

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ
КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ
WORLD LITERATURE ON THE CROSSROADS OF
CULTURES AND CIVILIZATIONS**

**НАУЧНЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ
SCIENTIFIC REVIEWED PHILOLOGICAL JOURNAL**

№ 2 (10), 2015

Главный редактор:
Курьянов С.О., д.филол.н., доц.

Editor-in-Chief:
Kurianov S.O., D. in Philol., Ass. Prof.

Заместитель главного редактора:
Скороходько С.А., к.филол.н., доц.

Deputy Editor-in-Chief:
Skorokhodko S.A., PhD. in Philol., Ass. Prof.

Ответственный секретарь:
Скороходько Ю.С., к.филол.н.

Managing Editor:
Skorokhodko Yu.S., PhD. in Philol.

Редакционная коллегия:
Александрова И.В., д.филол.н., доц.
Берестовская Д.С., д.филол.н., проф.
Беспалова Е.К., к.филол.н.
Борисова Л.М., д.филол.н., проф.
Гуменюк В.И., д.филол.н., проф.
Иванова Н.П., д.филол.н., проф.
Ищенко Н.А., д.филол.н., проф.
Керимов И.А., д.филол.н., проф.
Новикова М.А., д.филол.н., проф.
Остапенко И.В., д.филол.н., проф.
Шоркин А.Д., д.филол.н., проф.
Эмирова А.М., д.филол.н., проф.
Яценко Т.А., д.филол.н., проф.

Editorial Board:
Aleksandrova I.V., D. in Philol., Ass. Prof.
Berestovskaya D.S., D. in Philos., Prof.
Bespalova Ye.K., PhD. in Philol.
Borisova L.M., D. in Philol., Prof.
Gumeniuyk V.I., D. in Philol., Prof.
Ivanova N.P., D. in Philol., Prof.
Ishchenko N.A., D. in Philol., Prof.
Kerimov I.A., D. in Philol., Prof.
Novikova M.A., D. in Philol., Prof.
Ostapenko I.V., D. in Philol., Ass. Prof.
Shorkin A.D., D. in Philos., Prof.
Emirova A.M., D. in Philol., Prof.
Yashchenko T.A., D. in Philol., Prof.

Учредитель: ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского».
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство: ПИ № ФС77-61825 от 18 мая 2015 года.

ISSN 2412-5806

Издавался с 2008 г. как сборник научных трудов.

С 2015 г. – научный филологический рецензируемый журнал.

Выходит 4 раза в год.

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Печатается по решению Ученого совета КФУ, протокол № 12 от 16.09.2015.

Подписан к печати 18.09.2015.

Отпечатан в издательском отделе ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского».

Тесты публикаций подаются в авторской редакции.

Адрес редколлегии: научный журнал «Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций», 295007, Российская Федерация, Республика Крым, г. Симферополь, проспект Академика Вернадского, д. 2, к. 210.

Телефон: +7 978 873-73-45 (ответственный секретарь)

E-mail: mirlit2008@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бескорвайной Г. Т. Языковая игра в викторианском тексте: актуализация СП gentleness / nobleness в романах Ч. Диккенса и У.Теккерера	3
Боровая А. Ю. Функционирование нарративного квеста в трансмедиальном пространстве	14
Бугрий А. С. Эскапизм в романистике Айрис Мердок	21
Завгородняя В. С. Языковые средства организации времени и пространства в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы»	28
Лимборский И. В. Литература и философия: диалектика союза и/ или противостояния в эпоху Просвещения	37
Мельникова И. М. Художественный язык лирики Оскара Лёрке – немецкого поэта времён Третьего рейха	49
Скоруходько Ю. С. Неовикторианский роман как форма интертекстуального диалога с викторианством в английской литературе	58
Сушко С. А. Нарративная и хронотопная структуры филиппик в романе Вильяма Гесса «The Tunnel»	68
Юхнова И. С. Русский культурный код и повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки»	80

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

Скоруходько С. А., Коган М. А. Мультипликационный фильм как переводческая проблема	89
Спехова А. И. Рассказ И. Тургенева «Три встречи» в переводах на французский язык: способы самопрезентации автора-повествователя	96
Фризман Л. Г. Диалог поэтов. Эпизод из истории русской шекспиристики	103

ПЕРЕВОДЫ

Сучкова К. С. Переводы стихотворений Райнера Мариа Рильке «Spaziergang», «Herbst»	110
--	-----

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 81-42

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ВИКТОРИАНСКОМ ТЕКСТЕ: АКТУАЛИЗАЦИЯ СП GENTLENESS/NOBLENES В РОМАНАХ Ч. ДИККЕНСА И У.ТЕККЕРЕЯ

Г. Т. Безкорвайная,

кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры «Иностранные языки»,
Московский государственный университет печати
имени Ивана Фёдорова,
107045, Москва, ул. Садовая-Спаская, д.4,
тел. +79263630900, e-mail: begati1@yandex.ru

Аннотация

Бескорвайной Г.Т. Языковая игра в викторианском тексте: актуализация СП gentleness / nobleness в романах Ч. Диккенса и У. Теккерера.

В статье рассматривается языковая игра, возникающая в процессе актуализации конститuentов семантического поля gentleness/nobleness в художественном тексте на примере романов писателей-викторианцев Ч. Диккенса и У. Теккерера. Подчеркивается важность данного семантического поля для английской языковой картины мира и викторианского периода в особенности. Дается анализ использования ключевых лексем – gentleman и lady в романах писателей. Приводятся примеры использования конститuentов СП gentleness/nobleness в романах. Контекстный анализ показал, что они реализуют не только значения принадлежности к благородному сословию, но и применяются с иронией ко многим персонажам, подтверждая наличие языковой игры.

Ключевые слова: семантическое поле, художественный текст, языковая игра, лексема, контекст, gentleman, lady, авторская интенция.

Summary

Bezkorovaynaya G.T. The Language Game in Victorian Fiction Text: Actualization of Semantic Field Gentleness / Nobleness in the Novels by Ch. Dickens and W. Thackeray.

© Г. Т. Безкорвайная, 2015

The article concerns the language game in the process of actualization of the semantic field gentleness/ nobleness in Ch. Dickens and W. Thackeray fiction. The importance of this semantic field for the English language picture in Victorian England is underlined. The analyses of the key lexemes in the novels 'texts gentleman u lady is being done. The examples from the texts are given. The contextual analyses shows that besides the meaning of being the representatives of the gentle birth the lexemes are used in ironic meaning in some cases proving the language game phenomenon.

Keywords: *semantic field, fiction text, language game, lexeme, context, gentleman, lady, author's intention.*

Задачей данной статьи является рассмотрение языковой игры в художественном тексте на примере актуализации лексем семантического поля английского языка *gentleness/nobleness* в романах писателей - викторианцев Ч. Диккенса и У.Теккеря, также изучение того, как преломляются значения его конститuentов в семантике созданной авторами художественной действительности.

Выбор именно этого материала обусловлен тем, что для английской языковой картины мира понятие *gentleness/nobleness* является одним из важнейших для понимания социальной структуры и истории развития английскости. Представляется важным исследовать, как конститuentы данного семантического поля участвуют в создании языковой игры и иронии.

Слово несет в себе историческую память и отражает особенности национального характера, оно – «носитель не только актуальной информации, передаваемой в ходе повседневной речевой коммуникации; оно вместе с тем аккумулирует социально-историческую информацию, интеллектуальную и экспрессивно-эмоциональную, оценочную, общегуманистического и конкретно национального характера. Такая информация и составляет социально-исторический, национально обусловленный культурный компонент смысловой структуры слова» [1, с. 30].

Игра в лингвистике обычно рассматривается в ракурсе лексико-стилистических метаморфоз и новаций, когда привлекаются к анализу неологизмы, каламбуры, игра омонимами, омофонами и т.п. феномены. Если же исследовать эту проблему в системе семантики, то речь должна идти о другом – об игре смыслами слов без внешней игры словоформами. Нюансы значений, неожиданные коннотации, парадоксальное двоение смысла слова оказываются результатами подобной игры. Примером подобного рода может служить соотношение словарного и контекстуального значения понятия *gentleness* в викторианскую эпоху. Особую роль выполняет в такой игре ирония – т.е. «мнимая похвала», непрямой способ передачи отрицательной оценки в условиях как устной, так и письменной коммуникации.

Чарльз Диккенс не происходил из семьи джентльменов, и некоторые критики-современники писателя даже полагали, что в силу этого писате-

лю не удалось в своих романах изобразить настоящего джентльмена. Однако парадоксальным образом отношение Диккенса к джентльменству как социальному статусу было более традиционным, включало и благородное происхождение. Добрые, чудаковатые джентльмены – важная группа диккенсовских персонажей от «The Posthumous Papers of Pickwick Club» (1836 —37), до «David Copperfield» (1850), Old Curiosity Shop (1840–41), Little Dorrit (1855–57), Great Expectations (1860) а в романе воспитания «Nicholas Nickleby» (1838–39) – важнейший поворот в судьбе главного героя связан с его встречей с добродетельным, порядочным и богатым джентльменом, оказавшим Николасу помощь. Разумеется, Диккенс не проходит мимо сатирических типов «мнимых джентльменов», кичащихся происхождением и культивирующих только внешние атрибуты джентльменства. В то же время писатель не был склонен к однозначному разведению внешнего и внутреннего джентльменства, к отказу от важной роли происхождения в этом этико-социальном комплексе.

Следует подчеркнуть, что «создание иронического смысла обусловлено интенцией автора выразить свое отношение к действительности косвенным, опосредованным путем, то есть сказать что-то, фактически формально этого не говоря – иными словами, стремлением скрыть модальность высказывания» [2, с. 29].

Выбор Диккенсом лексемы *gentleman* в качестве закрепленного определения статуса героев для обозначения врожденного социального положения, что характеризует его убеждение в невозможности стать таковым при помощи воспитания (быть *gentlemanlike*), определяет, например, использование только этой лексемы до 1000 раз в тексте романа «Old Curiosity Shop». Использование лексемы *gentleman* в качестве ключевого слова, характеризующего героев, их манеры, стиль поведения и характеры, для Диккенса чрезвычайно важно. Например:

«I am sure you will not do that,' said the little creature,' you are such a very old gentleman, and walk so slow yourself» [5].

Для Диккенса обращение к героям не только дань общепринятой форме обращения того времени, но и четкая социальная характеристика героев.

«Now, gentlemen,' said Jerry, looking at them attentively. 'The dog whose name's called, eats. The dogs whose names an't called, keep quiet» [5].

Писатель выделяет именно тех, чье социальное положение соответствует понятию джентльменства в его самом первом значении – «рожденный в знатной семье» [10, p.115], и постоянно использует лексему как номинант человека благородного по происхождению.

«You can't think what an interest I have in you. Why didn't you tell me your little history – that about you and the poor old gentleman?» [5].

Конечно, типы джентльменов в диккенсовских произведениях представлены широко и разнообразно, но показалось особенно важным продемонстрировать языковую игру на том тексте, который ставит проблему джентльменства с драматической серьезностью – и в то же время в игровом аспекте. Так, в тексте программного романа Ч. Диккенса «Great Expectations» встречаются следующие лексемы: gentle – 188 раз, gentleman – 229, noble – 14, lady – 62, dignity – 10, aristocrat – 1, baron – 3, worthy – 10, villain – 7, generous – 7, obstinacy – 2, knight – 3. Не только статистические данные о частоте употребления лексемы gentleman в тексте романа, но и, прежде всего, реализация основного ее значения, т.е. номинация человека благородного, принадлежащего к социальному слою джентри, подтверждают авторскую интенцию решить проблему как стать истинным джентльменом. Например:

«Biddy», I cried, getting up, putting my arm round her neck, and giving her a kiss, «I shall always tell you everything».

«Till you're a gentleman», said Biddy.

«You know I never shall be, so that's always. Not that I have any occasion to tell you anything, for you know everything I know, – as I told you at home the other night» [4].

«Somehow, I was not best pleased with Joe's being so mightily secure of me. I should have liked him to have betrayed emotion, or to have said, "It does you credit, Pip," or something of that sort. Therefore, I made no remark on Joe's first head; merely saying as to his second, that the tidings had indeed come suddenly, but that I had always wanted to be a gentleman, and had often and often speculated on what I would do, if I were one» [4].

Отметим, что герой романа, Пип, несет черты самого автора. Как пишет Х.М. Далески «Great Expectations» is «one of Dickens' most personal novels . . . it bears the marks of his own cravings to an unusual degree» [3, p.133] При этом главное жизненное стремление юного Пипа-Диккенса было связано с жадной стать джентльменом. Внешне ему это удалось: получив значительные денежные средства, не зная об их совсем не благородном, даже преступном происхождении (напомню, что это «подарок» спасенного мальчиком каторжника), он входит в круг викторианской элиты, но перемены участи в глубинном смысле, что сознает и сам Пип, не происходит. Герой понимает, что джентльменства не добываются деньгами, что оно, как ни печально осознавать, является врожденным. Лексема gentleman у Диккенса употребляется для обозначения отнюдь не соответствующих кодексу джентльменства персонажей. Среди них с иронией описанный Мистер Памблчук. Например:

«The sergeant took a polite leave of the ladies, and parted from Mr. Pumblechook as from a comrade; though I doubt if he were quite as fully

sensible of that gentleman's merits under arid conditions, as when something moist was going. His men resumed their muskets and fell in» [4].

Ирония и в описании получения джентльменского титула путем женитьбы. Еще один пример: Диккенс называет одного из персонажей «the pale young gentleman», и в этом выражении как будто нет никакого иронически-игрового компонента. Однако когда это выражение-определение настойчиво повторяется на небольшом пространстве текста трижды («My mind grew very uneasy on the subject of the pale young gentleman. The more I thought of the fight, and recalled the pale young gentleman on his back in various stages of puffy and in crimsoned countenance, the more certain it appeared that something would be done to me. I felt that the pale young gentleman's blood was on my head, and that the Law would avenge it»), [4] и на протяжении текста еще несколько раз, такой эффект, безусловно, возникает.

Идеальный джентльмен, согласно трактатам того времени (см. 6), должен быть образованным и воспитанным, добрым, щедрым, справедливым, но Диккенс с иронией рисует смешных и нелепых джентльменов:

«We went on our way up stairs after this episode; and, as we were going up, we met a gentleman groping his way down.

«Whom have we here?» asked the gentleman, stopping and looking at me.

«Aboy», said Estella» [4].

Диккенс дает портрет персонажа, который контрастирует с представлением об образе джентльмена.

«With those words, the clerk opened a door, and ushered me into an inner chamber at the back. Here, we found a gentleman with one eye, in a velvet suit and knee-breeches, who wiped his nose with his sleeve on being interrupted in the perusal of the newspaper» [4].

С иронией описан отец мисс Хавишем: «Now», he pursued, «concerning Miss Havisham. Miss Havisham, you must know, was a spoilt child. Her mother died when she was a baby, and her father denied her nothing. Her father was a country gentleman down in your part of the world, and was a brewer. I don't know why it should be a crack thing to be a brewer; but it is indisputable that while you cannot possibly be genteel and bake, you may be as genteel as never was and brew. You see it every day» [4], причем комический и иронический эффект создается за счет обыгрывания полисемантичности слова gentleman, которое в словосочетании a country gentleman употреблено в значении «мужчина», тогда как лексема genteel, также являющаяся конститuentом СП gentleness/nobleness, имплицитно отсылает к другому его значению.

Аналогичный механизм создания иронии с использованием лексемы gentleman, видим в следующем примере:

«Yet a gentleman may not keep a public-house; may he?» said I.

«Not on any account,» returned Herbert; «but a public-house may keep a gentleman. Well! Mr. Havisham was very rich and very proud. So was his daughter» [4].

Однако здесь полисемантической оказывается не только (и даже не столько) лексема *gentleman*, сколько глагол *keep*, который в первом случае используется в значении «содержать, быть владельцем», во втором – в значении «поддерживать, давать средства к существованию».

В тексте романа, в конечном счете, оказывается, что слово *gentleman* есть, а персонажей, полностью соответствующих кодексу джентльменства, нет: слово либо используется с иронически снижающими определениями, либо прилагается к тем, кто чье поведение совершенно не соответствует кодексу поведения джентльмена, кто является «мнимым джентльменом», лишь кажется таковым.

Особый интерес, разумеется, представляют случаи, когда для создания иронического эффекта сразу используются несколько конститuentов СП *gentleness/nobleness*. Так происходит в следующем примере, где обыгрывается столкновение слова *gentleman* в значении «человек благородного, знатного происхождения» и его антонима, лексемы *villain*, т.е. получается, что благородное происхождение человека вступает в конфликт с его низменной сущностью: «He's a gentleman, if you please, this villain» [4].

Ч. Диккенс, в конечном счете, никак не предаёт свои демократические идеалы: его Пип не только разочаровывается в возможности стать истинным джентльменом, но и в поставленной им некогда цели, поскольку осознает, что в погоне за ней он утратил, быть может, более важные ценности жизни. «Идеальный джентльмен» в системе взглядов Диккенса оказывается менее значительной ценностью, чем просто «честный и добрый человек», и такая позиция автора «Больших ожиданий» превращает его творчество не только в воплощение «английскости», но и в концентрированное выражение универсального гуманизма.

В произведении У. Теккерея «*Vanity Fair*» (1848) значение конститuentов СП *gentleness/nobleness* переосмысленно. Ироничное отношение к описываемому обществу с его лицемерными джентльменами и леди, чье поведение не соответствует кодексу, предусмотренному эстетическими идеалами, изменяет семантику использованных лексем.

Приведем примеры из текста романа:

«I know, for instance, an old gentleman of sixty-eight, who said to me one morning at breakfast, with a very agitated countenance, I dreamed last night that I was flogged by Dr. Raine» [7].

«Those virtues which characterize the young English **gentlewoman**, those accomplishments which become her birth and station, will not be found wanting in the amiable Miss Sedley...» [7].

Ироничное отношение к героям добавляет в семантику лексем авторское отношение, и зачастую Теккерей называет благородными совсем не благородных персонажей. Лексема приобретает иной смысл: поведение героев не отвечает тем требованиям и характеристикам, которые изначально включены в номинируемое понятие. Тот же оттенок ироничности придается и лексемам с семой *noble*. Эксплицируем это утверждение:

«How many noble emigres had this horrid revolution plunged in poverty! She had several stories about her ancestors ere she had been many months in the house; some of which Mr. Crawley happened to find in D'Hozier's dictionary, which was in the library, and which strengthened his belief in their truth, and in the high-breeding of Rebecca» [7].

«He respected the house of Osborne before all others in the City of London: and his hope and wish was that Captain George should marry a nobleman's daughter». [7].

Сравнивая цели использования данной лексемы и других конститuentов СП в произведениях Ч. Диккенса У. Теккерея, можно заметить, что для Теккерея важнее морально-этическое совершенство героев, точнее, его несовершенство. В романе «*Vanity Fair*» находим использование не только слова, обозначающего «носителя» благородства – джентльмена, благородной женщины, но и самого качества – *gentlemanly*:

«I know, for instance, an old gentleman of sixty-eight, who said to me one morning at breakfast, with a very agitated countenance, I dreamed last night that I was flogged by Dr. Raine» [7].

Рассуждения автора о том, что входит в понятие благородного человека, видны из следующего контекста: «Those virtues which characterize the young English gentlewoman, those accomplishments which become her birth and station, will not be found wanting in the amiable Miss Sedley, whose INDUSTRY and OBEDIENCE have endeared her to her instructors, and whose delightful sweetness of temper has charmed her AGED and her YOUTHFUL companions» [7].

Неджентльменское поведение, нарушение кодекса джентльмена представляется героям недостойным:

I can't tell what his motive was. Torture in a public school is as much licensed as the knout in Russia. It would be ungentlemanlike (in a manner) to resist it» «The crowd gave a cheer for the fat **gentleman**, who blushed and looked very big and mighty, as he walked away with Rebecca under his arm [7].

В предисловии от автора Теккерей говорит о Nobility and Gentry – высших слоях английского общества:

«What more has the Manager of the Performance to say?—To acknowledge the kindness with which it has been received in all the principal towns of England through which the Show has passed, and where it has been most favourably noticed by the respected conductors of the public Press, and by the Nobility and Gentry» [7].

Использование ядерной лексемы с семой *noble* также отражает авторскую интенцию показать лицемерие и неискренность тех, кто считает себя благородным. Эсплицируем это утверждение:

«The famous little Becky Puppet has been pronounced to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire; the Amelia Doll, though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist; the Dobbin Figure, though apparently clumsy, yet dances in a very amusing and natural manner; the Little Boys' Dance has been liked by some; and please to remark the richly dressed figure of the Wicked Nobleman, on which no expense has been spared, and which Old Nick will fetch away at the end of this singular performance» [7].

В данном примере сочетание прилагательного *wicked* и лексемы *nobleman*, при этом написанное Теккереем с большой буквы, образует некое прозвище для персонажа. Ирония и даже сатирическое описание делает использование данной лексемы особым: не может благородный человек быть *wicked*.

В нижеследующем примере речь идет о «благородном способе развлекаться», что также противоречит представлению о благородстве, которое, неразрывно связано с идеей рыцарства:

«*What guest at Dives's table can pass the familiar house without a sigh? – the familiar house of which the lights used to shine so cheerfully at seven o'clock, of which the hall-doors opened so readily, of which the obsequious servants, as you passed up the comfortable stair, sounded your name from landing to landing, until it reached the apartment where jolly old Dives welcomed his friends! What a number of them he had; and what a noble way of entertaining them*» [7].

Ирония ощущается в этом контексте, как и в других случаях использования данного конституента рассматриваемого в работе СП.

Обратимся к анализу столь важной в данном СП лексеме *lady*. Поскольку в тексте «*Vanity Fair*» много женских персонажей, то она весьма частотна.

Главная героиня – Бекки Шарп – хочет устроить свою жизнь, стать счастливой, добиться положения в свете, но ищет и достигает этого весьма неблагородными поступками и поведением, далеким от высоких принципов морали настоящей леди. Полисемантическая лексема *lady* в тексте раскрывает несколько значений. В случае, когда она характеризует принадлежность к высшему обществу, автор иронизирует:

«Have you completed all the necessary preparations incident to Miss Sedley's departure, Miss Jemima? – asked Miss Pinkerton herself, that majestic lady; the Semiramis of Hammersmith, the friend of Doctor Johnson, the correspondent of Mrs. Chapone herself» [7].

Рассмотрим еще один пример с лексемой *lady*:

«*And I trust, Miss Jemima, you have made a copy of Miss Sedley's account. This is it, is it? Very good – ninety-three pounds, four shillings. Be kind enough to address into John Sedley, Esquire, and to seal this billet which I have written to his lady.*» [7].

В этом примере лексема *lady* использована в значении «супруга», которое реализовано и в романах других писателей, поскольку многие герои были семейными людьми или собирались создать семьи, так как семейные ценности были очень важны в викторианскую эпоху. Именно поэтому в викторианскую эпоху употребление лексемы *lady* в данном значении было весьма распространенным. Но в романе часто встречается использование лексемы как маркера девушки из высшего сословия:

«Not now, Mr. Sedley, said Rebecca, with a sigh. My spirits are not equal to it; besides, I must finish the purse. Will you help me, Mr. Sedley? And before he had time to ask how, Mr. Joseph Sedley, of the East India Company's service, was actually seated **tete-a-tete with a young lady**, looking at her with a most killing expression; his arms stretched out before her in an imploring attitude, and his hands bound in a web of green silk, which she was unwinding» [7].

В произведении «*Vanity Fair*» использованы конституенты СП, которые маркируют особ, обладающих титулами в английском обществе, такие как *aristocrat, duke, prince, princess*.

«Colonel Dobbin's corps, in which old Mr. Osborne himself was but an indifferent corporal, had been reviewed by the Sovereign and the **Duke** of York; and the colonel and alderman had been knighted» [7].

Антоним *villain* в тексте употребляется как в значении «неблагородный человек», так и в значении «негодяй, непорядочный человек», что можно увидеть в следующих примерах:

«He cursed Osborne and his family as heartless, wicked, and ungrateful. No power on earth, he swore, would induce him to marry his daughter to the son of **such a villain**, and he ordered Emmy to banish George from her mind, and to return all the presents and letters which she had ever had from him» [7].

На основании проведенного анализа можно утверждать, что конституенты СП *gentleness/nobleness* актуализируются в романе Теккерее скорее как ироническая характеристика, меняя свою семантику на негативную, авторское отношение к современному высшему обществу отразилось и на нарисованных им характерах, которые, будучи названы благородными (*gentleman, nobleman, lady*), таковыми не являются. Теккерей не описывает законченных негодяев и подлецов, не обличает высшее общество, но критически описывает лицемерие и лживость неких особ, провозглашающих добродетели и называющих себя джентри (*Nobility and Gentry*). Кроме того, в романе многие лексем, означающих титулованных особ, что также продиктовано сюжетом и местом действия романа. В

тексте Теккерея лексема *noble* используется в сочетании с противоречивыми ее значению прилагательными, что также сделано автором намеренно. Лексема *lady* употребляется в функции маркера женских персонажей, обозначения супруги знатной особы, сочетается с именем собственным при обращении к титулованному персонажу.

Лексемы наиболее полно реализуют свои значения в рамках текстов, в частности художественных. При этом функционирование лексики, принадлежащей к определенному семантическому полю (в нашем случае – к СП *gentleness/nobleness*), обладает своей спецификой, связанной с имманентными особенностями художественного текста как явления одновременно и языкового (продукт речевой деятельности), и эстетического (*художественное* произведение, произведение *искусства* слова), и лингвокультурного (отражение связи языка и культуры).

Основные значения, которые представлены в романах, связаны с номинацией благородного происхождения героев, обращением, принятым в период создания этих произведений, а также в значении носителей благородства и знатности, поэтому самыми частотными оказываются лексемы *gentleman/nobleman*. Однако основное семантическое значение не изменяется, а дополняется уточняющими сему оттенками, что зависит не только от интенции автора, но и от семантики всего текста, всего сюжета прозаического литературного произведения. Как следствие, на реализацию значений влияет не только событийная фабула, а проблематика, сюжет, смысл всего текста.

В романах Диккенса и Теккерея лексема *gentleman* приобретает ироничный оттенок значения, поскольку употребляется для обозначения отнюдь не соответствующих кодексу джентльменства персонажей. Лексема *gentleman* либо используется с иронически снижающими определениями, либо прилагается к тем, чье поведение совершенно не соответствует кодексу поведения джентльмена, кто является «мнимым джентльменом», лишь кажется таковым. Ироничное отношение к описываемому обществу с его лицемерными джентльменами и леди изменяет семантику конститuentов СП *gentleness/nobleness*.

В рамках исследования особенностей СП *gentleness/nobleness* и его актуализации в текстах писателей-викторианцев показано, каким образом возникает языковая игра. Исследования языковой игры в других произведениях Ч.Диккенса и У.Теккерея, а также их современников могут стать предметом последующих изысканий.

Список использованных источников

1. Бельчиков Ю.А. О культурном коннотативном компоненте лексики / Язык: система и функционирование. М.: Наука, 1988. С. 30–35

2. Петрова О.Г. Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония // Известия Саратовского университета. 2011. Т. 11. Сер. Филология. Журналистика, Вып. 3. – С. 25–30

3. Daleski H.M. Dickens and the Art of Analogy. – University of California Press – 1970. – 349 p.

4. Dickens C. Great Expectations [Electronic Resource]. — Mode of access: URL: Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/1400/1400-h/1400-h.htm>. (дата обращения 2.04.2016).

5. Dickens C. Old Curiosity Shop. [Electronic Resource]. — Mode of access: URL: Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/821/821-h/821-h.htm>. (дата обращения 2.04.2016).

6. Lawrence J. On the Nobility of the British Gentry, or the Political Ranks and Dignities. Fourth edition. London: James Fraser, Regent Street, 1840. – 143 p.

7. Thackeray W. Vanity Fair. [Electronic Resource]. — Mode of access: URL: <http://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm>. (дата обращения 2.04.2016).

8. The Oxford English Dictionary. – Oxford: Clarendon Press, 1933. V. I, (OED)

Keywords *cybertext, digital story, transmedial narrative, the universal quest of conspiracy actantial model.*

Понятие «квест» появилось еще в древности и означало трудное приключение с целью раскрытия тайны, или поиска загадочного предмета. В современном мире содержание данного понятия претерпело изменения. С середины XX века в литературе появляется новый жанр романа, имеющего структурное построение в соответствии с правилами квеста. Квест прочно занимает одно из ведущих мест в киноиндустрии. В конце XX века он оказался востребован и в цифровой культуре.

Цифровые средства коммуникации вносят в современную жизнь людей изменения, которые затрагивают устоявшиеся культурные традиции. Современное общество стремительно компьютеризируется, что приводит к изменению привычных правил человеческой жизни. Сегодня мы активно используем интернет-ресурсы и новые технологии для коммуникации, решения жизненных проблем и деловых вопросов. Электронные книги, мобильные телефоны, социальные сети, цифровое телевидение заменяют личное общение между людьми и становятся привычным атрибутом нашей жизни. Особое место занимают компьютерные игровые программы. В разное время применялись различные определения для анализа цифровых технологий и их социокультурной значимости, наиболее емким оказалось определение «цифровая культура». Цифровая культура представляет собой единство феноменов, базирующихся на общем основании бинарного языка. К основным феноменам «цифровой культуры» относят видеоигры, персональный компьютер и его модификации, системное и прикладное обеспечение, искусственный интеллект, интернет, компьютерная графика и системы виртуальной реальности, цифровые форматы традиционных средств коммуникации, технологическое искусство.

