Любовь и так далее» выступает искусство (музыка, а также литература, кинематограф, живопись), меньше представлены, но присутствуют: религия, фольклор, спорт, история.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красных, В. В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
2. Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / В. В. Красных [и др].; ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М. : «Филология», 1997. – Вып. 1. – 192 с.
3. *Должикова, С. Н.* Прецедентные феномены в английском языке [Электронный ресурс] / С. Н. Должикова. – Режим доступа : http://journal.kfrgteu.ru/files/1/2011_2_18.pdf. – Дата доступа : 14.01.2017.
4. *Barnes, J. Love, etc* / J. Barnes. – London: Picador, 2001. – 249 p.

ТОПОС ГОРОДА В РОМАНАХ ЕВРЕЙСКО-АМЕРИКАНСКИХ АВТОРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. КАГАНА)

Е. В. Ершова

Минский государственный лингвистический университет

Изучение мультикультурной литературы является актуальной проблемой литературоведения. Рассмотрение творчества еврейских авторов в межкультурном контексте детализирует сложную матрицу литературы США. Исследование категории пространства в произведениях еврейско-американских авторов вызывает особый интерес, благодаря созданию ими новой пространственной модели. История еврейского народа связана с постоянным изгнанием и перемещением на изолированные территории.

А. Каган – первый восточноевропейский мигрант-еврей, который опубликовал свой роман на английском языке. В своем творчестве он затрагивает проблемы ассимиляции в еврейском гетто Нью-Йорка, трудности и надежды миграции.

Современность (modernity) – момент в культуре, когда наблюдается разрыв с прошлым и его традициями. Данный период характеризуется интенсивной индустриализацией, распространением капитализма, изменением объемов производства и потребления, стремительным развитием техники, урбанизацией, массовой внутренней и внешней миграцией. Данные явления привели к глобальным социальным изменениям, которые выразились в фундаментальном сдвиге во взаимодействии людей. Интенсивный приток различных этнических групп в США привел к созданию диаспор и развитию межкультурных контактов внутри одной страны [1, с. 4]. Со-

циальные перемены привели к новому пониманию расы и этноса, которые отразились и в литературном творчестве, и в изменениях в литературной форме. Однако при анализе литературы США XX века недостаточно внимания уделяется кросскультурному аспекту, повлиявшему на ее формирование и являющемуся центральным для этого периода.

Работы американских авторов еврейского происхождения изучались в основном только в связи с вопросами идентичности, выживания и ассимиляции в новой культурной среде, но не в межкультурном контексте. Данный контекст рассмотрения творчества еврейских авторов детализирует сложную матрицу литературы США.

С 1880 по 1920 гг. более двух миллионов евреев мигрировали из Восточной Европы, спасаясь от антисемитизма. У данной этнической группы наблюдается разительное отличие прошлого от настоящего, выраженное в нескольких планах: 1) пространственный – их жизнь связана с фактическими географическими перемещениями и новыми понятиями дома и идентичности; 2) темпоральный, 3) риторический – еврейские авторы перешли от написания автобиографий к художественным произведениям и непосредственно романам, экспериментируя с данным жанром [2, р. 9].

С целью успешной ассимиляции мигранты были вынуждены уходить от собственных традиций и культуры, в результате чего стиралась их идентичность и происходил отрыв от собственной истории. Им пришлось отказаться от устоявшихся ценностей, взглядов на семью и религию, что привело к улучшению их социального статуса, однако вызвало критику в отношении слишком быстрой ассимиляции и успешного подъема по социальной лестнице.

Писатели-евреи пытались приобрести новую идентичность, сохраняя связь с прошлым. Авторы, которые представляли этническое меньшинство, переживали кризис репрезентации, который являлся результатом социоисторических изменений, а искусство воспринимали как реакцию на фрагментацию современного мира. Своей основной задачей они считали нахождение путей изображения дислокации и изменение отношения к своему этносу.

К XX веку увеличилось количество произведений представителей этнических меньшинств, а их излюбленным жанром стал роман. Развитие данного жанра связано с развитием индустриального капитализма, где основным явлением стала миграция населения в город. В 1880 году половина всей рабочей силы США была сконцентрирована в агрокультуре, а в 1920 года только четверть населения работала в данной сфере. Внешняя и внутренняя миграция населения привела к росту городов и развитию городской культуры. Американцы всегда разграничивали население на белое и небелое, дабы оправдать рабство афроамериканцев и уничтожение индейцев. Но когда поток мигрантов из Старого Света увеличился, началась расовая категоризация внутри белой группы. Лучшими считались мигранты, прибывшие

намного раньше, англо-саксонского или западноевропейского происхождения. Выходцы из Восточной и Южной Европы и Азии находились внизу иерархической лестницы.

Интенсивная литературная деятельность мигрантов с конца XIX века и восприятие Америки как мультикультурной страны привели к возникновению т.н. мультиэтнического письма («multiethnic writing»). Данные авторы начинали с национальной беллетристики, использовали свои диалекты и включали межкультурный аспект, что изменило литературу XX века.

Рассмотрение категории пространства в произведениях еврейско-американских авторов вызывает особый интерес, благодаря созданию новой пространственной модели. История еврейского народа связана с постоянным изгнанием и перемещением на изолированные территории. В Америке таким местом стал нью-йоркский Нижний Ист-Сайд. Проблемы данного гетто затронуты в творчестве многих авторов, в том числе Аврама (Аб) Кагана (Кахан, Abraham Cahán, 1860–1951).

А. Каган – первый восточноевропейский мигрант-еврей, который опубликовал свой роман «Екл: Сказка Нью-Йоркского Гетто» (“Yekl: A Tale of the New York Ghetto”, 1896) на английском языке. В своем творчестве он затрагивает проблемы ассимиляции в еврейском гетто Нью-Йорка, трудности и надежды миграции.

В своем первом романе Каган показывает перемещение главного персонажа Екла из Российской империи в американский Бостон, а затем Нью-Йорк, и изменения в его жизни в результате этих перемещений. Живя в Бостоне, Екл часто вспоминает о своих жене и сыне, оставшихся на родине. В американском мегаполисе его затянула насыщенная жизнь, ведь новая среда коренным образом меняла личности мигрантов и отрывала их от корней. Воспоминания о родных начали казаться сном.

В рассказе «Предопределенный брак» («A providential Match») А. Каган демонстрирует трансформацию социальной позиции еврейского мигранта. Будучи слугой богатого винокура, Ровке переезжает в Америку с целью скрыться от воинской повинности. Путь главного персонажа Ровке от уличного торговца до владельца собственной лавки противопоставлен судьбе его бывшего хозяина на родине, который разорился. В данном рассказе демонстрируются новые возможности в Новом Свете для всех мигрантов. Несмотря на тяжелый труд, в конечном счете каждый может достигнуть достойного уровня жизни и быть оцененным лучше, чем на родине.

В рассказе «Свадьба в гетто» («Ghetto Wedding») два главных персонажа Натан и Голди планируют свадьбу, которая постоянно откладывается из-за финансовых проблем. У невесты возникает план организовать шикарную свадьбу и пригласить много гостей, за счет подарков которых торжество может окупиться. Но тяжелое финансовое положение преследует не только эту пару, немногочисленные гости отделяются грошовыми подарками, и надежды терпят крах. На дорогу домой у молодоженов нет денег, и они

идут пешком через темные кварталы Нью-Йорка, где им вслед выкрикивают антисемитские ругательства, а одна пьяная компания даже кидает в невесту картошкой [3]. Голди осознает, что главное – это не пышность свадьбы, а то, что теперь она связана с любимым человеком. Автор подробно описывает все свадебные традиции и обряды, передавая специфику и самобытность еврейской культуры, подчеркивает социально-экономические трудности, с которыми сталкиваются мигранты.

В рассказе «Обстоятельства» («Circumstances») Каган вновь сопоставляет жизнь на старой и новой родине, где адвокат Борис не мог найти себе работу из-за своей национальности. Тем не менее, несмотря на изматывающий труд в Новом Свете, который рушит его личную жизнь, он не хочет возвращаться на родину. Такой же изматывающий труд и унижения описаны в рассказе «Роман в потогонной мастерской» («Sweatshop Romance») [Там же].

Таким образом, несмотря на все преграды, связанные с тяжелыми условиями, трудной работой, тоской по родине, урбанистическое пространство американского города представляется более благоприятным и менее дискриминационным по отношению к евреям, нежели пространство Российской империи.

После Первой мировой войны точка зрения еврейско-американских авторов с оптимистического изображения ассимиляции переключилась на негативные стороны данного явления. Главным литературным достижением писателя стал выдержавший несколько изданий последний роман «The Rise of David Levinsky» («Возвышение Давида Левинского», 1917). Этот роман признан одним из самых важных романов еврейско-американской литературы, так как в нем автор показывает прозрение главного персонажа. Это история молодого религиозного эмигранта из России, который в конце XIX века попадает в «плавильный котел» Нью-Йорка и проходит путь от зеленого новичка до миллионера швейного бизнеса. Это также рассказ о том, какие моральные потери претерпел герой на этом пути.

Автор показывает отличие американского города от российского, то, как различны и настроения, витающие в воздухе: *Ten minutes' walk brought me to the heart of the Jewish East Side. The streets swarmed with Yiddish-speaking immigrants. The sign-boards were in English and Yiddish, some of them in Russian. The scurry and hustle of the people were not merely overwhelmingly greater, both in volume and intensity, than in my native town. It was of another sort. The swing and step of the pedestrians, the voices and manner of the street peddlers, and a hundred and one other things seemed to testify to far more self-confidence and energy, to larger ambitions and wider scopes, than did the appearance of the crowds in my birthplace* [4, p. 69]. Внешний облик американского города не отличается от родного города Дэвида, но люди в нем чувствовали себя уверенными в себе, так как он давал больше возможностей

Дэвид знакомится с укладом американской жизни и находит много минусов. Так, ему не нравится система американского образования, и он расценивает ее как дешевый поверхностный продукт. *There was an odd confusion of ideas in my mind. On the one hand, I had a notion that “to become an American” was the only tangible form of becoming a man of culture (for did not I regard the most refined and learned European as a “greenhorn”?); on the other hand, the impression was deep in me that American education was a cheap machine-made product* [4, p. 129].

Нижний Ист-Сайд привлекал своей яркой самобытностью: *The East Side was a place upon which one descended in quest of esoteric types and “local color”, as well as for purposes of philanthropy and “uplift” work. To spend an evening in some East Side café was regarded as something like spending a few hours at the Louvre so much so that one such café, in the depth of East Houston Street, was making a fortune by purveying expensive wine dinners to people from up-town who came there ostensibly to see “how the other half lived”, but who only saw one another eat and drink in freedom from the restraint of manners* [4, p. 222]. Колоритный район интересовал американцев своей необычностью, но его население не принималось обществом.

Разрыв успешного бизнесмена с прошлым показан через типическую урбанистическую метонимию – интенсивное дорожное движение, когда Дэвид встречает старого знакомого, пытается его догнать и поговорить, но поток автомобилей и трамваев (“a tangle of wagons and trolley-cars”) отделяет его от приятеля и останавливает Дэвида, который начинает осознавать, что теперь между ними пропасть.

Но успешная ассимиляция в капиталистическое общество Америки не принесла ему счастья. Несмотря на все достижения, Дэвид одинок; он потерял старых и не обрел новых друзей и занимается нелюбимым делом.

Am I happy? There are moments when I am overwhelmed by a sense of my success and ease. I become aware that thousands of things which had formerly been forbidden fruit to me are at my command now... I am lonely. Amid the pandemonium of my six hundred sewing-machines and the jingle of gold which they pour into my lap I feel the deadly silence of solitude... No, I am not happy. In the city I occupy a luxurious suite of rooms in a high-class hotel and keep an excellent chauffeur and valet. I give myself every comfort that money can buy. But there is one thing which I crave and which money cannot buy-happiness. I often long for a heart-to-heart talk with some of the people of my birthplace. ... Sometimes when I am alone in my beautiful apartments, brooding over these things and nursing my loneliness, I say to myself: “There are cases when success is a tragedy”. There are moments when I regret my whole career, when my very success seems to be a mistake... I think that I was born for a life of intellectual interest. I was certainly brought up for one. The day when that accident turned my mind from college to business seems to be the most unfortunate day in my life. I think that I should be much happier as a scientist or writer, perhaps. I should

then be in my natural element, and if I were doomed to loneliness I should have comforts to which I am now a stranger [4, p. 416]. Материальное изобилие, финансовый успех и роскошь, окружающие его, не приносит счастье Дэвиду, а морально истощают его.

В своем последнем произведении автор использует английский язык, которому позавидуют его носители, для того чтобы продемонстрировать полную ассимиляцию персонажа. Каган демонстрирует идею о том, что евреи успешно могут жить вместе с американцами (“We can live alongside with you”) [2, p. 140].

Образ американских городов показывается как через перемещения и опыт мигрантов, так и через непосредственные описания городов их глазами. Основным местом жизни для еврейских мигрантов являлись отдельные районы, отражающие самобытность их стиля жизни. Американские города открывали много перспектив, которыми воспользовались еврейские эмигранты, но одновременно заставили отказаться от своего прошлого и навязали чуждый им образ жизни, в котором они не обязательно обретают счастье.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бутенина, Е. М.* Мультикультурный роман США: учеб. пособие / Е. М. Бутенина. – М. : ФЛИНТА, 2013. – 108 с.
2. *Kent, A. A.* African, Native, and Jewish American Literature and the Reshaping of Modernism / A. A. Kent. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2007. – 230 p.
3. *Cahan, A.* The Imported bridegroom and Other Stories / A. Cahan. – Boston : Houghton, Mifflin and Company, 1898. – 256 p.
4. *Cahan, A.* The Rise of David Levinsky / A. Cahan. – N. Y. : Penguin Books, 1993. – 421 p.

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА АФРИКИ У Э. ХЕМИНГУЭЯ И Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗИО

О. Жилевич

Полесский государственный университет

В статье осуществляется сравнительный анализ изображения африканского материка в художественных произведениях Э. Хемингуэя и Ж.-М. Г. Леклезю, в которых отразились результаты их африканских наблюдений.

Африка – загадочный, сказочный континент, полный тайн и волшебства, но вместе с тем и реально существующий. Африка – колыбель человеческой цивилизации, она тысячелетиями вдохновляет писателей, художников, музыкантов, фотографов. Африканские земли притягивают «своими величе-

ственными реками и огромными горами, лесными чащами и безбрежными песчаными морями, своей безумной энергетикой, которая вырывается из-под земли и аккумулируется под каждым камнем», – отмечал А. Жид [1, с. 160].

Впервые в художественной литературе о черном континенте упоминается в конце XV века [2, с. 88]. Об Африке писали и продолжают писать авторы разных стран и эпох – К. Ф. Вольней, Ж. де Нерваль, М. Лейрис, А. Лондр, Г. де Мопассан, Т. Готье, А. Доде, Л. Бертран, М. Бютор, Дж. Свифт, Ж. Верн, А. Мишо, А. Лондр, П. Моран, А. Мальро, П. Лоти, А. Жид, Н. Гумилев, Э. Хемингуэй, Ж.-М. Г. Леклезю и многие другие.

Закономерно, что среди писателей, обращавшихся к теме Африки в своем творчестве, многие являются лауреатами Нобелевской премии по литературе. Например, французский писатель А. Жид, автор африканских тревелогов, был награжден в 1947 году за «за глубокие и художественно-выразительные произведения, в которых человеческие проблемы и обстоятельства представлены с бесстрашной любовью к истине и острым внутренним пониманием» [3, с. 85]. Американский автор Э. Хемингуэй, глубоко раскрывающий африканский тематику в своем творчестве, был удостоен Нобелевской премии по литературе в 1954 году за «повествовательное мастерство... Творчество – это в лучшем случае одиночество. Ведь писатель творит один, и, если он достаточно хороший писатель, ему приходится каждый день иметь дело с вечностью – или с ее отсутствием» [4]. Современного писателя Франции Ж.-М. Г. Леклезю, написавшего ряд произведений, посвященных африканскому континенту, жюри Нобелевской премии (2009 год) отметило как «автора новых направлений, поэтических приключений и чувственного экстаза, исследователя сути человека за пределами господствующей цивилизации и внутри нее» [4].

Наиболее раннее изучение описания Африки в художественной литературе – это труд А.-Р. Лебеля «Западная Африка во французской литературе» (1925) [5]. В то же самое время монография Н. Д. Ляховской «Образы Африки во французской литературе XIX–XX веков» [6] свидетельствует о непрекращающемся внимании ученых к африканским проблемам.

Цель настоящего исследования – сравнительный анализ изображения африканского материка в художественных произведениях Э. Хемингуэя («Зеленые холмы Африки», *Green hills of Africa* (1935), «У подножия Килиманджаро», *Under Kilimanjaro* (2005)) и Ж.-М. Г. Леклезю («Онича», *Onitsha* (1991), «Африканец», *L'Africain* (2004)). Несмотря на разницу эстетических взглядов, их имена могут находиться рядом по причине влияния их африканских странствований на суждения изучаемых авторов; закономерностей формирования образа Африки в документальных и художественных текстах каждого из этих писателей-путешественников; отражения стереотипных явлений, встречающихся как у Э. Хемингуэя, так и у Ж.-М. Г. Леклезю по отношению к жителям Северной и Чёрной Африки в зеркале мировоззрения XX века.

Э. Хэмингуэй (1899–1961) и Ж.-М. Г. Леклезю (1940) имеют много общих черт как писатели и как путешественники. Оба романиста с уважением относятся к культурам и обычаям африканцев. Оба поддерживали идею «цивилизаторской миссии» в Африке. Как для Э. Хемингуэя, так и для Ж.-М. Г. Леклезю опыт африканских путешествий был важен для формирования их мировоззрения и художественно-эстетических особенностей творчества.

Оба писателя в раннем возрасте испытали влияние своих отцов в отношении любви к природе и путешествиям. Отец Э. Хемингуэя, заядлый охотник и рыбак, приучал его к охоте и рыбалке. В тридцатилетнем возрасте сбылась мечта писателя – он отправился в свое первое сафари в Восточную Африку. Отец Ж.-М. Г. Леклезю, получив распределение после учебы врачом в Африку, уехал на континент незамедлительно и впоследствии забрал с собой и семью, включая своего сына – Жана-Мари.

Повесть Э. Хемингуэя «Зеленые холмы Африки» – автобиографическая, основанная на событиях первого путешествия автора на Чёрный континент. В изображении Африки американским писателем проявляются три образа:

- писатель-путешественник, детально рассказывающий в своих произведениях о том, что с ним случается;
- охотник, порой с безжалостным отношением к африканским животным;
- исследователь, интересующийся африканской культурой.

В произведении писатель показывает первозданность этого «дикого» континента, отмечая его как прекрасное место для охоты и рыбалки. Автор также размышляет о том, что происходит со странами, когда туда приходит белый человек: «С нашим появлением континенты быстро дряхлеют. Местный народ живет в ладу с ними. А чужеземцы разрушают все вокруг, рубят деревья, истощают водные источники, так что уменьшается приток воды, и в скором времени почва – поскольку травяной покров запахивают – начинает сохнуть, потом выветривается...» [7, с. 177]. В то же самое время романист сам является частью той цивилизации, которую обвиняет в гибели первозданной природы, но не признает этого.

Писатель открывает «чужую» цивилизацию, в первую очередь, посредством взаимодействия с природой – животным и растительным миром. В произведении раскрывается борьба за трофеи Э. Хемингуэя и его напарника Гарри. Гарри – менее опытный, но более удачливый соперник, и писатель завидует ему в тот момент, когда ему удастся подстрелить куду с огромными рогами. С одной стороны, Хемингуэй любит свои жертвы, а с другой, у него не видно ни жалости, ни сострадания к ним.

По мнению Э. Хемингуэя, любовь к африканскому животному заключается в том, чтобы убить с первого выстрела и не мучить его: «Я со спокойной душой убивал всяких зверей, если мне удавалось сделать это без промаха, сразу: ведь всем им предстояло умереть, а мое участие в «сезонных» убийствах, совершаемых каждый день охотниками, было лишь каплей в море» [7, с. 233].

Описывая процесс охоты, Э. Хемингуэй стремится показать свое превосходство над Африкой – над ее природой. Так, писатель ненавидит гиен и спокойно наблюдает за подстреленным животным: «гиена, раненная на бегу в заднюю часть туловища, начинала бешено кружиться, кусая и терзая собственное тело до тех пор, пока у нее не вываливались внутренности» [Там же, с. 145].

Таким образом, в повести «Зеленые холмы Африки» Э. Хемингуэй предстает как человек, который относится к Чёрному континенту с превосходством и стремится покорить его природу.

Спустя двадцать лет Э. Хемингуэй полностью меняет свое отношение к Африке. В то время он был удостоен чести стать инспектором по охране дичи, и убивает африканских животных только для снабжения лагеря мясом.

В документальном произведении «У подножия Килиманджаро» он пишет: «Время охоты ради трофеев давно для меня ушло. Мне по-прежнему нравилось стрелять и убивать с первого выстрела, но я охотился ради мяса, или чтобы подстраховать Мисс Мэри, а также на животных, объявленных вне закона, или ради так называемого контроля над животными-мародерами, хищниками и вредителями» [8, р. 288].

Писатель ведет размеренный образ жизни в лагере: «Я думал, как нам повезло в этот раз в Африке довольно долго жить на одном месте. Мы знали каждое отдельное животное, и каждую змеиную нору, и змей, живущих в них» [Ibid, р. 306]. Э. Хемингуэй с удовольствием наблюдает за природой (он ведет дневник, куда записывает все местные виды птиц), за обычаями и укладом местных жителей. В произведении «У подножия Килиманджаро» автор старается стать «своим человеком» в Африке. Местные племена далеки от цивилизации и ведут архаичный образ жизни. Писатель живет среди племени камба, что является своеобразным способом уйти от цивилизации и испытать единение с природой. У Э. Хемингуэя больше нет желания показать свое превосходство над Чёрным континентом, теперь он осознает себя его неотъемлемой частью.

Итак, сравнивая отношение писателя к Африке в повести «Зеленые холмы Африки» и документальном произведении «У подножия Килиманджаро», можно сделать вывод, что происходит изменение мировоззрения Э. Хемингуэя от эго- к экоцентризму, от потребительского к созидательному отношению к природе и стремлению единения с ней. Писатель больше не пытается показать свое превосходство над Африкой, а осознает себя неотъемлемой ее частью.

Роману «Африканец» Ж.-М. Г. Леклезю предшествовал роман с автобиографическими чертами «Онитша» («Onitsha», 1991) – по названию города в Нигерии, где жил и работал Джеффри Аллен, отец главного героя, 12-летнего мальчика по имени Финтэн. В «Онитше» отчетливо просматриваются многие события из детства писателя, в том числе, его раннее увлечение литературой, далекие путешествия, разделенная семья.

Автобиографическое произведение «Африканец» двухплановое: детские воспоминания писателя о встрече с отцом после долгой разлуки, восприятие мальчиком Африки переплетаются с мотивами поиска родины, свободы, бегства, индивидуализма, национальной идентичности, протестом против колонизации и глобализации. Писатель утверждает, что Африка сформировала его характер, определила взгляды и убеждения. Пребывание в африканских странах сыграло определяющую роль в его жизни, поэтому он – «африканец».

На страницах книги Черный континент и 8-летний мальчик Жан-Мари представляют собой одно целое. Так, Жан-Мари открывает для себя отличную от европейской физическую красоту человека негроидной расы. Он восхищается типом лица африканцев: «подобное на затвердевшую кожаную маску, покрытую шрамами и обрядовыми знаками» [9, р. 10], и их кожей: «гладкой, горячей и легкой, покрытой миллионами волосков» [Ibid, р. 10]. В гиперболизированной форме автор описывает тело африканца: «Его бесстыдство – великолепно. Оно придает глубину, широту, умножает ощущения, оно создает настоящую энергетическую паутину вокруг меня... Это бесстыдство гармонирует со всей страной Ибо» [Ibid, р. 10–11].

Леклезю с любовью называет африканцев *un espace d'utilité* («энергетическим пространством») или *un jardin* («садом»), где каждый отдельный человек – это какое-то дерево: «фруктовое, манговое, земляничное, дынное» [Ibid, р. 15]. Даже чувство ненависти предстает различным в европейском и африканском понимании: «одно – тайное, притворное, глухое, наводящее ужас, подобное болезни, другое – открытое, настоящее, приводящее в дрожь все тело, подобное грозе» [Ibid, р. 16–17]. Особенность так называемой «европейской ненависти» Леклезю объясняет военными действиями во время Второй мировой войны на территории многих стран, в том числе и Франции, когда царили голод, страх и смерть.

Следует отметить, что писатель неоднократно возвращается в «Африканце» к этому чувству, например, развивая идею о разрушительной силе ненависти, подразумевая тем самым пагубное воздействие колониальной политики на естественный мир Африки. Это показательно в эпизоде, когда Жан-Мари вместе с братом разрушал муравейники, вызывая крайнее удивление и чувство неприязни африканских детей: «наши сердца бились, ненависть переливалась через край... Мы хватали камни, палки и мы били, били, мы рушили стены этих храмов, без какой-либо видимой причины, просто так, просто, чтобы радостно наблюдать за клубами пыли, слушать содрогание башен, видеть красные подземные ходы, подобные на вены, в которых кишела наша бледная жизнь, цвета перламутра» [9, р. 28].

Автор пишет, что в Африке его отец не раз сталкивается с «высшим обществом» в лице банкиров, торговцев, агентов, судей, полицейских, жандармов. Эти люди в поисках быстрого и легкого обогащения охотно устремлялись в Африку и устраивали в крупных портовых городах целые оазисы роскоши в виде мраморных дворцов с безупречными газонами и площадками для игры в гольф. Они бесстыдно эксплуатировали труд

чернокожих людей, зарабатывая на них крупные деньги. Отец Жана-Мари, подобно сартровскому герою, испытывает чувство тошноты по отношению к колониальному миру. И даже в сердцах восклицает, что африканцы не являются более дикими, чем европейцы. Огойя, Бабунго, Ником, Нигерия, Нги, Луаком Ндие, Онитша – это неполный ряд мест в Африке, куда судьба бросала отца Жана-Мари. Двадцать лет жизни отец Жана-Мари отдал спасению людей на этом жарком, населенном чужими ему народами, полном непредвиденной опасности континенте.

Воспоминания отца об Африке имеют положительные и отрицательные оттенки, связанные с безграничным счастьем после женитьбы и с трагической разлукой с семьей во время войны. «В течение 15 лет это была его страна. Не найдется человека, который бы чувствовал ее лучше, чем он... Именно здесь он провел самые счастливые годы своей жизни...» [Ibid, p. 80], – утверждает автор. Однако после начала военных действий и неудачной попытки воссоединиться с семьей Африка для отца романиста перестает быть воплощением свободы и радости.

Ж.-М. Г. Леклезю с горечью отмечает: «мой отец понял, что после всех лет теплых, дружеских, отеческих чувств к африканцам, они, оказывается, воспринимали его всего лишь как колониального врача, одного из завоевателей страны. Африканцы не делали различия между ним и, например, солдатом...» [Ibid, p. 84].

Отец писателя ужаснулся, обнаружив страх в глазах людей, когда они попадали в госпиталь. И тогда он делает вывод, что врач для них – не человек, который облегчает их страдания европейскими лекарствами, а иностранец, приносящий боль, отрезающий им пораженные гангреной различные части тела. По мнению местных жителей, единственное средство лечения колониальных медиков – это наводящий ужас скальпель. Автор не скупится на темные краски, описывая со скрупулезностью писателя-натуралиста болезненное состояние пациентов отца: «пылающие от лихорадки тела, пораженные раком внутренние органы, незаживающие раны на ногах, обезображенные слоновой болезнью..., лица, изъеденные проказой или сифилисом, женщины с разорванными органами из-за тяжелых родов..., дети со старческим лицами от вечного голода, с серой, как пергамент кожей, с рыжим, как ржавчина, цветом волос, с округленными от ужаса и предчувствия смерти глазами» [9, p. 87]. В итоге романист задается риторическим вопросом: «Насколько сильным духом человеком необходимо быть, чтобы продолжать жить после всего увиденного, чтобы пережить это?» [Ibid, p. 88]. На склоне лет отец писателя сделает вывод, что если бы ему пришлось начать жизнь сначала, он бы никогда не стал врачом, а предпочел бы быть ветеринаром, потому что животные, на его взгляд, единственные существа, способные выносить страдания.

Произведение Леклезю «Африканец» является своеобразным подведением итогов многолетних размышлений романиста о жизни, семейных взаимоотношениях, проблемах воспитания, о враждебно настроенной западной цивилизации к бывшим колониальным народам.

В заключение можно сделать вывод, что рассматриваемое изображение Африки в данном исследовании остается, прежде всего, Африкой Э. Хемингуэя и Африкой Ж.-М. Г. Леклезю. Оба автора показывают Африку многообразной и многосмысловой. Хотя их художественные произведения способствовали формированию образа Чёрного континента в воображении соотечественников, они больше рассказывают нам о самих авторах, об их мировоззрении, субъективных взглядах на Африку, чем о самой Африке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жид, А.* Собрание сочинений: в 7 т. / пер. с фр. А. Шадрина; Возвращение с озера Чад / пер. с фр. Н. Рыковой – М. : ТЕРРА. – Книжный клуб, 2002. – Т. 5: Путешествие в Конго. – 448 с.
2. Хожение за три моря Афанасия Никитина. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – 299 с.
3. *Илюкович, А. М.* Согласно завещанию. Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе / А. М. Илюкович. – М. : Кн. палата, 1992. – С. 85.
4. Нобелевская премия [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.hemingway.ru/hamin_nobel/. – Дата доступа: 20.09.2017.
5. *Lebel, A.-R.* L’Afrique occidentale dans la littérature française (thèse en lettres) / A.-R. Lebel. – Paris : Larose, 1925. – 279 p.
6. *Ляховская, Н. Д.* Образы Африки во французской литературе XIX–XX веков / Н. Д. Ляховская. – М. : ИМЛИ РАН, 2015. – 280 с.
7. *Хемингуэй, Э.* Старик и море. Зеленые холмы Африки / Э. Хемингуэй. – М. : Изд-во АСТ, 2015. – 381 с.
8. *Hemingway, E.* Under Kilimanjaro / E. Hemingway; ed. by R.W. Lewis, R. F. Fleming. – Kent State University Press, 2005. – 456 p.
9. *Le Clézio, J.-M.G.* L’Africain / J.-M.G. Le Clézio. – Paris: Mercure de France, 2004. – 105 p.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРОДИЙ А. ЖВАЛЕВСКОГО, И. МЫТЬКО «ПОРРИ ГАТТЕР И КАМЕННЫЙ ФИЛОСОФ» И Д. ЕМЦА «ТАНЯ ГРОТТЕР И МАГИЧЕСКИЙ КОНТРАБАС»

А. И. Жишкевич

Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка

В статье сопоставляются и анализируются интертекстуальные особенности белорусской и российской пародий на роман Джоан Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» в лингвистическом аспекте. Выделяются следующие языковые уровни выражения интертекстуальности: уровень сложного синтаксического целого, собственно синтаксический уровень, лексический, графический, фонетический, морфемный.

В лингвистике, литературоведении и других смежных науках на сегодняшний день сложилась такая исследовательская ситуация, когда внимание сфокусировано на взаимопроникновении текстов, маркированном термином «интертекстуальность». В общем смысле под интертекстуальностью понимается включение в текст фрагментов или целых текстов с другим субъектом речи. Интертекстуальность является одной из возможностей создания нового текстового смысла. Поэтому многие современные писатели активно используют в своем творчестве многоаспектные интертекстуальные связи. Характерно это явление и для современной детской художественной литературы.

Сопоставим в лингвистическом аспекте пародии белорусских авторов А. Жвалевского, И. Мытько «Порри Гаттер и Каменный философ» и российского автора Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас» на произведение британской писательницы Джоан Роулинг «Гарри Поттер и философский камень», а точнее на перевод данного произведения на русский язык. Авторы пародий разнопланово используют интертекстуальные включения на различных языковых уровнях. Так как произведения о Порри Гаттере и Тане Гроттер являются пародиями, то можно говорить в данном случае об интертекстуальности на уровне сложного синтаксического целого, т.е. на уровне всего текста. При создании пародий авторы используют большое количество интертекстуальных включений, выраженных различными реминисценциями: аллюзиями, цитатами, аппликациями, парафразами (мы используем термин реминисценция как обобщение для всех форм интертекстуальных включений). Источником реминисценций является не только произведение «Гарри Поттер и философский камень», но и другие художественные произведения, исторические события, произведения искусства, тексты, отражающие культурные реалии XX–XXI вв., которые хорошо знакомы большинству читателей, проживающих на территории постсоветского пространства.

Белорусские писатели А. Жвалевский и И. Мытько в повести «Порри Гаттер и каменный философ» активно используют антитезу. Они наделяют персонажей кардинально противоположными свойствами. Например, у Джоан Роулинг Гарри Поттер имеет магические способности, но проживает среди обычных людей, а у белорусских авторов Порри Гаттер – обычный мальчик, без магических способностей, хотя и живет среди волшебников.

Российский вариант пародии основан на гендерном противопоставлении главных героев. Так, мальчик Гарри Поттер у Д. Емца становится девочкой Таней Гроттер. Автор так же изменяет пол друзей и врагов главного героя, например, злой волшебник Волан-де-Морт превращается в злую волшебницу Чуму-дель-Торт.

Белорусские авторы делают акцент на сильных позициях текста: используют аллюзивный заголовок, эпиграф, комментарии в сносках и послесловие, которое они написали в виде объяснительной записки с указанием

текстов-источников, использованных в пародии. Тем самым они вступают в своеобразный диалог с юными читателями, создают все условия для идентификации интертекстуальных включений. Дмитрий Емец использует лишь аллюзивный заголовок, что, безусловно, усложняет интерпретацию интертекстуальных включений.

Как белорусские, так и российские авторы активно используют интертекстуальность на синтаксическом уровне, т.е. на уровне предложения. Например, *Время и место операции изменить нельзя!* [1, с. 318] (прецедентный текст (ПТ) – «Место встречи изменить нельзя»; советский фильм); *Вставай, заклятьем заклейменный* [Там же, с. 138] (ПТ – Вставай, проклятьем заклейменный...; международный пролетарский гимн «Интернационал»); *Лопать любишь – люби и готовить!* [2, с. 52] (ПТ – Любишь кататься – люби и саночки возить; русская пословица); *За такие шутки в камнях бывают промежутки* [Там же, с. 212] (ПТ – За такие шутки в зубах бывают промежутки; саркастическая реплика-угроза в ответ на неприятную шутку).

Интертекстуальность в анализируемых текстах функционирует и на лексическом уровне, т.е. выражается в слове, словосочетании, фразеологизме. Например: *Начиная с этого года, первокурсники будут проводить сентябрь и половину октября в Нанотэйтоу* [Там же, с. 70] (ПТ – ‘на картошке’, от англ. potato – ‘картофель’). В данном случае сказочный топоним *Нанотэйтоу* отсылает читателя к советской традиции отправлять студентов на уборку урожая, которая имела обиходное название «поездка на картошку». Примером функционирования интертекстуальности на лексическом уровне также является использование эвфемизма, заменяющего имя персонажа. Так, имя злого волшебника Волан-де-Морта в произведении Джоаны Роулинг не произносится, а заменяется эвфемизмом *Вы-Знаете-Кто*. Эвфемизм используется и в пародиях: *Ты-Знаешь-Кто* [1], *Та-Кого-Нет* [2]. В последнем примере мы видим интертекстуальность и на графическом уровне, т.е. идентичность в написании эвфемизмов (каждое из трех слов пишется с заглавной буквы и через дефис).

К лексическому уровню интертекстуальности относятся и заклинания, созданные авторами пародий. Если в произведении Джоан Роулинг заклинания взяты из латинского языка, то в пародиях семантика заклинаний достаточно прозрачная, сразу понятно, для чего они используются и к чему апеллируют: *раслабонум, взломус, пундус хратундус* [2]; *чурики-я-в-домике, воспроизведу мус, отдыхамус* [1] и т. д.

Также во многих заклинаниях используются латинские суффиксы *-ус-*, *-ум-*, которые отсылают читателей к латинскому языку, древним наукам, к алхимии. В таком случае можно говорить об интертекстуальности на морфемном уровне.

Функционирование интертекстуальности на фонетическом уровне предполагает изменение звучания слова путем замены одного или нескольких элементов, а также добавления новых, либо перестановки элементов внутри слова (анаграмма), или каламбурное использование фонетически

созвучных слов (так называемая фонетическая мимикрия). Данный тип интертекстуальности широко представлен в белорусской пародии «Порри Гаттер и каменный философ». На основе метода анаграмм созданы имена главных персонажей: *Порри Гаттер* – Гарри Поттер, *Мергиона Пейджер* – Гермиона Грейнджер, *Мордевольт* – Вольдеморт. Некоторые имена образуются путем замены нескольких элементов в прецедентных именах: *Кряко Малхой* – Драко Малфой, *Мик Шимахинг* – Михаэль Шумахер, а также на основе одинакового звучания: маг *Фантом Асс* – Фантомас. Используя фонетически созвучные слова, авторы образуют разнообразные аллюзии, например, *магильник* (телефон магов) – мобильник, *интеркол* (международная колдовская полиция) – «Интерпол», *Совискас* (сухой корм для сов) – «Вискас» (сухой корм для кошек).

В российской пародии «Таня Гроттер и магический контрабас» интертекстуальность на фонетическом уровне также присутствует: *Медузия Горгонова* – Медуза Горгона, *Ягге* – Яга, *Пако Гробан* – Пако Рабан, *магпункт* – медпункт, *Баб-Ягун* – Баба-Яга.

Таким образом, в данных пародиях интертекстуальность широко представлена на разных языковых уровнях. Белорусские авторы А. Жвалевский и И. Мытько сделали акцент на фонетическом уровне выражения интертекстуальности, а российский автор – на синтаксическом уровне.

Общим для рассмотренных пародий является то, что они строятся на интертекстуальной основе и языковой игре. Сохраняя форму прецедентного текста, Д. Емец, А. Жвалевский и И. Мытько вкладывают в нее новое содержание, привязывая тем самым пародии к русской культуре. Это проявляется в том, что авторы используют так называемый русский интертекст: персонажи из русских сказок, например, *Мальчик-с-пальчик* [1]; *Бессмертник Кощеев*, *Баб-Ягун*, *Ягге*, *Соловей О. Разбойник*, *конек-горбунок*, *жар-птица* [2]; аллюзии на русские сказки, например, «Колобок», «Теремок» [1]; аллюзии на произведения русских писателей: Н. А. Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы», Л. Н. Толстого «Анна Каренина», сказки А. С. Пушкина; славянские мифологические существа: *ишшиги*, *леший*, *кикиморы* [2]; славянский фольклор, например, слова из детских песенок, игр в заклинаниях: *ничего-не-больно-курица-довольна*, *чурики-я-в-домике*, *баю-краю-волчок-бочок*, *камень-ножницы-пергамент* [1]; аллюзии на русские пословицы и поговорки и т. д.

Помимо русского интертекста в данных пародиях можно заметить пласты античного, библейского интертекста, которые в основном выражены в форме аллюзий. Например, Д. Емец включает в повесть «Таня Гроттер и магический контрабас» аллюзию на образ Медузы Гаргоны из греческой мифологии: *Медузия была заспана, а все ее змеи на голове, не успевшие еще обратиться в волосы, были прочно собраны на затылке в пучок* [2, с. 228]. А. Жвалевский и И. Мытько используют аллюзию на древнегреческий миф о Прометее: *Здоровенный, как Дубль Дуб, тролль стоял у них на пути, демонстративно перебрасывая из руки в руку цепь с красивым клеймом «Прометей»* [1, с. 150].

Одним из интертекстовых пластов является прецедентный текст о Гарри Поттере. Белорусские авторы явно маркируют такую интертекстуальную связь, используя в качестве маркера прецедентное имя: – *Гарри Поттер, если не ошибаюсь? – Ошибаетесь, – возразил Порри, – Порри Гаттер. – Бывает, – сказал лысый и спрятал одну из папок в портфель, заменив ее на более тонкую, – фамилии очень похожи. Значит, Порри* [1, с. 132].

В повести российского писателя Д. Емца мы не наблюдаем таких явных маркеров, указывающих на интертекстуальную связь с произведением Джоан Роулинг. Но отметим, что данному писателю свойственна контаминация претекстов (т.е. соединение двух и более прецедентных текстов в одном интертекстуальном включении), например: – *Как вы можете так говорить! – воскликнула Медузия. – Я же превращала путников в изваяния! Любой, кто смотрел на меня, мгновенно становился камнем! – Ерунда, не вспоминай об этом! Ты была совсем молоденькой девчонкой, комплексующей из-за прыщей, вот и заколдовывала тех бедолаг, которые тебя случайно увидели. Откровенно говоря, я тебя прекрасно понимаю: эти древние греки всюду совали свой любопытный нос. Ты даже на остров удалилась подальше от их глаз, а они все равно шлялись поблизости, размахивая мечами. Все, что мне потребовалось, это вылечить тебя от прыщей. И какой красавицей стала! Даже Бессмертник Кощеев и тот постоянно краснеет, когда прилетает в Тибидохс на скелете своего верного коня... – Скверный старикашка! Сорок килограммов посеребренных костей, золотая черепушка, янтарные зубы – и все это в латах от Пако Гробанн! – нахмурилась Медузия* [2, с. 12]. В этом примере мы видим аллюзии на несколько прецедентных текстов: аллюзии на персонажа из греческой мифологии Медузу Гаргону, на персонажа русских народных сказок Кощея Бессмертного и на французского модельера Пако Рабана.