Одним из наиболее характерных феноменов цифровой культуры являются компьютерные игры. Онлайн-овые многопользовательские игры стали системой широкого социального взаимодействия. Игроки активно участвуют не только в самом процессе игры, но и становятся соучастниками производства игр, креативность игроков оказывается уже заложенной в современную игровую промышленность. Элементы компьютерной игры присутствуют в разных жанрах художественного творчества. Наблюдается взаимопроникновение художественного текста и игрового компьютерного пространства. Появился новый жанр в литературе – литрпг, художественные романы, имеющие в своей основе сюжет компьютерных игр, или описывающие виртуальную реальность как основную, в которой живет и действует герой. Литература дает новые мотивы для построения

УДК [82.09+791+004.946]: 794.08

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ НАРРАТИВНОГО КВЕСТА В ТРАНСМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

А. Ю. Боровая,

старший преподаватель кафедры
русского языка как иностранного,

Пензенский государственный университет имени В. Г. Белинского,

г. Пенза, ул. Лермонтова, 37, к.11, ауд. 235,

тел. +7(8412)548682 (раб.)

+79374252619 (моб.),

e-mail: anna-borovaja@rambler.ru

Аннотация

Боровая А.Ю. Функционирование нарративного квеста в трансмедиальном пространстве.

Целью исследования является квест как трансмедиальное повествование, принципы его функционирования, выявление особенностей архитектуры компьютерного квеста и сходства его с литературными произведениями-квест. Метод структурного анализа, применяемый в исследовании, позволил выделить общие универсалии и определить закономерности их взаимодействия в различных структурах-квест. В результате исследования сформулировано определение компьютерной игры-квест как кибертекста, разработана универсальная актантная модель нарративных произведений-квест, использована синтетическая модель времени Данна-Оригена.

Ключевые слова: *кибертекст, цифровой рассказ, трансмедиальный нарратив, универсальная актантная модель конспирологического квеста.*

Summary

Borovaya A.Y. The Functioning of the Quest Narrative in Medial Space.

The aim of the research is a quest transmedial narrative principles of its functioning, to determine the characteristics of the architectonic computer quest and its similarities with literary works quest. Structural analysis method used in the researching made it possible to identify common universal laws and to determine their interaction in various structures quest. The study formulates the definition of computer game-like quest cybertext, developed a universal model actantial narrative works quest, used a synthetic model of time-Dunn Origen.

сюжетов компьютерных игр. Повествовательность подобных синтетических произведений привлекает особое внимание исследователей.

В связи со всем вышеизложенным, исследование квеста как трансмедиального повествования (нарратива), его особенностей представляется актуальным.

Трансмедиальные нарративы привлекают особое внимание современной нарратологии. Анализируя нелитературные повествовательные произведения, современные нарратологи стремятся к открытию общих структур повествовательных произведений любого жанра. Исследователи делают акцент на том, что нарративность – это результат когнитивной деятельности воспринимающего, а не свойство, присущее вербальным текстам.

Компьютерные игры представляют собой один из жанров кибертекста, в котором нарратив представлен как повествовательное изображение, создаваемое пользователем на основании текста. Это изображение включает мир, расположенный во времени и населенный героями, совершающими действия, участвующими в развитии сюжета и изменяющимися. Кибертекст в данном случае – это динамичное пространство, в которое мы входим при помощи компьютера. Здесь приставка «кибер» отражает новые возможности управления и конструирования содержания текста всеми читателями-пользователями, а не только автором.

Вслед за Б. Александром мы считаем компьютерную игру цифровым рассказом, который находится на стыке повествования, компьютерной игры и социальных медиа. В понятие «цифровой рассказ» входит многое: фотоколлаж, роман в форме блога, квест-игра, разыгранная при помощи нескольких платформ, включая электронный ящик читателя, видеоклип; роман для чтения на экране мобильного телефона. Цифровой рассказ обладает определенными свойствами: сериальность, сегментированность повествования; личное присутствие читателя, его вовлечение в повествование; связь с интернет-ресурсами и возможность комментирования; представление мира, отраженного в разных формах (игра, видео, аудиозапись, письменное повествование). Одной из основных составляющих кибертекста является интерактивность. Акцент на специфическом для трансмедиального повествования соединении автора и аудитории делает Н.Федорова. Речь идет о создании игры в альтернативной реальности. Игра в альтернативной реальности – это сочетание рассказа и игры, составные части которой разбросаны по Сети, а иногда и в материальной реальности. В такой игре команда игроков составляет рассказ из частей, используя подсказки, разгадывая сложные загадки. Компьютерные игры относятся к группе кибертекстов, имеющих внутреннюю онтологическую интерактивность, где пользователь выступает в роли персонажа, определяя свою судьбу и действуя в пространстве и времени вымышленного

мира. Компьютерные игры задают детали вымышленного мира, характеры героев и т.д. Мир организован так, что главным героем является игрок. Он входит в ситуацию исследования незнакомого пространства. Рассматривая компьютерную игру-квест как цифровой рассказ, или кибертекст, неизбежно возникает вопрос о том, что в данной структуре подразумевается под понятием нарратив и в чем заключается повествовательность цифровой текстуальности?

Известный сценарист видеоигр Ли Шелдон предлагает следующие способы репрезентации нарратива в компьютерной игре: катсцены, скроллинг, интерфейс пользователя, внутриигровой диалог; аудио-и видео-элементы. На примере квест-игры World of Warcraft можно сказать, что видеоролики, сопровождающиеся музыкальным оформлением и текстовыми сообщениями, рассказывают об истории миров, их героях и предметах, характеризуя их. При помощи диалогов можно корректировать и планировать действия. Несмотря на то, что повествование в компьютерных играх выполняет инструментальную функцию, нарративные эпизоды остаются важными для развития сюжета игры. Сюжетность является одним из главных элементов рассматриваемой нарративной структуры. Сюжет игры, как считают многие исследователи, структурно строится по тем же принципам, что и сюжет литературного текста. Американский мифолог Джозеф Кэмпбелл сформулировал принципы построения сюжета «опасное путешествие». Кэмпбелл разделил композицию на 3 стадии: главный герой уходит из своего дома; герой совершает подвиг и проходит обряд инициации; герой возвращается домой. Такая композиция возможна как в литературном, так и в трансмедиальном нарративе.

Таким образом, компьютерная игра-квест – одна из форм цифровой культуры, представляющая собой кибертекст с внутренней онтологической интерактивностью и имеющая признаки цифрового рассказа, которые позволяют развивать не только сюжетные линии игры, но и создавать сюжетно-повествовательный дискурс.

Интересно определить особенности архитектоники компьютерного квеста и выявить сходство этой формы кибертекста с литературными произведениями-квест.

В литературном пространстве наиболее значимым для нас оказывается квест средневековый, идеи которого наиболее часто отражены и в современных литературных произведениях. В Средневековье квест понимался как трудный поход рыцаря с целью нравственного самосовершенствования, а также как тяжелый религиозный поход в Святую землю рыцарей-крестоносцев, желающих освободить христианские земли и вернуть утраченные христианские святыни. Современные литературные произведения со структурой квест приобретают черты детективного, мистического, приключенческого произведения, несущего в своих сюжетах мо-

тивы средневекового квеста. Наиболее интересным и популярным в современном обществе оказался литературный квест с конспирологическим сюжетом. Одним из ярких примеров таких литературных произведений стали романы Дэна Брауна.

Метод структурного анализа, применяемый в исследовании, позволил выделить общие универсалии и определить закономерности их взаимодействия в различных структурах квеста. Существуют актантные модели, предложенные Ж. Польти, В.Я. Проппом, В. Сурио, Ж. Греймасом, А. Юберсфельд. Все эти модели предлагают набор ролевых элементов и их функций. Данная система вписывается в матрицу событий и ограничивается определенным хронотопом. Для исследования трансмедиального нарратива необходимо было использовать другой набор ролевых элементов [3].

Для построения *универсальной актантной модели конспирологического квеста*, нам необходимо обозначить те ролевые позиции, которые будут создавать единицы действующей актантной модели. Все они находятся в *акциональном поле*, под которым следует понимать пространство художественного произведения, включающее героев и объекты, их взаимоотношения, локации времени и места, а также все детали, создающие художественное произведение. Акциональное поле модели делится 3-мя осями. Первая вертикальная ось – *ось испытаний*, вторая – *ось содействия/противодействия*, являющаяся основной для контр субъектов и помощников. Горизонтальная ось – *ось поиска и желаний*. Она разделяет акциональное поле на временные части (как правило прошлое и настоящее). На этой оси располагаются объекты (предметы поиска), а по оси испытаний – субъекты (герои, герои-квесторы). Универсальная актантная модель конспирологического квеста дала возможность проанализировать литературный квест и кибертекст и выявить общие признаки нарративной структуры квеста.

Л. Теньер и В. Пропп для определения пространственно-временной ориентации использовали понятие сирконстантов времени и места. Р.Барт включал в свою модель информантов, идентифицирующих людей и события в пространстве и времени. На наш взгляд, универсальная актантная модель конспирологического квеста включает *синтетическую модель времени Дана-Оригена*, сочетающую в себе разветвления в прошлом и систему различных уровней [4]. Суть концепции времени Оригена состоит в том, что, двигаясь во времени вперед, человек мог бы совершать движение вспять, углубляясь в прошлое и будущее одновременно. Согласно теории Джона Уильяма Дана, существует иерархия наблюдателей и пространственно-временные уровни, которые могут находиться внутри одного сознания, проявляясь в особых его состояниях, например, во сне. Временная парабола, соединяющая в одно целое современность и прошлое

– это отличительная черта синтетической временной модели конспирологического квеста.

Пространственная составляющая конспирологических квестов, т.е. локация места, включает сакральные центры. Пространство древнего и средневекового мира является основным, а пространство современного читателю, или игроку мира – второстепенным.

В исследуемом кибертексте-квест акциональное поле представлено непосредственно виртуальным миром игры, что создает его некоторую заданность. Литературный текст позволяет читателю самостоятельно создавать мир художественного произведения с опорой на характеристики персонажей, описания предметов и явлений. В остальном просматривается сходство кибертекста-квест и литературного произведения-квест. Ось испытаний представляет собой вереницу заданий, которые герой-квестор проходит в течение всей игры, или художественного произведения, что дает развитие сюжета. Ось содействия/противодействия является системой взаимоотношений героев с героем-квестором. В этой системе существуют контр субъекты, препятствующие герою-квестору, и помощники квестора. Предметы поиска, или объекты могут располагаться как в прошлом, так и в настоящем времени. Это правило выполняется и для литературного квеста, и для кибертекста-квест. Таким образом, говоря о сходстве архитектоники кибертекста-квест и литературного квеста, приходим к выводу:

- компьютерная игра-квест представляет собой кибертекст с внутренней онтологической интерактивностью и имеет признаки цифрового рассказа;
 - нарративные эпизоды выполняют не только инструментальную функцию, но являются важными для развития сюжета в кибертексте-квест;
 - предложенная актантная модель конспирологического квеста позволяет определить общие универсалии нарративной структуры-квеста.
- Безусловно, многие вопросы остались за рамками исследования и данной статьи и требуют более пристального внимания. Наиболее интересными представляются следующие:
- возможность проанализировать с помощью актантной модели функционирование квеста в художественных фильмах;
 - исследовать влияние типа сюжета на характер героя-квестора и на хронотоп;
 - определить соотношение квест-хронотопа и реального времени и пространства в художественном произведении.

Список использованных источников

1. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2012. – №4 (116) – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2522>. (дата обращения 15.03.2016)

2. Балод А. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин [Электронный ресурс] // Сетевая словесность. Критика и анализ текста. – 2005. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html>. (дата обращения 13.03.2016)

3. Боровая А.Ю. Жанрові ознаки сучасних творів зі структурою «квест» / Культура України: сб-к науч. тр. / Харьковская государственная академия культуры. 2014. С. 95–104.

4. Боровая А.Ю. Квест-структура современных литературных произведений // Русский язык как государственный язык Российской Федерации: лингвистический, социальный, историко-культурный, дидактический контексты функционирования: сб-к материалов межрегиональной конференции. М. – Волгоград. 2013. С. 546–552

5. Данн Д.У. Эксперимент со временем; пер. с англ. Т.Целевой. М.: Аграф, 2000. 224с.

6. Милущенко В. Квесты: эволюция жанра [Электронный ресурс] // Лучшие компьютерные игры. – 2005. – №4. – Режим доступа: <http://www.lki.ru/text.php?id=483>. (дата обращения 20.03.2016)

7. Сергеева О.В. Циркуляция социального знания и информации: от традиционной книги к версии 2.0 // Образовательные технологии и общество. – 2010. – Вып. 2. Т. 13. С.316–325.

8. Урусов Д.С. Грамматология. Т.1. Нарратология. Версия 1.0. Липецк: 2009. 224с.

9. Федорова Н. Подмостки цифрового повествования [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2013. – №121 (3) – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2522>. (дата обращения 04.04.2016)

УДК 82.09

ЕСКАПІЗМ У РОМАНІСТИЦІ АЙРІС МЕРДОК

А. С. Бугрій,

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології,
Київський університет імені Б. Грінченка,
м. Київ, вул. М. Тимошенка 13-Б,
тел.+38 (044) 426-85-79,
e-mail: toputh@rambler.ru

Аннотация

Бугрій А.С. Эскапизм в романистике Айрис Мердок.

В статье проанализирована специфика эскапистской философии в романах «Бегство от волшебника», «Красное и зеленое», «Единорог», «Дикая роза» А. Мердок. Мотивом, объединяющим произведения, является бегство от реальности как сложное и комплексное явление в жизни и творчестве английской писательницы, принимающее различные формы. Элементы биографического, психологического, интерпретационного методов помогают проследить проблему эскапизма в романах на разных жизненных уровнях (бегство от социума, бегство от истории, бегство от «человеческой ситуации»). Эскапистские порывы героев рассматриваются как неадекватная стратегия приспособления человека к обстоятельствам, непригодным для нормальной жизни. Охваченные чувством бессилия, отчужденности от внешнего мира, герои романов лишаются душевного равновесия, что вынуждает их бежать от себя, а в действительности в себя, в свой внутренний мир.

Ключевые слова: эскапизм, экзистенциальный вакуум, иллюзорная действительность, Айрис Мердок.

Summary

Bugriy A.S. Escapism in the Novels by Iris Murdoch.

The article deals with the specifics of escapist philosophy in the novels «The Flight from the Enchanter», «The Red and the Green», «The Unicorn», «An Unofficial Rose» by A. Murdoch. The combining motive of the novels is the escape from the reality as difficult and complex phenomenon in life and creativity of the English writer, which takes different forms. Elements of biographical, psychological, interpretive methods help to deduce the problem of escapism in the novels on different levels of life (escape from society, escape from history, escape from «human situation»). Escapist impulses of characters are viewed as inadequate strategy of human adaptation to the circumstances, unaccommodated for normal life. Aflamed with the feeling of weakness, alienation from the outside world, heroes of the novels lose their balance, which force them to run away from themselves, but actually in their inner world.

Keywords: escapism, existential vacuum, phantom reality, Iris Murdoch.

Проблема ескапізму (ескейпізму) упродовж тривалого часу привертає увагу філософів та письменників. Свідомість, що відображує ескапізм, відмічали А. Адлер, Е. Еріксон, З. Фройд, Е. Фромм, К.-Г. Юнг. Ж.-П. Сартр розглядав ескапізм як деградацію свідомості, що не бажає брати до уваги коефіцієнт опору речей та розробляти техніку дійсної зміни світу [5]. А. Шопенгауер « як засіб обмеження згубного впливу безособової волі у житті людини: замкнення у собі з метою самоспоглядання (нірвани) або споглядання мистецтва як ще один різновид втечі [10]. У літературознавчій енциклопедії Ю.І. Ковалів зазначає, що одним із перших значень цього терміну була втеча військовополонених під час Першої та Другої світових воєн [4]. У ширшому значенні сучасні тлумачні словники визначають ескапізм як соціально-психологічне явище втечі людини від негативного впливу довколишньої дійсності у світ ілюзій, власного «я», сферу псевдодіяльності, а також як поведінку в ситуації кризи, що характеризується незвичайними вчинками, які не відповідають загальноприйнятим нормам, і, зазвичай, призводять до виходу із громадського життя.

А втім, не зважаючи на часте використання у повсякденному житті та науковій літературі, термін ескапізм не має чіткого трактування і класифікації. Так, М. Чікентміхайі вважає ескапізм оптимальним переживанням або станом потоку [12]. К. Чистов досліджує його як прагнення окремих людей, соціальних, станових, конфесійних або інших груп до ізоляції, фанатичного обмеження або повного розриву контактів з особами або групами, які належать до більш широких спільностей, бажання вийти з-під їх влади або впливу [9]. Дж. Толкієн, який одним із перших запровадив термін ескапізм у літературознавстві та соціології, розглядає його як найглибше з усіх бажань, велику втечу, порятунк від смерті [6]. І. Качуровський визначає ескапізм як одну із трьох основних літературних функцій, що допомагає якнайдалі втекти від життя [3]. Ю. Борев характеризує ескапістську літературу як орієнтовану на показ ілюзорної художньої дійсності, здатну вивести людину зі складного, суєтного життя, із сучасного світу нездійснених мрій та конфліктів у світ мрій та душевного спокою [2]. І. Бондар-Терещенко стверджує, що сьогочасна література ескапізму «це найбільш ефективний, дієво-інструментальний засіб рефлексії з яскраво вираженим комунікативним і текстовим підходом до проблеми вербалізації культурного ландшафту – особливої сфери діяльності, яку неможливо здійснити в іншому середовищі» [1, с. 114]. На думку М. Епштейна, феномену цього явища найбільше відповідає феномен транскультури як галузі культурного розвитку за межами усталених культур, а також «позиція відсторонення», «позаіснування» щодо існуючих культур і процес звільнення від детермінації «своєї», «уродженої» культури [11, с. 627].

Дослідники по-різному трактують це поняття, позначаючи ним стиль життя або світосприйняття, який підміняє реальні відношення зі світом

уявними. Тож метою нашого дослідження став аналіз специфіки філософії ескапізму у творчості А. Мердок, адже наявний мотив утечі від ситуації тотальної невизначеності властивий не лише більшості її творів, а й особистому життю самої англійської письменниці.

Готичний роман «The Flight from the Enchanter» («Втеча від чарівника») [15], визначений критиками як один із найцікавіших, присвячений австрійському письменникові й драматургові, Нобелівському лауреату Еліасу Канетті, якого А. Мердок описувала у своїх щоденниках як сексуального садиста. Критиків шокувала відвертість опису стосунків, які Е. Канетті підтримував із тим же почуттям, що й відвідування вечірок: «неприємно, але треба». Він стверджував, що А. Мердок мала зв'язки з високоосвіченими чоловіками тільки заради можливості спілкуватися з ними, а потім використовувала ці розмови для власної вченої та письменницької діяльності. «Можна назвати Айріс оксфордським рагу. Вона поєднала в собі все, що я зневажаю в англійському житті» [13, с. 216]. Пітер Конрад, біограф А. Мердок, зазначає, що написання роману стало власною спробою втечі письменниці від цієї харизматичної, але жорстокої й тиранічної людини. Проте задається питанням, що ж примушувало її підтримувати ці стосунки упродовж двох років.

У пошуках відповіді звертаємося до концепції Е. Фромма, який досліджував механізми втечі від свободи, що розкриваються через «відмову від незалежності власної особистості, злиття свого «Я» із кимось або чимось зовнішнім задля отримання сили, якої не вистачає самому індивідові» [7, с. 124]. Виразні форми цього механізму проявляються в мазохістських та садистських тенденціях, які свідчать про втечу від нестерпної самотності та безсилля. Усі різноманітні форми мазохістських прагнень спрямовані на звільнення від власної особистості з її недоліками, конфліктами, ризиком, сумнівами, втрату себе та одночасне визволення від тягаря свободи. Садистські потяги зводяться до прагнення повністю оволодіти іншою людиною, стати її богом, перетворивши на безпомічного об'єкта власної волі. Засобами досягнення цілі стають приниження, поневолення та заповідання страждань, оскільки немає більшої влади над людиною, ніж можливість заповідати біль тому, хто не здатен себе захистити. Психологічно обидва задуми реалізуються через нездатність витримати самотність власного «Я» і слабкість особистості, адже в основі понять, які зовні заперечують одне одного, закладена однакова потреба. Е. Фромм запропонував назвати однакове завдання садизму і мазохізму «симбіозом» «союзом двох особистостей, в якому кожна сторона втрачає цілісність власного «Я», стаючи повністю залежною від іншої» [7, с. 137]. Можемо, отже, назвати дивний союз А. Мердок та Е. Канетті «симбіозом», у якому кожен шукав вирішення власних внутрішніх конфліктів.

Розв'язанням внутрішніх суперечностей зайняті і герої роману, створені А. Мердок під впливом суб'єктивно-ідеалістичного визначення поняття «свобода» Ж.-П. Сартра. Письменниця блискуче переплітає долі персонажів з майже безкінечним переліком героїв, зображаючи відірваний від щоденної реальності світ, в якому вони існують. Вчений Пітер Сеюард, намагаючись звільнитися від нероздільного кохання, заглиблюється у вивчення загиблих імперій та старовинних писем, що не піддаються розшифруванню, подружжя Кокейн прагне позбутися одноманітності життя у постійних мандрах; Анетта полишає коледж Рінгхолл, усвідомивши безглуздість свого навчання; Роза рятується від переслідування братів Лисевичів, а ті, в свою чергу, привида власної матері та батьківщини; модистка Ніна приховується від еміграційних служб; урядовець Джон Рейнбері виривається із тенет, розставлених його секретаркою міс Кейсмент. Здається, що усі герої шукають порятунку-втечі від себе самих, усвідомивши необхідність переборення нестерпного відчуття безсилля й самотності. Та поступово життя перетворюється на коло друзів та знайомих, в якому всі, забувши про колишні негаразди, відчують одержимість людиною / ідеєю / ілюзією всемогутнього Міши Фокса – неосяжного чарівника із заголовку твору, який зрідка з'являється у романі фізично. Але чи насправді усі вони залежні, чи просто видаються такими? Здається, що письменниця акцентує на цьому зв'язку лише для того, щоб показати, наскільки легше людині відчувати себе безпорадною жертвою, аніж протидіяти злому генію. Люди самі обирають Бога у своєму житті, – говорила в інтерв'ю А. Мердок, адже, за Е. Фроммом [7], садистське прагнення поставити інших людей в повну залежність від себе з метою здобуття абсолютної і необмеженої влади говорить про власну втечу від нестерпної та безвихідної ситуації.

Несвідомий примусовий механізм, названий «мазохізм – садизм», є одним із засобів, «відкритих» Е. Фроммом, за допомогою якого індивід прагне втекти від свого нестерпного почуття самотності й безсилля. Щоб позбавитися «негативної свободи», він намагається загубитися в чомусь сторонньому, чужому для нього самого. Вчений називає цей стан автоматизувальним конформізмом, що постає як механізм втечі від свободи, за допомогою якого людина переборює відчуття власної нікчемності у порівнянні з могутнім зовнішнім світом. Така перемога досягається за рахунок відмови від власної значущості, коли людина перестає бути собою, повністю засвоюючи той тип особистості, який пропонує загальноприйнятий шаблон. Зникає різниця між навколишнім світом, а водночас і оточуючий страх перед самотністю та безсиллям. Так, у романі «The Red and the Green» («Червоне і зелене») [16], який дослідники переважно визначають як «філософсько-історичний» [8], оскільки за основу взято реальні події Пасхального повстання ірландців 1916 р., усе сконцентроване довкола механізму насильно нав'язаних мотивацій, у тому числі й тих, які

людина видає за власне рішення, наприклад, підкорення іншим звичаям, умовностям, обов'язкові або неприхованому натискові. Це доводить історія Крістофера Белмена, душевний біль якого перетворюється на жорстокість по відношенню до близьких, та Пата Дюмея, чий змучений дух та плоть у хвилини відчаю потребує «насильства, батога, клейма». Викривлена форма мазохістського механізму криється у відданні свого тіла або духу мукам і стражданям. Письменниця заглиблюється також у психологічні мотиви оброби і комплексу провини (лінія Барні), що переростають у себелюбну жалість та руйнівність (лінія Франсіс Ендрю Чейс-Уайт). Відтак руйнівність як одна з форм ескапізму постає засобом звільнення від нестерпного почуття безсилля, оскільки спрямована на усунення всіх об'єктів, з якими індивідові доводиться себе порівнювати.

Втечу від власних демонів, що переслідують людину як зовні так і зсередини, розглянуто у любовному романі «The Unicorn» («Єдиноріг») [17]. Шукаючи порятунку від демонів страху і провини, самотності та невдоволення, головна героїня Ханна Крін-Сміт поринає у добровільне ув'язнення та ілюзорне, альтернативне життя-«сон наяву» (daydreaming), яке, за Дж. Толкієном, найбільше зв'язане з ескапізмом [6]. Образи та розчарування, спричинені екзистенційним вакуумом, перетворюють Ханну на демонічно-потоїбічне створіння. Зруйнована всередині жінка несе руйнування світові, відчуючи нестримне бажання зробити оточуючим боляче за їх байдужість та безпристрасність (Е. Дюркгайм). Подібна агресія може розцінюватися як психопатична реакція подальшим проявом якої стає психічна хвороба, чому відбувається деградація особистості або смерть. Не будучи психічно хворою в прямому розумінні цього поняття, Ханна відчуває внутрішній надлом, крах, що проявляється ззовні як душевний розлад. Вбивство Джеральда й власне самогубство стають єдиним виходом із неприйнятної ситуації. Ескапізм визначається тут не самою поведінкою, скільки причинами, що її спонукали.

Втеча від вибору, в основу якого закладений страх опинитися в обмеженій та доволі передбачуваній історії, що неможливо пережити спочатку, описано у психологічному романі «An Unofficial Rose» («Дика троянда») [14]. Крах найзаповітніших сподівань героїв, який символізує поступове руйнування розарію, визначає загальну інтонацію роману. Безсилля та сумніви, що виникають через невпевненість та неспроможність на рішучий учинок, змушують Х'ю Перонетта відчути себе розбитим, приниженим та переможеним, звільнившись для щастя з жінкою, на яку чекав усе життя. Розчарування відчуває і Рендл Перонетт: здобувши гроші, свободу й бажану жінку, він доходить висновку, що життя вже давно не належить йому. Несмілива спроба Енн та Фелікса Мічем побудувати кохання приречена на поразку переконанням жінки у власній безправності: в неї немає

права бути зрозумілою, немає права навіть зрозуміти саму себе. Ескапізм як уникнення ситуації вибору і прийняття рішення заради збереження абстрактного нереалізованого «потенціалу» та можливостей призводить героїв роману до «боязні визначеності» (Р. Лейнг) – страху бути втіленим, виявитися обмеженим і втрати контролю над життям.

Можемо говорити про те, що проблема заміни реальності мрією про неї є провідною у творчості А. Мердок, відкриваючи можливі перспективи подальшого наукового студювання творчості письменниці в контексті філософії ескапізму. Це пояснюється особистістю самої письменниці та ескапістськими пориваннями її персонажів, що розглядаються як неадекватна стратегія пристосування людини до обставин, непридатних для нормального життя. Переїняті відчуття втечі, відчуженості од світу зовнішнього, герої романів А. Мердок позбавлені душевної рівноваги, і це змушує їх тікати од себе, а насправді у себе, свій внутрішній світ.

Список использованных источников

1. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: генопоетика, психологія, влада. Монографія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 144 с.
2. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. М. : Астрель, 2003. 576 с.
3. Качуровський І. Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Мюнхен, 2002. 797 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 347.
5. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения; [пер. с фр. М. Бекетовой]. Спб. : Наука, 2001. 320 с.
6. Толкиен Дж. О волшебных историях // Дерево и Лист. М. : Прогресс-Гнозис, 1999. 142 с.
7. Фромм Э. Бегство от свободы; [общ. ред. и послесл. П.С. Гуревича]. М. : Прогресс, 1989. 272 с.
8. Чамеев А. Философский роман Айрис Мердок «Алое и зеленое» // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. Иваново : ИВГУ, 1985. С. 131–145.
9. Чистов К. Заметки об эскапизме и эсхатологические представления старообрядцев XVII – XIX вв. // Христианство в регионах мира. Спб., 2002. С. 179-193.
10. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. М., 1992. 448 с.
11. Эпштейн М. Транскультура. Культурология в практическом измерении / Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М. : Новое литературное обозрение, 2004. С. 622–634.
12. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New-York : Harper and Row, 1990. 368 p.

13. Iris Murdoch / by Peter J. Conradi. – New-York : Barnes and Noble, 2001. 512 p.
14. Murdoch I. An Unofficial Rose. Penguin Publishing Group, 1987. 288 p.
15. Murdoch I. The Flight from the Enchanter: A Story of Love and Power. Penguin Publishing Group, 1998. 288 p.
16. Murdoch I. The Red and the Green. Penguin Publishing Group, 1988. 288 p.
17. Murdoch I. The Unicorn. – Penguin Books; Reissue edition, 1987. 272 p.

УДК 821.161.1.–31

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ОРГАНИЗАЦИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»

В. С. Завгородняя,

магистрант кафедры русской и зарубежной литературы,
Таврическая академия,
Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295006, Симферополь, ул. Толстого 2, кв. 52,
тел. +7978 705 86 14, e-mail: z_barbara@mail.ru

Аннотация

Завгородняя В.С. Языковые средства организации времени и пространства в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы».

Целью статьи является анализ языковых средств организации хронотопа в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы». Для реализации данной цели был использован культурно-исторический метод и метод филологического анализа текста. Установлено, что средствами организации хронотопа служат лексические единицы с темпоральной семантикой, предложно-падежные формы со значением времени, имена исторических деятелей и номинации исторических событий. Художественное пространство романа характеризуется переплетением нескольких локусов и обозначено предложно-падежными формами с локальным значением, глаголами движения, топонимами.

Ключевые слова: хронотоп, семантика, языковые средства, предложно-падежные формы, синтаксические конструкции, наречные номинации, топонимы.

Summary

Zavgorodnyaya V. S . Language Means of the Organization of Time and Space in the Novel by V.V. Krestovsky «Petersburg slums».