Особенностью пародии белорусских авторов является использование интерсемиотичности (или интермедиальности), которая проявляется как связь с произведениями других семиотических систем путем вербализации последних. В повести «Порри Гаттер и каменный философ» интертекст словесно передает содержание и форму скульптуры «Мыслитель» французского скульптора Родена: *Каменный Философ, гордость и талисман школы, представлял собой скульптуру, стоящую на постаменте в Зале Трансцендентальных Откровений. Больше всего он напоминал Роденовского «Мыслителя», которого Гаттер однажды увидел на сайте, посвященном трехмерной графике. Правда, каменный Философ не подпирал рукой подбородок, как мудловская статуя, а чесал этой рукой в затылке, но в остальном все было очень похоже – и поза, и выражение лица* [1, с. 86].

Таким образом, сопоставив белорусский и российский вариант пародий на роман Джоан Роулинг «Гари Поттер и философский камень», можно отметить, что интертекстуальность в них функционирует на всех языковых уровнях. А. Жвалевский и И. Мытько делают акцент на фонетическом уров-

не, Д. Емец – на синтаксическом. В обоих вариантах пародий используются несколько пластов интертекста. Мы видим, что авторы вступают в диалог как с классикой, так и с современной литературой и даже с произведениями из других областей искусства. Общим для авторов является использование так называемого русского интертекста с целью комического преобразования британского сюжета и переноса его на русскую почву.

Как белорусские писатели, так и российский автор используют аллюзивные заголовки в пародиях, в результате чего у читателей создается определенная перспекция восприятия текста и осмысления пародии. В пародии «Порри Гаттер и каменный философ» А. Жвалевский и И. Мытько делают интертекстуальные связи максимально прозрачными. При помощи эпиграфа, комментариев в сносках авторы вступают в диалог с читателями, в ходе которого дают необходимую для адекватного восприятия информацию, чем предрасполагают ребенка и незаметно вовлекают его в идентификаторскую перспективу художественного текста и в своеобразную игру. Послесловие в данной пародии придает относительную завершенность тексту, маркируя таким образом конец игры. Более того, и российская, и белорусская пародии предусматривают активного читателя, который сможет распознать и правильно интерпретировать наличие интертекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жвалевский, А. В.* Порри Гаттер и каменный философ / А. В. Жвалевский, И. Е. Мытько. – М. : Время, 2005. – 384 с.
2. *Емец, Д. А.* Таня Гроттер и магический контрабас / Д. А. Емец. – М. : Эксмо, 2002. – 416 с.

ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ЧЕРНОГО ЮМОРА: ПРОЗА К. ВОННЕГУТА

Н. К. Загребельная

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова (Киев)

Специфика фототекста Курта Воннегута обусловлена черным юмором. Фотография в его произведениях фиксирует и тиражирует безобразное, выступает инструментом социальной критики, выделяя и гротескно усиливая абсурд.

Произведения Курта Воннегута отличаются ярким своеобразием, которое нельзя однозначно подвести под ту или иную тенденцию: наряду с постмодернистской фрагментарностью и характерным для черного юмора абсурдом, им присущ отчетливый гуманистический пафос. Обращение к фотографии встречается в его текстах спорадически, но представляет интерес в силу своей специфики, связанной с поэтикой черного юмора.

В художественной литературе обычно речь заходит о фотографиях личного характера, изображающих самих персонажей, их родных и близких, что способствует интимным воспоминаниям, ностальгии, уточнению прошлого. У Воннегута, однако, преобладают другие типы фотографии, семейные и личные не то чтобы в меньшинстве, но теряются на общем фоне. На их примере наиболее заметна гротескная неожиданность, обусловленная нарушением читательских ожиданий.

В «Колыбели для кошки» фотокарточка в рамке на столе, в которой естественно предположить портрет жены или детей, оказывается снимком памятника погибшим в разных войнах, и дело не даже не в памятнике, а в увлечении Хоникера: он любит снимать пушечные ядра, разнообразно сложенные на площадях городов.

Во «Времятрясении» дядюшка, увидев в газете фото племянника, пишет письмо с просьбой выслать ему копию и получает резкий ответ: *Надеюсь, вы не думаете, что нам больше нечего делать, кроме как потеть над Вашими просьбами, от которых прибыли – что от козла молока? (...) Ваш племянник ни гроша не стоит без нашей фирмы, мы можем раздавить его в момент – как таракана. Так что не гоношитесь, коли в течение недели-другой не получите фотографию* [1, с. 221–222].

В романе «Мать Тьма» приводится рассказ о повешении Вернера Нота, тестя главного героя, озаглавленный «Вешательницы берлинского вешателя» (я даже не мог предположить, что это статья о моем тесте. Вешанье было не его дело [2, с. 174]). Историю сопровождает фотоиллюстрация: труп Вернера Нота на яблоне, оборванные люди (женщины на фотографии были хороши, как дохлые рыбины, завернутые в наматрасники [Там же, с. 174]), на заднем плане развалины дома. Но на следующей же странице снимок *красотки с широко раздвинутыми ногами и высунутым языком* [Там же, с. 175]. Все это напечатано в женском журнале: *редакция не сомневалась, что читательницам будет интересно само описание повешения* [Там же, с. 174].

Общее настроение воннегутовского фототекста захватывает и столь устоявшийся жанр, как свадебное фото: *Рут взялась фотографировать на свадьбах. Снимки у нее мрачные какие-то выходили, словно завтра война, и ни один ретушер тут ничего не мог поделать. Впечатление такое, что вот веселятся, а завтра вместе с гостями в траншеях очутятся в газовой камере* [3, I, с. 43].

Объекты съемки в мире Воннегута таковы, что складывается контекст, дегуманизирующий обычные «человеческие» фото. В кадре тюки с деньгами («Рецидивист»); особняк, мебель, интерьеры богатых домов («Синяя борода»); пейзажи и животные Галапагосских островов («Галапагосы» и «Фокус-покус»), интерьер кафе, который конкуренты в точности хотят повторить у себя («Фокус-покус»), зубы как медицинская иллюстрация («Мать Тьма»).

Среди фотографий людей выделяется несколько тематических групп. Первая связана со Второй мировой войной: разыгранная сдача в плен Билли Пилгрима, его с Роландом Вири ноги как пример скверной экипировки аме-

риканской армии («Бойня № 5»), эксгумированные тела («Фокус-покус»), виселицы с повешенными охранниками концлагеря и смотрящий на них Крокер с лейтенантом О'Харой, повешенный тесть Крокера и его разрушенный дом («Мать Тьма»). Их объединяет не только тематика, но и нацеленность на негероическое, безобразное, фальшивое, причем фальшь привносит как раз фотография: постановочная съемка используется для иллюзии документализма, ложная интерпретация подается как истина.

Есть и снимки, связанные с судебным процессом, преступлениями и т.п.: глупо улыбающийся Клюз у входа в тюрьму, Старбек в полицейской машине после приговора, фото бракоразводного процесса («Рецидивист»), преступник Гаррисон Бержерон («Между временем и Тимбукту...»), пропавшая женщина («Зеркальная зала»).

Немало внимания уделяется порнофотографии, о ней заходит речь в романах «Бойня № 5», «Мать Тьма», «Завтрак для чемпионов». В «Бойне № 5» непристойная открытка, изображающая женщину с пони, становится поводом для экскурсии в историю фотографии. Вехи этой истории таковы: (1) изобретение Луи Ж. М. Дагерра, который в 1839 г. *доложил Французской академии, что изображение, попавшее на пластинку, покрытую тонким слоем йодистого серебра, может быть проявлено при воздействии ртутных паров* [4, с. 432], (2) в 1841 году, всего лишь два года спустя, *Андре Лефевр, ассистент Дагерра, был арестован в Тюльрийском саду за то, что пытался продать какому-то джентльмену фотографию женщины с пони* [Там же], (3) позже он пытался доказать, что эта фотография – *настоящее искусство и что он хотел оживить греческую мифологию. Он говорил, что колонны и пальма в горшке для этого и поставлены. (...) Его приговорили к шести месяцам тюрьмы. Там он умер от воспаления легких. Такие дела* [Там же, с. 432–433]. Эта история, несмотря на эффект документальности, является мистификацией Воннегута, эротические снимки XIX века отличаются более скромными сюжетами.

В порнофотографии, изображающей тело, а не личность, отсутствует индивидуальное начало. Редуцируется оно и на групповых снимках, изображающих представителей определенного социального круга, как заводские рабочие со свирепыми лицами, снятые по образцу спортивных команд («Утопия 14»). Таковы и снимки, которые в «Рецидивисте» делает бабушка главного героя Рут: *в шестнадцать лет, за два года до того, как немцы Австрию аннексировали, она сняла фотоаппаратом сотню венских нищих, они все до одного были покалеченные ветераны Первой мировой войны. Снимки эти потом продавали альбомчиком* [3, I, с. 43].

Фототекст Воннегута не антропоцентричен, человек только один из возможных объектов. Среди повторяемых мотивов псевдодокументальная фотография. Так, в «Бойне № 5» рассказывается об инсценировке, которую устроили, чтобы снять сдачу американца в плен: *Солдаты швырнули Билли в кусты. Когда Билли вылез из кустов, расплываясь в дурацкой добродушной улыбке, они угрожающе надвинулись на него, наставив в упор автоматы,*

как будто брали в плен. Билли вылез из кустов с улыбкой не менее загадочной, чем улыбка Моны Лизы, потому что он одновременно шел пешком по Германии в 1944 году и вел свой «кадиллак» в 1967 году [4, с. 444]. Подобен этому снимок в «Матери Тьме»: Крокера, американского шпиона во время Второй мировой войны, при захвате лагеря смерти заставляют смотреть на все ужасы: на засыпанные известью рвы, виселицы, столбы для порки, на горы обезображенных, покрытых струпьями трупов с вылезшими из орбит глазами. Они хотели показать мне, к чему привела моя деятельность. (...) Следовало ожидать, что и я скоро тоже буду повешен. Я сам этого ожидал и с интересом наблюдал, как мирно шесть охранников висят на своих веревках. Они умерли быстро. Когда я смотрел на виселицу, меня сфотографировали. (...) Фотография была помещена на обложке «Лайф» и чуть не получила Пулицеровскую премию [2, с. 152].

В «Рецидивисте» сталкиваются две разные трактовки фотоснимка, изображающего, как Старбека после приговора увозят, (...) в седане полицейском. Сколько всего написали, глядите, дескать, от стыда не знает, куда деться, сквозь землю провалиться готов, ужас его скрутил, стыдно людям в глаза посмотреть. А на самом деле у меня как раз штаны загорелись, вот история-то какая [3, I, с. 35–36].

Намеренно ложная интерпретация фотографии обыгрывается в рассказе «Сейчас вылетит птичка». Бывший психиатр Корадубян рассказывает, как разделался с теми, из-за кого попал в тюрьму по обвинению в шарлатанстве. Жена снимает их портреты, затем он рассказывает параноикам о заговоре, в котором якобы принимали участие сфотографированные. Параноики за несколько лет убили более 20 человек, но кроме отмщения, Карадубян получает небольшой постоянный доход: берет деньги, обещая хранить фото в недоступном месте. При всех сюжетных различиях эти случаи поднимают проблему произвольности трактовки фотоснимка.

Многочисленные эпизоды, в которых сфотографированный человек оказывается заложником чужого мнения и чужих интересов, соответствуют тому, что пишет о черном юморе А. Зверев: «выбор делается за индивида, помимо его убеждений и порывов, делается самой действительностью, перед которой он совершенно безоружен. Наконец, в этом выборе нет решительно никакой логики, ни следа закономерности» [5, с. 213]. В то же время повторяемая в текстах Воннегута повествовательная структура, содержащая две точки зрения, фотографирующего и фотографируемого, позволяет говорить о некоторой общей логике взаимоотношения фотографии с реальностью. С одной стороны, эти случаи развенчивают притязания фотографии на точное копирование действительности, но с другой, утверждают истину, которая остается достоянием только одного человека, ненамеренно попавшего в кадр.

Фотографирующие выступают у Воннегута эпизодическими персонажами. В приведенных выше случаях это профессионалы (не по качеству снимков, а по роду деятельности) или продвинутые любители. В других фотолюбительство

представляется несерьезным занятием, что подчеркивает контекст: *до сего времени руки Пола научились очень немногому, помимо держания ручки, карандаша, зубной щетки, щетки для волос, бритвы, ножа, вилки, ложки, чашки, очков, водопроводного крана, дверной ручки, выключателя, носового платка, полотенца, застежки-«молнии», пуговицы, затвора фотоаппарата, куска мыла, книги, гребня, жены или руля автомобиля* [6, с. 185].

Гротескный образ фотографа-профессионала ограничивает его деятельность и присутствие в повествовании съемкой. Задача снять определенный момент с определенного ракурса дает карикатурный эффект: фотограф, подчиняясь своей функции, нарушает торжественность момента, ради которого появляется. Так, в «Утопии 14» во время церемонии фотограф трижды вбегает, снимает и убегает: *взмыленный фотограф выбежал вперед, опустился перед стоящей группой на одно колено и убежал* [Там же, с. 242], *из толпы выбежал фотограф, блеснул молнией прямо в лицо Кронеру и опять скрылся* [6, с. 243], *фотограф опять появился, щелкнул аппаратом и скрылся* [Там же, с. 244]. Но когда заходит речь о красоте ночного пейзажа с луной, который хотелось бы запечатлеть, фотографа поблизости не оказывается, он выполнил свою работу, сняв мероприятие, и ушел.

Фотографироваться герои Воннегута не любят, в ряде произведений есть моменты, когда персонаж стремится, пусть и не всегда успешно, избежать съемки. Это соответствует характерной для черного юмора установке, как писал А. Зверев: «единственной позицией для индивида становится создание по возможности большей дистанции между миром и собой» [5, с. 213]. В дело идут не только слова недовольства. В романе «Фарс, или Долой одиночество!» Элиза запрещает себя фотографировать, покупает церковную исповедальную кабинку и прячется там во время телеинтервью. В «Завтраке для чемпионов» матери рассказчика и Кролика Грувера не выносят фотографирования: *если кто-нибудь направлял на них фотообъектив, та из наших матерей, на которую нацелился фотограф, сразу падала на колени и закрывала лицо руками, как будто ее собирались убить на месте. Очень было страшно и жалко на нее смотреть* [7, с. 135].

Рефлексии о фотографии в прозе Воннегута нечасты. Но примечательно, что разговор о вещах, принципиальных для истории или сущности фотографии, связан с темами порнографии и смерти. Таково включение в контекст истории фотографии рассказа о первом порноснимке, который привел его автора в тюрьму и, опосредованно, к смерти. Попытка оправдать непристойность посредством апелляции к высокому (хоть и не спасающая Лефевра) может быть истолкована как свидетельство изначальной склонности фотографов к отступлению от действительности. Извлечение момента из потока времени и ближайшего смыслового контекста дает возможность интерпретировать изображение не просто по-разному, но так, как будет выгодно.

Неизменность фотоизображения в «Бойне № 5» получает специфическое толкование. *Фотографии были очень тральфамадорские, потому что на них можно было смотреть в любое время и они не менялись. И через двадцать*

лет эти барышни останутся молодыми и все еще будут улыбаться, или пылать страстью, – или просто лежать с дурацким видом, широко расставив ноги. Некоторые из них жевали тянучки или бананы. Так они и будут жевать их вечно. А у молодых людей все еще будет возбужденный вид и мускулы будут выпуклыми, как пушечные ядра [4, с. 536]. С одной стороны, эти изображения ивлечены из потока времени, поскольку беззаботные плотские утехи контрастируют с суровой действительностью, фотоснимки выделяют и подчеркивают их особенность. С другой, восприятие времени на Тральфамадоре вообще подобно тому, как его отображает фотография: время предстает суммой моментов, каждый из которых существует вечно и к каждому из которых можно обращаться избирательно, все мертвые, с точки зрения Тральфамадора, живы.

Вне этого контекста ответ на вопрос, что фиксирует фотоизображение, представлен мнением отца рассказчика в «Синей бороде», который считал, что фотографии передают только безжизненную кожу, ногти да прическу, которую человек уже давно сменил. Видимо, он думал: какая же эти фотографии жалкая замена людям, погибшим в резне [3, I, с. 274], – имеется в виду геноцид армян. В том же ключе – упоминание о Джордже Истмене, изобретателе и основателе фирмы «Кодак», способствовавшей популяризации фотографии среди широких масс: раньше этот концерн размещался всего в 75 милях отсюда, а теперь приказал долго жить [Там же, II, с. 261]. В романе «Фокус-покус» Сэм Уэйкфилд пишет такую же предсмертную записку, как Истмен: «мое дело сделано», а в «Судьбах хуже смерти» эти же слова Истмена характеризуют состояние Хемингуэя, приближающегося к самоубийству.

Хотя случаи нечистоплотности фотографов у Воннегута нередки, вопрос о моральных рамках встает в связи со съемкой живой природы в «Галапагосах», экологический мотив вносит ноту сентиментальности. Макинтош возмущается теми, кто ради кадра берет в руки тюлененка: детеныш обречен на гибель, поскольку мать откажется от него, почуяв чужой человеческий запах. Ниже, впрочем, пафос развенчивается: *Выступление этого человека в роли пламенного ревнителя охраны природы представляется мне иронией судьбы, учитывая, что многие компании, директором или крупным акционером которых он являлся, были как раз отъявленными вредителями, губившими воду, почву или атмосферу. Однако для Макинтоша, явившегося на свет Божий неспособным всерьез о чем-либо печься, никакой иронии в этом не было. Дабы скрыть этот свой врожденный недостаток, он вынужден был стать большим актером, притворяясь даже перед собой самим, будто горячо озабочен всем на свете* [3, II, с. 75].

Для понимания того, как Воннегут воспринимает фотографию и в чем видит ее назначение, следует обратиться к автобиографической книге «Судьбы хуже смерти», где он пишет, среди прочего, о своей второй жене Джил Кременц – фотографе и писателе, а также о своих поездках вместе с журна-

листами. Джил Кременц была первой женщиной, ставшей штатным фотокорреспондентом в большой нью-йоркской газете, «Дейли трибьюн», с камерой в руках провела год в Южном Вьетнаме, делая военные репортажи [8]. Для характеристики ее авторской манеры, сочетающей строгую документальность с добротой, Воннегут приводит слова Джина Брелиса, с которым Джил работала во Вьетнаме: *за каждым вьетнамским снимком – Ваше сердце. Ваш ясный ум. И каждая сделанная Вами фотография вопрошает: за что? Одного этого вопроса, который возникает перед всяким, знающим Ваши снимки, достаточно, чтобы началось постижение истины* [Там же].

Подчеркивая важность документального свидетельства, Воннегут отождествляет фотографии с тем, что видел своими глазами и что помнит. Происходившее в осажденных лагерях беженцев *не так уж отличалось от виденного каждым немолодым американцем на фотоснимках, сделанных после освобождения в нацистских лагерях, в Биафре, Судане и еще многих местах. Я уже видел таких же изможденных людей собственными глазами* [8], – в Германии в конце Второй мировой и в Нигерии во время Гражданской войны. Воннегут ценит возможности фотографии зафиксировать документальные подробности исторического события и, при мастерстве и честности фотографа, дать обобщенный образ, имеющий социально-философское значение. Для него важнее не фотофиксация отдельных подробностей, а отображение общего, выявляющее типологическое сходство между явлениями, отдаленными в пространстве и времени: *не стану воспроизводить то, что Дейв рассказывал про голод. Просто раскрасьте черным и коричневым людей на старых фотоснимках, сделанных в Освенциме, и сами увидите, что он наблюдает день за днем* [Там же].

Таким образом, художественная и мемуарная проза Воннегута дает различные образы фотографии. В романах и рассказах предстает негативный полюс, тогда как в мемуаристике позитивный. Фототекст художественной прозы Воннегута создается от противного, сохраняя социально-критическую направленность, что обуславливает тематический репертуар и концентрацию на безобразном. Хотя сами снимки часто не получают подробных описаний и, тем более, визуальных иллюстраций, эффект гротеска реализуется повествовательными средствами. Его создает столкновение различных точек зрения: расхождение намерений фотографа и фотографируемого, внезапный переход от одного снимка к другому, нарушение горизонта ожиданий.

Фотограф не просто фиксирует реальность (как говорится, снимает не фотоаппарат, снимает фотограф), но воплощает некоторую концепцию, которая может игнорировать непосредственную действительность и даже противоречить ей. Фотография в мире Воннегута редуцирует человека до стереотипной функции, но в противовес этому преобладают описания не готовых фотоснимков, а ситуации съемки, когда еще сохраняется автономность сознания фотографируемого. Повествование строится так, что на

первом плане – ситуация съемки, в которой эта точка зрения, более того, эта правда проявляется. Таким образом литература дает возможность «переиграть» фотографию, расставляя акценты, помогающие понять не только отдельные сюжетные ситуации, но и само соотношение между фотографией, реальностью и их интерпретацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воннегут, К.* Времятрясение / пер. с англ. В. А. Обручева, И. В. Свердлова. – М., СПб. : АСТ, Кристалл, 2001. – 224 с.
2. *Воннегут, К.* Мать Тьма / пер. с англ. Л. С. Дубинской и Д. Ф. Кеслера // Звезда. – 1991. – № 2. – С. 145–176.
3. *Воннегут, К.* Избранное: в 2 т. / пер. с англ. А. Зверева, Л. Дубинской, П. Зафинова, М. Ковалёвой. – СПб.: Вариант, 1994. – Т. 1. – 416 с.; Т. 2. – 480 с.
4. *Воннегут, К.* Сирены Титана. Колыбель для кошки. Бойня номер пять / пер. с англ. – Ставрополь, 1989. – 558 с.
5. *Зверев, А. М.* Абсурдизм по-американски / А. М. Зверев // Модернизм в литературе США. – М. : Наука, 1979. – С. 208–252.
6. *Воннегут, К.* Утопия 14 / пер. с англ. М. Брухнова. – М.: Молодая гвардия, 1969. – 398 с.
7. *Воннегут, К.* Завтрак для чемпионов, или Прощай, серный понедельник / пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой. – СПб. : Кристалл, 2001. – 222 с.
8. *Воннегут, К.* Судьбы хуже смерти. Биографический коллаж / пер. с англ. А. Зверева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/INOFANT/WONNEGUT/fates.txt>. – Дата доступа : 27.06.2017.

ПОТЕНЦИИ ЖАНРА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ БИОГРАФИИ

Н. С. Зелезинская

Белорусский государственный университет

Достаточно неожиданно говорить о категории интертекстуальности в рамках биографического жанра. Однако литературные и литературоведческие процессы второй половины XX века затронули и этот, как казалось, статичный жанр. Трансформации биографии были также объективно вызваны изменением читательских запросов и духовной атмосферы в конце XX – начале XXI вв. Этот период отмечен значительным ростом интереса к самому жанру, что заметно и по количеству издаваемых биографий, и по теоретическим работам, стремящихся охватить предмет, жанровую форму, содержание и методологию биографики.

Основные характеристики биографии при этом остаются неизменными. Большинство современных исследователей биографического жанра считают актуальным определение О. В. Соболевской, согласно которому биография

как «жанр жизнеописания предполагает художественное или научное описание истории жизни, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности в его индивидуальном биографическом опыте. Предпосылкой создания биографии служит признание значимости этой личности для истории, культуры, политической жизни или быта в национальном или мировом масштабе. В биографии события жизни являются документальным материалом, фактографической стороной. Сюжет биографии, выявляемый автором в жизни героя или формируемый им, составляют динамика, развитие личности и его закономерности. Степень присутствия автора в биографии, мера перевоплощения его в героя и объем трансформации жизненных событий могут быть различны. Интерпретация событий жизни, их логический анализ, нравственная оценка и эмоциональное освоение в биографических жанрах могут соотноситься по-разному» [1, с. 90].

При этом ни традиционные функции, ни задачи жанра также не теряются из виду. Биография и сегодня сохраняет поучающее воздействие, формирует мораль, устанавливает образец поведения и ориентирует в ценностной системе, возможно, даже в большей степени, чем раньше, поскольку эти функции были частично утеряны другими областями гуманитарного знания: историей и литературой. В неосознанную и необозначенную эпоху после постмодернизма гуманитарная мысль перефокусировалась с глобальных процессов на субъект, а морализаторская функция перешла от больших нарративов к частной истории и тексту, которые органично смыкаются в биографии.

Изменения, произошедшие внутри жанра в последние десятилетия, особенно интересно проследить на примере повторных биографий. Повторные биографии являются одним из любопытных феноменов биографики. Они появляются не только и не столько ввиду интереса к определенной личности, в отличие от первой биографии. Новая биография появляется, когда возникают новые, ранее не известные факты в количестве достаточном, чтобы претендовать на новый угол зрения, на другой ракурс и новое видение великого человека, и из научного интереса, и ввиду «общества, бурно воспринимающего попытки авторов развеять привычные мифы» (Измайлова). Причина более объективного характера зачастую кроется в устаревшем подходе первого жизнеописания. Так, многие биографии советских времен настолько проникнуты соответствующей идеологией, что делают книгу нечитабельной или, во всяком случае, непопулярной у современного реципиента. И практически все повторные биографии подразумевают полемику (скрытую и явную) с предшествующими биографиями. Очевидно, что автор каждой последующей биографии, по меньшей мере, надеется, что его труд вытеснит предыдущие из широкого круга чтения (Эта интенция ставит также вопрос о достаточности вышеупомянутых причин для того, чтобы новая биография завладела читателем).

Насколько замысел последующих биографий завязан на уже существующих? Несомненно, делать вид, что перед исследователем чистая доска, сегодня сродни невежеству или лицемерию. Постепенно вырисовывается ситуация, когда каждая последующая биография является частью интертекста и, в зависимости от степени компетентности и открытости автора, несет определенную нагруженность аллюзиями на своих предшественников, что, конечно, усложняет задачу биографа, но обогащает читателя новыми уровнями информации. Уже сами интенции сегодняшних биографов позволяют говорить об интертекстуальности их текстов.

К размышлениям об интертекстуальной природе повторных биографий очень располагают биографии Уильяма Шекспира. Русскоязычный читатель знаком с переводными изданиями книг Г. Брандеса, Ф. Холлидея, С. Шенбаума, Э. Берджеса, П. Акройда. Но при всем интересе к зарубежным исследованиям источником знаний о Шекспире традиционно являлись работы отечественных шекспироведов (Л. Е. Пинского, А. Смирнова, Д. и М. Урновых, Ю. Шведова и др.), а источником биографических сведений служили вышедшие в серии ЖЗЛ «Шекспир» М. Морозова в 1947 г., «Шекспир» А. Аникста в 1964 г. и – после длительного перерыва – «Шекспир» И. Шайтанова в 2013 г.

Давайте просто откроем каждую из этих трех книг на логическом начале большинства биографий – рождении великого человека. Вот как пишет о появлении на свет будущего драматурга знаменитый шекспировед М. Морозов в небольшой (после дополненной) книжечке ЖЗЛ первых послевоенных лет: «Вильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года. Еще лет за восемь до рождения поэта отец его переехал из Сниттерфильда в Стрэтфорд. Он занялся выделкой кож, изготовлял кожаные перчатки, торговал шерстью, мясом, зерном и солодом. Джону Шекспиру повезло: он разбогател, купил несколько домов в Стрэтфорде, был выбран ольдерменом (городским советником), а одно время был даже городским головой. Одним словом, это был зажиточный провинциальный горожанин. В комедии Шекспира «Виндзорские кумушки», в семействах Форда и Пейджа, мы найдем ту среду, из которой вышел Вильям Шекспир» [2, с. 1–2].

Вот как описывает рождение гения ведущий советский шекспировед А. Аникст: «Старшим из детей был Уильям. Он родился в 1564 году. День его рождения неизвестен. Крестили его 26 апреля. Об этом имеется запись в приходской книге церкви Святой Троицы: «Апрель 26. К. Уильям, сын Джона Шекспира».

Буква «К» после даты означает сокращенно «крещен». Так как тогда крестили обычно через три дня после рождения, то с давних пор принято считать датой рождения Уильяма Шекспира 23 апреля 1564 года» [3, с. 13].

И вот как спустя полвека пишет о том же самом событии российский шекспировед И. Шайтанов: «Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года в Стрэтфорде-на-Эйвоне в семье перчаточника».

Эта фраза привычно и уверенно открывает шекспировскую биографию, но все ли в ней абсолютно достоверно?

Биограф всегда вышивает по документальной канве, расцвечивая ее красками воображения и интуиции. В случае с Шекспиром воображать или, если воспользоваться словом более родственным документальной основе, реконструировать приходится очень многое. Тем важнее расставить, как сигнальные флажки, документально подтвержденные факты и определить дистанцию допустимого удаления от них.

Помня об этом, вернемся к первой фразе.

«Отец Уильяма действительно принадлежал к цеху перчаточников... Если здесь и можно усмотреть неточность, то лишь в том, что производством перчаток дело Джона Шекспира не ограничивалось» [4, с. 16].

Сравнение семантического и эмотивного пространств этих текстов позволяет осознать глубину перемен, произошедших за те полвека, пока русскоязычное шекспироведение раздумывало над новой биографией английского гения. Между текстом середины XX века и текстом начала XXI века стоит эпоха, трансформировавшая мировую литературу по целому ряду параметров. Постмодернизм случился и умер, но изменения, привнесенные им в наше сознание, необратимы.

Как видите, не одни мы решили сопоставить тексты шекспировских биографий. Автор последней из них считает необходимым произвести это сопоставление непосредственно в своей книге. Он как бы дистанцируется от собственно текста о Шекспире, разграничивает себя как создателя данной книги и себя как исследователя предшествующих биографий, встает на позицию оценивающую, вне нарратива. Это позволяет нам вести речь о метатекстуальности как явного и скрытого критического комментария одним текстом другого.

Но и интертекстуальный подтекст уже присутствует, причем сразу на двух уровнях: текстуальном и аллюзивном.

На текстуальном уровне бросается в глаза возвращение к первой (и отвечающей современным правилам перевода топонимов) норме написания топонима «Стрэтфорд» вместо уже привычного (по предыдущим биографиям и не только) «Стратфорд». В целом книга демонстрирует внимание исследователя к слову в разных проявлениях. Явно прослеживается актуальная попытка привести к современным нормам перевода имена собственные, релевантные для биографии Шекспира и переведенные на русский язык. Действительно, осознаются ли читателем как одна персона ряды Ролей – Рали – Роли, Гесве – Хесве – Хатауэй – Хэтеуэй и/или Риотсли – Ризли, живущие на страницах русских изданий? И. Шайтанов обращает внимание русского читателя на расхождения в объеме значений слов (труппа – company; театр – stage – theatre, благородный – gentle), объясняет принятые в шекспироведении понятия и термины и приводит их на двух языках (суфлерская книга – prompt book, реконструкция по памяти – memorial

reconstruction, расчленители – disintegrators). В текст, не нарушая целостность повествования, инкорпорировано огромное количество полных и частичных цитат произведений елизаветинцев и документальных свидетельств. Внимание к слову, к тексту позволяет расставить интереснейшие акценты, например, начав разговор о проблемном поле трагедии «Гамлет» с сопоставления текстов пра-Гамлета и Гамлета 1600–1601 гг.

Что касается аллюзии, знаток шекспировской биографии сразу вспомнит об одном из «шекспировских вопросов», не дававших покоя биографам несколько столетий, а именно вопрос о профессии отца драматурга. Восточное крыло дома Шекспиров на Хенли-стрит издавна было известно как «мастерская по переработке шерсти». Однако шекспироведы и просто интересующиеся недоумевали, для чего нужна переработка шерсти перчаточнику Джону Шекспиру (о том, что он был перчаточником, знал уже каждый школьник). Сомнений добавляла фраза из первой биографии английского драматурга 1709 г., где Н. Роу называет Джона Шекспира «известным перекупщиком шерсти». В начале XIX в. хозяин данного дома уверял, что под полом нашел остатки шерсти. И только в XX в. обнаружили материалы судебного дела 1599 г., где Джон Шекспир 1599 г. обвинял своего делового партнера в неуплате двадцати одного фунта стерлингов за 21 тод шерсти, подтвердившие правоту ранних биографов. Таким образом, одна из шекспировских легенд нежданно нашла убедительное документальное подтверждение. Всю эту историю И. Шайтанов не пересказывает в своей книге, а лишь аллюзивно дает понять об осведомленности в данном вопросе, сосредотачивая внимание на более значимых фактах биографии, тех, в которых нет разночтений, например, дате рождения гения. Читаем дальше И. Шайтанова:

«Двадцати с небольшим лет перебравшись из родного Снитерфилда в Стрэтфорд, он покупал, продавал, богател, приобретал недвижимость и вес среди сограждан, которыми даже избирался бейлифом, что в небольшом городке соответствовало должности мэра.

Его старшему сыну Уильяму исполнилось тогда четыре года, если считать, что он родился в апреле 1594 года».

Уже и раньше сопоставление трех начал трех шекспировских биографий позволяло увидеть различия в модальности авторского повествования. Беглый просмотр биографии 2014 г. позволяет заметить, как изменилась модальность биографического текста. Сегодняшний исследователь знает, что ничего не знает. Если в 1947 г. можно было утверждать, что «с семилетнего возраста Шекспир ходил в «грамматическую школу» [2, с. 4], то в 2013 г. эта же мысль звучит иначе: «Шекспир не мог не посещать грамматическую школу в силу социального положения своей семьи» [4, с. 47]. В эпоху сомнений текст также осторожен: «быть может», «вероятно», «кажется», «если» рассыпаны по страницам. Нарратив наполнен вопросительными и условными предложениями. Вопросы, а не утверждения предваряют многие разделы книги: После школы: у мясника или в суде? Браконьер? Католик и учитель?

О том, что и кем могло быть украдено; Если первой была хроника; Если первым был «Тит Андроник»; Чем заполнить паузу? Какая из комедий могла быть первой? Если Джон Донн ходил в театр... Комедия для неизвестно чьей свадьбы и др. [Там же] Модальность сомнения преодолима, с точки зрения автора, лишь доказательностью. У читателя в руках не привычный по советским временам монолог, где автор уверенно излагает свое видение чужой жизни. В 1964 г. А. Аникст (не забыв о благодарности предшественникам в начале книги и о хорошей библиографии в конце) написал биографию как цельную историю на одном дыхании, историю авторскую, и автор один – Аникст. Текст И. Шайтанова несет печать постмодернистского опыта: любое утверждение ведет за собой страницы комментария, каждая фраза нагружена значениями предшествующих текстов и отмечена осознанием своего знания. Сегодняшний исследователь, как влюбленный у Умберто Эко, вынужден признаваться Шекспиру в любви, ссылаясь на других шекспироведов. Чего бы ни касалось повествование – дороги в школу, изучения латыни, ежегодных поездок в Стратфорд, открытия «Глобуса», выдачи сукна на ливрею – сознательно заняв фактологическую позицию, И. Шайтанов комментирует и аргументирует как значительные, так мелкие события. Книга цитирует или упоминает документы, значимые для установления даты, автора, места постановки, регистрации пьес.

Продолжим наше чтение: «Год и месяц сомнения не вызывают, поскольку в приходской книге церкви Святой Троицы священник Джон Бретчгедл 26 апреля 1564 года сделал запись:

Gulielmus filius Johannes Shakespere.

О чем эта запись способна нам поведать?

Хотя она и сделана на латыни, но очевидно, что написание фамилии Шекспира не совпадает с тем, которое принято теперь – Shakespeare. Это свидетельствует о неустойчивости орфографии в английском языке тюдоровской эпохи» [9, с. 16]. Далее следует абзац-доказательство, за которым стоят тома историков языка и графологов. За ним – абзац о роли латыни в жизни английского общества в XVI веке. Уже само слово «латынь» в контексте биографии Шекспира настолько обросло интертекстуальными смыслами, что в контексте скромной церковной записи почти не воспринимается, а отсылает нас к Бену Джонсону и его «small Latin and less Greek» и еще дальше – непосредственно к вопросу об авторстве.

В середине XX века блестящий шекспировед М. Морозов отвел главе «Вопрос об авторстве» девять страниц книги и считал его решенным и более не актуальным, поясняя: «Хотя эта проблема, возбуждавшая одно время страстные споры, и не имеет серьезного основания, мы не можем обойти ее молчанием» [2, с. 229]. А. Аникст вообще не счел нужным заострять внимание на проблеме авторства, возможно, и в силу идеологических причин. Но, оказалось, рано говорить о ней в прошедшем времени. «Шекспировский вопрос», хоть и имеет старые корни, расцвел на почве постмодернизма.

Вполне логично, поскольку именно постмодернизм оперирует такими понятиями, как когнитивный релятивизм, закат больших нарративов, деконструкции, принципиальный плюрализм, пересмотр исходных презумпций. Место истины в традиционном понимании занимают игры истины, самодостаточные в своей плюральной процессуальности и не результирующиеся в истине как финальной величине. На наш взгляд, игры истины (вне зависимости от осознания авторами своего участия) представляются закономерным движением во второй половине XX века, в том числе и на благодатном материале шекспировской биографии. На постсоветском пространстве восторжествовали чудесным образом соединенные ощущение новизны постмодернизма и ощущение обретенной идеологической свободы. Движения детерриторизации и дестратификации книги как таковой захватили многих российских литературоведов во главе с И. Гилюмовым, а также многочисленных любителей детективов. Немалую роль сыграл и «новый историзм», принесший популярность попыткам связать тексты разных уровней, увидеть жизнь барда в тексте и наоборот. Однако плюральность поисков автора шекспировского канона не вылилась в создание некоей альтернативной устойчивой структуры: полученные результаты оказались взаимоисключающими: все возможные кандидатуры названы, но ни одному апологету не удалось привести достаточно доказательств, лишь опровергнуть альтернативные варианты. Эти альтернативные версии в России распространились столь широко, что по количеству перекрыли стратфордские биографии. Уже чуть ли не хорошим тоном считается иронично-отстраненное «некто Уильям Шекспир» [5, с. 6] и гордый «отказ от постулатов шекспироведения» [Там же, с. 7]. Поэтому читателю необходимы вразумительные объяснения и от традиционного шекспироведения.

Дж. Шапиро проанализировал механизм возникновения антистрэтфордских версий и уделил их развенчанию целую книгу под ироничным и очень аллюзивным названием «Оспоренное завещание. Кто же писал за Шекспира?» [6]. Многие серьезные шекспироведы сегодня занимаются исследованием небольшого фрагмента биографии, желая изъять из арсенала антистрэтфордианцев определенный период жизни драматурга. Российский биограф И. Шайтанов ставит своей целью хронологическое разгадывание антистрэтфордских «загадок». Исследователь последовательно расставляет точки над *i*: предполагает, куда пропали из завещания рукописи и книги, указывает на существование образца почерка драматурга, приводит свидетельства У. Давенанта, Р. Грина, Б. Джонсона и др., рассуждает о том, умел ли писать мэр Стратфорда, может ли гений хорошо зарабатывать, оценивает школьные познания в латыни, их необходимость в успехе пьес, доступность источников сюжетов, сравнивает количество информации об эйвонском лебеде. В «Шекспире» отдельные фразы и даже разделы звучат как ответы на чужие (антистрэтфордские) реплики. Легко строит И. Шайтанов диалог не только с антистрэтфордианцами, но и с предшественниками. Он коммен-

тирует бахтинскую трактовку Шекспира, цитирует А. Веселовского и Л. Пинского, рассыпает пушкинские и гоголевские аллюзии. В результате биография переходит в регистр «интертекстуального диалога» (У. Эко). Однако наибольшую диалогичность сообщает книге разговор с читателем.

До постмодернизма не могло появиться биографии, в которой автор предлагает читателю перейти из оппозиции говорящий-слушающий к диалогу, задавать все шекспировские вопросы, отмечать разные точки зрения, вступать в полемику, давать вариативные ответы, не навязывая свою точку зрения и позволяя себе сомневаться. Сегодня такой режим общения становится нормой. Э. Берджесс заигрывает с читателем не только во «Влюбленном Шекспире», но и в претендующей на научность биографии «Шекспир» [7]. Питер Акرويد при всей фактологической скрупулезности не прочь использовать собранные факты в развлекательных целях. Уже на первой странице его «Шекспира» читатель впечатлен младенцем Уильямом, накормленным «растертыми заячьими мозгами, которые в Уорикшире обычай предписывал давать новорожденному» [8, с. 15]. Наконец-то и русскоязычному читателю позволено узнать, из каких кирпичиков складывается биография гения, увидеть неприглаженность и неопределенность фактов, неясность документов, нечитабельность почерков, ненадежность свидетельств – автор приглашает вместе разбираться в разрозненных материалах, ведет нас туманными дорожками догадок, удерживая, правда, на твердой почве научности, что, конечно, не просто, учитывая, какие возможности к интерпретации открывает биография Шекспира. В новейших биографиях отчетливо определяются «все три измерения текстового пространства, в котором происходит оперирование различными семными комплексами и поэтическими синтагмами. Эти измерения таковы: субъект письма, получатель и внеположные им тексты (три инстанции, пребывающие в состоянии диалога). В этом случае статус слова определяется: а) горизонтально (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) вертикально (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов – более ранних или современных)» [9, с. 436].

Открытая в три измерения биография английского драматурга открыта еще и вовнутрь. Она не конечна по своей сути: на сегодняшний день практически постулатом является невозможность какой-либо единой не подлежащей сомнению истины касательно фактов жизни Уильяма Шекспира. Современные биографы заняты противоречащими друг другу стратегиями: разыскать недостающие факты, восстановить сведения об утраченных годах, и в то же время отсеять выдуманные ненадежные версии. В результате путь шекспироведения очень напоминает путь Сизифа, а значит, по одной дороге исследователи проходят не единожды. Это дает нам право сказать, что шекспировская биография же в силу своей природы становится заложницей интертекстуальных штудий. Материал шекспировской жизни – идеальная

база для создания самого ненадежного нарратива, что приходит в оппозицию с сутью биографии – «осмыслением истории жизни личности» [1, с. 91]. Возможно, это противоречие является одной из причин разночтения одних и тех же фактов и, как следствие, порождения многочисленных биографий и псевдобиографий Уильяма Шекспира.

Шекспировская биография сегодня пишется и читается, как у Гадамера, когда «все сказанное обладает истиной не просто в себе самой, но указывает на уже и еще не сказанное... И только когда несказанное совмещается со сказанным, все высказывание становится понятным». Последнее особенно актуально для вопроса о шекспировском каноне, имеющем на сегодняшний день тенденцию к расширению и значительному сопротивлению ей со стороны большинства серьезных шекспироведов. Поэтому даже НЕупоминание определенных пьес (апокрифов) настолько четко обозначает позицию автора в этом вопросе, что исключает необходимость в ее экспликации.

Своеобразной прививкой (по Деррида) по отношению к текстам Шекспира можно рассматривать не только апокрифы, но и легенды о великом барде, которые гораздо легче проникают в официальную биографию. Ничтожно малое количество документальных свидетельств вызывает соблазн «позволить себе расширить сферу рассмотрения настолько, чтобы включить в нее апокрифические истории и легенды, так или иначе возникающие вокруг имен великих людей сразу же после их смерти» [10, с. 25].

В свете вышеописанных тенденций шекспировской биографии вполне справедливо для нее оказывается известное суждение М. Бахтина о включении текста в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так, «линейная история оказывается не более чем одной из возможных абстракций; единственный способ, которым писатель может приобщиться к истории, заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию с помощью процедуры письма-чтения, то есть создавая знаковую структуру которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит» [9, с. 450]. Таким образом, любой новый текст биографии Шекспира вбирает в себя все предшествующие биографические тексты и является репликой в их сторону. Это утверждение будет справедливо для любой повторной биографии.

Данный факт имеет несколько последствий.

Во-первых, размываются границы биографического жанра. Так, например, И. Шайтанов развлекает читателей «вставной новеллой» (балладой?) о браконьерстве. В главе об «утраченных годах» в духе Дж. Фаулза он практически предлагает читателю самому выбрать занятие для юного Шекспира. И даже будто принимает правила детектива, ставшие нормой для антистрэтфордианских трудов (частично тоже в силу постмодернистского давления), но исключительно формально – детективная составляющая структурирует текст более интересно, нежели сухая хронология. Читателю

даже предлагают поучаствовать в расследовании, проанализировать «улики» и «допросить свидетелей». Но, конечно, в конце книги не выскакивает, как чертик из табакерки, очередной ретленд, и жанровое заигрывание оборачивается сквозной иронией по отношению к антистрэтфордианцам, которые не пощадили сил и времени на расшатывание жанровой границы между беллетристикой и документалистикой, где биографии и без того нелегко балансировать.

Во-вторых, стираются различия и между поджанрами: определить границу между научной и художественной биографиями сегодня очень сложно (также и в результате того, что крайне занимательное бытописание было в прошлом веке возведено в ранг серьезных научных достижений).

В третьих, следует признать, что потенции жанра биографии оказались гораздо шире, чем мы привыкли о них думать. За те полвека, что российское шекспироведение размышляло над новой личностью Шекспира, биографический жанр вобрал и переработал опыт постмодернизма, трансформировался и в своем новом качестве вызвал небывалый ранее интерес. Высочайший интерес к жанру биографии можно объяснить переосмыслением личностных ценностей при смене парадигм и/или желанием опереться на совершенный образец в неустойчивую эпоху смены веков. Поиск этого образца невозможен без осознания, признания и освоения чужого опыта внутри своего, что вводит интертекстуальность в число целого ряда новоприобретенных характеристик жанра биографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Соболевская О. В.* Биография / Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – С 91–92.
2. *Морозов, М.* Шекспир / М. Морозов. – М. : Молодая гвардия, 1947. – 280 с.
3. *Аникст, А.* Шекспир / А. Аникст // Жизнь замечательных людей. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 368 с.
4. *Шайтанов, И.* Шекспир / И. Шайтанов // Жизнь замечательных людей. – Москва : Молодая гвардия, 2013. – 474[6] с.
5. *Степанов, С. А.* Шекспировы сонеты, или Игра в игре / С. Степанов. – СПб. : Амфора : Седов, 2003. – 549 с.
6. *Shapiro, J.* Contested will. Who wrote Shakespeare / J. Shapiro. – L., 2005.
7. *Burgess, A.* Shakespeare / A. Burgess. – N. Y. : Carroll and Graf Publishers, 2002 .
8. *Акройд, П.* Шекспир. Биография / П. Акройд. – М. : КоЛибри, 2010. – 734 с.
9. *Кристева, Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 427–457.
10. *Шенбаум, С.* Шекспир / пер. с англ. А. А. Аникста, А. Л. Величанского; вступ. ст. А. А. Аникста. – М. : Прогресс, 1985. – 432 с.

ОТОБРАЖЕНИЕ АМЕРИКАНСКОГО ЮГА В РОМАНЕ М. МИТЧЕЛЛ «УНЕСЕННЫЕ ВЕТРОМ»

Я. А. Крупская

Минский государственный лингвистический университет

Роман Маргарет Митчелл был опубликован более восьми десятков лет назад, однако интерес к нему не угасает и по сей день. События в произведении охватывают двенадцать лет, включая время до Гражданской войны в США, саму войну (1861–1865) и последовавший за ней период Реконструкции. Действие романа происходит в южном штате Джорджия. Сама писательница также являлась выходцем из Юга Америки, региона с особой историей и укладом жизни.

Традиционно Соединенные Штаты Америки разделяют на четыре региона: Запад, Северо-Восток, Средний Запад и Юг. Южный регион всегда выделялся на фоне остальных частей Америки. Особенно сильны были различия с Севером, более развитым индустриально и материально. Все экономические достижения США связывались с Севером. На Юге же ситуация складывалась иначе. Большее разнообразие рельефа позволяло выращивать множество различных культур, а потому зависимость от природных ресурсов здесь была гораздо сильнее. Из-за того, что иммигранты стремились в основном на Север, на Юге с его обширными территориями не хватало рабочей силы, потому сюда завозились рабы из Африки. Это стало еще одним аспектом, увеличившим различия двух регионов. Отличались и духовные ценности, тенденции в литературе и искусстве. Писатели-южане в своих произведениях описывали свой регион с любовью, стараясь показать читателям всю его прелесть. Так, еще до войны сложился стереотип относительно Юга Америки как региона процветающего, пышного, в какой-то мере праздно живущего. Распространению такого мифа отчасти способствовали и писатели с Севера: подлинного представления о жизни на Юге они не имели, так как зачастую никогда не выезжали за пределы своего края. Сами же южане поддерживали идею своей исключительности, старались романтизировать прошлое и настоящее Юга, в какой-то мере чтобы оправдать существующий уклад общества, а именно наличие рабов. Сложился стереотип южного джентльмена, почитавшего даму и свою землю превыше всего. Понятия чести и долга имели гораздо большее значение, нежели на Севере. Южанин, не имеющий большого имущества, однако уважающий свой край, честный и имеющий достоинство, был почитаем в обществе. Жители Юга воспринимались как богатейшие плантаторы с большим количеством рабов, обширными плантациями, роскошными приемами и визитами на соседние усадьбы. На деле же все было несколько иначе. Людей, владеющих большим количеством рабов и обширными землями, было не так и много. Основную часть населения составляли фермеры-земледельцы, а рабовладельцев среди них встретить было отнюдь не просто.

После войны авторы-южане стремились разобраться в прошлом своего края, предпринимали попытки передать местный колорит через свои произведения, поддержать миф о прекрасном прошлом старого Юга. Вместе с тем возникла необходимость принять тот факт, что не все идеи прошлого являлись верными, некоторые из аспектов южного стереотипа приобрели иное звучание либо были развенчаны. Работы писателей стали более сложны, наполнены психологизмом, желанием отразить ход истории, показать связь прошлого с настоящим, интерес к истории региона, боль за него. Стал популярным жанр исторического романа, к которому иногда относят и произведение Маргарет Митчелл «Унесенные ветром».

Писательница родилась в Атланте, штат Джорджия в 1900 году. С детства она постоянно соприкасалась с историей своего края, росла в атмосфере воспоминаний о прошедшей войне. Оба ее деда сражались на войне, отец был председателем исторического общества в Атланте, поэтому Маргарет была достаточно осведомлена о событиях того времени. Позднее она отмечала, что ей казалось, будто она была свидетелем Гражданской войны, настолько бережно относились в семье к воспоминаниям, постоянные семейные разговоры давали ей достаточно живое представление о том, что происходило.

Работу над романом Митчелл начала в 1926 году, оставив должность журналиста, вначале писала его для себя, никому не рассказывала о набросках. Тем не менее, относилась к написанию книги весьма серьезно, множество раз меняя название самого романа, имена главных героев, содержание глав. Информацию для написания произведения Митчелл черпала в архивах города, беседовала с очевидцами, изучала труды историков, многое ей было известно и из семейных историй. В результате книга оказалась настолько достоверной в историческом плане, что многие обращались к ней как к историческому справочнику. Именно поэтому американскому критику Флойду Уоткинсу, искавшему в романе погрешности в исторической правде, удалось найти лишь самые незначительные отступления от того, что было в действительности. Это касается, например, количества черных рабов, которыми владеют плантаторы в романе (Маргарет Митчелл, по мнению Ф. Уоткинса, преувеличила богатство класса южных плантаторов).

Во время работы над книгой Маргарет Митчелл многократно отказывала различным издательствам в публикации романа. Однако после публикации роман имел ошеломляющий успех, тиражи превышали обычные для новой публикации размеры. Через год после публикации Митчелл получила Пулитцеровскую премию. Экранизация романа имела не меньший успех: фильм сразу пришелся по душе зрителям, а главные герои истории стали всеобщими любимцами.

Роман «Унесенные ветром» до сих пор вызывает множество споров и обсуждений, в частности, касательно того, является он образцом массовой литературы или же нет. В произведении можно найти множество признаков

произведения массовой литературы, например, упрощенное представление исторических событий, что объясняется нежеланием читателя глубоко анализировать и вникать в суть ситуации; однако этим можно объяснить невероятную популярность романа – автору удалось передать историю своего края, сделав ее понятной широкой читательской аудитории. Роман интересен как изображение южанином Гражданской войны и Реконструкции. Митчелл знала Юг изнутри и писала о своих родных местах — Атланте, штате Джорджия.

В своем романе Маргарет Митчелл описывает родной регион, пытаясь опровергнуть определенные стереотипные представления о Юге Америки. В то же время, она оказывается во власти других стереотипов – северяне изображаются в основном как люди жестокие, грубые, бесцеремонные. Показывается и то представление, которое жители Севера имели о жизни на Юге. Скарлетт с удивлением воспринимает вопросы северянок о плетках для рабов и собаках, которыми запугивают прислугу. Для Скарлетт такие идеи непонятны и жутки, ее отношения с Мамушкой – отношения не раба и хозяина, Мамушка является другом, советником и помощником Скарлетт во всех делах, а раньше таковой она была для матери Скарлетт, Эллин. К сожалению, такое доверительное отношение к рабам встречалось очень редко, и мнение о жесткости было широко распространено на Севере Америки. Примечательно также и то, что на страницах романа нет послушных рабов, которые в изобилии присутствуют в других произведениях авторов-южан. Такие герои, как Порк, Мамушка отличаются внутренней силой. А на примере Дилси автор рассеивает миф о пагубном влиянии доброты на негра. Роман, написанный внучкой плантатора, освещает события с точки зрения сторонника рабовладения. Поэтому неудивительно, что сюжетный фон романа – поместье Тара и его окрестности, ведь плантаторская усадьба всегда была центром «южного мифа».

Скарлетт является своеобразным воплощением «американской мечты», которая может как дать возможность личности развиваться, так и сломать ее. В данном случае важной является идея самостоятельности, достоинства и преодоления себя. Скарлетт также и воплощение «южного мифа», она описывается как *Southern belle* – южная красавица, являя собой все черты, свойственные южанам, согласно легенде. Она не отличается красотой, но приковывает внимание всех находящихся рядом мужчин. Ее не волнует политика, война, заботы – лишь бы все говорили и восхищались только ею. Она живет в богатом поместье, где трудятся сотни рабов (что было стереотипным представлением о Юге) и совершенно не стремится к каким-то далеким идеалам, подобно Эшли. Склонность откладывать все на потом, неспособность совершать обдуманное решения – вот ее главные черты. До тех пор, пока не приходит настоящая опасность. Вот тут Скарлетт показывает силу духа, доставшуюся ей от отца и ирландских предков, и взваливает все на свои плечи.

Среди стереотипных персонажей можно выделить и Эшли Уилкса, который являет собой образ типичного «южного джентльмена». Для Эшли реальность является чем-то далеким, большее значение для него имеют идеальные образы, туманные идеи и склонность к искусству и пространным беседам. В какой-то мере Эшли – отражение всего Юга, особенно после войны. Перемены для него невыносимы, он не может ужиться в новом мире. Все его идеалы и ценности, существовавшие на Юге до войны, теперь оказываются бесполезны.

В целом, роман «Унесенные ветром» является уникальным в своем роде, занимая промежуточное место между высокой литературой и массовой. Роман Митчелл – доказательство существующей уже в 30-е годы прошлого столетия склонности авторов к сближению разных видов литературы. Книга написана в традиционной для Юга манере романтизации прошлого этого региона. Митчелл комбинировала жанровые особенности разных стилей и применяла их для описания конкретного исторического периода, что делает роман более динамичным и вносит новое содержание в события. Отчасти автору удалось развеять некоторые стереотипы, однако об окончательном опровержении мифа говорить не приходится. Тем не менее, Маргарет Митчелл удалось подметить некоторые моменты, которые ранее не замечали авторы-южане, создать особую атмосферу старого, доброго Юга. Рассказывая о прошлом данного региона, автор подчеркивала его закрытость и консервативные взгляды, что могло повлиять на возникновение самого Южного мифа. Так или иначе, регион до сих пор вызывает интерес и споры, а роман «Унесенные ветром» лишь немного приоткрывает завесу тайны.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «МАГ»

Э. В. Ломако

Минский государственный лингвистический университет

В истории английской литературы XX век отмечен активизацией интереса писателей к истории, географии и культуре Древней Греции и Рима. На античную тематику пишут такие авторы, как Дж. Джойс, Э. Форстер, Л. Даррелл, У. Голдинг, Р. Грейвз. В этом ряду нельзя не назвать и имя Дж. Фаулза. Греция и греческая культура в значительной мере предопределили своеобразие его произведений, ставших классикой английской литературы. Интерес писателя к Греции можно объяснить как его личными впечатлениями от пребывания в стране, так и серьезным увлечением литературой, философией и древнегреческой мифологией. «Греческая тема» просматривается в таких работах как философский трактат «Аристос» (*The Aristos: A Self-Portrait in Ideas*, 1964), роман «Маг/Волхв» (*The Magus*, 1966), эссе «Греция» (*Greece*, 1996), «Что стоит за «Магом»» (*Behind the Magus*, 1994), «Острова» (*Islands*, 1978).

Роман «Маг» (в переводе Б. Н. Кузьминского «Волхв») считается одним из лучших произведений Дж. Фаулза. Наряду с большим количеством литературных аллюзий в романе встречаются заимствования из античной мифологии. Использование мифологии в современной литературе, по мнению К. Б. Солодовник, связывает духовное прошлое и настоящее, благодаря чему осуществляется новый синтез во имя обретения целостности, которая не может быть достигнута исключительно логическим подходом [1]. Интерес Дж. Фаулза к античному мифу возник на фоне увлечения психоаналитическими идеями Карла-Густава Юнга. Опираясь на идеи Юнга о коллективном бессознательном, писатель приходит к убеждению, что характерной чертой современного общества является разрушение связи между духовным прошлым и настоящим. Он ищет решение данной проблемы в художественном исследовании глубин человеческой психики. Предметом изучения при этом становится путь самоидентификации человека, поиск подлинного «я». Индивидуализация становится возможной только при условии обретения утраченного первоначального единства, которое достигается при соединении взаимно дополняющих друг друга сознания и бессознательного (коллективного бессознательного, по Юнгу). Обращаясь к области коллективного бессознательного, переживая основные архетипы, современный человек начинает существовать не как отдельный индивид, а полностью сливается со всем человечеством и природой, восстанавливая таким образом утраченную связь. Поэтому в романе «Маг» Дж. Фаулз обращается к мифологии, которая способствует обретению человеком изначальной целостности. Через переживание архетипических образов герой Дж. Фаулза познает мир и учится строить отношения с окружающими его людьми.

На греческом острове Фраксос Николас Эрфе, главный герой романа, погружается в пространство мифа: «Я в очередной раз ощутил себя героем легенды, смысл коей непостижим, но при этом постичь смысл – значит оправдать миф, сколь ни зловещи его дальнейшие перипетии» [2, с. 401]. По мере развития событий Николасу становится все интереснее принимать участие в различного рода действиях, организуемых «магом» – Морисом Кончисом. Николас представляет себя то Одиссеем, плывущим к владениям Цирцеи, то Тесеем на подступах к Криту, то Эдипом, то спутником Одиссея, превращенным в свинью, то Сизифом, Танталом, Орфеем.

Одним из центральных в романе является миф об Одиссее. Темы гомеровской поэмы особенно близки Дж. Фаулзу, так как эта эпопея неразрывно связана со столь привлекательной для писателя «островной образностью». Николас Эрфе, как утверждает А. А. Павлова, реализует в романе архетип Одиссея [3]. Женщина, к которой он стремится – это Цирцея: «... из прозрачной невесты она [Лилия] мигом перевоплотилась в коварную Цирцею» [2, с. 605]. Подобно Одиссею, Николас отправляется в путешествие, чтобы вернуться в Англию с новым пониманием себя и обнаружить, что именно там находится цель его скитаний. Но в отличие от Одиссея, который отправляет-

ся в странствие по миру, Николас Эрфе совершает символическое путешествие по лабиринтам подсознания, итогом которого становится обретение собственного «я» и переосмысление отношения к окружающей действительности. Как только Николас раскрывает секреты Бурани (вилла Кончиса), он обретает новое самосознание, которое помогает ему вернуться в мир реальности и наладить взаимоотношения со своими друзьями, Джо и Алисон.

В романе «Маг», помимо одиссеевой, развернута и архетипическая мифологема трансцендентального путешествия героя в поисках похищенной красавицы–жены–невесты. Она содержит в себе целый ряд мифологических сюжетов и образов и два античных мифа – миф о путешествии Орфея в Аид в поисках Эвридики и миф о путешествии Тесея на Крит и его победе над Минотавром. Аллюзия с Орфеем возникает не только на уровне созвучия имени героя и мифологического певца, но и благодаря сходству испытаний Орфея в подземном царстве Аида с теми, которым подвергается Николас Эрфе на вилле Кончиса. «От меня ждут каких-то действий, каких-то Орфеевых подвигов, открывающих путь в преисподнюю... Меня испытывают. Но ясных указаний на то, что именно я должен совершить, нет. Несомненно, мне удалось отыскать вход в Тартар, но это не приблизило меня к Алисон», – говорит Николас [2, с. 649]. Как и Орфею, ему приходится спуститься под землю (в подземный тайник, служивший убежищем для Лилии и Жюли) за Жюли. Подобно Аиду, разлучившему Орфея с Эвридикой, Морис Кончис разлучает героя с его возлюбленной, желая провести Николаса через все ритуалы инициации. Схождение под землю и возвращение оттуда являются важным этапом «взросления» героя.

Не менее значимым в «Маге» является и миф об Ариадне и Тесее, связанный с символикой лабиринта. Для Николаса весь Фраксос становится лабиринтом, по которому он блуждает в поисках разгадки тайны. Попадая в хитросплетенные сети-ловушки, расставленные Кончисом, Николас не раз сравнивает себя с Тесеем: «Сердце стучало как оглашенное, отчасти в преддверии встречи с Жюли, отчасти из-за прихотливого чувства, что я плутаю в дальних коридорах самого таинственного на европейской земле лабиринта. Вот я и стал настоящим Тесеем; там, во тьме, ждет Ариадна, а может, ждет и Минотавр» [2, с. 327]. Кончис намечает путь главного героя, а Лилия-Ариадна играет роль проводника в этом загадочном лабиринте. У Дж. Фаулза лабиринт ассоциируется с загробным миром и возвращением оттуда, связанным с возрождением. Центр лабиринта символизирует истинное самопознание, причем он находится не в раскрытой заранее тайне, а в самом процессе ее раскрытия. Мифологическое избавление Тесея из лабиринта символически представляет его второе рождение, избавление от смерти. Николас, добравшись до центра лабиринта, также должен переродиться, обрести свое истинное «я».

Морис Кончис, подобно Николасу Эрфе, реализует в романе несколько архетипов. В предисловии к «Магу» Дж. Фаулз пишет: «Я хотел, чтобы мой Кончис продемонстрировал набор личин, воплощающих представление

о Боге – от мистического до научно-популярного; набор ложных понятий о том, чего на самом деле нет, – об абсолютном знании и абсолютном могуществе» [2, с. 11]. Кончис предстает перед читателем то Зевсом, то Аидом, то языческим богом, то демоном. Подобный набор архетипов позволяет Николасу пережить почти все известные зримые и чувственные образы Бога, с каждым разом поднимаясь все выше по ступеням самопознания и освобождаясь от ложных понятий об «абсолютном знании и абсолютном могуществе».

Образ Кончиса ассоциируется с богом загробного мира Аидом. Как и Аид, он сказочно богат, он поражает Николаса своим гостеприимством и щедростью. Всеведение Кончиса наталкивает героя на мысль, что за ним постоянно следят, будто Кончис надевает шлем Аида, который делает его невидимым. Сходство Кончиса с Посейдоном, братом Зевса, богом морей и покровителем мореплавателей, также налицо: Кончис носит флотскую рубашку, туфли у него в пятнах соли, а в душевой виллы – холодная морская вода. Статуя Посейдона, возведенная на острове по приказу Кончиса, еще раз отсылает к этому образу. Сам же Кончис сравнивает себя с верховным божеством. «Когда расспрашивают Гермеса, Зевс не остается в неведении», – отвечает он на расспросы Николаса [Там же, с. 79].

С образом Гермеса, вестника богов, покровителя путников и проводника душ умерших в царство Аида, связано обращение к аллюзии-антономасии (разновидность аллюзии на имя собственное). Персонажи с аллюзивными именами часто наделены либо характером, либо судьбой своего прототипа. Так, почтальон Гермес – единственный человек, который посещает виллу Бурани и возвращается обратно в деревню.

Еще один второстепенный персонаж в романе – Димитриадис – тоже носит аллюзивное имя, образованное от имени греческой богини плодородия и земледелия Деметры. В мифе о Деметре отражена извечная борьба жизни и смерти. Деметра – скорбящая мать, потерявшая свою дочь Персефону, которую похитил Аид. Две трети года Персефона проводит с Деметрой на Олимпе, и вся природа расцветает, одну треть – в царстве мрачного Аида. Этот мотив находит отражение на композиционном уровне романа, который разделен на три части: в двух из них Николас Эрфе находится в реальном мире (Лондон), а одна часть полностью посвящена событиям на острове Фраксос, где Николас пребывает в царстве Кончиса-Аида [3]. Богиня Деметра наиболее почиталась земледельцами. Димитриадис – единственный из школьных учителей, которого принимают крестьяне из деревни. Именно у Димитриадиса Николас расспрашивает о хозяине Бурани. Никто из других персонажей романа не может сказать ничего определенного о Кончисе, никто не решается отправиться на виллу по собственной воле. Именно Димитриадис направляет Николаса в Бурани. Подобно Деметре, Димитриадис невольно осуществляет связь с «царством мертвых» – виллой Кончиса. Николас же, подобно Персефоне, не только попадает туда и возвращается обратно, но и проводит там третью часть своего времени. Вилла Кончиса

Бурани символизирует Тартар, а испытания, уготованные главному герою, сродни тем, через которые проходили мифические герои, осужденные по воле богов вечно пребывать в мрачном царстве Аида. Так Николаса Эрфе вынуждают пройти через муки Тантала: «... меня обрекли на вечную жажду, на вечную муку, меня дразнили, как боги дразнили Тантала» [2, с. 486]. В сцене суда Николасу предлагают взять на себя роль судьи и палача в одном лице и вынести приговор своим обидчикам. Снова Дж. Фаулз отсылает читателя к обитателям Тартара: «Итак, мне назначена роль Эвменид, неистовых Фурий», – говорит Николас [Там же, с. 551]. Изначально в древнегреческой мифологии Эвменид называли Эриниями, что в переводе с греческого означало «быть безумным». Богини мщения, обитающие в подземном царстве Аида, преследуя преступника, лишали его рассудка. Однако позже роль Эриний меняется, в результате чего они получают имя Эвмениды, «благомыслящие», меняя таким образом свою злобную сущность на функцию покровительниц законности. Дж. Фаулз в сцене суда над Лирией–Жюли предлагает своему герою взять на себя ответственность за право выбора: либо отомстить за пережитые обиды и тем самым проявить безумство, подобно архаичным Эриниям, либо проявить благомыслие, подобно Эвменидам, и помиловать девушку. Николас выбирает второй вариант, что говорит об изменениях, произошедших в сознании героя.

Женские образы в романе также имеют свои мифологические прототипы. Лейтмотивным является образ Астарты. Астарта в финикийской мифологии – богиня любви и плодородия. В эллинистический период Астарта отождествлялась с греческой Афродитой и римской Юноной. Согласно мифу Астарта полюбила Адониса и, когда он погиб, спустилась за ним в нижний мир. Лирия в одном из разговоров с Николасом заявляет, что она – Астарта, «мать тайнств». Николаса Кончис сравнивает с Адонисом: «Вы говорите, как Адонис. Вас что, тоже кабан задрал?» [Там же, с. 147]. Лишь в конце романа Николас осознает, что его истинной любовью всегда была Алисон, которую он потерял из-за своего эгоизма. В хитросплетениях Кончиса Алисон олицетворяет собой центр лабиринта. Добравшись до него сквозь череду испытаний, Николас обретает самое важное – осознание того, что не Лирия, не Жюли, а именно «Алисон и есть сердцевина. Алисон и есть Незримая Астарта» [Там же, с. 608].

Не менее яркий женский образ в «Маге» – Лирия де Сейтас, которая является одной из сторон образа Мориса Кончиса, так же, как и Лирия–Жюли. Ее холодное спокойствие, загадочная и высокомерная улыбка, пронизательный взгляд – во всем этом Николас видит отражение Кончиса. У героя она вызывает воспоминания о Деметре, Церере: «... она молча сидела в кресле; я спиной чувствовал ее взгляд. Чувствовал, как она сидит там, в пшенично-золотом кресле, словно Деметра, Церера, богиня на троне» [Там же, с. 641]. Именно госпожа де Сейтас является заключительным звеном в ряду экспериментов и раскрывает Николасу глаза на истинные мотивы

развернувшейся на Фраксоне «игры в Бога». Алисон, ставшая участницей этой игры, оказалась под покровительством госпожи де Сейтас – «жрицы из храма Деметры».

Мифологические аллюзии позволяют проследить, как менялась и приобретала новый смысл жизнь Николаса Эрфе. Сначала он – бесстрашный Одиссей, отправляющийся в странствие, затем воинственный Тесей, блуждающий в лабиринте в ожидании встречи с Минотавром, Орфей, спускающийся в подземное царство в поисках своей возлюбленной. Его одолевают терзания Тантала, он пытается разгадать тайну «мага» Кончиса, чтобы найти путь из мрака к свету. Через переживание основных архетипов герой Дж. Фаулза идет к обретению целостности и гармонии, к восстановлению утраченной связи со всем человечеством и природой. Преодолевая испытания, уготованные Кончисом, Николас открывает свое истинное «я», в результате чего в его сознании происходят существенные изменения. Из эгоистичного и легкомысленного молодого человека он превращается в мужчину, наделенного опытом, познавшего горечь потерь и чувство вины. Он получает важный урок и возвращается из Греции повзрослевшим, изменившим взгляд на видимую реальность, готовым к новой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Солодовник, К. Б.* Миф как модель текущей реальности в английском постмодернистском романе (на материале раннего творчества Дж. Фаулза) / К. Б. Солодовник // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2007. – Вып. № 43–1. – Том 17. – С. 319–323.
2. *Фаулз, Дж.* Волхв / Дж. Фаулз; пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. – М. : ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 700 с.
3. *Павлова, А. А.* Античные образы и мотивы в романе Дж. Фаулза «Волхв» / А. А. Павлова // Вестн. ВятГГУ. – 2010. – № 2. – Том 1. – С. 133–137.

МИР ЗВУКОВ, ЦВЕТОВ И ЗАПАХОВ В РАССКАЗЕ «ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОДНОМ РОЖДЕСТВЕ» (К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ МОЛЧАНИЯ Т. КАПОТЕ)

О. М. Любимская

Тюменский государственный университет

Художественный мир в рассказе Т. Капоте «Воспоминания об одном Рождестве» («A Christmas Memory», 1956) богат звуковыми, цветовыми и обонятельными образами, метафорами. В статье рассматривается особенность функционирования концептов со значением «звук», «цвет», «запах»; выявляется роль тонкой работы писателя с различными видами восприятия в проработке проблематики произведения. Раскрывается такая особенность, как доминирование мира звуков и ощущений над словом, мелодий и песен над речью героев.

Уже в самом названии рассказа «Воспоминание об одном Рождестве» («A Christmas Memory», 1956) ясно слышится лирическое начало, которое становится основой рассказа, организует его целостное восприятие. На сегодняшний день термин «лирическая проза» утвердился в литературоведении, под ним понимается *стилистическая разновидность прозы, организующим смысловым и композиционным центром которой служит жизнь сознания героя, воплощенная в цепи душевных переживаний и мыслей* [1, с. 450]. Образы, представленные широким спектром звуковых, зрительных и обонятельных сравнений, являются в рассказе Капоте тем фокусом, который пронизывает весь текст, создавая особое поэтическое настроение. Между тем, подобные эмотивные образы выполняют и другую функцию в тексте: служат невербальным средством коммуникации героев. Рассмотрение вышеприведенных концептов в системе поэтики молчания Капоте определяет новизну исследования.

Столь пристальное внимание рассказчика к сфере чувственного восприятия во многом обусловлено романтической традицией Юга, к которой принадлежит Капоте. Причастность творчества Капоте к южной традиции неоднократно отмечалась литературоведами, в том числе А. Зверевым: *...духовное, неизживаемое родство с мифами и литературными традициями Юга ощутимо в его прозе повсюду, ибо им определяется здесь самое главное – угол зрения, художественная концепция жизни* [2, с. 5]. Также для нас ценны замечания Зверева о том, что *...Трумэна Капоте отличает особая интонация, особый эмоциональный ключ повествования* [Там же, с. 3]. Капоте наделяет своих героев *...неумением примириться с обыденным, с той горькой истиной, что в мире, где они живут, одиночество, отчуждение, несвобода неизбежны. Они могут годами молча сносить тяжкий психологический гнет окружающих их среды, могут даже – правда, только внешне – к ней приспособиться, но жажда разрыва, тоска по другой, прекрасной жизни не гаснут в них никогда; Все они – мечтатели, устремленные к туманному и недостижимому горизонту страны Фантазии...* [2, с. 9].

Рассказчик делится с читателем воспоминаниями двадцатилетней давности о счастливых переживаниях, связанных с подготовкой к Рождеству. В то время ему было семь лет, а его тетушке, «задушевной» подружке (как он сам ее называет) – за шестьдесят. Она в свою очередь зовет его дружкой. Несмотря на возраст, его подружка – совершенный ребенок. Помимо мечтательности, отмеченной Зверевым, их объединяет сверхтонкое восприятие внешнего мира и способ коммуникации с ним. Главным образом, общение осуществляется невербально. Герои делятся не мыслями, а эмоциями, возникающими в результате восприятия ощущений органов чувств: зрения, слуха, обоняния.

Коммуникативную роль звуковых и обонятельных концептов крайне интересно иллюстрируют ниже приведенные примеры. В доме, в котором растет мальчик, помимо его «подружки»-тетушки, есть и другие родствен-

ники, но с ними у него не происходит душевного общения, между ними простирается немая пропасть: *В доме живут и другие люди, тоже наши родственники, и хотя они распоряжаются нами и частенько заставляют нас плакать, мы, в общем, не очень-то их замечаем* [3, с. 112]. Характерно, что упреки и замечания со стороны этих родственников Дружок с подружкой воспринимают именно невербально, чувственно: *Кто-то входит. Две родственницы. Обе взбешены. Они буравят нас глазами, дырявят языком. Они взвинчивают себя, слова их сливаются в сплошную мелодию гнева* [Там же, с. 120]. Герой не вслушивается в слова, в их смысл, ему важнее их интонация, качество и свойство мелодии. Для него важно не что они сказали, а как.

Интересно, что Дружок с подружкой не решаются заговорить с родственниками даже в само Рождество: для того, чтобы разбудить их и призвать к завтраку, они нарочно создают шум, будят их не словесно, а при помощи громких звуков: *...мы вскакиваем и, тараща глаза от волнения, слоняемся по дому – ждем, когда же проснутся остальные. Моя подружка нарочно роняет на кухне чайник. Я отплясываю чечетку перед закрытыми дверями. Постепенно все обитатели дома, один за другим, вылезают из своих спален, и по виду их ясно, что они готовы убить нас обоих. Но нельзя – рождество!* [Там же, с. 125–126].

Своеобразное общение посредством органов чувств происходит у героев и с широким внешним миром. Любовь и тепло, которые они «стяжают» во время готовки рождественских пирогов для друзей, в какой-то момент переполняют кухню и уносятся в мир через запах: *...воздух пропитан сладким духом ванили и пряным духом имбиря; этими тающими, щекочущими нос запахами насыщена кухня, они переполняют весь дом и с клубами дыма уносятся через трубу в широкий мир* [Там же, с. 118]. Между героями и внешним миром нет вербальной связи. Кто эти люди, которые, по словам Дружка, *приобщают нас к миру, полному важных событий и далекому от нашей кухни, за окном которой стеною стоит небо* [3, с. 119]? Это случайные знакомые, с которыми у героев не было полноценного общения, но которые чем-то смогли поразить их воображение: *...по большей части пироги наши предназначены людям, которых мы видели раз в жизни, а то и совсем не видели. Людям, чем-нибудь поразившим наше воображение* [Там же, с. 118]. Концепт «запах», вылетающий из трубы и уносящийся в широкий мир, в данном контексте обрастает новым смыслом, становится оригинальным средством невербальной передачи любви героев к людям. Этот обонятельный образ помимо бытовой кухонной функции несет и бытийную, обозначает попытку героев выпустить свой внутренний мир за пределы дома во всей его широте и богатстве.

В рассказе на фоне сумрака, полумрака и теней, подобно рождественской гирлянде, горят яркие разноцветные предметы. Соответственно, в их описании преобладают оранжевые, желтые, красные, зеленые цвета, при этом

цвет может быть назван прямо либо опосредованно, через качество называемого предмета: *Но все-таки он исчезает в темной глубине дома и возвращается вскоре с бутылкой без наклейки, в которой плещется желтая, словно лютики, жидкость* [Там же, с. 118]. Опять же, стоит заметить, что виски искрятся желтым светом на фоне темной глубины дома, словно яркая лампочка. Помимо прямой номинации желтый цвет неоднократно возникает в сознании читателя через качества называемых предметов, особенно в этом плане обращает на себя внимание лимон: *Мы накупим вишни и лимонов, имбиря и ванили, гавайских ананасов в банках...* [Там же, с. 113]; *Когда с этим покончено, начинаем готовить подарки для всех наших родственников. Дамам – самодельные шарфики, мужчинам – собственного приготовления снадобье из лимонного сока* [Там же, с. 124]; *Тропинка вьется сквозь залитые лимонным солнцем прогалины, сквозь темные туннели в зарослях дикого винограда* [Там же, с. 121]. Желто-красно-оранжевым огнем горит плита на вечерней кухне: *Плита, набитая углем и поленьями, светится, словно фонарь из выдолбленной тыквы* [Там же, с. 118]. Оранжевым апельсином светит солнце: *Солнце, круглое, как апельсин, и оранжевое, как луна в душную летнюю ночь...* [Там же, с. 121]. Незнаваемый прямо красный цвет ягод на зеленом остролисте возникает перед читателем через сравнение; *Ягоды у остролиста огромные, как твои глазкища, дружок* [Там же]; *Набив мешки зелеными с алым ветками остролиста – их хватит для гирлянд на десяток окон, – мы приступаем к выбору елки* [Там же, с. 122]; *...долларовые бумажки, плотно свернутые и зеленые, словно бутоны в мае* [Там же, с. 115].

Такое богатство рождественских оттенков помогает передать неповторимый мир героев, их радость и волнение по поводу предстоящего Рождества. Рождественский восторг, приготовление пирогов из ярких, ароматных продуктов проходит невидимым постороннему глазу таинством на фоне сумрачных вечеров. Таким образом, цвет помогает воспроизвести в воображении читателя яркую палитру внутренней жизни героев. Несколько иную функцию в художественном пространстве рассказа, как мы уже увидели, выполняют звуковые и обонятельные образы. Помимо передачи читателю чувственных впечатлений от их ощущения, «звук» и «запах» являются едва ли не главным способом взаимодействия героев с внешним миром.

Герои полностью сосредоточены на своих внутренних переживаниях, выражение себя во внешнем мире проявлено слабо. Им достаточно напомнить о себе миру через едва уловимые ощущения: запахи, звуки, легкие касания, шепот, бормотание, дыхание, хихиканье. Их жизнь подобна фразе, произнесенной Дружком на пике радости: *Я отплясываю, тень моя мечется по стенам* [3, с. 119–120]. Точно едва заметная тень проскальзывают их душевные переживания во внешнем мире: *Ух ты! – восклицает она, и от дыхания ее затуманивается стекло* [Там же, с. 111]; *...до чего славное деревце, говорят они, где вы его раздобыли? Но подружка моя отвечает уклончиво. – Да так, в одном месте, – еле слышно бормочет она* [Там же,

с. 122]; ...в огонь летит последняя скорлупка; мы дружно и облегченно вздыхаем, глядя, как она загорается [3, с. 113]; От нашего пения трясется посуда на полках. Мы хихикаем, будто нас кто-то щекочет [Там же, с. 120]; – На что вам Ха-ха? Мгновение мы стоим молча, парализованные страхом. Потом к подружке моей возвращается голос, и она еле внятно говорит, вернее шепчет: – С вашего позволения, мистер Ха-ха... Нам нужно кварту вашего лучшего виски [Там же, с. 117]. В последнем примере так же интересно обратить внимание на прозвище продавца виски, его имя заменено на звукоподражание «Ха-ха», что еще раз говорит о ярко выраженном невербальном восприятии действительности героями.

Даже сами звуки в рассказе имеют свойство затихать, стремиться к безмолвию: *Звезды размеренно кружатся в окошке, они словно видимые глазу рождественские псалмы, медленно-медленно умолкающие с зарей...* [Там же, с. 125]. Зрительный образ светящихся звезд Капоте дополняет звучанием. Такое слитное впечатление от комбинирования зрительного и звукового образов создает эффект объемного ощущения текста. Между тем, стоит отметить, что для поэтики Капоте характерны специфические смешения различных образов: цвет со звуком, звук с запахом; такое мультисенсорное восприятие в литературоведении принято называть синестезией, соощущением.

Столь пристальное внимание Капоте к эмотивным, опоэтизированным образам, к сфере чувственного восприятия объясняется, с одной стороны, его преемственностью южной романтической традиции (Фолкнер и др.), но, в то же время, проясняет индивидуальные черты художественного метода писателя, раскрывает конфликт столкновения героя с обезличенным внешним миром, помогает увидеть стремление героев к обособленности, любовь к молчанию. Такая особенность поэтики молчания Капоте, безусловно, роднит его творчество с писателями Севера США, в частности с Дж. Д. Сэлинджером, и как заметила Н. А. Чугунова: *...Капоте не любил, когда его называли южанином* [4, с. 79].

Эмотивные концепты, главным образом «цвет», «звук», «запах» в рассказе «Воспоминания об одном Рождестве», являются тем фокусом, который пронизывает весь текст, поэтизируя его. При этом «цвет» отражает в сознании читателя пеструю гирлянду внутреннего мира героев, а «звук» и «запах» помогают проявиться этому миру во внешней среде. Такое своеобразное средство невербальной коммуникации в рассказе помогает раскрыть индивидуальную особенность поэтики молчания Трумэна Капота, когда мир чувственных ощущений доминирует над словом и речью героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 450.
2. Зверев, А. Одинокое мечтатели Трумена Капоте / А. Зверев // Capote T. The Grass Harp. Breakfast at Tiffany's. – М. : Progress publishers, 1974. – С. 3–21.

3. *Капоте, Т.* Собрание сочинений в 3 т. – СПб.: «Азбука Классика», 2008. – Т. 3. – С. 111–127.
4. *Чугунова, Н. А.* К проблеме эволюции образа в творчестве раннего Т. Капоте / Н. А. Чугунова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX—XX веков: пробл. худож. образа. – Иваново, 1993. – С. 72–80.

ДИАЛОГ ТОМА ВУЛФА С ЕВРОПЕЙСКОЙ РОМАННОЙ ТРАДИЦИЕЙ (на материале романа «Я – Шарлотта Симмонс»)

Е. Г. Маслова

Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова

В докладе рассматривается специфика интертекстуальных отношений в романе американского писателя Т. Вулфа «Я – Шарлотта Симмонс». Опираясь на литературное наследие авторов-предшественников, а также на жанр университетской прозы, Т. Вулф создает картину духовной и нравственной деградации кампусной Америки.