The aim of the article is to analyze the linguistic resources of chronotop organization in the novel V. Krestovsky «Petersburg slums». The cultural-historical method and philological analysis of the text have been used in order to achieve this goal. It was found that chronotop organization means are lexical units with temporal semantics, prepositional-case forms with the value of time, the names of historical figures and historical events categories. Art space of the novel is characterized by interweaving multiple loci and denoted by prepositional-case forms with the local value, verbs of motion, toponyms.

© В. С. Завгородняя, 2015

Keywords: *chronotop, semantics, language tools, prepositional-case forms, syntax, adverbial category, toponym.*

В литературоведении категория хронотопа обстоятельно изучена М.М. Бахтиным («Формы времени и хронотопа в романе», «Вопросы литературы и эстетики»). Ученый определяет хронотоп как «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [1, с. 235]. Данное определение очень важно для понимания характера взаимодействия пространства и времени. По наблюдениям М. М. Бахтина, хронотоп имеет существенное значение для жанра в литературе: посредством него формируются жанры и их разновидности. Кроме того, от хронотопа зависит и образ человека в литературе [2, с. 122].

Как представляется, анализ категории хронотопа наиболее продуктивен, когда осуществляется комплексно, с применением филологического анализа текста, т. е. в междисциплинарном поле литературоведения и лингвистики: «Каждый вид анализа художественного текста вносит определенный вклад в постижение его эстетического содержания» [3, с. 78]. Временные и пространственные координаты проявляются не только на уровне мотива, сюжета и образа, но и на уровне слова.

Симптоматично, что в отечественной науке вопрос организации художественного времени и пространства определенными языковыми средствами исследовался не только лингвистами, но и литературоведами (на материале художественных произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Б.Л. Пастернака, В. Обручева, Л. Петрушевской). В данном ключе обращают на себя внимание работы Ц. Тодорова, М.А. Галиевой, Т.А. Карпинца, Е.Н. Смирновой, Е.А. Харловой, Н.Ю. Печетовой и др. [13; 5;8;12;14;11].

Цель данного исследования связана с необходимостью обнаружения и анализа средств репрезентации хронотопа в романе В.В. Крестовского «Петербургские трущобы». Языковые средства отображения художественного времени и пространства в данном произведении ранее не входили в круг интересов исследователей, поэтому предлагаемый анализ содержит научную новизну и представляется актуальным.

В художественном языке сформировалась определенная система средств выражения и организации хронотопа. По наблюдению Н.Ю. Печетовой, для воплощения художественного времени служат следующие средства: лексические единицы с темпоральной семантикой, предложно-падежные формы со значением времени, имена исторических деятелей, мифологических героев, номинации исторических событий. Средствами выражения пространственных отношений в тексте и указания на различные пространственные характеристики являются предложно-падежные формы с локальным значением, глаголы движения, наречия места, топонимы и др. [11, с. 180–184].

Обратимся к анализу языковых средств организации времени и пространства в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы».

Линейное время связано с культурно-историческим планом развития событий. Форма конкретизации линейного времени в виде «привязки» действия к реальным историческим ориентирам эволюционировала в художественной литературе XIX века [6, с. 100]. В рассматриваемом произведении линейное время можно соотнести с конкретными историческими событиями, политическими и культурными процессами.

В романе присутствуют номинации, характеризующие эпоху в историческом и политическом аспектах: «*На устах у всех и каждого то и дело вертелось слова «Великоросс», «Молодая Россия»... Время казалось тревожным. Все напряжено ожидали чего-то. Чего именно? – едва ли бы кто мог определить положительным словом. Сделано было несколько обысков и арестов, которые повторялись довольно часто*» [10, с. 710], «*Свёрток содержал в себе три полных экземпляра «Колокола» за полугодие прошлого, пятьдесят девятого года...*» [9, с. 604–605]. Здесь речь идет о студенческих беспорядках и тайной революционной пропаганде, имевшей место в России на исходе 1861 года. Именно фактом этих арестов решил воспользоваться Иван Иванович Зеленков, один из героев романа, под видом обыска укравший значительную сумму денег. Таким образом, обозначения исторических и политических деталей дают основания для формирования сюжетных поворотов в романе.

В 60 главе представлены дата, имена важных исторических деятелей, а также номинация одного из старейших русских внецерковных религиозных течений: «*Основанная еще при царе Алексее Михайловиче, она (секта. – В. З.) постоянно стремилась захватывать в недра свои людей всех классов и сословий, не ограничиваясь, подобно прочим, одним только крестьянством да купечеством. В 1734 году Анна Иоанновна издала указ, из которого ясно можно заметить, что в то уже время хлыстовская секта начинала сильно тревожить этот официальный мир своим необычайно быстрым развитием*» [10, с.6]. Упоминание этих реалий представляет читателю возможность более полно ознакомиться с обстоятельствами жизни героев, обратить внимание на факторы, побуждающие их к определенным поступкам.

Темпоральными языковыми средствами являются даты и все лексические единицы с семой 'время'.

Так, действие в первой части романа («Старые годы и старые грехи») начинается 5 мая 1838 года у подъезда дома князя Шадурского и дальше получает стремительное развитие. В 5 главе отмечается период совместной жизни и дата расставания супругов Чечевинских: «*Разъезд их случился в 1829 году, после четырехлетней мученической жизни княгини в деревне*» [9, с. 51]. Данные координаты маркируют временную протяжен-

ность жизни героев и её характер. Представленные сведения дают основания сделать вывод, что главная героиня была далека от естественной жизни, что характеризует её как светскую натуру, наделенную прагматическими качествами, не способную к созерцанию и духовному единению с природной средой. Таким образом, темпоральные средства наделены свойством отображать внутренние качества характера героя.

Часть вторая («Новые отпрыски старых корней») начинается через двадцать лет после описанных событий. В газете сообщается дата прибытия из-за границы семьи Шадурских, баронессы фон Деринг, Яна-Владислава Корозича и Д. Г. Шиншеева с дочерью: «*1858 года, месяца сентября, числа не упомяну какого, в «Ведомостях С.-Петербургской Городской полиции», под рубрикой приехавшие, было пропечатано...*» [9, с. 146]. Таким образом, становится понятно, что со второй по шестую часть романа прошло два года. Несомненно, сопоставление нескольких пластов времени выстраивает хронологию повествования, позволяет ощутить дистанцию хроноса в нем, обнаружить происходящие перемены за определенный период.

События третьей части романа («Два уголовных дела») предваряет указание календарного времени в первой главе: «*Была пятница – день постный*» [9, с. 231]. Данное обозначение символично: пост в пятницу установлен для еженедельного поминания крестных мук Иисуса Христа. Не соблюдающие этот пост приравниваются церковью к распинателям Господа. Именно такое языковое обозначение времени свидетельствует об акценте автором на нравственно-религиозной составляющей главы: в ней описываются попрошайки на паперти Сенного Спаса, для которых самым важным считается заполучить деньги любой ценой – пусть даже притворяясь подвижником или пытаясь вызвать жалость у прохожих, баюкая на руках младенцев, специально используемых для этой цели.

Одной из форм проявления времени в художественном произведении являются предложно-падежные формы с временным значением. Наиболее часто оно выражается с помощью предлогов *в, через, во время и в течение*.

С целью обозначить конкретный момент времени в романе употребляется предлог *в*. Наиболее частотное его употребление с лексемами *час, миг, момент, мновение и минута*, отражающими циклическое время: «*Я в этот час утра постоянно пью здесь мой кофе*» [10, с. 151]; «*Скажите ей, что послезавтра в два часа я сама буду там ожидать ее, а вас попрошу явиться ко мне за полчаса до ее приезда*» [10, с. 154]; «*В минуту этих терзаний, когда он, один на один со своей злобой, страхом и совестью, лежал замкнутый в своей убогой спальне, ему кручинно вспало на мысль про своего отверженного сына – про Ивана Вересова*» [10, с. 245].

Индикатором значения «спустя какой-либо период времени» выступает предлог *через*, который в основном сочетается с лексемами, *минута, год, час, день, месяц, неделя, сутки*, выражающими циклическое время: «*А через час вернись; да смотри у меня: молчок! а проврешься – так только ты меня и знал!*» [9, с. 40]; «*Через десять минут княжна Чечевинская вышла на улицу в сопровождении ливерейного лакея*» [9, с. 40]; «*Через четыре дня хоронили в Невском монастыре старую княгиню Чечевинскую*» [9, с. 108].

Для выражения временных отношений широкое употребление имеют фразеологические предлоги *во время* и *в течение*. Предлог *во время* у Крестовского употребляется с лексемами, не имеющими семантики времени, но обозначающими процесс, происходящий во времени и пространстве (*во время монолога, во время чтения, во время болезни, во время венчания, во время полицейских опросов* и т. д.), например: «*У Наташи во время ее монолога навернулись даже слезы, которыми она думала тронуть княгиню*» [9, с. 58]. В этом случае фразеологический предлог приобретает временную семантику.

Для обозначения действия «по мере хода, на протяжении некоторого времени» используется фразеологический предлог *в течение*, который употребляется преимущественно с лексемами *год, минута, час, месяц, день, ночь, вечер, неделя, сутки*: «*Ваша бдительность была усыплена его коварственной бездейственностью в течение двух лет*» [10, с. 191].

Частотное употребление названных предлогов в романе для фиксации временных координат (*в* – 319 раз, *через* – 197 раз, *в течение* – 89 раз, *во время* – 72 раза) является характерной чертой стиля В. В. Крестовского и указывает на то, что автор уделяет пристальное внимание временному аспекту повествования. Данные предлоги позволяют писателю обозначить стремительность, мгновенность (предлог *в*), отрывочность (предлог *через*) или размеренность (предлоги *во время, в течение*) действия, уплотнить или, напротив, растянуть время в романе и тем самым акцентировать внимание на определенных обстоятельствах, важных для понимания художественного целого.

Значение времени присуще также лексемам *время* и *год*, часто встречающимся в романе и указывающим либо на процесс, либо на временную периодичность действия: «*Она и не знала, как был украден в ночлежной ее вид (паспорт. – В. 3.), во время сна, ее соседом по месту на общей наре*» [10, с. 433]; «*Он с полным убеждением и верою исполнял обряды религии, очень усердно посещал в каждый праздник храм божий, соблюдал среды и пятницы и все посты, а говел четырежды в год неукоснительно*» [9, с. 257].

Хронотоп задается субстантивированными существительными, содержащими темпоральную семантику, типа *последнее, бесконечное, будущее, вечное, прошлое*. Например: «*Быть может, не одну из них заставила она оглянуться на прошлое и с ужасом подумать о будущем*» [10, с. 702]. В романе присутствуют также прилагательные со значением временной характеристики: *осенний, предрассветный, долгий*: «*Нервы ее поугомонились, и тут-то, в этой предрассветной тишине, напало на нее раздумье*» [9, с. 353].

Особенно частотны употребления наречных номинаций, определяющих временную характеристику действия, типа *вчера, ежегодно, вечно, ежедневно*: «*Генеральша предложила им – не желают ли они взять к себе на воспитание маленькую девочку, за которую она будет платить им ежегодно по двести рублей серебром*» [9, с. 335].

Роман условно можно разделить на два пространственных плана: светский Петербург и Петербург трущобный. Каждый из этих планов характеризует ту или иную сторону жизни большого города, в котором есть место как материальному благополучию, обеспечивающему весомое положение в обществе, так и нищете, способной столкнуть человека на низшую ступень социальной лестницы. В романе эти две ипостаси города представлены, в том числе, и на лексическом уровне – наименованиями зданий, заведений, жилищ и их составляющих.

Светский Петербург характеризуют такие лексемы как *имение, квартира, комната, коммерческий банк, будуар, кабинет, спальня, гостиная, салон, дача, палатца, зала*. Их описания сопровождаются подробной детализацией, акцентирующей внимание читателя на богатстве убранства: «*Давид Георгиевич, по приезде изза границы, в первый раз парадно принимал гостей в своем вновь отделанном доме. Он внутренне очень гордился эффектом, который производит на посетителей это изящное великолепие. Его самого слишком сердечно занимали и радовали переходы от ярко освещенных зал к умеренным гостиным, украшенным настоящими гобеленами, китайскими болванчиками и этрусскими вазами, дорогими бронзами и еще более дорогими картинами*» [9, с. 172–173].

Среди наименований жилищ трущобной части столицы выделяются *больничная палата, флигелек, конурка, будка, домишко, чулан*. Подобные обиталища, напротив, описаны довольно скромно, так как призваны отразить крайнюю нищету обстановки: «*В этой конуре темно – хоть глаз выколи; иначе как со свечой там никто не бывает. В ней помещаются две-три постели, стол да несколько стульев*» [9, с. 85].

Для исследования организации художественного пространства в романе В.В. Крестовского особый интерес представляют топонимы, в частности, такие их разновидности, как:

· **Агиотопонимы** (в качестве основы для образования имени географического объекта используются имена святых, теонимы или названия церковных праздников): *Вознесенский проспект, церковь Вознесения, Сергиевская улица, Исакиевский собор, Сенной Спас, Колтовской Спас, Спасская часть, кладбище Смоленския богоматери, Митрофаньевское кладбище, Федосеевский скит, Александро-Невская лавра, Казанский храм* (сохранена орфография автора. – В. 3.).

· **Антропотопонимы** (названия географических объектов, производные от антропонимов): *Александринский театр, Чернышев переулок, Васильевский остров, Михайловский замок, Гагаринская набережная, Щербиков переулок, Вяземский дом, Вяземская лавра, Семеновский мост, Спицына берлога, Спицын угол, Бердов завод, Таировский переулок, Николаевский мост, Владимирская дорога, Никольский рынок, Полторацкий переулок, Полторацкий дом, Сухаревский дом, Циммерманов мост, Колтовская улица, Гороховая улица, Гагаринская улица, Апраксин переулок.*

· **Годонимы** (наименования улиц, проспектов, бульваров, аллей, набережных, проездов, переулков, линий, тупиков и т.п.): *Свечной переулок, Разъезжая улица, Лиговский проспект, Английская набережная, Дворцовая набережная, Загородный проспект, Большая Морская улица, Средняя Мещанская улица, Дворцовая набережная, Гулярная улица, Садовая улица, Невский проспект, Тюремный переулок, Офицерская улица, Мытнинский перевоз, Караванная улица, Десятная улица, Английская набережная, Большая Подьяческая улица.*

· **Гидронимы** (названия водных объектов): *Ботнический залив, речка Большая Невка, Обводной канал, Крюков канал, Финский залив, речка Карповка, речка Ждановка, Фонтанка.*

· **Урбанонимы** (собственные наименования внутригородских объектов): *Толкучка, Обуховская больница, Малинник, Большой театр, Эрмитаж, Невский монастырь, Литовский рынок, Летний сад, Литовский замок, Обухов мост, Елагинская стрелка.*

· **Агоронимы** (наименование площадей): *Конная площадь, Сенная площадь.*

Отметим, что наряду с топонимами Российской империи второй половины XIX века (*Петербург, Псков, Москва, Нижегородская губерния, Парголово, Харьков, Симбирская губерния, Одесса, Саратовская губерния, Сибирь, Пензенская губерния, Петергофский уезд, Ярославская губерния, Кавказ*), роман богат и наименованиями иностранных географических мест: *Италия, Милан, Баден-Баден, Англия, Гамбург, Ницца, Женева, Париж, Орше, Варшава, Нью-Йорк, Ричмонд, Динабург.*

Включение в повествование их описаний, перенесение действия за границу расширяет географию романа, усиливает авантурную линию про-

изведения, отражает идею власти случая над людьми: случай может способствовать внезапной перемене места жительства, путешествию (скитания молодого князя Николая Чечевинского, побывавшего в Сибири, Соединенных Штатах, Азии, Европе и в конце своих странствий вернувшегося в Россию).

В качестве маркеров пространства выделяются наречия места (*здесь, там, кое-где, везде, где-нибудь*): «*Происшествий такого рода, которые взволновали бы чем-нибудь камерную жизнь, здесь почти не случается*» [9, с. 653], «*Кое-где за решетками окон виднеются их невеселые лица*» [9, с. 437] и глаголы движения (*ходила, привела, пошла, придет*): «*Христина еще до сих пор ходила по соседству в маленькую немецкую школу, и старик с большою тщательностью наблюдал за успехами ее учения*» [10, с. 559], «*Надзирательница привела ее в маленькую комнату и достала тюремное платье*» [9, с. 642]. Наречия места употребляются в случае, когда нужно указать на абстрактность пространства, его обыкновенность, а глаголы движения характеризуют направленность героев к конкретным местам или перемещение между ними. Так воссоздается характер пути персонажа.

В романе также часто употребляются предложно-падежные формы с локальным значением («*на Васильевском острове*», «*у дяди на даче*», «*на татебном отделении*», «*на тюремной гауптвахте*», «*к воротам частного дома*», «*к позорному столбу на эшафоте*», «*в кабинет*», «*опустилась в кресло*», «*незаметно свернул себе в сторону*»), используемые для уточнения локализации героя в определенный момент времени, что помогает воссоздать детали пространства, влияющего как на физическое, так и духовное состояние героя.

Таким образом, средствами организации времени в романе служат языковые единицы с темпоральной семантикой, предложно-падежные формы со значением времени, имена исторических деятелей и номинации исторических событий. Художественное время и средства его выражения в романе Крестовского отражают характеристики внешнего мира, позволяют понять исторические и политические реалии жизни, влияющие на развитие событий в романе, а также способствуют образованию повествовательной канвы произведения и авантурным поворотам в судьбах героев.

Художественное пространство романа характеризуется переплетением нескольких пластов и обозначено предложно-падежными формами с локальным значением, глаголами движения, лексемами с семантикой места, зданий, заведений, жилищ, а также топонимами. Пространственные координаты романа помогают воплотить культурно-исторический фон эпохи, очертить жизненные реалии, выражает острую социальную направленность романа. Включение в повествование иностранных то-

понимов позволяет расширить пространственное поле романа и усилить его авантурную составляющую.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы предусматривают более детальное изучение языковых средств организации хронотопа в романе В.В. Крестовского «Петербургские трущобы».

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
3. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста : учеб. пособие. М. : Флинта: Наука, 2009. 520 с.
4. Галиева М. А. Язык художественного пространства: Н.В. Гоголь, Э.Т.А. Гофман // Текст, культура, перевод. Сборник статей по материалам международной конференции 23 – 25 мая 2012 года. – Рига, 2012. – С. 44–53.
5. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М. : Флинта, 2005. 248 с.
6. Жеребило Т.В. Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста: Словарь-справочник. Назрань: ООО «Пилигрим», 2011. 108 с.
7. Карпинец Т.А. Художественное время и языковые средства его репрезентации (на материале повести А. С. Пушкина «Метель») // Вестник КемГУ –2012. – №4, Т. 3. – С. 238–242.
8. Крестовский В. Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных): Роман: в 2 кн. – Кн. I: Ч. 1 – 4: Старые годы и старые грехи; Новые отпрыски старых корней; Два уголовных дела; Заключенники / Вступ. ст. М. Отрадина, подгот. текста; [примеч. Т. Орнатской]. – Л. : Худож. лит., 1990. 704 с.
9. Крестовский В. Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных): Роман: В 2 кн. – Кн. II: Ч. 4 – 6: Заключенники; Голодные и холодные; Падшие. Коемуждо по делом его / Подгот. текста; [примеч.Т. Орнатской]. – Л.: Худож. лит., 1990. 800 с.
10. Печетова Н.Ю. Языковые средства организации времени и пространства в современном художественном произведении [Электронный ресурс] // Якутск. – 2013. – С. 180–184. – Режим доступа: <http://slovo.s-vfu.ru/?p=251>.
11. Смирнова Е.Н. Языковые средства выражения пространственных отношений в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: дис. канд. филол. наук. Ярославль, 2009. 169 с.

12. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: за и против : Сб. статей.– М., 1975, 469 с.

13. Харлова Е.А. Предложно-падежные формы со значением темпоральности в произведениях В. Обручева «Плутоний и А. Конан Дойла «Затерянный мир» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 11. – С. 195–199.

УДК 82.091. «17»

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ДИАЛЕКТИКА СОЮЗА И/ ИЛИ ПРОТИВОСТОЯНИЯ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

И. В. Лимборский,

доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой прикладной лингвистики,
Черкасский государственный
технологический университет,
18005, Черкассы, ул.Седова, 8, кв.1,
8 (04720) 73 – 62 - 22, e-mail
limborsky@mail.ru

Аннотация

Лимборский И.В. Литература и философия: диалектика союза и/ или противостояния в эпоху Просвещения.

В статье анализируется процесс взаимодействия и взаимосвязи философского и художественного дискурсов в эпоху Просвещения. Цель статьи – проанализировать парадигму идей и символов эпохи Просвещения в контексте проблем глобализации. Используя метод сравнительного анализа автор не только указывает на общие проблемы их взаимодействия, но также и противостояния в попытках представить мир и человека в эпоху Просвещения и сегодня, в эпоху глобализации. Эпоха глобализации предлагает новое переосмысление противостояния философии и литературы в новой культурной ситуации.

Ключевые слова: литература, философия, взаимодействие, противостояние, Просвещение, глобализация.

Summary

Limborskyi I.V. Literature and Philosophy: The Dialectic of Interaction and/ or Opposition in the Epoch of Enlightenment.

The article discusses the processes of the interaction and interplay of philosophical and literature discourses in the epoch of the Enlightenment. The aim of this article is to analyze the paradigm of Enlightenment ideas and symbols in the context of the problems of globalization. While using the method of comparative analysis the author accents not only the general problems of their interconnection, but also on the opposition between them in their attempt to interpret the world and the individual in the epoch of Enlightenment and nowadays in the epoch of globalization. The epoch of globalization in some instances reinterprets this opposition of philosophy and literature in a new cultural situation.

Keywords: literature, philosophy, interconnection, opposition, Enlightenment, globalization.

Проект Просвещения, который последовательно и иногда с нескрываемым ликованием критиковали лучшие умы XIX – XX веков, с новой силой напомнил о себе сегодня, уже в XXI веке. И хотя успешное развенчивание Западом тупиков собственного, западного логоцентризма все еще продолжается, иногда поражала методологическая «простота» постпросветительского реформирования интеллектуальной традиции XVIII века. Сегодня для многих уже очевидно, что представители последнего эшелона этой критики – деконструктивисты, постструктуралисты и постмодернисты – по большому счету тоже были «детьми Просвещения», которые стерлись «следы памяти» о том, из какой собственно интеллектуальной традиции берет начало их собственная мысль.

Впрочем, уже представители мультикультурализма в последнее десятилетие прошлого века склонялись к более осторожным оценкам Просвещения и искали возможности с помощью новых стратегий «прочтения» модернизировать старые просветительские ценности с поправкой на культурные различия и постсовременное многообразие [8, с.119]. Не удивительно, что фронтальная атака на Просвещение сегодня постепенно утрачивает былой эмоциональный пыл и появляется даже ностальгия по «утраченному» и «деконструированному» первоисточникам. В результате культурный слой XVIII века обретает дополнительные аргументы своей «легитимности», а к мысли просветителей апеллируют как к особому способу опрокинуть очередную «иерархию ценностей» и открыть новое пространство для более утонченных «интеллектуальных игр».

Цель статьи – проанализировать диалектику взаимодействия и противостояния философского и художественного дискурсов в эпоху Просвещения, которые, сформировав определенный культурный союз/ противостояние, «проросли» своими противоречиями в эпоху глобализации, создав клишированный и ошибочный стереотип их «плодотворного союза», хотя и не лишённого противоречий. Наиболее плодотворным при этом представляется метод компаративного анализа, который позволяет сравнить различные типы и способы видения и синтеза реальности в литературе и философии.

Именно к Просвещению все чаще обращают свои взоры и теоретики нового глобального «мирового порядка» в попытках понять истоки и механизмы таких явлений как «гибридизация», «мультикультурализм», транскультурация, «пограничное сознание», «интеркультурализм», «постколониализм» и «посткультура». Сегодня у отдельных исследователей можно

даже прочитать, что постсовременное понимание «европейскости» своими истоками уходит в Просвещение, а идея Европейского Союза четко и рельефно прослеживается уже в трудах Монтескье [12, с. 34–36].

Даже при беглом взгляде общая риторика глобализации с ее апологией «открытого общества» и неоуниверсальных ценностей оказывается близкой к метафоре Просвещения о возможности безграничного расширения пространства знания. Это в полной мере касается и метаязыка постсовременной гуманитаристики, в которой любой научный анализ сегодня претендует на то, чтобы быть оформленным по законам художественного текста как определенный «нарратив» со всеми свойствами беллетристического повествования. А это в свою очередь возвращает нас к Просвещению, где сложился динамичный и очень сложный союз «точных наук», «философии» и «литературы». Сложный настолько, что в результате процесс, который Б. Рассел называл процессом «обожествления разума», часто приводил к совершенно неожиданным результатам.

Уже в конце XVIII века Французская революция во время Террора привнесла тут, как известно, очень важные коррективы. Причем в контексте постсовременной реинтерпретации научной и художественной парадигм Просвещения тут проявляются новые, незамеченные ранее модусы истолкования известных фактов. Так, например, хорошо известна история о казни Антуана Лавуазье – блестящего ученого, основателя современной химии, который был привлечен к суду революционным трибуналом. Как член комиссии по земледелию он был обвинен в заговоре с врагами против собственного народа. Когда судьей стали убеждать, что перед ними – величайший ученый, председатель суда Жан-Батист Коффиналь произнес: «Республика не нуждается в ученых!», – и Лавуазье был казнен на гильотине. Можно заметить, что в этой «войне» аргументов ощущается «дух» эпохи, которая, с одной стороны, постулировала принцип обязательного рационального обоснования собственной правоты, а с другой – провозгласила метафизическую установку на единство «аргумента», то есть «мысли», и самой действительности. В данном случае речь идет о поступках, которые должны последовать в результате решительного опровержения «чужой» и «чуждой» позиции как ее понимал судья, причем «жизнь» и «смерть» выступали не как опосредованные «знаки» художественного творчества, подчеркивающие игровую природу такой правоты, и не как предмет философской рефлексии, а как дискурс самой реальности. Действительная метафизика слова и поступка не просто соперничали с литературой и философией, а придавали им более осязаемый в своей парадоксальности смысл. Рациональные, разумные принципы и логические средства, положенные в основу и художественного образа, и фи-

лософской мысли в начале XVIII века, как оказалось, вовсе не гарантировали избежания «безумного» результата в конце столетия.

В рамках альянса «философии» и «литературы» в XVIII веке происходили процессы стабилизации, обретения чувства «безопасности» индивида, который пытался избежать сферы непредсказуемости и отсутствия знания о том, что вызывает ощущение неопределенности, нефиксированности, отсутствия «смысла». Естественно, что любое «приращение знания» постулировалось как благо. Однако часто наблюдались процессы не столько обретения смысла, сколько его изобретения, «приписывания» смысловых интенций многим явлениям и предметам в том ракурсе, который мог «удовлетворить» просветительский разум. Судьи Лавуазье фактически не столько отошли от этих постулатов, сколько придали им практическую направленность в попытке «контролировать» мир с помощью идеи.

В XVIII веке не сформировалось универсального критерия во влиянии философского «непосредственного знания» на художественную мысль. Более того, с особой силой заявили о себе не центрированные, а центробежные тенденции, в которых проявился не столько «дух» интеграции философии и литературы, сколько соперничество, конкуренция, борьба за власть интерпретации. Доктрина Просвещения не была цельным и единым бастионом, «прозрачной» в своих интенциях – в ней четко проступали «точки разрывов», проявлялась дискретность по отношению не только к идейным «врагам», но и к «единомышленникам». Свифт, например, разделял скептицизм Монтеня, но придал его идеям в своих произведениях художественное обаяние и иронию. Дефо целиком полагался на философско-политические воззрения Локка, однако, наполнил их утилитарным смыслом. Филдинг многое почерпнул из Шефтсбери, но философские идеи попытался оценить с помощью юмористических инвектив. Стерн – одновременно из Локка и Юма, но сделал это с явным упором на «чужачество» и «балагурство». Вольтер восхищенно называл Локка «нашим Декартом», но в трактате «Несведущий философ» (1766) выделил раздел «Против Локка», где упрекнул философа в чрезмерной легковёрности и доверии к непроверенным фактам. Смоллетт разделял пессимистические взгляды на природу человека Гоббса и Мандевилля, но в своих романах сохранял доверие к «доброй» человеческой природе. Одним словом, здесь наблюдалось не столько стремление «эмпирически», непосредственно в художественном дискурсе реализовать тезис о возможности артикуляции метафизической «истины», сколько процесс усложнения самой «архитектуры» художественной мысли, наделения ее новыми функциями, способами репрезентации и расширением самого «се-

мантического поля» художественного текста на путях интеграции философской и художественной мысли в пространстве духовной культуры. А это, конечно же, требовало особого реципиента, который мог бы быть интегрирован в процесс приобретения/изобретения/открытия смысла, причем иногда даже на уровне банальных бытовых повседневных отношений, в чем особо преуспела художественная мысль, в частности английский роман XVIII века с его интересом к эмпирическим сторонам бытия, преломленным через жизненный опыт самого автора. Вместе с тем наблюдалась определенная онтологическая «уверенность» человека этой эпохи, который стремился соотносить свое поведение с определенной эпистемологической установкой, почерпнутой у философов и писателей, а потому и неудивительно, что у него рождалась иллюзия, будто бы каждый, без исключения, может быть соучастником интеллектуальных «сражений» великих современников. Вполне понятна в этом плане ирония Б.Рассела, который однажды заметил, что философы и писатели XVIII века часто писали для «досужих джентльменов».

С другой стороны, это открывало знаковые перспективы для диалога-спора литературы и философии. В.Виндельбанд в лекции 1899 года «О философии Гете» обратил внимание на то, что немецкие писатели Гете и Шиллер поставили смелую задачу – найти «систему разума» и, самое важное, смогли, по его словам, «проформулировать ее». Определение «системы разума» как насущной проблемы философской мысли, а также интеллектуальный дискурс вокруг нее обретали статус онтологического императива, который был способен обосновать целесообразную связь всех сфер жизнедеятельности человека, в том числе собственно литературы и философии. При этом момент «проформулирования» скорее относится к сфере литературы с ее интуитивно-метафорическим языком, чем к философии, которая не столько выявляет («формулирует») смысл, сколько анализирует его.

Именно в XVIII веке рядом с понятием «популярная литература» появляется и «популярная философия». Это состязание словесности как игры словом и философии как игры мысли иногда приводило к очень оригинальным результатам. Поэтическая многозначность литературных тропов открывала новые возможности для научного дискурса, а потому художественные средства литературы органично вплетались в разные способы философствования. Так, не без влияния французской литературной традиции, в частности Ж.-Ж. Руссо, И.Кант пишет «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1764) – произведение с тонким юмором и иронией, где изящество мысли философа граничит с афористичностью тонкого и проникновенного писателя. Но самое примечательное – здесь нет четких логических определений и постулатов, мысль теку-

ча, пластична, образна. Ритм и структура текста напоминают не трактат, а скорее эссе, которое в отдельных местах переходит в прозу. Автор обращается к зрительным образам – цветущим лугам, снежным вершинам, которые поднимаются над облаками, долинам с бегущими по ним ручьями. Есть здесь и предполагаемый диалог между мужчинами, у которых Кант признает «глубокий ум», и женщинами, обладающих «прекрасным умом». В вышеперечисленном, конечно же, очень мало того, что принято считать собственно «философией» в западном понимании этого слова. Показательно, что «Наблюдения» заслужили популярность у широкого круга читателей, выдержали восемь переизданий и принесли Канту «славу модного писателя» [3, с. 18]. Позднее в «Критике способности суждения» (1790). Кант будет настаивать на внекатегориальном понимании прекрасного, лишённого необходимости заявлять о себе посредством «понятийных» дискурсов: «Прекрасное – то, что познается без [посредства] понятия как предмет необходимого удовольствия» [5, с. 245]. Вспомним и о том, что во второй половине XVIII века в Германии нашел распространение термин «прекрасная наука» (*schöne Wissenschaft*), которая распространяется и на философию, и на поэзию, претендующую на провозглашение метафизических истин. Появляются также термины «философия истории» (Вольтер) и «философия поэзии» (Баумгартен).

Вместе с тем философия часто дистанцируется от художественного дискурса, причем так, что ее «язык» приобретает особый статус при разработке метафизической проблематики. Уже у Лейбница наблюдается формирование научного языка с использованием субъектно-предикатной и математической логики, а также, как он их сам называл, «абстрактных доказательств». Б.Рассел, который видел исключительную роль философа в формировании новейшей философской мысли на Западе, был вынужден признать: «Лейбниц – скучный писатель, и его влияние на немецкую философию сделало ее педантичной и сухой» [7, с. 705]. В этом ряду нельзя не вспомнить философскую рефлексии К. Вольфа и его последователей, которые последовательно придерживались именно такой «сухой» аргументации и стиля мышления.

Если говорить о «философичности» художественного дискурса, то о некоторых писателях этой эпохи часто говорилось, что они часто выбивались из общего строя. Однако при более пристальном взгляде оказывалось, что все писатели были настолько разные, что вряд ли вообще их можно представить в одном строю и подвести под общий мировоззренческий знаменатель. Вполне очевидно и то, что выдающиеся писатели XVIII века не представляли собой единой и цельной «обоймы» единомышленников, каждый из них шел далеко не всегда в ногу с остальными. У каждого из них была своя «странность», свой эксцентрический «конек»

(hobby-horse) – черта джентльмена, о которой так иронично писал Л.Стерн в «Тристраме Шенди». Впрочем, сам Стерн, как, впрочем, и Свифт в Англии, и маркиз де Сад во Франции, и многие другие вообще выпадают из «обоймы» современников. А их очевидные аутсайдерство, эпатажность и чудачества предполагали настолько альтернативные, не в пример общепринятым, способы интерпретации и даже реинтерпретации человека и мира, которые проявили больше всего точек соприкосновения с последующими эпохами и в результате «вросли» в XXI век. Маркиз де Сад, этот просветитель с «отрицательным» знаком, автор романов, в которых была абсолютизирована эстетика отрицательных аффектов и в то же время первый писатель, употребивший словосочетание «философский роман», как никто другой оказался в какой-то мере «глашатаем» постсовременности. «Суть его произведений, – писал Ж. Батай, – разрушение не только предметов и жертв (которые находятся там только для удовлетворения буйной потребности все отрицать), но и самого автора его произведений» [1, с. 79]. В этом «разрушении автора» ощущаются первые импульсы того, что приведет через два столетия к «смерти автора», о которой так много говорили постструктуралисты и постмодернисты.

И уже совсем сопричастным постсовременным макроструктурным сдвигам в художественном сознании видится сегодня Л.Стерн, который своими эксцентрическими формами наррации оказался близок, по словам академика Д. Затонского, и к «постмодернистующим структуралистам», и «структуралистующим постмодернистам» [4, с. 129].

Впрочем, такие же тенденции касаются и тех авторов, которых принято отождествлять с «авангардом» Просвещения. При всем доверии к «непосредственному знанию», просветители сами черпали свою мысль далеко не всегда из собственного опыта, а из книг. Монтескье, к примеру, писал о персах, но Персию не знал. Хорошо известно, что он был в Австрии, Венгрии, Италии, Швейцарии, наконец, в Англии, но никогда не был на Востоке, жителей которого он видит не как реальный свидетель, а скорее как миссионер и путешественник, к тому же «заочный». «Этнографические сведения в «Персидских письмах» сводятся практически к нулю», – заметил в свое время Д. Коккьяра [6, с. 96]. И дело тут, как представляется, не столько в способах интерпретации «материала», сколько в особых модальностях художественного и философского дискурсов. Понять этот феномен представляется возможным при условии, если попытаться с позиции постсовременности определить вектор влияния философского дискурса на художественный и наоборот – художественной мысли на философию. Чтение и новая эпистемологическая парадигма знания существенно изменили не только поведенческие стереотипы человека XVIII века, но и навязали ему новые подходы к оценке самого процесса

творчества, поскольку стало очевидным, что в силу определенных причин человек не может «знать все», «побывать везде» и «объять абсолютно все мыслью».

Более того, писатели допускали и даже культивировали свободную «игру мысли», которая позволяла им перенестись не только в воображаемый эмпирический мир «другого» (араба, перса, караиба, индейца, дикаря и аборигена), а и в один из «возможных миров» (вспомним и о том, что в философии Лейбница уже разрабатывалась концепция «возможных миров»). Конечно, зачастую этому «возможному миру» приписывались те значения, символы и знаки, которые хотел видеть и закрепить в сознании читателя «просвещенный» европеец. Другими словами, освоение и присвоение таких альтернативных реальностей происходило на пути игрового изобретения «смысла» там, где на самом деле он мог и отсутствовать. С точки зрения реального философского знания – это выдумка, фикция, спекуляция, но с точки зрения художественности и литературы – это хотя и разрушает принцип «порядка и последовательности человеческих знаний» (Д'Аламбер), но привносит множественность интерпретаций, открывает возможность представить действительный мир как один из возможных, оставляет за ним право быть «иным», пребывать в другой модальности. А мир потенциального – это всегда очень тонкая грань действительности, где сходятся бытие и небытие; это – граница мира реального, его воображаемая альтернативная модель, которая открывает новые пространственные и временные характеристики. У просветителей этот мир возможного носит не казуальный, а субстанциональный характер, поскольку в противном случае утрачивалась бы связь знака и предмета, слова и вещи, – окончательный разрыв между которыми осуществит уже постмодернизм и мир предстанет в трагическом свете времени-пространства бодрийеровских симулякров. В XVIII веке наблюдалось взаимопроникновение не только географических и культурных, но прежде всего различных интеллектуальных и духовных «цивилизаций» (Востока и Запада, например), а также культурных «кодов» и различных модальностей – мужской и женской, рациональной и чувственной, центральной и периферийной и т.п. Эти модальности в постклассической картине мира наполнились, конечно же, другой семантикой, были прочитаны и проинтерпретированы согласно уже иных, непросветительских стратегий. Глобальные «неомиры» постсовременности противостоят принципиально созданию пространственно-временных объективных «миров», как у Лейбница, и даже ситуативных «миров» в хайдеггеровском понимании их как «Dasein» (тут-бытия). Эти «неомиры» способны существовать в системе координат уже не исторического времени, каким его видели просветители, а скорее «хронотекста», в котором в эпоху глобализации роль пове-

ствователя-нарратора присваивает себе государство, в результате чего создается метанарратив, в котором до недавнего времени постмодернистское реальное оказывалось реальнее, чем сама реальность. Не удивительно, что литература актуализирует феномен «отсутствия» (скажем, романа, на место которого претендует «комментарий к потерянному тексту», как у Петера Корнеля в «Путях к раю», или реконструкция рукописи «Хазарского словаря» согласно логике «бреда во сне», как у Милорада Павича) как явление не противоположное «присутствию», а как его «инобытие», как другую сторону, за которой признается полное право на «бытийственность». И все же при всех этих тенденциях – и в этом единодушны многие теоретики глобализации – подобная неопределенность, чересчур решительный сдвиг в сторону нового гиперреального мироустройства «заставляет нас искать центр, который сдерживает» [8, с. 35]. У монокультуралистов как представителей крайнего глобализма, как известно, этот центр был проинтерпретирован как примат «либерализма» и его интеллектуальных ценностей, где понимание «истины» сродни онтологической ценности, которую способен «охватить» только западный интеллект.

Центризм в разных его модификациях от «рацио-» до «евро-» – это как раз то, в чем в первую очередь упрекали XVIII век. Но при этом нельзя забывать и того, что сама идея подобного «центризма» претерпела сложную эволюцию уже в эпоху Просвещения и фактически рождалась в сложнейших умственных «битвах» того времени. «Центризм», как известно, не обошел стороной и литературу. И речь здесь не только о превалировании определенного комплекса представлений, в основе которых – «свобода мысли, которая признает только свое собственное право», как об этом писал П. Азар [10, с. 122], но и об особой структуре художественного произведения. «Центральная» позиция автора в нем, который ставит себя вне спора, вне дискуссии и видит свою роль в том, чтобы не убеждать читателя и полемизировать с ним, а «просвещать» его, рождала особый «авторитет письма». За ним прочно укреплялась функция объяснения и изменения мира, причем даже тогда, когда эта истина не «открывалась», а «изобреталась» в результате сложных интеллектуальных «игр разума». Возможно, многим просветителям и их последователям казалось, что они уже контролируют реальность, может быть, даже историю (как это продемонстрировал судья на деле Лавуазье Коффиналь), но на самом деле оказывалось, что история контролирует их (Коффиналь был сам казнен).

Апология «империализма» разума сопровождалась уже у самих просветителей извечными сомнениями, самокритикой, поиском стратегий «самоуточнения» и постоянной «саморефлексии». И у Вольтера, и у Дид-

ро, например, это проявилось в особом способе построения и развертывания философского спора в произведениях, где высказывались часто спорные истины, которые нуждались в дополнительных интеллектуальных усилиях со стороны читателя в процессе их интерпретации. Более четко свою собственную позицию Вольтер высказал в «Назидательной проповеди, прочитанной в приватном собрании в Лондоне» (1765, напечатана в 1767): «Я не питаю дерзкого намерения вас поучать; я лишь исследую вместе с вами истину» [2, с. 374]. А это уже звучит как приглашение к беседе как равноправному диалогу, где «другой» будет услышан, по крайней мере к нему будут прислушиваться. Конечно, подобное принципиально дистанцируется от симптомов господства и подавления, которые часто и не всегда справедливо приписывали просветительскому дискурсу. Феноменологический голос «Я» как центр интерпретации в произведениях Вольтера и Дидро «распадался» на суму отдельных, условно «автономных» текстов, от имени которых говорили литературные персонажи. Показательно, что в их прозе возрастает роль сократовского диалога, где собеседник часто противоречит собственным рассуждениям и в результате вскрывается более глубокое противоречие между формой представления и его единичным содержанием. В отношении философии следует заметить, что у Канта уже окончательно закрепились тенденции не жесткого противопоставления-противоборства аргументов, не противостояние позиций автора и реципиента, а их примирения в попытках найти точки соприкосновений и сближений между двумя точками зрения.

Одним из первых, кто заметил «ходульность» и ограниченность центризма был Д. Свифт, у которого идея «центра» предстала в сатирико-гиперболическом освещении в «Путешествии Гулливера». «Могущественнейший император Лиллипутии» в документе, предписывающем нормы поведения для Человека-Горы, характеризует себя следующим образом:

«Monarch of all monarchs, taller than the sons of men; whose feet press down to the centre, and whose head strikes against the son» («Монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своею стопой упирается в центр земли, а главою касается солнца». – Перевод А. Франковского) [11, с. 68].

С точки зрения человека XXI века, в этих словах лиллипута-императора при всей гротескной иронии Свифта проглядывает особая «масштабность» и даже «глобальность» мышления. Фактически провозглашается: центр – это то, что является исходной точкой всех вещей и причин, подчеркивающая гегемонию «я», «своего» – «своих» ценностей, «своих» идей и даже «своего» видения собственной значимости. Это «свое» автоматически переносится на «других», которые должны его безоговорочно при-

нять. Гулливер после подписания документа, как известно, был немедленно освобожден от цепей и искренне поражался уму и находчивости лилипутов, принимал участие в морском сражении, был жертвой интриг, постепенно интегрируясь в их систему общественных отношений как «свой».

И хотя постструктуралисты и постколониалисты предупреждали о процессах «де-центрации» центра, глобализация опять возвращается к идее «центра», который распространяет свое влияние на «других», зачастую тех, кто не имеет резистентных механизмов самосохранения. Другое дело, что сам «центр» здесь оказывается в проигрышной ситуации, поскольку утрачивает способность к восприятию импульсов, которые идут от «других». В итоге в «маргинальном» положении оказывается сам «центр», так как он теряет цементирующую «точку опоры», т.е. то, что делает центр собственно «центром» (именно на нее претендовал в «Путешествии Гулливера» император Лиллипутии, который впоследствии желал сделать соседнюю империю Блефуску своей провинцией). Ущербность такого процесса провинциализации «центра» состоит в том, что он уже не способен самосовершенствоваться путем усвоения/присвоения «чужого» культурного опыта.

Таким образом, критика «центризма» в самых разных его проявлениях – это далеко не достижение постсовременной гуманитарной мысли. В сложной конкуренции в борьбе за «умы» и философия, и литература в эпоху Просвещения хотя и ставили часто знак равенства между «миром смысла» и «миром культуры», все же проявляли свою собственную автономию, продиктованную спецификой каждой из них в отдельности. И это касалось не только различных стратегий интерпретации мира и человека, но и различных «игр разума», с помощью которых осуществлялся процесс интеграции философского и художественного дискурсов. Эта интеграция как взаимопроникновение и одновременно как диалог-спор порождали особую логику эпохи Просвещения, провозгласившего тезис о сближении «миров» уже в XVIII веке. Импульсы и культурные «толчки» этой эпохи ощущаются сегодня, в эпоху глобализации, делающей упор на сближение культур и субкультур, на поиск нового единства через новое осмысление разнообразия мира, где всегда есть надежда на то, что будут услышаны те уникальные «голоса», к которым раньше никто не прислушивался.

Список использованных источников

1. Батай Ж. Литература и зло. М.: МГУ, 1994. 168 с.
2. Вольтер. Философские сочинения. М.: Наука, 1989. 751 с.
3. Гулыга А. Немецкая классическая философия. М.: Рольф, 2001. 416 с.

4. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио – АСТ, 2000. 259 с.

5. Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. – Т.5. 564 с.

6. Коккьяра Д. История фольклористики в Европе. М.: Издательство Иностранной литературы, 1960. 690 с.

7. Рассел Б. История западной философии. В 3 кн.: 3 изд., исп. /Подгот. текста В.В. Целищева: Новосибирск, 2001. – Кн. 3. 992 с.

8. Тлостанова М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. 400 с.

9. Фрезерстоун М., Леш С. Глобалізація, модерність і опросторовленія суспільної теорії: Вступ // Глобальні модерності /За ред. М.Фрезерстоуна, С.Леша та Р.Робертсона. К.: Ніка-Центр, 2008. С. 17 – 47.

10. Hazard P. Kryzys swiadomosci europejskiej 1680 – 1715. Warszawa, 1974. 412 s.

11. Swift J. Gulliver's Travels. London: Pinguin Books, 2003. 312 p.

12. Vanacher B. The Histoire anglaise: Towards a Cosmopolitan View of the Other // Re-Thinking Europe. Literature and (Trans)National Identity / Ed. N.Bemong, M.Truwant, P.Vermeulen. Amsterdam & New York: Rodopi, 2008.

the era of total annihilation of the human in man to create the image of the world, asserting humane values.

Keywords: *Oskar Lерке, magic words, landscape lyric, artistic language, humane values.*

УДК 821. 112.2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ЛИРИКИ ОСКАРА ЛЁРКЕ – НЕМЕЦКОГО ПОЭТА ВРЕМЁН ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

И. М. Мельникова,

кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков,
Самарский государственный технический университет,
443001, Самара, ул. Молодогвардейская, 244, корпус 8,
тел. +7 9171182662, e-mail: ir.ma53@mail.ru

Аннотация

Мельникова И.М. Художественный язык лирики Оскара Лёрке – немецкого поэта времён Третьего рейха.

Цель предложенной статьи – показать, как художник через внешнюю материальную форму произведения передаёт внутренний духовный смысл, разрабатываемого им образа. Для более полного прояснения нравственно-эстетической ценности творчества одного из крупнейших немецкоязычных поэтов XX века Оскара Лёрке автор обращается к исследованию художественного языка его лирики. В анализе автор опирается на основополагающие труды Ю.М. Лотмана, а также на теорию художественной деятельности автора, разработанную Н.Т. Рымарем. Названный метод позволяет полнее определить нравственно-эстетический вклад поэта не только в немецкоязычную, но и в мировую литературу. Ценность творчества Лёрке в том, что ему удалось в эпоху тотального уничтожения человеческого в человеке создать образ мира, утверждающий гуманные ценности.

Ключевые слова: *Оскар Лёрке, магия слова, пейзажная лирика, художественный язык, гуманные ценности.*

Summary

Melnikova I.M. The Artistic Language of the Lyrics by Oscar Lерке as a German Poet of the Third Reich Age.

The purpose of the proposed article is to show how the artist via the external material form of the work conveys the inner spiritual meaning of the image. For further clarification of moral and aesthetic values of one of the largest German-language poets of the twentieth century Oscar Lерке author refers to the study of the artistic language of his lyrics. In the study of artistic language the author relies on fundamental works of Y. M. Lotman and on the theory artistic author activity developed of N. T. Rymar. Named method allows to fully determine the moral and aesthetic the poet's contribution is not only in German but also in world literature. The value of art Lерке that he managed in

© И. М. Мельник, 2015

Цель данной статьи – выявить нравственно-эстетический вклад одного из наиболее ярких представителей немецкоязычной поэзии первой половины двадцатого века Оскара Лёрке (Oskar Loerke, 1884–1941). Его по праву считают одним из основателей магической природной лирики, течения, оказавшего значительное влияние в немецкоязычной поэзии на таких крупных поэтов, как В. Леман [3], П. Хухель, К. Кролов, Э. Ланггессер [2], Й. Бобровский [1]. Вместе с тем литературное течение получило неоднозначную оценку среди современников. В частности, Б. Брехт упрекал поэтов в уходе от суровой реальности, приравнивая его к предательству: «Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Vdume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt». («An die Nachgeborenen», 1939; «Что это за времена, когда / Разговор о деревьях почти преступление / Потому что замалчивает такое множество преступлений»; здесь и далее перевод наш. – И.М.) [11, с. 213].

Жизнь и творчество Лёрке пришлись на бурную эпоху рубежа XIX–XX вв., отмеченную целым рядом фундаментальных научных открытий и изобретений, позволивших человеку раздвинуть собственные границы, расширить горизонт видения и представления о мире. Одновременно с процессом расшатывания привычных устоев, моральных принципов, идеалов и нравственно-эстетических стереотипов и ценностей наблюдалась практика устанавливания границ и пределов для «другого». В самом общем виде духовная ситуация, сложившаяся в Западной Европе и, в частности, в Германии начала XX века, может быть охарактеризована как опыт переживания границы.

Изменения, произошедшие в сознании человека начала XX в., нашли своё воплощение в художественном языке. Языком становится форма, сама структура высказывания художника. Для более полного понимания произведения требуется метод, позволяющий ему предстать не как готовое, законченное, а в становлении, в диалоге художника с миром и художественным языком. Плодотворным методом в этом плане представляется метод, основанный на теории художественной деятельности автора, разработанной Н.Т. Рымарем совместно с В.П. Скобелевым [7]. В лирике времён Третьего рейха наиболее ощутимо обнаруживается осознанная активность творческого субъекта.

Эстетическая позиция художника выкристаллизовывается из личной встречи с миром, из его биографического опыта. Вместе с тем художник опирается на общечеловеческий культурный опыт, закреплённый в устой-

чивых структурах: нормах, канонах, традициях. Так, выбор темы и способы её развёртывания определяются не только биографическим опытом поэта, его предпочтениями, но и соотносятся с мерой, присущей роду и жанру.

Обращение Лёрке к лирике предопределилось его восприятием природы. Так, поэт, родившийся в Западной Пруссии, реку Вислу называл своей «второй матерью», а небо над ней – «своим вторым отцом» [9, с. 94]. Так он выражал своё чувство единения с природой. Воспитывался он няней-полячкой. Первые стихи начинающего поэта были написаны на польском языке, под впечатлением рассказов няни о мертвецах и чертях.

Лёрке получил хорошее образование. С 1907 г. он изучал в Берлине германистику и историю, философию, искусство и музыку. Прервав обучение, в 1908–1912 гг. он отправился в длительное путешествие по Германии и Франции. Яркие впечатления от поездок он записывал в дневник, который служил ему своеобразной кладовой будущих образов и мотивов. Премия имени Клейста, присуждённая Лёрке в 1913 году, позволила ему вновь совершить длительные поездки в Италию и Алжир, а также дала возможность издать первый сборник стихотворений (1915).

Несмотря на то, что природа занимает в творчестве Лёрке центральное место, его нельзя упрекнуть в уходе во внутренний мир и оторванности от происходящих политических событий. Одним из первых немецких поэтов он осудил националистические настроения в обществе, вызванные Первой мировой войной. Всеобщую военную мобилизацию он открыто называл «самым худшим и злейшим, что только мог выдумать человек» [9, с. 94].

С 1917 года Лёрке в качестве лектора издательства С. Фишера делал критический обзор поэзии начинающих поэтов. Работа отнимала много времени и сил. Итальянское путешествие совместно с Г. Гауптманом позволило не только хорошо отдохнуть от тягостной работы в Прусской Академии искусств (созданная в 1926 году секция поэзии выбрала Лёрке членом, затем сенатором и секретарём), но и послужило импульсом для создания новых стихотворений. Приход к власти нацистов круто изменил положение Лёрке. Он был снят с поста секретаря и тем самым лишён средств к существованию. По настоянию еврейского издателя Фишера, опасавшегося потерять издательство, Лёрке подписал в октябре 1933 года верноподданническое заверение в покорности Гитлеру. Это стоило ему мучительных нравственных страданий. По его словам, он не знал, сумеет ли с этим дальше жить.

В 1934 году на Лёрке по случаю его полувекового юбилея обрушился шквал хвалебных статей и поздравлений. Он почувствовал себя необычайно счастливым и отметил в дневнике, что теперь уверен, что его стихи не пропадут, прежде чем окажут своё воздействие на читателей [9, с. 102].

В этом же году вышел в печать шестой том его стихов под названием «Silberdistelwald» («Серебряный лес чертополоха»).

Однако тяжёлые переживания Лёрке и боль унижения из-за подписанного им документа подтачивали здоровье. Предчувствуя близкую кончину, Лёрке в своём завещании просил причиной смерти считать не болезнь, а его душевные переживания, вызванные падением ценности литературы и лирики в индустриальном обществе [9, с. 102]. Обращаясь к друзьям, он просил помнить, что «никогда не предавал человеческую честь и достоинство» [9, с. 95]. Лёрке умер в 1941 году от болезни сердца, оставив богатое поэтическое наследие, нравственно-эстетическую ценность которого ещё предстоит оценить.

В предлагаемой статье мы делаем попытку исследовать художественный язык Лёрке как реализацию нравственно-этических представлений поэта о мире. Так, в его ранних стихотворениях прослеживаются некоторые черты экспрессионизма. В стихотворении «Die Einzelrappel» («Одинокий тополь») мир предстаёт разорванным, больным: «Darüber steh'n wie eiternde Geschwüre / die Wolken. // Drin klafft, wie wenn er ewig bluten werde, / ein wunder Spalt von roter Fieberfarbe...!» («Над ним стоят, как гноящийся нарыв, / облака. // В них зияет, как будто вечно будет кровоточить, чудная расщелина красного лихорадочного цвета») [10, с. 27]. Яркие, пронзительные краски, болезненные образы, деформированное видение лирического субъекта передают его лихорадочно-возбужденное состояние. Метафорические образы создают экспрессионистскую фантастическую картину мира, в центре которой страдающее и кричащее Я. Сначала лирический субъект свою боль делегирует «земле», затем берёт всю боль на себя:

*Schon Nacht. Nichts mehr als Sturm. Narr ich! Ich darbe
Nach Licht, nur ich! Ich bin der Schrei: Licht, werde!
Ich bin der Finger in der Feuermarke
Und gebe meine Qual der ganzen Erde:
Hilf mir! [10, с. 27]
(Уже ночь. Ничего, кроме бури. Глупец! Мне
не хватает света, только мне: Я – крик: Свет, свету!
Я – перст в огненном рубце
и отдаю свои муки всей земле:
Помоги мне!)*

Шквал эмоций, взрыв чувств, переполняющих Я, экстаз и средоточие боли, постепенно сменяются более спокойным настроением. Лёрке обращается к типично экспрессионистской тематике – теме «человек и большой город». Однако его лирическое высказывание, теряя пронзитель-

ность и напор, приобретает ровный и осознанный характер. При этом образы всё так же необычны и ярки.

Так, в стихотворении «Blauer Abend in Berlin» («Голубой вечер в Берлине») [5] заметны черты импрессионизма и экспрессионизма, однако Лёрке удалось найти индивидуальный поэтический язык. Город – плод трудов человека, вытесняет его. Более того, город вступает в противоборство с самой природой. От него исходит угроза и для природы, и для самого человека, соорудившего большой город, где теперь не находится для него места. Однако ситуация, намеченная в духе экспрессионистов, разрешается у Лёрке иным способом. Благодаря сложной игре мотивов, тем и образов в их взаимодействии, сопоставлении и противопоставлении образ большого города развёртывается в поэтический образ мира, в котором есть место человеку. Система мотивов (мотив перевёрнутости, похожести, движения туда-сюда, игры света и тени) генерирует сквозной мотив, мотив игры. Так задаётся модус восприятия мира не как средоточие зла, боли и смятения, где царят смерть и неизбежная гибель в духе экспрессионизма, но вера в разумное поведение человека, в его способность гармонично встраиваться в высший порядок, действующий в природе.

Субъект не является теперь целью лирического высказывания, но только его исходной точкой. В стихотворении звучит в большей степени голос самих вещей, чем голос поэта. Лирический субъект теперь не вторгается в природу, не проецирует на неё своё возбуждённое состояние, но прислушивается к ней, к динамике происходящих в ней её собственных процессов. Так, природа у Лёрке предстаёт в образе Пана, античного бога лесов и полей, охотников и пастухов («Panmusik» – «Музыка Пана»): «Heut fñhrt der Gott der Welt auf einem FloЯе, / er sitzt auf Schilf und Rohr, / und spielt die sanfte, abendliche, groЯе, / und spielt die Welt sich vor» («Сегодня мировой бог плывёт на плоту, / он сидит на тростинке камыша / и играет нежную, вечернюю (мелодию мира), / и мир играет (её) сам по себе») [8, с. 221].

В стихотворении «Ans Meer» («К морю») снимаются пространственные и временные границы. Однако в единении с природой лирический субъект не сливается с ней.

*Der Nebel reiЯt, der albisch kroch
Aus meinem Blut zum Totenfeld:
Ein Morgen scheint ins Wolkenloch
Hoch auf die Welt [12].
(Туман рвётся, он нелепо выполз
из моих жил на поле смерти.
Утро светит сквозь дырку в облаках
свысока на мир).*

Лирическое Я физически чувствует связь времён, видит древние города и давно вымершие народы:

*Ein Weg weist nach Byzanz und Rom,
Fñr mich betritt ihn der Barbar.
Im Stein verwittert schon am Dom
Sein Mund, sein Haar [12].
(Дорога ведёт в Византию и Рим,
Я вижу: по ней идёт варвар.
В камне на стенах собора тронуты временем
Его рот, его волосы).*

Однако Я не застревает в далёком прошлом. Силой своего воображения он перебрасывает мостик в настоящее, позволяя прошлому длиться: «Doch wann bin ich? Der Morgen wdhrt, / Ein Rauschen ruft, ein Meer ist nah...» («Но когда я? Утро длится, / Шум прибоя зовёт, море близко...») [12].

Перед «ликот» всегда длящейся природы Я связывает в себе усиленным мысли прошлое и настоящее. Образ моря также поддерживает мотив изменчивости и одновременно постоянства, жизни и смерти. Море и накормит и отберёт жизнь, оно вечно.

Стихотворение «Der Silberdistelwald» – очаровательный образец магической природной лирики Лёрке. Амбивалентное восприятие мира получает здесь дальнейшую разработку. Лирический субъект восклицает: «Mein Vater du, ich hñte, / ich hñte dich, mein Sohn» («Мой отец ты, я храню тебя, / я храню тебя, мой сын») [10, с. 402]. Он максимально приближается к Пану – богу леса и всей природы, – называет его отцом и клянётся оберегать его, при этом он также осознаёт себя сыном природы, оберегаемым природой. Сложное переживание амбивалентности чувств лирического Я завершается его «исцелением». Надёжно запёртый за стенами своего дома, изолированный от внешнего мира, лирический субъект распаивает своё сердце, соединяясь с природой.