Том Вулф – американский писатель, знаковая фигура для культурной, социальной и политической жизни США. Имя Вулфа традиционно связывается с новым журнализмом, активно развивавшимся в 1960-70 гг., и именно этот аспект зачастую привлекает российских исследователей [1–3]. Т. Вулф широко известен главным образом благодаря своей документальной прозе и журналистике, однако и романы являются вполне репрезентативным жанром в его творческом наследии. В них писатель продолжает многие традиции, восходящие к «Новому журнализму», и утверждает интерес к литературному эксперименту. В своем литературном манифесте «Преследование миллиардного чудовища» (*Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel*, 1989), вышедшего в свет в след за романом «Костры амбиций» (*The Bonfire of the Vanities*, 1987) Т. Вулф выражает свое стремление создать «новый социальный роман» в духе Золя, Теккерея, Диккенса и Драйзера. Они все были реалистами, и реализм, по утверждению Вулфа, всегда был и будет оставаться оплотом романной формы, несмотря на то, что интеллектуальная элита после Второй мировой войны возвещала смерть реалистического романа [4]. Вулф вступает в полемику с Дж. Стайнером и Л. Триллингом, утверждавшими, что «роман социального реализма прекратил свое существование, поскольку локомотив истории уже миновал эту станцию, и сегодня романист не в силах запечатлеть часть этого общества и надеяться при этом уловить дух времени, потому что он будет иметь дело лишь с осколком» [5, с. 59]. Однако Вулф всегда утверждал обратное, начиная с 1973 г. в Аналогии нового журнализма

он предсказывал: «Думаю, блестящее будущее ждет вид романа, который можно назвать журналистским романом, или документальным, или это будут романы насыщенного социального реализма, замешанного на дотошном репортерстве, присущем новой журналистике» [Там же, с. 62].

В 2004 г. Вулф издает тысячестраничный роман «Я – Шарлотта Симмонс», в котором глазами первокурсницы из южной провинции описывает жизнь в вымышленном учебном заведении Пенсильвании для того, чтобы наиболее точно передать картину нравов североамериканских университетов начала XXI в. и описать ее современным ей же языком студенческого жаргона; Вулф, хорошо знакомый с молодежной субкультурой 1960-х, исследует новую реальность изнутри, собирает материал в кампусах по всей стране, реализуя тем самым один из основных принципов новых журналистов, которым удавалось стать «непосредственными свидетелями тех или иных событий в жизни их персонажей» [Там же, с. 60].

Художественно воссозданная атмосфера американского кампуса и стремление автора представить университетский мир в пародийно-сатирическом ключе вписывает его роман в широкий контекст англоязычной университетской прозы, традиции которой формировались и развивались такими авторами, как К. Эмис, Д. Лодж, Дж. Хайнс, Дж. Смайли, Д. Тарт и др. Картина падения образовательных стандартов и духовно нравственной деградации общества обрисована остро сатирически. Начало романа предваряет стилизованная под энциклопедическую статью справка о Викторе Старлинге, вымышленном лауреате Нобелевской премии по биологии. Вулф сообщает, что в 1983 году 28-летний Старлинг, доцент факультета психологии Дьюпонтского университета, провел эксперимент, в ходе которого он хирургическим путем удалил у тридцати котов и кошек особое образование головного мозга, управляющее их эмоциональным состоянием. «Профессор Старлинг сделал вывод о том, что мощно воздействующая социальная или «культурная» атмосфера <...> может по истечении некоторого времени подавить генетически запрограммированные реакции абсолютно нормальных, здоровых животных и привести к явно выраженным отклонениям в их поведении и психике» [6].

Совмещая научный факт и художественный вымысел, Вулф задает определенную установку к прочтению романа. Так, его литературный эксперимент заключается в том, что он перемещает Шарлотту из атмосферы строгости и аскетизма ее дома в Спарте в эпицентр роскоши и вседозволенности Дьюпонта, в совмещенное студенческое общежитие, в одну комнату с богатой и развращенной соседкой Беверли и наделяет героиню, как и всех девушек в кампусе, естественным стремлением к социальному успеху.

Вулф, следуя принципам натуралистического романа, исследует вопрос о том, что в большей мере определяет человеческое поведение: наследственность, социальная среда или воспитание. Детерминистские взгляды профессора нейрофизиологии и его слова о том, что человек – всего лишь

«камушек, наделенный разумом», наталкивают на мысль об их сходстве со взглядами Э. Золя: «Наука доказывает, что определяющие условия всякого явления одинаковы как у живых существ, так и у неодушевленных предметов» [7, с. 250].

Шарлотта под влиянием идей Старлинга изучает сверстников с позиции стороннего наблюдателя и приходит к выводу, что все они «представители своего вида, лабораторные животные, помещенные нейробиологами в особую среду <...> бар И. М. – это террариум, а она наклонилась над этим змеиным гнездом и изучает поведение его обитателей... самок и самцов, трясущих потертыми от частого употребления гениталиями» [6].

Отметим, что развернутая метафора «человек-животное» появляется в тексте довольно часто, выполняя функцию описания одних и тех же природных инстинктов, а отсылка к роману Золя «Человек-зверь» усиливает эту ассоциацию. «Толпа студентов показалась Шарлотте одним сильно пьяным животным с тысячей голов и двумя тысячами рук, которое беспрерывно чесалось и почесывалось» [Там же]. Красавцы атлеты с накаченными мышцами часто описываются как «лоснящиеся элитные жеребцы из всего элитного дьюпонтского табуна» или «черно-белые быки голштинской породы, танцующие эротический танец» [Там же].

Эволюция личности Шарлотты и ее последующее падение происходит одновременно с развенчанием мифа о Дьюпонте. Находясь под мощным воздействием социальной атмосферы, девушка постепенно обращает свое презрение к пошлости и дикой вакханалии в желание быть причастной и быть принятой в снобистски настроенном обществе. Образ университета как храма науки, призванного воспитывать новое поколение интеллектуалов и видящийся Шарлотте в начале пути мифическим Эльдorado, стремительно рушится. Противоречие между идеалом и реальностью, убежденность автора в том, что современные университеты не выполняют своей роли и предназначения, рождают гротескные образы: «Теперь некогда неприкосновенные стеллажи орехового дерева в викторианском стиле были сплошь заставлены пивными банками и пустыми коробками из-под пиццы, от которых еще долго после опустошения исходил сильный запах искусственного сырного ароматизатора» [6]. Развенчание мифа о Дьюпонте происходит неуклонно и вызвано не только засильем разврата и пошлости, но и тем интеллектуальным вакуумом, в котором оказывается отличница Шарлотта, уже в школе изучавшая труды великих мыслителей. Весьма показателен в этом отношении эпизод семинарского занятия по французской литературе. Курс «Современный французский роман: от Флобера до Уэльбека», окрещенный студентами «Кач-френчем», был разработан профессором Левином и адаптирован специально для студентов-спортсменов в соответствии с особыми требованиями администрации среди прочих «Кач-дойч», «Качание рынков» и т.д. Этот же курс посещает звезда баскетбола Джоджо Йохансен, будущий бойфренд Шарлотты, прозванный Сократом за непопулярную у атлетов тягу

к знаниям. Тот факт, что великий французский роман на занятиях разбирают в английском переводе, для Шарлотты, проанализировавшей «Госпожу Бовари» с усердием филолога, обращая внимание на редкие грамматические конструкции и архаизмы, является просто шокирующим. Флобер, по ее мнению и, как мы можем предположить, по мнению самого Вулфа, уделял много значения точным и конкретным деталям, вкладывая в них большой смысл.

Анализ основного смысла первой главы «Госпожи Бовари» сообщает читателю важный посыл к пониманию авторской схемы «Я – Шарлотта Симмонс», поскольку приемы, к которым прибегает Флобер для характеристики Шарля глазами его одноклассников, оказываются сродни тем приемам и средствам, которыми пользуется сам Вулф. Ранее в «Антологии новой журналистики» писатель уже высказывал свое суждение о мастерстве Флобера в таком приеме, как детализация статуса персонажа. Подобно тому, как Флобер начинает «Госпожу Бовари» с описания первого школьного дня Шарля с подробностями, не относящимися к основной сюжетной линии, чтобы запечатлеть в сознании читателя образ того Шарля, каким он предстает именно в первой главе, так и Вулф в прологе «Человек из Дьюпонта» излагает завязку второстепенной сюжетной линии о скандале с губернатором Калифорнии и вкладывает в него некий ориентир к прочтению образа главного героя. Хойт Торп, член студенческого братства Сейнт-Рей и будущий соблазнитель Шарлотты, раскрывается как безнравственный циник и оппортунист, представляющий себя властителем Вселенной, подобно Шерману Маккою. Интересно, что его будущее обеспечено в той же инвестиционной фирме «Пирс энд Пирс», что уже фигурировала ранее в романе «Костры Амбиций».

Помимо стремления к «флоберовскому» реализму принципа изображения действительности, в романе явствуют и другие ипостаси диалога Вулфа с французским романом. Наличие вполне конкретных литературных аллюзий позволяет предположить, что основная сюжетная линия взлета и падения Шарлотты представляет собой трагедию «Утраченных иллюзий» О. де Бальзака. Шарлотта, приглашенная Хойтом на официальный бал в Вашингтон, подобно Люсьену де Рюбампре из честолюбия стремится получить признание в высшем свете богатых и надменных старшекурсников. Будучи сильно стесненной в средствах, Шарлотта скатывается до конформизма: она покупает непозволительно дорогие джинсы «Дизель» точно так же, как Люсьен тратит последние деньги на парижские наряды. Студенческие ассоциации напоминают литературные и журналистские круги у Бальзака – это мир лицемеров и карьеристов, живущих за счет спонсорских взносов. Однако Шарлотта имеет в нем весьма сомнительный и недолговечный успех. Эти аналогии звучат пессимистичнее, когда Шарлотта, сломленная пережитым унижением, усматривает литературные параллели в своей жизни. Роман Бальзака прямо упоминается в тексте. «У девушки в голове вдруг всплыл

образ из «Утраченных иллюзий» Бальзака – тайное возвращение Люсьена де Рюбампре из Парижа в Ангулем: как он едет на запятках кареты среди багажа, спрятавшись между чемоданов, саквояжей и коробок... Да уж, точно подмечено: утраченные иллюзии» [6].

Молодой идеализм «Утраченных иллюзий» обнаруживается и в образе Эдама Геллина, влюбленного в Шарлотту интеллектуала из бедной еврейской семьи. Мечтающий стать анфан террибль своего века, Эдам сформировал вокруг себя неформальную группу «Мутанты миллениума», именуемую сенаклем – как у Бальзака кружок молодых философов, поэтов, ученых вокруг Даниэля Д'Артеза.

Таким образом, межтекстовые связи, как хорошо распознаваемые, так и завуалированные, раскрывают отношение Вулфа к традиции европейского классического романа. Текст содержит многочисленные отсылки к произведениям литературы XIX века, как в виде заимствованных мотивов, литературных приемов, так и в качестве прямых упоминаний французских писателей, их героев и произведений. Осмелимся предположить, что само название романа «Я – Шарлотта Симмонс» можно интерпретировать и как отсылку к известному изречению Г. Флобера «Госпожа Бовари – это я», и как некое заявление Тома Вулфа о себе самом как о писателе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Несмелова, О. О. Новый журнализм: теоретические принципы и их художественное воплощение / О. О. Несмелова, Ж. Г. Коновалова // Ученые записки Казанского ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2011. – Т. 153., кн. 2. – С. 245–258.
2. Рябухина, О. А. Том Вулф как теоретик и практик «Нового журнализма» / О. А. Рябухина, И. М. Удлер // Мировая литература в контексте культуры. – 2011. – № 6. – С. 103–106.
3. Харитонов, Д. В. «Новый журнализм» в сравнительно-исторической перспективе (программы литературного освоения факта в США 1960-х годов и в России 1920-х): авт. дис. канд. филолог. наук: 10.01.03 / Д. В. Харитонов. – М., 2010. – 22 с.
4. Wolfe, T. Stalking the Billion-footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel // T. Wolfe // Harpers Magazine. – 1989. – P. 45–56.
5. Вулф, Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики / Т. Вулф. – СПб. : Амфора, 2008. – 574 с.
6. Вулф, Т. Я – Шарлотта Симмонс / Т. Вулф [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://www.livelib.ru/book/1000166416-ya-sharlotta-simmons-tom-vulf>. – Дата доступа : 22.06.2017.
7. Золя, Э. Собрание сочинений. в 26 т. / Э. Золя : Из сб. «Что мне ненавистно»; «Экспериментальный роман». – М. : Худож. лит., 1966. – Т. 24 – 566 с.

МУЛЬТИКУЛЬТУРНАЯ ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА К. ИСИГУРО

В. Г. Минина

Минский государственный лингвистический университет

Творчество К. Исигуро является примером симбиоза двух культур – японской и английской. В романах присутствуют японский топос, реалии, ритуалы, экзотизмы, а также английский топос, традиции и реалии. Культ природы идет как от японской, так и от британской литературных традиций.

К. Исигуро (р. 1954) принадлежит одновременно двум мирам, жизненным философиям и культурно-литературным традициям. Подобных мультикультурных авторов М. Тлостанова называет внутренними «иными» [1, с. 249], ее коллеги-литераторы – «пришельцами» [2, с. 16] и «новыми андрогинами» [3, с. 258], у которых при одной голове два лица (одно обращено к восходу, второе к закату), два сердца и двойное зрение. Понимание английским писателем и литературоведом М. Бредбери всей знаковой фигуры и феномена К. Исигуро проявляется в том, что раздел монографии о состоянии современной британской литературы «The Modern British Novel» он назвал по заглавию второго романа Исигуро – «Artists of the Floating World: 1979 to the Present» [4].

Следует, однако, отметить, что произведения К. Исигуро все же имеют мало общего с тематикой других мультикультурных авторов: ни один из его романов напрямую не затрагивает проблему мультикультурной гибридности. Его мультикультурность проявляется, скорее, в поэтике, а именно в сочетании элементов японского и английского менталитетов и художественных стилей. Подчас, как верно утверждает С. Чира, Исигуро намеренно дистанцируется от повествования и от «идентификации между автором и текстом» [5, р. 13]. Писатель сознательно не пишет о себе, выбирая героев, не похожих на себя.

Исигуро, как и единственного мультикультурного героя автора Кристофера Бэнкса из романа «Когда мы были сиротами» («When We Were Orphans», 2001), англичанина по происхождению, но выросшего в Шанхае в окружении китайцев, японцев, французов, немцев, американцев и представителей других национальностей, можно назвать культурным гибридом, попавшим в клещи нескольких национальных идентичностей. *Но в этом нет ничего дурного, – говорит герой. – Я думаю, было бы неплохо, если бы все мальчишки с детства впитывали в себя всего понемногу. Тогда мы бы намного лучше относились друг к другу. Во всяком случае, войн было бы меньше. О да. Может быть, когда-нибудь все эти конфликты закончатся, но вовсе не благодаря государственным мужам, церквам или организациям <...>. А благодаря тому, что изменятся сами люди. Они станут такими, как ты, Вьюрок. Более смешанными. Так почему бы тебе не быть «полукровкой»? Это здорово [6, р. 79].*

Из-за своей расовой принадлежности Исигуро, как и другие иммигранты, чувствовал себя иным; благоприятные внешние условия не исключали наличия внутренних, душевных, конфликтов. Будущий писатель прошел через стадию осознанной ассимиляции и идентификации себя с британцами, ему пришлось усваивать культурные и поведенческие различия. Размышляя о феномене детерриторизации, Ж. Делёз и Ф. Гваттарри пишут о том, что вырванный из родной почвы человек всегда стремится врасти в новую почву, найти для себя новые корни, поскольку состояние «безместности» неестественно [7, р. 47]. С. Вайль с редкой лаконичностью сформулировала проблему иммигранта. «Иметь корни, – пишет она, – это, возможно, наиболее важная и наименее осознанная из потребностей человеческой души» [цит. по 8, с. 258]. Без чувства принадлежности к расе, нации, культуре все, по словам героя романа К. Исигуро «Когда мы были сиротами» детектива Бэнкса, может рассыпаться, словно жалюзи без ниточек [6, р. 80].

Любопытство, с детства проявляемое к К. Исигуро в Англии как к иному, постоянно заставляло его оценивать себя, сравнивать с другими. Он, утверждает Б. Льюис, осознавал «как различие, воспринимаемое в нем другими, так и сходство, воспринимаемое им в других» [9, р. 8]. Писатель считает, что он не являлся «очень английским англичанином, как и не был очень японским японцем» [10, р. 82–83]. Осознание своей принадлежности к тем, кого Б. Мухерджи назвала «не вполне» («not-quite») [11], побудило К. Исигуро считать себя символически бездомным. «Ни четкой роли, ни общества или же страны, от лица которых говорить или о которых писать. Ничейная история казалась моей историей», – признается писатель [10, р. 86]. Мы согласны с Б. Льюисом, который считает, что дом К. Исигуро где-то посередине – ни в Японии, ни в Британии, где-то между «отъездом и прибытием, ностальгией и ожиданием» [9, р. 1], что вполне объяснимо, так как, по мнению С. П. Толкачева, мультикультурному сознанию свойственны многозначность, культурная амбивалентность, чувство причастности более чем к одной культуре, отсутствие четкого понятия «дом» [12, л. 39–40].

По мере взросления в представлении К. Исигуро сложился свой образ родины – воображаемый. «Естественно, я не знал Японии, – спустя годы признается писатель, – потому что я не ездил туда. Но в Англии я постоянно мысленно создавал картину воображаемой Японии <...> [Позже] я осознал, что эта Япония, которая была мне так дорога, на самом деле существовала лишь в моем воображении <...>. Я осознал, что это было место моего детства и я никогда не смогу вернуться именно в ту Японию» [9, р. 81]. В возрасте 23–24 лет он окончательно понял, что из Японии он уехал навсегда, так и не успев попрощаться, что время ожидания другой жизни закончилось, унося вместе с собой что-то очень важное и близкое сердцу. С этой мыслью необходимо было смириться. «Это были просто время, жизнь, мир, которые проходили и многое меняли, хотя я этого не замечал. Но в момент, когда

я обратил на них свой взор, Япония уже ушла навеки» [13], – говорит он. Подобное душевное состояние переселенцев американский исследователь Э. Саид комментирует так: «К успехам изгнанника всегда примешана ложка дегтя – осознание, что оставленное на родине потеряно для тебя навсегда» [8, с. 256]. Смерть японского дедушки будущего писателя стала знаковым событием в его жизни, ибо с его уходом окончательно оборвалась и связь с Японией.

В жизни иммигранта много места отдано стараниям вновь обрести ориентиры – сотворить взамен всего утраченного новый мир и занять в нем заметное положение. «Неудивительно, – говорит Э. Саид, – что среди изгнанников так много писателей, шахматистов, политических деятелей и людей свободных профессий. Ни одно из этих занятий не требует долгого обустройства на выбранном месте и вложений в материальные «орудия труда», зато щедро вознаграждает за мастерство и гибкость. Но, как и следует ожидать, новый мир изгнанника получается не слишком-то органичным, каким-то «сочиненным», смахивающим на художественное произведение» [8, с. 254].

К Исигуро постепенно пришло понимание ценности воспоминаний о детстве в Японии, которые начинали блекнуть и увядать. Он боялся растерять их, ибо они были единственным, что связывало его с возможной, другой жизнью. Это желание сберечь в памяти свою Японию, не дать ей уйти и подтолкнуло писателя к единственно верному и надежному способу – сохранить ее на бумаге. В одном из своих интервью К. Исигуро говорит: «Мне не хотелось, чтобы Япония – эта страна памяти, размышлений и воображения, образ которой стал таким хрупким, – ускользнула от меня» [13].

Поиск потерянных осколков памяти является неотъемлемой чертой исигуровской поэтики. С. Рушди сравнивает память с «непрочным зданием, которое мы строим из обрывков, догм, детских обид, газетных статей, случайных замечаний, старых фильмов, маленьких побед, ненавистных людей, людей любимых» [14, р. 12]. К. Исигуро верит, что если его воспоминаниям придать осязаемую форму, описать их в произведении, то таким образом они смогут соединить его с прошлым, а следовательно, и с самим собой.

Из воспоминаний и родились два первых произведения К. Исигуро – «Там, где в дымке холмы» («A Pale View of Hills», 1982), «Художник зыбкого мира» («An Artist of the Floating World», 1986), которые мы называем японскими романами писателя. Для него они стали повторным открытием Японии и японской стороны его личности. Первые произведения автора стали для него своеобразным катарсисом, процессом очищения, который в дальнейшем позволил ему переключиться на другую тематику. К. Исигуро находит, что к писательскому труду побуждает что-то нерешенное где-то

глубоко внутри и что-то такое, что уже слишком поздно решать. Творчество выступает одним из способов сложить осколки в единое целое, понежить раны – раны, которые невозможно исцелить.

Национальная составляющая творчества Исигуро, или «японскость», проявилась в использовании им японского топоса, в описании японских реалий, в употреблении в текстах экзотизмов, в наличии мотива самоубийства как компонента японской ментальности, в использовании приема недосказанностей, в создании образа зыбкого мира, почерпнутого из философии буддизма. Японский топос, созданный автором в романах, имеет особый характер. Япония произведений Исигуро не историческая, несмотря на то что иногда она вмещается в определенные исторические рамки, а скорее, функциональная – она служит внешним оформлением проблем, затрагиваемых писателем. Как верно заметил К. Синклер, она для писателя не данность, а единственное, что ему удалось взять с собой [цит. по 9, р. 25].

Создание в романах образа Японии чрезвычайно важно для писателя, ибо она навсегда останется его собственной «воображаемой отчизной». Но он помнит ее глазами пятилетнего мальчика, поэтому его романы выступают наглядным примером того, как процессы воспоминания и созидания накладываются друг на друга. Его страна – это всего лишь своеобразный миф, фантазия или легенда. Она, считает и Б. Льюис, нереальна и не является символом всего мира, она сама по себе целый мир. Более того, это не страна, а система, которую писатель называет Японией. Ее значимость скрывается не в том, «что она обозначает, а как» [9, р. 26] она это делает. Эту нереальную, воображаемую картину Японии можно вслед за М. Бредбери назвать словом «Japonaiserie», обозначающим стилизацию под японское искусство [цит. по 9, р. 52]. Первые романы Исигуро вовсе не о реальной Японии; изображая Японию его памяти, они, как и все произведения автора, повествуют, утверждает С. Макензи, о «возвращении прошлого и об отрицании прошлого» [15, р. 13], равно как и о разладе, происходящем по причине подобного отрицания.

Таким образом, Япония как вдохновение, как тема и символ неизменно присутствуют в ранних романах Исигуро. Образ Японии создан скрупулезно и с любовью, потому что, по признанию самого автора, зрительные образы Японии являются для него «чрезвычайно острыми и даже мучительными» [16, р. 339]. В романах описаны *японские реалии*: обычаи, традиции, особенности быта и поведения людей. Незначительные детали обихода, введенные К. Исигуро, способствуют созданию реалистичной и правдоподобной картины и погружают европейского читателя в иную культуру, помогая ему через внешнее постичь внутреннее – от традиции идти к менталитету и психологии.

Мир Ецуко («Там, где в дымке холмы») и Масуэи Оно («Художник зыбкого мира») традиционно японский, в котором солнечный свет просачивается через прозрачные бумажные экраны, чай подается на веранде,

выходящей в сад, а женщины носят кимоно и, когда смеются, прикрывают рот рукой. Это мир, полный церемонности: во время разговора обмениваются поклонами, выдерживают многозначительные паузы, вежливо покашливают, обязательно раскланиваются при расставании. Многоквартирные новые дома построены и оборудованы в европейском стиле; дома же старой постройки типично японские: пол в них устлан татами, стенами комнат служат соломенные перегородки, в центре гостиной – очаг для приготовления пищи, в одной из комнат – буддистский алтарь. Неотъемлемыми и неизменными элементами как старых, так и современных жилищ являются напольные подушки, низкие столики, палочки для еды и отсутствие домашней обуви, к которой привыкли европейцы.

К сугубо японским обычаям, описанным Исигуро, относятся миаи – предсвадебные переговоры через посредника, игра в куйибики – что-то наподобие ярмарочной лотереи. Цена дома не произносится вслух, а герою протягивают бумажку с написанной на ней суммой. Детям делают замечание, когда они пристально смотрят на старших.

Японские герои Исигуро живут по законам их страны. Всем своим поведением Масуэи Оно демонстрирует, что он свято чтит строгий кодекс этикета и иерархии, четко знает свое место в обществе и требует того же от других, принимая почтительное к себе отношение как нечто должное и заслуженное. Он не обидит собеседника случайным неуважительным словом или пренебрежением к его положению. Первый муж героини романа «Там, где в дымке холмы» Ецуко – типичный японец, преданно служащий своей компании и требующий абсолютной верности и подчинения от своей жены. Он одним взглядом приказывает ей то подать чай, то вытереть пятно на полу. Ецуко и не думает противиться его воле – это не дозволено японской супруге.

В романах показано типично японское обходительное обращение к старшим или просто уважаемым людям – в третьем лице. Даже дочери Масуэи Оно называют его не иначе как отец, говорят с ним почтительно и официально и всегда в третьем лице. Если они и бывают с ним не согласны, расспрашивают его о чем-либо или на чем-то настаивают, то делают это намеками и окольными фразами. Подобное обхождение свойственно и Ецуко по отношению к ее свекру. Маленький внук Масуэи Оно учтив и обращается к дедушке в третьем лице.

Даже в «Остатке дня» («The Remains of the Day», 1989) – своем самом «английском» романе – писатель частично остается в рамках японских традиций. По мнению японского литературоведа Н. Хасэгава, «атмосфера этого романа – совершенно японская» [цит. по 17, с. 148], что особенно заметно в изображении главного героя – дворецкого Стивенса, описание мира которого преисполнено изысканной японской чувствительности. Внимание Стивенса к деталям и мелочам сродни искусству оригами. Д. Гуревич, С. Макензи, П. Айер и др. находят в его поведении некоторые типично

японские детали: упорство в исполнении своих обязанностей, стоицизм, верность хозяину, желание угодить, четкое соблюдение иерархических отношений. В его представлении о чести и достоинстве, которые позволили ему сохранить самообладание и в минуту смерти отца, и в момент потери любимой женщины, присутствует элемент бусидо, т.к. выполнение обязанностей для него важнее личных проблем и близких людей.

Исследователь П. Айер остроумно отмечает, что исигуровский дворецкий настолько английский, что он вполне может быть японцем [18, р. 586]. По мнению К. Хабиба, в «Остатке дня» автору удалось перенести на британские реалии важную проблему японской идентичности: «что происходит с ценностями перфекционизма, если они сталкиваются с ценностями демократии» [цит. по 19, р. 107]. Тем не менее, не следует смотреть на роман как на японский, в нем, скорее, наблюдаются отдельные «японские» черты, которые берут свое начало как в происхождении писателя, так и в его индивидуальном стиле.

Для обозначения отдельных реалий писатель сохранил в первых двух романах японские слова, *экзотизмы*, но ровно в той степени, в которой они понятны западному читателю. Поэтому он не переводит их на английский язык: читатель сам догадывается, что ои – это дедушка, сенсей – учитель, наставник, миаи – ужин, организованный сватом для знакомства двух заинтересованных семейств, а нередко и самих потенциальных супругов. Районы города, названия магазинов и баров – все японские слова: бар Миги-Хидари, парк Кавабе, район Инаса, станция Танибаши. Герои романов носят такие не привычные для европейского уха имена: Сачико, Марико, Ецуко, Матсуда, Ичиро, Митсуо, Курода, Таро Саито, Юкио Нагучи и т.д. Признаком вежливого и почтительного обращения служит частица «сан», добавляемая к именам обоюбого пола, как, например, Мори-сан, Огата-сан, Ецуко-сан.

К «японскости» Исигуро можно отнести *мотив самоубийства*, исконно присущий японской культуре. Самоубийства в японской традиции, в отличие от западной, не считаются постыдными и грешными, а иногда, наоборот, граничат с гордостью и добродетелью – и средневековые самураи, совершившие харакири, и летчики-камикадзе времен Второй мировой войны становились национальными героями. Мотив самоубийства прослеживается у Исигуро в романе «Там, где в дымке холмы» – событие, о котором лишь вскользь упоминается, но которое выступает своеобразной отправной точкой, ибо именно смерть дочери и заставляет рассказчицу в поисках причин трагедии мысленно перенестись в прошлое. Если причиной самоубийства в первом романе можно назвать протест, т.е. более «западную» его разновидность, то в «Художнике зыбкого мира» самоубийства являются сугубо «японскими» – это просьба о прощении за понесенное бесчестье.

К влиянию же британской культуры мы относим использование английского *топоса*: пасторальная Англия в романах «Остаток дня», «Не отпускай меня» («Never Let Me Go», 2005), лондонское общество в романе «Когда мы были сиротами»; описание британских *традиций* и *реалий* в вышеперечисленных романах: образ дворцового, являющегося традиционным в английском романе XIX–XX веков, показ жизни в загородном поместье, обнищание британской аристократии («Остаток дня»), образ закрытой загородной школы / пансионата («Не отпускай меня», «Когда мы были сиротами»).

Большую роль в романах писателя играет природа. Он умело раскрывает чарующую красоту в обыденном и будничном. Примечательным в его творчестве является то, что часто в самом обычном, в какой-то малой детали скучной повседневности обнаруживается нечто существенное, раскрывающее душевное состояние человека. Детали постоянно находятся в фокусе внимания писателя.

Природу, мир растений и красок, сцены быта он изображает в лирическом ключе, с проникновенной мудростью человечности. Природа представлена в его произведениях как всеобщее начало: писатель показывает жизнь природы и жизнь человека в их общности, во взаимопроникновении, изображая их в органической связи с движением времен года и в нескончаемом многообразии красок и света. В этом обнаруживается чувство причастности к абсолюту природы, Вселенной, и герои воспринимают свой жизненный путь как нечто нерасторжимое с общим движением бытия. Ощущая свою слитность, свое единство с природой, персонажи обретают гармонию.

На данную особенность исигуровской поэтики повлияли как японская, так и английская культура, ибо в обеих издавна существует культ природы и абсолютного слияния с ней. Японцы всегда трепетно относились к природе, стремясь проникнуть в ее таинства; для них она является защитой от всего вселенского зла. «Мы живем в деревьях, мы живем в мелких речушках, – пишет японский писатель Акутагава Рюноскэ. – Мы живем в ветерке, пролетающем над розами. В вечернем свете, упавшем на стену храма» [цит. по 20, с. 249]. На протяжении многих веков эстетический идеал воплощается в японской литературе, и особенно в поэзии, в образах природы. В ней обнаруживается свободное, честное общение человека с природой; не извлечение практической пользы, а духовное единение человека и вселенной служит целью этого общения.

Романы К. Исигуро наполнены тонким пониманием природы и ее воздействия на человеческую душу. Многие главы его произведений начинаются картинами природы, что задает тон дальнейшему повествованию. Роман «Художник зыбкого мира», например, открывают строки: *Если в солнечный день вы подниметесь по крутой тропинке, идущей от маленького деревянного мостика, который здесь до сих пор называют Мостом колебаний, вы не сделаете и нескольких шагов, как среди крон двух гинговых деревьев увидите крышу моего дома* [21, р. 7].

Своеобразие и самобытность писателя проявляются в умении воссоздать атмосферу действительности, краски, цвет и свет самой реальности с ее запахами, переходами и переливами, тончайшие нюансы настроений своих героев. Для его героев характерны утонченность восприятия и ощущение ими величия природы. В самые трудные и волнующие минуты жизни, когда чувства переполняют сердца, его рассказчики невольно ищут поддержки у природы, через созерцание ее красоты идя к душевному спокойствию.

Таким образом, сложно вычленив влияние японской и британской культур, так как между двумя нациями есть сходства – и ту, и другую нацию с детства учат скрывать свои чувства, руководствоваться чувством долга; в обеих странах царит культ этикета, традиций, важности социального статуса; благодаря островному положению они были менее, нежели другие страны, подвержены иностранному влиянию.

На присутствие «японскости» в творчестве Исигуро указывают многие литературоведы (А. Туэйт, Б. Льюис, Дж. Дайер, Г. Аннан, С. П. Толкачев, О. Г. Сидорова и др.), сравнивая элегантность, легкость и недоговоренности его прозы с размытостью японской акварели. Другие исследователи (Р. Кларк) находят сходство Исигуро с Дж. Остин [9, р. 10–11], причисляя его тем самым к исконно английским писателям. Мы, в свою очередь, считаем, что его творчество складывается, скорее, из взаимодействия и взаимопроникновения двух сторон его личности – японской и британской. Оно амбивалентно.

Парадокс Исигуро, мы полагаем, заключается в том, что его произведения в Англии читаются как японские, а в Японии как иностранные: писатель словно находится между двумя мирами. Исигуро нельзя назвать ни сугубо японским, ни полностью английским автором – он мультикультурен.

Исследователь С. Макензи как нельзя лучше описала двойственную природу писательского феномена Исигуро. Свой вывод она делает, опираясь на факт из его биографии, когда родители писателя, оставшись одни, переехали в соседнюю половину дома. Квартиры были совершенно идентичными – одинаково меблированными, даже вид из окна был одним и тем же. Все же они в корне отличались, являясь зеркальным отражением друг друга. «Что вызывает у меня, когда я приезжаю к родителям, – признается писатель, – большую путаницу, потому что в моей памяти осталось воспоминание о доме детства, в котором все было с точностью до наоборот» [цит. по 15, р. 14]. С. Макензи придает этой ситуации метафорический и символический смысл, считая, что два этих зеркальных дома являются образом двойственного наследия Исигуро: «Восток и запад; ассимиляция и бездомность; реальность и воображение; восприятие и проекция. Невозможно распутать эти переплетения. Как и никогда не удастся определить, на какой он стороне. В котором из домов он живет? В реальном или в воображаемом? И какой в таком случае для него более реален?» [15, р. 14–15].

Гибридность К. Исигуро вылилась в неповторимый авторский стиль, впитавший в себя и объединивший все лучшее из двух культур, что позволило ему поднять универсальные, общечеловеческие проблемы.

Литература

1. *Тлостанова, М.* Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми / М. Тлостанова // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 238–251.
2. *Толкачев, С. П.* Современный английский роман / С. П. Толкачев. – М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2002. – 104 с.
3. *Чхартишвили, Г.* Но нет Востока и Запада нет. О новом андрогине в мировой литературе / Г. Чхартишвили // Иностранная литература. – 1996. – № 9. – С. 254–263.
4. *Bradbury, M.* The Modern British Novel / M. Bradbury. – London : Penguin Books Ltd, 1994. – P. 516.
5. *Chira, S.* A Case of Cultural Misperception / S. Chira. – New York Times. – 1989, Oct. 28. – P. 13.
6. *Ishiguro, K.* When We Were Orphans / K. Ishiguro. – London : Faber and faber, 2001. – 314 p.
7. *Deleuze, G.* Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia / G. Deleuze, F. Guattari / Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen Lane. – N. Y. : Text, 1987. – 368 p.
8. *Саид, Э.* Мысли об изгнании / Э. Саид; пер. С. Силаковой // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 252–262.
9. *Lewis, B.* Kazuo Ishiguro / B. Lewis. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 192 p.
10. *Oe K.* Wave Patterns : A Dialogue // Grand Street 10.2, 1991. – P. 75–91.
11. *Auden, W. H.* The Dyer's Hand and Other Essays / W. H. Auden. – N. Y. : Random House, 1962. / W. H. Auden [Electronic resource]. – Mode of access : www.detective.gumer.info/txt/auden.doc. – Date of access: 27.10.2009.
12. *Толкачев, С. П.* Мультикультурный контекст современного английского романа [Электронный ресурс] : дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / С. П. Толкачев. – М. : РГБ, 2003. – 381 л.
13. *Ishiguro's Interview* [Electronic resource]. – Mode of access : www.brothersjudd.com/index.cfm/fuseaction/reviews.detail/book_id/364/Pale%20View%20of.htm. – Date of access : 30.04.2003.
14. *Rushdie, S.* Imaginary Homelands / S. Rushdie // Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991 / S. Rushdie. – London : Granta Books in ass. with Penguin Books, 1991. – P. 9–21.
15. *Mackenzie, S.* Between Two Worlds / S. Mackenzie // The Guardian. – 2000, March 25. – P. 10–17.
16. *Mason, G.* An Interview with Kazuo Ishiguro / G. Mason // Contemporary Literature. – 1989. – 30.3. – P. 335–347.

17. *Усенко, О.* Творчество японско-британского писателя Кадзуо Исигуро в контексте современной культуры / О. Усенко // Матеріали Першої міжнародної наукової конференції «Японська мова та культура в сучасній Європі та Україні – проблеми сьогодення і подальші перспективи». – Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. – С. 146–150.
18. *Iyer, P.* Waiting upon History / P. Iyer. // Partisan Review. – 1991. – P. 585–589.
19. *Connor, S.* The English Novel in History, 1950-1995 / S. Connor. – L. and N. Y. : Routledge, 2001. – 260 p.
20. *Григорьева, Т.* Путь японской культуры / Т. Григорьева // Иностран. лит. – 2002. – № 8. – С. 249–257.
21. *Ishiguro, K.* An Artist of the Floating World / K. Ishiguro. – N. Y. : Vintage Books, 1992. – 206 p.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ АСИММЕТРИИ
В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК РОМАНА И. П. МЕЛЕЖА
«ЛЮДИ НА БОЛОТЕ»

А. Д. Михалевич

СШ № 200 (Минск)

В работе рассматриваются проявления лингвокультурной асимметрии в переводах романа «Люди на болоте» на русский язык переводчиками Н. Кисликом и М. Горбачевым. Отобранные методом сплошной выборки 76 национально-маркированных единиц распределены с учетом проявления асимметрии на 4 группы. Переводческие ошибки не влияют на восприятие текста читателем, составляя 22 % у М. Горбачева и 16 % у Н. Кислика.

Наше исследование посвящено изучению лингвокультурологического аспекта асимметрии в переводе романа И. П. Мележа «Люди на болоте» с белорусского на русский язык, проявляющегося в переводческих ошибках и несоответствиях.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что полученные в результате исследования выводы могут способствовать углублению знаний о национальной специфике языковых картин мира. Кроме того, результаты исследования важны для решения таких теоретических проблем, как взаимоотношение языка и культуры.

Практическая ценность работы заключается в возможностях использования ее на уроках русского и белорусского языка и литературы и во внеурочной деятельности по этим предметам.

Цель исследования – выявить, как влияет лингвокультурологический аспект на появление асимметрии в переводах романа И. П. Мележа «Люди на болоте» с белорусского на русский язык.

Поставленная цель конкретизирована в следующих задачах:

1) выявить наличие лингвокультурной асимметрии в переводческом пространстве романа «Люди на болоте»;

2) классифицировать виды проявления лингвокультурной асимметрии в романе «Люди на болоте»;

3) установить специфику формирования лингвокультурологической компетенции потенциальных читателей и влияния на этот процесс переводчиков.

Объектом исследования является роман И. П. Мележа «Люди на болоте» и его переводы на русский язык.

Предмет исследования – категория асимметрии в переводческом пространстве романа.

Для того, чтобы выявить, как влияет лингвокультурологический аспект на перевод романа «Люди на болоте» на русский язык, мы обратились к переписке автора с переводчиком его произведения на эстонский язык О. А. Ёйги, которая не только помогла нам узнать об отношении Мележа к переводам его романов [1, с. 122–123], но и убедила в том, что сам Иван Павлович очень трепетно подходил к вопросу перевода своего творения на другой язык. Как следствие, Мележ в своих письмах очень подробно отвечал на возникающие у переводчиков вопросы, нередко сопровождая свои пояснения рисунками. Поэтому лингвокультурологическому анализу подверглись языковые единицы, объяснение которых дал сам Иван Павлович в письмах к Ёйги, и те лексемы, которые были отобраны самостоятельно методом сплошной выборки. Из 76 слов, описанных в письмах, были отобраны 45 нарицательных существительных, преимущественно диалектных или устаревших (Причина такой избирательности кроется в высказывании самого автора, который считал, что «самое трудное, тонкое – это «разговор» – как сохранить на русском колорит полесской речи» [Там же, с. 205]). Чтобы установить, насколько удачен перевод этих лексем на русский язык, мы сравнили их переводы Наумом Кисликом и Михаилом Горбачёвым с объяснениями самого Мележа и толкованиями этих же единиц Далем. В результате сопоставления мы пришли к выводу, что в целом авторы переводов стремятся к сохранению национального колорита в переводимом произведении. Однако нами были отмечены переводческие несоответствия и ошибки национально-маркированных единиц как в переводе Горбачева, так и в переводе Кислика. Например, слово *андарак* сам Мележ переводил как *юбка* [1, с. 126], в то время как Кислик переводит его как *панева* [2, с. 154], не учитывая того, что *панева* – это *бабья шерстяная юбка* [3, с. 15], и ее никак не могли носить девушки Ганна и Хадоська. Обратили внимание мы и на перевод Горбачевым и Кисликом слова *чарэн*. И тот, и другой совершают

грубую переводческую ошибку, называя чарэн *лежанкой* и *очагом* соответственно, на самом же деле, чарэн и лежанка находятся в разных местах русской печи, а очаг – *это место для разведения огня* [Там же, с. 621], а не место для отдыха, как у Мележа. Та же история происходит с переводом слова *падпрыпечак*. Белорусскому *падпрыпечак* соответствует слово *подпечье*, в то время как у Кислика – *подприпечек*, а у Горбачева вообще слово *припечек*, что соответствует русскому слову *шесток*.