Преодоление собственной изоляции, открытость миру, умение видеть в явлениях жизни великий и вечный смысл самой жизни – в этом исцеляющая сила магии пейзажной лирики Лёрке. Цветок чертополоха, брошенный Природой вслед Пану, для глубокого причастия – священного таинства соединения с богом. Чертополох, обладающий способностью исцелять и оберегать, оказывается и знаком и посредником, благодаря которому происходит великое таинство причастия и лирического субъекта миру.

Именно это единение с природой придаёт твёрдость и мужество переживать экзистенциальную границу:

*Komm durch Umnachtetes!
Eine Handvoll Sand
Wie das Verweste
Deines eigenen Leibes, –
Staune, wie es vorbei dir fliegt! [10, с. 238]
(Пройди через помраченье!
Горсть песка,
Как разложившееся
Твоё собственное тело,
Удивись, как всё это пролетает мимо тебя!)*

Мотив двойственного восприятия мира: человек трактуется как одновременно и приносящий вред природе и страдающий от своих действий («Blauer Abend in Berlin»), природа – отец и одновременно сын («Der Silberdistelwald») – получает развитие: «Ich bin Trinker und bin Trunk der Trauer» («Я пьющий, и я глоток скорби»; «Der Wein der Nacht» – «Вино ночи») [10, с. 185]. Формула поэта созвучна шопенгауэровскому мотиву: Я и жертва, и палач в одном лице. Эту мысль Лёрке выражает ещё более остро: «Ich bin die unbarmherzige Schnur: / Gemordetes und Mörder bin ich auf Erden» («Я жестокий край: / убитый и убийца я на земле») [10, с. 248].

Образ шпагата, шнура как нельзя более передаёт двойственную природу границы, соединяющей и одновременно разделяющей. Граница, завершая одно, позволяет начаться другому. Дифференцирующая функция границы делает возможным существование явления, либо вещи, поскольку организуется внутреннее пространство. Вместе с тем граница сигнализирует о смене кода. [1, с. 9–26]. Осмысление этого феномена, привлечшего к себе внимание философов, культурологов и художников первой половины XX века, находит, пожалуй, наиболее полное поэтическое воплощение в следующих строках Лёрке: «Es freut sich der Schmerz, der Jubel weint auf, / Sie sind ganz bei dir, los aller Zeit» («Радуеться боль, ликование всплакнёт. / Они полностью с тобой, вне времени») [10, с. 253]. Боль таит в себе радость, ликование – слёзы.

В заключение отметим, что художественный язык Оскара Лёрке, выработанный поэтом в диалоге с реальностью и языками художественных форм, представляет не только эстетическую ценность, но и этическую. Поэт не даёт готовую картину мира, но магическая сила словесных формулировок, похожих на заклинание, проникает в сознание читателя, будит воображение, подводит к пониманию, как устроен мир. Хотя в его поэзии имеются очень явные, обвинительные строки в адрес тоталитарного государства, наиболее важным и практически бесценным оказывается то, что Лёрке удалось в мрачные для Германии времена, когда на неё опус-

тилась духовная ночь, выработать и предложить своим современникам позитивную стратегию мысли. Созданная им картина мира, в основание которой положен диалоговый принцип, явилась нравственной опорой и духовным ориентиром. Его лирика не просто эстетическое преобразование несовершенства жизни, а воссоздание объективно существующего порядка и мировой гармонии. Написанные Лёрке незадолго до смерти строки звучат как заклинание, предсказание и утверждение силы поэтического слова:

*Jedwedes blutgefьgte Reich
Sinkt ein, dem Maulwurfshьgel gleich
Jedwedes lichtgeborene Wort
Wirkt durch das Dunkel fort und fort [12].
(Любая, построенная на крови, империя,
Падёт, подобно холмику крота,
Любое, рождённое светом слово
Пройдёт сквозь тьму и будет действенным и дальше).*

Поэтическое творчество Оскара Лёрке таит в себе много интересных и, возможно, неожиданных наблюдений и открытий. Сделан первый шаг, и ещё предстоит исследовать основные литературоведческие категории (род, жанр, лирическое событие, мотив, тема и образ, метр и ритм, пространство и время, метр и ритм, архитектоника), как в их со- и противопоставлении реализуется нравственно-эстетическая позиция автора.

Список использованных источников

1. Мельникова И.М. Изоляция: биографический опыт границы и художественный язык границы: Монография. Самара: Самар. гос. техн. ун-т, 2011. 185 с.
2. Мельникова И.М. Архитектонические формы границы в лирике Элизабет Ланггессер // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Спецвыпуск 6. Нальчик: Каб.-Балк. ун-т, 2013. С. 247–256.
3. Мельникова И.М. «Старый маг точности образа»: художественный принцип Вильгельма Лемана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 3 (33): в 2-х ч. Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2014. С. 130–134.
4. Мельникова И.М. Пейзажная лирика Вильгельма Лемана: Стратегия ухода или противостояния? // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 101–105.
5. Мельникова И.М. Тема, мотив и образ как граница (на примере стихотворения О. Лёрке «Blauer Abend in Berlin») // Поэтика и метафизика художественного высказывания. Сб. научн. ст. к 70-летию д.ф.н., проф. Н.Т. Рымаря. Самара: Изд-во «Самарский университет». 2015. С. 151–162.

6. Мельникова И.М. Образ мира в магической природной лирике О. Лёрке («Der Silberdistelwald») // Эволюция и трансформация дискурсов: Языковые и социокультурные аспекты. Сб. науч. статей / отв. ред. С.И. Дубинин, В.Д. Шевченко. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2015. С. 319–325.

7. Bobrowski J. Meine liebsten Gedichte. Eine Auswahl deutscher Lyrik von Martin Luther bis Christoph Meckel. Union Verlag Berlin. 1985. 432 S.

8. Gebhard W. Oskar Loerke // Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Hg. von U. Heukenkamp und P. Geist. Berlin, 2007. S. 94–107.

9. Lörke Oskar. Die Gedichte. Hg. Von Peter Suhrkamp. 2 Bde. Frankfurt Main 1984. 530 S.

10. Режим доступа URL: www.poetenladen.de/gedichte/oskar-loerke.php (дата обращения 12.02.2013)

УДК 821.111-311.6'06

НЕОВИКТОРИАНСКИЙ РОМАН КАК ФОРМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ДИАЛОГА С ВИКТОРИАНСКОЙ КУЛЬТУРОЙ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ю. С. Скороходько,

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Таврическая академия,
Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295007, Симферополь, проспект Академика Вернадского, 4, тел. +7 (3652) 54-
50-36, e-mail: yulia-skorokhodko@yandex.ru

Аннотация

Скороходько Ю.С. Неовикторианский роман как форма интертекстуального диалога с викторианской культурой в английской литературе.

Целью данной статьи является исследование теоретических основ интертекстуального диалога между современной английской литературой и литературой Великобритании XIX века, воплощенных в форме неовикторианского романа. Исследование производилось на материале неовикторианских романов конца 1990-х – 2000-х годов. Для достижения целей, поставленных в статье, были использованы следующие методы литературоведческого анализа: типологический, культурно-исторический, сопоставительный, а также интертекстуальный анализ. В результате нашего исследования мы пришли к выводу о том, что в неовикторианском романе осуществляется постоянный диалог между викторианской эпохой и современностью, в ходе которого автор неовикторианского романа переосмысливает и интерпретирует викторианскую литературу и культуру. Интертекстуальность в неовикторианском романе реализуется на интертекстуальном и архитектоническом уровнях, проявляясь в форме заимствований, переработки тем и сюжетов, явной и скрытой цитации, аллюзивности, пародии, пастиша. Интертекстуальный диалог неовикторианского романа конца XX – начала XXI века с викторианской прозой осуществляется на уровне хронотопа, сюжета и композиции, на идейно-тематическом и персонажном уровне.

Ключевые слова: неовикторианство, неовикторианский роман, викторианство, викторианская литература, интертекстуальность.

Summary**Skorokhodko Y. S. Neo-Victorian Novel as a Form of an Intertextual Dialogue with a Victorian Culture in an English Literature.**

The article examines theoretical bases of the intertextual dialogue between a modern English literature and the 19-th century English one. Such intertextual dialogue is realized in a form of a neo-Victorian novel. To achieve the scope of the research the author of the article used the typological, cultural and historical, comparative methods of scientific research and an intertextual analysis. Through her careful analysis the author reveals that the constant dialogue between the Victorian era and modern one is taking place in a neo-Victorian fiction. The author of the neo-Victorian novel interprets the Victorian culture and literature while dialoguing both eras. An intertextuality in a neo-Victorian novel is realized on the level of an intertext and architext.

Keywords: neo-Victorianism, neo-Victorian novel, Victorianism, Victorian literature, intertextuality.

Одной из ключевых характеристик неовикторианской литературы в общем и неовикторианского романа в частности является их интертекстуальная связь с английской литературой XIX века.

Целью данной статьи является исследование теоретических основ интертекстуального диалога между современной английской литературой и литературой Великобритании XIX века, воплощенного в форме неовикторианского романа. Исследование производилось на материале неовикторианских романов конца 1990-х – 2000-х годов: «Квинканкс» Ч. Паллисера, «Бархатные коготки», «Нить, сотканная из тьмы» и «Тонкая работа» С. Уотерс, «Багровый лепесток и белый» М. Фейбера и «Смысл ночи» М. Кокса.

Интертекстуальность обнаруживается в неовикторианской прозе в следующих формах: заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, аллюзия, подражание, пародия и т.д. Все эти приемы постмодернистского письма позволяют автору неовикторианского текста переосмыслить и интерпретировать не только викторианские тексты, но и викторианскую культуру в целом, перенести читателя в викторианское прошлое и, что самое важное, посмотреть на него с позиций современности. А. К. Жолковский пишет: «В начале всякого слова всегда было какое-то чужое слово, литература [...] пронизана интертекстуальностью. [...] Интерес у исследователя интертекстов всегда двойной: увидеть как саму цитату, так и её новый поворот» [2, с. 18]. По нашему мнению, неовикторианский роман младшего поколения дает прекрасную возможность проследить «новый поворот цитаты». Интертекстуальность предполагает не просто автоматическое копирование текста одной эпохи в текст другой эпохи, а его интерпретацию, поэтому пастишизация, пародирование, палимпсест и плагиат как способы реализации интертекстуального диалога составляют суть неовикторианской прозы младшего поколения.

Об интертекстуальном характере неовикторианского романа свидетельствует присутствие в нем «текстов предшествующей культуры» [5, с. 36] и прежде всего – викторианского текста: это первое, что обращает на себя внимание в такой прозе. Викторианский текст в неовикторианском романе младшего поколения проявляется на текстовом и жанровом уровнях, поэтому, опираясь на классификацию типов взаимодействия текстов, предложенную Ж. Женеттом, следует особо выделить интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов и архитектстуальность, понимаемую как жанровая связь текстов [8, с. 13]. Абсолютное большинство исследователей современной литературы отмечает проявление обоих указанных типов взаимодействия текстов в неовикторианском романе: как интертекстуальности, так и архитектстуальности в той или иной форме [10, с. 16; 25; 16, с. 54; 18, с. 3; 7, с. 95; 6, с. 2; 12, с. 17–18; 20, с. 104; 17].

Еще одним свидетельством интертекстуальности неовикторианского романа является пастишизация и пародирование викторианского текста в нем. Как утверждают исследователи, английская литература последних десятилетий характеризуется наличием в ней огромного количества пародий и пастишей на викторианские романы [21, с. 135; 11, с. 250; 13, с. 114], хотя, по словам Р. Гилмура, в современных английских романах пастишизации и пародированию подвергается не только викторианский стиль письма, викторианская литература в целом, но и стиль жизни и отношений в викторианском обществе, викторианство вообще [9, с. 189]. В большой степени процесс пастишизации и пародирования коснулся романов Ч. Диккенса, Ш. Бронте, У. Коллинза и многих других викторианцев. Пародия и пастиш становятся неотъемлемой составляющей неовикторианского романа и позволяют писателям, с одной стороны, возродить традиции викторианской литературы, а, с другой стороны, с высоты рубежа XX – XXI веков критически оценить викторианскую эпоху, провести иронические параллели с современностью и через призму викторианства обратить внимание читателя на проблемы современной Англии.

В процессе пастишизации и пародирования происходит сопоставление двух «текстуальных миров», двух художественных стилей [3]. В связи с этим вызывает интерес наблюдение, сделанное К. Гутлебенем в отношении того, как следует трактовать неовикторианский роман: как насмешливую пародию или как подражательный пастиш викторианского романа. При частичных расхождениях в определении понятия «пародия», как правило, исследователи говорят о свойственной ему комичности [4, с. 268–269; 1, с. 467]. В свою очередь, пастиш не предполагает наличие комического эффекта, хотя его и отличает ироническое начало. Пастиш – это бо-

более нейтральный способ компиляции, представляющий собой, помимо всего прочего, имитацию стиля [24, с. 72–73]. Как поясняет Ж. Женетт, пародия – это шутивная трансформация, а пастиш – серьезная имитация [8, с. 37].

Предлагая различать неовикторианский роман-пародию и неовикторианский роман-пастиш, К. Гутлебен пишет, что если в романе преобладает сатирическое и критическое отношение к викторианцам и викторианскому образу жизни, если временная перспектива в нем современная, т.е. повествовательная ситуация и повествовательный голос относятся к XX веку, то такой роман следует считать неовикторианским романом-пародией. В этом случае впечатления достоверной имитации не возникает, а викторианские аллюзии, соотнесенность с викторианской эпохой носят пародийный характер. Напротив, если перспектива викторианская (персонажи, сюжеты, тематика, язык повествования определенно имитируют викторианские образцы), современный роман стремится повторить викторианский оригинал, представляет собой его «тень», то в этом случае говорят о неовикторианском романе-пастише [10, с. 8]. Неовикторианский роман является пастишем в том случае, если стиль его написания настолько близок к стилю викторианских писателей, что бывает трудно определить, было ли это произведение создано в XIX веке или на рубеже XX–XXI веков [там же, с. 25–26]. Так, например, в романе «Квинканкс» Ч. Паллисера перспектива повествования викторианская. Его автор придерживается легко узнаваемой викторианской манеры письма: «Квинканкс» характеризуется большим объемом и обстоятельностью повествования, изложением событий в линейном хронологическом порядке, в текст романа вводятся письма и дневники, используются свойственные прозе Ч. Диккенса и У. Коллинза сенсационные мотивы и т.д. Не случайно критики отмечают, что роман Ч. Паллисера – это произведение, авторами которого могли бы стать Ч. Диккенс или У. Коллинз [14; 10; 15; 23]. Роман «Квинканкс» мы считаем пастишем викторианского романа, что, впрочем, не означает, что в нем отсутствуют элементы современной повествовательной перспективы и современный взгляд на проблемы викторианской эпохи.

Романы «Бархатные коготки», «Нить, сотканная из тьмы» и «Тонкая работа» (С. Уотерс), «Багровый лепесток и белый» (М. Фейбер) и «Смысл ночи» (М. Кокс) совмещают в себе признаки пастиша и пародии: в них присутствуют элементы современного и викторианского взгляда на литературу и общество. Так, например, романы С. Уотерс, с одной стороны, построены на интертекстуальном и архитектуральном диалоге с романами «Джен Эйр» Ш. Бронте и «Оливер Твист», «Крошка Доррит» и других, Ч. Диккенса, романом в стихах «Аврора Ли» Э. Барретт Браунинг и т.д. С другой стороны, автор пародирует викторианскую действительность, использует противоречащие викторианским постмодернистские техники

письма (напр., фрагментацию повествования), привлекает определенные табуированные в викторианскую эпоху элементы поэтики – тематические, сюжетные, языковые (любовные сцены и т.д.).

К. Гутлебен, пишет также о свойственной современной литературе пастишизации в крайнем ее проявлении – о так называемом «присвоении» [10, с. 46]. Современные авторы «присваивают» названия и фрагменты текстов викторианской литературы, ее героев, сюжеты и композицию. Обложки современных романов украшают полотна известных викторианских художников: Д. Россетти, Дж. Ф. Уоттса и других. Таким образом писатели-неовикторианцы «претендуют на качество, соответствующее высокому викторианскому образцу» [там же], а также адресует читателя к викторианской эпохе, погружают его в нее, устанавливают интертекстуальную связь между викторианским и неовикторианским романом.

Интертекстуальный диалог неовикторианского романа младшего поколения с викторианским романом может осуществляться на нескольких уровнях: на уровне хронотопа, на уровне сюжета и композиции, на идейно-тематическом уровне, на уровне системы персонажей и на уровне языка. Интертекстуальная связь романа «Квинканкс» с романами Ч. Диккенса прослеживается на всех этих уровнях. В сюжете «Квинканкса» читатель находит столько мотивов, взятых непосредственно из романов Ч. Диккенса, что у него возникает «ощущение deja vu» (перевод наш. – Ю. С.) [10, с. 39, 41]. М. Малоун пишет, что, Ч. Паллисера удалось создать «не один, а все романы Диккенса» (перевод наш. – Ю. С.) [19, с. 2].

Рассматривая роман «Квинканкс» с точки зрения его связи с произведениями Ч. Диккенса, в первую очередь следует отметить уровень хронотопа: действие романа Ч. Паллисера разворачивается в викторианской Англии. Множество событий, о которых повествует роман, происходит в Лондоне – столице и олицетворении викторианского мира. Автор изображает Лондон как воплощение доминирования городского образа жизни, как главный мегаполис девятнадцатого века и индустриальный центр Западной Европы и, наконец, как центр всего викторианского мира, родоначальник и носитель викторианской культуры и викторианского образа жизни. В этом Ч. Паллисер наследует в своих романах традиции Диккенса-урбаниста. Он делает Лондон не просто фоном или местом развития сюжета, но и наделяет его особой силой воздействия на ход сюжета, поступки и характеры персонажей, вводя таким образом город в число героев своих романов. В романе Ч. Паллисера, как и в произведениях Ч. Диккенса, богатство Лондона соседствует с нищетой, величелие – с убожеством, а респектабельность – с преступностью. Таким же образом Лондон представлен в романах других неовикторианцев – С. Уотерс, М. Фейбера, Б. Старлинг, Л. Джексона.

Интертекстуальная связь между неовикторианскими и викторианскими романами прослеживается и на сюжетном уровне: история с кодицилом заимствована Ч. Паллисера из романа «Крошка Доррит»; тайна происхождения главного героя и его похищения бандой преступников, описание жизни лондонского дна – из «Оливера Твиста»; сцены трудного детства Джона Хаффам в романе «Квинканкс» напоминают читателю сцены из романов Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд» и «Николас Никльби». Многие явные и скрытые сюжетные параллели указывают на пастышность романа Ч. Паллисера. При этом у Ч. Паллисера образ лондонского дна, низостей и преступлений, на которые может быть способен человек, даны более реалистично, чем у Ч. Диккенса. Современного читателя гораздо в большей степени, чем в романах Ч. Диккенса, поражают нечеловеческие, недетские условия, в которых оказался маленький Джон Хаффам. Перед читателем разворачиваются истинно диккенсовские, но гораздо более безжалостные картины тяжелой жизни викторианских детей и использования детского труда, описания долговых тюрем и лондонского преступного мира.

Интертекстуальную связь с романами Ч. Диккенса и Ш. Бронте на сюжетном и композиционном уровнях можно обнаружить и в романах С. Уотерс «Бархатные коготки», «Нить, сотканная из тьмы» и «Тонкая работа». Ассоциации с романом Ч. Диккенса «Оливер Твист» возникают у читателя уже с первой страницы романа «Тонкая работа»: маленькая Сью смотрит в лондонском театре пьесу, поставленную по «Оливеру Твисту». Таким образом С. Уотерс заблаговременно подсказывает своему читателю, что сюжетные линии обоих романов будут схожи, хотя тот догадывается о замысле писательницы только в финале произведения, когда Сью, как и Оливер Твист, неожиданно оказалась богатой наследницей. Выяснилось, что миссис Саксби, вырастившая девочку и всячески выказывавшая ей свою любовь и заботу, была мошенницей. Она оберегала Сью лишь с одной целью – заполучить крупное состояние, наследницей которого должна была стать девушка. Роман «Тонкая работа» вступает в интертекстуальный диалог также и с романом Ш. Бронте «Джен Эйр». Поместье, в котором Сью должна была найти работу горничной и в котором частично развивается действие романа, называется «Briag» («briag» – «шиповник»). Читатель может легко ощутить аллюзию на роман Ш. Бронте: поместье, куда приезжает Джен Эйр и где она, как и Сью, встречает свою любовь и судьбу, называется «Thornfield» (от «thorn» – «колючка», «шип», «колючее растение»). Через такую текстуальную подсказку С. Уотерс стремилась, во-первых, акцентировать внимание читателя на значимости поместья «Briag» в судьбе Сью и, во-вторых, помочь читателю

сделать свои прогнозы в отношении развития событий в романе. Читателю достаточно легко выполнить эту задачу, поскольку роман Ш. Бронте хорошо известен каждому читающему англичанину.

Аллюзией на сюжет романа «Джен Эйр» является введение в роман С. Уотерс мотива дороги и мотива возвращения домой. Роман «Тонкая работа» оканчивается описанием возвращения Сью в поместье «Брайар» – место, которое стало ее домом, где родилась ее любовь, и куда ей хотелось во что бы то ни стало вернуться. С такими же чувствами после долгих страданий и испытаний возвращается в «Торнфилд» Джен Эйр. Ощущая интертекстуальную связь обоих романов, читатель отчетливее представляет себе героиню неовикторианского романа С. Уотерс: их душевные силы и глубину чувств, испытываемых ими, их способность бороться и преодолевать препятствия, умение понимать и прощать. В этом смысле мотив возвращения в родное гнездо и встречи влюбленных в романе «Тонкая работа» представляется весьма символическим, а названия поместий в романах С. Уотерс и Ш. Бронте, объединяя оба романа в межтекстовом диалоге, подсказывают читателю финал повествования.

Аллюзивность неовикторианского романа младшего поколения прослеживается на персонажном уровне. Увлеченность Ч. Паллисера викторианскими романами и его авторами, особенно любимым Ч. Паллисерам Ч. Диккенсом, видна уже и в том, какие имена дает писатель-неовикторианец своим персонажам в романе «Квинканкс». Главного героя произведения зовут так же, как и великого викторианского писателя – Джон Хаффам (полное имя Диккенса – Чарльз Джон Хаффам Диккенс); он родился в тот же день, что и Ч. Диккенс, – 7 февраля 1812 года. Кроме того, анализ образа Джона Хаффам обнаруживает его схожесть со многими диккенсовскими героями: Оливером Твистом, Дэвидом Копперфилдом, Николасом Никльби. Помимо главного героя, аллюзивны и другие персонажи романа «Квинканкс»: образ мистера Сайласа Клоудира – аллюзия на диккенсовского героя – мошенника Феджина, традиционный в английской литературе образ жадного еврея; образы пособников Клоудира ассоциируются с другими представителями преступного мира романов Ч. Диккенса. Герои, подобные мошеннику Феджину и его помощникам, оказались весьма популярными в неовикторианском романе – аллюзия на них прослеживается в «Тонкой работе» С. Уотерс. Читателя не покидает ощущение, что он погружается в преступный мир романа «Оливер Твист»: вор по имени Джон напоминает Джека Даукенса по прозвищу Ловкий Плут, Неженка – Нэнси, а миссис Саксби – самого Феджина.

В романе «Квинканкс» обращают на себя внимание два, на первый взгляд, несущественных, однако чрезвычайно важных с идейной точки

зрения персонажа: мистер Пентекост и мистер Силверлайт. Пентекост и Силверлайт, к которым переходит роль повествователя, ассоциируются с Панчем и Джоан, персонажами английского народного театра кукол. Они выступают в романе в роли учителей и советчиков Джона. Их мнения представляют два противоположных лагеря политического, экономического, социального, судебного устройства викторианской Англии [22, с. 135]. Их житейская мудрость и рассуждения на философские, политические и социальные темы помогают юному Джону Хаффаму разобраться в проблемах викторианского общества, понять окружающий мир, примириться с его несправедливостью, найти выход из сложных жизненных ситуаций. Благодаря философским отступлениям, сделанным Ч. Паллисесом от имени Пентекоста и Силверлайта как повествователей, читатель вместе с главным героем имеет возможность взглянуть на обсуждаемую ими проблему с двух противоположных сторон, понять все «за» и «против» возможного решения, найти свой собственный ответ на вопрос.

В результате нашего исследования мы пришли к выводу о том, что в неовикторианском романе осуществляется интертекстуальный диалог с викторианской эпохой, в ходе которого автор современного текста переосмысливает и интерпретирует не только викторианскую литературу, но и викторианскую культуру в целом. Интертекстуальность в неовикторианском романе реализуется на текстовом (интертекстуальном) и жанровом (архитекстуальном) уровнях и проявляется в форме заимствований, переработки тем и сюжетов (в первую очередь – викторианских), явной и скрытой цитации, аллюзивности, пародии, пастиша. Интертекстуальный диалог неовикторианского романа младшего поколения с викторианской прозой и прежде всего – с романами Ч. Диккенса осуществляется на уровне хронотопа, сюжета и композиции, на идейно-тематическом и персонажном уровне.

Перспективы данного исследования обширны. Изучение интертекстуальных особенностей отдельных авторов неовикторианских романов конца 1990-х – 2000-х годов ожидает пристального анализа.

Список использованных источников

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика; [пер. с англ., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
2. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 438 с.
3. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М. : INTRADA, 2001. 384 с.
4. Пародия // Литературный энциклопедический словарь / [общ. ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев]. М. : Советская энциклопедия, 1987. 268–269 с.

5. Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика. Антология; [вводн. ст. Ю. С. Степанов]. М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001 г. С. 5–44.

6. Ciocia S. 'Queer and Verdant': The Textual Politics of Sarah Waters's Neo-Victorian Novels [Electronic Resource] // Literary London. – 2007. – V. 5. – I. 2. – P. 1–25. – Mode of access: www.literarylondon.org. (дата обращения 1.03.2009).

7. Doblas R. A. Talking with the Dead: Revisiting the Victorian Past and the Occult in Margaret Atwood's *Alias Grace* and Sarah Waters' *Affinity* // Estudios Ingleses de la Universidad Complutense. – 2005. – V. 13. – P. 85–105.

8. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Editions du Seuil, 1982. 561 p.

9. Gilmour R. Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction // *Rereading Victorian Fiction* / [Ed. by A. Jenkins, J. John]. London: Macmillan Press Ltd., 2000. P. 189–200.

10. Gutleben Ch. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam : Rodopi, 2001. 248 p.

11. Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. – Oxford : Oxford University Press, 1982. 315 p.

12. Heilmann A., Llewellyn M. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-first Century, 1999–2009*. – London : Palgrave Macmillan, 2010. 323 p.

13. Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991. 438p.

14. Joyce S. *The Victorians in the Rearview Mirror*. – Athens, Ohio University Press, 2007. 240 p.

15. Kaplan C. *Neo-Victorian Dickens* // *Charles Dickens in Context*; [Ed. by S. Ledger, H. Furneaux]. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. P. 81–90.

16. Kirchknopf A. (Re)working of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts [Electronic Resource] // *Neo-Victorian Studies Online Scholarly Journal*. – Autumn 2008. – V. 1. – Issue 1. – P. 53–80. – Mode of access: www.neovictorianstudies.com. (дата обращения 1.08.2010).

17. Kohlke M.-L., Gutleben Ch. *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-witness to Nineteenth-century Suffering*. Amsterdam - New York : Rodopi, 2010. 418 p.

18. Letissier G. *The Crimson Petal and the White: A Neo-Victorian Classic* // [“Rewriting / Reprising – La reprise en littérature”], (Lyon, 13–14 oct. 2006) / Université Lyon. Lyon : Université Lyon, 2006. P. 1–8.

19. Malone M. *The Spirit of Dickens Present* [Electronic Resource] / M. Malone // *The New York Times*. – 1990. – March 4. – Mode of access: www.nytimes.com/1990/03/04/books/the-spirit-of-dickens-present.html. (дата обращения 19.11.2011).

20. Mitchell K. History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages. London : Palgrave Macmillan, 2009. 222 p.

21. Moore G. Twentieth-century Re-workings of the Victorian Novel [Electronic Resource] // Literature Compass. – 2008. – V. 5. – Issue 1. – P. 134–144. – Mode of access: www.blackwell-compass.com/subject/literature. (дата обращения 10.06.2009).

22. Onega S. The Symbol Made Text: Charles Palliser's Postmodernist Re-Writing of Dickens in «The Quincunx» // Revista Alicantina de Estudios Ingleses. – 1993. – V. 6. – P. 131–141.

23. Palliser Ch. The Quincunx. London : Penguin Classics, 1989. 1221 p.

24. Rose M. Parody: Ancient, Modern, and Post-modern. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 316 p.

25. Shiller D. The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel // Studies in the Novel. – 1997. – V. 29. – Issue 4. – P. 538–560.

УДК 811.111 + 809.7 + 820.89

НАРАТИВНА І ХРОНОТОПНА СТРУКТУРИ ФІЛІППІК У РОМАНІ ВІЛЬЯМА ГЕССА «THE TUNNEL»

С. О. Сушко,

старший викладач,
кафедра іноземної філології,
ПІНЗ «Краматорський економіко-гуманітарний інститут»,
84300, Паркова, 43а, Краматорськ, Україна
тел. (0626) 44-26-45; e-mail: info@kegi.com.ua

Аннотация

Сушко С. А. Нарративная и хромотопная структуры филиппик в романе Вильяма Гесса «The Tunnel».

Статья ставит целью исследование повествовательной структуры и определение хромотопов в пределах отдельной филиппики романа как наиболее крупного элемента его композиции. В романе проанализировано первую и четвертую филиппики (из 12), ведущими методами исследования являются наблюдение, сравнение, индукция, аналогия, обобщение, метод анализа ключевых эпизодов. К основным результатам работы относим ретро- и интроспективный характер нарратива в рассмотренных филиппиках, его тематическую диверсификацию, универсальный психологизм (новые возможности техники «потока сознания»), уход (мнимый) автора из повествования с помощью приема «Ich-Erzählung», определение отдельных хромотопов данного романа. Исследование является как необходимым, так и перспективным в плане изучения проблематики и жанровых разновидностей современного американского романа.

Ключевые слова: нарратив, хромотоп, протагонист, филиппика, рефлексия, структура, предисловие, дневник, память, амбивалентный

Summary

Sushko S. A. The Narrative and Chronotope Structure of Philippics in W. Gass's «The Tunnel».

The article focuses on the research of the narrative structure and elucidation of chronotopes within the novel's separate philippic, the latter being the largest unit of the book's composition. Out of twelve philippics, the first and the fourth ones have been analyzed. The main research methods are observation, comparison, induction, analogy, summation/generalization, the method of key episode analysis. The major results of research comprise retro- and introspective character of the narrative in the philippics treated, the narrative's thematic diversification, universal psychologism (new potential of the «stream-of-consciousness»), seeming 'escape' of the author from the narration with the «Ich-Erzählung» device, elucidating some of the novel's chronotopes. The

given research is believed to be topical and its continuation useful and fruitful in respect in respect of further studying the problematic issues and genre varieties of the modern American novel.

Keywords: *narrative, chronotope, protagonist, philippic, reflection, structure, foreword, diary, memory, ambivalent.*

Виокремлення художньої структури конкретного тексту є результатом цілої ланки аналітичних процесів – спостереження, рекомбінації, систематизації, пошуку аналогій та відповідностей теоретичним конструктам, формулювання припущень, умовиводів тощо. Прикметною особливістю літературознавчого дослідження є варіативність вирішення окресленої проблеми: один дослідник буде виокремлювати у якості першорядних ті чинники тексту, які не будуть визначальними для іншого фахівця. Тобто, суб'єктивний чинник дослідження в літературознавстві є атрибутом, який неможливо уникнути.

Ці міркування підтверджують серії різних тлумачень відомих текстів, починаючи від античності, і закінчуючи постмодерністськими творами та новішими жанровими утвореннями сучасної літератури. Свою еволюцію – від несприйняття, негативної оцінки до виваженої адекватної інтерпретації – мають відомі постмодерністські романи, як в англійській, так і американській літературах. В їх числі і роман В. Гесса «The Tunnel» (1995). Закладені у романі однопорядковість, 'одновартісність' різнобічних тем – суспільних і побутових, морально прийнятних і аморальних, високоестетичних і спотворених, їх аксіологічний ізоморфізм, дискурсивна неформленість фігури автора, замаскованої під наратора-протагоніста, видатний інтелектуальний та філологічний вимір дають підстави розглядати «Тунель» з полярних позицій. Полярність сприйняття роману з боку читачів і фахівців безумовно свідчить про його різне сприйняття й розуміння, про амбівалентність – маємо визнати – авторської позиції. Інша річ, чи ця амбівалентність є наслідком авторського задуму і плану, чи вона є не-свідомою, чи справа у надмірній ускладненості тексту чи це данина деконструктивному модусу постмодерністського письма. При всьому цьому маємо покладатися, перш за все, на текст твору, який, також маємо визнати, дає далеко не всі ключі до декодування твору.

Таким чином, підставами до аналізу наративно-хронотопної структури «Тунелю» (етапність якого в сучасній американській літературі ми неодноразово акцентували в наших попередніх публікаціях про роман) є наступні моменти: краще, повніше з'ясування змісту оповідних фрагментів у філіппіках, взятих окремо, автономно; встановлення провідних, лейтмотивних тем роману; визначення особливостей переходу у окремі філіппіці від однієї теми до іншої, іноді зовсім не узгодженої з попередньою; спроба розмежування наративних голосів протагоніста й автора (одна з найбільш пекучих дослідницьких проблем даного твору); пошук певних наративних

констант у просторі суцільного тексту та аналіз їх художньої специфіки; відстеження форм і засобів розбудови ключових дискурсів роману; на решті, встановлення першочергового месиджу (ідейного змісту) роману, визначення його переваг та недоліків.

Перш ніж переходити до аналізу окресленої проблеми, визначимося з поняттєвою базою категорій **наративу** і **хронотопу**. У наратології наратив не ототожнюють ні з повісткуванням, розповіддю про певну «історію» (*story*), ні з сюжетом як послідовністю подій у творі (*plot*), ні з дискурсом (*discourse*) як множиною мовленнєвих увиразнень певної сторони людського буття чи явища навколишнього світу. Наратив визначають як систему засобів та форм текстуального у вираженні розповіді, сюжету та дискурсу. Прозоре, неускладнене розмежування цих термінів надає американський дослідник Пол Коблі:

«...what is essential to the separation of all these terms is the recognition that narratives consist of a presentation of something, which is always, in fact, are – presentation. Alternatively, it might be said that story comprises “all the events that take place in a narrative”; plot comprises the “underlying causality that binds these events together and demands that some events be narrated and not others”; and narrative is “how all these events with underlying causality are narrated” – in what sequence, through which devices, and with what kind of narratorial voice (Cobley)» [3] – ...а наратив – це те, «як всі ці події з причинно-наслідковими зв'язками розповідаються» – в якій послідовності, за допомогою яких засобів і яким наративним голосом (переклад закінчення цитати).

При всій коректності цього розмежування зауважимо, що не менш вживаним у фаховому дискурсі є розуміння наративу як певної тематичної лінії – наратив спогадів, психологічний наратив, наратив безпорадності, ненависті, травми, щастя, радощів, кохання, ревнощів, заздри, конспірологічний, історіографічний, музичний наративи тощо. Як бачимо, цей перелік відкритий і безмежний. Виходом з цієї полісемії терміну може бути лише визнання двох тлумачень цього терміну як рівноцінних та взаємодоповнюючих. З одного боку, наратив – це свідомо розбудована система засобів і способів ре-презентації оповіді, з іншого – це відносно самостійний масив текстуальних фрагментів на певну тему.

Вивчення категорії хронотопу набуває нового й могутнього імпульсу у монографії М.М. Бахтіна «Форми времени и пространства в романе». Ця праця є яскравим прикладом парадигмальної зміни у науці про літературу, елементом наукової революції, про сутність і структуру якої писав Кун у своїй славетній книзі «Структура наукових революцій». Бахтін встановлює діалектичний зв'язок часопросторових координат у творі, виокремлює форми хронотопу відповідно до літературних епох та напрямків, окреслює перспективи подальших досліджень хронотопу.

При тому, що бахтінські вектори дослідження хронотопу залишаються фундаментальними, базовими, теорія хронотопу у наш час набуває нових вимірів, розширюючи й поглиблюючи своє концептуальне поле інструментарій. Бахтінська концепція хронотопу зазнала за останні десятиліття істотної еволюції за рахунок обґрунтування універсального характеру хронотопу, який здатний відображати й відтворювати не лише темпоральну та спадціальну координати тексту, але й багато інших вимірів – психологічний, аксіологічний, авто/фікціональний, конфліктологічний.

У концентрованому вигляді нова дослідницька парадигма хронотопу представлена у монографії Н. Копистянської «Час і простір у мистецтва слова» (2012). Одна з найбільш авторитетних вчених у вивченні хронотопу, Копистянська систематизує види і форми хронотопу у численні й розгалужені схеми, які дають наочне уявлення нової парадигмальної палітри хронотопу художнього твору [див. 7, с. 312–325].

Розглянемо систему наративів та окремі зронотоп рубіжного для сучасної американської літератури роману Вільяма Гесса «The Tunnel» (далі – «Тунель»). Автор розподіляє текст на дванадцять філіппік. Як відомо, філіппіка – це гнівна, викривальна промова, спрямована проти політичного противника, суспільних вад тощо. Отже, суттєві концепти роману – ГНІВ, НЕНАВИСТЬ, ЛЮТЬ, ВОРОЖІСТЬ – відтворюються, частково, в композиції роману. Ці концепти вербалізуються у формах інтелектуального, витонченого письма протагоніста / автора. Слід відразу ж зазначити, що при всій їх суттєвості ці концепти не можна вважати визначальними у творі.

Першій філіппіці роману «Тунелю» письменник дає назву LIFE IN A CHAIR. Її відкриває очевидна спокута, відчуття вини протагоніста-наратора, Вільяма Фредеріка Колера за щойно завершену працю «Guilt and Innocence in Hitler's Germany». Така критична самооцінка автора обумовлена низкою причин – і першою з них є розгубленість, сумнів, відчай від неспроможності уявити, для кого ж – таки він щойно написав свою книгу:

And now, here, where I am writing still, still in this chair, hammering type like tacks into the page, speaking without a listening ear, whose eye do I hope to catch and charm and fill with tears and understanding, if not my own, my own ordinary unforgiving and unfeeling eye [4, с. 4].

Не менш гострим є розпач Колера-автора від неминучого повторення у своїй книзі того, що вже було написано про Німеччину раніше, але ще більше – від неможливості пояснити те, чому не може бути раціонального пояснення (*where no reason exists and no cause is adequate*).

Розгубленість і розпач Колера вкупі з його родоводом та історією публікації його попередньої книги складають змістовий план першого наративного сегменту першої філіппіки. У хронотопному вимірі

роману цей сегмент, очевидно, є елементом ретроспективного хронотопу (ознаки якого висвітлені у монографії Н. Копистянської). Множина текстових увиразнень цього хронотопу складає більшу частину тексту твору та вагому частку художнього простору останнього.

Як буде показано далі у статті, перша філіппіка є розгалуженим на велику кількість сегментів і тем масивом тексту. Повертаючись до першого наративного сегменту, зазначимо, що його утворюють не лише названі чинники, але і низка інших мотивів. Так, зовнішнім, нібито, приводом для рефлексії Колера є необхідність написати традиційну передмову до своєї нової книги, рукопис якої лежить на письмовому столі у кабінеті Колера вдома. Але ця передмова чомусь ніяк не дається автору, і хоч він вдає, що не розуміє, у чому тут справа, внутрішнім зором він добре бачить причину. Це незбориме бажання написати історію власного життя, чи не більшу частину якого проведено Колером за письмовим столом вдома. (But each time I turned my pen to the task, it turned aside to strike me).

Кабінет Колера, його кабінетна праця є справжнім модусом його існування, як фізичного, так і інтелектуального, ментального, тут створена його наукова праця (і тут пишеться, власне сам роман «Тунель»!) Це дає підстави виокремити у творі кабінетний хронотоп. Останній є визначальним для першої філіппіки. Його актуалізує провідна ідея сприйняття життя, історичних і сучасних подій, культурних надбань людства з позиції розгубленості й розчарованості кабінетного вченого, яким позиціонує себе наратор-протагоніст Вільям Фрідріх Колер. Історик, університетський професор втрачає віру в свою науку і в самого себе як в історика, спроможного пояснити світ навколо.

Другий наративний сегмент утворює початковий (у низці наступних) сегмент спогадів Колера про Магуса Табора, неординарного професора історії в одному з університетів Німеччини, де протагоністу довелося навчатися у передвоєнні роки, на початку 30-х. Табор – кумир молодості Колера, його духовний та інтелектуальний наставник, якому Колер не зраджує навіть, коли сам стає професором історії. Табор є своєрідним камертоном уявлень і думок Колера про історію як наукову дисципліну. Колер поділяє скептицизм Табора («Сказаного Мега») до історії (*for Mad Meg, too, truth was the historian's gift to history*).

Третій наративний фрагмент – це суто постмодерністське ноу-хау, а саме розташування тексту на сторінці у нелінійній, експериментальній формі. У даному випадку маємо посередині текстового фрагменту пустий квадрат, зовнішні поля якого з чотирьох боків заповнені текстом, що є однією фразою. Незаповнений квадрат на папері – це пусте вікно, в яке, як портрет у раму, вкладається світ.

... except perhaps here, on this little windless page, where I'm beseeched by no one, heard by no one – unaffected, unaffacting – and can point my own direction if I any longer have one; live as though I have (and had) a life; let this vacant paper window frame a world. [4, с. 8].

Предметом четвертого нарративного блоку є роздуми протагоніста про доцільність ведення щоденника взагалі (*Is writing to yourself a healthier insanity than talking to yourself?*) та зневага до прожитого власного життя. Він у полоні міркувань про «пустелю власного життя», самотність, доречність одкровенень та настанов великих майстрів пера – Рільке, В. Вулф, Конрада, Чехова.

I pick up my dropped life in this calamitous century's sixty-seventh year; a year windy with unreason, noisy with nonsense and meaningless milling; ... Perhaps it is only a trampled package in the street – this life I pick up – and maybe my writing is its furtive unwrapping [4, с. 9].

Наступним, п'ятим, нарративним фрагментом першої філіппіки є спогад-інтерлюдія, спогад-інтермецо про найдорожчу його серцю коханку з минулого, Лу (Луїзу). Цей фрагмент є показовим стосовно характерного для розбудови Гессом перебігу думок та відчуттів свого протагоніста. (Колер, звичайно, не alter ego письменника, але Гесс наділяє його великою гамою власних роздумів та відчуттів, що є цілком природним для художника: головний герой не може бути фікціональним утворенням, зовсім чужим для автора). Отже, у фрагменті на три чверті сторінки маємо наступний перебіг: крісло Колера, одне на кафедрі і власне вдома, натяки на подробиці стосунків Лу і Колера, рефлексію з приводу виразу «Все, що мені потрібно» (*All I want*), принадливість тіла, побачення з Лу в офісі Колера, значення слова 'chair' у французькій мові (*flesh*), міркування стосовно очікуваної винагороди за написану книгу, місце роботи Лу, де Колер вперше її побачив.

Тема Лу(изи) та інших (очевидно, вигаданих жіночих персонажів) буде лейтмотивною далі у романі, формуючи один з аспектів п р о в о к а т и в н о г о х р о н о т о п у. Провокативність забезпечує часопросторова невизначеність цієї сюжетної лінії, дискурсивна форма зображення останньої (очевидний «плин розкутої свідомості»), завуальована мотивація рішення Лу розірвати стосунки з Колером та ін.

Окресливши нарративно-хронотопну структуру перших п'яти оповідних фрагментів філіппіки, ми проаналізували менш ніж чверть її обсягу. У більш стислому вигляді визначимо наступні оповідні сегменти філіппіки. Колер знову повертається подумки до «Щоденників» Андре Жіда, книга якого лежить й нього на столі, але він її не відкриває, натомість пригадує один з

її фрагментів. Далі Колер наводить поширену цитату зі своєї щойно написаної книги.

Протагоніст «Тунелю» намагається зрозуміти, у чому ж криється докорінна причина його гострого невдоволення власною книгою. Він продовжує аналізувати причини протилежного – від його власного бачення – тлумачення своєї першої наукової праці про нацистську Німеччину, так само, як не може зрозуміти, що так власно стримує його від, здавалося б, легкого, формального процесу написання передмови до нової книги. (*Yes, why hold back? The publisher is eager.*) Він весь час повертається у своїх спогадах до Магуса Табора, який мав найбільший вплив на його бачення історії.

Всеосяжна рефлексія Колера захоплює у свою орбіту пам'ять минулого (що він пам'ятає, а що – ні), вибірковість пам'яті, нещирість клішованих виразів (*I remember protesting*), міркування про психологію Гітлера, знову повернення до ступеню відвертості Андре Жіда. Наступні предмети рефлексії протагоніста (але, безумовно, й автора «Тунелю» також!) – емпіризм, класицизм, сутність письменницької професії, цитовані уривки з документів та преси Другого рейху.

В окремий нарративний шар, множину текстових фрагментів, оформлює письменник тему трагедії єврейства і євреїв за часів фашистського режиму у Німеччині. Саме за дещо амбівалентне розкриття теми Голокосту зазнав, на час виходу роману з друку (1995), Вільям Гесс найгострішої критики. З того часу дослідниками зроблено чимало, щоб розкрити лабіринти поезії В. Гесса та показати, що роман засуджує жахи Другої світової та Голокосту.

Художньо, стилістично, психологічно довершеною є у філіппіці інтерлюдія спогадів Вільяма Колера про своє дитинство. Яскраво увиразнюється у першій філіппіці також філологічний нарратив – літературна ерудиція автора, специфіка письменницького хисту, здатність ототожнення зі своїми героями, унікальний ідіюстиль Гесса-письменника.

З метою порівняння з першою, розглянемо одну з наступних філіппік роману, четверту, яка має назву TODAY I BEGAN TO DIG. Її нарратив утворюють три макротемати. Предметом першої є початок роботи над риттям тунелю під власною будівлею. Ейфорія Вільяма Фредеріка Колера не знає меж.

Друга макротема філіппіки оформлена в окремий розділ під назвою CULP. Це нарис про університетського професора, колегу Колера. Його нарративна структура заслуговує аналізу як стосовно форм виокремлення характеристики образу Колера, так і в площині співставлення з формами розбудови інших характерів роману.

Третю провідну тему філіппіки формує феномен сварки, лайки, супротиву (*quagrel*), який енциклопедично увиразнює вже не наратор, ідентичний протагоністу, а інший голос – а в т о ф і к ц і о н а л ь н и й (авторський

голос, за Бахтіним).

Кожну з цих макротем розкриває розгалужена тематична сітка, послідовність елементів у якій відтворює асоціативно-хаотичний перебіг думок наратора-протагоніста та голосу, який ми називаємо автофікціональним..

- Тунель:
1. ейфорія Колера з приводу початку роботи
 2. підвальне приміщення, пошук виправдання на випадок викриття з боку дружини
 3. внутрішня мова: уявний діалог з Мартою , дружиною
 4. внутрішня мова: зневага і сарказм Марти до ерудитів та дотепних софізмів чоловіка
 5. сентенція Колера у формі лімеру
 6. нападки Колера на Цицерона за його самовикривальні листи
 7. знову повернення подумки до передмови до написаної праці, сумніви в її чесності

- CULP:
1. вичерпні знання Калпа про північноамериканських індіанців
 2. Калп культивує у дітей зацікавленість етносом п.а. індіанців
 3. здатність Калпа ілюструвати навколишні звуки
 4. прикмети, в які вірить Калп
 5. відхилення наратора на іншу тему – спогади про Лу, коханку
 6. паралельний спогад про огидливу лайку з дружиною Мартою
 7. сумніви у здатності розуміти історію як метанаратив
 8. апологія лімериків

Текстовий фрагмент сварки є одним з сегментів фокалізації у романі. Раніше ми аналізували його під кутом зору його змістово-концептуального складу та постгуманістичної деструкції. Процитуємо фрагмент зі статті: «Раблезіанський за обсягом фрагмент на 34 сторінки метафорично зіставляє сімейну лайку з безліччю явищ, у тому числі з війною: “*Well, class, we were trying to make some sense of the quarrel the last time we met, you may remember, and the reason for our doing that was my belief that war works in history the way the quarrel works in a marriage or somewhat the way a feud functions in a backward society.*”» [3, с. 192] – Отже, шановні присутні, на минулому занятті, як ви, можливо, пам’ятаєте, ми намагалися дійти сенсу стосовно того, що таке сварка, а спонукало нас до цього вияснення мос

переконання, що війна функціонує в історії точнісінько, як сварка у шлюбі, або дещо на кшталт розбрату у відсталому суспільстві. [2, 387–388]

Наратив цього фрагменту суттєво моделює (за принципом шухляди в шухляді) типову наративну організацію перших двох фрагментів філіппіки. Схематично його можна представити наступним чином.

СВАРА (QUARREL)

третя макротема

експозиція, множина увиразнень сварки

«I have attended many a quarrel, ... as a contestant in most cases...; the grocer quarrels...»

конфронтація з Ласеллі, колегою-істориком

«A *casus belli* was little Lacelli. Lacelli. Who betrayed me by being».

приводи до сімейних сварок

«... the one with Martha which began that everlasting Sunday on the stroke of breakfast when Martha suddenly said, as she sliced the bread lengthwise along the loaf, ...»

лекція про феномен сварки:

«The quarrel has a structure and destiny which are quite definable ...»

сімейна сварка як модель війни

«The students will never understand my passionate and detailed exposition of the origins of war or my claim that they are to be found in the domestic character of quarreling, ...»

відхилення від теми: провалля у низці переносних значень

«The abyss is the nothingness you merely occupy when you are merely seen, simply sensed; ... when you become a ghost that cannot haunt a house or heart or thought».

Abyss, doom: етимологія та семантика

«The abyss exists only in English. ... The abyss is not geographical like Grand Canyon, ...»

відмінності сварки від провалля

«The quarrel has, first of all (and this makes it quite unlike abyss) . a bottom, a base, its secret cause and condition ...»

ретроспективна інсценізація з приводу розбитого посуду

«Well, I have broken one cutting board ... and a couple of ghastly plastic bowls which were supposed to be unbreakable. ...You said you liked them when we bought them, I remember, and I remember ...»

Дана схема лише частково ілюструє тематичну множину феномену свари і незаповнених векторів у ній значно більше. Але вона певною мірою формалізує та систематизує калейдоскопічний перебіг наративно-зображувальних фрагментів дискурсу свари у четвертій філіппіці роману.

Доповнимо таблично-схематичну репрезентацію наративної організації четвертої філіппіки переліком виокремлених нами різновидів текстових фрагментів. Комбінування цих різновидів у межах абзацу, періоду, надфразової єдності забезпечує єдине художнє й, підкреслимо, психологічне ціле. До їх множини відносимо:

- 1) твердження у формі короткого речення (ex. I am enormously excited. Culp is a calamity.);
- 2) розгорнута аргументація твердження;
- 3) асоціативно зумовлене відволікання на низку фактів, обставин, деталізованих описів;
- 4) неконтрольований наратором, але помітний навіть для нього самого перебіг його думок з однієї на іншу тему – назвемо цей перебіг п у н к т и р н а р е ф л е к с і я. Для останньої характерним є повернення до теми-лейтмотиву. Для Колера такою є оформлена в романтичний флер історія його позашлюбного кохання/роману;
- 5) чергування реплік персонажів в межах одного абзацу без жодних розділових знаків;
- 6) рефлексія в момент розмови, спілкування – л е к с и ч н а р е ф л е к с і я;
- 7) фрагменти метанаративу, або літературна рефлексія;
- 8) графічна організація тексту;
- 9) використання лімериків як концептуально навантаженої форми;
- 10) енциклопедично орієнтований опис явища, об'єкту, предмету (частково нагадує описи та мегапереліки Ф. Рабле).

ВИСНОВКИ. Підсумовуючи наш перший аналіз наративно-хронотопної структури «Тунелю», сформулюємо аспекти, які ми відносимо до результатів та висновків дослідження.

1. Аналіз наративно-хронотопної організації роману «Тунель» підтверджує його надскладну архітектоніку й водночас надає аргументів на підтримку поглядів на нього як на видатний, етапний твір сучасної американської літератури. «Тунель» синтезує велику гаму літературних технік, чим позиціонує себе переважно як постмодерністський твір, але при цьому роман актуалізує та демонструє також інші, індивідуально-новаторські форми наративу, перш за все, філологічну спрямованість тексту.

2. Складна, нелінійна, пульсуюча, інноваційна структура першої філіппіки роману є відбиттям свідомості та психологічного стану протагоніста твору, дуалізму його ставлення до суспільного та власного життя. З одного боку, Вільям Фрідріх Колер вкрай розчарований, збентежений своїм

інтелектуальним добутком, першою та другою книгою про нацистську Німеччину, з іншого – він прикладає зусиль, щоб показати вади та недомовки своїх книг, робить спроби, щоб розкрити ті істотні лакуни, які так турбують його у цих працях.

3. Нелінійну структуру окремої філіппіки «Тунелю» обумовлює й формує розгалужена низка субепізодів, наративно-зображувальних фрагментів, які групуються навколо певного предмету рефлексії, інтроспекції протагоніста твору: шойно написана книга, передмова до неї, доцільність щоденників як «регістраторів» людського життя, недостовірність історичного дискурсу, ненадійність та вибірковість людської пам'яті, феномени свари, фанатизму та велика кількість феноменів і ситуацій життя, суспільного й приватного.

4. Домінантою наративної структури окремої філіппіки, і роману в цілому, є зовні неконтрольований, зовні хаотичний перебіг думок протагоніста-наратора від однієї теми до іншої, але відразу ж цю хаотичність заперечує розгорнутий дискурс на обрану тему. Вбачаємо у такій діалектиці наративу роману синкретизм провідних наративних голосів роману, протагоніста й автора. Цей синкретизм є безумовним досягненням, але водночас і його проблемним аспектом. Проблема утворює складність розмежування авторського голосу й голосу наратора.

5. Малодослідженою проблемою (судячи з нашого огляду наявної фахової літератури) залишається хронотопна організація «Тунелю». Її подальший аналіз дозволить краще зрозуміти художній простір роману та структуру образу (анти)героя. Нами окреслено такі важливі, сутнісні хронотопи твору як кабінетний, ретроспективний, провокативний.

6. Розпочате дослідження наративно-хронотопної організації роману В. Гесса «The Tunnel» має, на наш погляд, методологічні та дослідницькі перспективи. До перших ми відносимо пріоритетну опору на текст художнього твору, а наукова, фахова література про твір, що аналізується, може бути опорою лише другого плану, а не навпаки. Така перспектива, звичайно, за умови володіння існуючим критичним дискурсом у певному дослідницькому сегменті, забезпечує переконливість, самостійність і певну новизну дослідження.

Продовження відкритого нами дослідження «Тунелю» В. Гесса має наступні напрямки і вектори. Це, перш за все, аналіз наративу як оповідної лінії і як текстуальних форм вираження окремих об'єктів художнього зображення у наступних десяти філіппіках роману, з залученням інструментарію наратології у більшому обсязі. По-друге, це пошук типології наративних форм і виражень у романі в цілому, аналіз їх адекватності й ефективності. По-третє, це вивчення роману під кутом зору його хронотопної структури, особливо з урахуванням нових досягнень хронотопної теорії художнього тексту. По-четверте, це можливе продовження дослідження

нарративів і хронотопів в інших творах письменника з подальшим їх порівнянням. Нарешті, це вивчення дискурсу діалогічності, який виразно прослідковується у «Тунелі», через призму його нарративів і хронотопів.

Список використаних джерел

1. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
2. Сушко С. Дихотомія «Гуманізм – постгуманізм: чи існує вона у сучасній англійській літературі?» // Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. Збірник наукових праць. Гол. ред. Н.О. Висоцька – К.: Вид. центр КНЛУ, 2013. С. 378–394.
3. Cobley P. Narratology. Second edition [Electronic Resource] // 2005. Mode of access: URL: <http://davidlavery.net/Courses/Narratology/JHGTC/Narratology.pdf> (дата звернення 3.04.2016).
4. Gass W.H. The Tunnel: Dalkey Archive Press. Second printing, 2007. 652 p.

УДК 82.0

РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД В ПОВЕСТИ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ГЛИНЯНЫЕ БУКВЫ, ПЛЫВУЩИЕ ЯБЛОКИ»

И. С. Юхнова,

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы,
Национальный исследовательский Нижегородский государственный
университет им. Н.И. Лобачевского,
603000, Нижний Новгород, ул. Б. Покровская, 37,
тел. (831) 433-84-13*121, e-mail: yuhnova@flf.unn.ru

Аннотация

Юхнова И.С. Русский культурный код и повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки».

Целью работы является осмысление отношений с русским языком писателей, формирование которых происходило в бывших союзных республиках в условиях двуязычия. Основное внимание в статье направлено на анализ художественной функции отсылок к произведениям русской классики в повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки». Методы исследования – культурно-исторический, герменевтический, историко-типологический. Основные результаты исследования состоят в том, что выявлены черты, характеризующие мышление писателей, создающих «литературу фронта». На примере повести Сухбата Афлатуни показано художественное решение проблемы межкультурного диалога – взаимодействия народа с чужой культурой и чужим языком, осмыслена функция цитат из русской классической литературы в повести.

Ключевые слова: Сухбат Афлатуни, «Глиняные буквы, плывущие яблоки», русская культура, Лермонтов, Некрасов, межкультурный диалог.

Summary

Yuhnova I.S. Russian Cultural Code in Sukhbat Aflatuni's Novel «Clay Letters, Floating Apples».

The aim of the work is understanding of relations with the Russian language of writers whose formation took place in the former Soviet republics in conditions of bilingualism. The focus of the article is directed to the analysis of the artistic features of references to the works of Russian classics in the novel of Sukhbat Aflatuni «Clay letters, floating apples». Research Methods – cultural- historical, hermeneutical, historical-typological. The main results of the study consist in the fact that revealed the features that characterize the thinking of writers, who create «the Frontier literature. On

the example of the novel of Sukhbat Aflatuni shown artistic solution to the problem of intercultural dialogue - the interaction of people with a foreign culture and a foreign language, comprehended the function of quotations from classical Russian literature in the novel.

Keywords: Sukhbat Aflatuni, "Clay letters, floating apples", Russian culture, Lermontov, Nekrasov, intercultural dialogue.

Одним из интереснейших явлений современной литературы стало творчество писателей, выросших на так называемых национальных окраинах – в бывших союзных республиках. Называют ее по-разному – «литературой окраин», «литературой фронта», в последнее время после появления книги Александра Эткинда «Внутренняя колонизация» стали использовать определение «постколониальная литература» [5], которое вызывает ожесточенные споры, так как заключает в себе оценочность и идеологичность, но не раскрывает сути самого явления.

Эта литература стала значимым фактом современного литературного процесса, поддерживается литературными премиями, но самое главное – очень интересна читателю (и не только выросшему в Средней Азии или на Кавказе), так как ставит важные онтологические проблемы.