Что касается переводческих несоответствий, то они несущественно влияют на восприятие текста, но указывают на незнание нюансов хозяйственной деятельности белорусов. Так, слово *плот* у Горбачева переводится как *штакетник*, которого в принципе не могло быть в бедной полесской деревне. Более уместен здесь перевод Кислика – *плетень* или *изгородь*. Или же, как предлагает Мележ, – *частокол*.

На основе классификации переводческих ошибок А. М. Волочко нами была сделана классификация переводческих ошибок и несоответствий, представленная в виде таблицы.

Т а б л и ц а

Переводческие ошибки и несоответствия

Переводческие ошибки		Переводческие несоответствия	
Функциональные (функция предмета при переводе искажена)	Содержательные (значение переведенного слова не соответствует обозначаемому понятию)	Переводимое понятие шире оригинала	Переводимое понятие уже оригинала
Андарак – панёва Барыльца – бутыль Падпрыпечак – припечек Прыгрэбнік – погреб Покуць – угол Чарэн – очаг Стопка – истопнюшка Селішча – хата	Жалязняк – железяка Восець – осень Застаронак – стенка; сторонка	Акалот – солома Завертні – петли Нерат – сеть Цэбер – ведро Змовіны – просватана	Клямка – щеколда Нарытнікі – шлея Плот – штакетник Чарэн – лежанка Пляшка – баклажка

Проанализировав переводческие ошибки и несоответствия у профессиональных переводчиков, мы решили провести эксперимент среди учащихся 10 «А» класса СШ № 200 г. Минска с целью выявления уровня сформиро-

ванности лингвокультурологической компетенции (в эксперименте приняли участие 25 человек). Материалом для эксперимента послужили слова, при переводе которых переводчики не приняли во внимание лингвокультурологический аспект. Эти слова – *андарак*, *клямка*, *конаўка*, *падпрыпечак*, *плот*, *скрыня*, *услон*, *цэбер*, *чарэн*, *чобаты* – учащимся было предложено перевести на русский язык. Задание было направлено на проверку знания учащимися семантики национально-маркированных единиц белорусского языка (языковой компонент культурологической компетенции), а также на выявление понимания учащимися общего и особенного в белорусском и русском языках и культурах (межкультурный компонент лингвокультурологической компетенции).

Анализ итогов эксперимента засвидетельствовал невысокий уровень сформированности у учащихся лингвокультурологической компетенции. Большая часть учащихся не понимает значения слов – названий реалий белорусской культуры.

Больше всего ошибок было допущено при толковании таких слов, как *клямка* (18), *услон* (7), *конаўка* (6), *плот* (5).

Переводческие несоответствия проявились у участников эксперимента при толковании таких слов, как *скрыня* (ящик), *чарэн* (печь), *цэбер* (ведро или бочка).

Наибольшие трудности вызвали переводы слов *падпрыпечак* и *услон*, к толкованию которых не приступали 17 и 15 человек соответственно.

Причины нам видятся в следующем:

- узкий кругозор учащихся;
- незнание реалий деревенского быта белорусов;
- механический перевод, основанный на звуковом совпадении русских и белорусских слов.

Сопоставив результаты эксперимента и классификацию переводческих ошибок, мы пришли к следующим выводам:

1. При сопоставлении национально-маркированных единиц, обозначающих названия реалий быта полешуков, зафиксированы проявления лингвокультурной асимметрии в художественных переводах романа Мележа «Люди на болоте» на русский язык М. Горбачёвым и Н. Кисликом.

2. Создана классификация переводческих ошибок и несоответствий как видов проявления лингвокультурной асимметрии в переводах Горбачёва и Кислика.

3. Установлена зависимость формирования лингвокультурологической компетенции потенциальных читателей от качества знания реалий быта народа переводчиками, а также от их внимательного и бережного отношения к национальной специфике, проявляющейся в национально-маркированных языковых единицах.

Поэтому мы предлагаем обратить внимание учителей русского и белорусского языков на лингвокультурологический аспект в преподавании этих предметов, а также будущим издателям переводов романа «Люди на болоте» дополнить книгу комментариями, содержащими толкование национально-маркированных единиц. Актуальность работы нам видится в возможностях использования ее на уроках русского и белорусского языка и литературы и во внеурочной деятельности по этим предметам.

Лингвокультурологический компонент – важнейшая составляющая национальной идентификации.

Незнание реалий быта народа приводит к асимметрии как при переводе, так и при восприятии текста, а лингвокультурологический подход способствует диалогу культур и расширению кругозора, обогащению словарного запаса, развитию национального самосознания современного молодого человека, живущего в мультикультурном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мележ, I. Збор твораў: у 10 т. / I. Мележ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 10: Эпістальярная спадчына. Летапіс жыцця і творчасці. – 370 с.
2. Мележ, И. П. Люди на болоте / И. П. Мележ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1980. – 382 с.

КУЛЬТУРНАЯ ИДЕЯ ЗЕМНОГО РАЯ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ АСПЕКТЕ

В. Петрушонис

Вильнюсский технический университет им. Гедиминаса

Обсуждается возможная интертекстуальная связь композиции парка в Лентварисе с предполагаемыми преобразованиями этого ансамбля в будущем. Выявлены коннотации элементов парка, представляющие значительную для христианской культуры идею Земного рая и значимые для сохранения культурной идентичности парка.

Для создания архитектурных ансамблей большое значение имеют культурные коды, заимствованные из созданных в разных странах текстов самой различной природы, или коды, отсылающие к таким текстам. В этом проявление интертекстуальности.

Интертекстуальные отношения в композиции архитектурного ансамбля можно рассматривать и интерпретировать с различных точек зрения. В статье при обсуждении интертекстуальных проявлений основное внимание уделяется не эстетическим, а этическим и культурно-экологическим аспектам. То есть обсуждение в основном ведется с учетом социального и культурного контекста, существенного для коммуникативных целей.

На примере садово-паркового ансамбля в Лентварисе (Lentvaris; Литовская республика) показывается, как в композиции проявляется значительная для христианской культуры идея Земного рая, первоначально отраженная в текстах, созданных в других странах. Автор проекта – Эдуард Франсуа Андре (André Édouard François; 1840–1911). Заказчик – граф Владислав Тишкевич (1865–1936). Парк создавался в конце XIX – начале XX вв.

Земной рай, или иначе библейский сад Эдем, исследователи пытались локализовать в разных местах, начиная подземельем, на Северном полюсе и даже на Луне [1]; чаще всех упоминается историческая Армения [Там же] – об Армении в этом ключе писали и лорд Байрон [2], и Джозеф Е. Дункан [3] и др.). Заметим, что для наших рассуждений вопрос локализации не существенен.

Несколько слов о проблеме. В настоящее время в поле архитектурологии поиски культурного смысла, семантические исследования архитектурной среды находятся на «задворках». Это связано с остаточным влиянием идей функционалистской архитектуры XX века, для которой социокультурная память, культурная преемственность были делом не первой значимости [4].

А ведь только познание культурных смыслов архитектурных произведений, ансамблей может оказать надлежащую помощь при подготовке проектов реставрации, реконструкции, реновации, в которых не только была бы сохранена глубинная идентичность объектов, но и в которых могли бы проявляться и композиционные новшества, отвечающие современным ожиданиям общества.

В последние десятилетия при восприятии произведений искусства, при их оценке все большее внимание уделяется контексту произведения. Контекст в данном случае понимается широко, подчеркивая то, что на мысли и поведение воспринимающего влияют не столько психологические явления, сколько культурный контекст произведения искусства [5, p. 136; 6, p. 279; 7]. Сосредотачиваясь лишь на эстетической функции искусства и отвлекаясь от практических и семантических сторон произведения, форма как бы отделяется от содержания. Учет контекста как раз помогает избежать такого разделения. Подчеркивается, что контекст является неотъемлемой частью структуры произведения, что произведение искусства следует рассматривать непременно также и в его контексте, а не только обращаясь к oeuvre художника или к эволюции стиля [8, p. 227, 238; литовское издание].

К сожалению, несмотря на наличие работ, в которых подчеркивается значимость учета культурного контекста, архитектурные ансамбли за небольшими исключениями оцениваются, характеризуются без обращения к дополнительной информации, помогающей раскрытию контекста. Это характерно не только для Литвы. В связи с этим возникает опасность при реставрации, реконструкции нанести ущерб самой композиции ансамбля.

То, как обеспечивается сохранение идентичности архитектурного объекта при его трансформациях, можно интерпретировать, привлекая явление интертекстуальности. Это может способствовать более глубокому пониманию вопросов репрезентации культурного смысла, того, какие инструментальные средства необходимо привлекать для раскрытия контекста. Особое инструментальное значение в репрезентации культурных смыслов имеют «свободные от пространства и времени» мифологические категории, пронизывающие мыслительную деятельность на всех уровнях и в определенном смысле носящие интертекстуальный характер.

По словам Мераба Мамардашвили, ... миф, сочетаемый с ритуалом, есть не просто некоторое представление, правильное или неправильное, о мире, но имеет, к тому же, конструктивную, человекообразующую сторону: нечто такое, через что в человеке становится «что-то», чего не было бы, если бы не проходило через некую машину, ... называемую нами мифом или ритуалом [9]. Мамардашвили приводит пример плакальщиц на похоронах: многообразное и монотонное пение, доходящее до криков, выполняется профессионалами, которые явно не испытывают тех же состояний, что испытывают родственники умершего. Но в этом нет лицемерия – сильное массовое воздействие на чувствительность переводит человека, являющегося свидетелем такого ритуала, в какое-то особое состояние. ... оказывается, что ... ритуальный плач ... интенсифицирует наше состояние, причем совершенно формально, когда сам плач разыгрывается как по нотам и состоит из технических деталей [Там же].

И они, эти «технические детали», действуя на человеческое существо, собственно и переводят, интенсифицируя, обычное состояние в тот режим, в котором уже есть память, есть преемственность, есть длительность во времени, не подверженные отклонениям и распаду ... ритуальный плач не разжалобить нас хочет, он создает в нас структуру памяти [Там же]. Мамардашвили отмечает, что сходную роль играли и ранние произведения искусства. Добавим, что эта способность сохраняется и применительно к позднему искусству, в том числе и к архитектуре. Технические детали, упоминаемые Мамардашвили, чем-то схожи с узелками на память.

По аналогии полон таких технических деталей и текст парка Лентварийской усадьбы графов Тишкевичей. Когда мы ходим по парку, эти детали включают нас в режим памяти, которая нас облагораживает, когда мы выступаем в роли посетителей. А если мы проектировщики, для того, чтобы мы поняли, как нам сохранить естество парка, проводя реставрацию, нам также нужны технические средства (схожей функции, хотя и несколько другой природы). Это средства, которые позволяли бы нам оперировать в потоке времени, не допуская при разработке проекта распада существующих объектов парка, являющихся физическими носителями смыслов, детерминированы техническими деталями, влияющими на сознание посетителей парка.

В этой статье интертекстуальность фигурирует в двух плоскостях – это рассмотрение существующих текстов различной природы, и, второе, анализ связи, преемственности между трансформациями текста, выступающими в роли самостоятельных текстов. В первом случае изучается связь текстов, представляющих культурную идею Земного рая. Во втором случае – связь существующего ансамбля садово-паркового искусства в Лентварисе с предполагаемыми преобразованиями этого ансамбля в будущем.

В обоих случаях имеем дело с техническими элементами, переключающими понимание, выполняющих роль, сходную с ролью известных в лингвистике шифтеров. Эти элементы несвязаны с одной онтологической зоной, они ничьи, это своеобразные «фокальные точки», пронизывающие различные тексты, как реальные, так и виртуальные.

Система таких шифтеров служит своеобразной калькой, с помощью которой, накладывая ее на архитектурные проекты реконструкции, можем интерпретировать их с точки зрения сохранения идентичности существующего архитектурного объекта, ансамбля. Такой набор шифтеров, которых можно вслед за Мерабом Мамардашвили назвать «умными телами», «мыслительными телами» [10], переключающими наше восприятие в плоскость, где фигурируют время, память, и таким образом позволяющих прийти в соприкосновение с культурными смыслами.

Восприятие и понимание тождественности происходит индивидуально – отдельным человеком, на этот процесс влияет его тезаурус – внутренняя модель мира (о таком тезаурусе пишет Димитрий Лихачев [11, с. 259]), а также внешние знания в той степени настолько, насколько посетитель парка может их интериоризировать в момент их восприятия. Это зависит от способности, которая развивается в процессе социокультурного импринта. Внешние знания как своеобразное устройство, обеспечивающее мониторинг проявления интертекстуальности – это те технические детали, о которых говорит Мамардашвили. В нашем случае – с семантикой парка – технические мифологические элементы мы редуцируем в коннотативные характеристики объектов среды. Они – как представители – внешнего знания – важны для процесса проектирования и могут быть представлены эксплицитно в виде словаря, справочника, картографической модели или даже компьютерной интеллектуальной системы.

В настоящее время в описаниях объектов культурного направления превалируют денотационные характеристики. Однако для стимулирования творческого процесса необходимо использовать коннотационную семантику, так как только она учитывает узус, то, как объект используется обществом, какие поведенческие паттерны, связанные с ним, он закрепляет.

Вернемся к парку в Лентварисе, он не обойден вниманием исследователей. Однако в их изысканиях основное внимание уделено либо личности знаменитого архитектора Эдуарда Андре, его деятельности, либо поверхностной характеристике стилистических особенностей парка, при описании

которых акцентируются общие для того времени черты, зачастую несвязанные с этим конкретным парком (Как пример можем привести работу, автор которой уже длительное время изучает творчество Андре [12]).

Автор интересуется этим парком давно, его привлекает пейзажная часть. Он выдвинул гипотезу, которая гласит, что в парке осуществлена культурная идея Земного рая. Ее представляют следующие объекты: «obelisk» на холме в виде колонны, мост-виадук с пещерой, ручьи, родники, пруды, каскады, водопады и система троп («лабиринт», «аллея скульптур»).

В описании парка как объекта культурного наследия представлены исключительно денотативные характеристики (что совершенно недостаточно для представления особенностей парка): прогулочные дорожки образуют уникальную композицию. Они извиваются по склонам каскадного ручья, поднимаются и спускаются с холмов, на которых стояли разные статуи. В настоящее время сохранилась только колонна, на которой был помещен бюст Тадеуша Костюшки. С дорожек открываются красивые виды, интересные перспективы. Достопримечательность парка – мост-виадук через каскадный ручей и рядом с ним извивающуюся тропа. Искусственные своды выглядят как выбитые в натуральной скале... [13].

Как видим, описание элементов парка происходит на основе поверхностной культурной и эстетической информации. Культурно-символическое значение этих объектов парка не оговаривается.

Заняться изучением данного парка автора подтолкнула модель Земного рая, предложенная иезуитом Атанасиусом Кирхером (1602–1680) [14], обсужденная в работах Михаила Ямпольского [15] и Еугенио Ло Сардо [16]. Представляется, что идея Земного рая в парке выражена автором парка неосознанно, через культурную традицию проектирования парков. В публикациях Эдуарда Андре (например, [17]) это не отражено.

Начнем обсуждение с обелиска. Маленький экскурс. В Риме, на площади Навона, стоит «Фонтан четырех рек», созданный Джовани Лоренцо Бернини (построен в 1651 году). Это египетский обелиск на скале, из пещер которой вытекают четыре реки рая. Замысел Бернини основан на концепции Атанасиуса Кирхера [15, с. 27]. Согласно Кирхеру, под воздействием божественного света, падающего на воплощаемый скалами первородный хаос, рождаются священные реки. Ло Сардо указывает, что воплощающий солнце обелиск поставлен на скалах (олицетворяющих церковь) над пещерами (символизирующими инстинкты, греховность) [16, р. 55]. Четыре реки – это Нил, Рио де ла Плата, Дунай и Ганг (они представляют четыре континента; Австралия тогда еще не была открыта).

Фонтан Бернини может читаться как образ Земного рая. Вместе с этим это был образ распространения католичества на четыре континента [Там же].

Вернемся в парк. Остановимся на том, что автор обозначил как обелиск. В некоторых источниках указывается, что в парке «была колонна, на которой стоял бюст Тадеуша Костюшки». Известно, что колонна в определенных

случаях читается как обелиск. Из-за вертикального характера оба объекта в одинаковой степени связаны с культом солнца, божественного света. Эти коннотации значимы в контексте Земного рая. Даже связь с героической личностью Костюшко, которая может причисляться к Предкам, носителям божественного света, этому не противоречит.

Внимательно вглядываясь в парк, можно заметить и другие элементы, напоминающие фонтан Бернини. Это и реки, и пещеры (грот под мостом-виадуком). Их можно обойти извилистыми прогулочными дорожками, образующими нечто, похожее на лабиринт.

Если у Бернини все элементы представлены компактно, то в Лентварийском парке они как бы разбросаны. Однако это тождественно и может быть отнесено к идее Земного рая из-за топологических особенностей символического представления (как указывают Юрий Лотман и Борис Успенский, мифологическому миру присуще специфическое мифологическое понимание пространства: оно представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, не имея, следовательно, такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность [18, с. 288]).

Также дисперсно разделена и «вода» – намеки на райские реки: ручьи, родники, каскады, пруды.

Гуляя по лабиринту троп, можно подойти к ручьям и каскадам. Все это несколько пугает, и для гуляющих (для них прогулка – часть своеобразного паломнического ритуала) выступает как средство духовного очищения [15, с. 33]. К пугающим элементам относятся и сами холмы. Мифологически наличие гор связывалось с греховностью (в начале земля была идеально круглой). Возникновение гор как бы свидетельствует о деградации Земли (это словно ярчайшее следствие проступка Адама и Евы). Поэтому, согласно Михаилу Ямпольскому, рай, в котором присутствуют горы, амбивалентен, он пугает, наводит на раздумья [Там же, с. 30].

Исследователь Бенедикт Андерсон указывает на значение паломничества для становления культурного самосознания личности [19]. По Ямпольскому, в путешествии по Земному раю ведется поиск истоков Нила. При их достижении может появиться способность понять важные жизненные тайны, таинственные письма [Там же, с. 28]. А ведь это и есть желательный результат паломничества.

Следующий объект, связанный с паломничеством – мост-виадук с пещерой. В нем наглядно представлены различные ступени метафизической иерархии бытия – два уровня – два пересекающиеся пути. Верхний уровень – царство света и духовности. Внизу – мрак – Египет (библейская коннотация) (эта «конструкция» основана на идеях Сергея Аверинцева [20, с. 27]). Через пещеру (внизу) актуализируется тема святой жемчужины [Там же]. (Особенность жемчужины – она словно излучает свет сама собой, без каких либо

дополнительных источников). В пещере (в гроте) как бы заключена, находится в заточении Змия таинственная Жемчужина [20, с. 27]. После обременительного паломнического путешествия путник спускается в грот и, преодолевая опасности, освобождает частицу света, заточенную во мраке, а затем с добычей возвращается в отчий дом. Познание тайн во тьме, преодолевая свои инстинкты перед лицом греховности (именно с этим связывал пещеры А. Кирхер), тождественно нахождению священной Жемчужины.

Другой актант Земного рая в парке – водопад и его вариации – каскады. В процессе идентификации с духовными ценностями особое значение имеет водопад, который, по Ямпольскому, воплощает место пребывания божества [15]. Благодаря шуму водопада происходит погружение в протосознание, он действует как стимулятор адамического состояния. В этом плане посещение водопада приравнивается к путешествию к истокам Нила [Там же].

Теперь об «аллее скульптур». Она также связана с паломничеством. Для Пилигрима, идущего в парке по тропам условного лабиринта, значимо общение с культурными героями, предками. В этом плане интересно предложение проектировщика парков Христиана Гиршфельда (XVIII век) ставить в парках памятники знаменитым людям, которые выполняли бы и символическую, и декоративную роль [21]. Рассуждая об искусстве создания меланхолических, годных для медитирования, парков Ян Бялостоски упоминает широкое распространение парковых скульптур, памятников-кенотафов философам [21, р. 440]. Фиктивные памятники предлагалось прятать в молодых подлесках недалеко от ручья, где журчащая вода спускается по каскадам. В Лентварийском парке, недалеко от водопада, имеются два заброшенных постамента. Есть воспоминания, указывающие, что на них стояли статуи Адама и Евы. А это уж прямое подтверждение темы Земного рая.

Филологи в своих изысканиях часто изучают образы городов, представляемые в творчестве разных писателей. Но, к сожалению, исследования филологов практически не пересекаются с архитектурологическими исследованиями, и потому семантические особенности объектов жилой среды, их символическое значение, связанные с ними коннотативные характеристики остаются невостребованными в поле архитектурной преобразовательной деятельности. Отсутствие информации о культурных идеях, связанных с архитектурными объектами, ведет к игнорированию культурных детерминаций идентичности места. Поэтому чаще всего архитекторы на исторически сложившемся месте творят как бы в чистом поле или просто основывают свои проектные решения на модных чужеродных паттернах.

А ведь только коннотативные характеристики, передающие социокультурный опыт, могут стимулировать творческий процесс, позволяют активизировать индивидуальный экзистенциальный опыт архитектора, по той причине, что коннотации, символы воспринимаются правым полушарием

человеческого мозга, отвечающим за выработку интуитивных оригинальных решений проектной проблемы. Автор приглашает филологов к более тесному сотрудничеству с историками и исследователями архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Armenia: The Forgotten Paradise, in: PeopleOfAr [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.peopleofar.com/2013/12/02/armenia-theforgottenparadise/>. – Date of access: 10.05.2016.
2. Lord Byron's Armenian exercises and poetry. – Venice: In the Island of St. Lazzaro, 1870.
3. *Duncan, J. E.* Milton's Earthly Paradise: A Historical Study of Eden / J. E. Duncan. – Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1972. – 212 p.
4. *Gottdiener, M.* The city and the sign: An introduction to urban semiotics / M. Gottdiener, A. Lagopoulos. – N. Y. : Columbia Univ. Press, 1986. – 344 p.
5. *Groat, L.* Architectural Research Methods / L. Groat, D. Wang. – N. Y.: John Willey and Sons, 2002. – 389 p.
6. *Dickie, G.* Aesthetics / *G. Dickie* // The Routledge History of Philosophy. Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century; ed. J. V. Canfield. – L. and N. Y.: Routledge, 2005. – Vol X. – P. 269–291.
7. *Eaton, M. M.* The Intrinsic, Non-Supervenient Nature of Aesthetic Properties / M. M. Eaton // Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1994. – № 52 (4). – P. 383–397.
8. *Belting, H.* Kunstgeschichte Eine Einführung / H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke – Berlin: Dietrich Reimer, Verlag, 1996. – 431 S.; М.: 2002, Meno istorijos įvadas; Vilnius: Alma littera, 2002. – 376 p.
9. *Мамардашвили, М. К.* Лекции по античной философии / М. К. Мамардашвили [Электронный ресурс]. – 1980. – Режим доступа : http://www.e-reading.club/chapter.php/95825/3/Мамардашвили_Лекции_po_antichnoii_filosofii.html. – Дата доступа : 12.05.2017.
10. *Мамардашвили, М. К.* Классический и неклассический идеалы рациональности / М. К. Мамардашвили. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. – 288 с.
11. *Лихачев, Д. С.* К семантике садово-парковых стилей: сад как текст. – Москва: «Согласие», ОАО «Типография «Новости»», 1998. – 356 с.
12. *Deveikienė, V.* The role of historical gardens in city development – from private garden to public park: E. F. André heritage case study / V. Deveikienė // Landscape Architecture and Art. – Vol. 5. – 2014, P. 5–13.
13. Lentvario dvaro sodybos parkas. Kultūros vertybės aprašas. Kultūros paveldo centras [Electronic resource]. – Mode of access : <http://kvr.kpd.lt/#/static-heritage-detail/eb1d7209-d0e7-4997-9a28-c352755c94b3>. – Date of access : 20.01.2017.

14. *Kircher, A.* Topographia Paradisi Terrestris Iuxta Mentem et Conjecturas, [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.library.yale.edu/Map-Coll/oldsite/map/curious.html>. – Date of access : 26.09.2016.
15. *Ямпольский, М. Б.* К символике водопада / М. Б. Ямпольский // Труды по знаковым системам. – Т. 21. – 1987. – С. 26–41.
16. *Lo Sardo E.* Kircher's Rome / E. Lo Sardo // Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything; ed. P. Findlen. – N. Y. and London: Routledge, 2004. – P. 51–62.
17. *André, É. F.* L'art des jardins: Traite general de la composition des parcs et jardins / É. F. André. – Paris: G. Masson, 1879. – 888 p.
18. *Лотман, Ю. М.* Миф – имя – Культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам. – Т. 6. – 1973. – С. 282–305.
19. *Андерсон, Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон; пер. с англ. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001. – 288 с.
20. *Аверинцев, С. С.* От берегов Босфора до берегов Евфрата: литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. / С. С. Аверинцев // От берегов Босфора до берегов Евфрата. – М. : Наука, 1987. – С. 5–52.
21. *Bialostocki, J.* Symbole i obrazy / J. Bialostocki. – Т. 1. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980. – 506 p.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗОВ РОМАНА В. ГЮГО
 «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» В ЛИБРЕТТО МЮЗИКЛА
 «НОТР-ДАМ ДЕ ПАРИ»
 (русскаяязычная версия)

Д. А. Самсонова

СШ № 200 (Минск)

В работе рассматриваются механизмы литературной адаптации образов героев и сюжета романа Гюго в либретто одноименного мюзикла. Установлено, что основными художественными приемами и у Гюго, и у Ки-ма (автор русскоязычного либретто) являются контраст и гротеск. Контраст и гротеск в либретто проявляются в перифразах, сравнениях, оксюморонах, гиперболах.

Проблемы становления музыкального жанра мюзикла, написания либретто издавна привлекали к себе внимание музыковедов и критиков, теоретиков и практиков музыкального театра. Однако, к сожалению, вопросы, касающиеся либретто как литературной основы, разработаны недостаточно. Отчасти проблему такого невнимания можно объяснить тем, что либретто находится на стыке литературы и музыки, и поэтому некоторые исследователи видят в нем только «техническую переработку» литературного произведения.

Между тем, в последнее время мюзикл занял одну из лидирующих позиций в современной музыкальной культуре. Он становится все более востребованным, что порождает широкий интерес к жанру и, соответственно, возрастают требования и к литературной составляющей, так как качество либретто во многом определяет успех мюзикла, являясь «посредником» между литературным источником и собственно мюзиклом.

В свете этого изучение либретто как жанра является важной задачей для литературоведов, так как оно во многом объясняет логику создания литературного образа в таком жанре синтетического искусства, как мюзикл. Работа актуальна, так как исследует мало изученный жанр. Считаем, что работа является своевременной и восполняет недостаток знаний по данному аспекту.

Теоретическая значимость исследования связана с малой степенью изученности проблемы.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования результатов исследования в урочной и внеурочной работе по русской литературе и музыке.

На основании вышеизложенного мы ставим перед собой следующую цель: исследовать, как преобразуется сюжет и образы романа В. Гюго в либретто русскоязычной версии мюзикла.

Для реализации поставленной цели нами были выдвинуты следующие задачи:

- изучить творческую историю романа Гюго;
- определить особенности либретто как жанра;
- выявить механизмы литературной адаптации образов героев и сюжета романа в либретто мюзикла.

Поэтому объектом нашего исследования стало либретто мюзикла «Нотр-Дам де Пари». Предметом исследования являются образы героев романа Гюго в их интерпретации в русскоязычной версии мюзикла «Нотр-Дам де Пари».

В исследовании были использованы следующие методы: анализ, сопоставление, обобщение, классификация.

Изучая биографию автора романа, мы обратили внимание на слова самого Виктора Гюго: «Я в своих книгах, драмах, прозе и стихах заступался за малых и несчастных, умолял могучих и неумолимых. Я восстановил в правах человека шута, лакея, каторжника и проститутку» [1]. Эти слова раскрывают и суть романа «Собор Парижской Богоматери». Эту суть очень чутко уловил автор французского либретто мюзикла Люк Пламондон: «Я обращался к различным персонажам и даже не обратил внимания на Эсмеральду. Я направился прямо к букве «К» – и остановился на Квазимодо. Именно тогда «Собор Парижской Богоматери» стал для меня реальностью» [2].

Контраст, положенный Гюго в основу романа, явился стержнем мюзикла «Notre-Dame de Paris», выпущенного в прокат в 1998 году в Париже.

В 2002 году мюзикл был адаптирован в русскоязычную версию продюсерами Катериной фон Гечмен-Вальдек, Александром Вайнштейном и Владимиром Тартаковским.

Либретто для русскоязычной версии написал известный поэт-бард Юлий Ким. Он написал слова 47 из 51 песен мюзикла [3].

Автором слов песен «Belle», «Жить», «Пой мне, Эсмеральда» является режиссер Сусанна Цирюк, а песню «Моя любовь» сочинила 15-летняя Даша Голубоцкая.

Как же интерпретируются сюжет, образы героев произведения Гюго авторами либретто русскоязычной версии мюзикла «Notre-Dame de Paris»? Для ответа на этот вопрос мы прибегли к сравнительной характеристике и выяснили следующее: основными художественными приемами, используемыми и Гюго, и авторами либретто, являются контраст и гротеск.

В мюзикле на контраст «работают» цвета костюмов героев (у Фролло – черный, у Феба – светлый, у Квазимодо – пурпурный), тембр голосов актеров, и характер музыки, меняющийся в зависимости от происходящих событий. На литературном уровне контраст проявляется в использовании перифразов, сравнений, оксюморонов, гипербол. Контрастны перифразы, характеризующие образ Эсмеральды: *дикая кошка, злобный дух* (у Фролло), *прекрасный ангел и Бог мой* (для Гренгуара и Квазимодо соответственно) [8].

Причем перифразы Гренгуара и Квазимодо носят мелиоративную (положительно-оценочную), а у Фролло – пейоративную (отрицательно-оценочную) окраску.

Контраст в перифразах, характеризующих Квазимодо, больше напоминает оксюморон: *Горбатый и кривой красавец молодой* [4], а также реализуется в сравнениях (*как последний щенок – прекрасный, как никто* [Там же]).

Двойственность присуща всем главным действующим лицам: Эсмеральде, Квазимодо и Фролло, противоречивый образ которого создают контекстуальные антонимы: *Очнулся спящий вулкан // И сжигает меня живьем, // И в нем моя ГИБЕЛЬ, // И СЧАСТЬЕ тоже в нем* [Там же] (счастье и гибель для Фролло в Эсмеральде).

Контрастен и образ Феба. С одной стороны, он – *солнце жизни – светлый Феб* – перифраз построен на игре слов, с другой – *ты не ангел* [Там же] – отрицающее сравнение.

Противоречив и Гренгуар, который в мюзикле выполняет функции рассказчика и действующего лица и предстает перед зрителем то поэтичным и романтичным, то циничным и знающим себе цену: *Нет ничего больней // И – ничего нет прекрасней тебя, // Любовь!..* («Луна») и *Я Гренгуар, певец Парижа, // Как Гомер, ничуть не ниже* [Там же].

Для характеристики и самохарактеристики героев Юлий Ким использует различные виды сравнений. Это и прямые (*я как скала, неколебим и тверд* – Фролло о себе), и отрицающие (*мой милый, ты не ангел, я тоже не овечка* – Флер-де-Лис, *как никто в этом мире не глядел на меня* – Квазимодо) [Там же]. Некоторые сравнения настолько постоянны, что возводятся в ранг концептов. Так, например, сравнения *птица бедная в неволе* и *она словно птица с перебитым крылом* [Там же] объясняют и смелость, и свободолюбие Эсмеральды, а сравнения Квазимодо себя с псом, щенком объясняют и его рабскую психологию по отношению к Фролло, и его верность до гроба Эсмеральде.

Но еще одним и, пожалуй, основным образом-концептом выступает в мюзикле собор. Храм предоставляет убежище героям романа, с ним тесно связана их судьба. Недаром во мраке собора, сливаясь со странной каменной химерой, живет одинокое живое создание Квазимодо, «душа собора»: *Вот он, мой Нотр-Дам, великий наш Собор, // Здесь и дом мой, и храм, и суровый надзор* [Там же].

Изучив творческую историю произведения Гюго и определив особенности либретто как жанра, мы установили, что образы героев либретто имеют как черты, присущие персонажам романа, так и индивидуальные особенности. Использование либреттистами таких средств художественной выразительности, как перифраз, сравнение, антонимия, эпитет, подчеркивает в либретто контраст и гротеск, столь любимые Гюго. А также позволяет сохранить романтичность стиля писателя, благодаря чему мюзикл близок по духу первоисточнику.

Эмоциональная игра актеров, фантастическая музыка и тексты либретто в мюзикле – все это помогает донести до зрителя те чувства и идеи, которые лежат в основе романа Гюго. К сожалению, мюзикл, созданный на его основе, мало исследован, но, поскольку этот вид искусства ныне популярен и коммерчески выгоден, то, несомненно, новые знания будут востребованы у будущих создателей мюзиклов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурбан, В. Виктор Гюго. Рыцарь Франции, гражданин Мира / В. Бурбан. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.c-cafe.ru/days/bio/hugo> – Дата доступа: 21.09.2016.
2. Мюзикл «Notre Dame de Paris» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://razdel.net > theatres/ read/ 154>. – Дата доступа: 22.09.2016.
3. Ким Юлий Черсанович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bards.ru/Kim>. – Дата доступа: 10.10.2016.
4. Тексты песен «Notre Dame de Paris» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ndparis.narod.ru>. – Дата доступа: 11.09.2016.

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРВЫХ СКАЗОК МАДОННЫ ЛУИЗЫ ВЕРОНИКИ ЧИККОНЕ

П. В. Силаев

Смоленский государственный университет

В первых четырех детских сказках певицы Мадонны можно обнаружить черты ее формирующегося идиостиля: метафорические аналогии, антономазия, частые ироничные комментарии рассказчика и особый, «сказовый» ритм авторской интонации.

Являясь изначально жанром устного фольклора и постепенно получив письменную форму презентации, сказка за последние столетия приобретала все более осязаемую литературную форму, и, как следствие, более рельефно выступающие индивидуальные черты стиля писателей-сказочников. Вслед за В. Я. Проппом «сказочности» стали уделять достаточное внимание филологи, проводящие различные структурно-типологические исследования ее подвидов, сюжетных элементов, классифицирующие системы сказочных персонажей (людей, животных и олицетворяемых предметов) и выявляющие выполняемые ими функции ([1; 2; 3; 4; 5] и др.). XX и начало XXI века подарили читателям замечательные образцы сказок крупной формы, а их герои (жители страны Оз, Мэри Поппинс, Винни-Пух, Карлсон, Маленький принц, Гарри Поттер и др.) стали неотъемлемой составляющей современной мировой культуры.

Сказка первоначально обладала малой текстовой формой по объективным причинам: устная форма передачи в социуме, ее эксплицитный дидактический посыл и сфокусированность на максимально активном восприятии адресатом, ритуальное время воспроизведения (перед сном, в минуты отдыха от игр), возможности адресата удерживать в памяти ее ключевые детали и т.п. И хотя в последнее время, на наш взгляд, на сказочной ниве правят бал крупные формы, облекая сказки в форму повестей и романов (нередко из-за усиливающейся склонности современного читателя к «сериальности» получаемого удовольствия и связанной с этим перспективы коммерческой выгоды), удачные попытки современных писателей привлечь внимание детской аудитории к привычным для многовековой человеческой культуры небольшим сказовым произведениям не могут не вызывать уважения и активного филологического интереса.

Современная литературная сказка малой формы (примерно 1,5–3 печатные страницы, часто сопровождаемые таким же количеством ярких иллюстраций) обычно балансирует на стыке разных литературных жанров: (философская) притча, бытовой рассказ, пародия и др.; ее нельзя представить без явных интертекстуальных признаков: различных аллюзий и реминисценций. Самым интересным для лингвостилистического анализа современных сказок малой формы является проступание на фоне общих и архетипичных черт этого жанра также признаков сформированного или формирующегося

идеостиля того или иного писателя-сказочника и осмысление аккумулирующего стилистического эффекта наиболее удачных авторских языковых находок.

Одним из любопытных, на наш взгляд, авторов детских сказок малой формы XXI века является, как это ни странно, американская певица Мадонна Луиза Вероника Чикконе. Чтобы абстрагироваться от других проявлений ее творчества и ярких (а порой довольно одиозных) публичных заявлений, мы воспользуемся ее настоящей фамилией – Чикконе, поскольку стремимся отстраненно рассуждать о ее литературном творчестве для детей. Предметом нашего исследования стали ее первые четыре сказки, предназначенные для детей 6–10 лет и вышедшие отдельными книжками в 2003–2004 годах: «Яблоки мистера Пибоди», «Английские розы», «Яков и семеро разбойников», «Приключения Абди». Книжки несколько раз переиздавались и переведены на множество языков, а спустя несколько лет после первых публикаций Луиза Вероника Чикконе сделала аудиозапись собственного чтения сказок, и данные аудиозаписи можно обнаружить на многих сайтах, посвященных детской литературе и обучению английскому языку.

Для нашего исследования мы сначала расшифровали аудиозаписи сказок, превратив их в письменный текст. С этим была связана первая задача нашего лингвостилистического анализа: определить, как воспринимаются данные сказки на слух. Статистический анализ длины и состава предложений подтвердил наши предположения: легкость восприятия связана с оптимальным объемом слов в предложении (они не превышают пятнадцати слов), не используются сложные обороты речи, присущие некоторым литературным сказкам. Персонажи Чикконе говорят современным понятным языком, прибегая к разговорной лексике и оборотам речи (таким, как *gonna*, *wanna*, *what's the big deal?* ‘планирую’, ‘хочу’, ‘и что с того?’). Свои сказки автор рекомендует читать детям на ночь, чтобы вовлечь ребенка в мир побеждающего добра, а родителям найти поучительные уроки и для себя.

В основе первой истории «Яблоки мистера Пибоди» (*Mr. Peabody's apples*), лежит, как пишет об этом Чикконе, мидраш – небольшая трехсотлетняя притча о силе слов, услышанная ею от своего духовного учителя и приписываемая Баалам Шем Тову, учителю и основателю хасидского движения в иудаизме [6]. В современном переложении этой истории нет ничего «волшебного-сказочного»: она рассказывает об американском школьном учителе, бесплатно тренирующем летом каждые выходные школьную команду мальчиков по бейсболу в городке Хэпсвилль. Хотя ребята постоянно проигрывают, однако они не огорчаются, так как играют ради удовольствия:

... and they lost (as usual), but no one seemed to care, because they'd had such a good time playing
[7:1.58–2.02]*.

‘... и они проиграли (как обычно), но никто опять не огорчился, поскольку им нравилась сама игра’ [здесь и далее перевод автора].

*Здесь и далее указано «время цитаты» в аудиозаписи.

Однажды один из учеников, Томми, видит, как мистер Пибоди берет из лавки знакомого торговца на рынке яблоко и не платит за него. Приняв учителя за вора, мальчик рассказывает об этом всему городку. И фамилия у Томми говорящая: Titlebottom (в английском title-tattle означает ‘болтать сплетничать’).

Стоит отметить, что писатель не раз указывает на то, что городок очень маленький, что важно для сюжета:

*In the town of Happville
(which wasn't a very big town).*

[7:0.30–0.34].

*They walked down the main
street (which wasn't a very big
street).*

[7:1.20–1.26].

‘В Хэппвиле (который не назовешь очень уж большим городом)’.

‘Они пошли по главной улице (которая была не очень большой улицей)’.

Все пять случаев указаний на малые размеры Хэппвиля заставляют читателя вспомнить печальную истину: подмочив репутацию в небольшом городке, стать в нем изгоем можно очень быстро, что и происходит с учителем.

В итоге выясняется, что Томми поспешил со своими выводами (учитель платил за яблоки в другой день вместе с молоком). Чтобы объяснить житейскую мудрость (*It doesn't matter what it looks like, what matters is the truth* ‘не важно, как это выглядит, главное, что является правдой’), мистер Пибоди преподает Томми важный моральный урок, заставив выпотрошить подушку на ветру, а потом попросив собрать все перья. Здесь Чикконе использует метафоричную аналогию, построенную на гиперболе:

*– Now you must go and pick up all
the feathers.*

Tommy frowned.

*– I don't think it's possible to pick
up all the feathers, – Tommy replied.*

*– It would be just as impossible to
undo the damage that you have done
by spreading the rumor that I am
a thief, – said Mr. Peabody. – Each
feather represents a person in
Happville.*

*There was a long pause as Tommy
began to understand what Mr.
Peabody was saying. Finally, he
said,*

*– I guess I have a lot of work ahead
of me [7:6.51–7.15].*

‘– Иди и собери все перья.

Томми насупился.

– Но их невозможно собрать! – воскликнул он.

– Правильно, – согласился мистер Пибоди. – И так же невозможно исправить вред, который ты нанес, распространяя слух о том, что я – вор. Каждое перо – это один житель Хэппвиля.

Томми задумался. Теперь он начал понимать, что имел в виду мистер Пибоди.

– Кажется, мне предстоит большая работа, – вздохнул он’.

Интересной деталью этой осовремененной истории-притчи о вреде сплетен и злословия является тот факт, что все герои в ней мужского пола и в ней много лексем, описывающих игру в бейсбол:

<i>bats and balls, baseball diamond, pitcher's mound, bleachers</i> <i>и т.п.</i>		‘биты и мячи, площадка для игры в бейсбол, круг питчера, места на открытой трибуне’.
---	--	--

Конечно, история написана не только для мальчиков, но много ли нам известно сказок с мужской системой персонажей?

Также автор при помощи небольшого количества точных деталей легко переносит нас в типичный американский провинциальный городок:

– <i>a fruit market on the main street.</i>		– ‘фруктовый рынок на главной улице’.
– <i>waving to people you meet on the street.</i>		– ‘махать, приветствуя всех, кого встречаешь на улице’.
– <i>Little baseball league.</i>		– ‘юношеская бейсбольная команда школы’.

Жизнь в таком городе течет весьма размеренно: это отражено в параллельных синтаксических конструкциях и предложениях с *would*, описывающих повторяемые, почти ритуальные действия персонажей.

В данной истории Чикконе намеренно, на наш взгляд, избегает употребления эпитетов (их только четыре: *good, shiny, sad, confused* ‘хороший, блестящий, печальный, смущенный’), чтобы читатель смог сам реконструировать или предложить соответствующие атрибутивные характеристики, например, в следующих предложениях (что усиливает их имплицитное значение):

<i>Mr Peabody waved to all the people he knew, but some of them did not wave back, and some pretended they did not even see him</i> [7:3.43–3.52].		‘Мистер Пибоди приветственно махал рукой всем, кого знал, но никто не помахал ему в ответ, а некоторые даже притворились, что не замечают его’.
<i>Tommy and Mr Peabody looked at each other for a while.</i> [7:4.58–5.00].		‘Некоторое время Томми и мистер Пибоди молча смотрели друг на друга’.

Примечательно также, что в конце аудиозаписи Чикконе добавляет:

<i>Dedicated to all teachers everywhere</i> [7:7.44–7.47].		‘Посвящено всем учителям, где бы они ни жили’.
--	--	--

Сказка «Английские розы» (*English Roses*) рассказывает о четырех английских девочках: Эми, Грейс, Шарлот и Николь. Их все называют Английскими Розами, и они такие подружки, что практически *glued to each*

other at the hip ‘не разлей вода’, и поэтому *go to the same school ... play the same games ... read the same books ... like the same boys* [8:0.29–0.44] ‘ходят в одну школу, играют в одинаковые игры, читают одни и те же книги и ... нравятся им одни и те же мальчики’.

Они очень талантливые и хорошие, но завидуют своей соседке Бине, отличнице, спортсменке, всегда доброй к людям и к тому же невероятно красивой (*with silky hair and skin like milk and honey* ‘с волосами, словно шелк, и матовой кожей, как мед с молоком’). По мнению окружающих, она просто неотразима:

What a beauty she is! She shines like a star [8:2.21–2.24]. | ‘Ах, какая она красавица! Она сияет, будто звездочка на небе!’

Однажды после совместной пижамной вечеринки (sleepover party) четверем подругам снится один и тот же сон, где фея-крестная, сделав их невидимыми и перенеся в дом Бины, показывает им жизнь их соседки, и те понимают, что жизнь той намного сложнее, чем им казалось: у нее нет мамы, отец занят на тяжелой работе, поэтому девочке приходится усердно трудиться, чтобы вести хозяйство и при этом хорошо учиться.

Прослеживаемая аналогия со сказкой о Золушке освежается необычным, юмористичным образом феи-крестной: деловитая женщина, не любящая, когда ее перебивают, вечно спешащая и очень любящая поесть и даже стянуть у девочек печенье без спроса.

Please, do not interrupt me; if you just let me finish; my time is very valuable; she harrumphed; scoffed; do not dawdle, ladies; I've got places to go and people to meet; as I said before, I am a very busy woman [8:6.15–7.52]. | ‘Пожалуйста, не перебивайте меня’; ‘если дашь мне договорить’; ‘мое время очень ценно’; ‘она фыркнула’; ‘подняла на смех’; ‘не тяните время, леди’; ‘мне еще много куда надо попасть и с кем встретиться’; ‘как я уже сказала, я очень занятая дама’.

В этой сказке рассказчик общается к читателем больше, чем в трех остальных историях. Из 190 предложения 18 обращены к читателю, большая часть из них – иронические замечания. Так автор вовлекает в историю слушателей, создавая эффект своего непосредственного присутствия, например:

Haven't you ever been green with envy? Or felt like you were about to explode if you didn't get what somebody else had? If you say "no" you're telling a big fat fib and I'm going tell your mother [8:1.55–2.06]. | ‘А вы разве никогда никому никогда не завидовали? Неужели ни разу не чувствовали, что просто лопнете от желания иметь то, что есть у другого? Если вы ответите «нет», я вам не поверю и расскажу вашей маме, что вы ужасные врушки’.

Сказка даже начинается с вопроса рассказчика и завершается ее же рассуждениями:

Have you ever heard of the English Roses? [8:0.03–0.05].

They'll grow up to be incredible kind women one day. And you know what? They did. If you don't believe me, then go and find out for yourself. I didn't make this up [8:12.45–12.58].

‘Вы когда-либо слышали об Английских Розах?’

‘Однажды они вырастут и станут невероятными добрыми женщинами. И знаете что? Они действительно стали такими. А если не верите, то можете сами проверить. В этой истории я не выдумала ни словечка’.

Остается лишь добавить, что, хотя этимология имен героинь (Эми, Николь, Шарлот, Грейс) может быть незнакома простому читателю (любимая, победительница, свободная, грация), в их произнесении ощущаются французский шарм и утонченность. А имя Бина (*Binah*) напоминает английское слово пчела (*bee*), так же оно переводится и с идиша, а еще как мудрость с иврита, что вместе соответствует образу его обладательницы.

Третья сказка «Яков и семеро разбойников» (*Yakov and the Seven Thieves*) повествует о сапожнике Якове, у которого есть сын, угасающий от неизлечимой болезни. Яков идет к местному старцу и просит его о помощи. О том говорят, что его молитвы способны творить чудеса. Старик соглашается помочь Якову, но вначале его молитва не приносит никаких результатов, и тогда мудрец просит найти и привести к нему самых худших воров и разбойников. Он молится вместе с ними, и они совместными молитвами помогают ему открыть врата рая и излечить мальчика.

Сказка полна жизненных мудростей, которые, возможно, не будут сразу понятны детям, но вот взрослые найдут их очень поучительными. Одна из них касается именно семи разбойников:

You see the thieves represent the things in us that are bad or wrong or selfish – the parts we need to recognize and acknowledge our bad traits. And when we turn away from our naughty behavior and embrace good deeds as the thieves did with their prayers we are turning the key and unlocking the gates of heaven. And then we can receive blessing and good fortune [9:13.16–13.42].

‘Видишь ли, в каждом из нас сидят разбойники. Они и есть то плохое, что спрятано в нас, все гадкие черты и мысли, которых мы стыдимся. Когда мы хотим, чтобы произошло чудо, надо просто избавиться от всего плохого. А хорошие дела помогают нам, как тем ворах во время молитвы, найти ключ и открыть ворота Рая. Только так нам даруются благословение и удача’.

Как и в предыдущей сказке, здесь мы слышим ироничный, но добрый голос рассказчика, например:

There was Boris the Barefoot Midget. He liked to run through the streets snatching old ladies' handbags and small children's toys which he kept for himself (but he was afraid of the dark you see so he only stole during the day) [9:7.48–8.02].

‘Там был Борис-Босоножка. Он любил бегать вдоль улиц, вырывать сумочки у престарелых дам и отнимать игрушки у маленьких детей, которые потом хранил у себя (но он боялся темноты и поэтому разбойничал только днем)’.

Для придания образности семерым ворам Чикконе использует интересные говорящие имена-клички:

Vladimir the Villain, Sadko the Snake, Boris the Barefoot Midget, Stinky Pasha, Petra the Pickpocket, Ivan the Arsonist, Igor the Tiger.

‘Владимир-Разбойник’, ‘Садко-Змей’, ‘Борис-Босоножка’, ‘Паша-Вонючка’, ‘Петра-Карманница’, ‘Иван-Поджигатель’, ‘Игорь-Тигр’.

В этой сказке, даже больше чем в «Яблоках мистера Пибоди», ощущается влияние учения Баал Шем Това. Здесь мы встречаемся с такими элементами, как молитва, рай, небеса, ангелы, более свойственными, например, проповеди священника или речи теолога. На наш взгляд, сказочный баланс достигается юмором и остроумными объяснениями, как, например, в следующем случае:

When I prayed the second time I had a band of thieves to assist me. A good thief knows how to break in and enter. But this time they did it with prayers and their prayers provided the key to opening the gates [9:13.14–13.28].

‘Когда я молился во второй раз, вместе со мной молились все семеро воров. Умелый вор отлично знает, как взломать замки и проникнуть в дом. Только на этот раз разбойники сделали это при помощи молитв, и их молитвы стали ключом к воротам Рая’.

Четвертая сказка «Приключение Абди» (*The adventures of Abdi*) является самой экзотической из четырех, так как ее сюжет разворачивается в далекой восточной стране, полной песчаных пустынь и заклинателей змей. К известному трудолюбивому ювелиру Илаю пришел слуга короля и попросил сделать самое красивое ожерелье для королевы на ее день рождения, но времени мастеру отвели очень мало. Тот работал не покладая рук, едва сумел закончить ожерелье в срок и поручил своему ученику Абди отнести ожерелье во дворец к королю. По пути ночью Абди был обворован попутчиками-бедуинами в пустыне и, не зная о краже, вместо ожерелья принес

королю живую змею. Мальчик вместе со змеей был посажен в темницу, но благодаря наставнику мальчика все же удалось спасти, а змея превратилась в ожерелье на шее надевшей ее королевы. В сказке главными являются два умозаключения, помогающих в очередной раз осознать, что вера в лучшее, оптимизм, борьба с унынием могут творить настоящие чудеса и способны спасти от любой беды:

1. *The power of certainty is without limits. In life, there will be many tests, you will have to face. You must hold on to the belief that everything that happens is for the best* [10:15.08–15.20].

2. *Not every snake is a snake in the grass you know* [10:12.15–12.18].

1. ‘Безгранична вера. В жизни тебе предстоит еще немало испытаний. Ты должен продолжать верить: что ни делается, все к лучшему’.

2. ‘Не у каждой змеи змеиный характер’.

Кроме живописных описаний убранства королевского дворца и уникального драгоценного ожерелья Чикконе большое внимание уделяет тяжелой доле трудяг-мастеров на примере главного ювелира Илая, вынужденного работать на пределе своих возможностей, чтобы угодить королю и королеве:

So day and night the old man worked. And day and night Abdi held his tools for him, brought him his meals and kept the shop tidy. They had time for only a few hours of sleep each night ... [10:3.51–4.05].

‘День и ночь, не покладая рук, работал старый ювелир. День и ночь Абди подавал ему инструменты, приносил ему еду и убирался в лавке. На сон у них оставалось всего несколько часов ...’.

Также Чикконе в сказке иронизирует над извечным женским желанием быть неотразимой, самой-самой. По просьбе Илая королева согласилась надеть на себя живую змею, осознавая весь риск ситуации. И хотя в сказке змея все же превратилась в роскошное украшение, нам кажется, что писательница хотела показать, на что могут пойти женщины в погоне за красотой и украшательством.

* * *

В сказочной картине мира Чикконе количество волшебных артефактов минимально, но сказочный хронотоп весьма вариативен, причем, чем ближе к действительности читателей время и место действия, тем более философскими они являются, но это, на наш взгляд, удачно дополняется и смягчается остроумными замечаниями рассказчика и персонажей, а также смешными ситуациями, в которые могут попасть и сами юные читатели. Все четыре первые сказки Чикконе – о силе слов, а сам язык ее сказок прост (но

не примитивен) и в то же время достаточно ярок. Проанализировав выделенные нами в данных сказках стилистические приемы и выразительные средства, мы пришли к следующим выводам.

На лексическом уровне Чикконе чаще всего использует простые эпитеты, говорящие имена. Гораздо чаще метафор (используемых в моральных выводах) она прибегает к такому лексико-синтаксическому приему, как сравнение. Нам кажется, что автор подметила интересную особенность раннего детского восприятия: будучи очень ярким, оно компаративно, но реже выходит на уровень метафорического вербализованного обобщения важных моментов «обживаемой» детьми взрослой жизни.

На синтаксическом уровне автор предпочитает оперировать простыми, иногда эллиптическими предложениями, в сказках почти нет сложноподчиненных предложений, но много параллельных синтаксических конструкций. Эта особенность помогает Чикконе на просодическом уровне задавать особый ритм, мелодичную «сказовость» интонации воспроизведения, что роднит ее литературное творчество с универсальными фольклорными традициями сказочного жанра.

Все вместе данные средства создают особую авторскую интонацию рассказчика-друга, мудрого, но не слишком морализирующего, обладающего юмором и пониманием того, как непросто быть современным ребенком. На наш взгляд, у Чикконе получается сочетать увлекательные истории с неожиданными поворотами сюжета и объяснением важных жизненных уроков. Она думает о нашем будущем поколении и старается сделать его лучше, показывая им важность таких простых истин, как смелость, дружба, самоотдача и искренность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пропп, В. Я.* Собрание трудов. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.
2. Структура волшебной сказки / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 234 с.
3. *Тройская, О. Н.* Интертекстуальные связи народной и литературной сказки (структура имени и хронотопа) / О. Н. Тройская // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. – С. 57–67.
4. *Леонова, Т. Г.* Русская литературная сказка в ее отношении к народной сказке / Т. Г. Леонова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1982. – 197 с.
5. *Uther, I. J.* Fairy Tales as a Forerunner of European Children's Literature: Cross-Border Fairy Tale Materials and Fairy Tales Motifs / I. J. Uther // Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research. – 2001. – Vol. 38, № 1. – P. 121 – 133.

6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <https://flensburger-files.wordpress.com/2017/04/19/genre-of-the-week-mr-peabodys-apples-by-madonna/>. – Дата доступа : 07.10.2016.
7. Аудиозапись сказки Мадонны «Яблоки мистера Пибоди» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <https://youtu.be/4UwAkgWnIhQ>. – Дата доступа : 10.10.2016.
8. Аудиозапись сказки Мадонны «Английские розы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – https://www.youtube.com/watch?v=c_rUx3XBwvg. – Дата доступа : 20.11.2016.
9. Аудиозапись сказки Мадонны «Яков и семеро разбойников» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://www.madonnaglam.com/news/yakov-and-the-seven-thieves-book-reading-/>. – Дата доступа : 8.12.2016.
10. Аудиозапись сказки «Приключения Абди» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://www.madonnaglam.com/news/the-adventures-of-abdi-book-reading-/>. – Дата доступа : 13.01.2017.

ЧТИВО ИЛИ СЕРЬЕЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА? РОМАН Д. ТАРТТ «ЩЕГОЛ»

Ю. В. Стулов

Минский государственный лингвистический университет

Присуждение в 2014 году Пулитцеровской премии роману Донны Тартт «Щегол» («The Goldfinch») вызвало шквал откликов со стороны как поддержавших этот выбор, так и осуждавших решение жюри на родине писательницы и далеко за ее пределами. Вслед за американскими критиками Е. М. Фомина утверждает, что роман «произвел настоящий фурор в литературном мире» [1, с. 261], а Е. Н. Ищенко и М. К. Попова увидели в нем «поворот от постмодернизма к иным формам построения художественной реальности» [2, с. 67]. Правда, в чем выражаются эти «иные формы», – не вполне ясно из их размышлений над романом, поскольку авторы ограничиваются исследованием экфрасиса как структурообразующего элемента художественного мира Донны Тартт. О пользе романа высказались «высоколобые» критики из «Нью-Йорк таймс» и других престижных изданий. Пестрит восторженными отзывами страничка отзывов сайта goodreads.com, где читатели оценивают роман высшим баллом – «пять звезд».

С другой стороны, в адрес Тартт идут и критические стрелы, что связано как с самим романом, так и характерными чертами ее творческого почерка, что становится очевидным при прочтении всех трех ее романов («Тайная история», 1992; «Маленький друг», 2002; «Щегол», 2013). Признавая писательский дар Тартт, ее серьезную подготовительную работу при написании книг, безусловную эрудицию, умение вовремя откликаться на

насуточные проблемы времени, нельзя пройти мимо явных промахов, на которые обращают внимание многие критики и читатели. Например, одна из читательниц называет книгу «огромной глыбой огромности» (*this enormous hunk of enormousness*) и завершает свой комментарий резким суждением: «Я испытываю отвращение к персонажам, терпеть не могу книгу и начинаю ненавидеть автора, потому что у нее заняло десять лет написать книгу, и она хочет, чтобы мы потратили еще десять лет, чтобы прочитать ее. Фу!» [3]. А Дарье Ситниковой роман напоминает «комод прабабушки: не замечать невозможно, пользоваться травматично, выкинуть – в голову не придет. ...Идеальная книга, если хочешь всего и сразу: сюжета, языковых игр, артового контекста и интеллектуального подтекста» [4].

Вместе с тем сам факт награждения книги важнейшей литературной премией США заставляет внимательно присмотреться к этому роману, чтобы попытаться понять, что происходит в современном литературном процессе, какие жанровые характеристики и писательские стратегии определяют успех/неуспех книги на книжном рынке. Это многомиллиардный бизнес, в случае успеха гарантирующий огромные прибыли литературной продукции, и, соответственно, именно он диктует творцам правила работы, определяющие характер создаваемого произведения. Возможно, это случилось и на романе Донны Тартт, тем более что его выход сопровождался агрессивной рекламной кампанией, где писательнице приписывались свойства «нового Диккенса».

Как и в случае с двумя предыдущими романами, работа над «Щеглом» заняла у нее более десяти лет, продемонстрировав ее уникальную способность, используя испробованные предшественниками сюжетные ходы и личностные черты персонажей, отсылающие к героям классической литературы, создать свой оригинальный художественный текст. Следует прямо сказать, что «Щегол» перенасыщен интертекстуальными связями и культурными реминисценциями, которые начинаются с имен и перетекают в более сложные литературные и философские построения. Общим местом стало сравнение жизненных ситуаций героев романа с перипетиями диккенсовских Оливера Твиста, Ноя Клейпола, Пипа, Эстеллы, резкими сюжетными поворотами, характерными для «Приключений Оливера Твиста» или «Больших надежд». Сама писательница и не скрывает этих заимствований. Для нее это один из важных приемов, помогающих ей вырваться из пространства бестселлеров, хотя это и является одним из типичных показателей массовой литературы. Нельзя не согласиться с Ю. Дубовым, который пишет, что попытка Тартт «рассказать о мире Диккенса – ... это не подражание, не имитация. Это именно импровизация, и импровизация великолепная» [5]. Она полной мерой черпает лучшее из прошедшей испытание временем и читательской публики «высокой» литературы, что было отмечено еще в самом начале ее литературной карьеры. О. Ю. Анцыферова верно подчеркивает, что «Тартт умеет наделять свои бестселлеры свойствами серьезной литературы» [6, с. 165].

В большой степени Тартт строит свой роман по лекалам «романа воспитания», о чем пишут многие исследователи (О. Анцыферова, Ю. Дубов, А. Цветков, Е. Фомина и др.), поскольку подросток проходит «школу жизни» и открывает сложность и противоречивость жизни. На своем опыте он узнает, что есть добро и зло, обнаруживая драматический разрыв между потребностями души и зовом плоти. Читатель с напряжением следит за его взрослением, которое занимает 14 лет, в течение которых он формируется как личность, и апофеозом становится финал романа, когда Тео на деньги, полученные за возвращение в музей картины, выкупает тщательно сделанные им подделки.

Тартт осложняет жанровые характеристики произведения, вводя элементы триллера, авантюрного, криминального, психологического романа и т.д., причем пропорции эти разные. Наиболее удачной представляются те эпизоды книги, где читатель знакомится со внутренним миром Тео, изменениями его мировоззрения, борьбой разнонаправленных сил в его неокрепшей душе. Делается же это с опорой на авантюрные ситуации, в которых подросток определяется со своими понятиями истинного и наносного, правды и иллюзии. На пути к развязке книга переносит героя из Нового Света в Старый, сталкивает с мафией, приводит к убийству и попытке «залечь на дно» и заставляет читателя переживать за Тео Деккера, вовлеченного в бурный поток злоключений. При этом неоднократно возникает мысль прервать чтение, а то и вовсе бросить книгу: череда умопомрачительных событий представляется слишком неправдоподобной, к тому же она сопровождается многочисленными рассуждениями об искусстве, философии, литературе, пестрит именами известных писателей, художников, мыслителей. А уж упор на изображение алкоголических и наркотических состояний персонажей переходит все границы. Автору не всегда удается контролировать полет фантазии, отчего роман местами провисает, становится рыхлым.

«Щегол», безусловно, бестселлер, созданный по принципам этого вида литературы, но это достаточно «вкусный» продукт, поскольку Донна Тартт не хочет довольствоваться лаврами мастера массовой литературы, пусть и удостоенного похвалы самого Стивена Кинга, который благодаря экспериментам в жанрово-тематических разновидностях массовой литературы стал самым богатым писателем за всю историю. Тартт пытается насытить свою книгу философскими и эстетическими размышлениями; приключения ее героя Тео Деккера помещены в контекст современной Америки с ее социально-политическими проблемами, что, впрочем, тоже типично для массовой литературы (достаточно вспомнить многие романы С. Кинга или Х. Роббинса). Это и террористический акт, лежащий в завязке сюжета и напоминающий о событиях 11 сентября, и проблема мигрантов, и гангстеризм, и русская мафия, и система школьного образования, и приоритеты современной молодежи с отсутствием моральных принципов, наркотиками, алкоголизмом, сексуальной распущенностью, жестокостью и инфантилизмом.

Вряд ли случайно Тартт заставляет своего героя колесить по Америке, открывая для себя не только ее разнообразие, но и определенные стереотипы, которые действуют одинаково и в Нью-Йорке, и в Калифорнии, и в американской провинции, вызывая протест в неокрепшей душе подростка-сироты, который пытается найти точку опоры в непонятном и лживом мире. Друг Тео Борис, наполовину украинец, наполовину поляк, который выступает в роли его старшего учителя, приобщающего его к «прелестям» жизни, знает, почему Тео так легко поддается искушениям: «You were unhappy. Drank yourself unconscious all the time» [7, p. 621]. Проблема не только в трагических обстоятельствах его жизни (взрыв в музее, смерть матери, затем гибель отца, незнакомые люди, с которыми его сталкивает жизнь, трудность вписаться в новую действительность, отсутствие моральных препон и т.д.). Это перевернутый мир, в котором правит случай. Придя в себя после взрыва, подросток обнаружил себя “among pens, handbags, wallets, broken eyeglasses, hotel key cards, compacts and perfume spray and prescription medications” [Ibid, p. 36]. Точно также он будет ощущать себя в приемной семье, в антикварном магазине, в доме с пьяным отцом и его любовницей – без возможности укорениться, создать свой мир, проложить свой путь в жизни. О том, какую плату необходимо заплатить, чтобы достичь мира в своей душе, и идет речь в романе. У Донны Тартт получилось создать атмосферу постиндустриального мира, в котором трудно найти опору, поскольку само понятие ценностей не только изменилось, но зачастую и отсутствует, что становится одной из главных причин комплексов в душе подростка, воспитанного интеллигентной и умной матерью.

Хаос, смятение в голове и говорящий на разных языках, включая матерный, Борис – хитрый, авантюрист и прохиндей, Ловкий Плут в исполнении Донны Тартт, преподающий Тео уроки жизни. Оказавшийся незаменимым – во всех смыслах – и в конце концов благородным, решившим для Тео его самую трудную морально-этическую проблему: как вернуть в музей вынесенный после взрыва маленький шедевр мирового искусства – картину знаменитого голландского живописца К. Фабрициуса «Щегол».

Картина Фабрициуса играет важнейшую роль не только в развитии романного сюжета. Донна Тартт утверждает особую роль в жизни человечества высокого искусства с его идеалами, вечными ценностями, торжеством добра и света: “...in the midst of our dying, as we rise from the organic and sink back ignominiously into the organic, it is a glory and a privilege to love what Death doesn't touch. For if disaster and oblivion have followed this painting down through time – so too has love. Insofar as it is immortal (and it is) I have a small, bright, immutable part in that mortality. It exists; and it keeps on existing” [Ibid, p. 864]. Переживания, связанные с картиной, позволяют наделить характер Тео глубиной, которой лишены остальные персонажи этого густонаселенного произведения (Они достаточно схематичны и по-

верхностны, включая Пиппу, привлекающую внимание читателя только за счет явной отсылки к Эстелле из «Больших надежд» (Пип, влюбленный в нее, – Пиппа, к которой так привязан Тео)).

Драматическая судьба картины развивается параллельно событиям в жизни Тео, приводя к несколько напыщенному финалу романа, в котором, по мнению Е. Ищенко и М. Поповой, «звучит авторская надежда на возможность преодоления культурного варварства, вера в значимость искусства и силу его воздействия» [2, с. 71]. Действительно, одна из немногих сохранившихся картин Фабрициуса, вокруг которой строится действие романа, по-прежнему привлекает внимание миллионов людей, будит их чувства, заставляет думать, а это в наши дни Интернета и гаджетов – важнейшая задача, и сам факт появления книги и оригинального оформления форзаца, где перед читателем представлена эта картина, вызвал огромный интерес во всем мире как к личности художника, так и к живописи в целом. Но весь финал романа представляется достаточно искусственным, скорее похожим на философическое размышление или своего рода лекцию, снижая впечатление от книги. Нельзя пройти мимо и затянутости романа (более 800 страниц плотного текста), безусловной перегруженности сюжетной линии, во многом вторичности некоторых эпизодов романа, клишированности отдельных образов, особенно представителей бывших советских граждан, банальности показа преступлений «русской мафии», стилистической небрежности и некоторых других недочетов (Правда, в передаче особенностей русского мата Таррт проявила себя виртуозом: семантика русской и английской табуированной лексики резко отличается, и писательнице удалось передать важные оттенки, которые несут с собой русские «выражения»).

Все это не отрицает того факта, что перед нами интересный эксперимент, показывающий, что в руках такого одаренного и образованного писателя, как Донна Таррт может возникнуть произведение, удовлетворяющее и вкусам массового читателя, и «продвинутой» читательской аудитории. Человек не сводим к простым схемам; каждый поступок – лишь эпизод в целой цепи событий, определяющих человеческую жизнь, управлять которой человек не всегда властен.

Голливуд, где все четко просчитано, уже увидел возможности коммерческого успеха, и в 2019 году нас ожидает премьера фильма, создающегося по роману.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фомина, Е. М.* «Щегол» Д. Таррт как роман воспитания / Е. М. Фомина // Новый филол. вестн. – 2017. – № 4(43). – С. 261–271.
2. *Ищенко, Е. Н.* Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Таррт «Щегол» / Е. Н. Ищенко, М. К. Попова // Вестн. Балтийск. фед. ун-

та им. И. Канта. – Сер. Филология, педагогика, психология. – 2016. – № 2. – С. 66–73.

3. Diane's Review [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.goodreads.com/review/show/666572155?book_show_action=true&from_review_page=1. – Дата доступа : 10.02.2017.

4. Ситникова, Д. «Замыслы» Саши Филиппенко против «Щегла» Донны Таррт / Д. Ситникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kuku.org/cult/zamysly-sashi-filipienko-protiv-shchiegla-donny-tarrt>. – Дата доступа : 24.06.2018.

5. Дубов, Ю. «Щегол»: Записки реконструктора / Ю. Дубов [Электронный ресурс] // Новый мир. – 2015. – № 4. Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/4/13dub.html. – Дата доступа : 24.06.2018.

6. Анцыферова, О. Ю. «Южный миф» и роман Донны Таррт «Маленький друг» / О. Ю. Анцыферова // Филология и культура. Philology and Culture. – 2015. – № 2(40). – С. 165–170.

7. Tarrt, D. The Goldfinch / D. Tarrt. – London : AVACUS, 2015. – 864 p.

ЭКСПЕРИМЕНТ НАД ФОРМАЙ ТВОРА Ё АМЕРЫКАНСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ПРА ПЕРШУЮ СУСВЕТНУЮ ВАЙНУ (20–30-я гг. XX ст.)

З. І. Траццяк

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт

Першая сусветная вайна не аднойчы станавілася аб'ектам ўвасаблення ў праявітых творах. Мастакі слова з розных краін заўважалі, што адмысловы матэрыял патрабаваў новых форм увасаблення. Амерыканскія і беларускі пісьменнікі (Дж. Дос Пасас, Э. Э. Камінгс, Э. Хемінгуэй, З. Бядуля, А. Гародня, М. Гарэцкі) спрабавалі свае сілы, звяртаючыся да прыёму мантажу, карыстаючыся пэўнымі мадыфікацыямі арнаментальнай прозы, уводзячы ў аповедавую канву новыя пласты лексікі.

Напрыканцы XX ст. адзін з герояў-апавядальнікаў будучай хронікі «Галасы Утопіі» С. Алексіевіч, разважаючы пра Вялікую Айчынную вайну (яскравы дзіцячы ўспамін) зазначыў: «Вось распавёў вам ... І гэта ўсё? Усё, што засталася ад гэтакага жаху? Некалькі тузінаў слоў ... Гукі ... Я заўсёды бянтэжуся ...» [1, с. 196]. Падобная разгубленасць дамінавала і ў пачуццях прафесійных мастакоў слова, якія ўсё мінулае стагоддзе спрабавалі распавесці гісторыю перманентнай вайны. Пачынаючы з 1914 г., узброеная барацьба набывала пачварныя формы, таму ўзнікала ўражанне, што творчай асобе не хапала словаў, каб паслядоўна выкласці бязмежны абсяг грамадскіх праблем.

У жніўні 1914 г. адзначыўся надыход новай эпохі: часу бясконцага татальнага супрацьстаяння. Мастакі слова з розных краін свету канстатавалі, што «імклівая вылазка ў рамантыку, адважная мужчынская авантура» [2, с. 213], сталася пазіцыйнай акупнай вайной з безліччу ахвяр. Акрамя таго, чалавецтва эксперыментавала з новымі сродкамі масавага вынішчэння, забылася на выпрацаваныя правілы ваеннай гульні, сутыкнулася з практыкай вымушанага перасялення вялізнай колькасці людзей, генацыдам. У такіх абставінах пісьменнікам, што не мелі ніякіх дачыненняў да прапагандысцкай машыны, не прыходзілася хавацца за «словамі “святы”, “славыты”, “ахвяра” і “дарэмна”» (*words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain*) [3, p. 169].

Амерыканскія і беларускія пісьменнікі (удзельнікі ці відавочцы Першай сусветнай) увасобілі аўтабіяграфічнае пачуццё разгубленасці, што апаноўвала чалавека, які спазнаў ваенную рэчаіснасць, але не мог данесці назіранні да суайчыннікаў. Гаральд Крэбс (апавяданне «Салдацкі дом», Э. Хемінгуэя) стаіць ад таго, што на радзіме не жадалі чуць пра тэатр баявых дзеянняў. Дарэчы, адзін з персанажаў аповесці «Затока ў бурах» Я. Скрыгана дранцеў, калі справа даходзіла да аповеду пра перажытае: ён банальна не ведаў, «што можна сказаць, каб сапраўды было відаць, што страшна» знаходзіцца на вайне [4, с. 27]. У зборніку салдацкага наратыву «Рэха адтуль» шараговыя салдаты-амерыканцы неаднойчы выказваліся на гэты конт: «Тут я пабачыў зашмат, каб верыць у фальш размоў» (*I've seen too much over here to believe in the sham of talk*) [5, p. 127], «Мне прыкра сказаць вам пра тое, што я перажыў, бо адчуваю, што вы мне не верыце» (*I hate to tell you what I went through, as I feel that you don't believe me*) [5, p. 145].

Такім чынам, «дэвальвацыя» слова падрыхтавала грунт для эксперыментавання з мовай і формай мастацкага тэксту. У выпадку з рознымі лексічнымі пластамі натуральна выглядалі не толькі вайсковая тэрміналогія і спецыфічны слэнг, але і табуіраваныя моўныя адзінкі, што непрыемна ўражвалі чытача-сучасніка, выхаванага на ўзнёслым аповедзе пра вайну. Часам праявілі змагаліся за права рэалізаваць уласную задуму. Напрыклад, Э. Хемінгуэй у сваім ліставанні закрануў гэту праблему: «я звяртаюся да словаў, выключаных са старонак кніг, ... [мая дзейнасць] не мае нічога агульнага з прыгодамі хлопчыка, што піша крэйдаў на плоце словы, пра якія ён толькі што даведаўся» (*my use of words which have been eliminated from writing ... has nothing to do with the small boy chalking newly discovered words on fences*) [6, p. 381]. Сапраўдная мэта выкарыстання лексікі падобнага кшталту – барацьба са стэрэатыпным мысленнем, якое перашкаджала адэкватнаму ўспрыманню быцця.

Адлюстраванне жорсткай ваеннай рэчаіснасці адпаведнымі сродкамі магло фатальна адбіцца на лёсе твора. Згадаем аповесць З. Бядулі «Набліжэнне», выданую ў 1934 г. Кніга шакіравала натуралістычна дакладным

эпізодам казацкага пагрому, ахвярамі якога было яўрэйскае насельніцтва. Ужо гэтага фрагменту было дастаткова, каб савецкая цэнзура пільна паставілася да твора, у апошні раз апублікаванага ў 1936 г. Аповесць не адпавядала ідылічным ўяўленням пра інтэрнацыянальнае грамадства, што будавала сацыялізм і быццам бы знішчыла парасткі шавінізму.

Акрамя натуральнай патрэбы інкарпараваць лексіку, звязаную з ваеннай справай, беларускія паэты і пісьменнікі працавалі са словамі грамадска-палітычнай скіраванасці, што раптоўна ўвайшлі ў паўсядзённы ўжытак («Варта на Рэйне» А. Гародні, «Сокі цаліны» (квадры III, IV) Ц. Гартнага, «Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкага, «На чырвоных лядах» М. Лынькова). «Анексіі», «буржуазія», «імперыялізм», «кантрыбуцыі», «мілітарызм», «пралетарыят», «рэвалюцыя», «сацыялізм» – прыблізна пералік паняццяў, што пужалі-вабілі звычайнага чалавека, які пабачыў сыход у нябыт Расійскай імперыі. Персанажы-беларусы не заўсёды разумелі сапраўдны змест гэтых слоў, таму часам яны сакралізаваліся, атрымлівалі дзіўныя ў сваёй наіўнасці тлумачэнні. Дарэчы, рэвалюцыйная віхура распачала лінгвістычны эксперымент, звязаны з асіміляцыяй замежнай лексікі, пашырэннем сферы ўжытку канцылярызмаў усіх гатункаў, развіццём новых сродкаў словаўтварэння (у саркастычным рэчышчы гэты працэс разгледжаны ў творы А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя»). У амерыканскай літаратуры бліжэй за іншых да падобных моўных пластоў падышоў Дж. Дос Пасас (у трылогіі «ЗША» адчуваецца рэха падзей, якія адбыліся ў далёкай Расіі ў 1917 г.).

Амерыканская і беларуская літаратурныя традыцыі адлюстравання падзей Першай сусветнай яднаюцца паслядоўным выкарыстаннем прыёму мантажу (трылогія «ЗША» Дж. Дос Пасаса, раман «Вялізная камера» Э. Э. Камінгса, зборнік «У наш час» Э. Хемінгуэя, аповесць «Варта на Рэйне» А. Гародні, дакументальна-мастацкі твор «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага і інш.), што дазваляў падаваць вайну ў кантэксте папярэдніх ці паралельных грамадска-палітычных працэсаў і ўнутранага быцця асобы. Сама рэчаіснасць падказвала мастакам словам, як найлепш падаць кадей-даскоп з падзей, эмоцый, думак, успамінаў персанажаў. Паводле В. Халізева, выпадковае спалучэнне розных фрагментаў дазваляла разбурыць натуральныя адносіны паміж рэчамі, канстатаваць выпадковыя сувязі паміж фактамі і з’явамі, падкрэсліць інтэлектуальны складнік твора [7, с. 586]. Акрамя таго, выкарыстанне мантажу змяняла ролю чытача, які пачынаў актыўна працоўваць сваю стратэгію інтэрпрэтацыі мастацкага тэксту.

Зборнік Э. Хемінгуэя «У наш час» вылучаўся «наватарскай структурай, што ўспрымалася як псіхалагічны палімпсест, у якім крыху прыглушаная ваенная траўма дэфармавала свядомасць ацалелай асобы» (*Hemingway's narrative structure creates the sensation of a psychological palimpsest, in which the barely suppressed trauma of the war deforms the conscious mind of the survivor*) [8, p. 234]. Кніга вызначалася арыгінальным спалучэннем віньетаў

і ўласна апавяданняў, створаных у розны час. Гэтыя часткі ядналіся скразной постаццю Ніка Адамса, паказанага на шляху сталення, і тэмай гвалту (падчас баявых дзеянняў, на карыдзе, у грамадскім жыцці пасля 1918 г.). Мантаж перадаваў імклівы і блытаны рух часу, раскрываў канцэптуальныя змены светапогляду аўтара і яго персанажаў, звяртаў увагу на комплекс быццёвых праблем на пачатку ХХ ст. Акрамя таго, выкарыстанне дадзенага прыёму адпавядала творчым пошукам маладога празаіка. У лісце да бацькі ад 20 сакавіка 1925 г. Э. Хемінгуэй адзначаў: «Ва ўсіх сваіх гісторыях я спрабую данесці пачуццё рэальнасці – не проста адлюстраваць жыццё ці крытыкаваць яго – а на самой справе ажывіць яе ... » (*I'm trying in all my stories to get the feeling of the actual life across – not to just depict life – or criticize it – but actually make it alive ...*) [6, p. 153].

Трылогія «ЗША» Дж. Дос Пасаса – маштабны праект, які дазволіў высветліць унутраны патэнцыял выкарыстання мантажу. Паводле В. Талмачова, твору «наканавана было стаць ... “татальным” эпічным раманам, прозай “без пачатку і без заканчэння”» [9, с. 388]. Ва ўсіх кнігах прасочваецца скразная форма выкладу матэрыялу, арганізаванага ў наступныя раздзелы: «Хроніка», «Партрэты гістарычных асоб», «Кінавока», жыццяпіс персанажаў.

У «**Хроніку**» ўключаны аўтэнтныя назвы і фрагменты з артыкулаў, змешчаных у амерыканскай перыёдыцы (ад часу вайны за незалежнасць іспанскіх калоній (1810 – 1826) да пачатку Вялікай дэпрэсіі). Акрамя матэрыялаў са СМІ, пададзены ўрыўкі з папулярных песень і вершаў, вытрымкі з палітычных дакументаў, заяў афіцыйных асоб, стэнаграфічныя запісы судовых паседжанняў. Узятая ў сукупнасці, яны выдатна перадалі атмасферу зменлівага часу. Напісаныя рытмізаванай прозай, «**Партрэты гістарычных асоб**» (В. Вільсана, Т. Рузвельта, Т. Эдісана, Г. Форда, Дж. Рыда і інш.) знаёмяць чытача з біяграфіямі ўплывовых палітыкаў, навукоўцаў, мастакоў слова і грамадскіх дзеячаў, імёны якіх ушчыльную асацыююцца з развіццём ЗША напрацягу літаральна стагоддзя. Трэба адзначыць, што звесткі, змешчаныя ў раздзеле, не прэтэндавалі на абсалютную дакладнасць, бо факты абіраліся (ці трансфармаваліся) у адпаведнасці з аўтарскай задумай. «**Кінавока**» прысвечана дзіцячым успамінам і юнацкім перажыванням празаіка. Кожны эпізод пададзены ў форме «плыні свядомасці», што вылучаецца асацыятыўным спалучэннем матэрыялу. Паказальным з'яўляецца іранічнае стаўленне пісьменніка да развіцця ўласнай асобы пад уздзеяннем драматычных падзей ХХ ст. Дж. Дос Пасас асобна падаў *гісторыі жыцця галоўных персанажаў*. У дадзеным выпадку мастак слова абраў больш-менш традыцыйную манеру выкладу матэрыялу.

Раман Э. Э. Камінгса «Вялізная камера» паўстае як літаратурная спроба ўвасаблення вавілонскага змяшэння моў падчас сусветнай вайны. Аднак замест глабальнага маштабу біблейскай гісторыі пісьменнік абраў нешта больш

прыватнае і ў той жа час бясконца прыцягальнае. Прастора камеры ў французскай турме вабіла аповедамі яе насельнікаў з самых розных краін. Працуючы над кожным фрагментам, аўтар імкнуўся захаваць маўленчую спецыфіку, якая ў вялікай ступені залежала ад унутранага свету персанажа. Такім чынам, Э. Э. Камінгс засяродзіўся не столькі на дэструктыўным патэнцыяле вайны, колькі на асобе, што спрабавала не скарыцца перад нялюдскімі абставінамі.

Паводле М. Мушынскага, дакументальна-мастацкі твор М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» – «гэта свабоднае чаргаванне аб’ектывізаваных малюнкаў і пісьменніцкіх роздумаў, пададзеных, аднак, як суб’ектыўныя меркаванні героя-апавядальніка» [10, с. 314]. Кніга беларускага класіка выглядала абсалютнай навацыяй у тагачаснай літаратурнай прасторы. Пад адной вокладкай спалучыліся мастацкі твор, франтавы дзённік-споведзь, аўтабіяграфія, не трэба забывацца і на эпістальярны складнік. М. Гарэцкі выкарыстаў розныя стратэгіі выкладу матэрыялу: аповед ад першай асобы, «плынь свядомасці». У творы аб’яднаны статычны (роздумы персанажа-апавядальніка пра ўласны духоўны стан, быццё сучаснага яму грамадства, лёс беларусаў пасля закачэння Першай сусветнай) і дынамічны (непасрэднае адлюстраванне баявых дзеянняў) кампаненты кампазіцыі.

Беларускія аўтары спалучылі традыцыі рэалістычнай літаратуры з некаторымі здабыткамі мадэрнізму. Асноўнай асаблівасцю аповесці «Варта на Рэйне» А. Гародні была спецыфічная, экспрэсіянісцкая форма арганізацыі тэксту:

«... Вайна – вар’яцтва, і згода, – часам, вар’яцтва!