Целью работы является осмысление отношений с русским языком писателей, сформировавшихся в бывших союзных республиках в условиях двуязычия. Основное внимание в статье направлено на анализ художественной функции отсылки к произведениям русской классики в повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки».

Что характерно для писателей, которые создают «литературу окраин»?

Прежде всего, осознание и «осмысление своей срединной, пограничной или соединяющей две части света позиции» [2]. Причем не только в географическом, но и в бытийном, культурном смысле этого слова.

Многие из них родились в смешанных браках. Так, Сухбат Афлатуни – сын узбека и еврейки, Тимур Пулатов – узбека и таджички. Но родным для них стал не только язык матери или отца, но и русский. С его помощью осуществлялось взаимодействие с миром: на нем они учились, читали, общались с друзьями. Такое многоязычие было естественным и органичным, а переключение с одного языка на другой не вызывало внутреннего конфликта.

Вот как сами писатели оценивали положение и функцию русского языка в их жизни и в культуре национальных республик. Цитирую «Манифест» группы «Малый шелковый путь»: «XX век дал нам достаточно примеров взаимодействия восточной и западной культур. Благоприятные предпосылки к этому обоюдному влиянию создавал уклад советского общества на среднеазиатских окраинах империи, обусловивший плодотворный деспотизм русского языка как языка науки и культуры, появление новой этни-

ческой общности в результате смешанных браков и европеизации местного населения. Полукровство явило новую «микрорасу» со своим особым менталитетом».

Русская литературная речь, привитая элитной прослойке коренных жителей азиатских республик, приносила в сочетании с традиционно восточным укладом быта и мышления весьма неожиданные плоды» [6].

Надо заметить, что в своих республиках эти писатели формировались в условиях не столько национальной, сколько интернациональной (под которой понималась прежде всего русская) культуры. Достаточно вспомнить школьные программы, в которых история и литература, например, Узбекистана давалась скупо и с определенными акцентами: фиксировались многовековая отсталость, деспотизм, религиозный фанатизм, национальная узость; внушалось, что в XX веке с приходом советской власти народу удалось перескочить из феодализма в социализм, который дал грамоту, науку и культуру. Тем самым тысячелетняя история народов обесценивалась, воспринималась как ложный путь. Замечу, что даже в полиграфическом отношении эти учебники серьезно проигрывали основным.

Кроме особых отношений с русским языком, общим у этих писателей оказывается и жизненный опыт. Они пережили крушение Советского Союза, распад государства, в котором выросли, как личную трагедию. Большинство из них родилось на рубеже 60-70-х годов XX века. Таким образом, распад Союза совпал с моментом их вхождения в большую, взрослую жизнь. И получалось, что начинать ее надо было в чужом государстве, с другой системой ценностей, с иными национальными приоритетами. А потому разрыв родственных, культурных связей, которые были значимы и дороги, воспринимался особо остро. По сути, это была утрата дома (и реальная, и метафизическая). Вот как говорят об этом сами писатели в процитированном ранее «Манифесте»: «Можно говорить о почти вещественном – шагреневом – исчезновении родины в привычном ее качестве.

Малая родина поэта – последнее, что ему остается, но и она понемногу вытекает сквозь образовавшуюся брешь. Не поэт в данном случае эмигрирует из родной страны – она покидает его, словно почва, уходя из-под ног» [6].

Вместе с тем, пройдя через катастрофу утраты родного места, они обрели весь мир, так как образовалась, по их словам, «российско-американо-израильская ойкумена», и человек, действительно, стал воспринимать мир как глобальную деревню, так как, где бы он ни оказался, он встречал соседа, друга, знакомого, земляка. Поэтому еще одной особенностью восприятия мира у этих авторов стал глобализм: они оказались не только привязаны к СВОЕМУ месту, а открыты всему мировому пространству. Не случайно герои произведений Д. Рубиной, А. Иличевского свобод-

но перемещаются по миру и ощущают себя органично в любой точке земного шара.

Характерно, как в этих условиях поменялось само соотношение «большой – малый»: традиционно под «старшим братом» понимался русский народ (вспомним выражение: «пятнадцать республик – пятнадцать сестер»), теперь же русский язык превратился в язык национального меньшинства (множественность смыслов слова «малый» в названии группы обыгрывается писателями во вступлении к третьему альманаху «Малый шелковый путь»¹).

Но именно на основе языковой общности и произошло объединение писателей и поэтов в эту литературную группу. Санджар Янышев, Сухбат Афлатуни, Вадим Муратханов, Михаил Книжник воспринимают себя писателями, которые «говор[я]т не только на русском <...>, но и *по-русски*. При этом не перестав быть Востоком» [2]. Они пишут: «Отличие восточного поэтического мира от западного глубже отличий языков, сюжетов и художественных приемов. Оно – в самом поэте, в его мировоззрении, ощущении времени и пространства, собственного места в искусстве» [6].

А главным в себе считают «некую “укорененность” <...> именно в русской словесности, порой вызывающую в своей традиционности» [2].

«Укорененность» в русском языке и русской словесности стала главной темой творчества Сухбата Афлатуни. Это псевдоним. Настоящее имя писателя – Евгений Абдуллаев. Он родился в Ташкенте в 1971 году, закончил философский факультет Ташкентского университета. Это и определило выбор псевдонима, который переводится как «диалоги Платона». Интересно, что один из героев дебютного романа писателя «Ташкентский роман» (2002), поданный явно иронично, носил фамилию Афлатулин.

В повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» (опубликована в журнале «Октябрь», 2006, № 9) взаимодействие с чужой культурой, прорастание национального через инонациональное и стало главной темой.

Сам автор определил жанр произведения как «повесть-притча». А притча – всегда некое послание; сюжет, требующий дешифровки. И еще одно – притча всегда заключает в себе мораль, она дидактична. Прямого дидактизма автору удалось избежать, так как читатель включался в поиск смыслов, в диалог с предшествующей литературной традицией. Поэтому Э.Ф. Шафранская рассматривает прозу Сухбата Афлатуни, используя категорию «миф» [4].

Сюжет повести многослоен. Его внешний – событийный – план таков: в село/ кишлак приходит новый учитель. Его предшественник покончил с собой, так как не смог найти общий язык с местными жителями. Новый учитель не просто обучает детей – он раскрывает им тайны окружающего мира, но самое главное – пытается с их помощью вспомнить и тем самым

восстановить утраченный алфавит. К учителю тянется и местная интеллигенция: не всегда понимает, но поддерживает его. Село, в которое пришел учитель, переживает страшные времена, так как у них нет воды, вот уже много лет здесь не проливается ни одной капли дождя. Деревья высохли и мстят людям. А мечта людей, которая приходит во снах, – это яблоки, плывущие по водам ручья. Отсутствие воды – это кара за гибель дервиша, который, умирая, предсказал свое возрождение. Только после этого прольется благодатный дождь, придет вода и наступит всеобщее благо². Все это случится. Новый учитель окажется воскресшим дервишем, который помог вспомнить алфавит (все его буквы) и вернул народу воду. Однако это лишь внешний план сюжета, которым повесть не исчерпывается. Как заметила Э.Ф. Шафранская, «отличительной чертой прозы Сухбата Афлатуни становятся пласты прошлого, «проявляющиеся» сквозь повествование о современности, – культурные, исторические, геополитические» [4, с. 258]. А сам писатель часто использует слово «палимпсест». Так через разного рода культурные отсылки, знаковые сюжетные ситуации, символы начинает проступать другой – внутренний смысл этой истории. И сюжетом притчи становится обретение слова, возвращение исторической памяти: по сути, речь идет о том, как мертвое, чужое для народа слово, имеющее истоками иную культуру, становится своим – тем самым *живым* словом, которое воплощается в жизнь, а значит имеет миростроительную функцию. Вот как комментирует смысл притчи-повести Н.А. Томилова, автор диссертации о мотиве дервишества в прозе Сухбата Афлатуни: «Поиск утраченных букв старого алфавита становится интригой сюжета. Если разомкнуть прецедентный текст «Сначала было слово», то можно сказать, что еще раньше были буквы (имея в виду не устное, а письменное слово). Утрата букв ведет к катастрофе, которую мы наблюдаем в селе Сухбата Афлатуни <...>. Чудесные «буквы счастья», завещанные дервишу, оказываются мистическим алфавитом древности, некогда открытым святым, а сейчас доступным более всего детям: «...у детей глаза чище, они буквы отчетливей видят». Этот алфавит – воплощенная молитва: «...если правильно от буквы к букве идти, в молитву складывается...» [3, с. 77].

«Чужое» слово, которое вбивалось Старым учителем в головы учеников, – это русская литература. Повесть насыщена цитатами, но все они видоизменены: русский текст произносится носителем иного языка, а потому что-то в нем трансформируется, что-то выпускается, что-то адаптируется под местные реалии. Так возникают такие фразы, как «наговорил нелицеприятных молний», или множество трансформированных пословиц: «У нас ведь жизнь какая? От дождя – до дождя. Не нравится такая жизнь – до свиданья, за руку не хватаем. Или, как русские говорили: “Пусть на твоей дороге скатерть валяется”» [1].

В повести появляется деталь, которая отражает, с одной стороны, те волны колонизации, которые пережило село, с другой – отношение местных жителей к ним: «Сельсовет, он же Правление, он же Музей А. Македонского, – одноэтажное здание с надписью “Добро пожаловать” на двух языках, причем транспарант с русской надписью висит вверх ногами. Получилось это нечаянно и провисело так дней десять, пока кто-то не обратил внимание и не выступил с рационализаторским предложением повесить русское “Добро пожаловать” как положено, ногами вниз. Председатель, как обычно, сказал, что разберется. Еще двадцать дней он разбирался, потом сказал, что отношения с Россией сейчас неопределенные, поэтому пусть пока висит, как повесили. А на предложение некоторых “вообще снять это приветствие” Председатель сощурился и ответил, что, поскольку отношения с Россией сейчас неопределенные, пусть висит» [1].

Старый учитель уверен, что только страх и палка способны создать просвещенное сознание и истинно культурного человека. А без знания русской литературы стать таковым невозможно. Для него самого русская литература становится фетишем, объектом поклонения. Но вот какая? Та, которая была канонизирована советской школой, вошла во все хрестоматии, и прежде всего это творчество Лермонтова («Дума», «Нищий», «Смерть поэта»), Некрасова («Железная дорога»), Чернышевского («Что делать?»), Маяковского («Рассказ о Кузнецкстрое и людях Кузнецка»), есть многочисленные отсылки к произведениям Пушкина, лирике Тютчева.

Все эти хрестоматийные тексты последовательно проступают в повести: цитируются, обыгрываются, становятся аргументом, бесспорной истиной (в которую никто не верит), иногда просто набором фраз.

Часто русская литература превращается в фактор насилия, то есть несет людям то, что ей изначально не присуще. Тем самым из нее как бы изымается главное – ее гуманистический смысл. Так происходит при цитировании стихотворения Некрасова, в творчестве которого тема страданий народа стала центральной. Вот характерный фрагмент, который вполне может быть рассмотрен в аспекте категории карнавальности:

«– Повторяй... повторяй за мной... Славная осень! Здоровый, ядрёный... воздух усталые! силы бодрит! Лед неокрепший... кхе-кхе... лежит!

– Бодрит! ай, лежит! Ай, не надо! Ай, силы усталые! А-а... – выкрикивал агрономовский племянник, увертываясь от палки. <...>

– Около леса... как в мягкой постели... – стонал вдали Азизка. – Ой, не бейте, опять два дня сидеть не получится... выспаться можно, покой и просто-о-ор... А-а...» [1].

В данной ситуации важен не только момент физического насилия, но и то, что смысл произносимых строк ускользает от того, кто их произносит, для него это пустые слова, за которыми не проступает содержание. Дей-

ствительность, воссозданная в стихотворении, Азизкой «не считывается». Он не представляет ни природных реалий, ни того внутреннего состояния, в которое погружается лирический герой.

Но есть пример и прямо противоположного взаимодействия цитаты из русской литературы и жизни (слова и жизни). Так сюжет стихотворения Маяковского «Рассказ о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» буквально реализуется в истории села. Слова, которые твердит рабочий («Через четыре года здесь будет город-сад»), становится мечтой для сельчан. Строки «черезчетырегодасдесьбудетгородсад», которые, как кажется, бессмысленно повторяют жители села, не веря в них, не вникая в их содержание (характерно, что в повесть они вошли как одно слово, не расчлененная на слова фраза), реализуются: село превращается в цветущий сад, оазис.

Другой литературный пласт повести связан с Чернышевским. С его портретом на груди уйдет в мир иной Старый учитель. Но прежде всего он сказывается в условиях жизни нового учителя, который, как особенный человек Рахметов, аскетичен, спит, если не на гвоздях, то на жестком полу, чем приводит в удивление жителей села, его жизнь подчинена идее.

Есть еще одна параллель, которая не лежит на поверхности, однако очевидна всем, кто изучал литературу в советской школе. Сюжет прихода учителя, безусловно, имеет христианскую основу, вместе с тем он представляет собой аллюзию на повесть Чингиза Айтматова «Первый учитель». В обоих произведениях появляется учитель, несущий новое знание, новую идею, веру, воздействующий на души и умы детей, меняющий жизнь кишлага. Однако очевидна полемичность повести Сухбата Афлатуни по отношению к произведению советского периода. Если у Чингиза Айтматова будущее появляется у детей только в условиях того знания, которое научно, вписано в единый мировой процесс, то в повести Сухбата Афлатуни речь идет о значимости возрождения уникального мифологического знания. Дети должны воспринять не что-то новое, научно-рациональное, а воскресить уже известное, но забытое, восстановить утраченное звено, что и помогает людям вернуться к корням, обрести почву. Только на основе этого у народа возможно будущее.

Характерно, что повествование об обретении слова ведется на том языке, который сформировала уходящая культура. Воспоминания об учителе-дервише написаны на русском языке, но это язык не высокой литературы, а язык собраний, плакатов, растиражированных словесных клише – то есть язык ушедшей советской эпохи. Именно поэтому записки об истории села, которые повествователь по вечерам читает детям и жене, не вызывают ожидаемой реакции – слушатели глухи к ним (дети зевают). Прошлое забывается, звуки стираются из памяти, слова снова становятся мертвыми. И такое «мертвое» слово противопоставлено вечному ко-

ловращению природы: «Где-то поют птицы, летучие мыши, сверчки», по водам ручья плывут яблоки.

Таким образом, тема утраты языка становится особо значимой в творчестве Сухбата Афлатуни, а отсылки к произведениям русской классической литературы позволяют показать сложный процесс межкультурного взаимодействия разных народов.

Перспективы исследования связаны с изучением творчества Сухбата Афлатуни и «литературы окраин» как художественного явления.

Примечания

1. «Малый шелковый путь» – так называлась первая книга стихов трех представителей Ташкентской поэтической школы, изданная в 1999-м году.

Малым был и состав, и объем книги, и ее тираж. Со временем, повинаясь природным законам роста, авторы решили преодолеть малость первого сборника.

«Малый шелковый путь-2» – это не просто наши новые стихи вместе со стихами других ташкентских поэтов. Это первый опыт антологии «малой» ташкентской поэзии восьмидесятых-девяностых годов.

«Малой» – ибо, во-первых, русской в этом все менее русском азиатском городе. Во-вторых, в книгу вошли в основном мало печатавшиеся в крупных изданиях авторы. Многих из тех, кого вы увидите на страницах этого альманаха, уже не встретишь сегодня в переплетении ташкентских улиц. Они рассеяны по всей российско-американско-израильской ойкумене.

Ступив на «Малый шелковый путь», эти поэты вновь получают возможность оказаться рядом» [6].

2. Тогда один дервиш пришел, волосы до колена болтаются, попробовал воду и выплюнул: «Люди, для мечети она не подходящая». Люди говорят: «Поняли, не плюйся. Говори, для чего подходящая?». Он своими святыми мозгами подумал, говорит: «Для бани подходящая. Грязь смывать, сопли разные с тела. Раз в год, в такой-то день. А пока я не вернусь, воду, которая оттуда идти будет, не пейте». «Так-так, – сказали люди. – А когда ты вернешься, о волосатый?». «Не знаю... Когда с безоблачного неба дождь пойдет и когда сухая земля воду родит. А теперь меня убейте». «Как же ты вернешься, если мы тебя уьем?» Его еще поотговаривали немного: давай, мол, постригись и у нас жить оставайся. Потом убили. Неудобно гостью отказывать [1].

Список использованных источников

1. Афлатуни Сухбат. Глиняные буквы, плывущие яблоки // Октябрь. – 2006. – № 9. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/a1.html> (дата обращения 28.03.2016).

2. Правиков А. «Малый шелковый путь». Новый альманах поэзии // Знамя. – 2002. – № 10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/10/pravik.html> (дата обращения 28.03.2016).

3. Томилова Н.А. Мотив дервишества в русской литературе (на материале творчества Сухбата Афлатуни, Тимура Зульф리카рова, Александра Илического): дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 181 с.

4. Шафранская Э.Ф. Ташкентский текст в русской культуре. М.: Арт Хаус медиа, 2010. 304 с.

5. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России; пер. с англ. В. Макарова. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.

6. Янышев С., Афлатуни С., Муратханов В., Книжник М. О русской узбекской поэзии // Арион. – 2001. – №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2001/3/grup.html> (дата обращения 28.03.2016).

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

УДК 8.82-2

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

С. А. Скороходько,

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Таврическая академия,

Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295007, Республика Крым, г. Симферополь,
проспект Академика Вернадского, 4, тел. +7 (3652) 63-75-46,
e-mail: qwikstep@yandex.ru

М. А. Коган,

магистр 1-го года обучения кафедры теории и практики перевода,
Таврическая академия,

Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295007, Симферополь, проспект Академика Вернадского, 4,
тел. +7 (978) 752-20-57,
e-mail: nyamh@mail.ru

Аннотация

Скороходько С.А., Коган М.А. Мультипликационный фильм как переводческая проблема.

Целью данной статьи является определение трудностей перевода мультипликационного фильма для того, чтобы далее найти возможные пути достижения адекватности при переводе данного типа текста. На разных этапах работы для достижения поставленных в данном исследовании цели и задач, были использованы методы стилистического и переводоведческого анализа: типологический, культурно-исторический, сопоставительный, анализ словарных дефиниций, в том числе метод контекстуального анализа. Их комплексное использование обеспечило разносторонний подход к изучаемым явлениям. Мультипликационный фильм рассматривается как разновидность аудиовизуально-

го текста. В процессе исследования были установлены следующие основные проблемы перевода мультипликационного фильма: необходимость соотносить визуальную и звуковую составляющие аудиовизуального текста, необходимость учета особенностей реципиента перевода, специфика перевода культурно-маркированных единиц, проблема воссоздания комического эффекта, специфика перевода песен и стихотворных фрагментов.

Ключевые слова: перевод, мультипликация, мультипликационный фильм, аудиовизуальный текст.

Summary

Skorokhodko S.A., Kogan M.A. Some problems in animated film translation.

The article concentrates on specification of difficulties that can be found in the process of animated film translation and detection of possible solutions to the problems. On various stages of work, achievement of the asserted goals demanded usage of the several methods of stylistic and translation analysis: typological, cultural – historical, comparative and word definitions analysis, among which the method of contextual analysis was used. The complex usage of provided methods allowed a versatile approach to the phenomena being studied. The result of the study was the specification of the problems in animated film translation. In the process of research were determined such difficulties as personal names translation, realia translation, poems and songs translations.

Keywords: translation, animation, animated film, audiovisual text.

Растущая визуализация культуры, интенсивное развитие производства мультипликационных фильмов, с одной стороны, и недостаточная изученность мультипликационного фильма как вида кинотекста, малоисследованность проблем перевода мультипликационных фильмов и необходимость подготовки квалифицированных переводчиков для данной сферы киноперевода, обусловили актуальность нашего исследования. Если многие общие вопросы киноперевода в той или иной степени разработаны, то научные работы, посвященные проблеме перевода мультипликационного фильма, нам обнаружить не удалось. Информация о данном виде киноперевода рассредоточена по различным переводческим сайтам и представляет собой обмен мнениями переводчиков-практиков (не всегда профессионалов). Между тем, анализ переводов мультипликационных фильмов выявляет целый ряд типичных ошибок. Всё отмеченное выше диктует необходимость научного рассмотрения проблем перевода мультипликационных фильмов для того, чтобы выработать научно обоснованные рекомендации, предназначенные для переводчиков-практиков, а также для использования их в процессе подготовки переводческих кадров.

Научная новизна исследования обусловлена малоизученностью проблемы перевода мультипликационного фильма. В статье впервые предпринята попытка комплексного анализа, призванного выявить трудности перевода кинотекста на материале мультипликационных фильмов. Объек-

том исследования в данной работе является мультипликационный фильм, а предметом – трудности его перевода.

Цель статьи – выявить трудности перевода мультипликационного фильма. Для достижения поставленной цели нам необходимо решить следующие задачи: уточнить понятие «мультипликационный фильм», выявить его особенности, существенные с точки зрения перевода, рассмотреть специфику переводческого подхода к мультипликационному фильму, установить трудности, возникающие при переводе мультипликационного фильма.

Для достижения поставленных в данном исследовании цели и задач на разных этапах работы применялись следующие методы стилистического и переводоведческого анализа: типологический, культурно-исторический, сопоставительный, анализ словарных дефиниций, а также метод контекстуального анализа. Их комплексное использование обеспечило разносторонний подход к изучаемым явлениям. Типологический метод применялся для того, чтобы, выявив единичное, общее и особенное в кинотексте мультипликационного фильма путем классификации, систематизации и типологизации установленных его свойств описать жанрово-стилистические характеристики мультипликационного фильма. Использование культурно-исторического метода позволило выявить и интерпретировать с точки зрения перевода культурные и национальные особенности анализируемых текстов. Метод контекстуального анализа позволил уточнить значения и особенности функционирования той или иной единицы исходного текста.

Методологической основой исследования стали труды отечественных и зарубежных ученых по теории текста, истории и теории кино, а также по кинопереводу. Анализ проблем перевода аудиовизуальных текстов опирается на работы И.С. Алексеевой, К. Райс, G. Anderman и J. Diaz-Cintas, С.А. Филлипова, Д.М. Бузаджи, В.Е. Горшковой, А.А. Ибраевой и Г.С. Кусановой, М.О. Матвеева, M.D. Blinn, R. Paquin [1, 11, 14, 12,4, 5, 7, 9, 15, 16].

А.П. Чужакин и П.Р. Палажченко справедливо замечают, что «при работе над фильмом на первое место выходит экстралингвистический контекст, т.е. видеоряд, который во многом облегчает работу, способствуя более адекватному переводу» [13, с. 39]. И.С. Алексеева добавляет: «Текст и изображение несут равный объем информации, совместить эти ряды нужно так, чтобы добиться того же эффекта, который создаёт подлинник» [1, с. 116]. Таким образом, одним из основных требований к переводу кинофильмов является учет видеоряда, поэтому перевод киноматериалов не может быть дословно точным, он должен соответствовать коммуникативной ситуации и передавать особенности аудиовизуального текста, который представляет собой «систему средств, позволяющую осуществлять передачу смысла (коммуникацию) с помощью кинематографа» [12].

Мультипликация, зародившаяся в XIX столетии, начинает бурно развиваться в XX веке. В настоящее время только в России в год выпускается 150 – 160 анимационных фильмов [3].

Мультипликационный фильм – это фильм, полученный с помощью киносъёмки рисунков или кукол, изображающих отдельные моменты движения [10]. Для каждой страны характерен свой стиль мультипликации. Так, Франция считается родиной рисованного мультипликационного фильма, а Япония – аниме; объемные мультфильмы впервые появились в России [6].

Мультипликационный фильм строится в первую очередь на визуальных образах, для создания которых широко используются выразительные средства графики, живописи, музыки, и восприятие зрителем происходящего на экране основывается именно на них. Сточки зрения перевода это означает необходимость учета переводчиком связи текста перевода с визуальными образами на экране.

В семиотике, науке изучающей свойства знаков и знаковых систем, текст понимается как всякий связанный знаковый комплекс [2, с. 297]. Принято выделять две группы знаков: условные и изобразительные. Наиболее типичным случаем условного знака является слово, изобразительного – рисунок, видеоряд [8, с. 4]. Исходя из такого понимания текста и основываясь на функциях, которые выполняет в нем язык, К. Райс в своей типологии текстов, релевантной для перевода, выделяет аудио-медиаальный текст. Данный тип текстов представляет собой сочетание языковых средств (совокупность условных знаков) и неязыковых графических, акустических и оптических форм выражения (совокупность изобразительных знаков). К таким текстам К. Райс относит «тексты, нуждающиеся во внеязыковой среде для того, чтобы дойти до слушателя, и при языковом оформлении которых, как в исходном языке, так и в языке перевода, необходимо учитывать особые условия этой среды» [11, с. 211]. Сюда относятся разного рода тексты, распространяемые посредством радио и телевидения, тексты, образующие единство с музыкой, а также различные сценические произведения и кинофильмы.

Наряду с типологическим наименованием «аудио-медиаальный текст», в литературе используют понятие «аудиовизуальный текст», тем самым указывая, что основанием для выделения подобного типа текстов является единство языковых и внеязыковых (визуальных) средств, используемых при создании подобных текстов [11, с. 211]. По отношению к кинофильмам и мультипликационным фильмам целесообразно использовать этот второй, конкретизирующий, термин.

Мультипликационный фильм – это аудиовизуальный текст, поэтому при его переводе нужно учитывать целый ряд особенностей такого рода текстов. Как уже было отмечено ранее, переводчик должен воссоздать

единство визуальной и акустической составляющих, передать культурные, жанровые и другие особенности оригинала. Отсюда вытекают основные проблемы, с которыми сталкивается переводчик мультипликационного фильма.

Прежде всего отметим, что мультипликационная кинопродукция неоднородна с точки зрения того, кому она предназначена: одни фильмы адресованы взрослой аудитории, другие – детской, причем последние в свою очередь также могут быть ориентированы на разные возрастные группы. При переводе мультипликационных фильмов для детей нужно учитывать расхождения в ментальных и культурных особенностях традиций, участвующих в переводе. Высказываемые педагогами предложения о желательности цензурирования кинопродукции для детей применимы, на наш взгляд, и к переводу мультипликационных фильмов. В первую очередь, ограничения и трансформации оригинального текста могут касаться того, что в принимающей традиции неприемлемо с моральной или эстетической точек зрения. Кроме того, восприятие ребенка должно учитываться и при выборе слова из синонимического ряда.

Еще одна задача, стоящая перед переводчиком, состоит в том, чтобы адекватно воссоздать культурный фон оригинала (исторические и культурные события, морально-этические воззрения и т.п.). Нередко культурно маркированным оказывается юмор. Особого внимания требуют реалии, имена собственные и другие прецедентные феномены, которые могут быть незнакомы получателю перевода. Решая, насколько полно передавать их значение, переводчик должен учитывать, среди других обстоятельств, и фактор времени. Именно этот фактор нередко оказывается определяющим при выборе как переводческой стратегии, так и конкретного способа перевода.

Достаточно узкие рамки экранного текста сами по себе являются жестким регулятором при переводе кинофильмов. Однако на эту трудность, как правило, наслаиваются и другие. Прежде всего, это необходимость соотносить звучащий текст с артикуляцией и жестами героев мультипликационного фильма, а также с видеорядом в целом.

В мультипликационных фильмах нередко звучат песни и стихи, что приводит нас к еще одной проблеме. Она связана с особенностями передачи стихотворного текста и текста, положенного на музыку.

Выводы. В ходе исследования были выявлены следующие проблемы перевода мультипликационного фильма: необходимость учета рецептора перевода, его возрастных, ментальных и психологических особенностей; проблема перевода единиц с культурным фоном; проблема воссоздания комического эффекта; специфика перевода песен и рифмованных фрагментов; необходимость соотносить две основные составляющие аудиовизуального произведения: визуальную и звуковую.

Перспективой исследования является дальнейший анализ переводческих проблем и нахождение наиболее эффективных способов их решения.

Список использованных источников

1. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика: Учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. СПб.: Издательство «СОЮЗ», 2005. 288 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Белоусов Я. Жестокие мультфильмы [Электронный ресурс] // Свободная пресса. – 2015. – Режим доступа: <http://svpressa.ru/culture/article/110857/> (дата обращения 2.04.2015).
4. Бузаджи Д.М. Хоть горшком назови // Мосты. Журнал переводчиков. №1(5). 2005.64-75с.
5. Горшкова В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М.Ф. Решетнева. Серия «Педагогика, филология, право, экология». Красноярск.: СибГАУ, 2011. С. 141–144.
6. Жанры и методы мультипликации [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://hdmult.com/zhanry-i-metody-multiplikatsii> (дата обращения 22.05.2015).
7. Ибраева А.А., Кусаинова Г.С., Проблемы аудио-визуального перевода. Семипалатинский государственный университет имени Шакарима. 2012.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 374 с.
9. Матвеев М.О. Особенности перевода аудиовизуальных текстов, предназначенных для озвучивания (на материале перевода с английского языка на русский частей сериала «Досье Дрездена»): диплом. раб. М.: МГЛУ, 2013. 58с.
10. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 202 – 228.
11. Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 53 000 слов / Под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. — 24-е изд., испр. – М.: Оникс, Мир и Образование, 2007. – 1200 с.
12. Филиппов С.А. Киноязык и история: Крат. история кинематографа и киноискусства. М.: Альма Анима, 2006. 207 с.
13. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Мир перевода 1. Introduction to Interpreting XXI. Протокол, поиск работы, корпоративная культура. М.: Р. Валент. 2004. 224 с.

14. Anderman G., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. Palgrave Macmillan, 2009. 272 p.

15. Blinn M.D. Dubbed or Duped? Path Dependence in the German Film Market: An Inquiry into the Origins, Persistence, and Effects of the Dubbing Standard in Germany. Berlin, 2009.