Вайна – бязглуздыца, і згода, – часам, бязглуздыца!

Вайна – рабунак, і згода, – часам, рабунак!» [11, с. 106]. Дадзены ўрывак ўяўляе своеасаблівы прыклад імпульсіўнай рытмізаванай прозы. У гэтым жа творы мажліва знайсці ўрыўкі, тыпалагічна падобныя да «лесвіцы» радкоў, што выбітна характарызавала творчы метады У. Маякоўскага (раздзел «Калі-ж, канец?»). У гэтым жа рэчышчы часам працаваў і З. Бядуля (апавесць «Набліжэнне»).

Адзначым, што Першая сусветная сталася спецыфічным каталізатарам, што паўплываў на далейшае развіццё ваеннай літаратуры. Амерыканскія і беларускія пісьменнікі (Дж. Дос Пасас, Э. Э. Камінгс, Э. Хемінгуэй, З. Бядуля, А. Гародня, М. Гарэцкі і інш.) абіралі новыя эксперыментальныя шляхі выкладу матэрыялу. Магістральным кірункам падаецца выкарыстанне мадыфікацый мантажу, што дазваляў увасобіць неўпарадкаваны характар эпохі татальнага вынішчэння. Акрамя таго, пісьменнікі звярталіся да рытмізаванай прозы і «лесвіцы» радкоў, падавалі духоўнае жыццё асобы у форме «плыні свядомасці», змагаліся са стэрэатыпным мысленнем, уключаючы ў твор самыя розныя (у тым ліку табуіраваныя) пласты лексікі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Алексиевич, С.* Последние свидетели: Соло для детского голоса / С. Алексиевич. – М. : Время, 2008. – 304 с.
2. *Цвейг, С.* Вчерашний мир. Воспоминания европейца / С. Цвейг // Вчерашний мир. – М. : Радуга, 1991. – С. 37–377.
3. *Hemingway, E.* Farewell to Arms / E. Hemingway. – New York: Charles Scribner's Sons, 1929. – 355 p.
4. *Скрыган, Я.* Затока ў бурах / Я. Скрыган // Выбраныя творы ў двух тамах. – Т. 2: Апавяданні. Аповесці. Літаратурны роздум. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – С. 7–55.
5. Echoes from Over There. By the Men of the Army and Marine Corps who Fought in France / ed. by C. Hamilton and L. Corbin. – New York : The Soldiers' Publishing Company, 1919. – 248 p.
6. *Hemingway, E.* Selected Letters. 1917–1961 / ed. by C. Baker. – The Ernest Hemingway Foundation, 1981. – 948 p.
7. *Хализев, В.* Монтаж / В. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Николукин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 586.
8. *Matthews, Jh. T.* American Writing of the Great War / Jh. T. Matthews // The Cambridge Companion to the Literature of the First World War / ed. by V. Sherry. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – P. 217–242.
9. *Толмачёв, В.* «Великий американский роман» и творчество У. Фолкнера / В. Толмачёв // Зарубежная литература XX века. В 2 т. / под ред. В. Толмачёва. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Юрайт, 2014. – Т. 1: – Первая половина XX века: учебник для академического бакалавриата. – С. 381–411.
10. *Мушыньскі, М.* Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі. Жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушыньскі. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 510 с.
11. *Гародня, А.* Варта на Рэйне / А. Гародня. – Менск : Беларускае дзяржаўнае выдавецтва, 1930. – 122 с.

РОМАН ДЖ. КОУ «НОМЕР 11» – «КАКОЕ НАДУВАТЕЛЬСТВО» В НАШИ ДНИ

П. А. Тучная

Минский государственный лингвистический университет

Последний роман Джонатана Коу «Номер 11» сатирически отражает основные тенденции современности, продолжая темы, затронутые писателем ранее в романе «Какое надувательство!», с которым он связан на идейно-тематическом и характерологическом уровнях. Развивая свое повествование о nepoтизме, кoррyмпированности и вседозволенности власть имущих в обличительном ключе, Коу делает объектами своей сатиры персонажей, так

или иначе связанных с героями первой части сиквела: представителями семьи Уиншо, сколь малопривлекательными в нравственном отношении, столь же и влиятельными в Британии 80-х. Тридцать лет спустя их родственники не утрачивают своих позиций и продолжают играть важную роль в современном британском обществе, однако одни и те же человеческие качества, главным образом, негативные, подаются в свете изменившихся тенденций общественного развития, например, миграционного кризиса, тотальной дегуманизации СМИ, коммерциализации сферы образования и т.д.

Роман, состоящий из пяти глав, имеет сложную структуру и нелинейную композицию. Его название – «Номер 11» – символично и обладает рядом отсылок. Во-первых, дом номер 11 на Даунинг-стрит – резиденция канцлера казначейства (министра финансов Великобритании), сторонника мер жесткой экономии, не лучшим образом отразившихся на жизни среднего класса британского общества. Во-вторых, это одиннадцатый номер кольцевого маршрута автобуса в Бирмингеме, в котором круг за кругом едут те, кто по сюжету романа не хочет возвращаться домой, поскольку не имеют возможности оплатить счета за отопление, и там немногим теплее, чем на улице. И, в-третьих, номер 11 принадлежит последнему подземному этажу в поражающем своей иррациональной роскошью и экстравагантностью доме состоятельной семьи Ганн в Челси. Узнав об изменениях в плане строительства, инспирированных вздорными желаниями своей работодательницы леди Ганн, Рэйчел спрашивает у начальника стройки: “Number eleven. What’s going there?” – ‘Nothing. She can’t think of anything that she wants it for’. Rachel frowned. ‘So why are you digging it? Why does she want it?’ – ‘She wants it, said Mr Blake, ‘because she can have it. Because she can afford it” [1, p. 299].

Ряд значимых отсылок содержится и в самом тексте романа, например, третья глава начинается эпиграфом – цитатой из рассказа Герберта Уэллса «Дверь в стене». Прием интертекстуальности, характерный для романа «Какое надувательство!», широко представлен и во второй части дилогии. Но, если преобладающим видом интертекстуальности, встречавшейся в первом романе, была гипертекстуальность, то для романа «Номер 11» характерно «непосредственное и явное присутствие в одном тексте двух или более различных текстов в виде цитат и аллюзий» [2, с. 7]. Подобно главному герою рассказа Уэллса, навязчивой идеей был одержим муж университетского преподавателя Рэйчел – Роджер. У него была целая коллекция кинофильмов, занимавшая весь подвал их с женой дома, однако, единственным фильмом, вызывавшим в нем бурю чувств, был короткий ролик «Хрустальный сад», увиденный им в детстве по телевизору в перерыве между передачами. Поиски копии фильма привели Роджера в Лейпциг, а об их трагическом окончании мы узнаем из письма его коллеги, адресованного Лоре. Прием «ready – made» (англ. ready-made – готовый) весьма характерен для романа в целом и для данной главы в частности: тексты писем,

дневниковых записей и интернет-переписок часто заменяют стандартное повествование от третьего лица, создавая у читателя «эффект присутствия» и усиливая правдоподобие описанных в них событий.

Вершины своей сатиры Коу достигает в главе «Премия Уиншо». В ней молодой детектив Натан Пилбим пытается расследовать смерть стендап-комиков Майкла Парра и Рэймонда Тернбулла. Разгадку гибели артистов Пилбим усмотрел в осмеянии ими Жозефины Уиншо-Ивз – дочери сэра Питера Ивза и Хилари Уншоу. В романе она представляет собой собирательный образ консервативной прессы, бросающей все силы на борьбу с «леволиберальным истеблишментом». Работая в колонке отца, Жозефина выбрала своей мишенью крайне гиперболизированный образ «черной одноногой лесбиянки, живущей на пособие». Сэр Питер его не оценил: “A black one-legged lesbian on benefits? Even our readers know there’s no such thing. They’re only worried about Muslims thee days. Put your little straw woman in a niqab and then you’ve given them something to worry about” [1, p. 240]. Данный эпизод демонстрирует яркий сатирический контраст между декларативной толерантностью западноевропейского общества к меньшинствам и их правам и реальным отношением к ним некоторых групп населения. Причем в противовес им часто приводится столь же гиперболизированная фигура «белого, геторосексуального представителя среднего класса, работающего на износ». Используя ряд сатирических приемов, среди которых гипербола, ирония и сарказм, Коу пытается показать, что, в конечном счете, такие нападки на мусульман, темнокожих и леволиберальные ценности имеют одну цель – идеологическую поддержку сокращения социальных выплат, происходившую в Британии в годы последнего коалиционного правительства.

Таким образом, наличие многочисленных связей на сюжетном, идейно-тематическом и характерологических уровнях романа позволяют нам подтвердить тезис о том, что он является логическим продолжением романа «Какое надувательство!». Автор не только успешно продолжает темы непотизма, коррумпированности и отсутствия декларируемых демократических ценностей Великобритании, но и осуществляет глубокий анализ современного общества с учетом новейших тенденций его развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Coe, J. Number 11 / J. Coe. – London : Penguin Books, 2015. – 353 p.*
2. *Балабин, В. В. Метатекстуальность и интертекстуальность в исследовании дискурса / В. В. Балабин // Вестн. МГИМО ун-та. – 2008. – № 2. – С. 128–141.*

ПРОБЛЕМА КОММУНИКАЦИИ И ДИАЛОГА В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ПРЕДЧУВСТВИЕ КОНЦА»

Е. А. Шарова

Минский государственный лингвистический университет

Джулиан Патрик Барнс (англ. Julian Patrick Barnes) – английский писатель, эссеист, литературный критик, один из видных представителей литературы постмодернизма. Барнс трижды за свою творческую карьеру попадал в шорт-лист Букеровской премии, и в 2011 году был, наконец, ее удостоен за роман «Предчувствие конца» («The Sense of an Ending», 2011). В этом романе, как и в других произведениях, писатель исследует соотношение истории и памяти, конфликт между прошлым и настоящим. Данный роман, на наш взгляд, является образцом психологического письма, ведь автор не только показывает читателям действия героев, но и уделяет особое внимание их психологии. В частности, анализ диалогов и стратегий коммуникации каждого из героев позволяет сделать вывод о его/ее типе личности, психологических комплексах, путях решения возникающих проблем. Так как повествование в романе ведется от первого лица, а рассказчик не всегда бывает объективным, целесообразно рассмотреть такие формы коммуникации между героями, в которых непосредственно звучит их голос, обнажаются чувства и раскрывается внутренний мир – письма, дневниковые записи, переписка по электронной почте.

Главный герой книги – Тони Уэбстер, ничем не примечательный англичанин на седьмом десятке лет жизни. Он вспоминает свою юность и особенно одного из своих школьных друзей, Адриана Финна, а также Веронику Форд – девушку, с которой сначала встречался он сам, а впоследствии – Адриан. Известие о самоубийстве Адриана стало потрясением для рассказчика и всех, кто его знал. Из рассказа Тони мы узнаем, что он был женат, потом развелся, однако сохраняет доверительные отношения с женой и дочерью. Основная интрига романа связана с письмом, из которого Тони узнает, что он получил некое наследство от матери Вероники, а именно деньги и дневник Адриана Финна. Данное известие ставит главного героя в тупик, ведь он и миссис Форд виделись всего один раз, и более того, откуда у нее оказался личный дневник его друга? Пытаясь получить то, что полагается ему по закону, Тони приходится связаться с Вероникой по электронной почте, которая неохотно возобновляет общение с ним. Да и это общение больше напоминает некую игру, в которой Вероника пытается намеками и окольными путями дать рассказчику понять, что незадолго до самоубийства Адриан имел связь вовсе не с самой Вероникой, а с ее матерью, в результате которой у них родился ребенок – мальчик с отклонения-

ми в развитии. Читатель узнает всю правду вместе с главным героем уже в конце романа, ведь Тони так и не понял ни одного намека Вероники, пока сам не увидел все свидетельства своими глазами.

Роман «Предчувствие конца» представляет собой повествование от первого лица, таким образом личность главного героя романа, рассказчика Тони Уэбстера, раскрывается полнее чем другие, так как читатель может судить о других героях только из описаний самого Тони, его восприятия, суждений. Однако переписка Тони с Адрианом является объективным фактом и, несмотря на то, что читатель знает содержание только двух писем, играет очень важную роль в понимании психологии героев, их индивидуальности. В письме, написанном Адрианом, Тони ставится в известность о том, что его бывшая возлюбленная и его друг начали романтические отношения. Тони воспринимает эту информацию в штыки, хотя читатель понимает, что Адриан написал это письмо не потому, что хотел задеть своего друга, а потому, что он дорожил их дружбой, и эту новость Тони должен был узнать лично от Адриана, а не от кого-либо другого. В ответ Тони отправил собственное письмо, адресованное Адриану и Веронике, в котором Тони крайне резко выразил свое негативное отношение к этому союзу, даже самое начало письма является тому ярким примером: «Dear Adrian – or rather, Dear Adrian and Veronica (hello, Bitch, and welcome to this letter)» [1, p. 279]. Данное письмо показывает, насколько сильно были задеты чувства Тони, его самолюбие. Это подтверждается еще и фактом того, что Тони завидовал Адриану, его интеллекту, уникальности. Тон письма также свидетельствует о юношеском максимализме, когда все видится либо в черном, либо в белом свете. Интересным для сюжета и психологического развития личности героя представляется тот факт, что Тони перечитывает это письмо во второй части романа, после того, как Вероника присылает ему его по электронной почте. В начале повествования содержание письма упоминается вскользь, имеется только его общее описание. Герой не помнит, что именно написано, ведь с тех пор прошло много лет. А после прочтения письма еще раз персонаж имеет возможность обдумать свой опрометчивый поступок, проанализировать, какие последствия собственные резкие слова имели для его бывших друзей. Тони испытывает глубокое раскаяние: «And no, it wasn't shame I now felt, or guilt, but something rarer in my life and stronger than both: remorse» [1, p. 281]. Повзрослевшему Тони стыдно за это письмо, его съедает чувство вины за то, что он обидел друга и, возможно, поспособствовал его самоубийству. Примечательно, что сам Барнс столкнулся с аналогичной ситуацией, ведь он, как и Тони, написал весьма неприятное письмо своему приятелю – писателю Мартину Эмису, в связи с отказом последнего от сотрудничества с женой Барнса, Пэт Кавана, работавшей литературным агентом [2].

В романе также есть переписка по электронной почте. А. А. Зализняк в своей статье «Переписка по электронной почте как лингвистический

объект» говорит о том, что такая переписка может рассматриваться как особый коммуникативный жанр, обнаруживающий ряд специфических черт. Среди этих черт, например, особый тип интерактивности, сериальность, межписемная анафора, временной дейксис, особенности пунктуации. Изучение электронной переписки позволяет выявить лингвистические и психолингвистические особенности спонтанной письменной речи [3].

Проанализировав переписку Тони с Вероникой по электронной почте, можно сделать вывод о том, что Вероника весьма противоречивая личность, она полна сюрпризов и неожиданностей. Так, в ее письме может содержаться всего один вопрос без каких-либо объяснений: «Blood money?» I looked at the words and couldn't make sense of them. She'd erased my message and its heading, not signed her reply, and just answered with a phrase» [1, p. 235]. Более того, она позволяет себе играть с Тони в своеобразную игру, толком не отвечая на его письма, иногда отвечая одной фразой, или не отвечая на них вовсе, или присылая фрагменты других записей. В этой переписке всегда есть нечто интригующее, некая тайна, загадка, которая так волнует Тони, а вместе с ним и читателя. Письма Тони же, напротив, весьма содержательны, вежливы, написаны по всем правилам переписки. Несмотря на странный характер писем Вероники, Тони упорно пытается добиться от нее ответов на свои вопросы, буквально закидывает ее электронными посланиями, иногда его письма даже чересчур официальны и показательно вежливы, что говорит о необычайном упорстве персонажа.

Примечательно, что брат Вероники, Джек, в описании Тони престаает как человек заносчивый, самолюбивый. Тони видел его всего один раз, когда был в гостях дома у Вероники и говорит о нем с презрением, неприязнью. Однако когда через много лет Тони вынужден написать Джеку, чтобы убедить сестру отдать наследство, он реагирует весьма дружелюбно и доброжелательно: «And frankly, my putting in a good word for you could easily have the opposite effect. Not that I don't wish you well on this particular sticky wicket» [Ibid, p. 210]. Он даже помогает главному герою, несмотря на то, что не имеет на то никаких видимых причин.

Еще одним примером переписки героев является письмо матери Вероники, адресованное Тони и приложенное к завещанию, посредством которого в повествование также вносится элемент загадки, тайны: «Dear Tony, I think it right you should have the attached. Adrian always spoke warmly of you, and perhaps you will find it an interesting, if painful, memento of long ago. I am also leaving you a little money. You may find this strange, and to tell the truth I am not quite sure of my own motives. In any case, I am sorry for the way my family treated you all those years ago, and wish you well, even from beyond the grave. Yours, Sarah Ford. P. S. It may sound odd, but I think the last months of his life were happy» [Ibid, p. 187]. Из этого письма становится очевидно одиночество этой женщины, ее депрессивное состояние, возможно, чувство ви-

ны за случившееся много лет назад. Описание почерка и манеры письма матери Вероники, описываемые словами «looping and slightly careless» [1, p. 112], также служит своеобразным намеком, подсказкой автора, направленной на ее индивидуальность.

Крайне важным элементом не только сюжета, но и создания психологических портретов героев является дневник Адриана, который удерживает у себя Вероника. Примечательно, что автор до последнего не выдает содержания самой записи, чем еще больше усиливает интригу. Тони так и не получает весь дневник, только маленький фрагмент, в котором Адриан записал свои мысли в виде математических формул, а в самом конце романа Тони смог кое-как объяснить себе значение этих самых формул, уже разгадав тайну дневника своего друга: «[...] And finally, what Adrian was talking about on the page I'd been permitted to see. «Thus, how might you express an accumulation containing the integers b , a_1 , a^2 , s , v ?» And then a couple of formulae expressing possible accumulations. It was obvious now. The first a was Adrian; and the other was me, Anthony – as he used to address me when he wanted to call me to seriousness. And b signified «baby». One born to a mother – «The Mother» – at a dangerously late age. A child damaged as a result» [1, p. 444]. Вполне возможно, что данная запись была сделана Адрианом из-за сильных душевных переживаний, она выступает как своеобразный способ поиска путей урегулирования внутреннего конфликта персонажа: «эго» героя не смогло справиться с давлением «суперэго», ведь его сексуальная связь с замужней женщиной намного старше его, матерью его же девушки, в современном обществе воспринимается как аморальная.

Таким образом, проанализированные формы коммуникации, использованные героями романа Барнса, такие как письма, дневниковые записи, коммуникация посредством электронной почты, являются средством создания психологических портретов героев, показывают отношение персонажей к действительности, дают возможность более точного понимания внутреннего мира героев, особенно с учетом того, что в романе представлено повествование от первого лица. К сожалению, ни в одном из случаев коммуникация не стала продуктивной, не привела к разрешению проблемы. Это объясняется либо ее односторонним характером (письмо матери Вероники, дневник Адриана), либо поглощенностью героев собственными чувствами и неумением принять точку зрения другого человека (письмо Тони Адриану, переписка между Тони и Вероникой по электронной почте). Примечательно то, как прием ретроспекции показывает особую эволюцию в плане развития средств коммуникации и корреспонденции: в начале романа, когда герой еще молод, он переписывается с другими персонажами с помощью обычных писем, а во второй части, когда герой предстает перед читателем уже в пожилом возрасте, он использует электронную переписку как средство общения с Вероникой и ее братом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Barnes, J. The Sense of an Ending* / J. Barnes – New York.: Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc. 2011. – 450 p.
2. *Self, J. Julian Barnes: The Sense of an Ending* / J. Self [Electronic resource]. – Mode of access: <https://theasylum.wordpress.com/2011/08/11/julian-barnes-the-sense-of-an-ending/>. – Date of access: 03.05.2017.
3. *Зализняк, А. А. Переписка по электронной почте как лингвистический объект* / А. А. Зализняк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2006/materials/html/Zalizniak.htm>. – Дата доступа: 04.04.2017.

РЕАЛИЗАЦИЯ Я-КОНЦЕПЦИИ В РОМАНЕ Э. М. РЕМАРКА «ТРИ ТОВАРИЩА»

А. А. Явид

СШ № 200 (Минск)

В работе рассматривается, как реализуются разнообразные типы авторского самовыражения в романе Эриха Марии Ремарка «Три товарища». Было установлено, что в романе проявляются поведенческая (образы главных героев), когнитивная (мировоззрение героев) и оценочная (афоризмы романа) составляющие Я-концепции. Таким образом Ремарк достиг эффекта авторского присутствия в тексте через отсылки к реальным историческим фактам, изображение ролей и статусов персонажей и оценку происходящего в произведении.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
[1, с. 22]

Каждый человек хочет быть принятым и понятым другими людьми. «Счастье – это когда тебя понимают», – говорит мой ровесник из известного фильма «Доживем до понедельника». Писатели и поэты, создавая свои произведения, тоже хотят быть понятыми и принятыми читателями, т.к. вкладывают в произведения частицу своей души. Для того, чтобы разглядеть эту самую частицу души, обычные люди и читают книги. Данную особенность очень верно подметил Лев Толстой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на жизнь?» [2, с. 5]. Целью работы является выявление в романе Ремарка «Три товарища» многообразия форм авторского присутствия, реализующегося в принципах Я-концепции. В связи с этим решались следующие задачи:

- 1) изучить биографию писателя;

2) истолковать понятия «автобиографизм» и «Я-концепция», определив оптимальные критерии выявления авторского «я» в романе;

3) описать разнообразные типы авторского самовыражения в романе, опираясь на положения Я-концепции. Объектом исследования является роман Эриха Марии Ремарка «Три товарища», а предметом – идейное содержание этого произведения.

Первым этапом нашей работы стало изучение дневниковых записей писателя, воспоминаний его друзей и знакомых [3], биографических данных [4] и публицистического произведения Ремарка «Интервью с самим собой» [5].

Существует несколько значений термина «автор». Чаще всего поиски автора приводят к проблеме автобиографизма [6].

В еще одном значении термин «автор» означает носителя некой концепции. Мы предлагаем рассматривать авторское присутствие в романе с позиции Я-концепции. Я-концепция (или образ Я) представляет собой относительно устойчивое, в большей или меньшей степени осознанное и зафиксированное в словесной форме, представление человека о самом себе. Традиционно выделяют когнитивную, оценочную и поведенческую составляющие Я-концепции [7, с. 99].

Помня о том, что авторское «присутствие» не концентрируется в какой-то одной точке произведения, а существует на всех уровнях художественной структуры, приступив к поискам авторского начала в произведении, мы заметили, что ярче всего в романе проявляется поведенческая составляющая Я-концепции. Образ Роберта Локампа Ремарк списал с самого себя, в то время как в подруге Роберта Патриции Хольман явственно проступают черты первой жены автора – Ильзы Ютты Замбоны: даже болезнь у них одинаковая: и героиня, и первая жена Ремарка страдают от туберкулеза. Смерть героини романа воспринимается как символ смерти реальных отношений Ремарка и Ильзы, которые ко времени создания романа уже развелись. Как и Ремарк в реальной жизни, герои романа находят забвение в алкоголе (предпочитают ром), ищут себя в постоянной смене места работы (от подмастерья в автомастерской до пианиста в кафе), мечтают уехать в Америку, любят гоночные автомобили и играют на музыкальных инструментах.

Больше всего в романе примеров, иллюстрирующих когнитивную составляющую Я-концепции. Она выражается в типаже героя, близкого автору по мироощущению. Так же как и автор, три товарища – одинокие люди, не знающие ни дома, ни семьи, но не изменяющих себе ни при каких обстоятельствах. Под стать ремарковскому герою и излюбленный образ героини – натура страстная, нежная, способная безоглядно отдаться стихии чувств, над которой сама не всегда бывает властна: «Она от души смеялась надо мной... Она исчезла, прежде чем я успел сообразить, что случилось» [8, с. 115].

Сближает автора и его героев и отношение к дружбе. Мотив верной дружбы фронтовых товарищей красной нитью проходит через всю книгу и проявляется в их уверенности друг в друге, способности всегда прийти на помощь и идти вместе до конца. Очень ярко это видно в эпизодах, которые повествуют о поисках убийцы Готфрида Ленца. В романе отводится очень много места авторскому отношению к дружбе, любви, воспоминаниям о бедящих душу событиях в окопах Западного фронта, а также ироничным разговорам о месте человека в мире и чувстве собственного достоинства. Цитата: «Всякая любовь хочет быть вечной, в этом и состоит ее вечная мука» [Там же, с. 273]. Уже в этом афористичном, построенном по принципу каламбура высказывании проступает харизматичная личность Ремарка – человека, имеющего большое влияние на взгляды и настроения европейского и американского общества XX века. По сути, эти крылатые выражения и являются реализацией в произведении оценочной составляющей Я-концепции.

Произведя анализ романа Э. М. Ремарка «Три товарища», мы пришли к следующим выводам:

1. В произведении присутствуют все составляющие Я-концепции;
2. Ярче всех проявляется поведенческая составляющая. Она заметна как в выборе профессий, хобби, так и во времени и месте, в которых происходит действие романа;
3. Труднее всего «считывается» оценочная составляющая Я-концепции, поскольку она не всегда проступает явно, а рассредоточена в подтексте, интонации, выборе обращений, средств художественной выразительности;
4. Взаимосвязь всех видов проявления Я-концепции позволяет «увидеть» автора во всей полноте и многообразии его личности.

Поэтому мы рекомендуем использовать постулаты Я-концепции при литературоведческом анализе произведений, так как это не только развивает межпредметные связи, но и позволяет сделать изучение художественных произведений более глубоким и личностно-ориентированным.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тютчев, Ф. И.* Весенние воды / Ф. И. Тютчев. – Москва: Детская литература, 1990. – 127 с.
2. *Толстой, Л. Н.* Предисловие / В книге Ги де Мопассан «Жизнь. Милый друг». – Минск: Мастацкая літратура, 1980. – 415 с.
3. Обрывки жизни: Ремарк и Дитрих. Переписка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.spletnik.ru/blogs/chto_chitaem/43320_obryvki_zhizni_remark_i_ditrix_perepiska. – Дата доступа: 23.10.2016.
4. Биография Эриха Марии Ремарка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://em-remarque.ru/biografija.html>. – Дата доступа: 20.09.2016.

5. *Ремарк, Э. М. Эпизоды за письменным столом / Э. М. Ремарк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.by/bookreader.php/1021408/Remark_Epizody_za_pismennym_stolom.html. – Дата доступа: 21.09.2016.*
6. Автобиографизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Дата доступа: 03.10.2016.
7. *Майерс, Д. Социальная психология / Д. Майерс. – СПб: ООО «Питер пресс», 2007. – 754 с.*
8. *Ремарк, Э. М. Три товарища / Э. М. Ремарк. – Москва: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. – 496 с.*

“I AM NOT A FREAK!” DELIA BACON AS A DRAMATIS PERSONA

N. Vysotska

The paper sets out to explore the one-actor play by contemporary American dramatist James Armstrong focusing on Delia Bacon, a passionate mid-19th c. champion of anti-Stratfordian (Baconian) theory. The famous Romantic writer Nathaniel Hawthorne who played a certain role in Bacon's life figures in the play as an off-stage character. Bacon's dramatic monologue reveals, on the one hand, her prophetic zeal in upholding Francis Bacon's authorship of Shakespearean canon, and on the other – her female frustration informing the play with tragicomic overtones.

James Armstrong's one-actor piece published in 2009 and later reprinted in the collections of the best short plays and best dramatic monologues has a long and rather clumsy title: *The True Author of the Plays Formerly Attributed to Mister William Shakespeare Revealed to the World for the First Time by Miss Delia Bacon*. It also happens to be the title of the lecture delivered by Miss Delia Bacon and, in fact, constituting the play's contents. The title could not but intrigue anyone enthralled by Shakespeare's universe, even though one is well aware of the peripheral space occupied in it by the so called Shakespeare authorship question. The name of Delia Bacon (1811–1859) rings the bell for everyone interested in unflagging authorship controversy that had been on and off for several centuries, since the charismatic New Englander led the anti-Stratfordian movement of mid-19th c. as a passionate champion of the earliest and, perhaps, the most influential anti-Shakespearean hypothesis.

It will not be amiss here to point out that the authorship debate has arisen, primarily, from a kind of seeming non sequitur between the two images of Shakespeare acknowledged as a problem at a certain stage of social and cultural progress. The persona of the artist of genius well-versed in every domain of

available knowledge and very much at home in English higher society – is projected by the works published under Shakespeare’s name. The other image – a petty trivial figure of a poorly educated man from social lower strata – can be reconstructed from scanty biographical data. The discordance was felt as acute contradiction due to the shaping of new and essentially romantic vision of creativity and artist in the Western imagination beginning late 18th c. This cognitive dissonance made it necessary to look for alternative author(s) of the plays which by that time have already acquired canonical status in both the Old, and the New Worlds. The philosopher, scientist, statesman, man of letters Francis Bacon (1561–1626) seemed a suitable candidate by virtue of his background, brilliant education, proximity to the court and – last but not least – unquestionable points of convergence between his beliefs and many ideas artistically embodied by Shakespeare. Baconian theory enjoyed large following; late 19th c. saw about 250 books published in its support, with Mark Twain as one of its adherents. The fact that it has not lost its appeal in our time is testified not solely by new publications in 1990–2000, but also by the successful operation of Baconian society in England with an edition of its own and substantial membership. Later, virtually every Elizabethan courtier and man of letters, including the Virgin Queen herself, was claimed to be the true author of Shakespeare’s plays. It is not my task, however, to discuss anti-Stratfordian theories at any length here, since this inexhaustible subject is extensively dealt with in what I would dub para-Shakespearean studies. No matter how close or far from the truth they might seem, delving into them is an entertaining and instructing enterprise; it is no mere coincidence that anti-Shakespearean discourse emerged concomitantly to detective stories [1, p. 4]. To avoid any misunderstanding, it should be noted without further delay that state-of-the-art academic Shakespeare scholarship denies any attempts at contesting the accepted point of view any grounds demonstrating that all indirect “evidence against Shakespeare” might look as such only in case of non-historical approach to early modern culture, that is, extrapolating to it much later understanding of literature as “an expression and exploration of the Self” [Ibid., p.263] uncharacteristic of Renaissance authors. In James Shapiro’s words, “the more that Shakespeare scholars encourage autobiographical readings of the plays and poems, the more they legitimize assumptions that underlie the claims of all those who dismiss the idea that Shakespeare wrote the plays” [Ibid, p. 267].

It is obvious in any case that a present-day American playwright’s aim was not to take part in the long-lasting authorship debate. What was his motivation, then, in digging out an old and next to forgotten episode of this debate and using it for his plot? Arguably, it was the protagonist’s outstanding personal appeal enabling the author to see her as a potential dramatic heroine. According to him, he condensed a great deal of Miss Bacon’s life “to show her excited research, frenzied

revelations and slow descent into madness, all in one speech” [2]. As the play’s readers/audience we automatically join the public gathered to hear Miss Delia Bacon’s lecture at the auditorium in the American Consulate in Liverpool, England (as we shall see, the setting is by no means accidental). The time is indicated in very general terms as “the mid-nineteenth century” for reasons soon to become clear. On the strength of quotations from Francis Bacon and Shakespeare, the lecturer is endeavoring to bring home to the audience her cherished idea that the true author of the plays attributed to “that man from Stratford” was her ancestor Francis Bacon (in fact, the historical Delia Bacon never claimed close kinship with or direct ascendancy from the Elizabethan philosopher). Her argumentation relies on Shakespeare’s low origin as “the poor son of a common butcher” [3, p. 185]; his altogether uninteresting life; and the lack of any sparks of genius in his family. On the other hand, the speaker remarks, England of that time could boast of new philosophy set forth not merely in scholarly treatises, but also in Hamlet, Julius Caesar, and Coriolanus “in the disguise of amusement”. Her conclusion is that “this Elizabethan philosophy is, in these two forms of it, not two philosophies [...], but one – one and the same!” [Ibid, p.187], so it is but one step further to assume that it was Bacon who authored the plays. The assumption is further corroborated by the plays’ secret code cracked by the speaker. The outward plot featuring standard anti-Stratfordian common places has, however, an inward counterpoint now and then breaking to the text’s surface. It is the outcry of a lonely and frustrated female soul on the brink of nervous breakdown which we are made to witness at the climactic moment of the play. It is to the author’s credit that he succeeds in interfacing these two plot lines within the limited textual space thus contributing to the desired tragicomic effect. It is achieved through Bacon’s frequent digressions, her increasingly incoherent narration, the hysterical notes sounding ever louder, unmotivated bursts of fury, and allusions to traumatic episodes of her private life – up to the shocking climax. Her fragmented and broken discourse provides an ironic contrast to the speaker’s desperate attempts to hold on to the rational as she feels she is losing control over her words: “Reason is the sole force which must motivate us in the quest for truth” [Ibid, p. 184]. So, what circumstances in Bacon’s life served as a point of departure for the playwright’s imagination?

Prior to discussing them, it is worthwhile to make a note of a paradox – one of the many in which Shakespeare’s history in America abounds. Scholars today have sufficient reasons to refer to the authorship issue as a largely American invention. Even making allowance for the exaggeration, it cannot be denied that the authorship of the player from Stratford was questioned by a galaxy of prominent intellectuals of the American Renaissance and after, including Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, Mark Twain and Henry James.

It might seem surprising since Americans' republican mindset should, in all probability, rejoice in the democratic pattern where a dramatist from the lower strata attains artistic perfection and general recognition. In his effort to account for this paradox, Lawrence Levine links the emergence and success of numerous anti-Shakespearean publications in mid-19th c. to the change in the bard's status in American culture – from a popular dramatist he is transformed into the icon of high elitist culture. “The loftier Shakespeare's position became, the more untenable it was that a man of his low social standing and dubious education [...], could have risen to the heights of his drama” [4, p. 74]. Things are somewhat different in Bacon's case – she questioned Shakespeare's authorship from, so to speak, leftist perspective believing that his works were authored by a group of progressive-thinking English aristocrats led by Bacon who were trying to disseminate their Republican views by means of secret dramatic code to undermine the “despotism” of autocratic Elizabeth.

There is no need to dwell upon the passionate American's biography in detail since it was presented in her nephew Theodore Bacon's voluminous book (1888) and has become since, alongside with her ideas, the object for scholarly study. It will suffice here to indicate some of its key points. Delia Bacon, a personable and well-educated woman, as well as a brilliant teacher and lecturer highly esteemed among New Haven and Boston transcendentalists, arrived at the conclusion about her great namesake's authorship as early as 1845. It was based on her in-depth (today we would say “close”) reading of Shakespeare's texts. Soon after her “discovery” she found herself the center of a local clerical and social scandal – a young clergyman rumored to be engaged to her broke the relationship, apparently inflicting a deep trauma. In 1853 Bacon travels to England to look for material evidence to corroborate her hypothesis which, for her, has by that time become a dead certainty. To obtain it, she is planning no less than uncovering Shakespeare's tomb in Stratford-upon-Avon where, according to her belief, the group's secret documents are buried. Still, the action never takes place. In 1856 the Putnam magazine publishes Bacon's paper elaborating on her ideas but it is met with such opposition that no further articles follow. The next year sees the concurrent publication of her book *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded* in England and in the USA, in a small number of copies. It is exceedingly long, hardly readable and contains both subtle observations and daring suppositions that are ahead of their time, and chaotic, incoherent passages. By that moment her mental disease aggravated, she is hospitalized and shortly upon being brought back to the States, dies at an asylum, leaving a good deal of followers.

A brief and tempestuous life subordinated to one fiery passion attracts nowadays attention of feminist critics, as well as Shakespeare scholars studying the mechanisms of gestation and functioning of anti-Stratfordian theories In the

context of the play under consideration we are interested in one of its micro-plots, namely, the role played in Bacon's fate (including her post-mortal reputation) by her renowned contemporary, the writer Nathaniel Hawthorne (1804–1864). In 1853–1857, that is, exactly when Bacon spent her time in England, Hawthorne served as American consul in Liverpool (the position he owed to his college friend Franklin Pierce, by that time the president elect of the USA). It was the Peabody sisters who drew his attention to Bacon's ideas and person – the younger, Sophia, was Hawthorne's wife, while the elder, Elizabeth, played a prominent part in transcendentalist movement. At their request, Hawthorne visited his compatriot in London (it was their only meeting), and despite his highly skeptical view of her theories, he could not but admit the power of her intellect, the personal charm of a middle-aged and unhealthy woman, as well as the passion with which she promoted her ideas. Not only did he subvent the publication of her book, but also undertook to write a preface to it. The writer shared his impressions of meeting Bacon in the essay *Recollections of a Gifted Woman*, eventually included into his notes on *England Our Old Home* (1863). Hawthorne has no doubts whatsoever that Bacon was «a monomaniac»: “these overmastering ideas about the authorship of Shakespeare's plays, and the deep political philosophy concealed beneath the surface of them, had completely thrown her off her balance” [5]. At the same time, the writer states, “they had wonderfully developed her intellect, and made her what she could not otherwise have become” [Ibid.]. According to Nina Baym, the subjectivity of Hawthorne's evaluation is due to his perception of Bacon as the last in the chain of his own unconventional heroines, such as Hester Prinn (*The Scarlet Letter*), Zenobia and Priscilla (*The Blithdale Romance*). “In this essay Hawthorne portrayed Bacon as a combination of his two major character types”, the researcher claims, – “the individual whose obsession determines the shape of the inner and outer life, and the antinomian heroine who defies social conventions” [6]. What matters is that Hawthorne's interpretation provided the prism through which Bacon's figure was largely perceived by generations to follow. It is no wonder, then, that Hawthorne as Armstrong's off-stage character is assigned an important function in the play.

To begin with, it is the facts of his biography that explain the choice of setting – hypothetically, Bacon, indeed, might have used the American consulate auditorium as a pulpit to preach her theory, since the office was headed by a sympathetic literary diplomat. Her Liverpool lecture, however, is totally a figment of the dramatist's imagination; it did not happen in reality, and this is the reason why the writer is elusive about the time of the action. Secondly, in the course of her monologue Bacon is constantly appealing to Hawthorne who is supposed to be sitting at the back of the room: she thanks him profusely for his support, introduces him to the public as a famous writer, alludes to their talks and more than once urges him to take a place next to her. It is not accidental that “an

empty chair” to the right of the speaker is one of the few elements of scenery specified in the stage directions [3, p. 183]. But all her appeals come to nothing: not only Hawthorne never joins Bacon on the podium, but he does not indicate his presence in any way. Eventually, her references to him get more and more personal. Drawing a parallel between the “true author of the plays” and Hawthorne, she refers to both as men “of both literary distinctions and governmental service”, men of connections to individuals of import”, and “perhaps, with a dissatisfied marriage, waiting to share his affection with...” [Ibid, p. 186]. Immediately, though, she interrupts herself – “or perhaps... this is reading slightly too much into the situation”. Her next slip of the tongue, in Freudian manner, evidences the way she persistently identifies Francis Bacon with Hawthorne; finally, no longer capable of keeping her emotions in check, she gives vent to them: “We can defy conventions, Mr. Hawthorne. Traditions do not matter to us; marriage doesn’t matter; forget about that New England cow of yours; I’ll wear your scarlet letter! ..OH DEAR GOD!” [Ibid, p. 188]. The growing tension reaches its climax in the physical action stipulated by the stage directions: “She screams, and knocks over the lectern. Papers fly everywhere. She flings her arms in a mad rage and continues to shriek through tears. She stops. Opens her eyes. Looks out at the audience” [Ibid]. So, in Armstrong’s rendition, it is Delia Bacon herself who dons the mask of Hawthorne’s tragic unhinged heroine rejected by the Pharisee patriarchal society. The play’s final lines are, appropriately, also addressed to the writer in her last desperate effort to be heard by the only “kindred spirit” she believes she has found in the wilderness of ignorance and hypocrisy: “I know... you couldn’t sit up here with me. I understand that now. But... that was you I saw in the back... It was... right? Mr. Hawthorne? Hello? Are you...? Mr. Hawthorne...?” [Ibid, p. 189]. No need to say that her appeal remains unanswered. “Hawthorne” as the construct of Bacon’s impaired mind, on whom she projects her intellectual endeavors interwoven with unfulfilled sexual desires, is a non-existing entity, a phantom.

To sum up, Armstrong’s dramatic monologue blends together the tragedy, albeit deeply subjective, of a prophet neglected and scorned by the contemporaries (this is, no doubt, how Bacon viewed herself) and the frustration of a dissatisfied woman victimized by male betrayal. In this paradigm Hawthorne is cast in an unenviable part of still another “man from the crowd” incapable of either grasping the intellectual revelations or of appreciating the gift of womanhood generously offered him and, therefore, cowardly betraying the giver. Even though this picture is in stark contrast with reality, by presenting it through a vibrant stage personality the author urges us to see the Bacon phenomenon not merely as a historical curiosity, still another “mad woman in the attic”, but as a dramatic figure at the intersection of cultural, gender, and power relations in the mid-19th c. USA going through crucial transformations.

LITERATURE

1. *Shapiro, J.* Contested Will: Who Wrote Shakespeare? / J. Shapiro. – N. Y. : 2010. – 339 p.
2. *Armstrong, J.* Play on Delia Bacon / J. Armstrong [Electronic resource]. – Mode of access: <http://armstrongplays.blogspot.com/2014/01/best-monologues.html>. – Date of access: 15.04.2017.
3. *Armstrong, J.* The True Author of the Plays Formerly Attributed to Mister William Shakespeare Revealed to the World for the First Time by Miss Delia Bacon / J. Armstrong // *The Best American Short Plays. 2008–2010* / ed. by Barbara Parisi. – Milwaukee, 2010. – P. 181–189.
4. *Levine, L.* Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America / L. Levine. – Cambridge, Mass., 1988. – 306 p.
5. *Hawthorne, N.* Recollections of a Gifted Woman / N. Hawthorne [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.online-literature.com/hawthorne/our-old-home/5/>. – Date of access: 15.04.2017.
6. *Baym, N.* Delia Bacon: Hawthorne's Last Heroine / N. Baym [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.english.illinois.edu/-people/emeritus/baym/essays/last_heroine.htm. – Date of access: 15.04.2017.