16. Paquin R. Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the audiovisual // Translation Journal. 1998.

17. Cintas J.D. The Didactics of Audiovisual Translation. Benjamin's Translation Library – 2008. 281 c.

УДК 821.161.1

РАССКАЗ И. ТУРГЕНЕВА «ТРИ ВСТРЕЧИ» В ПЕРЕВОДАХ НА ФРАНЦУЗСКИЙ: СПОСОБЫ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ СУБЪЕКТА ПОВЕСТВОВАНИЯ

А. И. Спехова,

ассистент кафедры зарубежной лингвистики,
Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского,
603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23,
тел. +7 (831) 433–82–45, e-mail: annaspekhova@mail.ru

Аннотация

Спехова А.И. Рассказ И. Тургенева «Три встречи» в переводах на французский язык: способы самопрезентации автора-повествователя.

В статье рассматривается самопрезентация автороповествователя как компонент категории адресованности художественного текста. На материале рассказа И. Тургенева «Три встречи» (1852) прослеживаются её ключевые элементы, формулируется авторская стратегия самопрезентации. Проводится сопоставительный анализ оригинального произведения с его переводами на французский язык – переводом Л. Виардо в соавторстве с И. Тургеньевым (1862) и переводом Ф. Фламан (1981) – с целью определить соответствие стратегий самопрезентации в исследуемых текстах. Результаты анализа позволяют выделить основные тенденции переводов рассказа – относительная вольность перевода Виардо и Тургенева и склонность к буквализму перевода Фламан. Приводятся основания считать перевод 1862 года авторским переводом Тургенева.

Ключевые слова: самопрезентация, адресованность художественного текста, автоперевод, сопоставительный анализ переводов

Summary

Spekhova A.I. A Short Story «Three Meetings» by I. Turgenev Translated into French: Means of Author-Narrator's Self-Presentation.

The article deals with author-narrator's self-presentation as a component of a more general category: targeting of a literary text. Based on the material of a short story «Three meetings» by I. Turgenev, some key elements of self-presentation are identified, the author's strategy of self-presentation is also stated. A comparative analysis of the original text and its translations into French (the translation by L. Viardot in collaboration with I. Turgenev (1862) and the one by F. Flamant (1981)) is carried out in order to verify the correspondance of the author's strategy of self-presentation in the texts under

discussion. The results of the analysis determine the main tendencies of the foregoing translations: some liberty of the translation by Viardot and Turgenev and a more literal translation in Flamant's work. In addition, the paper provides some reasons to consider the translation of 1862 as one of author's translations by Turgenev.

Keywords: *self-presentation, targeting of a literary text, author's translation, comparative analysis of translations.*

В современной филологии подходы к исследованию текста свидетельствуют об антропоцентрическом характере гуманитарного знания. Определение текста как «формы коммуникации» предполагает исследование его как вида деятельности автора и адресата. Художественный текст как форма коммуникации обладает «осложненной, эстетически обусловленной коммуникативностью» [1, с. 203]. Помимо реальных коммуникантов – автора и читателя – в тексте есть образ автора, повествователь, лирический герой в поэзии; может быть художественный образ адресата-персонажа, образ условного адресата» [1, с. 203]. Образ повествователя и способ его самопрезентации – важнейший элемент коммуникативной структуры художественного текста. В результате перевода текста степень его эквивалентности и адекватности оригиналу зависит от способа интерпретации переводчиком элементов самопрезентации авторского сознания, что существенно влияет на восприятие произведения читателем. Определённые соответствия переводных текстов авторской целеустановке в создании образа повествователя и является целью настоящей статьи.

Во второй половине XIX века именно И.Тургенев представлял «лицо» русской литературы во Франции. «Ни один русский писатель не вызывал столь пристального внимания критики, газет и журналов, не был переводим с такой регулярностью, как Тургенев» [3, с. 41]. Во Франции переводчиками Тургенева выступали Э. Шарьер, А.-И. Делава, П. Мериме, Дюран-Гревиль, Э. де Пори и др., внесшие свой вклад в популяризацию творчества Тургенева во Франции.

Если цикл «Записки охотника», романы Тургенева, его драматургия и «Стихотворения в прозе» были весьма популярны во Франции, то рассказы и повести Тургенева 40–50-х годов переводились значительно меньше. Так, один из наиболее характерных для тургеневской манеры письма рассказ «Три встречи» (1852) переводился всего два раза. Первый перевод принадлежит Луи Виардо – французскому публицисту и писателю, пропагандиста русской литературы во Франции, близкому другу Тургенева (1862), второй – Франсуазе Фламан, известной современной французской исследовательнице творчества писателя и переводчицы его произведений (1981). Сведения о каких-либо других опубликованных переводах тургеневского рассказа нами не найдены.

Перевод «Трёх встреч» (1862), подписанный именем Луи Виардо, имеет пометку «в сотрудничестве с автором». Необходимо отметить, что

характер участия Виардо в переводе произведений Тургенева по сей день остается предметом жёсткой полемики среди специалистов-тургеневедов, так как Луи Виардо не владел русским языком. Современный французский исследователь Александр Звигильский в статье «Луи Виардо» пишет, что его участие «...заклучалось лишь в том, что он просматривал и редактировал переводы на французский язык. Их передавал ему Тургенев, который был слишком скромно для того, чтобы подписывать их своим именем» [2, с. 41]. Так, в предисловии к французскому изданию «Повестей» Н.В. Гоголя Виардо пишет: «Fait a Saint-Petersbourg, ce travail m'appartient moins qu'a des amis qui ont bien voulu me dicter en franzaais le texte original. Je n'ai rien fait de plus que des retouches sur les mots et les phrases ; et si le style est a moi en partie, c'est a eux seuls qu'est le sens» («В Санкт-Петербурге над переводами я трудился гораздо меньше, нежели мои друзья, которые охотно диктовали мне на французском тексты оригиналов. Я делал только некоторые поправки, и если стиль частично принадлежит мне, то смысл – им полностью». – *здесь и далее пер. наш. А. С.*) [9, с. V]. Такой принцип работы над переводом, о котором сообщает Виардо, в известной степени совпадает с мнением Тургенева, считавшего, что переводчик должен проявить себя преимущественно в сфере стиля.

Больше столетия разделяет первый перевод «Трёх встреч» и перевод Франсуазы Фламан (1981). Несомненно, что при работе над ним переводчица опиралась на перевод Виардо и Тургенева, так как для нее был очень важен факт участия в работе переводчика самого писателя, «превосходно знавшего наш язык, – пишет Фламан. – Это общеизвестный факт. В самом деле, на этом языке полиглот Тургенев говорил и писал лучше всех других языков» [4, с. 176]. Тургенев всегда проявлял (это было очевидно) языковтвёрдую убежденность в том, что он является превосходным судьей в области языка и стиля» [4, с. 176].

Перевод Франсуазы Фламан отличает предельная точность, переводчица неукоснительно идёт за русским текстом рассказа, в то время как отношение Луи Виардо к тексту оригинала довольно свободное, что зачастую приводит к изменению важных смысловых акцентов, в том числе и связанных с формами самопрезентации образа автора-повествователя. В оригинальном тексте есть следующий фрагмент: «Никуда я, бывало, не ездил так часто на охоту в течение лета, как в село Глинное, лежащее в двадцати верстах от моей деревни» [6, с. 232]. Он содержит элемент социальной категоризации образа повествователя: сочетание слов «моя деревня» в данном контексте отсылает к статусу рассказчика. Перевод Виардо «ma maison de campagne» [8] ('загородный дом') не передаёт этого нюанса смысла, в то время, как перевод Фламан «mes terres» [7, с. 601] ('мои земли', 'мои владения') презентует повествователя как пред-

ставителя поместного дворянства, что характеризует особенности российской действительности.

В «Трёх встречах» Тургенев уделяет большое внимание психологической характеристике автора-повествователя, в которой значительную роль играют образные самонаименования, которые довольно сложно адекватно передать в процессе перевода. Так, например, следующий элемент самопрезентации построен по модели, в основе которой лежит самоирония: «...в Москве мне случилось встретиться ... с той самой Пелагеей, которую я, грешный человек, до тех пор считал вымышленным лицом» [6, с. 254]. Оба перевода авторского самонаименования «грешный человек» довольно далеки от оригинала в связи с отсутствием во французском языке стилистических эквивалентов таких русских просторечных выражений, как «грешным делом», «грешный человек», «что греха таить». Обычно подобные выражения переводятся конструкциями со стилистически нейтральным глаголом «avouer» ('признавать'), как это и делает Фламан, уточняя при этом – «je l'avoue humblement» [7, с. 624] ('покорно признаю') – и тем самым придавая фразе несколько возвышенный тон, а рассказчика представляя как человека, играющего роль скромника. В переводе Виардо – «dans mon absurdité» [8] ('по своей глупости') – элемент самопрезентации также трансформируется из самонаименования в описательную конструкцию, но, по сравнению с вариантом Фламан, он содержательно и стилистически более близок к оригиналу.

При передаче психологического состояния автора-повествователя перевод Виардо порой упускает некоторые нюансы смысла, в то время, как Фламан в большинстве случаев остаётся верной оригиналу, о чём свидетельствует тщательный подобраный лексический материал. Например: «Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством...» [6, с. 234] оборот «être assailli» [7, с. 604] ('быть удрученным, подавленным') в переводе Фламан точнее передаёт значение слова «томиться», что делает психологическую характеристику рассказчика ярче и полнее по сравнению с вариантом Виардо – «être saisi» [8] ('быть охваченным').

Однако и в переводе Фламан можно обнаружить некоторые смысловые неточности. Далее по тексту: «Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья» [6, с. 234–235]. Данный элемент самопрезентации можно отнести к особому типу – обозначение собственной судьбы. Виардо использует грамматически верную конструкцию – «souvenir du bonheur» [8] ('воспоминание счастья'), тогда как Фламан ошибочно переводит – «souvenir de bonheur» [7, с. 604] ('счастливое воспоминание').

Тем не менее, чаще именно перевод Франсуазы Фламан более точен в передаче оттенков чувств и эмоций рассказчика. Так, например, в ситуации, когда расспросы деревенских мужиков о таинственной незнакомке

не привели его к разгадке, тургеневский герой передаёт своё состояние следующей фразой: «Раздосадованный, взбешенный, но еще более непреклонный в своем намерении...» [6, с. 244] Вариант переводчицы с прилагательным «vexé» – 'раздосадованный' – более удачен («Vexé, furieux, mais encore plus fermement ancré dans mon intention» [7, с. 613]), нежели «irrité» – 'раздражённый' – в переводе Виардо («Irrité, furieux, mais plus inflexible que jamais dans ma résolution» [8]).

Особое внимание необходимо обратить на передачу в переводах такого важного элемента диалога «автор-читатель», как непосредственное обращение к читателям, благодаря которому рассказчик предстаёт не просто как повествующий субъект, а герой, так или иначе имеющий отношение к профессии писателя: «Пусть же теперь вообразят читатели то изумление...» [6, с. 237] В переводе Виардо этот элемент заменён неопределённым местоимением *on*: «On peut donc se figurer quelle fut ma surprise...» [8] («Словом, можно представить моё удивление...») Перевод Фламан в данном случае идёт за оригинальным текстом: «Que mes lecteurs s'imaginent maintenant la stupéfaction...» [7, с. 606] («Пусть же мои читатели вообразят себе теперь то изумление...»)

Опущения, часто используемые при переводе Виардо, в некоторых случаях значительно обедняют психологическую характеристику автора-повествователя. Например: «– Знаю, – возразил я с таинственной важностью. Мне хотелось поддержать свою роль» [6, с. 258]. В данном отрывке авторской речи читатель находит объяснение, почему повествователь решается на обман – он играет роль «таинственного, всеведущего существа» ради того, чтобы пролить свет на столь долго мучившую его загадку. Перевод Л. Виардо «теряет» чувство смущения, скрытое в словах рассказчика, его попытку оправдать вынужденный обман: «– Je le connaissais, repris-je» [8] («– Знаю, – повторил я»). Чаще всего, опущение деталей в переводе Виардо допустимы, так как не являются определяющими для самопрезентации субъекта повествования (в отличие от приведённого выше примера). Тем не менее, подобные переводческие трансформации неизбежно сокращают долю присутствия рассказчика в художественном тексте.

Наконец, стоит отметить и переводческие находки Виардо, как, например, при переводе следующего отрывка тургеневского рассказа: «Мне было неловко, как пристыженному мальчику» [5, с. 250]. Виардо с большим искусством передаёт образ, лежащий в основе тургеневского сравнения: «J'étais mal à l'aise comme un enfant qui vient de subir une fâcheuse gîrgimande» [8] («Мне было неловко, словно ребёнку, которому только что сделали выговор»). Вариант Фламан, в свою очередь, прост и лаконичен: «J'étais mal à l'aise, honteux comme un gamin» [7, с. 620] («Мне было неловко, стыдно словно мальчишке»).

Итак, на основе анализа специфики самопрезентации в исследуемых переводах рассказа Тургенева можно сделать следующий вывод. В смысловом отношении переводы незначительно, но отличаются друг от друга. Этому способствует разный лексический и грамматический выбор. Несмотря на разные подходы к переводу, оба текста в той или иной степени отвечают коммуникативной задаче автора – создать в воображении читателя образ повествователя, глубоко переживающего события рассказа и стремящегося передать тончайшие оттенки своих эмоций и чувств.

Несмотря на некоторые неточности и многочисленные опущения, перевод Виардо передаёт основные элементы самопрезентации автора-повествователя, однако несколько упрощая его психологический портрет и снижая общий романтический пафос произведения. Перевод Луи Виардо в сотрудничестве с Тургеневым можно назвать одним из возможных вариантов «Трёх встреч», заново написанных Тургеневым на французском языке. Здесь уместным будет вспомнить высказывание самого писателя по поводу теории перевода: «Чем более перевод нам кажется не переводом, а непосредственным, самобытным произведением, тем он превосходнее; читатель не должен чувствовать ни малейшего следа той ассимиляции, того процесса, которому подвергся подлинник в душе переводчика; хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза. Такой перевод не может быть неверным...» [5, с. 229].

Что касается перевода Франсуазы Фламан, то здесь воочию видны университетская выучка автора и прекрасное знание русского языка. Переводчица требовательна к себе, она тщательно следует за оригиналом, её словарная палитра точна и разнообразна. Перевод Фламан, как нам кажется, в большей степени отвечает стратегии самопрезентации повествователя тургеневских «Трёх встреч» – показать детализированный психологический портрет героя, самоанализ его чувств и переживаний не только в контексте описываемых событий, но и в контексте всей жизни рассказчика.

Таким образом, исследование настоящих переводов представляет особый интерес в силу следующих причин. Во-первых, есть основания считать перевод Л. Виардо автопереводом И. Тургенева, что позволяет обращаться к этой работе, как одной из редакции «Трёх встреч». Во-вторых, сопоставительный анализ переводов интересен с точки зрения влияния общей переводческой тенденции, господствующей в момент создания того или иного перевода. Следует отметить вольность перевода Виардо и Тургенева и преобладание традиций буквализма в переводе Фламан. Наконец, переводы создавались не только в разные исторические эпохи, но и авторами, относящимися к разным культурно-языковым коллективам, что также даёт повод для их дальнейшего исследования.

Список использованных источников

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
2. Звигильский А. Луи Виардо // Тургеневские чтения. М.: Русский путь, 2008. – № 3. – С. 34–45.
3. Ощепков А.Р. Восприятие творчества И.С. Тургенева во Франции и Англии XIX века // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 3. – С. 41–46.
4. Петраш Е.Г. О двух переводах повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека» // Тургеневские чтения. М.: Русский путь, 2011. – № 5. – С. 173–193.
5. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы. Статьи и рецензии. Прозаические наброски (1834–1849). М.: Наука, 1978. 575 с.
6. Тургенев И.С. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 5. Повести и рассказы 1844–1853 годов. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1954. 464 с.
7. Tourgueniev I. Trois rencontres / Trad. par F. Flamant // Romans et nouvelles complets. Paris : Gallimard, 1991. P. 601–632.
8. Tourgueniev I. Trois rencontres : Souvenirs de chasse et de voyage / Trad. par Louis Viardot en collaboration avec l'auteur [Electronic Resource]. – Mode of access: URL: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/tourguenieff_trois_rencontres.pdf (дата обращения 24.11.13).
9. Viardot L. Préface // Gogol N.V. Nouvelles choisies / Trad. par L. Viardot. Hachette, 1853. pp. I–VI.

УДК 821.111:81'2

ДИАЛОГ ПОЭТОВ. ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ШЕКСПИРИСТИКИ

Л. Г. Фризман,

доктор филологических наук, профессор,
61022, г. Харьков, ул. Пушкинская, 63, кв.15,
тел.: +38 0572 19-40-48, e-mail: leofri@rambler.ru

Аннотация.

Фризман Л.Г. Диалог поэтов. Эпизод из истории русской шекспиристики.

Статья-воспоминание о замечательном филологе и переводчике А. М. Финкеле (1899–1968), о его переводе сонетов Шекспира и об отклике на этот перевод в неопубликованных заметках М. Ф. Рылского.

Ключевые слова: перевод, переводоведение, А. М. Финкель, М. Ф. Рылский, Шекспир, сонеты.

Summary.

Frizman L.G. Dialogue of poets. An episode from the history of Russian Shakespearean.

Article recollection of a remarkable scholar and translator A. M. Finkel (1899–1968), his translation of Shakespeare's sonnets and on responsiveness to this translation in unpublished notes of M. F. Rylsky.

Keywords: translation, translation studies, A. M. Finkel, M. F. Rylsky, Shakespeare, sonnets.

Тема предлагаемого сообщения – перевод сонетов Шекспира, осуществленный в 1960-х гг. профессором Харьковского университета Александром Моисеевичем Финкелем (1899–1968). За истекшие с тех пор полвека они переводились не раз, в том числе и в Крыму, где их автором был известный поэт и журналист Эдуард Михайлович Абрамов. Ваш покорный слуга был каким-то краем-боком причастен к этому делу и написал предисловие к их отдельному изданию. Но во время своего создания перевод Финкеля был четвертым полным переводом сонетов в многолетней истории русской шекспиристики.

Александр Моисеевич был разносторонне одаренным человеком.

Его учебник современного русского языка с добрым юмором называли «Финкеля грамота», но это была превосходная книга, неоднократно переиздававшаяся и у нас, и за рубежом. Первое издание вышло в 1941 г., последнее – в 1965-ом. А его «Учебник русского языка» для средних школ переиздавался 19 раз, с 1930 по 1959 год. Его перу принадлежит свыше полутора десятка книг и статей по вопросам общего языкознания, лингвистической, грамматической, фразеологической и других лингвистических дисциплин. Он был основным автором прославленного сборника литературных пародий «Парнас дыбом».

Одним из главных направлений научной и творческой деятельности А. М. Финкеля, прошедшим сквозь всю его жизнь, была теория и практика художественного перевода. Первую статью на эту тему он опубликовал еще студентом, в 1922 году. За ней последовали еще два десятка работ, среди которых была книга «Теория и практика перевода». Выпущенная в 1929 году, по сей день не утратившая своей ценности.

Кандидатскую диссертацию он защитил на тему «Квитка-Основьяненко – переводчик собственных произведений». Его интересовали как русские переводы украинских писателей, так и русская поэзия в украинских переводах. Были написаны статьи об Иване Франко как переводчике Некрасова, о русских переводах «Заповіта» Шевченко. В последние годы жизни А. М. Финкель работал над новой книгой, в которой стремился разработать и обосновать объективные критерии, на основе которых следует определять качество художественного перевода.

Стремясь установить объективные критерии оценки перевода, ученый scrupulously сопоставлял работу многих переводчиков разных эпох. Он опубликовал статьи «66 сонет Шекспира в русских переводах», «Лермонтов и другие переводчики «Еврейской мелодии» Байрона», подготовил к печати работу о русских переводах «Ночной песни странника» Гёте. Характеризуя эти работы, известный московский лингвист С.И.Гиндин справедливо отмечал, что они вызывались «не только любознательностью филолога, но и стремлением поэта-переводчика понять “внутреннюю технологию” удач и неудач своих собратьев».

И действительно, А. М. Финкель постоянно применял разработанные им теоретические принципы в творческой практике. Он переводил Байрона, Бехера, Верлена, Превера. Но самым значительным его поэтическим свершением был перевод сонетов Шекспира. Однако публикация этих переводов столкнулась со значительными трудностями: никто не решался посягнуть на монополию Маршака.

К 1968 году, когда Александра Моисеевича не стало, ни одно стихотворение не вышло в свет. Лишь спустя почти десять лет, благодаря поддержке выдающегося советского шекспиролога А. А. Аникста, мне удалось добиться того, что переводы всех сонетов появились сначала в сборнике

«Шекспіровські читання», а згодом надійшли права громадянства і перевидавалися не раз – і повністю, і частково.

В супроводжувальній першій публікації сонетів замітка А. А. Анікст писала: «...При всій великій талантовитості С. Маршака його переклади не передають в повній мірі своєрідності лірики Шекспіра. Індивідуальність перекладача завжди накладає печатку на його працю. Публікувані тут переклади... читаються, на жаль, не так легко, як переклади Маршака, але це не наслідок неуміння, а неминувий результат прагнення А. Фінкеля як можна повніше передати всю багатозначність шекспіровської лірики. Поетична форма в пропозиційних тут перекладах, складні образні побудови наближаються до художнього своєрідності оригіналу. Знайомство з пропозиційними тут перекладами читачеві, якому недоступний оригінал, допомагає дізнатися деякі нові грані лірики Шекспіра».

На цю особливість перекладів А. М. Фінкеля звертали увагу і інші авторитетні фахівці. Б.В.Томашевський відзначав, що вони «краще передають зміст окремих місць оригіналу, ніж у Маршака. С особливим увагою віднесися до них М.Ф.Рильський, який сам був, як відомо, не тільки видатним поетом, але і видатним перекладачем. Він писав А. М. Фінкелю: «Чувствується, що Ви більше дотримуєтесь оригіналу, ніж Маршак і його попередники». Повністю відгук Рильського про ці переклади не публікувався, і я вам його приведу, звичайно, на мові оригіналу.

«Загальновідомо, що в перекладацькому мистецтві, як і у всякому мистецтві немає точки насичення. Чим глибше, чим своєрідніше художній твір, тим ширше можливості для різних його витлумачень та інтерпретацій як читачами і критиками, так і перекладачами. Ми знаємо, що шекспіровські трагедії мають по кілька десятків російських перекладів, – і все-таки не можна сказати, що ось у такому-то перекладі “Гамлета” поставлено між нових російських “Гамлетів” уже не може з'явитися. І можуть, і з'являться. Сонети Шекспіра належать до творів величезної ваги. Круг них точилися, точаться і будуть точитися суперечки. Їх перекладали російські поети до С.Я. Маршака, чий переклад становить дуже значне явище в російській літературі. Однак було б невірно гадувати, ніби після Маршака ніхто вже “не сміє” по-своєму заглянути до цього складного, навіть де в чому загадкового поетичного циклу. Можливі, ба й потрібні нові переклади, цілком можна припустити інше тлумачення деяких не зовсім ясних місць, ніж ті, що ми бачимо у Маршака.

О. М. Фінкель – відомий теоретик перекладацької справи – дав новий переклад сонетів, заснований на глибокому вивченні оригіналу і побудований на тих перекладацьких принципах, які він не раз висловлював у

своїх працях. Я познайомся з перекладами О.М.Фінкеля, дозволив собі зробити до них – в міру своїх скромних знань – деякі зауваження, частину котрих використав тов. Фінкель. Глибоко переконаний, що публікація перекладів тов. Фінкеля – дуже бажана, вона внесе своє, принципово нове в скарбницю російської перекладної літератури».

Екземпляр сонетів, знайдений у Рильського і маючий його помітки, котрі він кожен раз помічав своїми ініціалами: «М.Р.», був переданий мені вдовою перекладача Анною Павлівною Фінкель, і по ній я готував першу публікацію, а пізніше передав його в Відділ рукописів Харківської бібліотеки ім. В.Г.Короленка. Це дуже цікавий документ, який дозволяє нам побачити обоє учасників цього заочного діалогу: М. Ф. Рильського, уважного, гострого, вимогливого, чуткого до смислу і навіть до фонетики слів, і А. М. Фінкеля, майстерно знаходячого краще, може бути, єдине рішення завдань, котрі ставила перед ним критика Рильського.

В сонеті 8 перша строка була перекладена так:

*Ты – музыка, но почему уныло
Ты музыке внимаешь? Отчего ж
Ты с радостью встречаешь, что не мило,
А к радости невесело идешь.*

Рильський пише поруч з «отчего ж»: «ж явно тільки для рими». І перекладач усуває вказаний недолік:

*Ты – музыка, но почему уныло
Ты музыке внимаешь? И зачем
Ты с радостью встречаешь, что не мило,
А радостному ты не рад совсем.*

В тому ж сонеті заключительне двустопне спочатку виглядало так:

*Тебе поэт гармонии поток:
«Сойдешь на нет, коль будешь одинок».*

Замітка Рильського: «Не прозаїчно ли?». Окончателний варіант:

*Тебе поэт гармонии поток:
«Уйдешь в ничто, коль будешь одинок».*

Первая строфа 12-го сонета:

*Когда часов гляжу я быстрый ток
И вижу: день проглочен мерзкой тьмой;
Когда гляжу на вянущий цветок,
На смоль кудрей, серебримых сединой...*

Рыльский отмечает: «Искусственно звучит это архаическое “ток”. Ток часов». И дефект устраняется:

*Когда слежу я мерный ход часов
И вижу: день проглочен мерзкой тьмой;
Когда гляжу на злую смерть цветов,
На смоль кудрей, серебримых сединой...*

Сонет 25 кончался двустушием:

*Но счастлив я: люблю я и любим
И неразлучен с счастьем своим.*

Конечно, Рыльский не оставил без внимания эти три согласные подряд («неразлучен с счастьем...») и написал: «Фонетически тяжело». Финкель согласился с этим:

*Но счастлив я: люблю я и любим
И от любви своей неотделим.*

В сонете 30 первая строфа:

*Когда на суд безмолвных дум своих
Воспоминанья прошлого зову я,
Вздыхаю я о горестях былых
И об утратах прежних вновь тоскую...*

Рыльский фиксирует это «зову я» – «тоскую» пометой: «Рифма не очень сонетная». Вот окончательный текст:

*Когда на суд безмолвных дум своих
Воспоминанья прошлого влеку я,
Скорбя опять о горестях былых,
О дорогих утратах вновь тоскую...*

В 11-12 стихах того же сонета:

*Страданьям старым счеты подвожу,
Сейчас по ним уплачиваю снова –*

Рыльский подчеркнул все буквы «с» и написал: «Много “с”. Вряд ли умышленная аллитерация». Финкель переделал и это место:

*Страданьям давним счеты подвожу.
За что платил, уплачиваю снова.*

Сонет 70 начинался так:

*Тебя бранят, но это не беда,
Злословие всегда на красоте,
И клевета на прелести всегда,
Как черный ворон в светлой высоте.*

Подчеркнув «на» и «в», Рыльский просит полного совершенства: «Хорошо, если б один и тот же предлог». И переводчик добивается требуемого результата:

*Тебя бранят, но это не беда
Красу извечно оскорбляют сплетней,
И клевета на прелести всегда,
Как черный ворон на лазури летней.*

Не одобрил Рыльский и заключительное двустушие:

*Когда б извет не омрачал лица,
Царицей б ты была во всех сердцах.*

Он подчеркнул «царицей б ты» и написал: «Тяжело». Устраняется и этот недостаток перевода:

*Когда б извет не омрачал лица
То были бы твоими все сердца.*

Присматривайтесь к этим строкам, переводчики, поэты, исследователи переводческого мастерства! Учитесь чуткости к поэтическому слову и мастерству обращения с ним.

ПЕРЕВОДЫ

УДК 82.0

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЙ РАЙНЕРА МАРИЯ РИЛЬКЕ «SPAZIERGANG», «HERBST» (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)

К. С. Сучкова,

студентка Института иностранной филологии,
Таврическая академия,
Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295007, Симферополь, проспект Академика Вернадского, 4,
тел. +7 (3652) 54-50-36, e-mail: suchkovakseniya2099@mail.ru

ПЕРЕВОД СТИХОТВОРЕНИЯ Р. М. РИЛЬКЕ «SPAZIERGANG»

Прогулка

*Смотрю на холм я, солнцем освещённый,
На путь, что ждёт меня уж впереди,
Как будто раньше был непосвящённый,
Но истина явилась во плоти.*

*В нас что-то изменилось незаметно,
Внутри сокрытое наверх взошло.
Знамение ответ дало приметный –
А нам лишь ветром обожгло лицо.*

(Перевод К.С. Сучковой)

ПЕРЕВОД СТИХОТВОРЕНИЯ Р. М. РИЛЬКЕ «HERBST»

Осень

*Там в запредельных далях падает листва:
В садах небесных время увяданья
Наверное, но чувством отрицанья
Пропитан тот пронзительный полёт.*

*И еженощно в одиночество Земля
Впадает, грустно глядя сквозь созвездья.
Мы гибнем, погружаемся в забвенье,
Когда сквозь всех нас смерть произрастёт.*

*Касаньем нежным то падение прервёт
Рука Всевышнего, даруя искупленье.*

(Перевод К.С. Сучковой)

Вниманию российских и зарубежных ученых!

**Международный научный конгресс исследователей
зарубежной литературы и культуры «Мировая литература
на перекрестье культур и цивилизаций»,**
проводимый кафедрой русской и зарубежной литературы
Таврической академии Крымского федерального универси-
тета имени В.И. Вернадского, будет проходить
15–19 сентября 2016 года
в Симферополе и Евпатории.

На конгрессе будут обсуждаться актуальные проблемы
классической и современной мировой литературы, культуры,
фольклористики, переводоведения и философии.

Информационные письма будут разосланы позднее.

Заявки на участие в конгрессе просим присылать по адресу:
ylia-skorokhodko@yandex.ru
(Скороходько Юлия Станиславовна).