ACQUIRING DIPLOMATIC LANGUAGE WHILE LEARNING ENGLISH FOR SPECIAL PURPOSES

M. G. Hets

Minsk State Linguistic University

В статье рассматриваются тонкости ведения межкультурного диалога на английском языке, а также способы проявления невербального дипломатического кода. Автором подчеркивается необходимость включения данного аспекта коммуникативного поведения и разработки адекватных этой задаче образовательных технологий в курсе овладения учебной дисциплиной «Английский язык для специальных целей».

Communication customs vary tremendously around the world. Good manners, polite behaviour and intercultural competence imply society, meeting, corporate, business, eating, bathroom to name but a few etiquettes. However, knowing how to behave properly and what to say uninsultingly and courteously maximise the person's opportunity to succeed.

Students need extensive practice to learn how to yield to social conventions, or how to choose the most essential structures and functions in the professional fields they are being trained for. Communicative functions are diverse but not endless. They could be presented in meaningful contexts including topical vocabulary and embracing:

- describing a company, a country, a project, a product, a person, processes, trends, arrangements, giving information, etc;
- asking for information, for help, for advice, confirming information, focusing on information;
- giving advice, accepting with gratitude or politely rejecting it;
- (dis)agreeing, saying «yes» or «no»;
- comparing and contrasting cultures, products, services, people, activities, etc;
- complaining orally or in writing about poor quality, service, a view i.e. anything, or even threatening;
- apologizing, making excuses, accepting apologies and reacting to lame ones;
- inviting, accepting, or rejecting an invitation, expressing thankfulness;
- forecasting, planning ahead, making hypotheses, or speculating, assuming;
- giving instructions, getting things done, talking about (un)fulfilled;
- requesting and offering, accepting or refusing a request, suggesting and proposing [1].

Through the process of the acquisition of these and other functions, students practice a peaceful approach to real intercourse. A variety of common situations includes talking to your boss, colleagues or subordinates, to new people and those you know well (customers, clients), participating in large or private meetings, negotiating a simple, difficult, vital issue while trying to keep a friendly atmosphere and reach an agreement. There are some uncommon situations where directness is mandatory like delivering an elevator pitch, formulating a decision, or summarizing at the end of a meeting.

Directness not to mix with bluntness of communication, especially business communication, is the norm in Great Britain, Ireland, Brazil, the USA, France, Germany, Switzerland, Sweden, though it is not always valued. In other words, directness is not the best choice in all professional and social situations. For instance, putting negative ideas first and using the reverse order to emphasise negative aspects of the communication must be restricted to the situations where other means don't work or the speaker is ultimately responsible for the consequences. The expressions like «never before», «under no circumstances», «on no account», «will never» account for a very firm stand, a resolute rebuff and other quite aggressive actions.

Diplomatic language is about modifying one's natural or cultural directness, showing respect and allowing the other person «to save face», turning a meaningless handling of a tough communicative situation into mutually beneficial consent. This layer of any language including the English language could be learnt through meaningful practices in finding comprehensive wording and flexible formats, for instance, matching what you think with what you say (table):

Matching secret thoughts to their verbal forms

You say	You think
«Actually, it seems to me that it might be a little difficult right now».	«Here is an idea we could look at».
«I have a really great idea! You are going to love this».	«Keep your word!».
«If you say you have to».	«Yes».
«It's very likely».	«No way».
Inshalla (arab).	«Yes», «no», «maybe».

Chinese and Japanese would hardly talk to the point, they would prefer listening to the interlocutors or sending them hidden messages. Though one may argue, but modal verbs «would», «might», «could» as well as modal words «perhaps», «maybe» make the speaker sound polite and respectful. «Actually», «unfortunately», «to be honest» are warnings, i.e. signs to avoid doing or saying something. It is advisable to acknowledge that the other person is right saying «I know», «that's true». Rephrasing with «seems» instead of «is», or «not» to form negative questions turn the phrase into indirect, e.g. «Why don't you ...?». Use of «the second conditional» makes the speaker sound more hypothetical. If we ask, «Could I just interrupt for a moment?», it might be appropriate even in the cultures where interruption is a bad manner sign, like Chinese.

Social interaction includes saying hello, introducing others and self in less or more friendly situations. Handshakes, bows, and head movements like nodding might accompany it. Handshakes could be light or firm. The latter is appropriate when greeting Americans, Arabs, Chinese with a bow following. Men mustn't shake hands with Arab women. They might place their right hands on chest and nod slightly.

Introductions or saying goodbye are often followed by the exchange of business cards. In Israel, India, Hong Kong, Singapore, Japan, South Korea, Taiwan business cards are presented and accepted with both hands, read and handled carefully, with respect. In UAE and assumingly other Arab countries, one has to accept business cards with the right hand only. But business cards are not that important. While in the majority of countries, there is no special ritual. While introducing and addressing people in Ireland, Sweden, Australia, the USA, and Canada it is common to use their first names. Ms is an inappropriate address to Chinese females. One had better use «Madame». «Mr», addressing men, cannot be used either. Instead, it is advisable to use the position and the surname «President Yuang» if the business card says so. While acquiring social skills to show that your interlocutor is respected and cared about, the students also learn to understand others more profoundly. It is a way to improve a learner's personality. They might be asked to make softer comments; paraphrase using the words in brackets.

- There is one thing I want to add (just, like).
- This is very expensive (to be honest, seems, quite).
- That is impossible (actually, would, difficult).

It is important to process information and verbally express implicit logical operations through reacting, adding, combining facts, emphasizing, indicating the person/people, their possessions, opinions, attitudes, emphasizing, selecting, focusing on the topic. One of the most frequent and typical reactions is that to the partner's failure, hesitation or uncertainty. Extraversion, positive thinking and emotional balance as some of the most valuable qualities of a successful intercultural communicator may be explicitly displayed in the form of encouragement. When a person sets out on a challenging endeavour, it is commendable to say, sometimes to yourself, «You/I can do it», «You/I will learn how to do it», «If you/I fail I'll get up, learn and move on», or «You/I'll seek help» [2].

Thoughtfully selected case studies are a great tool of teaching diplomatic and politically correct language. During all the stages – introduction of the incident, analysis of the situation, activating vocabulary and ideas, research and study of additional materials, group discussion, finding and formulating the solution, comparing it to the real outcome – students are exposed to authentic texts, videos, recordings, they are given leeway to analyse and look for more details, they collaborate with mates to find out the solution. While presenting their ideas, they use different strategies to convince the audience. Hopefully, they practice diplomatic language as well.

LITERATURE

1. *Strutt, P.* Market Leader / P. Strutt. – Longman, 2007. – 221 p.
2. *Rubio, E.* Six Positive Expressions to Say When You Have a New Challenging Task / E. Rubio [Electronic resource] – Mode of access: [https:// www.linkedin.com/in/rubioenrique](https://www.linkedin.com/in/rubioenrique). – Date of access 31.01.2017.

CULTURAL CONTRASTS AND CULTURAL DISPLACEMENTS IN THE FICTION OF BOBBIE ANN MASON

I. Kudriavtseva

Minsk State Linguistic University

Bobbie Ann Mason is an American writer who was born in 1940 in Kentucky and whose collection “Shiloh and Other Stories” (1982) won the Ernest Hemingway Foundation Award for outstanding first works of fiction. Since then Mason has published four more short story collections, five novels, non-fiction and

a book of memoirs (“Clear Springs”, 1999) that was a finalist for the Pulitzer Prize. Regardless of the critical recognition received by “Shiloh and Other Stories”, it was Mason’s novel “In Country” (1985) that brought her nationwide popularity, mainly due to its film adaptation in 1989.

Mason’s spare, laconic style and her attention to working-class characters and the drudgery of their lives have led critics to describe her works as ‘minimalist’. For example, Kathryn B. McKee defined Mason’s works as “minimalist portraits of life in a twentieth-century South, increasingly carpeted by fast food restaurants and discount chains” [1, p. 35]. However, Mason’s minimalist style is combined with strong moral and social concerns: “...despite the apparent bleakness of her views, the writer also provides readers with a moral meaning and an ethical demand that escape from the valueless universe of minimalism” [2, p. 99]. According to Mason herself, style is an important aspect of her literary aesthetics: “Creative writing is not to me primarily theme, subject, topic, region, class, or any ideas. It has more to do with feeling, imagination, suggestiveness, subtlety, complexity, richness of perception – all of which are found through fooling around with language and observations” [3]. As a result, scholars such as Candela Delgado Marín find in her works a combination of “meticulous realism, grotesque images, lyrical reveries, irony, popular culture and landscape contemplation” [4].

One of the major themes of Mason’s writings is the idea of life as a quest of learning and (self-)discovery. It’s the state of searching for identity, of being in-between identities, of undergoing a transformation of identity that fascinates her as a writer. But ordinary people who live in a consumerist and standardized society do not actively concern themselves with the issue of self-definition, so Mason’s narrative strategy is to place her characters in particular, often traumatic, situations that require decision-making or reconsidering life priorities. The idea of personal development through responding to life’s various ‘zigzags’ found its metaphoric expression in the title of Mason’s 2002 collection of stories “Zigzagging Down A Wild Trail,” winner of Southern Book Award for fiction. Each of the protagonists in this collection is captured in a moment of identity crisis, when one stage of life is over and another is about to begin. Michiko Kakutani in a review of “Zigzagging Down A Wild Trail” in the New York Times notes: “Ms. Mason <...> seems to have complete access to her characters’ inner lives, channeling their hopes and dreams and fears with unassuming ease, building tension in her stories not so much through conventional plot points – though there are plenty of events like snowstorms and burglaries to speed the narratives along – but through the drama of seeing which choices her men and women will make” [5]. Mason herself in an interview described the characters in this collection as “poised for possibility” [6] thus foregrounding the idea of identity as something fluid and dynamic, shaped by changing life circumstances, shifting cultural patterns and gender roles.

In some of the stories in the collection the opportunities for self-redefinition are associated with geographical mobility and cultural displacement. Discovering the differences between “here” and “there” stimulates Mason’s characters to reflect on who they are and where they belong. For example, in the story “The Funeral Side” the protagonist Sandra returns to Kentucky for the first time in two years because her father has had a stroke. Recently Sandra has been living in Alaska with a boyfriend, Tom, and now she has to decide whether to stay in Kentucky with her aged and ailing father (her brother has a family and responsibilities of his own) or go back to Alaska. The author represents this choice not only through Sandra’s father and her boyfriend, but also through different geographical and cultural settings. Back in Kentucky Sandra finds herself thinking more and more about the unique landscape of Alaska and the joys and hardships of Alaskan life (the magic of the Northern Lights, Tom’s sled dogs). She feels that she is attached to Tom more than she realized, she actually writes “I love you” in a letter to him [7, p. 126]. “She missed Alaska. In her memory it was warm” [Ibid, p. 129]. Kentucky on the other hand, seems to her provincial, “small and tame” [Ibid, p. 117], she feels that if she stayed here “she would just keep sinking until she lost all feeling, like someone in a sensory deprivation tank” [Ibid, p. 119].

Sandra’s choice is complicated by her difficult relationship with her father. She has always hated her father’s profession (he is an undertaker, and the first floor of their house is divided into two sections: “McCain’s Furniture” and “McCain’s Funeral Home”), and she never quite forgave him for what she perceived to be his purely professional behavior during her mother’s funeral (Sandra was a teenager when her mother died). After school she quickly went to college, then got married and divorced. Now Sandra’s painful memories of the past and old feelings of resentment are brought back as her father opens up “the funeral side” of the house to give a proper burial to one of his old friends. Helping her father and seeing him perform his work makes Sandra notice how people appreciate her father’s professionalism and personal kindness, how organizing the funeral and preparing the body for burial becomes for him a way to express his love and care. Because she is more mature now, she sees her father’s business and his personality in a different light. She also learns from older relatives that some of the things she held against her father are simply not true.

Sandra’s psychological change is represented in the narrative through a series of epiphanic moments. She realizes that it takes not less, but more courage to bear with grief and routine, as her father did after his wife’s death, than go through challenges and hardships associated with journeys and adventure, as she did when she left home and later started living in Alaska: “Life seemed to her so strange, suddenly – the way people carried on, out of necessity, and with startling zest, at the worst of times. It was the stamina required by a bold adventure, a trek into the snow” [8, p. 138]. Sandra seems ready now to accept her father’s gift – the furniture made by her great-great-great-grandfather Thomas McCain, a carpenter who started both businesses. Sandra has always thought of this old furniture as

“a collection of ratty old pieces” but to her own surprise, she likes “the modern simplicity of the furniture” [Ibid, p. 137], lovingly restored by her father, an objectification of history, memory, familial connection and continuity in the story. “I want you to have it when you know where you’re going” [Ibid, p. 127], says Sandra’s father, and although at the end of the story she still doesn’t know “where she’s going,” Sandra has established a deeper emotional connection to the place and people she once neglected or even hated, including her father.

The theme of cultural contrasts and cultural stereotypes is also evident in the story “Proper Gypsies”. For Nancy, the protagonist and narrator of the story, her trip to London is a chance to forget about past disappointments and losses and to reflect upon the direction her life has taken. She is separated from her husband, she doesn’t have a job, her grown-up son is away at college and she broke up with the man she was seeing. In London, Nancy is excited by the differences between English and American cultures, although this is not her first visit to England: in 1966 she came to London with her friend Louise. Now Louise lives and works in London, and it is in her apartment that Nancy is staying while Louise is away on business.

Roaming around London, Nancy registers numerous cultural differences: the English say “starters” for “appetizers,” “bobby” for “policeman,” “telly” for “TV,” “queue” for “line,” they have another number to call the police [7, p. 165]. Remarkably, it all makes her aware of her own cultural and national identity, her Americanness: “I was so self-conscious about being an American – a wayward overseas cousin, crude and immature” [Ibid, p. 152]. That Nancy is going through an identity crisis and is looking for answers is revealed through her repetition of the phrases “I kept wondering,” “I wondered” [Ibid, p. 152] and her questions such as “Where had I been all these years? Why didn’t I know this? Did this mean I was old?” [Ibid, p. 162].

On the one hand, London seems to Nancy to be the center of everything new and exciting (“an explosion of revolutionary energy”), just like back in 1966 when she was a fan of the Beatles. On the other hand, she perceives it as a quintessence of tradition and stability that she herself needs. This psychological projection makes her notice things which confirm the stereotypes about the conservatism of the English (“I wondered if tea built character” [Ibid, p. 152] and she unquestioningly accepts Louise’s words that “England is not like the States, Nancy. It’s safe here. We don’t have all those guns” [Ibid, p. 156].

But Nancy’s cultural stereotypes shatter when once she comes back to Louise’s apartment to find that it has been broken into and burgled. She helplessly tells the policeman: “I thought London was supposed to be safe. <...> I never expected this” [Ibid, p. 157]. She is further surprised to see that the policemen, the locksmith who comes to change the door lock and even Louise on the phone all automatically assume that the burglary was performed by some Pakistanis, Hindus, blacks or gypsies. Louise doesn’t believe, though, that the burglars were the neighboring gypsies as those are “proper gypsies,” which

reminds Nancy of the American expression “a good nigger”. Nancy realizes that crime, poverty and racism exist everywhere, as well as thinking in stereotypes – something she herself has been doing all along.

The idea of cultural hybridity and diversity characteristic of the contemporary world is revealed in another episode in the story, when Nancy happens to be in Trafalgar Square in the very center of a demonstration against unemployment. “With my plastic bag of laundry, I squeezed among a bunch of punks with electric-blue and orange Mohawks. <...> I saw turbans and saris, and I heard hot, rapid Cockney and the lilt of Caribbean speech and the startled accents of tourists. <...> Although it was scary, there was something thrilling about being carried along by the crowd. <...> The scene blurred and then grew intensely clear by gradations. It was like the Magic Eye ... <...> The surprise image that jumped into the foreground was myself, transcendent. <...> It was like an illusion of safety, the myth of one’s on invincibility” [7, p. 166–167]. Amid punks, immigrants and the London poor, with their different accents, colors and smells, Nancy is both inside and outside, deeply involved and curiously detached, suspended. Such moments of suspense and transition in “Zigzagging Down a Wild Trail” echo the characters’ life situations and allow them to defamiliarize the familiar, to feel the strangeness and beauty of life and see their place in it.

The theme of cultural contrasts is prominent in Mason’s recent novel “The Girl in the Blue Beret” (2011) which was inspired by her father-in-law’s experience during WWII. An American pilot of the Allied Forces, Barney Rawlings was shot down over Belgium near the French border in January 1944. Local farmers helped him escape from the Germans and with the help of the French Resistance he made his way through occupied France to Spain and back to his base in England. Before writing the novel Bobbie Ann Mason studied her deceased father-in-law’s memoir and visited France and Poland to gather information about other American pilots and French civilians who saved them from the Nazis. She found out that between 1942 and 1944, more than three thousand British and American downed flyers successfully evaded capture with the help of ordinary citizens. Mason managed to contact and visit Michèle Moët-Agniel, whose family sheltered Barney Rawlings in Paris and whom he referred to in his memoir as “the girl in the blue beret”. She learned that Michèle and her parents had been arrested in 1944 for helping aviators. She and her mother were sent to Ravensbrück and later to a labor camp at Königsberg (now Chojna, Poland), and Michèle’s father had died at Buchenwald. After being rescued by the Red Army and spending four months in a hospital in Poland, Michèle and her mother returned to Paris.

In Mason’s novel the protagonist Marshall Stone at the age of 60 finds himself lost, without a sense of purpose: his wife died two years ago, his children have families and interests of their own, and because of his age he has to retire from his job as a commercial airline pilot. Stone decides to return to Belgium and France to track down and thank properly those who helped him escape from the

Nazis and to survive during WWII when he was an Allied aviator and his B-17 was shot over occupied Europe. This includes finding the Vallons – a family active in the French Resistance who was sheltering him from the Germans in Paris for several weeks, and specifically Annette Vallon, a teenager whose blue beret he remembered as a guiding sign in his movements through Paris.

So Stone in the novel comes into contact with the French culture twice – first during the war, by force of necessity, in the circumstances of fear and uncertainty, and later, willingly, when he rents a room in Paris and tries to bring together disorganized fragments of information and code names. In fact, Stone is searching not only for the Vallons, but for his own self. As Mason writes, “Marshall felt his own history emanate from him, as if he had been holding it condensed in a small spot inside himself” [8, p. 12].

In Paris during the war Stone became acutely conscious of his otherness, Americanness. Among Frenchmen he felt tall, awkward, out-of-place, guilty that he could not pronounce properly a few simple French words, that he held his cigarettes wrong, and that his boots left an imprint wherever he went: “USA” written backwards. His memories of the wartime Paris are dim and uncertain: “As he walked through the city now, his mind turned the noise and color into tense, quiet, bleached-out scenes, garnished with grim red-and-black flags, the swastikas cartwheeling in the breeze, ubiquitous cow-manure color of the German uniforms standing in stark relief. One afternoon after school Annette had taken him on a zigzag tour of the sights of Paris. With most of his time spent indoors, he found Paris that day fleeting and bewildering – the grand plazas, the ornate, ancient buildings, the bizarre long-necked Eiffel Tower wearing a gigantic Nazi flag like an apron. Or did he remember that flag from a photograph? He wasn’t sure” [Ibid, p. 72].

In 1980, on the other hand, Stone comes prepared (he has studied French) and he eagerly absorbs the sounds, smells and sights of France. He is fascinated by the French cuisine (“baguette”, “Tatin”, “langoustines”, “quiche Lorraine”), by the beauty and elegance of the French women, by the melodious sound of the French language, by the extravagant three-cheek kiss. Some critics suggested that Mason is too stereotypical in her description of the French culture [9], but this seems to be her strategy to represent the emotional and psychological awakening of her character, who after the war has largely remained emotionally aloof.

The image that brings together both of Marshall Stone’s exposures to the French culture (in the past and in the present) is Annette, the girl in the blue beret whom he eventually manages to find. She is a lovely middle-aged woman now, living on a farm. A former teacher, she is, like Stone, widowed and retired. Stone is astonished to learn of the incredible hardships she and her family faced as a result of their work with the Resistance. Like many American soldiers, he had little sense of the risks their hosts were taking. Just like Michèle Moët-Agniel, the real “girl in the blue beret,” Annette and her family in Mason’s novel were arrested and imprisoned in different German concentration camps. Stone too has painful

memories to share with Annette – especially of the physically and emotionally devastating passage across the Pyrenees to Spain, when some of his companions died. His feelings that he largely tried to repress, can best be described as “survivor’s guilt”.

Annette becomes a symbol of France in the novel in several ways. Her destiny is symbolic of the suffering and courage of ordinary French civilians who fought back in innumerable ways against the Occupation. She is also in a very straightforward way a symbol of the French character with its “*joi de vivre*” and artistic temperament (symbolized by her beret). No wonder a romantic feeling develops between Marshall and Annette towards the end of the novel when they set off to cross the Pyrenees with a group of hikers.

To conclude, negotiating their identity for Mason’s characters often involves sorting “through the scraps of the past, looking for the patterns of [their] quilted-together lives” [10, p. xi]”. Her short stories and novels deal with the dialectic of past and present, of pain, guilt and suffering and the regenerative force of memory, of lost hopes and promises of second chances. In this context representing geographical displacements and cultural contrasts is especially meaningful because they create a need for a sense of belonging and stimulate a quest for identity.

LITERATURE

1. *McKee, K. B.* Doubling Back: Finding Bobbie Ann Mason’s Present in Her Past / K. B. McKee. – *The Southern Literary Journal*. – Vol. 31, No. 1, Contemporary Southern Women Writers (Fall, 1998). – P. 35–50.
2. *Collado-Rodríguez, F.* Minimalism, Post-Humanism, and the Recovery of History in Bobbie Ann Mason’s “Zigzagging down a Wild Trail” / F. Collado-Rodríguez. – *The Southern Literary Journal*. – Vol. 39, No. 1 (Fall, 2006). – P. 98–118.
3. Interview with Bobbie Ann Mason. – *The Missouri Review* [Electronic resource]. – September 01, 1997. – Mode of access: <https://www.missourireview.com/article/interview-with-bobby-ann-mason/>. – Date of access: 20.02.2018.
4. *Marín, C. D.* The Short Fiction of Bobbie Ann Mason: Silent Voices, Silenced Voices, Voicing Silence / Candela Delgado Marín; doctoral dissertation [Electronic resource]. – University of Seville, 2015. – Mode of access: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/31777/Tesis%20Doctoral.Candela%20Delgado%20Marin.pdf?sequence=2>. – Date of access: 20.02.2018.
5. *Kakutani, M.* Where Guys Read Gun Magazines and Gals Go Off to War: Review of “Zigzagging Down A Wild Trail” by Bobbie Ann Mason / M. Kakutani. – *The New York Times* [Electronic resource]. – August 17, 2001. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2001/08/17/books/books-of-the-times-where-guys-read-gun-magazines-and-gals-go-off-to-war.html>. – Date of access: 18.01.2018.

6. Interview with Bobbie Ann Mason. – Atlantic Unbound [Electronic resource]. – September 19, 2001. – Mode of access: <https://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/interviews/int2001-09-19.htm>. – Date of access: 25.02.2018.
7. *Mason, B. A. Zigzagging Down a Wild Trail / B. A. Mason.* – N. Y: The Modern Library, 2002. – 209 p.
8. *Mason, B. A. The Girl in the Blue Beret / B. A. Mason.* – N. Y.: Random House, 2012. – 360 p.
9. *Swift, D. A World War II Veteran Revisits His Saviors / D. Swift.* – The New York Times Saturday Book Review [Electronic resource]. – July 22, 2011. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2011/07/24/books/review/the-girl-in-the-blue-beret-by-bobbie-ann-mason-book-review.html>. – Date of access: 25.02.2018.
10. *Mason, B. A. Clear Springs / B. A. Mason.* – N. Y.: Perennial, 2000. – 298 p.

INTERVIEW WITH ROGER CRAIK

L. Pervushina

Minsk State Linguistic University

Roger Craik is Emeritus Professor of English at Kent University, Ashtabula (USA) and a well-known poet. His poetry books *I Simply Stared* (2002), *Rhinoceros in Clumber Park* (2003), *The Darkening Green* (2004), *Those Years* (2007), *Of England Still*, 2009, *Down Stranger Roads* (2014) are known in many countries of the world. Many poems are also published in the journals *The Formalist*, *Fulcrum*, *The Literary Review*, *The Atlanta Review* and *The Mississippi Review*. Craik's books *Those Years* and *Of England Still* are translated into Bulgarian and some poems are translated into Belarusian.

Roger Craik is one of the influential representatives of the contemporary literary process. His poetry is characterized by a diversity of themes, topics and problems related to human existence, cultural and historical memory and immigration. His philosophical and metaphorical mind has a strong expressive force which produces powerful, vivid, colorful and unforgettable images and creates a paradoxical reflection of reality. The description of common things includes a high degree of philosophical abstraction. The real and the imaginary, the common and the universal, facts and fantasy are combined in Craik's original works which reveal a specific atmosphere and an unusual richness of meanings. Craik's poetry has a strong emotional influence and evokes in readers responsive feelings.

L.P. Roger, in our rapidly developed globalized world creative power of a personality is becoming increasingly important. What is creativity for you? How important is it to you?

R.C. I'm glad you phrase the question as you do, in terms of creativity being important in a world where the individual seems to possess less and less. For me, in my small part, creativity matters because it is something that is entirely mine. I think William Stafford said something like that. It doesn't matter if it's good or not: what matters is that you made it.

I'm not very good at talking personally about how I work, precisely because it is private. But I do think that making something is a very important act, and also a very healthy one. When a poem is speaking to me (and that is how it feels – not that I am writing a poem but that a poem is speaking itself to me on its own accord) I find myself thinking lots of things that surprise me, and I become strangely interested in myself. Now that sounds very unhealthy thing to say, but I think it is healthy when it's a question of creating. It is wonderful! Put another way, there is none of the dilution that is so much a part of daily life nowadays. I mean the continual bombardment of the media, the compulsive (and pointless) checking of one's email etc.

One becomes completely absorbed in, becomes a part of, one's subject, and one sees it in interesting ways. May I say a word or two about the subjects of poetry? People seem to think that some subjects are more important than others. But I can't think that. I think that what matters is the interaction between a subject and the writer, and that interaction, expressed with words, feeling, and the heart, is what distinguishes literature from history or manifesto. May I give you an example? D. H. Lawrence wrote a splendid poem about a mosquito. The poem is called "Mosquito". He talks about how insignificant the mosquito is. But you feel, as you are reading the poem, that the mosquito is right there and that the poem is forming itself as the speaker considers the mosquito, which is actually on him, and which bites him (as mosquitos do). I love this kind of work, the work where it seems that there really isn't any work, and that's the words come directly from the experience. Philip Larkin has some interesting words about subject and poetry too. He says that a good poem about failure is a success. He could have added the corollary, namely that a bad poem about success is a failure, but he probably thought that that would go without saying. So it's not the subject that matters, in my opinion, but the way that the subject is engaged with.

L.P. Your poetry is highly recognized in many countries. Where do you take ("borrow") the rich images for your poems?

R.C. You ask things in the nicest way! I don't consciously think about images. They occur to me. Sometimes I feel that they are suggested at some level by a word or two in the things I've read, or heard – often misread or misheard. Miss-readings and miss-hearings strike me as very interesting.

L.P. What are the most important topics/issues for you to explore in the 21st century?

R.C. Forgive me, but I think there are dangers in this question, and I'll come back to them. I never set out to write about something or someone I think of as specifically "relevant" to the times we live in. I (and I suppose many other writers)

write about something important to oneself. Of course that self is affected and has its roots, all manner of cultural influences and currents. But I think if one “set out” to write about, say, the Holocaust, one wouldn’t end up with a feeling piece of work. If such a poem came from an inner feeling, unforced, then it would probably be a success. My parents were brought up in wartime austerity, and I suppose a good deal of this has come down to me. I have seldom written about it, though. On the other hand, I believe that on some level it has infused my attempts at poetry.

L.P. How do you manage to achieve the impressive emotional coloring power in your poetry?

R.C. Thank you indeed. Let me answer this generally rather than personally, this time. Let’s say one feel something, and starts to write. One must always be truthful. One can’t deceive oneself, or allow oneself to be led by sound and rhythm at the expense of truth. A false note somehow always announces itself, don’t you think?

L.P. Roger, you consider yourself to be an immigrant who immigrated from England to the USA. What is emigration/immigration for you? What does it mean to you as a creative poet?

R.C. I suppose that emigration and immigration are really two words for the same action. I mean, if you emigrate from somewhere, you have to immigrate somewhere else, don’t you?

L.P. How could you define emigration/immigration in general?

R.C. I don’t think that the general definitions of emigration are tremendously helpful – what matters is how the individual feels, and possibly how individuals (collectively viewed, although they of course aren’t collective) feel.

L.P. May I ask you about the reasons for your emigration to the USA?

R.C. Of course you may. I lived the first thirty years of my life in the UK, then moved to Turkey. I say “moved” rather than “emigrated” (and I’ve never thought this until you asked me) because at some level I must not have thought I would be living in Turkey for good. But when I left Turkey, after four and a half years, to live and work in America, I did consider it for good.

But I was wearying of working in Turkey, and I badly needed a change. One can do something for too long, don’t you think? When I had that small Beineke Fellowship at Yale I found myself enjoying things very much indeed; and felt my mind somehow opening. That’s when I started wanting to emigrate. I have to say that one can’t “emigrate, just like that”. I was so lucky to have found a job in America. I went to New Haven, Connecticut, from Turkey, without a job. I shall always be grateful to my former Dean, John Mahan, for offering me a job at Kent State University in Ohio. You know, I still find myself amazed, after almost twenty years of living here, to be living here, and I wonder how many other immigrants feel the same, or similar.

L.P. Are you more inspired to work and create your poetry in the USA?

R.C. I don't think I'd ever have done any creative writing if I hadn't moved to America. Certainly I never felt that way in England, nor did it ever cross my mind when I was living in Bursa or Izmir, in Turkey. I wish it had. But when I had a tiny fellowship at Yale (I was still working in Turkey then) I started doodling some awful sub-T.S. Eliot lines about it beginning to rain. Or some such. But when I actually started working in America, I came across Frank O'Hara, and Robert Lowell's *Life Studies*, and the fresh air seemed to blow through them, in a way that it never seemed to me to do in England. Does that make sense? I always felt that so much of English poetry (not the best of it, but so much) seemed to be looking rather anxiously over its shoulder.

L.P. Roger, was it difficult for you, a celebrated poet and a professor of English, to go through the process of assimilation, acculturation and Americanization in the USA?

R.C. As I mentioned, I hadn't written any poetry then, and I certainly would never call myself a "celebrated poet", or even a poet at all. I don't earn my living by poetry, and I'm always very uncomfortable when people introduce themselves as "poets". This sounds conceited to me. And no, I didn't find it difficult to fit in. People were very kind, and although in the early days it felt strange to be living in America, at the same time it felt completely natural. And right.

L.P. Was the process successful? Do you consider yourself to be an English poet or an American poet?

R.C. As far as how I regard myself, I try not to regard myself at all. I suppose if you pressed me, I'd say that I am an Englishman, with largely English sensibilities (you don't shake thirty years of these off, but maybe they get diluted), living and writing in America. Again, I stress, with gratitude, that it was only in America that I tried to write poetry, so something in my English makeup must have responded to finding myself in America, in the land, and among Americans (whom I very much like, by the way).

L.P. Do you perceive the author of *Lolita* Nabokov, Brodsky and other writers from Eastern Europe as American writers? Are they included in American Literature?

R.C. This is a good question, and a difficult one. *Lolita* is a novel steeped in the American landscape, and written in English, of course. Does this make Nabokov American? Obviously not, but at the same time I rather doubt that anyone reading *Lolita* and not knowing its author's nationality would perceive the novel as anything but American. Brodsky's poems, on the other hand, don't to me exhibit a primarily American-sounding voice in the way that Nabokov's novels do.

L.P. Do you experience nostalgia? Is nostalgia one of the driving forces (an artistic impulse) for you to create your poetic works?

R.C. Yes, I do experience nostalgia, but not ever in the sense of wanting to return to England permanently, or longing even to be there right now. Nostalgia, to me, means primarily those kinds of impulses. I do rely greatly on memory, on

remembering times that were fulfilling, generally with my parents before their marriage frayed. Or on places. I find that certain English places, and how I remember feeling in those places, are most resonant. But I can sense you are thinking that such memories can be factually unreliable, or softened through time. And I agree that they can be. But I don't think that these considerations matter when one is trying to write a poem. So yes, I do feel nostalgia, but with those qualifications:

Expatriate's Song:

These early summer afternoons of showers
Are times for windows great and wide
And the lute and guitar of Julian Bream
And watching grass as old as England
Growing greener with the rain.

As you know, Julian Bream is an English lutenist. I started listening to him seriously in America, although my parents had a vinyl record of him playing. It's odd to listen to quintessentially English music in America. There is a piece by Bream called "Packington's Pound," that always makes me think of a man ploughing a field, slowly, towards the end of day, in the English countryside.

L.P. Thank you! How do you combine your experience received both in the Old and in the New World (the past and the present) in your poetry?

R.C. I just write things as they somehow come to me, as I suppose most people do, who write. And since I've lived more or less equal time in the Old World and the New, what I write must come from life, to some degree. I can't say I consciously try to "combine":

The Cock and the Chorus Girl
The taxi driver told me, laughing, how
the businessman, as soon as he moved in,
complained about the village cock, so
inconsiderately early starting up his crow,
and then of all the cows, lowing down the road,
from byre to field.
The driver called the cows "the chorus girls"
(in his mirror's view I smiled)
and said they'd been this way, you understand,
nigh on five hundred years.
Nigh on five hundred years. Check-in, passport control,
and England dwindling below, obscured
increasingly by cloud. I closed my eyes,
allowed my mind to graze.
The old ways.
The old ways moving through the centuries.

Every time I fly into England, I think the same thing, when I see the beautiful English countryside from the air – the fields, sheep, cows, roads, and farmsteads. There were at least three possible endings I experimented with. The current one is the mildest. And of course the title is rather mischievous.

There and here
In England, outlines blur:
Church, hill,
Village, pub and field
Are smudged, bruised
By cities
Crowding in.
But here the roads go on and on and on
Through the cities
Make light of them.
And beyond the sun-purged sky
Run unfenced empty roads
With buzzards, high in thermols,
Encircling a world as free and wide as self.

In 1980 I went across America on Greyhound buses, from Hell's Kitchen in New York to Mission Street in San Francisco. All of it seemed huge, and changed my way of seeing Britain, which always was so small to me after that. Britain has country roads hemmed in by hedgerows. As a child I heard my father, driving my mother and me near Cambridge, exclaiming “the open road!”

L.P. Do you pay more attention to the description of the inner world of a personality or to the historical/cultural/social particularities?

R.C. I always attend to the inner world of a personality, and only to the other things tangentially, stemming from the personality in question. If one sets out to write about historical/cultural/social particularities, one is more likely to end up writing a manifesto or a treatise rather than poetry (which should reach the heart). When I was an undergraduate, I would always resent having to write essays about "Shelley as a political poet," say. It struck me then, and it strikes me now, that literature has to be more than circumstances; otherwise it's not so much literature as it is history, or politics, or a cultural exploration of some kind.

L.P. Do images appear unexpectedly or do you depict different pictures in your poems consciously?

R.C. I think that images simply occur in the process of writing. May I tell you a thing or two about how I go about it, please? I read a line into a pocket recorder, and play it back at myself for as long as I can stand the sound of my own voice. That's how, for me, the next line or lines will come; and I think that's how the images come. Of course there's an intent, meaning that one hopes that one's image or images work, but I never set out intending to construct a piece containing “this

image” and then “that image”. Also, I’ve noticed that if I have a good night’s sleep, the net lines will often be in my head “without my stir”, as Macbeth says. Equally, being tired can relax the mind, and bring about a receptiveness.

L.P. Is autobiographical impulse strong in your poetic works? Does memory help you create your beautifully arranged poems? How does your memory work?

R.C. You ask the nicest questions! Yes, there is a very strong autobiographical impulse indeed in my attempts. I suppose all creative work is autobiographical insofar as it comes from one person only, but I think mine is particularly so. Sometimes I even try to disguise the “I” by using “you” or “he” – as perhaps you’ve guessed. And yes, memory does help, but that isn’t to say that my stuff is tied by memory. I’ll invent things fairly frequently, as I go along (as long as such inventions fit the flow and rhythm, and are honestly-felt, while being inventions).

L.P. Do you dedicate poems to your relatives? Is the autobiographic impulse include literary characters/portraits of your parents, relatives, friends?

R.C. Yes. I have dedicated books (most of them, in fact) to my parents. I owe them the greatest debt. Occasionally I’ll dedicate a poem to a close friend. Mind you, one must be pretty sure that the friend would be pleased! Philip Larkin initially dedicated a poem to my dear father – and then changed his mind! And yes, the autobiographical impulse includes relatives and friends: I suppose one isn’t so much actually writing about relatives and friends as one is writing about how you view them, so I suppose that such poems too are autobiographical. I don’t feel that I’ve put that very well but I hope you see what I mean.

L.P. What can you advise to the young generation of poets and writers?

R.C. Just write things honestly. Keep writing. Don’t look over your shoulder and worry about those who have come before you.

L.P. Thank you very much for your informative and interesting questions! I wish you good luck with your creative work! Look forward to your new books and poems!

R.C. Lyuba, it is a pleasure.

Содержание Table of Contents

Предисловие.....	3
<i>Авраменко В. И.</i> Художественная форма философствования: истоки, разновидности, специфика	4
<i>Волков И. В.</i> Автоинтертекстуальность в творчестве Дж. Барта	12
<i>Данилевич Д. И.</i> Прецедентные феномены в романе Дж. Барнса «Любовь и так далее»	19
<i>Ершова Е. В.</i> Топос города в романах еврейско-американских авторов конца XIX – начала XX веков (на примере творчества А. Кагана).....	26
<i>Жилевич О.</i> Рецепция образа Африки у Э. Хемингуэя и Ж.-М. Г. Леклезю.....	31
<i>Жишкевич А. И.</i> Интертекстуальные особенности пародий А. Жвалевского, И. Мытько «Порри Гаттер и каменный философ» и Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас»	37
<i>Загребельная Н. К.</i> Фотография в контексте черного юмора: проза К. Воннегута	42
<i>Зелезинская Н. С.</i> Потенции жанра: интертекстуальность биографии.....	49
<i>Крупская Я. А.</i> Отображение американского Юга в романе М. Митчелл «Унесенные ветром»	59
<i>Ломако Э. В.</i> Мифологические аллюзии в романе Дж. Фаулза «Маг»	62
<i>Любимская О. М.</i> Мир звуков, цветов и запахов в рассказе «Воспоминания об одном Рождестве» (к вопросу о поэтике молчания Т. Капоте).....	67
<i>Маслова Е. Г.</i> Диалог Тома Вулфа с европейской романной традицией (на материале романа «Я – Шарлотта Симмонс»).....	72
<i>Минина В. Г.</i> Мультикультурная основа творчества К. Исигуро.....	77
<i>Михалевич А. Д.</i> Лингвокультурологический аспект асимметрии в переводах на русский язык романа И. П. Мележа «Люди на болоте».....	86
<i>Петрушонис В.</i> Культурная идея земного рая в интертекстуальном аспекте	90
<i>Самсонова Д. А.</i> Интерпретация образов романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в либретто мюзикла «Нотр-Дам де Пари» (русскоязычная версия)	98
<i>Силаев П. В.</i> Стилистическое своеобразие первых сказок Мадонны Луизы Вероники Чикконе	102
<i>Стулов Ю. В.</i> Читиво или серьезная литература? Роман Д. Тартт «Щегол»	111
<i>Трацяк З. І.</i> Эксперимент над формой твора ў амерыканскай і беларускай прозе пра Першую сусветную вайну (20-30-я гг. XX ст.)	116

<i>Тучная П. А.</i> Роман Дж. Коу «Номер 11» – «Какое надувательство» в наши дни.....	121
<i>Шарова Е. А.</i> Проблема коммуникации и диалога в романе Дж. Барнса «Предчувствие конца»	124
<i>Явид А. А.</i> Реализация Я – концепции в романе Э. М. Ремарка «Три товарища»	128
<i>Vysotska N.</i> “I Am Not a Freak!” Delia Bacon as a Dramatis Persona	131
<i>Hets M. G.</i> Acquiring Diplomatic Language while Learning English for Special Purposes	137
<i>Kudriavtseva I.</i> Cultural Contrasts and Cultural Displacements in the Fiction of Bobby Ann Mason.....	140
<i>Pervushina L.</i> Interview with Roger Craik	147

Научное издание

АМЕРИКАНСКИЕ И ЕВРОПЕЙСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ–2017

Редактор *Е. И. Ковалёва*
Компьютерная верстка *Н. А. Шауло*

Ответственный за выпуск *Ю. В. Стулов*

Подписано в печать 27.12.2019. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография. Усл. печ. л. 9,07. Уч.-изд. л. 10,38. Тираж 100 экз. Заказ 67.

Издатель и полиграфическое исполнение: учреждение образования «Минский государственный лингвистический университет». Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий от 02.06.2017 г. № 3/1499. ЛП № 02330/458 от 23.01.2014 г.

Адрес: ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск.