

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

НАУЧНЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ
SCIENTIFIC REVIEWED PHILOLOGICAL JOURNAL
№ 3–4 (19–20), 2017

Главный редактор: **Editor-in-Chief:**
Курьянов С.О., д.филол.н., доц. Kurianov S.O., D. in Philol., Ass. Prof.

Заместитель главного редактора: **Deputy Editor-in-Chief:**
Скороходько С.А., к.филол.н., доц. Skorokhodko S.A., PhD. in Philol., Ass. Prof.

Ответственный секретарь: **Managing Editor:**
Скороходько Ю.С., к.филол.н., доц. Skorokhodko Yu.S., PhD. in Philol., Ass. Prof.

Редакционная коллегия: **Editorial Board:**
Берестовская Д.С., д.филос.н., проф. Berestovskaya D.S., D. in Philos., Prof.
Беспалова Е.К., к.филол.н., доц. Bepalova Ye.K., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Богданович Г. Ю., д.филол.н., проф. Bogdanovich G.Yu., D. in Philol., Prof.
Борисова Л.М., д.филол.н., проф. Borisova L.M., D. in Philol., Prof.
Гуменюк В.И., д.филол.н., проф. Gumeniuk V.I., D. in Philol., Prof.
Иванова Н.П., д.филол.н., проф. Ivanova N.P., D. in Philol., Prof.
Новикова М.А., д.филол.н., проф. Novikova M.A., D. in Philol., Prof.
Норец М.В., д.филол.н., доц. Norets M.V., D. in Philol., Ass. Prof.
Остапенко И.В., д.филол.н., доц. Ostapenko I.V., D. in Philol., Ass. Prof.
Пасекова Н. В., к. филол. н., доц. Pasekova N.V., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Силин В. В., к. филол.н., доц. Silin V.V., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Хлыбова Н.А., к.филол.н., доц. Khlybova N.A., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Юнусов Ш.Э., к.филол.н., доц. Yunusov Sh.E., PhD. in Philol., Ass. Prof.

Учредитель: ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского».
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информаци-
онных 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 Научно-технического совета КФУ, протокол № 2 от 07.06.2018.
Подписан к печати 07.06.2018.

Отпечатан в отделе редакционно-издательской деятельности
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. 212.

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

E-mail: mirlit2008@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

| | |
|---|----|
| Беспалова Е. К. Трансатлантический текст в романе В. Набокова «Лолита» | 4 |
| Болдырева А. Н. Чешская идентичность и транснациональный роман Либуше Мониковой «Die Fassade» | 21 |
| Липинская А. А. Готическая новелла и ее литературно-идеологический контекст: цикл Р.С. Хиченса «Языки совести» | 35 |
| Прозорова Н. И. Ужасное и притягательное: Экфрасис и его функции в романах Джона Бэнвилла | 48 |
| Ремаева Ю. Г. Особенности взаимосвязи классической литературы и современного кинематографа: роман Джейн Остен «Леди Сьюзан», ставший фильмом «Любовь и дружба» | 59 |
| Савиных О. И. Сценическое воплощение пьесы Л. Гюде «Медея Кали» | 80 |
| Скороходько Ю. С. Под неясным светом газового фонаря: жанровые особенности неовикторианского романа гэзлэмп фэнтези и мэннерпанк | 91 |

- Тимонина Е. А., Бондаренко Л. В.** Художественные
экспликации английской идентичности
в романе Г. Свифта «Водоземье» 105
- Филюшкина С. Н. Артефакты в романе
М. Ондатже «Английский пациент» 116

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

- Кучумова Г. В., Королёва А. О.** Особенности
передачи авторского образа камня
в переводе романа К. Рансмайра
«Morbus Kitahara» 129
- Кудрявцева Т. В.** Экзотизм в творчестве
немецкого писателя Макса Даутендея 142
- Яценко М. В.** Древнеанглийская поэма «Daniel»
(глава 1, строки 1–32). Перевод на русский язык
и комментарии 152

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

- Володин А. Н., Житова Д. Е.** Семиотика безумия
в якутском фольклоре 162

ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1-09 «20»

ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

Е. К. БЕСПАЛОВА,

*кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры
русской и зарубежной литературы,
Таврическая академия, Крымский федеральный
университет имени В.И. Вернадского,
295007, Симферополь, просп. Академика Вернадского, 4,
тел. +7 (3652) 54-50-36, e-mail: korelkon1975@mail.ru.*

АННОТАЦИЯ

Беспалова Е. К. Трансатлантический текст в романе В. Набокова «Лолита».

В представленной статье рассматривается текст романа В. Набокова «Лолита» как трансатлантический сверхтекст. Цель статьи – изучить на материале романа В. Набокова «Лолита» особенности трансатлантического текста, созданного писателем. В работе использованы следующие методы исследования: культурно-исторический, историко-литературный, сравнительно-сопоставительный и историко-типологический. В статье делается вывод о том, что роман «Лолита» – одно из самых трансатлантических произведений в наследии В. Набокова. К перспективам данного исследования могут быть отнесены дальнейшие поиски в направлении изучения

трансатлантического сверхтекста в других произведениях писателя.

Ключевые слова: *трансатлантизм, трансатлантический текст, сверхтекст, Европа, Америка, Набоков, «Лолита».*

SUMMARY

Bespalova Ye. K. Transatlantic text in Nabokov's novel "Lolita".

The present article deals with the text of Nabokov's novel «Lolita» as the transatlantic supertext. The purpose of the article is to study the transatlantic text created by the writer based on his novel «Lolita». The following methods were used in our research: a cultural-historical, literary-historical, comparative and historical comparative-typological. The article concludes that the novel «Lolita» is one of the most transatlantic works in Nabokov's heritage. The prospects of this study are further searches of the transatlantic supertext in Nabokov's other works.

Keywords: *transatlantizm, transatlantic text, supertext, Europe, America, Nabokov, «Lolita».*

Постановка проблемы. «Лолита» В. Набокова – пожалуй, одно из самых известных произведений мировой литературы XX века и, без преувеличения, одно из самых изученных. Порой работы, посвященные этому роману, становятся не менее известными, чем сам набоковский шедевр. К примеру, книга известнейшего американского издателя и литературоведа К. Проффера «Ключи к Лолите» (1968) не только является одним из первых исследований этого скандально знаменитого романа, но и сама давно стала библиографической редкостью.

В целом же количество научных и критических работ о «Лолите» с трудом поддается исчислению. Из самых ярких зарубежных (американских и европейских) исследований стоит отметить следующие: Э. Пайфер «Лолита», Г. М. Шенфельд «Страсти вокруг "Лолиты"», из совсем свежих – книгу Р. Роупера «Набоков в Америке. По дороге к «Лолите»».

Отечественное набоковедение также не обошло вниманием данный роман, поскольку автор лично перевел его на русский язык, сделав тем самым провокационный текст «Лолиты» фактом не только американской, но и русской литературы. Среди исследователей, занимавшихся в разное время многоаспектным изучением этого произведения, необходимо упомянуть имена Н. Берберовой («Набоков и его “Лолита”»), С. Сендеровича и Е. Шварц («“Лолита”: по ту сторону порнографии и морализма»), В. Ерофеева («Лолита, или Заповедный оазис любви»), И. Л. Глинской («К вопросу о генезисе романа “Лолита”»), Б. В. Аверина («О некоторых законах чтения романа “Лолита”»), В. П. Старка («Внутренняя хронология романа “Лолита”»), И. Емельяновой («Роман В. Набокова “Лолита” как опыт авторского перевода») М. Кононенко («Лолита как литота») и многие другие.

Однако создавшееся впечатление об исчерпанности литературоведческих проблем, базирующихся на материале данного романа, иллюзорно. Так, например, очевидно, что в романе присутствует трансатлантическая тема, однако среди поистине огромного количества современных работ, посвященных этому произведению, исследования, в которых детально изучается трансатлантический текст в романе «Лолита», отсутствуют. Лишь отчасти этот вопрос затрагивается в уже упомянутых трудах Э. Пайфера и Р. Роупера, а также в почти одноименных работах Ч. Андрушко «Америка в “Лолите” В. Набокова» и М. Носкович «Америка в романе В. Набокова “Лолита”», однако особенности набоковского трансатлантизма обходятся в них стороной. Не существует также и обобщающего исследования сверхтекста в творчестве писателя. Данный пробел в конечном итоге и обуславливает актуальность нашего исследования. Цель его – изучить на материале романа В. Набокова «Лолита» особенности трансатлантического сверхтекста, созданного писателем.

Основная часть. Текст «Лолиты» существует в двух вариантах, которые могут быть прочтены в оригинале по обе стороны Атлантики. Написанный по-английски, он был позднее бережно переведен на русский самим автором, а не другим переводчиком, как все остальные англоязычные романы писателя, что наглядно характеризует отношение Набокова к своему творению. По-видимому, для писателя было важно закрепить собственный перевод как единственно возможный способ существования данного американского текста в русской литературе, утвердив именно эту версию как окончательную. Вот что он сам говорил по этому поводу: «Издавая “Лолиту” по-русски, я преследую очень простую цель: хочу, чтобы моя лучшая английская книга – или скажу еще скромнее, одна из лучших моих английских книг – была правильно переведена на мой родной язык» [7, с. 382]. Очень вероятно, что писатель, несмотря на невозможность публикации тогда «Лолиты» на родине, все же надеялся, что когда-нибудь этот роман совершит трансатлантическую поездку навстречу русскому читателю.

Любимая книга Набокова имеет множество интерпретаций и толкований. С момента выхода романа в свет и по сей день набоковеды, изучающие «Лолиту», заняты поисками различного рода символов, олицетворений и персонификаций. И хотя Набокова это всегда раздражало, все же одно из исследовательских направлений даже ему показалось продуктивным. Так, в послесловии к американскому изданию романа автор хвалит одного оставшегося безымянным «умного» читателя и сам намекает на то, что трансатлантическая тема в книге присутствует: «Несмотря на то, что давно известна моя ненависть ко всяким символам и аллегориям (ненависть, основанная отчасти на старой моей вражде к шаманству фрейдизма и отчасти на отвращении к обобщениям, придуманным литературными мифоманами и социологами), один во всех других смыслах умный читатель,

перелистав первую часть “Лолиты”, определил ее тему так: «“Старая Европа, развращающая молодую Америку”, – между тем как другой чтец увидел в книге “Молодую Америку, развращающую старую Европу»» [6, с. 377].

Говоря об истории создания «Лолиты» в послесловии к роману, Набоков сопоставляет и противопоставляет не только мировоззренческие и культурные традиции обоих континентов, но и свой писательский опыт по обе стороны Атлантического океана. При этом автор настаивает на том, что и Америка, и Европа в его книгах лишены реалистической достоверности, они – целиком и полностью порождение его художественного воображения: «Книга подвигалась медленно, со многими перебоями. Когда-то у меня ушло около сорока лет на то, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, а теперь мне следовало выдумать Америку. Добывание местных ингредиентов, которые позволили бы мне подлить небольшое количество средней “реальности” (странное слово, которое ничего не значит без кавычек) в раствор моей личной фантазии, оказалось в пятьдесят лет значительно более трудным, чем это было в Европе моей юности, когда действовал с наибольшей точностью механизм восприимчивости и запоминания» [6, с. 375].

Судьба публикации этого произведения также была непростой. После того, как Набокову отказали четыре американских издательства, он отправил свою книгу об Америке за океан, в Европу, одному из литературных агентств, находящихся в Париже. Это агентство передало рукопись издательству «Олимпия Пресс», о котором Набокову не было известно и которое специализировалось на том, что выпускало написанные «по-английски книги, почему-либо запрещенные в Англии или Америке» [6, с. 376]. Именно там осенью 1955 года и увидела свет «Лолита».

Сегодня феномен романа и его героини всесторонне исследуют не только набоковеды, историки и теоретики литературы, но также психологи, педагоги и культурологи.

Это неудивительно, поскольку образ девочки-нимфетки удался автору настолько, что практически сразу перерос свою литературную оболочку и достиг масштаба архетипического образа, а со временем широко популяризировался, превратившись в кросскультурный стереотип.

Например, в работе современной исследовательницы Е. Васильевой-Островской, посвященной инерции образа Лолиты в современном искусстве и массовой культуре, главная героиня представляет собой маленький «пробник» огромной Америки: ее образа жизни, примитивных вкусов и мещанских нравов, с которыми поневоле приходится мириться рафинированному европейцу Г.Г. Автор статьи справедливо отмечает: «То, что не могла подарить ему Европа (в частности, Париж с его традицией возвышенных сублимаций и немного фривольной репутацией), а именно – нимфетку, достойную памяти его Аннабеллы – с легкостью удастся обнаружить в послевоенной Америке, переживающей экономический подъем и стремительно осваивающей новые потребительские рынки» [2]. Действительно, Лолита не просто дитя своего времени, она еще и результат общественного и культурного развития своей страны: «Собственно говоря, предстающая перед ним Ло как раз и является продуктом массовой американской культуры, во второй половине 40-х годов впервые открывшей для себя тинейджеров как отдельную целевую группу» [2].

«Лолита» привлекла к себе пристальное внимание исследователей сразу же после выхода в свет. Еще З. Шаховская, современница и на определенном этапе жизни приятельница Набокова, считавшая роман «Лолита» явной неудачей автора, что и стало причиной охлаждения их отношений, первой отметила интересный факт: «“Лолита” – острая сатира американского быта, и странно, что в США никто этого не заметил. Набоков с наслаждением описывает пошлость выражений и пошлость человеческих типов, как будто весь континент, который Гумберт и его пленница-тю-

ремщик пересекают в своем безнадежном путешествии, не что иное, как громадная часть ничему не служащего бесполезного механизма. Заметим еще, что <...> иностранец Гумберт единственный, говорящий на “королевском” английском языке, на котором туземцы не выражаются» [10, с. 106].

Еще один современник автора, Ф. Тойнби, английский журналист и критик, столь нелюбимый Набоковым именно за искаженное восприятие его произведений, не согласен с подобной трактовкой: «...не верю, что эта книга – намеренная сатира на американскую жизнь. Юмор по большей части проистекает из того факта, что Гумберт Гумберт, образованный европеец, с изумлением косится на обычаи Америки и сценки из ее жизни. Но замечательное путешествие через весь континент – это не сатирический номер, а пассаж сложной лирической напряженности» [9, с. 304–305].

Б. Бойд, современный новозеландский исследователь и официальный биограф Набокова, характеризуя сюжетную канву романа, все же соглашается с З. Шаховской, вслед за которой замечает, что в своей исповеди европеец Гумберт «проводит нас по сорока восьми смежным штатам Америки, ироническим взглядом чужака окидывая самодовольную рекламу, помешательство на кино, Америку подростков, Америку домохозяек, опрятный дерн пригородных лужаек и крикливые вывески тысяч тихих Главных улиц» [1, с. 271]. Вспомним, что «ироническим чужаком» в Америке был не только главный герой романа, но и сам автор. Отсюда и эта зоркая точность во взгляде, и эта объективность в суждениях: «“Лолита”, быть может, написана и не в привычной гладко реалистической манере, но действие ее разворачивается в очень точно увиденной Америке» [1, с. 295].

К. Проффер, автор уже упомянутого пронизательного исследования набоковского шедевра, в заключение также отмечает, что в этом романе выведены «в умеренно-сати-

рическом ключе – женщины среднего класса, журналы для подростков, кинофильмы, мотели, женские гимназии, летние лагеря, цвета машин, газеты, гитчгайкеры-автостопщики, путеводители, туристические карты, наука, психиатрия, современное сексуальное образование» [8, с. 213] и тому подобные реалии современной автору романа Америки.

С тем, что данный роман представляет собой в первую очередь критическую панораму «американского образа жизни», согласен и отечественный американист и набоковед А. Мулярчик [4, с. 301].

Подобную острую сатиру мог позволить себе далеко не каждый иностранец, но Набоков, которого Америка приютила, когда над Европой стали сгущаться тучи, все же сумел изобразить увиденное им без приглаживания недостатков и искусственной лакировки.

Одного из исследователей образа Америки, воплощенного в романе «Лолита», Джона Колапинто, «поражает тот факт, что роман, который детально воспроизводит обстановку Америки середины XX века, достоверно описывает американский средний класс, так точно передает интонации американской речи: от гнусавого подросткового сленга Лолиты, до книжных оборотов в речи Шарлотты Гейз и показных, заумных выражений директрисы Прэтт – написан русским эмигрантом, который прожил-то в Америке всего ничего. Набоков ступил на этот берег, <...> только начав писать на английском языке перед отъездом из Европы» [3]. Также он задается основным вопросом, оставшимся без ответа и по сегодняшний день: «Как книга настолько точно – по всем параметрам – американская могла возникнуть при настолько неподходящих обстоятельствах, из, казалось бы, совершенно неподходящего источника?» [3].

Общеизвестно, что открытые вопросы и жаркие литературоведческие дискуссии всегда имеют место там, где

произведение представляет собой серьезную, а в случае с романом Набокова – эпохальную литературу.

Соглашаясь с тем, что «Лолита», без сомнения, представляет собой остро критическое произведение, оговоримся, в данной работе этот роман рассматривается не как антиамериканский, а как трансатлантический текст.

Однако стоит дать слово книге.

На первых же страницах романа антигерой, от лица которого ведется повествование, неоднократно подчеркивает свое замысловатое европейское происхождение: «Я родился в 1910-ом году, в Париже. Мой отец отличался мягкостью сердца, легкостью нрава – и целым винегретом из генов: был швейцарский гражданин, полуфранцуз-полуавстриец, с Дунайской прожилкой. <...> В тридцать лет он женился на англичанке» [5, с. 7–8].

Чуть позже он снова возвращается к теме европейских корней, говоря о своей первой возлюбленной: «Аннабелла была, как и автор, смешанного происхождения: в ее случае – английского и голландского» [5, с. 10].

Продолжая знакомить читателя со своей европейской биографией, Гумберт упоминает, что его университетские годы прошли в Лондоне и Париже, и особенно отмечает: «Париж тридцатых годов пришелся мне в пору» [5, с. 15]. Именно «столица Европы» первой трети XX века воспитала и сформировала Г.Г., придав ему тот европейский лоск, тонченность и неотразимость, которая заметно отличала его от американцев и которая так впечатлила типичную американку Шарлотту, мать главной героини романа.

Еще до переезда в США из Европы герой романа пытался уверить свою «приунывшую и задумчивую» первую жену Валерию, что трансатлантический переезд пойдет им обоим на пользу. Позднее в своей исповеди он вспоминает, что на нее «никак не действовали мои описания Америки, страны розовых детей и громадных деревьев, где жизнь будет настолько лучше, чем в скучном, сером Париже» [5,

с. 29]. Находясь на европейском берегу Атлантики, герой пребывает в искреннем убеждении, что Америка действует на европейцев благотворно и обновляюще, что эта страна обладает необходимой витальностью и открывает перед приезжими широкие жизненные перспективы.

На поверку Америка оказалась совсем не той страной, о которой он так мечтал. Даже природа Нового Света, увиденная воочию, не оправдывает заокеанских ожиданий Гумберта: «Благодаря забавному сочетанию художественных представлений, виды североамериканской низменности казались мне сначала похожими в общих чертах на нечто из прошлого, узнаваемое мной с улыбкой удивления, а именно на те раскрашенные клеенки, некогда ввозившиеся из Америки, которые вешались над умывальниками в среднеевропейских детских и по вечерам чаровали сонного ребенка зелеными деревенскими видами, запечатленными на них» [5, с. 179]. Путешествуя по США, герой Набокова открывает для себя один штат за другим и словно прозревает: «Постепенно, однако, встречаемые теперь прообразы этих элементарных аркадий становились все страннее на глаз по мере укрепления моего нового знакомства с ними» [5, с. 180].

Герой постоянно сравнивает, «сверяет» свои детские грезы об Америке с тем, что он видит в действительности. Эти сравнения проводятся Гумбертом далеко не в пользу США. Романтическая привлекательность Америки утрачивается по мере приближения к тому, что издали представлялось столь манящим и даже загадочным: «Я помню, что ребенком, в Европе, я грезил над картой Северной Америки, на которой “палач”, т. е. средняя часть “Аппалачских гор”, крупным шрифтом растянулся от Алабамы до Мэна, так что вся охватываемая область (включая Пенсильванию и Нью-Йорк) являлась моему воображению как исполинская Швейцария или даже Тибет, сплошь горы, чередование дивных алмазных пиков, огромные хвойные

деревья, le montagnard emigre в великолепной своей медвежьей дохе, и Felis tigris Goldsmithi, и краснокожие индейцы под катальпами. Как ужасно, что все это свелось к мизерному пригородному палисаднику и дымящейся железной корзине для сжигания мусора...» [5, с. 251].

Данное несоответствие идеала и реальности, мечты и действительности вполне можно считать главной метафорой романа. Надежды Гумберта рушатся на каждом шагу, его непрерывно преследуют разочарования: ни новая страна, ни новая возлюбленная не оправдывают его ожиданий. И Лолита, безусловно, в гораздо большей степени, чем Америка, разочаровывает героя: то, что ему хотелось бы видеть в ней, на самом деле либо совершенно отсутствует, либо находится в зачаточном, атрофированном состоянии: она инфантильна, груба, испорчена, интеллектуально и эстетически не развита, ее запросы и потребности примитивны даже для ее возраста. В ее душе нет ни взаимности, о которой герой страстно мечтает, ни нежности, на которую он робко надеется, ни элементарной жалости, на которую он в тайне рассчитывает. Все, что он получает, – «пренебрежительно-неприятная усмешка» и «обыкновенное отвращение». Тем не менее, Гумберт продолжает упрямо искать и находить в юной американке отблеск своей европейской любви, каждый раз подчеркивая это одному ему видимое сходство.

Эта вторичность Лолиты по отношению к Анабелле является собой в определенном смысле метафору вторичности Нового Света по отношению к Старому, что весьма характерно для произведения, относящегося к трансатлантической литературе. В уже цитированной работе Е. Васильевой-Островской звучит справедливая мысль о том, что Набоков намеренно противопоставляет в этом романе образы Европы и Америки, персонифицированные в образах юных возлюбленных главного героя: «Однако и сама исходная Лолита уже не была оригиналом: ей предшествова-

ла в судьбе Гумберта “изначальная девочка” Аннабелла Ли, разбудившая в нем первую страсть на одном из морских – предположительно европейских – курортов и скончавшаяся от тифа несколько месяцев спустя, чтобы затем обрести вечную жизнь в фантазиях своего возлюбленного. Эти фантазии, получившие для него со временем почти мифологический статус, Гумберт и видит после стольких лет наконец воплощенными в американском подростке по имени Лолита» [2].

Также Гумберт с чувством, далеким от отцовской гордости, наблюдает за ее детскими забавами, любит тем, как волею случая доставшаяся ему на попечение девочка прыгает через скакалку, «повторяя движения стольких других играющих девочек, видом которых я так упивался на испещренных солнцем, обильно политых, свежее пахнувших тротуарах и парапетах древней Европы» [5, с. 194]. Таким образом становится очевидным, что американский подросток по имени Лолита оказывается всего лишь очередной жертвой страсти Гумберта к нимфеткам, которая зародилась в нем по другую сторону океана, а не единственной любовью всей его жизни, в чем он пытается убедить читателя его исповеди.

Путешествуя вдвоем со своей возлюбленной падчерицей по США, Гумберт интересуется юридической стороной данного вопроса, который, как оказалось, по-разному трактуется в разных штатах: «Алабама запрещает опекуну менять местожительство подопечного ребенка без разрешения суда; Миннесота, которой низко кланяюсь, предусматривает, что если родственник принимает на себя защиту и опеку дитяти, не достигшего четырнадцатилетнего возраста, авторитет суда не пускается в ход» [5, с. 204]. Однако и здесь он снова вспоминает о европейских парапетах, используемых здесь в качестве эвфемизма и даже авторского символа его пагубной страсти к нимфеткам: «Вопрос: может ли отчим <...> всего с одномесячным ста-

жем, неврастеник-вдовец с небольшим, но самостоятельным доходом в настоящем, и с парапетами Европы, разводом и сидением в нескольких сумасшедших домах в прошлом, может ли он считаться родственником и, следовательно, естественным опекуном?» [5, с. 204].

Неудивительно, что даже сделав Лолиту своей любовницей, Гумберт не чувствует полного удовлетворения. Он, как одержимый, ищет места для уединения с ней, однако в тюремной исповеди своей с горечью признается, что это удавалось ему далеко не всегда. Показательно, что даже в эти признания проникает постоянное сопоставление Америки и Европы. Так, с одной стороны, он отмечает: «...меня еще преследовали воспоминания о моих безнадежных скитаниях в городских парках Европы, а потому я не переставал интересоваться возможностью любовных игр под открытым небом и искать подходящих мест» [5, с. 199]. И тут же приходит к выводу о том, что американская «глушь» совершенно для подобных «игр» не приспособлена, хотя и отмечает со свойственной ему объективностью, что «она прекрасна, душераздирающе прекрасна, эта глушь, и ей свойственна какая-то большеглазая, никем не воспетая, невинная покорность, которой уже нет у лаковых, крашенных, игрушечных швейцарских деревень и вдоволь прославленных Альп» [5, с. 200].

Уже находясь в тюрьме и фиксируя в рукописи различные пикантные, а порой и рискованные обстоятельства свиданий со своей вечно ускользающей возлюбленной, Гумберт Гумберт не перестает сравнивать, сопоставлять, противопоставлять Старый и Новый Свет. Он умеет подмечать мелочи, столь характерные как для Европы, так и для Америки, и описывать их с большой долей юмора. Он, безусловно, уверен, что Европа гораздо более приспособлена для его весьма неординарного образа жизни, чем Америка, с ностальгией вспоминая, как «бесчисленные любовники лежали в обнимку, целуясь, на ровном газоне

горных склонов Старого Света, на пружинистом, как дорогой матрац, мху, около удобного для пользования, гигиенического ручейка, на грубых скамьях под украшенными вензелями дубами и в столь многих Лачугах под сенью столь многих буковых лесов» [5, с. 200]. И тут же с иронией и досадой констатирует, что «в американской глуши любитель вольного воздуха не найдет таких удобных возможностей предаться самому древнему из преступлений и забав» [5, с. 200].

Это совершенно не означает, что в трактовке самого Набокова Америка чище и целомудреннее, чем Европа, однако это неоднократно проведенное сопоставление также нельзя игнорировать. Несмотря на общеизвестную «раскрепощенность» нравов американского общества середины XX века, настоящий, хотя и тщательно скрываемый порок все же, в первую очередь, был приметой образа жизни населения «столицы Европы», куда и отправлялись за «просвещением» и определенного рода опытом многие молодые американцы.

По давней традиции трансатлантического текста, заложенной еще в конце XIX – начале XX века, автор-европеец, а вслед за ним и герой-европеец, проводя различные сравнения и параллели, безоговорочно предпочитают Европу. Это – один из основных критериев трансатлантического сверткста. Гумберт в полной мере осознает, что в Европе также далеко не все идеально, но там привычно, удобно, понятно и, в отличие от Америки, судьба в Старом Свете благосклонна к нему. В Америке же герой, прибывший из-за океана, постоянно ощущает свою инородность, чуждость, отстраненность, свое несовпадение со всем происходящим, свое выпадение из контекста, и это не может не придавать его образу довольно привлекательные для читателя меланхолические, а подчас и трагические черты: Г.Г. одинок, потерян, глубоко несчастен, нелюбим и непонят. Это ни в коей степени не умаляет того факта, что

он преступник и извращенец, хоть и всячески пытается оправдаться на протяжении всей исповеди, придавая своей запретной страсти к ребенку романтически-возвышенные мотивы.

Что касается имплицитных отсылок к Европе, то они заключаются также и в том, что текст романа «Лолита» до предела интертекстуален и аллюзивен. И большинство этих аллюзий соотносится с европейскими авторами и европейской литературной традицией, что неоднократно было отмечено набоковедами. Вследствие чего этот самый американский роман Набокова прочитывается как проевропейский.

Выводы. Роман «Лолита» – одно из самых трансатлантических произведений в наследии В. Набокова. Главное действующее лицо романа – типичный трансатлантический герой: образованный европеец средних лет, оказавшийся в США по собственному выбору, но сразу же разочаровавшийся в этой стране. На протяжении всего текста «Лолиты» автором проводятся сопоставления культурных, мировоззренческих, географических, климатических и некоторых других черт, по-разному характеризующих Европу и Америку.

Особенности трансатлантического сверхтекста, созданного в «Лолите», заключаются в том, что ностальгические мотивы, свойственные практически любому подобному художественному пространству, не столь выражены в данном романе писателя. Это, в первую очередь, объясняется особенностями личности главного героя: поскольку он всецело поглощен попытками сначала удержать, а позднее выследить и вернуть сбежавшую от него возлюбленную, вопрос о возвращении в Европу перед ним не стоит. Гумберт также не предпринимает и попыток стать своим в чужом для него североамериканском культурном окружении, от которого намеренно и даже с презрением ди-

станцируется, потому что живет в замкнутом, обособленном мире человека, одержимого мономанией.

Тем не менее, присутствующие в романе сатирические и критические мотивы, высмеивающие быт и ментальность США 50-х годов XX века, обуславливают восприятие данного произведения как этапного для творчества Набокова и эпохального для литературного процесса середины прошлого столетия.

К перспективам данного исследования могут быть отнесены дальнейшие поиски в направлении изучения трансатлантического сверхтекста в других произведениях писателя.

Список использованных источников

1. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Издательство «Симпозиум», 2004. 928 с. (Серия «Биографии»).

2. Васильева-Островская Е. Мифология Лолиты. Героиня Набокова в современном искусстве и массовой культуре. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/vasiljeva/lolita.html>

3. Колапинто Дж. Америка в творчестве Набокова. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/blog/translations/post/15511-amerika-v-tvorchestve-nabokova>

4. Мулярчик А. Набоков // Писатели США. Краткие творческие биографии. М.: Радуга, 1990. С. 300–301.

5. Набоков В. Лолита // Набоков В. Лолита: Роман. Волшебник: Рассказ. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 7–373. (Книга на все времена).

6. Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // Набоков В. Лолита: Роман. Волшебник: Рассказ. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 374–379. (Книга на все времена).

7. Набоков В. Постскрипtum к русскому изданию // Набоков В. Лолита: Роман. Волшебник: Рассказ. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 380–382. (Книга на все времена).

8. Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб., Симпозиум, 2000. 302 с.

9. Тойнби Ф. Роман с английским языком // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 303–305.

10. Шаховская З. Набоков или Рана изгнания // Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 98–107.

УДК 82-3

ЧЕШСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ТРАНСНАЦИОНАЛЬНЫЙ РОМАН ЛИБУШЕ МОНИКОВОЙ «DIE FASSADE»

А. Н. БОЛДЫРЕВА,

*магистрант кафедры славянской филологии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, просп. Народного Ополчения, д. 171,
кв. 83, тел. 89111845646, e-mail: st057936@student.spbu.ru.*

АННОТАЦИЯ

Болдырева А. Н. Чешская идентичность и транснациональный роман Либуше Мониковой «Die Fassade».

Целью работы является исследование роли чешских вкраплений для формирования образа национальной идентичности в романе немецкоязычной чешской писательницы Либуше Мониковой «Фасад» с учетом разработанности в филологии вопроса о чешской идентичности. Для достижения цели исследования были проанализированы способы выражения национальной идентичности в тексте художественного произведения, а также выявлены и проанализированы иноязычные (чешские) вкрапления в немецком тексте романа. В ходе исследования было установлено, что Либуше Моникова широко использует иноязычные вкрапления в двух целях: раскрытие языковой личности персонажа и, в первую очередь, усиление чувства чешской

самобытности, отделение ее от общей мировой культуры с помощью культурных феноменов, наиболее близких Чехии.

Ключевые слова: *идентичность, национальная идентичность, чешская идентичность, транснациональный роман, иноязычные вкрапления.*

SUMMARY

Boldyreva A. N. Czech identity and the transnational novel «Facade» by Libushe Monikova.

The goal of this paper is to examine the role of Czech inserts in shaping the image of national identity in the novel «Facade» by Libushe Monikova. The paper takes into consideration the degree of development of the Czech identity issue in philology. To achieve the goal of the research the ways of national identity expression in the text of the fiction book were analysed, also foreign (Czech) inserts were found in the text of the novel in German and analysed. In the course of the research it was found that Libushe Monikova widely uses foreign inserts for two purposes: to discover linguistic persona of a character and — first of all — to strengthen the sense of Czech originality, to make it distinct from global culture by means of cultural phenomena that are particularly meaningful to the Czech Republic.

Keywords: *identity, national identity, Czech identity, transnational novel, foreign language inserts.*

Понятие «идентичность», имевшее вплоть до 1960-х гг. ограниченное употребление и обязанное своим широким распространением в междисциплинарном научном обороте трудам американского психолога Эрика Эриксона (1902—1994) [9], сегодня преимущественно употребляется как общенаучный термин, и каждая самостоятельная наука при изучении данной категории дает свое «изолированное» представление о предмете исследования, рассматривая его в особой плоскости.

В связи с этим широкое понятие идентичности распадается на более узкие и приобретает, в зависимости от

области научного знания, свои специфические черты. Так, в современной науке бытуют такие понятия как «национальная (или этническая) идентичность», «гражданская идентичность», «личностная идентичность», «профессиональная идентичность» и т.д.

Вследствие мощного процесса глобализации изучение национальной идентичности становится сегодня все более интенсивным, смешение культур приводит к стремлению выделить себя, собственный народ, из общей массы. Однако изучение проблем национальной идентичности связано не только с относительно современными, но и с историческими процессами, неизбежно повлиявшими на народное самосознание. Так, чешская национальная идентичность, долгое время подвергавшаяся влиянию со стороны других стран, требует особого внимания и изучения.

Целью данной статьи является выяснение способов проявления национальной идентичности в художественных произведениях, а также анализ роли иноязычных (чешских) вкраплений в формировании образа национальной идентичности в немецкоязычном романе чешской и немецкой писательницы Либуше Мониковой «Die Fassade».

1. Национальная идентичность. Национальная идентичность складывается из большого числа компонентов: мировоззрение, национальное самосознание и менталитет, национальный характер, историческая память, этнонациональные образы, национальные традиции, мифы, символы и стереотипы поведения и др.

Все эти элементы национальной идентичности человек впитывает в себя с самого детства. Это происходит в процессе воспитания, которое принято в данной культуре, и в ходе социализации в обществе. Все особенности национальной культуры, которые окружают человека, традиционные праздники, обычаи, особенности межличностной коммуникации, быт – всё это выстраивает национальную идентичность индивида.

2. Язык и идентичность. Однако идентифицировать себя не только как личность, но и как члена какого-либо социума можно только с помощью языка, который обеспечивает взаимопонимание в данном социуме. Кроме того, язык, тесно связанный с культурой, реагирует на все колебания в жизни общества и является красноречивым отражением национальной культуры.

Наибольшую популярность приобрели труды В. Гумбольдта (в первую очередь, «Язык и философия культуры»), в которых была сформулирована мысль о том, что язык есть само «бытие народа», «дух культуры» [2]. Так, в лингвистике конца XX в. стало возможным принять следующий постулат, который вытекает из достижений русских и зарубежных ученых: язык не только связан с культурой. Язык растёт из культуры, выражает её и в то же время является средством её создания, развития и сохранения.

Тот факт, что язык хранит в себе некую культурную память, является отражением культуры народа, его языковой картины мира, даёт нам право утверждать, что лингвокультурология предлагает весьма продуктивные методы и является весомой опорой для изучения национальной идентичности. Это подтверждается и появлением в современной науке такого термина как «лингвокультурная идентичность».

3. Идентичность и литература. Итак, идентичность может быть исследована через призму языка, а, значит, литература содержит в себе элементы идентичности. В работах М.К. Поповой [6] представлены аргументы, почему художественная литература является ценным источником для изучения национальной идентичности.

Во-первых, каждое литературное произведение является продуктом работы авторского сознания, которое помимо индивидуальных черт обладает чертами национальной идентичности. Художественное произведение всегда несет в себе отпечаток культуры автора, так как он всегда

является частью социума, этноса. Можно сказать, что элементы национальной культуры, наполняющие понятие идентичности, представлены в тексте через призму авторского сознания, отчего они приобретают некоторые специфические черты, но не теряют в целом своей объективности и значимости.

Во-вторых, многие писатели намеренно изображают эту проблему в своих произведениях и «предлагают различные модели межкультурной коммуникации». «Характер таких моделей, как правило, обусловлен идеями и представлениями той национальности или этнической группы, к которой принадлежит автор, его философской или мировоззренческой позицией» [6, с. 42].

В-третьих, национальная идентичность может выражаться через систему художественных средств, используемых автором [6].

Сегодня проблемы идентичности рассматриваются в ирландской (произведения Х. Гамильтона), американской (романы Ф.С. Фицджеральда, новеллы Дж. Гришэма, произведения Г. Штайн), латино-американской (период «нового латиноамериканского романа»: М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Г. Гарсиа Маркес, Ж. Амаду, Х. Кортасар и др.) и в других литературах.

4. Гибридная идентичность в литературе. Отсюда возникают новые термины: гибридная идентичность, гибридность. Эти термины являются в современной науке сравнительно новыми понятиями. Их появление и распространение – закономерное следствие современных мировых процессов, и прежде всего, глобализации.

Одним из первых к феномену «гибридности», «гибридной идентичности» в культуре обратился американский ученый Эдвард Саид [7]. Чуть позже идею о гибридности подхватил индийский ученый Хоми Баба [11]. В своей работе он высказался о гибридности, как о закономерном явлении современного мира.

Исследования в области мультикультурализма доказывают, что «гибридная идентичность» – это не просто смешение двух или нескольких культур. Это всегда переосмысление культурных элементов и их взаимовлияние.

Это особенно ярко отражается в произведениях, которые включают в себя иноязычные языковые вкрапления. Термин «иноязычное вкрапление» был введен А.А. Леонтьевым и получил дальнейшую разработку в работе С. Влахова и С. Флорина «Непереводимое в переводе», где они определяют данное явление как «слова и выражения на чужом для подлинника языке, в иноязычном их написании или транскрибированные без морфологических или синтаксических изменений, введенные автором для придания тексту аутентичности, для создания колорита, атмосферы или впечатления начитанности или учёности, иногда – оттенка комичности или иронии» [1, с. 262].

5. Транснациональные произведения. Произведения, написанные авторами с гибридной идентичностью, определяются в науке как «мультикультурные», «мультинациональные», «интеркультурные» и как «транснациональные». Это определение кажется нам более удачным, так как оно передаёт особую природу произведения: не просто смешение культур, а феномен переходности, взаимовлияния, зыбкости.

Именно такое определение использует в своей работе М. Ю. Котова, рассматривая типологию транснационального романа. В её докладе «О типологии транснационального романа славянских авторов» транснациональные романы подразделяются на типы в зависимости того, каким путем автор пришел в литературу. В результате: 1) вынужденной эмиграции (Д. Конрад, Ч. Милош, Й. Шкворецкий, Л. Мнячко, Й. Груша, М. Кундера), 2) добровольной экономической эмиграции (В. Каминер, К. Петровская), 3) как дети эмигрантов, не знавшие исторической родины (М. Левицкая, С. Левичаров)» [3]. И именно эти факты порождают различные типы транснациональных произведений.

В Германии проблемы транснациональной литературы также не обходятся стороной. Количество эмигрантов в страну породило немало исследований в области гибридной идентичности, более того, в немецком научном обществе некоторое время (в середине XX века) было широко распространено такое явление как «Gastarbeiterliteratur» – то есть литература, написанная рабочими из других стран про них же самих.

Сегодня проблемам гибридной идентичности посвящено немало работ, что легко обосновать актуальностью данной темы.

Исследования транснациональных романов приближают ученых к пониманию иной национальной идентичности, иного менталитета и иных культурных особенностей и становятся в последнее время всё интенсивней.

6. Чешская идентичность в литературе. Изучение чешской идентичности сквозь призму художественных произведений началось сравнительно недавно, однако проблема поиска чешской идентичности не нова и не покидала чешскую нацию в течение многих столетий. Это обуславливалось, в первую очередь, непростой исторической ситуацией Чехии, которая долгие века подвергалась культурному влиянию других стран: Германии и России, что отразилось в культуре Чехии, в том числе, в языке.

Исследователи чешской идентичности в области литературоведения и лингвокультурологии обращаются, в первую очередь, к чешским произведениям XIX–XX вв., что связано с завершением в середине XIX века процесса национального чешского возрождения. Основной задачей руководителей этого процесса было повышение чешского языка снова до уровня языка учёных и пробуждение в людях чешского национального сознания. Среди деятелей национального чешского возрождения наиболее известны Йозеф Добровский, Карел Гинек Маха, Божена Немцова,

Карел Яромир Эрбен, Ян Эвангелиста Пуркине, Франтишек Палацкий, Франтишек Ладислав Челаковский и др.

В СПбГУ исследования чешской идентичности проводились на материале произведений Й. Шкворецкого, К. Чапека и некоторых других чешских авторов. Коллективная монография «Сегменты идентичности в творчестве зарубежных славянских писателей» А.Г. Бодровой, Е.Е. Бразговской, В.С. Князьковой, М.Ю. Котовой, О.В. Раина посвящена проблеме идентичности и процессу самоидентификации в произведениях таких авторов как Ч. Милош, И. Секулич, И. Цанкар и др. [7] Исследования, представленные в монографии, касаются феномена транснационального творчества, и подобные исследования продолжаются до сих пор. Среди современных работ, посвященных данной теме, можно назвать статьи М. Ю. Котовой «Специфика инокультурного кода в транснациональном романе (на материале прозы Марины Левицкой)» [4], А.В.-Русан «Английские вкрапления в романе Йозефа Шкворецкого “Ршнѳмћ ићненѳра лiдskѳch дiљн”» [6] и др.

Произведения М. Кундеры в аспекте чешской идентичности стали объектом анализа Е.Е. Стефанского. Ученый выявлял и анализировал различные концепты чешской культуры: напр, «Intost», «zбљќ», «stesk» [9] и другие.

Среди выдающихся зарубежных работ, посвященных проблеме чешской идентичности, стоит назвать монографию «Also:Nazdar!» П. Мареша [12], работу Р. Пинсента «*Questions of Identity: Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*» [13] и др.

7. Роман Либуше Мониковой «Die Fassade». Как можно заметить, исследования чешской идентичности проводятся сегодня и на материале транснациональных произведений. К таким произведениям относится роман Либуше Мониковой «Die Fassade». Он повествует о жизни чешских друзей-реставраторов, работающих над восстановлением

фасада старинного замка в Чехии (Фридлант), и представляет собой «реставрацию» истории: всемирной, немецкой, чешской, русской и отчасти других. Обилие в романе реалий, цитат, упоминаний других культур является, поэтому, вполне закономерным.

Чешские вкрапления используются автором, прежде всего, для обозначения чешских реалий, элементов чешской культуры, а также для транслитерации русской речи и цитат.

Реалии и элементы культуры, переданные по-чешски, можно разделить на два типа:

- 1) Переводимые или переведенные ранее на немецкий язык, но написанные автором на чешском языке;
- 2) Непереводимые или непереведенные на немецкий язык реалии и элементы культурной и общественной жизни.

К первому типу мы отнесем художественные произведения, упоминающиеся в романе и созданные чешскими авторами. Здесь в романе Либуше Мониковой мы находим противоречия. Названия некоторых чешских произведений переданы согласно традиции немецкого языка (например, произведение Дворжака «*Neuer Welt*», трактат одной из первых чешских поэтесс, активистки национального чешского движения Rettigovb «*Ratschldge für die junge Hausfrau, wie sie ans Werk gehen solle, um die eigene und des Gatten Zufriedenheit zu erlangen*» и др). Некоторые же являются полноценным вкраплением из чешского: например, рассказ «*Die Babiuka*» Б. Немцовой или ария «*Prou bychom se netmъili*» Б. Сметаны из оперы «Проданная невеста»

Возникает закономерный вопрос: почему автор использует разные варианты написания в этих случаях? В том время как имя Реттиговой вряд ли широко известно во всем мире, имена Дворжака, Сметаны, Немцовой весьма популярны и, по крайней мере, названия их произведений, были переведены на европейские языки.

Возможно, с помощью чешской транслитерации Либуше Моникова указывает на те культурные памятники, которые наиболее близки чешскому народу, на которых строится их культурная самобытность. Либуше Моникова намеренно старается выделить такие произведения, как бы отделить их от общемировой культуры, чтобы указать на их особую значимость.

К этому же типу относятся некоторые географические названия Чехии, у которых имеются точные параллели в немецком языке: *Litomyšl* (нем. Leitomischl), *Der Vyšehrad* (нем. Wyschehrad, или Prager Hochburg), *Nežárka* (нем. Naser). Интересно использование наименований районов Праги в романе: *Die Südstadt, Nordstadt. Hostivaø* (нем. Hostivar), *Prosek* (нем. Prosssek). Как видим, первые два наименования переведены на немецкий язык, другие два оставлены без перевода и указаны в их чешском написании, что также говорит о важности этих мест для носителя чешской культуры, особенно для пражца.

Возможно, история указанных районов играет определяющую роль в выборе способа написания их названий. Район «Южный город» - это относительно новый район в Праге, большой жилой комплекс, чье строительство началось лишь в 1971 году. Чешский вариант наименования - Jižní Místo. Это название прочно вошло в лексикон пражцев, о чем говорит наличие укороченных, разговорных вариантов названия района: Jižňak и некоторые другие. Однако автор всё же оставляет в тексте немецкий вариант написания. В то же время район Hostivaš имеет намного более длинную историю. Название этого района впервые упоминается в 1058 году: в то время Hostivar был небольшой деревней под Прагой. В будущем название было переведено на немецкий и английский языки (Gästekoch und Guestcook), а деревня была присоединена к Праге в качестве одного из районов лишь в 1922 году.

Как видим, исторические корни района Hostivash уходят вглубь веков. История этой деревни связана с историей Праги, их связи укреплялись с течением времени. В то же время история нового района «Южный город» только начинается, и автор не воспринимает его как важное для Праги в историческом и культурном смысле место культурной памяти.

Нами был найден еще один интересный пример, относящийся к первому типу. Это использование слово «nanuk» без перевода на немецкий язык, хотя данный предмет не является реалией и, можно сказать, интеркультурен. «Nanuk» переводится с чешского как «эскимо», однако Либуше Моникова оставляет чешский вариант этого слова.

Ко второму типу мы отнесем используемые в романе имена, важные для чешского народа, такие как: *Yaroslav Hašek, Janáček, Rettingová, Jan Žižka, Svatopluk Èech, Alois Jirásek, Božena Němcová, Bedřich Smetana, Yan Evangelista Purkyně, Brouček, Sládek, Komenský, Æapek* и другие. В немецком языке согласно его правилам имена и фамилии передаются часто через исходную языковую систему, потому использование чешского языка, скорее всего, не является в данном случае маркированным. Однако учитывая особенности романа Л. Мониковой, возникает проблема перевода на другие языки, в первую очередь, кириллические. Хотела ли Либуше Моникова как-то выделить их имена или же это просто следование правилам немецкого языка? Сложно сказать.

Некоторые имена, использованные в романе, имеют свой переводной вариант в немецком языке: например, имя чешской мудрой правительницы из легенд – *Libuše* (нем. *Libussa* или *Libuscha*) – согласно «Чешской хронике» Козьмы Пражского, одной из трех дочерей чешского князя Крока, а после его смерти – мудрой княгини, предсказавшей строительство Праги. Однако несмотря на наличие не-

мецкого варианта написания её имени, в романе оно фигурирует в чешском варианте. В этом случае использование чешского варианта, скорее всего, говорит о глубокой связи чешского народа с этой легендой. Либуше Моникова намеренно выбирает данный вариант написания, чтобы подчеркнуть принадлежность этого мифологического персонажа к чешской культуре.

Образ Либуше встречается во многих произведениях искусства – не только чешских, но и немецких и др.

- Clemens Brentano: «Die Gründung Prags», драма (1812);
- Joseph Carl Bernard (1781–1850): «Libussa», романтическая опера в трех актах (1822);
- Franz Grillparzer: «Libussa», трагедия (1848);
- Bedřich Smetana: «Libusa», опера (1881);
- Milolj Urban: «Pole a palisbda», роман (2006);
- Tereza Vanek «Die Trdume der Libussa», исторический роман (2008);
- Стихотворение «Vielgeliebte Libuše», автор Gynter Grass (2015).

Встречаются в романе и истинные реалии чешской культуры: *Laskonka* (чешское пирожное), *Polbrka* (марка мороженого в Чехии) и некоторые другие. Их употребление в речи героев усиливает колорит чешской культуры и её самобытность.

8. Вывод. Таким образом, чешские вкрапления играют роль усиления чувства чешской самобытности, с их помощью ярче подчеркиваются те элементы культуры, которые являются наиболее важными для чеха. Для большего выделения таких культурных реалий Либуше Моникова использует в тексте названия чешских произведений, переведенные на немецкий язык. Этот прием делает возможным выделить на фоне других особенно важные для чешской культуры элементы. Кроме того, чешские вкрапления имеют значение для раскрытия языковых личностей главных героев: Либуше Моникова намеренно использует в раз-

мышлениях, во внутренних монологах персонажей иноязычные вкрапления, чтобы с помощью того или иного способа транслитерации показать его отношение к этому предмету.

Дальнейшее исследование данного романа с точки зрения упомянутых в нём мест культурной памяти, а также анализ его перевода на чешский язык поможет углубить и расширить понимание чешской идентичности.

Список использованных источников

1. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе. М.: 2009. 360 с.

2. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс. 1985. 448 с.

3. Котова М.Ю. О типологии транснационального романа славянских авторов // XLV Международная филологическая конференция. Тезисы докладов. СПб., 2016.

4. Котова М.Ю. Специфика инокультурного кода в транснациональном романе (на материале прозы Марины Левицкой) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 11. Ч. 2. С. 106—108.

5. Попова М.К. Проблема национальной идентичности и литература // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. 2001. № 2. С. 43—48.

6. Русан А.В. Английские вкрапления в романе Йозефа Шкворецкого (Ршнбмh иñенэга lidskэch дилнь) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 7. Ч. 1. С. 128—130.

7. Саид Э. Ориентализм / Эдвард Саид; перевод с англ. А. В. Говорунов. СПб., 2006. 638 с.

8. Сегменты идентичности в творчестве зарубежных славянских писателей / Бодрова А.Г., Бразговская Е.Е., Князькова В.С., Котова М.Ю. и др.; отв. редактор М.Ю. Котова. СПб., 2014. 142 с.

9. Стефанский Е.Е. «ZAST» как ключевой концепт чешского этномира в романе М. Кундеры «Шутка» // Дрогобич: Посвіт, 2013.

10. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис: Пер. с англ./ Общ. ред. и предисл. Толстых А. В. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.

11. Bhabha, H.K. The Location of Culture / H.K Bhabha. N.Y.: Routledge Classics, 2004. 408 p.

12. Магель Р. «Also: Nazdar!» Aspekty textové vícejazyčnosti. Praha: Karolinum, 2003. 233 s.

13. Robert B. Pynsent. Questions of Identity: Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality. New York: Oxford University Press, 1994. 244 p.

УДК 82-32

ГОТИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА И ЕЕ ЛИТЕРАТУРНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ: ЦИКЛ Р. С. ХИЧЕНСА «ЯЗЫКИ СОВЕСТИ»

А. А. ЛИПИНСКАЯ,

*кандидат филологических наук, доцент кафедры
английского языка для геологических и географических
специальностей, факультет иностранных языков,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб. 7/9,
тел. 8 9217575877, e-mail: a.lipinskaya.spbu.ru.*

АННОТАЦИЯ

Липинская А. А. Готическая новелла и ее литературно-идеологический контекст: цикл Р.С. Хиченса «Языки совести».

Цель статьи состоит в том, чтобы прояснить некоторые особенности британской готической новеллы (ghost story) как жанра и показать ее в контексте, из которого такого рода произведения часто оказываются вырваны в силу особенностей издательской практики и практикуемого исследователями подхода. В этом смысле показателен цикл Р.С. Хиченса «Языки совести» (1900). Цикл этот объединен общим этико-философским замыслом – представить столкновение разных этических систем, разных

дискурсов, что хорошо легло на канву готической новеллы, построенной на напряжении между разными способами понимания событий. Художественный уровень и жанровые особенности отдельных новелл сильно варьируются – от прямолинейной дидактической притчи до сложно и искусно построенной философской новеллы-диспута. Все пять рассказов объединены не только авторской идеей, но и живо отразившимся в них кругом тем, волновавших автора и его современников: религия и наука, природа искусства, сверхъестественное и т.д.

Ключевые слова: готическая новелла, викторианская эпоха, цикл, дидактика, дискурс, Роберт Смит Хиченс.

SUMMARY

Lipinskaya A. A. Ghost Story and its Literary and Ideological Context: R.S. Hichens's «Tongues of Conscience».

The aim of the article is to clarify some features of British ghost story as a genre and to demonstrate it in the context from which such stories are often removed due to modern publishing practices and widespread scholarly approaches. The case study is dedicated to R.S. Hichens's cycle «Tongues of Conscience» (1900). The cycle is united by the general idea of showing how different ethical systems, different discourses collide. Artistic level and genre characteristics of the five stories are very different – one can find both a simplistic parable with only formally “gothic” plot and a complex skillfully written story containing elements of a philosophical dialogue and a ghost story. The stories are united not only by the idea, but also by the topics which the author and his contemporaries were interested in: science and religion, the nature of art, supernatural phenomena etc.

Keywords: ghost story, Victorian period, cycle, didactics, discourse, Robert Smythe Hichens.

Жанр ghost story (в русскоязычной традиции – готическая новелла) относительно слабо изучен: вероятно, из-за устойчивой ассоциации с массовой литературой оказались не до конца проясненными некоторые особенности его

поэтики, а также связи с духовным климатом эпохи и с другими разновидностями литературных текстов. Один из первых авторов серьезных трудов о литературной готике, Дороти Скарборо [14], оставила немало ценных наблюдений о готической новелле, как раз тогда переживавшей расцвет, но позже интерес исследователей переключился по большей части на т.н. классическую готику, и даже в капитальных трудах, охватывающих период как минимум от начала предромантизма до современности, нет систематических обзоров указанной жанровой разновидности (исключение – см. [12, с. 314–345]). Специально ghost stories посвящены лишь отдельные работы, включая монографии П. Пенцольдта [11], Дж. Бриггз [2] и Э. Смита [16]. Однако же пользуются популярностью разнообразные антологии, порой снабженные обширными академическими комментариями [9, 10, 13].

Между тем остается немало вопросов, которые еще предстоит решить. В частности, известно, что на рубеже XIX–XX веков авторы издавали готические новеллы целыми сборниками – это не всегда была первая публикация (впервые тексты часто появлялись в журналах), но несколько историй с привидениями под одной обложкой порой становились больше чем подборкой – они представляли собой настоящие циклы, объединенные общим замыслом. К сожалению, о циклах готических новелл пишут мало. По большей части исследователи обсуждают сам жанр, отдельных авторов и отдельные же тексты. По мнению составителей антологий, лучшие рассказы часто издаются «вне контекста», что несколько искажает и обедняет их восприятие. Так, многократно переиздавалась новелла Роберта Смита Хиченса (1864 – 1950) «Как к профессору Гильдею пришла любовь» («How Love Came to Professor Guildea») из сборника «Языки совести» («Tongues of Conscience», 1900) [6], однако внимания заслуживает весь сборник, отличающийся своеобразием замысла, жанровых

характеристик, живым откликом на вопросы, волновавшие современников. Все пять новелл, составляющих «Языки совести», объединены магистральным сюжетом – трагическим столкновением двух ценностных систем, двух этических доминант. Их традиционно причисляют к жанру готической новеллы, а именно к психологической ее разновидности [11, с. 47], поскольку действительно в ход повествования всякий раз вмешиваются сверхъестественные силы, и атмосфера отличается мрачной загадочностью. Жанр готической новеллы легко комбинируется с другими жанрами [4, с. 44–45]. Вот и нравоучительные истории, вроде бы полностью противоположные занимательным «рассказам ужасов» по самой своей сути, иной раз оперируют «готическим» инструментарием как мощным художественным средством. Морально-этические мотивы в историях о сверхъестественном усматривают и у таких классиков, как Диккенс и Стивенсон [11, с. 92–117].

Впрочем, «Языки совести» и в этом отношении глубоко своеобразны. Они представляют собой не столько сборник нравоучительных «страшных» рассказов, сколько текст-диспут, в котором переплелись многие животрепещущие проблемы эпохи: ценность науки и религии, способы познания, отношение к искусству. Отдельные рассказы сильно отличаются по художественному уровню и сложности внутреннего устройства, но в целом перед нами уникальный текст-симптом конца викторианской эпохи и одновременно нетривиальный образец повествовательного искусства.

Название уже намекает на этическую проблематику и на то, что будут рассмотрены разные взгляды, разные подходы («языки»). Художественная же ткань новелл выстроена не только на противопоставлении определенных взглядов на жизнь, но и на столкновении различных дискурсов, языков описания [15, с. 49–50]. Позаимствованный из шекспировской «Бури» эпиграф:

*Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change,
into something rich and strange*

[6, с. 1], –

дает понять, что речь пойдет о неких трансформациях, переходах, носящих сложный и неоднозначный характер. В то же время читатель ассоциативно соотнесет эпиграф с темой смерти («Full fathom five thy father lies» [15, с. 49]) – тем более интересно, что первая новелла так и называется – «Море меняет» («Sea Change») и в ней указанные мотивы реализуются в самом буквальном смысле.

В новелле, как и в последующих текстах цикла, присутствуют два ключевых персонажа, необходимых для ситуации диалога: в данном случае это молодой священник Питер Униак и пожилой художник Грэм Гамильтон. Ввиду профессиональных особенностей они являются носителями разных картин мира и ценностных систем. Впрочем, здесь Хиченс отнюдь не прямолинеен и много внимания уделяет созданию атмосферы. Действие происходит на морском побережье, у церкви, где служит священник, немало могил погибших рыбаков и матросов. Тема смерти разворачивается в целом ряде подробностей – жутких и печальных, совмещающих мотивы телесности, памяти и посмертного существования:

«And here, too, among these cast-up bodies of the drowned, lay many women who had loved the prey of the sea, and kissed the cheeks turned acrid by its winds and waters <...> Texts of comfort in which the fine, salt films crept, faint verses of sweet hymns defiled by the perching sea-birds, old rhymes like homely ejaculations of very simple hearts, sank into the gathering darkness on every hand» [6, с. 5].

Среди прочих могил – могила молодого моряка Джека Прингла, заставляющая священника задавать себе вопросы о милосердии бога. Другие источники его тревоги – гостящий у него в доме художник, человек обаятельный, одаренный и многое переживший, и старый безумный ски-

пер, единственный уцелевший после страшного кораблекрушения. Хиченс собирает здесь целый ряд канонических для «страшной» литературы фигур, топосов и мотивов – безумец из простонародья, слабый здоровьем художник с болезненно развитым воображением, церковное кладбище, образы грозной природной стихии.

Когда-то давно художник хотел нарисовать мальчика на берегу моря и нашел подходящую модель в городских трущобах, заразил ребенка любовью к морю и теперь винит себя в его смерти – мальчик сбежал, подался в моряки и, видимо, погиб. Это классический для готической новеллы ход – читатель начинает подозревать связь между фактами и событиями раньше, чем герой, и тем самым создается атмосфера тревожного ожидания. В самом деле, юноша-матрос и лондонский оборвыш – одно и то же лицо. Художник буквально говорит, что утопил Джека, что в мастерскую его пришел дьявол. В контексте новеллы рассуждения живописца воспринимаются не как гипербола или религиозная риторика (по сути, он неформально исповедуется отцу Питеру), но как яркая метафора беспокойной совести, окрашенная «готическими» тонами. Для поздней литературной готики характерно подобное колебание на грани обыденного и чудесного [3, с. 146; 8, с. 49].

Характерно, что в новелле два персонажа, одержимых сомнениями. Выслушав рассказ художника, святой отец, и так уже задававший себе вопросы о божественном милосердии, стирает надпись с могильного камня, т. е. совершает святотатство, заботясь о душевном спокойствии друга. Если для Гамильтона основной вопрос – о связи искусства и жизни и об ответственности творца, то для Униака – о божественном и человеческом, о законе и милосердии. Отец Питер пишет знаменитому лондонскому врачу, понимая, что его гость нуждается в медицинской помощи, и в некотором смысле нарушает ради этого тайну исповеди:

«He decided to write to Doctor Braybrooke, betray, for his guest's sake, his guest's confidence» [6, с. 68].

Художник же фантазирует о процессии мертвых моряков, воссоединяющихся со своим капитаном, и начинает работу над картиной с таким сюжетом. Законы жанра подразумевают таинственное единство, род эквивалентности между объектом и изображением, что отмечали еще первые исследователи литературной готики [14, с. 121]. И, подобно тому, как когда-то портрет навеки связал мальчика и море, картина вызывает мертвецов. Мы это узнаем из рассказа художника священнику, т.е. через посредство системы повествовательных инстанций, однако вскоре священник обнаруживает труп художника и набросок юного утопленника.

Сюжетная ситуация разрешена в духе традиционной готической новеллы – таинственная смерть, соприкосновение мира живых и мира мертвых, но на другом уровне автор сводит воедино все затронутые в повествовании проблемы, не давая однозначного решения: художник как будто расплатился за то, что искушал ребенка, но погибший ребенок смотрит в небо, т.е. это и момент прощения, и искупления. Дидактика рассказа носит философский характер и встроена в ткань классической «истории с привидениями».

Последующие два рассказа несколько более прямолинейны.

«Уильям Фостер» (William Foster) повествует о судьбе женщины-убийцы Кэтрин Сирретт, восковую фигуру которой герой увидел в музее мадам Тюссо (снова характерная для готической новеллы повествовательная рамка, создающая напряжение между внутренней и внешней стороной событий, происшествием и его восприятием). Отец Кэтрин был эстет, мать – религиозная фанатичка: на глазах читателя снова сталкиваются два типа мирозерцания.

Кэтрин выходит замуж за юношу, который в дальнейшем становится писателем – Р.С. Хиченс снова обращается к проблеме творчества, сознания художника. Интересно, что в сознании молодого человека между силами,рывающими сознание жены на части, нет фундаменталь-

ного противоречия: «But there are many religions», he said. «A man's art may be his religion». [6, с. 26]

Читателям-современникам Хиченс был известен, прежде всего, как автор сатиры на эстетизм «Зеленая гвоздика» [5] – и этот пассаж, как и рассуждения отца героини, читался в свете эстетических исканий эпохи.

Тем временем Уильям Фостер – персонаж романа начинающего автора – ведет себя как живой человек: напрямую утверждается, что он бился с матушкой Кэтрин за душу молодой компаньонки. Художественный образ, существующий на грани реальности и вторгающийся в нее – очередная вариация на темы традиционной готики и одновременно отсылка к современным дискуссиям об искусстве и жизни.

Вводя же мотив борьбы за душу человека, Р. Хиченс переводит ситуацию из эстетической в этическую парадигму: Кэтрин убивает мужа, считая, что он, или воплотившаяся в нем злая сущность, опасен. Разумеется, в духе готики объяснение случившегося двоятся, и молодую даму можно счесть попросту религиозной фанатичкой, а Уильяма Фостера – лишь впечатляющим персонажем скандального романа.

«Плач ребенка» («The Cry of the Child») снова представляет читателю творческого человека, врача, занимающегося исследовательской работой. Юная Лили узнает, что доктор Морис Дейл, которого она уже успела полюбить, совершил нечто ужасное. Когда-то, будучи вынужденным в одиночку заботиться о маленькой дочери, он пренебрегал ребенком ради работы настолько, что малышка умерла, и теперь его постоянно тревожит призрачный детский плач. Девушка решает спасти возлюбленного, рождает ему дочь и умирает – призрачные явления прекращаются, потому что искупление совершилось.

История вписывается в формат дидактических рассказов, весьма распространенных в XIX столетии – в этом смысле даже жестокость сюжета канонична [7]. А сверхъестественный компонент (призрак ребенка) проявляется

лишь в словах самого доктора Дейла и в контексте новеллы может быть воспринят буквально как «язык совести» или в медицинском ключе (слуховые галлюцинации на нервной почве). Персонаж и сам активно занимается выяснением природы паранормальных явлений, ищет научное объяснение – англичанам конца викторианской эпохи это было близко и понятно, существовало даже Общество психических исследований (Society for Psychical Research).

Впрочем, в рамках сюжета рациональное объяснение не реализуется. Мелодраматическая дидактика поглощает собою прочие смысловые пласты, но не уничтожает в тексте разного рода детали и побочные линии, хранящие в себе следы круга интересов современников писателя. Зато отходит на задний план диалогический момент, конфликт дискурсов и ценностных систем. И здесь Р.С. Хиченс впервые позволяет себе нечто вроде религиозно окрашенной морали-предупреждения, формально относящейся к герою, но на самом деле явно рассчитанной на восприятие читателем: «The cry of the child is silent. Maurice never hears it now. But he believes that could any demon tempt him, even for one moment, to be cruel to his little daughter, he would hear it again» [6, с. 266].

Новелла «Как к профессору Гильдею пришла любовь» не зря получила известность независимо от сборника в целом и считается шедевром «страшного» жанра [11, с. 47] – в ней наименее жестко обозначена дидактическая линия, а диалог не сводится к формальному противостоянию правого и неправого. В то же время это полноценная искусно написанная ghost story, обладающая всеми признаками жанра (атмосфера таинственного ужаса, невозможность однозначно объяснить произошедшее, сложно выстроенная точка зрения и т.д.).

Профессор Гильдей и священник Мерчисон изображены почти как карикатурные противоположности не только в силу рода занятий: у священника кроткие голубые глаза, а профессор выглядит как стереотипный готический зло-

дей. Мерчисон отстаивает важность любви и милосердия в жизни каждого человека, Гильдей – рассудочный прагматик. Однако же контраст оказывается мнимым. Профессор своими трудами служит человечеству, а в рамках частных отношений ведет себя как заботливый друг и вовсе не чужд эмоций (привязанность, страх), а святой отец сведущ в науках, верит в медицину и вовсе не склонен к слепой вере.

Фабула рассказа строится на обыгрывании спора друзей и его неоднозначного исхода. К Гильдею в дом проникает некая сущность, преследующая его своей любовью. Он ставит в присутствии Мерчисона эксперимент, призванный доказать ее существование – «гостя» видит и копирует попугай профессора. Хиченс обыгрывает в «научной» плоскости традиционный для фольклора и литературной готики мотив – животные лучше человека способны улавливать присутствие призраков [14, с. 29].

Мерчисон вспоминает преследовавшую его любовными домогательствами полоумную прихожанку, которая вела себя точь-в-точь как этот призрак. Добрый и милосердный святой отец испытал тогда ужас и отвращение: получается, опыт этот уравнивает персонажей и показывает, насколько теоретические выкладки и рассуждения могут быть далеки от реальности.

Священник не в силах спасти друга, и профессор Гильдей, измученный призраком, умирает. Можно ли это, в духе предыдущих новелл, считать искуплением? Сознательно или нет, Хиченс выстраивает финал рассказа так, чтобы устранить саму возможность решения. Во время последнего визита к ученому священник сам сталкивается с загадочной сущностью (повтор сцены в парке), а обсуждение смерти профессора идет в медицинском ключе, причем святой отец обнаруживает при этом растерянность. Он не выиграл спор и не доказал ничего другу, потому что с самого начала оба участника диалога были ближе друг к другу, чем казалось, потому они и стали друзьями. Финал исполнен неопреде-

ленности, и автор максимально устраняется.

У Р.С. Хиченса получилась одновременно увлекательная «страшная» история и философская новелла об эпистемологическом сомнении, о разных дискурсах, ценностных системах и их неполноте. Последняя новелла сборника во всем противоположна этому маленькому шедевру. В самом ее заглавии – «Леди и нищий» («The Lady and the Beggar») – отзываются дидактические рассказы про «несчастливых бедняков» и «корыстных богачей» – и даже главную героиню зовут леди Эррингтон, видимо, от английского глагола «to err», т.е. «ошибаться, заблуждаться».

Фабула предельно проста: богатая дама отказывает в милостыне нищему, тот, доведенный бедственным положением до отчаяния, топится, является к ней в виде призрака, и она умирает, пережив предварительно нравственное преобразование и оставив все свое состояние на нужды благотворительности. Читатель предупрежден заранее, что именно произойдет, и тем самым снимается фабульный интерес.

«Nothing in life is more rare than the conversion of a person who is “close” about money into one generous, open-handed and lavish. The sparrow will sooner become the peacock than the miser the spendthrift» [6, с. 343].

Это введение сразу переводит рассказ в плоскость нравоучительной притчи. От готической новеллы здесь остается разве что сам призрак. Финал отличает такая же жесткость и определенность:

«As already stated, she died very suddenly not long afterwards, leaving behind her the will which so astonished London» [6, с. 368].

Вероятно, именно поэтому автор предпочел завершить сборник именно так – из тех соображений, что тема совести и искупления (в том числе через смерть) предполагалась основной и должна была прозвучать максимально внятно.

В результате получилась очень необычная книга, сложный жанровый гибрид. Это цикл в полном смысле слова, объединенный рядом моментов (тематика, проблематика, структурные особенности) и выстроенный с вполне определенным расчетом, объясняющим его компоновку – от рассказа, «разворачивающего» эпиграф, до самой прямой, притчевой истории, как бы подводящей итог. Тексты, составляющие цикл, очень неравноценны по качеству и разнообразны по способам сочетания разножанровых компонентов, но все в целом представляет собой интереснейший источник информации не только о возможности инкорпорации элементов поэтики ghost story в самые разные тексты, но и, в первую очередь, о круге интересов и образе мысли как самого автора, так и его современников: читателей и тех, чьи труды и взгляды вдохновляли его. В перспективе изучение готической новеллы должно включать работу с подобными «пограничными» текстами – это позволит не только точнее определить жанровый «канон», но и описать и объяснить возможности жанра сочетаться с другими жанровыми моделями и вбирать в себя разнообразные инородные элементы на уровне поэтики и идеологии. И, разумеется, крайне важно помнить, что не следует вырывать отдельные новеллы из контекста, поскольку иногда для их верной интерпретации необходимо представлять весь цикл, в который их включил автор.

Список использованных источников

1. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Новгород, 2008. 24 с.
2. Briggs J. The Rise and Fall of the English Ghost Story. Lnd.: Faber, 1977. 238 p.
3. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. N.Y. & Lnd.: Routledge, 1990. XI, 256 p.

4. Day W.P. *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago & Lnd.: The University of Chicago Press, 1985. XI, 208 p.

5. Hichens R. *The Green Carnation*. N.Y.: D.Appleton and Company, 1894.

6. Hichens R. *Tongues of Conscience*. N.Y.: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1900. 368 p.

7. *Instructing and Pleasing Stories; A Guide for Young Children*. New Haven: S. Babcock – Church Street, 1838. 24 p.

8. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Lnd. & N.Y.: Methuen, 1981. XI, 211 p.

9. *The Mammoth Book of Ghost Stories by Women*. Ed. by M. O'Reagan. Lnd.: Running Press, 2012. 512 p.

10. *The Oxford Book of English Ghost Stories*. Chosen by Michael Cox and R.A. Gilbert. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1989. XVII, 504

11. Penzoldt P. *The Supernatural in Fiction*. N.Y.: Humanities Press, 1965. XII, 271 p.

12. Punter D. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. Lnd. & N.Y.: Longman, 1980. XII, 449 p.

13. Scarborough D. (ed.) *Famous Modern Ghost Stories*. N.Y. & Lnd.: G. P. Putnam's Sons, 1921. XIX, 419 p.

14. Scarborough D. *The Supernatural in Modern English Fiction*. N.Y.& Lnd.: The Knickerbocker Press, 1917. VII, 329 p.

15. Shakespeare W. *Comedy of the Tempest*. N.Y.: Harber and Brothers, Publishers, 1895. 155 p.

16. Smith A. *The Ghost Story 1840–1920: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2010. X, 214 p.

УДК 82,2

TERRORS OF ATTRACTION: EKPHRASIS AND ITS FUNCTIONS IN JOHN BANVILLE'S NOVELS

Н. И. ПРОЗОРОВА,

*кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры литературы, Калужский
госуниверситет имени К. Э. Циолковского,
248001, Калуга, пер. Воскресенский, 4,
тел. +7(4842)57 03 38, e-mail: prozorova43@bk.ru*

АННОТАЦИЯ

Прозорова Н. И. Ужасное и притягательное: Экфрасис и его функции в романах Джона Бэнвилла.

Цель данной статьи связана с исследованием провокативного характера экфрасиса в прозе Джона Бэнвилла, одного из самых экспериментальных постмодернистских писателей Ирландии. Два его романа – «Улики» (1989) и «Привидения» (1993) – представляют собой интерес для этой цели. Эти романы сконцентрированы на таинственной и неодолимой власти живописи, провоцирующей героев Бэнвилла на совершение отвратительных преступлений. Экфрасис оказывается здесь источником сюжетной структуры романов, содержащей элементы триллера и детектива.

Проводя итоги, касающиеся главных подходов к экфрасису в романах Бэнвилла, необходимо заметить, что, во-первых, экфрасис здесь не только простая вербальная репрезентация произведения визуального искусства, но он формирует структуру его восприятия. Во-вторых, экфрасис у Бэнвилла превращается в главный принцип порождения самого текста: путь от объекта к экфрасису связан с многочисленным пересечением границ семантических полей. И, в-третьих, Бэнвилл раскрывает парадоксальную природу экфрасиса. С одной стороны, создавая иллюзию визуального искусства с помощью слов, экфрасис напоминает о главенствующей власти логоса. Но, с другой, экфрасис намечает ту границу, которую не дано преодолеть слову и за которой лежит великий океан творческого безмолвия.

Ключевые слова: *экфрасис, восприятие, ужас, притягательность, визуальный, вербальный, интертекстуальный, образ, воображение, семантическое поле.*

SUMMARY

Prozorova N. I. Terrors of Attraction: Ekphrasis and its Function in John Banville's Novels.

The paper focuses on the provocative character of ekphrasis in the prose by John Banville, one of the most experimental postmodern Irish writers. Two of his novels – «Book of Evidence» (1989) and «Ghosts» (1993) – are of special interest for this purpose. These novels are concentrated on a mysterious and irresistible power of painting, provoking Banville's characters to commit distasteful crimes. Thus ekphrasis becomes the source of novels' plot structure with its elements of thriller and detective story.

Summing up the main approaches to ekphrasis in Banville's novels it is necessary to note that firstly Banville's ekphrasis is not only mere verbal representation of the work of visual art, but it forms the pattern of its perception. Secondly, Banville's ekphrasis becomes the main principle of the generation of the text itself: the way from the object to ekphrasis is connected with multiple crossings of semantic fields borders. And thirdly, Banville reveals

the paradoxical nature of ekphrasis. On the one hand, creating illusion of visual art by means of words ekphrasis reminds of the supreme power of logos. And on the other, ekphrasis outlines the boundary which word can never cross and behind which there is a great ocean of creative silence.

Keywords: *ekphrasis, perception, terror, attraction, visual, verbal, intertextual, image, imagination, semantic field.*

Life is the only thing that is never real.
Oscar Wilde

Ceux qui aiment la peinture sont suspects.
Pascal Quignard

Nowadays we may witness the growing interest of both – writers and researches – to the good old ekphrasis known from the time of the Antiquity. One of the possible explanations of the present ekphrasis renaissance is the specific aesthetic climate of the new *fin de siècle* marked by new searches for the interconnection of arts. Being the mixed, borderline concept, ekphrasis seems to be extremely appropriate to the postmodern and post-postmodern culture. Though there is a tendency to broaden the meaning of ekphrasis concept in recent researches, we would use the term in a traditional way as «the verbal representation of visual representation» [6, p. 152].

The paper focuses on the provocative character of ekphrasis in the prose by John Banville, one of the most experimental modern Irish writers whose fiction has much in common with the narrative technique of postmodernism. But as to Banville himself he is firmly convinced that the time of «isms» in art has already passed and that amid disintegration we yearn for synthesis.

Two of his novels – «The Book of Evidence» (1989) and «Ghosts» (1993) – are of special interest for our purpose. These novels may be called ekphrastic in their essence as they are concentrated on a mysterious and irresistible power of painting and its visual images.

Painting, according to Banville, fascinates us by the surface of things. It is the triumph of looking, of obsessed scrutiny. Thus painting means pure perception, the flight from verbalized world, therefore the only solid reality in Banville's totally relativising and shifting artistic universe that reminds of the well-known European conception of the world as a dream. But this fascinating reality of painting turns out the source of frightful perception effects, provoking Banville's character to commit disgusting crimes.

In «The Book of Evidence» ekphrasis becomes the source of novel plot structure with its elements of a thriller, gothic romance and detective story. The novel is the first-person testimony of its protagonist Freddie Montgomery who is convicted for seemingly motiveless murder of a young girl and who tries to make sense of his crime.

The urgent leitmotif of the narrator's confession is that of fear. The nature of his fear resembles in many ways the classification of fear that was once offered by a "Gothic" writer Ann Radcliffe in her essay «On the Supernatural in Poetry» where she distinguished two types of fear in fiction-terror and horror. Terror means fearful attraction, while horror is connected with disgust. Disgust is a key-word for the hero's of the novel attitude towards both the outer world and his own life. And terror is connected with the mysterious attraction of the picture – portrait of a woman which fatal influence can't be expressed in the terms of reason.

The turning point of Freddie's story is his encounter with anonymous painting «Portrait of a Woman with Gloves» which he came upon in the house of his old friend Anna Behrens. Banville's narrator gives us a detailed ekphrastic description of that imaginative portrait which is associated with Dutch school of painting: *«A youngish woman in a black dress with a broad white collar, standing with her hands folded in front of her, one gloved. Her prominent black eyes have a faintly oriental slant. The nose is large, the lips full. She is not beautiful. Her*

gaze is calm, inexpectant, though there is a trace of challenge, of hostility even in the set of her mouth. She does not want to be here, and yet cannot be elsewhere. The gold brooch that secures the wings of her wide collar is expensive and ugly» [2, p. 78].

But the descriptive function of ekphrasis is not of primary importance in the novel. More important is what may be called, according to Dmytry Tokarev [9, p. 6–7], «apophatic» ekphrasis, when ekphrasis becomes a kind of a bridge between expressible and unexpressible in its attempts to express the mystery of individual perception. The portrait made Freddie experience the terror of attraction that Pascal Quignard pondered over in his sophisticated essay «Le sexe et l'effroi». Quoting Caravage's statement «*Tout tableau est une tkte de Mūduse*», Quignard adds: «*La fascination signifie ceci: celui qui voit ne peut plus detacher son regard. Dans la face a face frontal, dans le monde humain aussie bien que dans le monde animal, la mort pūtrifie*» [7, c. 118]. Banville's hero experiences the hypnotic power of the painted woman's gaze at the same time attractive and terrific like that of Meduse: «*There is something in the way the woman regards me, the querulous, mute insistence of her eyes, which I can neither escape nor assuage. I squirm in the grasp of her gaze*» [2, c. 105].

Thus the terror of picture attraction can't be expressed in a rational way. Picture is a mute essence, untouchable and meaningless to our interrogative rationality. It simply exists. This mysterious existence has powerful influence on its onlookers and may charge them with criminal impulses. Freddie is unable to explain even to himself why he has stolen the portrait, why he has killed a young maiden of the house who became a casual witness of his theft, at last why he has dumped the portrait in a ditch. He can only express a mystical sense of being watched by the portrait he looked at: «*It was not just the woman's painted stare that watched me. Everything in the picture, that brooch, those gloves, the flocculent darkness at her back, every spot on the canvas was an eye fixed on me unblinkingly*» [2, p. 79].

Painting in Banville's novel exposes its ambivalence combining life and death, attraction and terror. The image stained upon canvas with its immovability, its muteness and timelessness symbolizes death, thus reminding of the etymology of the word «image» as «imago», i.e. the picture on the tomb. Banville accentuates this death association when his hero describes what the woman of the portrait may feel as she had her portrait completed: «*She had expected it would be like looking in a mirror, but this is someone she does not recognize, and yet know. The words came unbidden into her head: now I know how to die*» [2, p. 108]. Traditional view of portrait as a mirror is also connected with death connotations, for mirror from the ancient times was struck with awe of other world.

The fearful paradox of the narrator's story is his inability to imagine the girl whom he murdered as alive person. He makes a striking confession to the court: «*I killed her because for me she was not alive*» [2, c. 108]. And at the same time the woman of the portrait is more alive for the narrator than people around him. She is alive to such extent that he dreamt up a complex scenario of her life. He was capable of imaging a vivid vision of the life of a woman who is but a representation, creating art from art itself: «*She. There is no she, of course. There is only an organization of shapes and colours. Yet I try to make a life for her*» [2, p. 105].

Thus Banville's artistic universe destroys all conventional boundaries between the objectivity of external world and subjectivity of imagination, between determination of real life and omnipotence of fantasy. Impressed by modern physics theory with its paradoxical discoveries of non-material properties of matter, especially by Heisenberg's indeterminacy principle, Banville found in it the most decisive metaphor for his fiction. Non-classical science denies the most fundamental opposition of chaos/cosmos, replacing it by a queer idea of their inseparability and thus reminding us of James Joyce's

famous pun «chaosmos». Banville makes this paradoxical «chaosmos» the foundation for his artistic vision. One of the most important problems of his self-reflective fiction is that of interconnection of art and reality where Banville demonstrates his paradoxes of unreal reality and the real power of artistic imagination. The picture by Russian painter Leo Bakst «Terror Antiquus» seems to be the appropriate visual symbol for Banville's fear of being plunged into chaos of indetermination.

The second novel «Ghosts» emerges out of «The Book of Evidence» which imparts to anonymous narrator of «Ghosts» his name and his life history, clearing up the artful design of fragmentary narrative texture with the shaky design of its plot full of omission, oddities and mysteries.

The narrator is clearly Freddie Montgomery who has just recently been released from prison where he spent ten years for the murder of a girl. He settled on a small island the ontological status of which is highly uncertain. This unreal, mystical island recalls many literary islands and at the same time symbolizes the «ghostly» nature of artistic imagination that inhabit the world with phantoms of its fantasy. The title of the novel is entirely appropriate because each of its personages is aware of its fictional status, thus reminding of well-known lines from Shakespeare's «The Tempest»: «*We are such stuff / As dreams are made on*» [8, p. 1154].

The only real phenomenon in Banville's unreal – or rather «surreal» – world is the narrative itself marked with the supreme intertextual abundance. Banville creates a capricious optics of reflections where the outer world is only a mould of the mind of anonymous narrator who in his turn feels himself somebody's else creation and, like famous six characters by Pirandello, dreams to overcome his fictional status and to slip into the real world.

Ekphrasis in «Ghosts» becomes the main principle of the text structure generation, as the decisive role in creation Banville's illusory world is assigned to the visual arts. The

narrator's apparent residence on the island is accounted for due his position as assistant to Professor Kreutznaer who also is the inhabitant of this strange place and whose life's work is the work of the artist named Vaublin. We are told that Vaublin is the painter of «Le mond d'or» which receives much attention in the novel. It is quite obvious that Vaublin and his paintings are Banville's invention. The artist to whom he refers is strikingly similar in style and content to Jean-Antoine Watteau. Banville's choice for the artist is not accidental. Watteau might be called a poet in painting for whom the only power is imagination. He is also a painter for whom «all the world's a stage» where his *fktes galantes* are performed and it is this sense of theatricality that extends to the figures who wash ashore on Banville's island. Watteau is a philosopher in painting who tried to express frailty and mystery of the world with light touches of his brush. For Banville Watteau's painting is a quintessence of art itself with its constant oscillation between reality and illusion, life and death.

In fact, it is Watteau's paintings that stand behind the most powerful imagery of the novel, his «L'embarquement pour Cythre», in particular. The island where Freddie lives is transformed by his imagination into Venus's love island, Cythera or Cyprus, while the real world is hovering on the brink of disappearing. The narrator's references to Vaublin's «Le monde d'or» is only camouflage for Watteau's famous picture where his theatrical figures are going to travel to idyllic Cythera. The depiction of Vaublin's work is one of the most striking examples of Banville's skill to find appropriate verbal equivalent for visual images and at the same time to express the peculiarity of its individual vision: «*This is the golden world. The painter has gathered his little group and set them down in this win-tossed glade, in this delicate, artificial light, and painted them as angels and clowns. It is a world where nothing is lost, where all is accounted for while yet the mystery of things is preserved; a world where they may live, however briefly, however tenuously,*

in the failing evening of the self... in a luminous, unending instant» [2, p. 231]. To my opinion, Banville's «unending instant» refers to the ekphrasis concept offered by M. Krieger [5, p. 13–15] who asserts that ekphrasis demonstrates the desire of flow of words, these conventional signs, to become illusory natural signs of visual character and therefore to reach the state of «still moment».

We may make the analogy of this concept with the well-known ending of F. Fellini's famous «Satyricon» where «alive» films' characters are transformed into still figures of ancient fresco. The verbal and changeable become mute and unchangeable, demonstrating some new aspects of interconnection of image and word.

Thus, the paintings of Watteau act as the central images in Banville's novel from which the artistic commentary is delivered, imparting to «Ghosts» some resemblance to a philosophical treatise on art. Banville's hero claims that art imitates nature not by mimesis but by obtaining the status of natural object. This sounds quite urgent in the context of contemporary philosophy of art that inclines to declare equality of real objects and art images, the products of artistic imagination. This point of view explains to a great extent the tragic paradox of the previous novel: Freddie's longing for making his victim alive by power of his imagination.

Teasing his readers with expectations of some enthralling events, Banville almost stopped the development of his plot. He creates subtle pulsation of moods and emotions. In the end of the novel his ghosts-like personages disappeared as suddenly as they once appeared:

*... These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air*

[8, p. 1154].

Revealing his desire to be consciously non-Irish but European writer, Banville once claimed: «*I have never felt part of any national tradition, any culture even... I feel a part of a purely personal culture gleamed from bits and pieces of European culture of four thousand years*» [4, p. 93]. Almost all Banville's novels have intensely familiar features, as familiar as the whole weight of the European intellectual tradition.

In conclusion it is necessary to sum up the main approaches to ekphrasis in Banville's novels. Firstly, Banville's ekphrasis is not only mere verbal representation of the work of visual art. It forms the pattern of its perception, when vision of the painting is of primarily importance. Including ekphrasis in his novel texts Banville models the image of an onlooker analogous to that of a reader in traditional literary works. Ekphrasis functions then as a mode of expression.

Secondly, Banville's ekphrasis becomes the main principle of the generation of the text itself. Using structuralist terminology we may say that the way from the object to ekphrasis is rather long, complex and is connected with multiple crossings of semantic fields borders.

And thirdly, Banville reveals the paradoxical nature of ekphrasis. On the one hand, creating illusion of visual art by means of words ekphrasis reminds of the supreme power of *logos*: «In the beginning was the Word». And on the other, ekphrasis outlines the boundary which word can never cross and behind which there is a great ocean of creative silence. The closing lines of Banville's novel «Birchwood» written long before his «The Book of Evidence» sound like this: «*Whereof I cannot speak, thereof I must be silent*» [1, p. 176].

References

1. Banville J. Birchwood. New York: Norton. 1973.
2. Banville J. The Book of Evidence. London: Secker and Warburg. 1989.
3. Banville J. Ghosts. London: Secker and Warburg. 1993.

4. Cit. in: Kearney R. *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Dublin. 1988.

5. Krieger M. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. New York. 1992.

6. Mitchell W. J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago Press. 1994.

7. Quignard P. *Le sexe et l'effroi*. Gallimard. 1994.

8. Shakespeare W. *The Complete Works*. Wordsworth Edition, Hertfordshire. 1994.

9. Tokarev D. *Ekphrasis i problemy representatsii visual'nogo v khudojestvennom tekste*. *Sbornik statej [Ekphrasis and the Problems of Visual Representation in Fiction. Collection of essays]*. Moscow: Novoje Literaturnoye Obozrenie. 2013.

УДК 82-6

**ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОСВЯЗИ
КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА:
РОМАН ДЖЕЙН ОСТЕН «ЛЕДИ СЬЮЗЕН»,
СТАВШИЙ ФИЛЬМОМ «ЛЮБОВЬ И
ДРУЖБА»**

Ю. Г. РЕМАЕВА,

*кандидат филологических наук, старший преподаватель
кафедры иностранных языков и лингвокультурологии
института международных отношений и мировой
истории Нижегородского государственного
университета им. Н. И. Лобачевского,
603005, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 2,
тел. +7 (831) 462-32-46 e-mail: jremaeva@yandex.ru*

АННОТАЦИЯ

Ремаева Ю.Г. Особенности взаимосвязи классической литературы и современного кинематографа: роман Джейн Остен «Леди Сьюзан», ставший фильмом «Любовь и дружба».

Предметом исследования данной работы являются два произведения – классической литературы и современного кинематографа, а именно «Леди Сьюзен» – малоизвестный эпистолярный роман английской писательницы Джейн

Остен, который не был опубликован при жизни автора, и фильм режиссера Уита Стиллмана «Любовь и дружба» (2016) – экранизация вышеупомянутого романа. Задачами для достижения цели – анализом сходства и различия между романом и фильмом в контексте актуальной взаимосвязи литературы и кинематографа – стали выявление отличительных черт эпистолярной прозы произведения Джейн Остен, а также обзор специфических особенностей их воплощения с помощью киноязыка. Историико-культурный и сравнительно-сопоставительный методы при работе с материалом помогли прийти к определенным выводам. Фильм успешно воплощает литературные эксперименты ранней Остен, внося свой вклад в популяризацию английского литературного наследия и привлекая внимание читателей к малоизвестным произведениям литературы. Однако экранизация является самобытным кинопроизведением, оставляя право за кинематографистами предлагать на суд зрителей свои творческие изыскания.

Ключевые слова: *Джейн Остен, «Леди Сьюзен», английская литература, эпистолярный роман, Уит Стиллман, «Любовь и дружба», экранизация.*

SUMMARY

Remaeva Y.G. The Peculiarities of Interconnection of Classical Literature and Contemporary Cinematograph: a Novel by Jane Austen «Lady Susan» Becoming a Film «Love and Friendship».

The article under consideration presents the research of two works of art, one being a work of classical literature and the other a work of contemporary cinema. The unrenowned epistolary novel «Lady Susan» written by Jane Austen was published posthumously. Its film version «Love and friendship» was brought to screen in 2016 by Witt Stillman. The major goal of the paper is to analyze differences and similarities of the novel and film in the context of acute interrelation of literature and cinematograph. The objectives are the exposure of peculiar features of the epistolary prose and overview of specific characteristics through their implementation with the cinema language. The following

conclusions are made with the help of historical-cultural and comparative-contrastive methods. The film adaptation successfully embodies literary experiments of Austen's early prose and contributes to popularization of British literary heritage drawing special attention to little-known works of literature. Nevertheless, the cinematization can be regarded as the film-makers' original creative work.

Keywords: *Jane Austen, «Lady Susan», English literature, epistolary novel, Witt Stillman, «Love and Friendship», screen adaptation.*

Экранизация литературного произведения представляет собой систему связи таких видов искусства, как литература и кино. Литературоведы и киноведы вместе предпринимают попытки исследовать данный феномен, однако процесс сопоставления, изучения, анализа «языка» кино и «языка» литературы, а точнее, их взаимодействия, является чрезвычайно сложной задачей. Этот диалог несомненен, как и факт взаимовлияния читательской и экранной культуры. Так сложилось, что кинематограф оказывает заметное влияние на сознание массового зрителя: зачастую именно экранизации побуждают многих обратиться к исходному литературному материалу. Реже подготовленный читатель становится кинозрителем, испытывая желание еще раз погрузиться в мир любимых героев; им движет стремление сравнить произведения, оценить, как замысел писателя воплотился в визуальный ряд, насколько сохранено соответствие первоисточнику, другими словами, каким образом в целом выражено авторское художественное сознание на экране.

Британцы, как известно, чрезвычайно бережно относятся к своему литературному наследию. На помощь им приходит кинематограф; в наше время именно он успешно помогает популяризировать литературные произведения – как образцы массовой литературы, так и труды классиков. Подобное художественное творчество стало особен-

но популярным на рубеже XX-XXI веков, но получило еще большее развитие в начале нашего столетия. Ежегодно в Великобритании создаются высокохудожественные, качественные фильмы и сериалы, и, полагаем, Би-Би-Си по-прежнему задает высочайшую планку. Перечислить все экранизированные романы не представляется осуществимым, приведем лишь некоторые примеры «оживших» книг, созданных писательницами-классиками: Шарлотта Бронте («Джейн Эйр» (1997, 2006, 2011)), Эмили Бронте «Грозовой перевал» (1992, 1998, 2009, 2011)), Элизабет Гаскелл («Жены и дочери» (1999), «Север и Юг» (2004), «Крэнфорд» (2007), Джордж Элиот («Миддлмарч» (1994), «Дэниель Деронда» (2002)), Флора Томпсон («С жаворонками – в Кэндлфорд (2008-2011)), Дафна дю Морье («Ребекка» (1997), «Моя кузина Рейчел» (2017)), Антония Сюзан Байетт («Обладать» (2002)).

Вне всякого сомнения, английская романистка Джейн Остен (1775–1817) считается одной из самых любимых и читаемых на родине и во многих других странах. Интерес к ее творчеству, личности и исторической эпохе до сих пор велик. Историки и литературоведы по крупинкам собирают факты о ее недолгой жизни. К сожалению, сестра Кассандра уничтожила часть писем, посчитав их слишком личными. К счастью, ее потомки, внучатые племянники, выпустили несколько книг о жизни своей талантливой родственницы. Эти труды, как и сама биография Дж. Остен, вдохновляют кинематографистов на создание кинополотен. Все ее шесть «основных» романов («Эмма», «Доводы рассудка», «Мэнсфилд-парк», «Гордость и предубеждение», «Разум и чувства», «Нортенгерское аббатство») перекладывались на киноязык много раз. И только роман «Леди Сьюзен» был экранизирован лишь однажды, в 2016 году.

Роман создавался писательницей в течение нескольких лет: был начат в 1793, дописан годом позже и переписан

сан в 1805 году. Остен не дала ему название и по каким-то причинам не спешила с его публикацией. Рукопись так и не была опубликована при жизни. Много позже, в 1871 году, произведение увидело свет благодаря ее племяннику – под названием «Леди Сьюзен». Этот малоизвестный широкому кругу читателей роман имеет эпистолярную форму – его корпус составляет сорок одно письмо. Ранее юная сочинительница уже обращалась к эпистолярному жанру – ее подростковое произведение «Любовь и дружба» (1790) выдержано в той же стилистике. Обращение Дж. Остен к эпистолярному стилю письма отчасти можно рассматривать в качестве нового опыта или же следования английским литературным традициям (Афра Бен, Сэмюэл Ричардсон), возможно, попытке подражания уважаемым ею авторам. Как бы то ни было, «заглядывая через плечо Джейн на страницы книг, которые она читала в юные годы, мы приходим к пониманию того, как самобытна она была; видим, как она, проанализировав и оценив, брала только то, что было ей нужно, и сохраняла свое творческое воображение независимым» [8, с. 106].

В июне 2016 года вышла экранизация книги «Леди Сьюзен». Можно утверждать, что создатели фильма взяли непростой материал еще неопытного автора, поэтому работа с романом в письмах осуществлялась интернациональной командой из разных стран, а именно Великобритании, Ирландии, США, Франции, Нидерландов. Профессионалы во главе с американским режиссером Уитом Стиллманом (взявшим на себя роли сценариста и продюсера), который всегда проявлял большой интерес к английской культуре, изменили название, и в итоге зрители смогли увидеть фильм «Любовь и дружба» – отсыл к упомянутому ранее рассказу. Впрочем, название вполне оправдано, так как темы любви и дружбы являются здесь ключевыми – на фоне разворачивающихся исторических событий и социокультурного контекста.

Джейн Остен знакомит читателей с различными аспектами жизни Англии на стыке XVIII-XIX столетий. Время действия романа – предвикторианская Англия. Несмотря на это, заметим, что произведение «в плане поэтики и тематики близко викторианскому роману» [1, с. 44]. Оба периода находят характерный отклик у современного читателя и зрителя. Сюжетообразующие концепты – английская аристократия, ее быт и нравственный облик, место женщины в обществе, человеческие слабости и пороки – являются основными темами текста Остен. Описание повседневной жизни и нравов английского дворянства (этикет, традиции визитов, вопросы семьи и брака) получают свое отражение в изучаемой экранизации. Поскольку данная историческая эпоха в значительной степени «мифологизирована» в нынешнем читательском и зрительском восприятии, то стоит отметить, что кинематографисты довольно точно воссоздали реалии того времени. Фильм создавался в совершенно другой временной период и является новой интерпретацией авторского произведения, принадлежащего другому столетию. Современные авторы иначе осмысляют некоторые вопросы, что проявляется в несколько иной тональности киноленты или, например, отношении к сложившемуся образу главной героини.

Эпистолярный жанр, который выбрала Джейн Остен для изложения этой истории, во многом отражает социокультурные процессы конца XVIII века. Эпистолярное творчество можно обозначить как некий социальный маркер: он был популярен в среде знати и становился существенным источником информации о ней и других социальных группах. Такие частные послания обладают особым кодом общения. Письма частного характера, которыми обмениваются персонажи романа, имеют отличительную структурную организацию. По установке и цели написания они принадлежат к определенным подтипам: это побудительные и информативные сообщения. В них содержатся напоми-

нения и просьбы, даются обещания; респонденты задают вопросы и отвечают на них, благодарят и предупреждают о чем-то. Обсуждение повседневных вопросов, волнующих героев романа, занимает центральное место в их переписке. Письма отличаются доверительным тоном, им присуща откровенность, свободное выражение чувств. Подобный признак эпистолярного жанра обладает очень важной функцией: он раскрывает характер, индивидуальность, нравственный облик их авторов; читателю становятся известны намерения и точка зрения персонажей. Тем не менее, природа данных писем неоднозначна. Ее двойственность обнаруживается в том, что, с одной стороны, для самого автора и читателей переписка является непосредственно частью мира героев, составляющая «композиционно-речевую форму», с другой стороны, переписка для внутреннего мира самих героев является «коммуникативной моделью, наряду, с устным, непосредственным общением и – вещью, «связкой писем», существующей в окружающем героев мире наряду с другими вещами и предметами» [6, с.34]. Другими словами, «бытовое общение» персонажей включено в конфигурацию художественного произведения. В книге Джейн Остен такое выстраивание структурной композиции приобретает эффективные выразительные средства. В картине письма – лишь фон и материал для построения сюжетной схемы. Эпистолярность повествования здесь утрачивает многие свои функции, и это представляется неизбежным в силу ограниченности хронометража, технических особенностей, наличия других выразительных средств, к которому прибегает кинематографическое искусство, таких как музыкальное оформление, костюмы и декорации.

Весь роман выстроен на переписке отдельных его персонажей. Мы имеем возможность читать только те письма, которыми обмениваются Сьюзен Вернон и ее американская подруга Алисия Джонсон, Кэтрин Вернон (жена

брата покойного мужа) и ее матушка. Нам не представляется шанс ознакомиться с посланиями леди Вернон к дочери и наоборот, вероятно, потому что такой переписки и вовсе нет. Не существует и письменного общения между Сьюзен и ее любовником Мэнверингом или потенциальным женихом для ее дочери, сэром Джеймсом Мартином. Лишь одно обстоятельное письмо (с призывами одуматься и не жениться на леди Сьюзен) отправляет отец де Курси своему сыну Реджинальду. Сам же де Курси-младший, попавший под чары вдовы, отправляет лишь пару коротких писем своей несостоявшейся супруге – письма объясняют его решение порвать с ней всяческие отношения из-за некоторых фактов, которые ему довелось узнать. Одни и те же события, составляющие фабулу, истолковываются по-разному, в зависимости от пишущего лица, расшифровывая нам его характер. Эта многозадачная интерпретация и составляют противоречивую природу всех разворачивающихся событий, – «иногда письмо одного из персонажей приоткрывает перед читателем завесу будущего, еще неясную другим героям» [2, с. 52].

Киногерои также обмениваются письмами, но не все, как и персонажи в романе. «Оживают» только те письма, которые доставляют друг другу леди Вернон и ее лучшая подруга Алисия, а также письма миссис Кэтрин Вернон к матери. Зрителю удастся взглянуть и на лаконичные, но полные горечи, обиды и разочарования, сообщения Реджинальда, порывающего с леди. Любопытно передан характер писем. Он говорит многое об их отправителях и адресатах; из писем, что мы читаем, складывается наше представление о них, и образы раскрываются очень точно. Так, например, в своих письмах к подруге Леди Сьюзен всегда прямолинейна и ничего не утаивает. Мы понимаем, что при всех своих недостатках, которыми она обладает и которыми наделил ее высший свет, она умна, остроумна, проницательна, хитра, целеустремленна и реалистично

смотрит на происходящие вещи: *«Естественно, это вовсе не значит, что я считаю необходимым, как диктует сегодняшняя мода, в совершенстве знать разные языки, искусства и науки. По-моему, это пустая трата времени: если женщина владеет французским, итальянским, немецким, если умеет играть на фортепиано, петь, рисовать, она может вызвать аплодисменты, но никак не пылкие чувства. В конечном счете, все решает не образование, а обаяние и манеры»* [5, с. 20]. Преданная ей подруга Алисия – разумная женщина, которая томится в браке по расчету с нелюбимым мужем. Желая счастья приятельнице, она дает дельные советы. Дамы предаются обсуждению знакомых и родственников и всячески пытаются помочь друг другу. Их письма носят открытый, честный характер. Женщины искренни и смелы.

Что касается писем антагониста главной героини, Кэтрин Вернон, она также ясна в своих высказываниях и критике. Вся амплитуда неприязни демонстрируется в письмах к матери. Ее послания описывают события, разворачивающиеся в семейном поместье Черчилл с того дня, когда она наконец знакомится со своей родственницей, неожиданно приехавшей погостить спустя несколько месяцев после смерти мужа. У нее нет оснований относиться к гостю с симпатией, ведь несколько лет назад та пыталась помешать браку с Чарльзом Верноном, а также настояла на том, чтобы родовое поместье было выкуплено посторонними людьми. Мысли Кэтрин полностью заняты поведением невестки. Она комментирует буквально каждый шаг той – флирт с ее братом, отношение к дочери, общение с маленькими племянниками, т.д. Ей во всем видится фальшь. Она понятлива; в письмах нелестные отзывы перечисляются один за другим. И все-таки формально С. Вернон не дает никакого повода так отзываться о своей персоне. С присущей ей хитростью она ведет себя приветливо и доброжелательно, в письмах же говорит о род-

ственнице только как о скучной женщине, которая неинтересна ей. Обаятельная вдова ведет свою игру, и Кэтрин Вернон все же имеет повод не доверять. Кэтрин представляет собой образ «правильной» женщины той эпохи – хорошая мать, верная жена, сопереживающий человек, заботящийся о счастье своего брата и племянницы. В фильме актриса, изображающая Кэтрин (Эмма Гринвелл), на наш взгляд, не сумела передать всего антагонизма по отношению к противнице. Может быть, режиссерская задумка не подразумевала того эмоционального накала, который исчерпывающе прослеживается в письмах. И остальные женские персонажи (в книге и кино), даже такие положительные, как дочь Фредерика (актриса Морфидд Кларк), выглядят маловыразительными. Предполагаем, что система женских образов играет свою роль – это фон для раскрытия яркого характера главной героини. Чем же она так примечательна? Во-первых, обязательно следует отметить тот факт, что это нетипичная главная героиня, созданная творческим воображением писательницы. Во-вторых, это редкий тип остеновского женского характера еще и потому, что, будучи, по своей сути, антигероиней, она, тем не менее, не вызывает у читательской и зрительской аудитории сильной антипатии. Импонируют такие положительные героини автора, как добросердечная Джейн Беннет, великодушная Фанни Прайс, рассудительная Элинор Дэшвуд, умная Энн Эллиот, наивная Кэтрин Морланд. Нам неприятны следующие женские образы, которые нарисовала Остен, такие как легкомысленная Лидия Беннет, двуличная Мэри Крофорд, высокомерная Кэролайн Бингли, деспотичная леди Кэтрин де Бёр, ветреная Изабелла Торп.

Молодая тридцатипятилетняя вдова леди Сьюзен Вернон, несколько месяцев назад потерявшая мужа, обладает привлекательной внешностью. Об этом мы узнаем из письма ее родственницы своему брату: *«Итак, мой дорогой Реджинальд, наконец-то я воочию увидела эту страш-*

ную женщину и должна тебе ее описать, хотя, надеюсь, в скором времени ты сможешь составить о ней собственное мнение. Она и впрямь хороша чрезвычайно. Какие бы сомнения ни вызывали у тебя прелести немолодой уже дамы, должна со всей ответственностью заявить, что мне редко доводилось видеть женщину, столь же очаровательную. У нее прекрасные пепельные волосы, огромные серые глаза и темные ресницы; по тому, как она выглядит, ей не дашь и двадцати пяти, хотя в действительности она должна быть лет на десять старше. <....> Как ты догадываешься, я не была склонна восхищаться ею, хотя и постоянно слышала, как она хороша, сейчас, однако же, не могу не признать, что ей присущи редко сочетающиеся совершенство линий, великолепие и грация. Она же, как выяснилось, отличается приятной внешностью, у нее нежный голос и обворожительные манеры» [5, с. 17]. Ее брат, еще не знакомый с леди Сьюзен лично, настроен скептически. Он верит всем слухам о ее пошатнувшейся репутации: «Спешу поздравить тебя и мистера Вернона со скорым приездом самой отъявленной кокетки во всей Англии. Я всегда считал ее непревзойденной жеманницей, однако недавно до меня дошли слухи о ее поведении в Лангфорде, из которых следует, что она вовсе не ограничивается тем изящным флиртом, что доставляет удовольствие столь многим, но и предается более утонченному наслаждению приносить несчастье всем членам семьи одновременно. Своим обращением с мистером Мэнверингом она вызвала ревность и страдания его жены; благосклонностью же к молодому человеку, питавшему чувство к сестре мистера Мэнверинга, лишила славную девушку ее возлюбленного» [5, с. 13]. Кэтрин Вернон также не склонна доверять ей: «Все мы, к сожалению, слишком хорошо ее знаем. Она находчива и обходительна, достаточно знает свет и может поддержать любой

разговор, чем, однако, по моему мнению, слишком часто пользуется, чтобы выдать черное за белое» [5, с. 18]. Брат и сестры строги в своих оценках: «Коварство этой беспринципной женщины и в самом деле сводит меня с ума. <....> Если только история эта соответствует действительности, поведение леди Сьюзен не может не вызывать отвращения» [5, с. 22]. Но даже они недооценивают хитрость и сообразительность Сьюзен Вернон: «Верно, никаких иных целей, кроме кокетства и желания вызвать всеобщее восхищение, леди Сьюзен не преследует. Не могу представить себе, что она задумала нечто более серьезное» [5, с. 24]. И хотя свет испытывает к ней недоброжелательное отношение, и ее реноме кажется непоправимо испорченным, всеми силами она пытается исправить такое положение вещей и снова быть принятой в лучших домах столицы. Следуя совету мудрой подруги, она пытается «найти отдушину в светском обществе» [5, с. 79]. Приятельница поддерживает стремление «упрочить собственное положение в обществе», рекомендуя «больше думать о себе» [5, с. 71]. Алисия уверена, что подруга создана для бомонда, значит, «нелепо обрекать себя на жизнь вне его» [5, с. 72]. Для своих целей наша героиня прибегает к различным средствам: изобретательности, обману, притворству, флирту. С. Вернон пытается выдать дочь за нелюбимого мужчину ради больших денег, при этом уводя его еще от одной претендентки, желающей выйти за него замуж (мисс Марии Мэнверинг), сближается с Реджинальдом из-за того, чтобы, главным образом, прочить его, насолить жене деверя и неплохо провести время в скучной провинции, которую называет глушью: «Первая неделя тянулась мучительно долго, теперь, однако, ситуация изменилась к лучшему. К нашему обществу присоединился брат миссис Вернон, красивый молодой человек, который, очень может быть, скрасит мое существование. Есть в нем эдакая дерзость, развязность,

с которой я буду бороться. Человек он живой и неглупый, и когда мне удастся внушить к себе большее уважение, чем то, каковое диктует ему любезное обращение со мной его сестры, думаю, с ним можно будет завести приятный флирт. Есть ведь особое наслаждение в том, чтобы подчинить себе дерзкого наглеца, заставить человека, против тебя настроенного, признать твое превосходство. Своей холодной сдержанностью я уже привела его в замешательство, попытаюсь смирить гордыню этих зазнавшихся де Курси и в дальнейшем, дабы убедить миссис Вернон в том, что ее сестринские предостережения были напрасны, а Реджинальда – что она оклеветала меня самым бессовестным образом. Это, по крайней мере, меня позабавит, и я не буду испытывать столь горьких чувств от разлуки с Вами и со всеми, кого люблю. <...> Впрочем, он вполне мил, без него было бы совершенно непереносимо каждодневно лицезреть поджатые губы моей невестки, а также слушать пустую болтовню ее супруга» [5, с. 21–27]. Сама же она продолжает тайно встречаться со своим любовником Мэнверингом, «обворожительным мужчиной», но «без гроша за душой» [5, с. 73]. Впрочем, он женат на наследнице большого состояния, и эта связь приносит не только удовольствие, но и выгоду.

Остен как всегда расставляет нужные акценты, тонко чувствуя характеры созданных персонажей. Так, Сьюзен Вернон проницательна, расчетлива, довольно беспринципна, но чрезвычайно обаятельна. Именно в статичности героини и выражаются доминирующие качества – упорство, с которым она идет к своей цели, пусть не всегда благородной, целеустремленность (точно знает, чего хочет); она всегда имеет свою точку зрения, не изменяет своим принципам. Сьюзен самодостаточна, поэтому хочет независимости. Ради своей выгоды женщина готова нарушать некоторые светские приличия. В итоге все, даже те, кто от-

носится к ней с недоверием или неуважением, признают эту харизматичную и хитроумную натуру. С помощью этих качеств она может изменить мнение о себе, как это произошло в случае с молодым де Курси (в фильме австралийский актер Ксавьер Сэмуэл): *«Существо столь обворожительное и одаренное с легкостью покоряет сердце любого мужчины. Когда в ответ я стала сетовать на ее дурные поступки, он заметил, что какие бы просчеты в жизни она ни совершала, приписать их следует исключительно дурному воспитанию и раннему браку, вообще же она женщина совершенно удивительная»* [5, с. 23]. Грациозность, игривость, женственность и находчивость не оставляют равнодушными зрителей, не относящихся к ее интригам слишком серьезно и не осуждающих ее в попирании моральных принципов, существующих в аристократическом обществе. В фильме образ протагониста весьма убедительно передан английской актрисой Кейт Бекинсейл. У разносторонней актрисы уже есть опыт работы с классическим материалом: романтическая и полная жизни Эмма Вудхаус в фильме 1996 года по одноименному роману Остен, юная и чистая Геро в экранизации комедии Шекспира «Много шума из ничего» (1993), начинающая писательница Флора Поуст в экранизации Би-Би-Си (1994) романа Стеллы Гиббонс «Неуютная ферма», любознательная и неунывающая Алиса в телефильме 1998 года по книге Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье».

Современному читателю и зрителю, живущему в XXI веке, необходимо принимать во внимание некоторые социокультурные факторы того времени, учитывая особенности положения женщины в ту историческую эпоху. Викторианские дамы были невероятно зависимы от удачного брака. Они стремились выйти замуж, найдя при этом наиболее выгодную партию. Леди Сьюзен, добиваясь для себя внутренней свободы, не стремилась стать верной супругой. Ей, такой рациональной и далекой от идеи брака

по любви, вряд ли можно поставить в упрек планы относительно перспективного замужества дочери. Вот почему она искренне не понимает отказ Фредерики выйти замуж за сэра Джеймса Мартина. В отличие от фильма в романе он представляется более молодым и симпатичным, при этом и первоисточник, и экранизация подчеркивают его глупость, хотя и делают его добродушным, легковерным и жизнерадостным мужчиной. Актер Том Беннетт также справился со своей задачей, хотя, может быть, его персонаж излишне комичен. В целом героиня насмешливо, подчас даже цинично, отзывается о мужчинах. Например, так она высказывается о муже подруги, мистере Джонсоне (в исполнении блестящего Стивена Фрая): *«Он слишком стар, чтобы доставлять удовольствие, и недостаточно молод, чтобы отправиться на тот свет»* [5, с. 76]. Единственный мужчина, к которому она испытывает действительно нежные чувства и которым восхищается, – ее возлюбленный, соблазнительный Мэнверинг (его роль досталась актеру Лохлэйну О’Меарайну). Согласно замыслу режиссера в фильме он не произносит не единого слова. Но наблюдательный зритель понимает – речи здесь не нужны. Мы видим его взгляд с поволокой и понимаем, что героиня пленена этим обольстительным джентльменом. В самом романе мы тоже не имеем возможности читать его прямую речь от первого лица.

В произведении нет прямых диалогов – все они осуществляются посредством корреспонденции. В романе нет авторского голоса, и он не принадлежит и рассказчику, но как будто растворяется в чужой речи с помощью писем. Отсутствуют явные авторские оценки, а значит, не прибегается к прямым наставлениям и нравоучениям. Что касается авторского отношения к системе моральных ценностей второстепенных и главных персонажей, пусть имплицитное, оно все же угадывается. Читатели и зрители, остающиеся наблюдателями разворачивающейся интриги,

ощущают авторскую иронию и отсутствие морализаторства. Современные зрители немного иначе воспринимают изъяны главной героини и добродетели некоторых других персонажей, поэтому общая тональность романа и фильма все же отличается – характер экранизации более легкой и ироничный.

Если обратиться к концовке истории, то мы также увидим фактические отличия оригинального источника и экранизации. Что касается романа Остен, в нем нет четкого финала, он остается частично открытым. Взяв слово, писательница от третьего лица завершила произведение заключением, в котором кратко описала завершение этой истории. Леди Сьюзен выходит замуж за сэра Мартина, став богатой и уважаемой женщиной, обеспечив себе безбедную жизнь. Ее кавалер по-прежнему несвободен. Как мы понимаем из намеков Алисии, ревнивая жена Мэнверинга может вскоре скончаться от болезненного состояния, вызванного патологической ревностью. (В фильме ирландская актриса Дженн Мюррей гротескно сыграла эти приступы истерики.) Сама же Алисия вынуждена уехать за город, где мистер Джонсон приобретает имение. Находящаяся в зависимом положении, женщина дает слово не общаться с подругой. К несчастью, даже их переписка под угрозой. Однако лучшие подруги все же надеются продолжить общение через какое-то время. Фредерика не выходит замуж за Реджинальда, все еще переживающего разочарование в любовных отношениях. Его мать и сестра страстно желают этого союза, и с большой вероятностью стоит утверждать, что молодые люди обретут семейное счастье. Добившись всего, чего ей хотелось, героиня заявляет в письме к подруге: *«Пока же могу Вас заверить: никогда прежде не чувствовала я себя так легко и свободно, никогда не была так довольна собой, как теперь»* [5, с. 86].

Создатели экранизации предпочли более законченный и, безусловно, современный финал. Так, леди Сьюзен

Вернон не просто становится женой сэра Мартина, но и ждет ребенка от Мэнверинга (как становится ясно догадливому зрителю). В свою очередь последний расстается с супругой; он получает приглашение пожить какое-то время в доме новоиспеченных молодоженов – в качестве друга семьи, оправляющегося от развода. Ее дочь Фредерика и Реджинальд де Курси влюблены. В итоге молодые люди женятся, и мы наблюдаем романтическую свадебную церемонию со стихотворно-песенными признаниями в любви, причем строки четверостишия появляются на экране. Фредерика вознаграждена за свой покладистый характер и доброе сердце, а Реджинальд понимает, кто его истинная привязанность. Семья Вернонов вполне удовлетворена таким исходом событий. Леди Сьюзен остается в выигрыше. Она добивается своего: восстанавливает репутацию в обществе, выходит замуж за человека с большим капиталом, которым можно манипулировать, наконец, она продолжает любовную связь, не став замешанной в скандале и не навлекая на себя подозрений. Единственное огорчение – верная подруга вынуждена уехать на родину, в американский Коннектикут, но подруги дают друг другу слово продолжить общение в переписке и воссоединиться позже при более благоприятных обстоятельствах. О дальнейшей судьбе ее приятельницы мисс Кросс, которая стараниями сценариста появляется в фильме для раскрытия образа главной героини, не известно.

Экранная версия рассказанной нам истории не лишена ряда креативных приемов, хотя в киноязыке и нет больших открытий. В фильме присутствуют творческие находки, связанные с переплетением словесного и визуального. Есть в нем и что-то от театральной постановки. В самом его начале каждого персонажа представляют посредством крупного плана, а также забавно-ироничного комментария, который подается шрифтом «под старину». Очень краткая письменная характеристика, которую еще можно и визуа-

лизировать – это выглядит не просто действительно оригинально, но еще настраивает зрителей на надлежащий лад, сообщая кто есть кто в этой системе координат; в итоге все образы становятся довольно узнаваемыми. Например, «божественно обворожительный мужчина» говорится о Мэнверинге, «весьма приятный юноша» – о Реджинальде, «состоятельный претендент на руку Фредерики Вернон или Марии Мэнверинг; не слишком силен по части ума» – о сэре Джеймсе [3]. Одно из писем читается вслух, читатель сам может видеть его строки на экране. Визуальный ряд достоверен: интерьеры и костюмы играют свою неотъемлемую роль. Наряды подчеркивают манкость и красоту актрисы. Наблюдательный зритель, конечно, обратит внимание на точный подбор ее гардероба. Закрытые платья более скромного покроя спокойных и темных тонов как знак траура по мужу и выражение спокойного нрава, который она всячески хочет продемонстрировать своим родственникам. Поправляя испорченную репутацию, опровергая все наветы, дама демонстрирует исключительно такие качества, как благожелательность, мудрость, опыт, смирение. В Лондоне, который посещается для бесед с Алисией и тайных любовных встреч с Мэнверингом, она предстает перед зрителем в изысканных, модных туалетах ярких цветов – алого, фиолетового. В инструментарий режиссера, призванного раскрыть образы и сюжетные ситуации, включить психологическую наполненность, а также дополнить сцены из жизни аристократии, вплетено и музыкальное сопровождение. Изящная и пронзительная классическая музыка, написанная композиторами Марком Суоццо и Бенжаменом Эсдраффо, оказывают глубокое эмоциональное воздействие на зрителей. Слово несет в себе ценные функции, поэтому создатели фильма оставили некоторые фрагменты из оригинального текста. Например, в романе Алисия Джонсон замечает, что «*факты – страшная вещь*» [5, с.81]; такую же реплику в фильме пода-

ет ее подруга. Остроумные диалоги украшают картину; незначительные штрихи добавляют ей самородности. Основательных изменений в сюжетной канве нет, за исключением некоторых вышеупомянутых разночтений в финале; композиционное единство и интрига сохранены. Эта костюмная, историческая мелодрама с элементами комедии представляет собой целостное полотно.

Джейн Остен, будучи романисткой, создавала свой вымысел из окружающей ее действительности. Художественная структура, выбранная писательницей и перерабатывающая этот материал, следует национальным литературным традициям и отражает поиск индивидуальных задач и авторского воображения. История «Леди Сьюзен», рассказанная киноязыком деятелей современного киноискусства, представляет собой по-своему уникальный взгляд на видение литературной классики. Заслуга создателей фильма заключается в том, что они решили обратить внимание на малоизвестное произведение литературы писателя-классика, взялись за работу с непростым материалом, сумели отобразить значимое для создания точных образов и раскрытия тем, а также в какой-то степени выступили полноценными соавторами. Современные авторы, создатели художественного фильма, в своей достаточно удачной попытке иначе осмысляют концепты «английскости», предлагая зрителю взгляд людей, живущих в другом веке. Происходит пересечение картины мира создателей как представителей различных временных пластов, еще раз подчеркивая все более и более тесное переплетение кинематографа и литературы. Такое взаимодействие искусств позволяет читателям и зрителям в полной мере ощутить фактический симбиоз, приобщившись к прочитанному и увиденному. Одна из задач кинематографа – продолжать популяризацию литературных произведений, сохраняя наследие с помощью особых кинематографических приемов. Благодаря книге и последующему фильму продолжается

наше знакомство с этой интереснейшей исторической эпохой и ее социокультурными реалиями и историко-культурными деталями. Едва ли (в силу юного возраста и небольшого писательского опыта – главные труды ее творческой жизни были еще впереди) Остен задумывала произведение как слишком серьезную драму или едкую сатиру на аристократию. Таким образом, сохранив данное status quo, создатели фильма, ответственные за адаптацию литературного первоисточника, справились с поставленными задачами и подарили современному (искушенному) зрителю еще одну запоминающуюся встречу с прекрасным миром романов талантливой Джейн Остен.

В заключение отметим, что неверно рассматривать экранизацию как «визуализированный текст», т.к. это слишком упрощенное представление. Не так все однозначно – киноизложение является одним из методов «освоения художественной действительности литературного текста» [7, с.153]. Бытует мнение, что экранизации в наши дни все чаще становятся лишь продуктом, берущим в расчет потребности и запросы массового потребителя, который не расположен к полному пониманию и тонкому прочувствованию материала. С этим утверждением можно согласиться частично, но экранизации, особенно классических произведений, «всегда будут своеобразным камертоном времени» [4, с. 102], представляя собой многослойный «слепок» эстетических, этических и социальных воззрений своего времени» [7, с.151]. Более того, в этом стоит усмотреть истинную ценность, так как любую экранизацию можно воспринимать как новый эстетический феномен.

Список использованных источников

1. Ефимова Н.И. Реализация концептов «английскости» в современных экранизациях британской классики. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского № 2. Часть 3. – Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2014. – С. 43–46.

2. История всемирной литературы [Электронный ресурс] // Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Том 5. Ответственный редактор С.В. Тураев. Издательство «Наука», 1988. С. 784. – Режим доступа: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/21497/ogl.shtml> (дата обращения 20.07.2017).

3. Любовь и дружба [Видеозапись] / реж. Уитт Стиллман; в ролях: К. Бекинсейл, Х. Севиньи, К. Сэмюэл, Т. Беннетт, Э. Гринвелл, С. Фрай, Дж. Флит, М. Кларк; Amazon Studios. Фильм вышел на экраны в июне 2016 г.

4. Морозова Т.А. Близко к тексту. Литература на экране: взгляд психологов, писателей и кинематографистов. // Материалы Международной научной конференции. Психологический институт РАО, Литературный институт имени А.М. Горького. 6-7 декабря 2016 г. / Под общ. ред. Н.Л. Карповой. – М.: ПИ РАО, 2016. 198 с.

5. Остен Дж. Леди Сьюзан. Электронная библиотека ЛитМир. Пер. с англ. А. Ливерганта. 94 с. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=180017&p=1> (дата обращения 20.06.2017).

6. Рогинская О.О. Эпистолярный роман, поэтика жанра и его трансформация в русской литературе [Электронный ресурс] // Дис. ... канд. филол. наук. Москва 2002 г. 237 С. – Режим доступа: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/82255991> (дата обращения 3.08.2017).

7. Симбирцева Н.А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. — 2013. — № 3 (116). – С. 148-154.

8. Томалин К. Жизнь Джейн Остен: Биография / Пер. с англ. А. Дериглазовой. – М., Колибри, Азбука-Аттикус, 2013. – 416 с. + вкл.(32 с.)

9. Официальный сайт фильма [Electronic Resource] // Mode of access: URL: <http://loveandfriendshipmovie.com/> – (дата обращения 28.06.2017).

УДК 792.2 + 821.133.1

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПЬЕСЫ Л. ГОДЕ «МЕДЕЯ КАЛИ»

О. И. САВИНЫХ,

аспирант кафедры зарубежной литературы, Институт
филологии и журналистики, Нижегородский
государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37,
тел. +7 (831) 433-82-45, e-mail: *peu_plus@mail.ru*.

АННОТАЦИЯ

**Савиных О. И. Сценическое воплощение пьесы
Л. Годе «Медея Кали».**

Цель статьи – выявить особенности сценического воплощения пьесы современного драматурга Лорана Годе «Медея Кали» в постановке национального театра Гваделупы. Для достижения поставленной цели в работе используются структурно-описательный, а также сравнительно-исторический методы. В статье проводится анализ таких аспектов постановки, как своеобразие решения музыкального и танцевального составляющих, введение экзотической стилистики, специфика использования тишины и голоса. Анализируются также отличительные черты образа главной героини, объединяющей в себе ипостаси трех персонажей, олицетворяющих разрушение, и находящей особое выражение в сценическом пространстве спектакля.

Ключевые слова: Лоран Годе, сценическое воплощение, экзотическая стилистика, образ Медеи.

SUMMARY

Savinykh O. I. The Stage Embodiment of L. Gaude's Play «Medea Kali».

The purpose of the article is to reveal the stage embodiment's features of the play by modern playwright Laurent Gode «Medea Kali» directed by the national theater of Guadeloupe. To achieve this goal, the structural-descriptive as well as comparative-historical methods are used in the article. Such aspects of the play as the originality of the musical and dance components, the introduction of exotic stylistics, the specificity of silence and voice use are analyzed. Distinctive features of the protagonist's image, combining the hypostases of three characters, personifying destruction, and finding a special expression in the scenic space of the play, are also analyzed.

Keywords: Laurent Gaude, stage embodiment, exotic stylistics, image of Medea.

Традиция обращения к образу Медеи французских авторов, представленная творчеством Корнеля, Катюля Мендеса, Жана Ануя, получила развитие и в современной драматургии [1]. Опубликованная в 2003 г. пьеса Лорана Годе «Медея Кали», хотя и представляет собой трансформированный сюжет, строится главным образом вокруг привлекательной и неоднозначной мифологической фигуры, не перестающей волновать авторов. Причину выбора сюжета Л. Годе объясняет своим интересом к «великим монстрам театра», для него Медея – не просто мать, убившая детей (в этом случае сюжет был бы делом психиатрии, а не литературы), миф о Медее для него – это попытка убить время, стереть прошлое, связывающее её с Ясоном [3, с. 84]. Новаторством Л. Годе в трактовке образа по сравнению с предшественниками становится расширение границ традиционного сюжета за счет совмещения нескольких ипостасей, принадлежащих разным культурным кодам, в

одном персонаже, а также отведение значительной роли смежному виду искусства – танцу. В связи с этим немаловажным для автора, вводящего танец в качестве значимого неотъемлемого элемента, становится именно сценическое воплощение «Медей Кали».

Пьеса лауреата Гонкуровской премии изначально была написана именно для постановки на сцене театра, более того, по замечанию самого автора для конкретной актрисы – Мириам Буайе. Однако спектакль с её участием в традиционной режиссерской версии Филиппа Кальварио парижского театра дю Рон-Пуан предполагает наличие нескольких актеров и привычную европейскую внешность главной героини. Совсем иначе дело обстоит в постановке Маргерит Бертоли театра Артшипель, в которой текст Л. Годе нашел своеобразное воплощение. На сцене Артшипель, национального театра Гваделупы в 2015 г., роль Медей в ее спектакле исполнила темнокожая актриса гваделупского происхождения – Карин Педюран. В отличие от варианта сценического воплощения Кальварио, постановка театра Гваделупы – моноспектакль. Выделенные по ходу текста курсивом голоса детей, Ясон и Персей, упоминаемые героиней, не введены в пространство пьесы. Упомянутое сценическое решение, таким образом, позволяет наиболее полно раскрыть драматизм образа и сосредоточить зрительское внимание на монологе героини, названном одним из исследователей творчества Л. Годе её «лебединой песней» [2]. Поставленная задача акцентирования внимания на героине решается в первую очередь за счет визуального и звукового восприятия.

Нужно отметить, что помимо того, что на сцене только один актер, декорации также минимизированы. По ходу пьесы используются исключительно прямоугольные конструкции с зеркальной поверхностью. Зеркала и отражают героиню, умножая ее, и изображают надгробную плиту, создающую отсвет на полу, воспринимающийся как могила

детей. Свет и тени, танец, музыка и тишина создают и задают ритм спектакля. В начале пьесы звучат голоса детей Медеи, и их присутствие дублируется тенями на заднем плане, а не введением актеров, их изображающих. Используется по ходу пьесы и значимое цветовое решение освещения сцены. Так, темнокожая Медея в длинном белом платье танцует и кружится в свете красных, белых и желтых софитов, завораживает, то плавно, то порывисто двигаясь под ритмы этнической музыки, создавая звуковой и цветовой рисунок пьесы [4].

В постановке национального театра Гваделупы ярко обыгрывается введение музыкального и танцевального элементов. На протяжении пьесы звучит этническая музыка Экоса Меткакола, композитора, объединяющего современный стиль с карибскими, креольскими мотивами, несколько раз, так же как и в тексте пьесы, монолог прерывается танцем в стилистике музыкального сопровождения (после решения Медеи вернуться в Индию, при описании юности, когда она училась танцевать, в конце пьесы в ожидании смерти, для Персея).

Роль танца заключается в создании атмосферы экзотичности Индии: «Я буду подчиняться только ритму табла» («N'obéissant qu'au rythme des tablas») [3, с. 58]. Однако главная его функция, на наш взгляд, связана с тем, что танец в этой постановке позволяет вернуться к поэтике синкретических архаических видов искусств (танец Медеи Кали в финале пьесы по описанию напоминает погребальную церемонию [2]). Танец как бы погружает героиню в пространство молчания. Так, постепенно поглощаемая тишиной, Медея в конце пьесы уже не прибегает к словам, а отдается танцу, выражающему ее состояние лучше слов. Танец становится и неотъемлемой частью женской сущности героини. Неоднократно по ходу пьесы повторяется идея о том, что заставляет людей остолбенеть Медея не только своей приобретенной способностью обращать в камень, но и завораживающим

танцем: «когда я танцую, я прекрасна» («Lorsque je danse, je suis belle») [3, с. 37], «Позволь околдовать тебя, Персей, Я хочу танцевать для тебя. Смотри, Узоры моих рук. Мои змеиные покачивания» («Laisse-toi envoûter, Persée, Je veux danser pour toi. Regarde, Les arabesques de mes bras, Mes déhanchements de serpent») [3, с. 58]. Причем, подчеркивается органичность этой её способности: «Никто не учил меня. Я наблюдала за змеями...» («Personne ne m'a appris. J'ai observé les serpents...») [3, с. 24].

Как было отмечено, Л. Годе в традиционный сюжет приносит индийскую тематику, отражая тенденцию к глобализации, культурному смешению. Подобная мультикультурность заявлена уже в названии, содержащем два имени – колхидской царевны полубожественного происхождения, героини греческих мифов, и индусской богини. Обращение к индийской мифологии, не являясь самоцелью для автора (по собственному признанию Л. Годе, он плохо знает индийскую космогонию), позволяет ввести элемент экзотичности, в еще большей степени подчеркнуть чужеродность героини. Медея Кали не просто родилась и выросла в стране с абсолютно иной культурой, она ещё и принадлежит к низшей касте неприкасаемых: «Люди из городов не осмеливались прикасаться к нам. Они отводили взгляд, когда мы проходили мимо» («Les hommes des villes n'osaient pas nous toucher. Ils détournaient les yeux à notre passage») [3, р. 24].

Пространство Индии, а именно берега Ганга, воспринимаются как нечто, находящееся на краю мира: «Дальше, чем высокие заснеженные горы персидских границ, Гораздо дальше» («De plus loin encore que les hautes ontagnes enneigées des frontières perses») [3, с. 23], а сам Ганг, в чьи воды Медея погружает прах своих детей – как граница между мирами. Только растворяясь в его водах души выросших, ставших уже почти молодыми мужчинами, детей обретают покой и забвение: «Я отдаю их илистому дну Ганга, Больше не будет мучений. Я даю им покой и забвение»

(«Je les confie aux fonds limoneux du Gange, Il n’y aura plus de tourment. Je leur offer l’apaisement et l’oubli») [3, с. 55].

Отчасти индийская тема раскрывается за счет перевоплощения, троекратного рождения героини, её ипостасей. Первое перерождение связано с возникновением и осознанием колдовской силы, девочка, которая «родилась на берегах Ганга» («née sur les bords du Gange») [3, с. 55], приведенная брахманами в храм, пробует свою силу, становится богиней Кали, способной оживлять статуи и каменеть живых. Эту свою ипостась она, заново рождаясь, оставляет ради Ясона: «я родилась под его взглядом» («Je suis née sous ses yeux») [3, с. 29] в поисках счастья и покоя: «Я могла бы вытерпеть все, Ясон, Пока твои глаза дарили мне спокойное гостеприимство Эгейского моря» («Je pouvais tout endure, Jason, Tant que tes yeux m’offraient l’hospitalité calme de la mer Égée») [3, с. 41], для того, чтобы стать матерью, женой, «верной собакой» («Une chienne fidèle») [3, с. 40]. После разрыва с Ясоном и убийства детей Медея снова перевоплощается, сжигая свое прошлое: «сжигает любовницу и её любовника» («brûler l’amante et son amant») [3, с. 35], не оставляя даже тел детей в греческой земле, потому что это воспринимается ей как оскорбление: «Они похоронили вас, как греков, Чтобы оскорбить меня» («Ils vous ont enterrés comme des Grecs, Pour me faire offense») [3, с. 30], перестает быть матерью и женой.

Воплощение индийских мотивов осуществляется на сцене и за счет использования зеркал. Установленные по бокам во время монолога Медеи об оживлении каменных статуй в храме у брахманов, после которого она становится Кали, они дважды отражают действия актрисы и создают впечатление многорукой индусской богини, а затем многочисленности вовлеченных в оргию, устроенную ей.

Огромное значение по ходу пьесы приобретают тишина, пауза, молчание. Сам монолог от начала до конца воспринимается как то, что необходимо героини, то, что делает её

существующей, борьба с неизбежно ощущаемой расплатой. В начале пьесы безмолвием наказан Ясон, оно приравнивается к его бессилию: «затем наступила тишина – внезапная тишина, как будто он остался без голоса» («puis ce fut le silence – d'un coup le silence, comme s'il était resté sans voix») [3, с. 15]. Но постепенно тишина, воплощенная в незримо присутствующем Персее набирает силу по отношению к Медее Кали, вторгается в ее пространство. Сила молчания становится оружием Персея против неё: «Ты следуешь за мной молча, Как палач следует за осужденным, уверенный в своей руке и в часе смерти» («Tu me suis en silence, Comme le bourreau suit le condamné, sûr de sa main et de l'heure de la mort») [3, с. 53]. Характерно, что сопровождающие Медее Кали при описании её прошлой жизни звуки, постепенно стихают, оставляя её в вакууме, пустоте, означающей и одиночество. Шум ветра, дождя во время оживления статуй, оргии у брахманов больше не возникают, усиливая напряжение финальной сцены расплаты: «Тишина окутала нас» («Le silence nous a enveloppé») [3, с. 21], «Повсюду только тишина. Животные избегают меня. Ветер стихает, чтобы не развивать мои волосы» («Partout il n'y a que silence. Les animaux me fuient, Le vent tomber pour ne pas souffler dans mes cheveux») [3, с. 19]. Нужно отметить также частые повторения героиней своего имени: «Я – Медуза, Горгона, Горгона, Медуза» («Je suis la Méduse, Gorgo, Gorgo, la Méduse») [3, с. 17], «Я ушла, Медее Кали Медее Кали» («Je suis partie, Médée Kali Médée Kali») [3, с. 29] и обращение к себе в третьем лице: «Медее сожжет Ясона и его предательство» («Médée va brûler Jason et sa trahison») [3, р. 35], которые могут рассматриваться как попытки осознать свое место в мире, не остаться в пустоте. В обращении к невидимому, но ощущаемому за спиной Персею по отношению к себе героиня также использует форму третьего лица («ты решил следовать за Медеей» («Tu as décidé de suivre Médée») [3, с. 20].

Представляя собой значительно трансформированный мифологический сюжет, пьеса, несмотря на это, продол-

жает французскую традицию изображения неистовой героини, берущей начало у Сенеки и продолженную Ж. Ануем. Как и героиня Ж. Ануя, Медея Л. Годе не колеблется, не чувствует раскаяния, она наводит ужас на окружающих, заставляет лица обращенных в статуи людей при её приближении искажаться: «Ты спрашиваешь себя, каким чудовищем должна я быть, чтобы заставлять стонать мертвых. И плакать статуи» («Tu te demandes quel monstre je suis Pour faire gémir les morts. Et pleurer les statues») [3, с. 16–17], несет разрушение и смерть, но остается верна себе: «Если бы они были живы, я снова убила бы их» («S'ils étaient vivants, je les tuerais à nouveau») [3, с. 18].

Прослеживается и идущая от Сенеки традиция изображения Медеи как колдуньи, подчеркивание её связи с темными божествами. В данном случае это богиня смерти Кали, темная форма Парвати, символ разрушения. Однако вводится также и символика луны, олицетворяющей Мать-богиню, женскую силу, и змеи, связываемой с сотворением мира, плодородием: «Я богиня Кали с кровавыми глазами, которая танцует, как змея и касается луны кончиками пальцев» («Je suis la déesse Kali Aux yeux sanglants Qui danse comme le serpent Et touche la lune du bout des doigts») [3, с. 54]. За счет этого, в отличие от трактовки образа Сенекой, связь с колдовством воспринимается двояко: помимо исключительно разрушительной, подчеркивается и женская сущность, помимо жестокости, женственность.

Вслед за Ж. Ануем Л. Годе выводит на сцену физиологический аспект отношений, отмечающийся на всем протяжении пьесы: «Я поддаюсь красоте мужчин. Это моя слабость» («Je succombe à la beauté des hommes. C'est mon vertige») [3, с. 41], делает приоритетной для Медеи роль женщины-любовницы. Первоначально в статусе жены: «с мыслью... счастливо, просто, принадлежать тебе» («en pensée... Heureuse, simplement, de t'appartenir») [3, с. 40–41], затем как участница оргий, Медея не освобождается

от своей «слабости», даже перед ожиданием смерти восхищаясь красотой Персея: «Ещё раз, И умереть после этого» («Une fois, Et mourir après cela») [3, с. 57].

Прослеживаются у Л. Годе и ануевские мотивы оборотничества, родства с дикими животными, появляющиеся у Сенеки. Помимо того, что снижается социальный статус героини, перестающей быть женой и становящейся животным, устраивающим оргии, неоднократно в описании действий Медеи Кали употребляются и термины, применимые к животным: «Ногтями матери она снова будет царапать нас. Зубами матери она снова пустит нам кровь» («Avec ses ongles de mère, elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau») [3, с. 30]. В отношении к детям она часто сравнивает себя и называет сукой, волчицей: «Оно лижет костер, как я сама лизала ваши тела, когда была волчицей» («Elles lèchent le bûcher comme j'ai léché moi-même vos corps du temps où j'étais louve») [3, с. 35], «ваша мать здесь, сука, чужестранка» («Votre mère est là, La chienne, L'étrangère») [3, с. 33]. Однако сравнение употребляется и в положительном значении, по отношению к её способности защищать детей при приближении Персея: «Не бойтесь, дети. Я волчица» («N'ayez crainte, mes enfants. Je suis une louve») [3, с. 48], «Я защищаю свой выводок, Зубами и когтями» («Je défends ma portée, Vec et ongles») [3, с. 48].

Помимо ипостаси Медеи и богини Кали, героиня заключает в себе и еще одну – ипостась Медузы Горгоны. Это её воплощение реализуется не только в способности обращать в камень. Интересно, что в качестве описания человеческого состояния используется однокоренной глагол «*méduser*», переводимый как «ошеломлять». В тексте также можно отметить большое разнообразие лексики, описывающих состояния окаменения: «*pétrifier*», «*statues*», «*figé*», «*immobile*» («окаменеть», «статуи», «застыть», «неподвижный»). Грань между камнем и человеком, живым и мертвым, стирается благодаря магическим способностям

и силе личности Медеи, оживающей статуи: «Медленно, статуи храма начали двигаться. Дождь струился над этими каменными телами и, казалось, наполнил их жизнью» («*Lentement, les statues du temple se sont mises à bouger. La pluie ruisselait sur ces corps de pierre et semblait les inonder de vie*») [3, с. 26] и обращающей в камень людей: «Ты думаешь об этих неподвижных статуях, Людях, застывших в камне» («*Tu croyais à des statues immobiles, Des hommes figés dans la pierre*») [3, с. 16]. Даже формально ещё живой Ясон, изможденный, лежащий у могилы детей: «Он не умер – не думаю, что он мертв – он просто изнурен и неподвижен. Он остался там, Пустые глаза, Истощенное тело, Не способное двигаться» («*Il n'est pas mort – ne crois pas qu'il soit mort – il est juste épuisé et inerte. Il n'est pas mort – ne crois pas qu'il soit mort – il est juste épuisé et inerte*») [3, с. 22], потерявший смысл жизни, фактически мертв.

В целом же, несмотря на ужас, кровь и смерть, сопровождающие героиню, образ воспринимается как трагический. Весь монолог, заканчивающийся танцем, представляет собой путь к принятию своей участи. Медея Кали обречена на одиночество из-за своей непохожести. Отмеченное неоднократно повторение собственного имени, звучащее как попытка взглянуть на себя со стороны и создающее эффект отчуждения, одновременно описывает ее положение по отношению к не принимающему ее обществу.

Л. Гюде в своей пьесе, таким образом, снова обращается к фигуре Медеи, воспринимаемой им как «монстр», но дающей повод к размышлению над её масштабом и трагизмом для читателя и широкие возможности для режиссеров. Все особенности «Медеи Кали», заключающиеся в расширении культурных границ, использовании смежных видов искусств, своеобразии решения образа героини, находят в полной мере отражение в постановке Маргерит Бертоли на сцене национального театра Гваделупы. Режиссер прибегает к музыкальным и танцевальным реше-

ниям, сохраняющим экзотическую стилистику, выводит на сцену темнокожую актрису, внешне отвечающую задаче изображения чужестранки, использует декорации, помогающие отразить национальную специфику (зеркала, создающие впечатление присутствия индусской богини). Движения Карин Педюран, музыка, задающие ритм, чередование её голоса и пауз производят эффект индийского заклинателя кобр, сосредотачивая внимание зрителя на всем протяжении пьесы на яркой и неоднозначно воспринимаемой героине. В варианте сценического воплощения Бертоли сохранены и свойственные Медее черты, заключающиеся в цельности, бескомпромиссности, жестокости, наводящей ужас и оцепенение. Её театральная версия «Медее Кали» в соответствии с замыслом Л. Гуде воспроизводит образ ужасающей героини, называющей себя «монстром с окровавленными губами» («Le monster aux lèvres de sang») [3, р. 50], но одновременно осознающей это, ощущающей неизбежность трагического финала.

Список использованных источников

1. Шарыпина Т.А. «Мама Медее» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 105–110.
2. Claire Augé-Rabier, Méduse à trois têtes : de la polyphonie au tragique Médée Kali de Laurent Gaudé [Electronic Resource]// MuseMedusa Revue de littérature et d'art modernes. 2016. – Mode of access: URL: <http://www.jessesword.com/sf/view/327>. (дата обращения 30.09.2017).
3. Gaudé L. Médée Kali. Paris: Magnard, 2012, 96 p.
4. Médée Kali. (mise en scène M. Bertoli, L'artchipel scène national de Guadeloupe) [Электронный ресурс]// Guadeloupe. 2015. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=WV_wmGT8geY. (дата обращения 25.08.2017).

УДК 821.111-311.6'06

**ПОД НЕЯСНЫМ СВЕТОМ ГАЗОВОГО
ФОНАРЯ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ
ОСОБЕННОСТЯХ НЕОВИКТОРИАНСКИХ
РОМАНОВ ГЭЗЛЭМП ФЭНТЕЗИ И
МЭННЕРПАНК**

Ю. С. СКОРОХОДЬКО,

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

АННОТАЦИЯ

Скороходько Ю. С. Под неясным светом газового фонаря: жанровые особенности неовикторианского романа гэзлэмп фэнтези и мэннерпанк.

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей поэтики и жанра неовикторианской фэнтезийной прозы гэзлэмп и мэннерпанк. Данные жанровые разновидности неовикторианской романистики являются достаточно молодыми, они находятся в стадии становления, а их жанровые признаки еще не сформировались в полной мере. Тем не менее уже составлено определенное представле-

ние о ключевых особенностях поэтики фэнтези гэзлэмп и мэннерпанка. Ключевой особенностью гэзлэмповой и мэннерпанковой прозы и их отличием от других «традиционных» жанровых разновидностей неовикторианской литературы является их фэнтезийная природа. Характерным признаком гэзлэмповых романов является наличие в них элементов магии и волшебства, присутствия сказочных и мифических существ, обращение к традиционному английскому и кельтскому фольклору, и мифологии. Спецификой мэннерпанковой прозы является обращение к двум историческим эпохам – эпохе Регентства и викторианской эпохе, наличие образов зомби, оборотней и вампиров.

Ключевые слова: неовикторианство, неовикторианский роман гэзлэмп фэнтези, неовикторианский мэннерпанковый роман, «Великая и ужасная красота» Л. Брэй, «The Parasol Protectorate» Г. Кэрриджер.

SUMMARY

Skorokhodko Yu. S. Under Obscure Light of a Gaslamp: Neo-Victorian Gaslamp and Mannerpunk Fantasy Genre Peculiarities.

The article examines the peculiarities of genre and poetics of the neo-Victorian gaslamp and mannerpunk fantasy fiction. These kinds of the neo-Victorian novels are quite young but quickly developing. Still, their genre peculiarities are on the stage of formation. Nevertheless, critics have already got a quite clear idea of the neo-Victorian gaslamp and mannerpunk fantasy fiction poetics key peculiarities. The ones and their distinction from the other, so called, traditional kinds of neo-Victorian genres are in their fantasy nature. The main features of the neo-Victorian gaslamp fiction are presence of some magical elements and some elements of English and Celtic mythology. The specificity of the mannerpunk fiction is a focus on two historical ages – the Regency era and the Victorian era, and the obvious presence of such fiction characters as zombies, werewolves and vampires.

Keywords: neo-Victorianism, neo-Victorian gaslamp fantasy novel, neo-Victorian mannerpunk fantasy novel, «A Great and Terrible Beauty» by L. Bray, «The Parasol Protectorate» by G. Carriger.

Викторианская готическая проза, а также викторианский сенсационный и детективный роман оказали решающее влияние на неовикторианский роман младшего поколения и продолжили в нем свое существование в современной английской литературе. В наше время появляется большое количество неовикторианских романов, возрождающих викторианскую сенсационную прозу в ее трансформированном, «осовремененном» виде. К ним относятся неовикторианский сенсационный роман (neo-Victorian sensation novel) [15], неовикторианский детективный роман (neo-Victorian detective novel / neo-Victorian crime novel) [14, с. 62; 17], неовикторианский роман о призрачном (spectral novel) [8, с. 87] и неовикторианский готический роман (neo-Victorian Gothic / neo-Victorian Gothic fiction) [22, с. 53; 9, с. 167; 13].

В конце XX – начале XXI в. на пересечении сенсационной литературы и литературы фэнтези возникли новые явления современного искусства – новые жанровые разновидности крупной и малой прозы фэнтези, которые принадлежат неовикторианской и близкой ей по сути неорегентской (neo-Regency [2; 5; 23]) – т.е. обращенной к эпохе Регентства (1811–1820 гг.) – литературе. Речь идет о неовикторианской прозе «гэзлэмп фэнтези», а также о прозе «фэнтези нравов» и ее производной – романах «мэннерпанк», одни из которых можно отнести к неовикторианской, а другие к неорегентской романистике. Цель данной статьи рассмотреть особенности поэтики и жанра неовикторианской фэнтезийной романистики гэзлэмп и мэннерпанк.

К литературе гэзлэмп фэнтези относятся романы «Великая и ужасная красота» («A Great and Terrible Beauty», 2005) Л. Брэй, «The Magicians and Mrs. Quent» (2009) Г. Бэккетт, «Strangely Beautiful» (2016) Л.П. Хайбер, антологию сказок «Queen Victoria's Book of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy», ярким примером мэннерпанковой про-

зы является роман «Гордость и предубеждение и зомби» («Pride and Prejudice and Zombies», 2009) С. Грэм-Смита и серия из пяти романов Г. Кэрриджер «The Parasol Protectorate»: «Soulless» (2009), «Changeless» (2010), «Blameless» (2010), «Heartless» (2011), «Timeless» (2012).

Термин «гэзлэмп фэнтези» («gaslamp fantasy») был введен в 2006 г. американской писательницей К. Фоулио для обозначения создаваемых ею и ее мужем писателем Ф. Фоулио серии комиксов «Девушка-гений» («Girl Genius», 2001 – по настоящее время) [10]. В свою очередь термин «мэннерпанк» («mannerpunk») был предложен в 1991 г. писательницей Э. Кушнер как производное от термина «фэнтези нравов» («fantasy of manners») [19].

Гэзлэмп фэнтези и мэннерпанк – достаточно молодые жанровые разновидности фэнтези, они до сих пор находятся в стадии становления и их жанровые признаки еще не сформировались в полной мере. Тем не менее критики уже составили представление о ключевых особенностях поэтики фэнтези гэзлэмп и мэннерпанка и говорят о схожей природе обоих явлений [19; 21].

Гэзлэмп и та часть прозы мэннерпанк, которую можно отнести к неовикторианской, значительно отличаются от других, «традиционных», жанровых разновидностей неовикторианской литературы в силу своей фэнтезийной природы. Именно этим определяется их своеобразие и именно поэтому проза гэзлэмп и мэннерпанка, с одной стороны, способна привлечь внимание более широкой, нежели только неовикторианская, читательской аудитории, а, с другой стороны, оттолкнуть тех, кто привык читать неовикторианскую «классику». Романы гэзлэмп фэнтези и мэннерпанка несомненно заинтересуют любителей фэнтези, а также тех, кто увлекается английской древней, средневековой и викторианской историей и культурой, однако, как нам кажется, далеко не все, кто в течение по крайней мере двух или трех последних десятилетий воспитывался на

творчестве Ч. Паллисера, С. Уотерс, М. Кокса, М. Фейбера и других неовикторианцев, высоко оценят произведения в стиле гэзлэмп фэнтези и мэннерпанк, посчитав художественную значимость такой прозы спорной. Однако, на наш взгляд, создатели подобной литературы заведомо не претендуют на глубокую идейность и значительность своих произведений, их основная задача иная: увлекая читателей в сказочный, выдуманный мир фэнтези, писатели стремятся отвлечь современников от обыденности, развлечь их, ведь именно этого в первую очередь ждут от фэнтезийной литературы. Вероятно, вследствие того, что гэзлэмп фэнтези и мэннерпанк более других разновидностей неовикторианской сенсационной прозы приближены к нижней границе массовой литературы, они зачастую остаются вне поля зрения ученых. Немногочисленные опубликованные на сегодняшний день попытки анализа и систематизации прозы гэзлэмп фэнтези и мэннерпанка – это короткие заметки и статьи писателей, литературных критиков, обозревателей и Интернет-блоггеров [19; 6; 20; 12; 11; 24]. Многие авторы указывают на принадлежность произведений гэзлэмп фэнтези и мэннерпанка к литературе альтернативной истории [19; 6; 11; 24; 21]. Создатели гэзлэмп фэнтези и мэннерпанка не столько воспроизводят исторические моменты эпохи Регентства и викторианства, сколько переплетают элементы фэнтези и культуры тех времен. Несмотря на внешнюю незатейливость литературы гэзлэмп фэнтези и мэннерпанка, она представляет собой одну из граней неовикторианского искусства, а потому ее своеобразие, связь с другими жанрами неовикторианской литературы, их взаимовлияние кажется нам перспективным объектом исследования.

Рассмотрим явления «гэзлэмп фэнтези» и «мэннерпанк» более детально и начнем с явления в большей степени распространенного – романов гэзлэмп фэнтези. Уже само название данного направления фэнтези – «гэзлэмп»

–подсказывает американскому и европейскому читателю, в какую эпоху его приглашает писатель, ведь это слово ассоциируется у аудитории прежде всего с жизнью в эпоху газовых ламп и фонарей – со временем правления королевы Виктории (хотя первые газовые фонари появились на улице Пэлл-Мэлл в Лондоне еще в 1807 г.). Культура и быт именно этого периода воссоздается в гэзлэмповых романах Л. Брэй («Великая и ужасная красота»), Г. Далквист («Стеклянные книги пожирателей снов» («The Glass Books of the Dream Eaters», 2006)), Л.Р. Хайбер («Strangely Beautiful») и других авторов. Еще до того, как читатель открывает книгу, в его сознании выстраивается определенный ассоциативный ряд и у него возникает двойственное ощущение. С одной стороны, ему представляются таинственные, полутемные, полные опасностей и освещаемые лишь неясным светом газовых фонарей улицы, картины внутреннего убранства викторианского дома – комнат, лестниц и переходов, погруженных в ночную тьму. Там царит мрак, двигаются неясные тени, прячутся чудовища, фантастические существа и призраки, и лишь небольшое пространство под лампой – единственное защищенное место. С другой стороны, свет газовой лампы собирает вокруг себя викторианскую семью, и сегодняшний читатель ощущает создаваемую им атмосферу старины, тепла, уюта и спокойного домашнего времяпрепровождения с книгой или за слушанием старинных сказок и легенд. Вместе с героями гэзлэмповых романов читатель переносится в мир фантазий и сказок. Настраивая читательскую аудиторию на такой лад, создатели гэзлэмп фэнтези периодически «зажигают» газовые фонари и лампы то на темных улицах города, то в домах викторианцев. Кроме того, известно, что газовые фонари на улицах Лондона XIX в. стали одной из причин задымления городского пейзажа и возникновения такого общеизвестного феномена, как лондонский смог. На страницах гэзлэмпового романа это порождает дополни-

тельные ассоциации литературного образа города с реальным викторианским мегаполисом.

Характерным признаком гэзлэмповых романов является наличие в них элементов магии и волшебства, описаний магических ритуалов и действий, образов магов, волшебников и алхимиков. Здесь также присутствуют сказочные и мифические существа: обращение к английскому фольклору, сказкам и кельтской мифологии – одна из основ прозы гэзлэмп фэнтези. Так, например, школьницы Джемма, Фелисити, Пиппа и Энн, героини романа «Великая и ужасная красота» Л. Брэй, учатся магии и путешествуют по так называемым «сферам» – параллельным волшебным мирам. Девочки возрождают и развивают древние традиции волшебства, которое практиковали кельтские богини под началом Великой королевы Морриган и члены древнейшего мифического Ордена колдунов. В то же время авторы таких романов используют ряд ключевых приемов неовикторианского письма. Анализ романов «Великая и ужасная красота» Л. Брэй, «Стеклянные книги пожирателей снов» Г. Далквиста, «The Magicians and Mrs. Quent» Г. Бэккетт, антологии повестей «Queen Victoria's Book of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy» под редакцией Э. Дэтлоу и Т. Уиндлинга, трех антологий серии «Gaslight Series» («Gaslight Grimoire: Fantastic Tales of Sherlock Holmes», 2008; «Gaslight Grottesque: Nightmare Tales of Sherlock Holmes», 2009; «Gaslight Arcanum: Uncanny Tales of Sherlock Holmes», 2011), вышедших под редакцией Дж. Кэмпбелла и Ч. Преполека показал, что элементы фэнтези в них соединяются с элементами интертекстуального диалога с викторианской действительностью, культурой и литературой. Так, например, в романе «Великая и ужасная красота» Л. Брэй обнаруживаются не только цитаты из баллады А. Теннисона «The Lady of Shalott» («Волшебница Шалот» в переводе К. Бальмонта), но и аллюзивные связи с этим известнейшим произведением на сюжетном и пер-

сонажном уровнях. На страницах своего романа Л. Брей рисует обычные виды Лондона XIX в.: дома, шпили Парламента и купол Собора Святого Павла, окутанные едким дымом газовых фонарей, а «огромная, развалившаяся на необъятной площади леди по имени «Вокзал “Виктория”» [1, с. 30] отчетливо напоминает читателю портрет самой королевы в преклонном возрасте. В антологии повестей «Queen Victoria’s Book of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy» королева Виктория берет уроки искусства волшебства («Queen Victoria’s Book of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy»), а в серии антологий рассказов «Gaslight Series» Шерлок Холмс расследует преступления и сражается с потусторонними силами. Несмотря на то, что авторы романов гэзлэмп фэнтези вполне осознают место их произведений в иерархии современной прозы и не выходят за пределы занятой ими литературной ниши, писатели все же пытаются соблюдать некоторые ключевые особенности неовикторианского письма. Так, например, один из важнейших признаков неовикторианского искусства – обращение к насущным проблемам викторианского и современного общества, критика состояния социума XIX–XXI вв. обнаруживается в гэзлэмп фэнтези. В одних произведениях он присутствует в большей или меньшей степени, в других значительно ослаблен и уступает место литературной развлекательности. Установка на развлекательность, а также сериальность вполне определенно указывают на уровень такой прозы, на ее принадлежность к массовой литературе и задают ориентиры читателю.

Как уже было отмечено выше, спецификой мэннерпанковой прозы является обращение к двум историческим эпохам – эпохе Регентства и наполеоновских войн в Европе и к викторианской эпохе. Термин «мэннерпанк» является составным и отражает специфические признаки такого фэнтези. Часть термина «мэннер-» (*англ.* «*manner*») указывает на то, что обозначаемая данным понятием проза

восходит к литературе фэнтези нравов (*англ.* «*fantasy of manners*»), и обе они, в свою очередь, отчасти наследуют традиции возникшего гораздо ранее литературного жанра – комедии нравов. Изображение манер, нравов и этикета общества XIX в. – прежде всего эпохи Регентства («Гордость и предубеждение и зомби»), а также викторианской эпохи («*The Parasol Protectorate*») – ключевой жанровый признак мэннерпанка [384].

Как утверждают создатели произведений мэннерпанка и некоторые исследователи, именно трансформированные картины жизни, быта и нравов англичан эпохи Регентства, которые знакомы широкому кругу наших современников по романам Дж. Остен, представляют собой «традиционный» мэннерпанк. Творчество известнейшей английской писательницы становится фундаментом фэнтези мэннерпанка. А. Романо пишет, что «если разрабатывая концепцию книги, вы ставите во главу угла фразу “Джейн Остен встречает X”, скорее всего получится мэннерпанк» (перевод наш – Ю.С.) [19]. В 2004 г. в ходе работы Шестьдесят второй всемирной конференции, посвященной научно-фантастической литературе, Э. Кушнер и другие писатели-фантасты выработали каноны литературы фэнтези нравов и правила ее написания. Создатели такого фэнтези должны пытаться «заполнить пробелы» в творчестве Джейн Остен и изображать быт и нравы светского общества, строго подчиняющегося социальной иерархии, следящего за соблюдением классовой принадлежности человека и прекрасно владеющего искусством риторики и красноречия [19]. А. Романо, пишет, что проза мэннерпанка схожа с литературой фэнтези нравов по всем указанным параметрам и отличается от нее лишь несколькими характеристиками: большим охватом тем (здесь отражены политические проблемы общества), более широкими границами хронотопа и наличием милитаристических мотивов в повествовании [19].

Другим характерным признаком фэнтези нравов и мэннерпанка, элементом, позволяющим отличать эти направления от других разновидностей неовикторианского и неорегентского фэнтези, является наличие образов зомби, оборотней и вампиров. Так, С. Грэм-Смит, автор одного из наиболее известных мэннерпанковых произведений – романа «Гордость и предубеждение и зомби», соединяет в своем произведении все названные выше жанровые признаки романов данного направления: писатель вступает в интертекстуальный диалог с творчеством «несравненной Джейн» и создает пародию на ее роман «Гордость и предубеждение» («Pride and Prejudice», 1813), вплетая в повествование элементы фэнтези, хоррора и комедии. В романе «Гордость и предубеждение и зомби» С. Грэм-Смит изображает нравы и образ жизни общества начала XIX в., а мир людей здесь сосуществует с миром зомби, вампиров и оборотней. Именно поэтому в романе «Гордость и предубеждение и зомби» мистер Беннет вынужден обучать дочерей военному искусству и готовить их к схватке с зомби, которые периодически нападают на поселения людей. Что же касается мэннерпанковых романов, обращенных к викторианской эпохе, их характеризует не наличие «остеновской» атмосферы, а включение в число персонажей представителей нечисти. Серия неовикторианских мэннерпанковых романов Г. Кэрриджер «The Parasol Protectorate» переносит читателя в викторианскую пору, здесь, как и в романе С. Грэм-Смита, вампиры и оборотни вмешиваются в жизнь обычных людей и нарушают ее порядок. В цикле Г. Кэрриджер в борьбу с ними вступает Алексия Таработти, которая тоже не вписывается в портрет «правильной» викторианки: англичанки, добропорядочной леди и истинной христианки. Алексия итальянка по крови, ее укусил вампир, она замужем за оборотнем и у нее нет души – только такая героиня способна противостоять потусторонним силам, защититься от них сама и защитить королеву Викто-

рию. Стремление С. Грэм-Смита, Г. Кэрриджер и других создателей мэннерпанковых романов таким специфическим способом разрушать и «переворачивать» классический художественный текст – это проявление бунтарского, насмешливо-циничного подхода к переработке литературного наследия XIX в. Такой подход можно рассматривать как постмодернистские и неовикторианские «подрыв» и «разрушение» [4; 3, с. 172; 16, с. 12; 7, с. 10; 18] традиционных литературно-художественных основ довикторианской и викторианской литературы. Именно эти черты – яркий признак так называемых «панковых» жанров (стимпанка, дизельпанка, атомпанка, нанопанка и др.), одним из которых и стал мэннерпанк.

Перспективы исследования, на наш взгляд, обширны и состоят в дальнейшем детальном изучении романистики гэзлэмп и мэннерпанка.

Список использованных источников

1. Брэй Л. Великая и ужасная красота [Электронный ресурс]. М.: Эксмо, 2013. 430 с. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000614186-velikaya-i-uzhasnaya-krasota-libba-brej> (дата обращения 10.02.2017).

2. Ahmed J. The Men of Regency Romance [Electronic resource] // Cardiff Romanticism and Eighteenth-Century Seminar. URL: <https://crecs.wordpress.com/2016/06/06/the-men-of-regency-romance/> (дата обращения 20.07.2017).

3. Carroll S.J. Putting the “Neo” Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction [Electronic resource] // Neo-Victorian Studies Online Scholarly Journal. 2010. V. 3. Issue 2. P. 172–205. URL: www.neovictorianstudies.com (дата обращения 11.04.2011).

4. 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. URL: www.literarylondon.org (дата обращения 15.02.2009).

5. Corrigan M. In Short: Fiction [Electronic resource] // The New York Times. 1 Mar. 1987. URL: <http://www.nytimes.com/1987/03/01/books/in-short-fiction-598187.html> (дата обращения 12.09.2015).

6. Daniels B. The Alternative Quill: Writing Alternative History. Lulu.com, 2014. 102 p.

7. Davies H. Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction. London: Palgrave Macmillan, 2012. 211 p.

8. 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.

9. Dupperray M. «Jack the Ripper» as Neo-Victorian Gothic Fiction: Twentieth-Century and Contemporary Sallies into a Late Victorian Case and Myth // *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined*. P. 167–196.

10. Foglio K. Dirt, Collection Vol. 5, Furniture and Gaslamp Fantasy [Electronic resource] // Kaja's Monster Table. Come See What's on the Slab... URL: <http://kajafoglio.livejournal.com/60562.html> (дата обращения 13.05.2017).

11. Gaslamp Fantasy vs Steampunk – by Leanna Renee Hieber [Electronic resource] // The Pen Punks. Apr. 5. 2013. URL: <http://thepenpunks.blogspot.com/2013/04/gaslamp-fantasy-vs-steampunk-by-leanna.html/> (дата обращения 18.12.2016).

12. Gaslamp Fantasy. What is Gaslamp Fantasy? [Electronic resource] // Best Fantasy Books.com URL: <http://bestfantasybooks.com/gaslamp-fantasy.html/> (дата обращения 18.05.2017).

13. Gutleben Ch. «Fear Is Fun and Fun Is Fear» A Reflection on Humour in Neo-Victorian Gothic // *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined*. P. 301–326.

14. Hadley L. Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 216 p.

15. Landow G.P. The Neo-Victorian Sensation Novel in 2008: Michael Cox's «The Glass of Time» [Electronic resource] // The Victorian Web, 2008. URL: www.victorianweb.org/neovictorian/cox1.html (дата обращения 13.02.2012).

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

17. Muller N. Dead Husbands and Deviant Women: Investigating the Detective Widow in Neo-Victorian Crime Fiction [Electronic resource] // Clues A Journal of Detection. 30 (1). April 2012. P. 99–109. URL: https://www.researchgate.net/publication/264166909_Dead_Husbands_and_Deviant_Women_Investigating_the_Detective_Widow_in_Neo-Victorian_Crime_Fiction (дата обращения 13.05.2015).

18. Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century; ed. by Ch. Gutleben, M.-L. Kohlke. Amsterdam New York: Rodopi, 2012. 352 p.

19. Romano A. The Rules of Mannerpunk every Jane Austen Fan Should Know // The Daily Dot. Jan. 31. 2016. URL: <http://www.dailydot.com/parsec/what-is-mannerpunk-a-guide/> (дата обращения 13.05.2017).

20. Rouyer A. Bewitched, Bothered and Betrothed: An Intro to Gaslamp Fantasy [Electronic resource] // New York Public Library. Apr. 22. 2014. URL: <https://www.nypl.org/blog/2014/04/22/bewitched-bothered-betrothed-intro-gaslamp-fantasy> (дата обращения 21.02.2017).

21. Ryder J. A Guide to Sub-Genres in Fantasy and Science Fiction [Electronic resource] // The Editorial Department. Oct. 27. 2015. URL: <http://editorialdepartment.com/what-the-heck-is-it/> (дата обращения 23.11.2016).

22. Smith A. The Limits of Neo-Victorian History: Elizabeth Kostova's «The Historian» and «The Swan Thieves» // Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined. P. 51–74.

23. The Fiction in the Fairytale [Electronic resource] // – Sequel to The Joy of (Writing) Sex. URL: <http://losille2000.tumblr.com/post/90516772456/the-fiction-in-the-fairytale-sequel-to-the-joy> (дата обращения 28.04.2017).

24. TOTW: A Past That Never Was [Electronic resource] // LiveJournal. Oct. 10. 2011. URL: <http://enchantedinkpot.livejournal.com/104323.html> (дата обращения 28.02.2017).

УДК 821.111

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПЛИКАЦИИ АНГЛИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ Г. СВИФТА «ВОДОЗЕМЬЕ»

Е. А. ТИМОНИНА,

студентка 4-ого года обучения кафедры английской филологии, Институт иностранной филологии, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 295034, Симферополь, ул. Ленина, 11, тел. +7 978 832 86 87, e-mail: tielan@mail.ru

Л. В. БОНДАРЕНКО,

кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии, Таврическая академия Институт иностранной филологии, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 295034, Симферополь, ул. Ленина, 11, тел. +7 978 74 34 753, e-mail: lidiaguide@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Тимонина Е. А., Бондаренко Л. В. Художественные экспликации английской идентичности в романе Г. Свифта «Водоземье».

В данной статье рассматривается концепт «английскость», который тесно связан с вопросами самоидентификации.

фикации английской нации. В качестве материала исследования выступает роман Г. Свифта «Водоземье», который рассматривается с точки зрения художественного проявления английской идентичности в аспекте повседневности. Исследование проводится на основе комплексного подхода, сочетающего традиционные и новые подходы и методы литературоведческих исследований. Типологический метод взаимодействует со сравнительно-историческим и культурологическим методами. При помощи компаративного метода выявляются художественные экспликации английской идентичности в романе. В результате исследования установлено, что художественное описание интерьера, места действия, элементов одежды главных героев являются важными составляющими концепта «английскость» в мировой литературе, который вырастает до масштабов художественного образа, приобретая метафорическую сущность в романе Г. Свифта «Водоземье».

Ключевые слова: Г. Свифт, «английскость», концепт, идентичность, общество, культура, повседневность.

SUMMARY

Timonina E. A., Bondarenko L. V. Artistic explications of the English identity in the novel «Waterland» by G. Swift.

The paper highlights the concept of «Englishness» which is closely connected with the issues of English nation self-identification. The research is based on the novel «Waterland» by G. Swift where the explications of the English identity are viewed in the everyday-life context. The complex approach which combines traditional and new approaches and methods of literature study is implemented in this work. Typological method is interlaced with the comparative-historical and linguoculturological methods. To reveal the literary explication of the English identity in the novel the comparative method is used. The results of the research show that detailed artistic descriptions of the interior, scenery and elements of clothing of the main characters are important components of the English identity explications in postmodern novel. The concept of «Englishness» in contemporary literature

grows into the scales of the artistic imagery, gaining metaphorical essence.

Keywords: *G. Swift, «Englishness», concept, identity, society, culture, everyday life.*

В настоящее время определения «English» («английское») и «Englishness» («английскость») обретают особую значимость. По этой причине, эксперты, специализирующиеся на изучении английской идентичности, призывают к переосмыслению и новой оценке национальной идентичности.

«Английскость» по общепринятому академическому мнению представляет собой мировосприятие англичан, общепризнанные нормы их культуры и нравственности. Таким образом, «английскость» и проблема национального самоопределения непосредственно связаны. Из данного утверждения делаем вывод, что процесс национального самоопределения является стремлением выделить английскую культуру из культуры Объединенного Королевства Англии и Северной Ирландии.

Понятие «английскость» выступает объектом литературоведческих исследований в работах Н.А. Соловьёвой, М.В. Цветковой, Л.Ф. Хабибуллиной, И.В. Кабановой, Е.Г. Петросовой, Д.О. Половцева и др. В наиболее содержательной на нынешний момент статье «Английское (English)» отечественный ученый-англист М.В. Цветкова обособляет и описывает особенно значимые концепты «английского культурного мира». Это – дом, далее свобода и частная жизнь или приватность, здравый смысл и чувство юмора, джентльменство и честная игра, сдержанность, традиция и наследие.

Художественное проявление «английскости» в романе Г. Свифта не только является фоном происходящих событий, приобретая определенное концептуальное значение, но и отражает процесс формирования концепта «английс-

кость» в качестве литературоведческой категории, которая, с целью определения и включения в литературоведческий понятийный контекст, требует теоретического осмысления.

Целью данной работы является выявить художественное проявление английской идентичности в аспекте повседневности на материале романа Г. Свифта «Водоземье». Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**: проанализировать понятие английской идентичности; определить особенности проявления концепта «английскость»; продемонстрировать основные фрагменты проявления английскости в аспекте национального быта.

Актуальность определяется новым взглядом на категорию английской идентичности и её художественного проявления в современном постмодернистском романе Г. Свифта «Водоземье». Новизна работы заключается в новом подходе к представлению английской идентичности в романе Г. Свифта «Водоземье», малоизученного в отечественном литературоведении.

Проанализируем парадигму «английскость» в рамках национальной идентичности. Под «национальной идентичностью» как исторической категорией один из главных отечественных ученых-англистов Н.А. Соловьёва предлагает понимать «совокупность особенностей национальной идеи, менталитета и взаимоотношений с обществом [6]». Общественное и общекультурное основание национальной идентичности англичан содержит национальную концептосферу (английское), национальное мировосприятие (английскость), национальные устои, национальное достояние.

«Английское», как национальный менталитет и концептосфера, как правило, принимается ровно как культурный мир Великобритании, то есть Соединённого Королевства, включающего Англию, Шотландию, Северную Ирландию и Уэльс. Однако, с недавних пор, такие, на первый взгляд,

подобные друг другу понятия как «британское» и «английское» начинают приобретать всё более отчётливые различия. При этом «британское» имеет исторически сложившийся имперский подтекст, а «английское» — взгляды о национальной самобытности.

В романе «Водоземье» в контексте культуры повседневности автором воплощаются реалии истории и быта. Как отмечает Е.В. Зброжек, «изучение повседневности, выраженной в формах организации окружающего пространства, в создании идеальных канонов обыденного поведения человека, его внешнего вида, вводит эти явления в проблемное поле современной науки [3, с. 28]». По этой причине в настоящее время возрос интерес к аспекту повседневности в филологических науках, а также в культурологии и истории. Наиболее содержательно «культура повседневности» была исследована школой «Анналов» (1929 — конец 80-х г.г. XX века), и, в частности, Ф. Броделем, в его труде «Структуры повседневности: возможное и невозможное». Определение «структуры повседневности» применимо также при анализе произведений Г. Свифта. Е.В. Зброжек использует это понятие для описания мира повседневности викторианской эпохи. Согласно предложенному им определению, «структуры повседневности» представляют собой способы, выработанные культурой, которые структурируют, оформляют, формируют повседневную жизнь людей, выявляя заключенные в ней культурные смыслы, концентрируя и воплощая духовно целостное начало [3, с. 28]. В истории Англии вторая половина XIX века приходится на период так называемой викторианской эпохи. Как утверждает Н.А. Соловьева, «во время правления королевы Виктории, а это 1837-1901 г.г., Англия приобретает статус великой колониальной державы, формирует национальную идею и идентичность» [6, с. 63].

Именно «в викторианскую эпоху, как ни в какую другую, вещи становятся предметами особой привязанности и ат-

рибутами личности, воплощениями переживаний, эмоций, памятных ассоциаций [3, с. 30]». Вещи исполняли роль материальных идентификаторов, определяющих принадлежность носителя к определенной культуре или нации. В.В. Овчинников в своей работе «Корни дуба» отмечает, что английский образ жизни обладает способностью порождать индивидуалистов, которые не бросают вызов общепринятому порядку, но предпочитают отличаться от других людей какими-то специфическими склонностями или безвредными странностями» [5]. В то же время исследователь Л.В. Бондаренко высказывает мнение о том, что «возможно, именно эта особенность помогает англичанам справляться с «хаосом жизни», обретая, таким образом, некий, пусть не совсем традиционный, порядок – свой индивидуальный стиль как способ обретения себя в современном обществе» [1, с. 250].

Интерьер, элементы архитектуры, особенности моды являются значимыми основными элементами бытового аспекта проявления «английскости» в романах Г. Свифта. Что касается картины быта, то в романе она служит фоном, на котором развиваются главные события романа «Водоземье». В главе 35 «Unknown Country» («Неведомая страна») детально воссоздан интерьер, который является декорацией кульминационных событий («the central whirlwind») [7, с. 267]. Грэм Свифт освещает не столько события в жизни главных героев Тома и Мэри Криков, сколько их чувства и эмоциональные переживания. В свою очередь, бытовые детали помогают создать сугубо «английскую» атмосферу, важную для понимания истинного смысла происходящего.

Для того чтобы установить, каким способом связано подробное описание внутреннего убранства с переломным моментом в развитии сюжета, проанализируем само содержание эпизода. Интерьер комнаты обладает изысканной утонченностью и сохраняет атмосферу эпохи Регентства,

которой принято считать промежуток в истории Англии с 1811 по 1820 годы. Во главе Англии того времени стоял принц-регент, в будущем король Англии Георг IV. Данный этап в истории страны примечателен внушительными достижениями в науке, в искусстве же этого периода доминирует стиль ампир, имеющий исключительно английские характерные черты. Дух эпохи Регентства в интерьере 70-х годов XX века представляет крайнюю степень приверженности традициям, преувеличенный консерватизм. Так, разбитая антикварная ваза символизирует крушение этого связанного с прошлым идеала. Время беспощадно проникает в замкнутый и упорядоченный мир, разрушая его, так как скандальное происшествие с похищением ребёнка привело в итоге к досрочному выходу Тома Крика, главного героя романа, на пенсию и прекращению его карьеры учителя истории. Упомянутые Г. Свифтом старый фарфор, кожаные переплеты, кружечки гравюры, создают атмосферу утонченности, которая во времена Регентства проникает в интерьер, мебель, во всю обстановку жилья.

Принимая во внимание вышесказанное, ваза «челси» на шератонском столике стала важным элементом интерьера в романе «Водоземье». Напомним, что в Челси, предместье Лондона, развивалось производство особого английского мягкого фарфора, которое достигло своего расцвета в середине XVIII века. Вазы «челси», в то время были очень популярны. В романе присутствие в современном интерьере такой вазы является чрезвычайно важным и специфичным признаком «английскости». Далее внимание уделяется шератонскому столику, так как именно на нем стоит ваза. Как известно, Томас Шератон (1751–1806) был известен как человек с высоким художественным вкусом, писатель, учитель рисования и торговец мебелью. Томас Шератон создавал предметы обстановки, которыми восторгались и спешила украшать свои дома вся Европа. Его кресла, столики, шкафы, по праву признаны

специалистами настоящими шедеврами мебельного английского искусства XVIII века. Учитывая дух времени, Т. - Шератон и его ученики придавали мебели изысканность и рациональность, оборудуя её разными механизмами, поэтому мебель этого мастера была не только красивой, но также удобной и практичной.

Шератонские столики, как отмечает в своей книге «Английское искусство XVIII века» Е.Г. Лисенков, представляли собой «простеночные полукруглые столики... из сатинового дерева – столы (*pieg-tables*) с доской, инкрустированной разноцветными кусочками дерева. Такие столики имели обычно полукруглые ножки, которые сужались книзу. Иногда мастера украшали ножки шератонских столиков резьбой, лепкой. В этом любимом англичанами предмете проявлялся английский, несколько чопорный, вкус» [4, с. 225]. Согласно Е.Г. Лисенкову, в Англии Шератон «ориентировался на вкусы суховатого педанта «денди», воспитанного с пониманием того, что значит во всяком хозяйстве экономия» [4, с. 225]. Таким образом, шератонский столик символизирует практичность, основательность, комфортабельность, тщательность, традиционно являющиеся характеристикой англичан и их предметам домашнего обихода. В контексте современного интерьера такого рода предмет гарнитура свидетельствует о любви к своему историческому прошлому, патриотизме, консерватизме, гордости английской культурой.

Ещё один значимый для понимания структуры повседневности интерьер показан в главе 42 «О ведьме», где описывается лачуга местной колдуньи Марты Клей. Данная обстановка, разительно отличающаяся от предыдущей, но не менее ярко указывающая на определенную культурную принадлежность, наглядно фиксирует традиционный и не меняющийся веками уклад жизни английских крестьян. Автору удается достоверно и точно воспроизвести картину повседневной крестьянской жизни и быта. Здесь дом

также становится художественным фоном действия романа. Из описания крестьянского дома мы многое можем узнать об укладе и быте английских крестьян: они живут без излишеств, о чем свидетельствуют следующие детали: «задернутая наполовину грязная занавеска», «деревянный, грубой работы кухонный стол с буфетом». Эти детали резко контрастируют с «шератонским» столиком и вазой «челси» в доме Тома Крика. Детальное описание орудий труда свидетельствует о том, что источником жизни крестьян является труд на поле («лопаты, жерди, косы, ведра»), рыбалка («пара высоких кожаных болотных сапог») и охота («потолок увешен битой птицей») [7, с. 327–328]. Уклад крестьянской жизни, отражённый в этих деталях, отличается неизменностью и традиционностью. Однако, такие детали быта, как жестяная банка «Серебос» и «пожелтевшая фотография Черчилля с неизменной сигарой» указывают на время действия романа – XX век, годы после второй мировой войны. Отсюда следует, что стилистические ориентиры в интерьере дома городского учителя истории и в деревенской лачуге абсолютно разные, хотя и в том, и в другом эксплицирован концепт «английскость». В доме Тома Крика «английскость» проявляется в попытке сохранения культурной атмосферы англичанина эпохи Регентства, одной из самых замечательных эпох в английской истории, а в лачуге Марты Клей нашла выражение национальная самобытность жизненного уклада сельских жителей восточной Англии. Так, оба описания приобретают особую важность, так как фиксируют разноуровневость и разносторонность английской идентичности.

В романе «Водоземье» интерьер, обстановка, мода помогают ярче представить национальную самобытность персонажей и наглядно обозначить конкретные пространственно-временные координаты действия сюжета. Так, например, архитектура и интерьер дома учителя истории Тома Крика и его жены Мери вызывают ассоциации с му-

зеем; ваза «челси» на «шератонском» столике подчёркивают такие черты английского национального характера, как любовь к своему историческому прошлому и традициям, консерватизм, постоянство, гордость английской культурой. А описание дома Марты Клей, менее изысканное, но далеко не менее яркие и эксплицитные черты английской ментальности как практичность, минимализм, умение приспособливаться к обстоятельствам.

Внутреннее убранство жилища в романе «Водоземье» приобретает значимость, становясь художественным фоном, на котором разворачиваются главные события. Крушение семейного счастья героев, их привычных представлений о жизни выражается эпизодом с разбитой ценной вазой и визитом в дом Марты Клей, во время которого происходит изменение мировоззрения героев.

Концепт моды имеет большую значимость в социальной и культурной жизни любого общества, являясь средством воздействия на формирование сознания людей и регулированием массового поведения. мода имеет способностью отражать не только эстетические тенденции, но также политические взгляды, идеи эпохи, ее общественный уклад. Одежда является методом обозначения временных координат действия, подчеркивает «английскость» характеров персонажей. костюм нередко осуществляет функцию сюжетной детали, например, черное платье с бриллиантами на парадном портрете Сейры Аткинсон.

Таким образом, интерьер и мода в художественной структуре романа Г. Свифта «Водоземье» являются важными элементами художественного проявления концепта «английскость». Автор намеренно сосредотачивает внимание читателя на описании деталей интерьера, чтобы ярче представить национальную индивидуальность своих героев и четко обозначить конкретные пространственно-временные координаты действия сюжета. Бытовые детали могут служить средством эмоциональной характеристики

персонажей, их взаимоотношений, символично отражая происходящее.

Список использованной литературы

1. Бондаренко Л.В. Лингвокультурный типаж «английский чужак» в романе Н. Хорнби «Мой мальчик» // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. ТГУ (Тверь). – № 33 – 2015. – С. 247– 252.

2. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.

3. Зброжек Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. – №35. – 2005. – Вып. 9 – С. 28%44.

4. Лисенков Е.Г. Английское искусство XVII века. Л.: Государственный Эрмитаж, 1964. 287 с.

5. Овчинников В. Корни дуба. Впечатления и размышления об Англии и англичанах. [Электронный ресурс]. М., 1979. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/bd/?b=66662> (дата обращения 22.02.2017).

6. Соловьева Н.А. Формирование национальной идентичности в викторианской литературе и ее отражение в современном постмодернистском романе // Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века: Лекции и материалы Зимней школы (Воронеж, 24 января – 4 февраля 2000 г.): в 2 т. / Отв. ред. М.К. - Попова. Воронеж: ЦЧКИ, 2000. Т.2. С.63 – 80.

7. Свифт Г. Водоземье. Нижний Новгород: Perspective Publications Ltd., 1999. – 382 с

8. Swift G. Waterland.L.: Picador, 1992. – 358 p.

УДК 821.111(71)

АРТЕФАКТЫ В РОМАНЕ МАЙКЛА ОНДАТЖЕ «АНГЛИЙСКИЙ ПАЦИЕНТ»

С. Н. ФИЛЮШКИНА,

*доктор филологических наук, профессор, профессор
кафедры истории и типологии русской и зарубежной
литературы, филологический факультет,
Воронежский государственный университет,
394018, Воронеж, улица Ленина, 10,
тел. +7 (4732) 20-85-37, e-mail: zarlit09@gmail.com.*

АННОТАЦИЯ

Филюшкина С. Н. Артефакты в романе М. Ондатже «Английский пациент».

В статье оговаривается смысл используемого понятия «артефакт», трактуемого в узком варианте – как создание образа благодаря обращению к миру искусства и расширительно, когда артефакт касается сферы человеческой культуры и цивилизации в целом. Цель статьи – раскрыть различную роль артефактов в романе М. Ондатже «Английский пациент». Обращение к сравнительно-сопоставительному анализу образов, создаваемых с помощью артефактов, позволяет выявить в одних случаях четкость авторской позиции в оценке поведения персонажей и конфликтной ситуации, а в других, наоборот, ориен-

тацию писателя на свободное мнение читателя, что является одной из примет современной литературы.

Ключевые слова: картина, скульптура, пустыня, западная цивилизация, выбор.

SUMMARY

Filushkina S. N. Artifacts in the Novel of M. Ondaatje «The English Patient».

This paper discusses the meaning of the concept of artifact interpreted in a narrower sense as creating an image through turning to the art field, and in a broader sense, when an artifact concerns human culture and civilization at large. This paper aims to reveal different roles of artifacts in «The English Patient» by M. Ondaatje. Comparative analysis of images created with the help of artifacts makes it possible in some cases to reveal the author's clear position in evaluating the characters' behavior and the conflict situation, while in other cases, on the contrary, the writer letting the readers draw conclusions, which is one of the remarkable features of modern literature.

Keywords: *picture, sculpture, desert, west civilization, choice*

Понятие и термин «артефакт» (от латинского «ars» – ремесло, искусство и «factum» – сделанное), пришедшие, как известно, из археологии, все чаще используются при литературоведческом анализе текста. Правда, не всякого, но именно такого, который несет на себе печать «мультикультурализма» и близкого к нему «постколониального пространства», когда в судьбах персонажей, конфликте, сюжетно-композиционной организации произведения переплетаются различные этнические, национальные, религиозные, в целом – многообразные духовные и материальные факторы, обусловленные распадом колониальных империй [см. 3, с. 3–4], столкновением «разных цивилизаций в системе “Восток-Запад”» [1, с. 14].

Задачей представляемой на суд читателей статьи является попытка на примере романа Майкла Ондатже «Английский пациент» (1992) раскрыть роль артефактов, в со-

здании психологических коллизий, образов действующих лиц, художественного пространства в произведении, его повествовательного облика. Смысл артефакта у нас в одних случаях значительно сужен (так как имеет отношение, прежде всего, к миру искусства), в других расширен, поскольку, соприкасаясь с религиозной сферой, психологическими переживаниями персонажей, обусловленных их происхождением, национальностью, жизненным опытом, обращает нас уже к проблеме разных культур и цивилизаций. Нельзя не принять во внимание присутствующую как неизбежный фон судьбу автора, отразившую глобальные перемены на планете.

Родившийся в 1943 г. на острове Цейлон (ныне Шри-Ланка), по происхождению «туземец», «коренной житель», Ондатже получил среднее образование в Англии, приобретя, таким образом, к европейской культуре, а после этого – к творчеству. Он обратился к поэзии, чуть позже – к повествовательным жанрам и довольно скоро приобрел литературное имя. Поселившись в начале 1960-ых годов в Канаде, Ондатже принес англоязычной прозе этой страны первую Букеровскую премию – именно за «Английского пациента». Снятый Энтони Мингеллой по мотивам романа фильм получил в 1997 г. от Американской академии киноискусств девять «Оскаров».

Произведение отличается изобретательной интригой и напряженным психологизмом, обусловленным изображением четырех очень разных персонажей, которым выпало на долю провести часть весны и лета 1945 г. на полуразрушенной итальянской вилле Сан-Джироламо вблизи Флоренции. Психологизму повествования способствует и сочетание различных хронологических планов: отмеченный выше «план настоящего» периодически прерывается воспоминаниями обитателей виллы, относящимися и к недавнему прошлому, прошедшей войне, и к 1930-ым годам.

В результате складываются отчетливые фабульные линии. Это линия участников второй мировой войны мед-

сестры Ханы и друга ее отца – в прошлом романтического вора, а потом британского разведчика Караваджо; оба они канадцы итальянского происхождения, прошедшие в ходе военного противостояния через нелегкие душевные и физические испытания. Это история уроженца колониальной Индии, а в 1940-ые годы солдата Британской армии сикха Кирпала Сингха (Кипа), опрометчиво попытавшегося стать в Альбионе полноправным «англичанином». Это постепенно раскрывающаяся, хотя и с незаполненными «лакунами», тайна «английского пациента» – обгорелого до неузнаваемости человека, якобы венгерского графа Алмаши, талантливого археолога и картографа, вместе с членами Лондонского географического общества долгие годы исследовавшего Африку; досконально изучивший Ливийскую пустыню в поисках древнейших цивилизаций, он во время войны оказал ряд ценных услуг германской разведке, в чем пытается его изобличить Караваджо. Наконец, это предстоящие в полубреду и «колодце памяти» «английского пациента» перипетии его трудных любовных отношений с Кэтрин, женой коллеги по экспедициям в Африке Джефффри Клифтона, завершившиеся трагической гибелью супругов – то ли из-за ревности Джефффри, то ли из-за интриг британской разведки, с которой Клифтон был связан ...

Выразительность фабульных линий во многом определяется тем своеобразным «контекстом», в который они погружены. «Контекст» создается присутствием в повествовании артефактов, связанных с культурными особенностями различных исторических эпох, с изобразительным искусством, литературой, музыкой, с любыми проявлениями творческого начала, технического мышления и технической практики человека. Напоминаем об отправной точке наших размышлений – о достаточно вольном, расширенном толковании понятия «артефакт». Но культурная значимость, уникальность упоминаемых феноменов несомненна.

Такова, например, описанная устами Алмаши картина в одной из флорентийских церквей, изображающая поэта и профессора, преподавателя античного красноречия Полициано в кругу семьи Медичи; звучат имена Рафаэля, Боттичелли, Микеланджело, имена известных писателей и их героев; среди них Стендаль с Фабрицио из «Пармской обители», Робинзон Крузо, киплингковский Ким как герой развернутых цитат из одноименного романа, стихотворные строки Стивена Крейна, Джона Мильтона. «Английский пациент» вспоминает, как Кэтрин Клифтон ночью, у костра, читала монолог Адама в «Потерянном рае» о звездах и Вселенной. Почти не видя женщину в темноте, Алмаши сначала влюбляется только в ее голос, сумевший передать красоту величественной картины мироздания в знаменитой поэме...

Называются модные мелодии 1930-ых гг., создавшие их композиторы, вспоминаются ритмы знаменитого «века джаза», под влиянием которых Алмаши устраивает бешеный, оскорбительный танец с Кэтрин в период их размолвки. А в наушниках Кипа звучат любимые им популярные американские песни, причем, казалось бы, в самый неподходящий момент – обезвреживания мины; однако четкий ритм музыки, отгораживая сапера от окружающего его пестрого, хаотичного мира, как раз и помогает ему сосредоточиться на смертельном поединке с коварным механизмом.

Очевидно, что при разговоре об особом «контексте» в романе, создаваемом артефактами, мы подходим к главному – к проблеме идейно-художественной функции этого «контекста», многочисленных литературных, живописных, пластических образов.

Зачастую они предстают как короткий, но исчерпывающий «штрих», характеризующий персонажа или переживаемую им ситуацию. Так, коллега и друг Алмаши по изучению пустынь англичанин Мэдокс, подчеркнута «святой в своем супружестве» [2, с. 279], возит с собой «Анну Каре-

нину» Льва Толстого, постоянно перечитывая «эту историю любви и обмана» [там же]. Хана, работая в одном из госпиталей, выделяет из всего окружения статую беломраморного льва на крепостной стене. Его присутствие внушает девушке ощущение стабильности и безопасности: «По ночам, когда она обходила раненых, мраморный лев был ее стражем» [2, с. 56].

В то же время состояние произведений искусства позволяет читателю наглядно ощутить разрушительность войны. На вилле Сан-Джироламо в первые же дни бомбежки статуям оторвало руки, оторвало и голову статуи графа, «на шее которой» теперь «любит восседать с важным видом один из здешних котов, оживляющийся при появлении людей» [2, с. 49].

Судьбы людей и судьбы произведений искусства порой предстают неразрывно связанными, и особенно при смертельном риске. Кип вспоминает ситуацию в освобожденном Неаполе, где победители обезвредили все мины и должны были включить одним поворотом рубильника во всем городе электричество. Но поступили сведения, что как раз с действием рубильника сработают скрытые, так и не найденные, взрыватели и Неаполь взлетит на воздух. Кип ждет этой роковой минуты, находясь в одном из католических храмов рядом с терракотовой скульптурной группой: «Над его головой робко поднята правая рука женщины. У его ног – ангел. Скоро один из саперов подключит к городской сети электричество, и если Кипу суждено взорваться, то он погибнет вместе с этой женщиной и ангелом. Либо они отправятся на тот свет, либо останутся целыми и невредимыми. Во всяком случае, он сделал все, что мог. Всю ночь искал тайники с динамитом и часовые механизмы. Либо эти стены обрушатся на него, либо он пройдет по освещенным улицам города» [2, с. 328]. В лицах терракотовых фигур Кип улавливает сочувствие. Цвет его чалмы, подчеркивает повествователь, перекликается с цветом кружевного воротника Девы Марии в храме [2, с. 329].

Но развивая тему «человек и искусство», Ондатже дает и другой вариант, *противопоставляя* суетливым будням войны вечность художественных творений, переживших века. Изображая столкновение в 1943–44-ом годах отступавшей немецкой армии и наступавших союзников по антигитлеровской коалиции, писатель прибегает то к обзору общей военной ситуации, то к изображению ее конкретных моментов – переживаний саперов (среди которых и Кип), вцепившихся в глинистый берег и жаждущих, чтобы глина затвердела: тогда можно будет удержаться над рекой и начать строить очередной мост. Однако «дождь лил непрерывно, было холодно, вокруг царил хаос, *порядок оставался только в великих произведениях искусства: суд, благочестие, жертва*» [2, с. 87]. Мысль еще раз повторяется, оба раза выделяем ее курсивом: «За эти дни и ночи люди утратили себя, *тонкое искусство быть самим собой осталось только в книгах или на стенах церквей*» [2, с. 88].

Погружаясь в узоры повествования, читатель довольно скоро понимает, что, несмотря на значение в романе всех действующих лиц, главными его центрами, особо подчеркиваемыми «контекстом», являются «английский пациент» и выходец из Пенджаба сапер Кип, символизирующие Запад и Восток. В идейно-художественном пространстве одной из центральных коллизий романа – человек и социум – они занимают разные позиции.

«Пациент», отстаивающий принципы индивидуализма и эгоцентризма, идеальным местопребыванием для себя считает пустыню, где нет национальных и государственных границ, где людей могут объединять лишь общие научные интересы (хотя и ими герой до конца с коллегами не делится).

Зато Кип на том этапе своей жизни, когда он верит в возможность для себя «стать англичанином», наоборот, ощущает причастность к социуму, к «общему делу», кото-

рым было для него противостояние Германии, произведенным ею бомбам и минам. Отсюда его сосредоточенность на постоянном чувстве ответственности за жизнь других людей, кому угрожают вражеские снаряды: «Сингх чувствовал, что отвечает за все бомбы этой конструкции, которые могут упасть на Лондон» [2, с. 234].

В то же время между молодым индийцем и Италией с памятниками ее прекрасной старины устанавливаются особые отношения: «Каждый вечер он входил под холодные своды отвоеванной церкви и выбирал себе статую, которая в ту ночь становилась его стражем. Он доверял теперь только этим каменным существам, придвигаясь к ним в темноте как можно ближе, – к скорбящему ангелу с безупречными очертаниями женственного бедра. Он опускал голову на колени к одному из таких созданий и безмятежно засыпал» [2, с. 131].

Вместе с тем мы видим Кипа в процессе его духовного обогащения при восприятии им искусства эпохи Возрождения, незнакомых ему христианских верований, библейских образов, запечатленных на стенах итальянских церквей. Кип не просто рассматривает этих величавых персонажей, а как бы впитывает то состояние души, которым наделил их художник – грустную мудрость Соломона, печаль и чувство вины царицы Савской; при этом духовное начало сливается у сапера с ощущением холода, пронизывающего дождя, усталости тела, закрепившегося на веревочной лестнице, и даже неожиданных интимных чувственных переживаний:

«Молодой сапер-сикх, прижавшись к вязкому берегу щекой, вспоминал лицо царицы Савской, ее гладкую кожу. Единственным утешением в ледяной реке было его желание, не дававшее оконечность. Он откинул бы покрывало с ее волос. Его правая рука скользнула бы под ее оливковую блузу. Ему тоже было тяжело и грустно, как мудрому царю и провинившейся царице, которых он видел в Ареццо две недели назад» [2, с. 88].

В другом эпизоде Кип вспоминает, как во время ночного дежурства в одном итальянском городе он заметил движущийся по реке темный силуэт и старался держать его на прицеле как возможного врага, пока над головой тени вдруг не вспыхнул нимб. Это была статуя Девы Марии, которую в День ее морского праздника прихожане везли сначала в темноте на лодке, а потом при свете нимба и других огней пристали к берегу, и верующие в домах открыли окна и зааплодировали. С минометом за плечами, и винтовкой в руках Кип не смеет идти рядом с религиозной процессией. Но стремясь обеспечить безопасность граждан, он следует за ними параллельной улицей, и по временам с радостью ловит в увеличивающий прицел винтовки ярко освещенное лицо статуи.

Этот образ – лица библейских святых – увиденных через прицел оптического оружия, *приближающего* изображение, постоянно возникает в сценах пребывания молодого индийца в католических храмах и даже раз – в Сикстинской капелле, становясь символом вечности искусства и духовных истин, чужих для Кипа, но уважаемых им. Особенно поражает героя в «расписанных Рафаэлем комнатах» [2, с. 97] лицо Исайи, которое видится ему «мудрым и взыскующим, как копье» [2, с. 98].

Что касается «английского пациента», предполагаемого археолога и картографа графа Алмаши, то в создании рассматриваемого нами «контекста» особенно велика именно его роль. Зачастую благодаря высказываниям и размышлениям этого героя как раз и вторгаются в повествование упомянутые образы, исторические и географические подробности, имена великих деятелей культуры и искусства, сведения о научных открытиях, достижениях в области техники, цитаты из Библии, из трудов античных авторов. Он не расстаётся с книгой Геродота 1890 года издания, куда вносит свои дополнения, заметки, воспоминания...

Таким образом, «пациент» предстает хранителем культурных завоеваний человечества со времен Древней Греции и Рима до середины двадцатого столетия. На первый план выходит тема западной цивилизации, завоевания которой олицетворяет образ эрудита Алмаши; но последний одновременно служит и раскрытию мысли о вырождении Запада. Это проявляется в уже отмеченном нами индивидуализме и эгоцентризме, героя, отрицающего национальные и государственные границы, не желающего никому «принадлежать», что приводит его к драматическим отношениям с любимой женщиной, а во время войны – к предательству.

Более того, донося до нас через восприятие Кипа весть об атомной бомбардировке Японии, автор устами героя-сикха определяет эту катастрофу как «дрожь западной цивилизации» [2, с. 332]. Цивилизации, которую Кип связывает, прежде всего, с Англией, навязавшей миру свои «правила поведения». Вспоминает он и солидарного с англичанами «проклятого американца Трумэна»: известное высказывание лидера США о жертвах ядерного удара как о людях «неполноценной» желтой расы непосредственно не звучит, но ощущается в подтексте и в утверждении Карваджо, что «такую бомбу никогда бы не сбросили на белых» [2, с. 335].

Возникшая было дружба между «английским пациентом» и молодым индийцем заканчивается психологическим поединком, когда Кип наводит дуло винтовки на горло того, в ком теперь видит символ противостоящего Востоку Запада и значит, личного врага. А тот в ответ говорит: «Сделай это». Он снимает наушники, сбрасывает слуховой аппарат и погружается в темноту, отказываясь от всяких контактов с миром, обрекая себя на быструю смерть. В чем смысл этих действий? Наказание себя или просто бегство от сложной действительности, нежелание иметь с ней хоть какую-то связь? П.С. Ежов выбирает первый вариант, счи-

тая, что Алмаши именно перед смертью «приходит к осознанию чудовищности своих поступков» [2, с. 15] – сотрудничества с германской разведкой. Нам же такой вывод представляется слишком категоричным и сомнительным.

Во-первых, ни в одном из эпизодов, когда «пациент» предстает наедине с самим собой, мы не видим его хоть как-то сосредоточенным на проблеме своих отношений с немцами и возможной измены. Она в его памяти не возникает и не обсуждается. Вместо нее – другое: раздражение против английских военных, подвергнувших его аресту и отказавшихся дать машину, чтобы спасти умирающую в пустыне Кэтрин, а потом дерзкие ответы на их допросы. Во-вторых, и это проходит лейтмотивом через всю книгу, война 1939–1945 гг. не осмысливается автором как антифашистская, а итог ее как торжество светлых сил. Для М. - Ондатже это одна из многочисленных войн, навязываемых социумом человеку, который либо гибнет, либо погружается в глубочайшее одиночество – в обстановке превращенного в развалины мира. Именно таково душевное состояние Ханы и Караваджо после победного мая 1945 года.

Зато интересны нюансы психологического поединка Кипа и Алмаши и его итог, предполагаемый смысл которого можно уловить опять-таки в связи с образом пророка Исаяи, чье лицо, увиденное через прицел оптической винтовки, поразило Кипа в Сикстинской капелле.

Покидая после трагических событий августа 1945 г. итальянскую виллу и ее обитателей, порывая с Британской армией и с Европой и с Западом в целом, молодой индеец мысленно не расстается с Алмаши. Ему кажется, что «пациент» сидит вместе с ним на его мотоцикле, причем лицом к лицу, и повторяет процитированные им когда-то вслух слова Исаяи. И в них не знаменитый призыв перековать мечи на орала, а мысль о подчиненности человека высшей воле, о человеке как о «свертке», «комке» в руках Господа и как «мече», бросаемом «в землю обширную» [2,

с. 345]. Далее звучат слова о вселенской катастрофе, когда «небеса исчезнут, как дым, и земля обветшает, как одежда, и жители ее тоже вымрут...» [там же]. Вспоминая их, Кип задумывается о «тайне пустынь, от Увейната до Хиросимы» [там же]. После в тексте никаких комментариев, но автор, фиксируя реакцию Кипа, побуждает нас вспомнить, что с пустыней Увейнат у Алмаши связана его индивидуальная судьба, две его трагедии: смерть Кэтрин и осознание безвестности для науки сделанного им открытия – древнейших рисунков на стенах пещеры, доказывавших, что когда-то здесь, на месте песков и скал было море. Эти переживания составляют для «английского пациента» нечто глубоко личное, сокровенное.

Известно, что Исая развивал идею предопределения, хотя и признавал возможность для человека выбора. Алмаши выбирает личное, и Кип в итоге их психологического поединка, признает право оппонента на такой выбор, ставя рядом в своем восприятии две «пустыни» – Увейнат и Хиросиму. Однако сам он, усмотревший в трагедии Хиросимы «вселенскую катастрофу», о которой говорил Исая, выбирает иное: общественное служение – в отличие от Ханы (выражающей также позицию Караваджо), которая после войны и после атомной бомбардировки Японии отрекается от любого участия в «общем деле». Зато для Кипа после его возвращения в родной Пенджаб таковым становится выбор миссии врача, как и полагалось в его краях второму, младшему, брату; но Кип, нарушив традицию, стал британским солдатом, потому что хотел «быть англичанином». А его старший брат, призванный выбрать участь военного, преобразует ее в особый вариант – противостояние колонизаторам, за что почти всю жизнь проводит в тюрьмах. В дни атомной катастрофы Кип признает его правоту и свою ошибку.

Примечательно, что на последних страницах романа, информирующих нас о жизни Кипа на родине, в Пенджабе,

художественный «контекст» исчезает. Пленявшие индийского юношу творения мастеров Ренессанса, оживавшие для него живописные и скульптурные лики в католических храмах, все то, что в мире европейской цивилизации герой жадно постигал взором, слухом, прикосновением, перестает быть объектом его сознания.

Проявилось ли в этом преднамеренное «разведение» автором Запада и Востока? Трудно сказать. Жесткий ответ возможен, но его категоричности ощутимо противостоят теплота и нежность воспоминаний Кипа о Хане. Переписку с ней он отвергает. Но на каком-то особом уровне намеков на ценность просто человеческих связей остается. «Подпитало» ли ее прикосновение Кипа к мировой культуре, осознанные им артефакты? Ответа на это роман не дает.

С подобной ситуацией – отсутствием четко выраженной авторской позиции современная критика сталкивается не впервые. Таков, вероятно, «дух эпохи», предоставляющий читателю свободу суждений, но тем самым возлагающий на него и ответственность за эти суждения.

Список использованных источников

1. Ежов П. С. Художественное своеобразие прозы Майкла Ондатже: эволюция творчества: автореф. дис. ... канд. филол. наук / П. С. Ежов. Нижний Новгород, 2003. 18 с.
2. Ондатже М. Английский пациент / М. Ондатже; пер. с англ. Н. Кротовской. М.: Изд-во Независимая газета, 2002. 360 с.
3. Сидорова О. Г., Толкачев С. П. Постколониализм и мультикультурный контекст британской литературы: учебно-методическое пособие / О. Г. Сидорова, С. П. Толкачев. М.: Изд-во Литературного института имени А.М. Горького, 2004. 91 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

УДК 81. 347. 79. 034

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ АВТОРСКОГО ОБРАЗА КАМНЯ В ПЕРЕВОДЕ РОМАНА К. РАНСМАЙРА «MORBUS KITAHARA»

Г. В. КУЧУМОВА,

доктор филологических наук, профессор кафедры
немецкой филологии, Самарский национальный
исследовательский университет
имени академика С.П. Королёва,
443086, Самара, Московское шоссе, 34,
тел. +7 (846) 335-18-26, e-mail: gal-kuchumova@mail.ru.

А. О. КОРОЛЁВА,

магистрант по программе «Германские языки»,
Самарский национальный исследовательский
университет имени академика С.П. Королёва,
443086, Самара, Московское шоссе, 34.
e-mail: gal-kuchumova@mail.ru, anomalie-99@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Кучумова Г. В., Королёва А. О. Особенности передачи авторского образа камня в переводе романа К. Рансмайра «Morbus Kitahara»

Цель предложенной статьи – выявить индивидуальные переводческие стратегии при передаче авторского обра-

за камня, одного из ключевых в романе австрийского писателя Кристофа Рансмайра «Болезнь Китахары». Для систематизации лексики, тематически связанной со словом «камень», в данном исследовании используется метод полевой модели, предложенный С.А. Алексеевым. Лексические единицы классифицируются по принципу ближней и дальней периферии. Данная методика является перспективной и может быть применима к другим авторским образам в новейшей прозе.

Ключевые слова: авторский образ, переводческие стратегии, метод полевой модели, принцип ближней и дальней периферии, Кристоф Рансмайр, «*Morbus Kitahara*», «Болезнь Китахары».

SUMMARY

Kuchumova G.V., Koroleva A.O. The specificity of the transfer of the author's image «the stone» translated by K. Ransmayr novel «Morbus Kitahara»

The purpose of the article is to identify the individual translation strategies in the transmission of the author's image of the stone in the novel by the Austrian writer Christoph Ransmayr «Morbus Kitahara». An image of a stone in the novel is one of the key. To systematize the vocabulary, thematically linked with the word «stone», the method field model by S.A. Alekseev is used. The vocabulary of the «stone» is classified according to the principle of near-and far-periphery. This method is promising and applicable to other texts of the contemporary prose.

Keywords: the author's image of the stone, the translation strategies, the method field model, the principle of near- and far-periphery, Christoph Ransmayr, «*Morbus Kitahara*».

В современных исследованиях *transfer studies* проблема сохранения авторских образов в переводе представляется особенно актуальной в связи с обилием переводной художественной литературы. Работа над сохранением образности художественного текста при переводе представляет собой решение целого комплекса переводческих проблем (проблема комплексного анализа смысловой

структуры произведения, проблема обнаружения текстовых компонентов-носителей ассоциативно-образных связей, проблема подбора переводческих стратегий). В рамках данного исследования для анализа стратегий передачи образной составляющей художественного произведения переводческие стратегии рассматриваются нами на трех уровнях – лексическом, грамматическом и семантическом [1].

В поле нашего исследования – оригинальный текст романа «Morbus Kitahara» (1995) австрийского писателя Кристофа Рансмайра (Christoph Ransmayr, род. 1952) и его перевод на русский язык «Болезнь Китахары» (2002), выполненный Н. Федоровой. Писатель выстраивает в романе альтернативную модель истории, что соответствует постмодернистскому переписыванию прошлого и сочетается с литературной саморефлексией, с обнажением и осмыслением приемов построения альтернативных словесных миров [2, с. 203]. В композиционно-стилистической структуре романа образ камня, один из центральных, реализуется в словесном материале через ключевые слова и в ходе сюжета разрастается до многоуровневого завершеного образа [3, с. 236]. «Каменная симфония» в романе образно передает авторское видение будущего человеческой цивилизации – наступление «каменного века», когда прекратится всякое движение мысли и воцарится духовная неподвижность.

В художественном пространстве романа образ камня особенно ярко реализует себя на следующих пяти уровнях: 1) каменистый ландшафт поселения Моор; 2) моорская каменоломня; 3) ритуал искупления и имитация принудительных работ; 4) портрет Амбраса и его страсть к палеонтологии; 5) образ «каменного века»: деиндустриализация деревушки Моор и деградация ее жителей.

Ключевая позиция образа «камень» определяется его повторяемостью в тексте романа. Слова *Stein* и его дерив-

ваты занимают 366 позиций, самая частотная лексема *Steinbruch* (каменоломня) – 122 позиции. Кроме того, словесный образ камня представлен в языковом материале широким спектром синонимов и родственных слов, которые можно классифицировать по принципу ближней и дальней периферии.

Следующие лексемы составляют ближнюю периферию:

1. Названия пород (полу)драгоценных камней: *Edelstein, Smaragd, Amethyst, Pyrit, Rosenquarz, Opal, Rubin, Turmalin, Rauchquarz, Bernstein, Bernsteinsplitter, Smaragdsplitter*;

2. Названия горных пород: *Granit, Schotter, Dammschotter, Urgesteinsschotter, Kalk, Kies, Bachkiesel, Kalkstein, Kalksplitter*

3. Элементы неорганической природы, части горного ландшафта: *Fels, Felsengrund, Felswand, Felsblock, Felsabsturz, Kalkfels, Felsplatte, Felsspalte, Felskanzel, Felsenkessel, Felsüberhang, Felsstufe, Felsenloch, Felsvorsprung, Felsenbucht, Felsrinne, Schuttwüste, Geröll, Geröllstrom, Geröllhalde, Geröllfeld, Berg, Bergkette, Gesteinslabyrinth, Versteinerung, Steinwüste, Steinmehl, Steinstaub, Gestein, Gesteinssplittern, Urgestein, Schotterhaufen, Steinhagel, Steinlawine, Steinschlag, Kalkgrube, Kalkbank, Gesteinsschichtung*;

4. Названия мест, где добывают или обрабатывают камень: *Steinbruch, Schotterwerk, Bruch, Granitbruch, Stollen, Felsstollen*;

5. Названия профессий, связанные с обработкой камней: *Steinbrecher, Mineur, Steinmetz, Maurer, Steineklopper, Steinschleifer, Kalkbrennerin*;

6. Выполненные из камня объекты: *Skulptur, Fundament, Granitblock, Grundmauer, Steinquader, Steinverkleidung, Brecher, Stahlbetonsplitter, Pflastersteine, Steintreppe, Steinfliese, Grabstein, Steinsäule, Steinhaus, Steingewölbe, Feslenkloster, Schotterpiste, Schotterweg, Schotterstraße*;

7. Орудия для обработки камня: *Steinsäge, Steinmühle, Schottermühle, Steinschleuder*;

8. Прилагательные и адъективированные причастия, напрямую связанные с камнем: *felsig, steinig, versteinert, steinern, gemauert, schuttbedeckt*.

Дальнюю периферию образуют следующие лексические единицы:

1. Существительные, получившие номинацию в результате метонимического переноса: *Steinzeit*;

2. Существительные и прилагательные, обозначающие цвет камня: *Kalkfarbe, Kalkweiß, Urgesteinsgrün; bernsteinfarben, kalkweiß, steingrau*;

3. Прилагательные, получившие номинацию на основании сходства одного из свойств: *steinalt*;

4. Устойчивые выражения: *einen Steinwurf entfernt*.

Заметнее всего образ камня реализуется на уровне художественного пространства. Местом событий романа становится деревушка Моор с каменистым рельефом, что указывает на безжизненность, неподвижность и оторванность ее обитателей от реальности: «*Verboten, unwegsam und an seinen Pässen vermint, lag dieses Meer zwischen den Besatzungszonen, ein kahles, unter Gletschern begrabenes Niemandsland*». [5, с. 27]

В тексте романа номинанты частей горного рельефа постоянно варьируются (*Felswand* – скальный обрыв, *Felsüberhang* – каменный карниз, *Felsstufe* – скальный выступ и т.д.), создавая у читателя настоящее ощущение каменной пустыни (*Steinwüste*).

В переводе разных немецких лексем используется один и тот же русский эквивалент, например, *Steinhagel, Steinlawine* и *Steinschlag* переводятся как *каменепад*, хотя возможны и другие варианты – *град камней, каменная лавина, лавина камней, обвал камней*. В переводе фигурируют *Steinmehl* как *каменная осыпь*, *Steinstaub* – *каменная пыль*, *Steinwüste* и *Schuttwüste* – *каменная пустыня*, *Felsvorsprung* – *каменный выступ*, *Steinbruch* и *Schotterwerk* – *каменоломня*.

При переводе географических и геологических объектов переводчик явно тяготеет к генерализации и опущению. Он опускает первую часть композита и вместо словарного соответствия «известняк» оставляет общее понятие «камень». «...*Ton, mit den ausgeworfenen Patronenhülsen über **den Kalkstein** davonklingeln*» [5, с. 275]. «...звон, с каким разлетаются по **камням** стреляные гильзы» [4, с. 113].

То же самое происходит при переводе некоторых других названий пород камня: словам **Dammschotter** и **Bachkiesel** соответствуют *щебень* и *галька*. Семантический компонент, указывающий на место происхождения камня, опущен (*Damm* – *дамба*, *Bach* – *ручей*). В некоторых частях романа лексема *Fels-*, имеющая в русском языке соответствия *каменный*, *скальный*, *скалистый*, в составе композита не передается при переводе: **Felswand** – *скальный обрыв* или просто *обрыв*, **Felsspalte** – *каменная расщелина* или просто *трещина*.

Используемый в переводе прием опущения с точки зрения языковой экономии оправдан. Так текст «освобождается» от семантически избыточных слов, которые читатель легко может воссоздать из контекста. Иногда опущение лексем в переводе оправдано стилистическими средствами для насыщения текста яркими образами. «*Das einzige Meer, das Bering kannte, war aus **Kalk** und **Granit** und trug auf seinen höchsten Wogen und **versteinerten Brechern Gletscher** und **Schnee***» [5, с. 358]. «*Единственное море, знакомое Берингу, было из **гранита** и **известняка**, и высочайшие его валы и **буруны** несли на своих вершушках ледники и снега*» [4, с. 147].

В данном примере сравнение основано на внешнем сходстве горных изгибов и возвышенностей с морскими волнами, поэтому опускание лексемы *versteinert* в переводе можно считать художественно-эстетической потерей.

Иногда переводчик старается более точно охарактеризовать тот или иной феномен природы, используя описательный перевод. Дословно **Geröllstrom** можно перевести *поток из камней*, но переводчик художественно обыгрывает данное предложение.

«*Jeder **Geröllstrom**, der aus den Eisregionen herabfloß und sich im Dunst verlor, <...>. Каждый **поток, что, струясь по галечному ложу**, сбегал с ледников и терялся в туманной дымке <...>*»

При переводе частей рельефа используется грамматическая замена. Существительное *die Fels* заменяется прилагательным *скалистый*, а прилагательное *schroff* (крутой, обрывистый) переводится существительным *кручи*.

«*Zwischen bewaldeten Abhängen und kahlen Lehnen wand sich dieser See tief ins Gebirge, bis er in einer **schroffen, weglosen Einöde an die Felsen schlug***» [5, с. 26]. *Меж лесистых и голых склонов змеилось это озеро далеко вглубь гор, пока не упиралось в **скалистые кручи бездальной глухомани**.*

Обитатели деревушки Моор добывают и обрабатывают камень в местной *каменоломне* (*Steinbruch, Granitbruch, Bruch, Schotterwerk*), где в военное время работали пленные. В языковом материале романа *каменоломня* обрабатывает сопутствующей лексикой: здесь задействованы названия рабочих профессий, инструменты и орудия для работы по камню и различные объекты, созданные из камня. Одним из таких объектов являются огромные, в рост человека, *каменные буквы* (*gemauerte Lettern, Steinlettern, gemauerte Buchstaben*), воздвигнутые на ступенях каменоломни по приказу майора Эллиота и складывающиеся в следующий текст:

«*Hier liegen elftausendneunhundertdreiundsiebzig Tote erschlagen von den Eingeborenen dieses Landes Willkommen in Moor*» [5, с. 27]

У подножья *Великой надписи* четыре раза в год совершается ритуал покаяния, проводятся так называемые *Stellamour's Party*, во время которых каждый раз разыгрывается сценическая имитация массовых принудительных работ. Жители Моора переодеваются *евреями, военнопленными, цыганами, коммунистами или осквернителями расы* и действуют в рамках предложенного комендантом сценария. На одном из таких «праздников» главным реквизитом становится макет большого *каменного блока (Steinquader)*, который нужно затащить на спине по *вырубленной в камне лестнице*. Помимо рядового подбора эквивалентных соответствий, в данном эпизоде переводчик использует ряд трансформаций. Так, в следующем предложении автор трижды использует лексемы с корнем *stein*:

*«Wer immer es wollte, durfte also mit dem Einverständnis des Kommandanten Attrappen tragen, aus Pappmaché, Karton oder zusammengekleisterten Lumpen bloß **nachgebildete Steine**, ja, Elliot duldete auch noch leichteres und federleichtes Material! – zu **Steinen** gefaltetes Zeitungspapier, **steingraue Kissen**»* [5, с. 40].

*«Стало быть, каждый желающий мог с согласия коменданта нести муляж – «**камни**» из папье-маше, картона или склеенных лоскутных комьев, да что там, Эллиот мирился и с еще более легким материалом, чуть ли не веса пушинки! – скомканными газетами, **каменно-серыми** подушками»* [4, с. 16]

Адъективированное причастие *nachgebildet* заменяется закавыченным словом «*камни*», что создает дополнительное смысловое приращение. Сочетание *zu Steinen* при дословном переводе звучит так: *листы газеты, скомканные в форме камней*. Таким образом, опуская тот или иной элемент, переводчик следует закону экономии.

Образ камня в романе является неотъемлемой составляющей пространственно-временной организации художественного целого. Если в локальном плане камень выра-

жен эксплицитно через большое количество лексических единиц, то во временной структуре романа этот образ раскрывается через авторское сравнение жизни послевоенного Моора с *каменным веком*. На церемонии открытия *Великой надписи* комендант произносит в своей речи: *Zurück! Zurück mit euch! Zurück in die Steinzeit!* Лексема *Steinzeit* вербализует одну из главных авторских идей, заключающуюся в том, чтобы на примере небольшой деревушки показать ожидаемый «Закат Европы» и грядущий «каменный век» человечества.

«<...> *keine Fabriken mehr, keine Turbinen und Eisenbahnen, keine Stahlwerke ... Armeen von Hirten und Bauern ...<...>... zurück auf die Felder! <...>und Hafer und Gerste zwischen den Ruinen der Industrie*» [5, с. 36].

В сюжетно-композиционной структуре романа камень появляется и как часть образа одного из главных героев Амбраса, или Собачьего Короля, бывшего узника лагеря, а теперь управляющего каменоломней (*Steinbruchverwalter*). Проведенные годы в каменоломне формируют в Амбрасе страсть к собирательству камней:

«*Der Hundekönig war den Steinen verfallen. Noch im Halbschlaf berechnete er manchmal flüsternd die Kubaturen jener ungeheuren Granitblöcke, die er von seinen Mineuren aus den Halden des Blinden Ufers sprengen ließ, und träumte von den zentnerschweren Quadern, die er in seinen Lagerjahren auf einem hölzernen Traggestell und unter Peitschenhieben geschleppt hatte*» [5, с. 96].

«*Собачий Король обожал камни. Уже засыпая, он иной раз шепотом подсчитывал кубатуру исполинских гранитных блоков, которые по его приказу взрывчаткой выламывали в карьере на Слепом берегу, и видел во сне тяжеленные глыбы, которые в лагерные свои годы таскал на деревянной «козе», под ударами кнута*» [5, с. 39].

Здесь переводчик подбирает контекстуальный эквивалент. Рансмайр намеренно акцентирует нездоровое увлечение героя палеонтологией, берущее начало из болезненного прошлого и не способное в полной мере доставлять то удовольствие, которое обычно приносит безобидный досуг.

Собачий Король бережно хранил свою коллекцию в специальном шкафу, где каждый камень лежал в отдельном ватно-марлевом гнездышке и был обязательно подписан: «*Rohe Smaragde, Amethyste, Pyritsonnen, Rosenquarze, Opale und Splitter von ungeschliffenen Rubinen*» [5, с. 179].

Амбрас мог часами рассматривать *нежные, как дымка, включения в кристаллах и парящие сады внутри камней, die hauchzarten Einschlüsse in den Kristallen, die schwebenden Gärten im Inneren der Steine* и с воодушевлением рассказывать о своих экспонатах.

С целью речевой выразительности писатель неоднократно использует лексему *versteinert* в художественном сравнении, а переводчик каждый раз демонстрирует свое новое решение в отношении его реализации. Сохраняя семантический компонент «камень», переводчик дополняет авторский эмоционально-оценочный эпитет новым смысловым элементом, например, собаки сравниваются с *каменными истуканами*:

«*Reglos starren sie ihn an, beginne wohl zu knurren, ziehen wohl die Lefzen hoch und entblöße die Reißzähne, stehen aber wie versteinert am Teich, <...>*» [5].

«*Неподвижно смотрят на Амбраса, наверно, начинают рычать, щерят клыки, но по-прежнему, точно каменные истуканы, стоят у воды, <...>*» [5].

Другими частотными эпитетами в романе являются цветовые обозначения, которые переводятся описательно: *ein kalkweißes Licht* – *белый, как известка, свет*; путем подбора словарного эквивалента: *dieses bernsteinfarbene Licht* – *этот янтарный свет, kalkweißer*

Streifen – известково-белая лента, путем подбора эквивалента с добавлением новой лексемы: *eine bernsteinfarbene Sonne* – в лучах янтарного солнца; путем подбора контекстуального синонима: *kalkweiße, kaum getrocknete Räume* – побеленные, еще не просохшие комнаты.

Некоторые эмоционально-оценочные эпитеты в переводе теряет сему *stein*: *dieser steinalte Trottel* – этот **престарелый** болван; *kaum einen Steinwurf von dieser Kanzel entfernt* – **неподалеку** от этого выступления. Для характеристики Собачьего Короля писатель использует оценочные эпитеты *eisern* и *unnahbar* (железный и неприступный), которые в переводе становятся цельным словосочетанием «каменная неприступность».

В целом переводчику удастся сохранить большинство образных компонентов романа. При переводе лексических единиц-носителей образа «камень», фигурирующих в тексте в прямом значении (географические и геологические объекты, профессии, орудия, объекты, выполненные из камня), переводчик широко использует следующие трансформации: 1) генерализация, 2) опущение, 3) описательный перевод, 4) частеречная замена. Первые два приема связаны по большей части с тенденцией автора следовать закону лексической экономии, а последние – с компрессией содержания внутри лексических единиц (композицы). При переводе лексем, выступающих в контексте в переносном значении (как элемент тропов и стилистических фигур), излюбленными приемами становятся добавление и описательный перевод, поскольку именно в рамках этих приемов переводчик может в полной мере реализовать себя творчески.

Проведенное нами исследование позволяет заключить, что проблема сохранения авторских образов в переводе представляет непростую переводческую задачу с точки

зрения особой роли стилистического, эмоционального и эстетического оформления в художественном тексте. Авторский образ камня в романе «Болезнь Китахары» реализуется в материальной оболочке произведения посредством словесных образов, которые могут соотноситься друг с другом, выстраиваться в логический ряд, разворачиваться в пределах произведения до многопланового единого целого.

Стратегия передачи образа камня в переводе зависит от переводческих решений, принятых на тех участках текста, где присутствует элемент образного компонента смысла. Ключевой для понимания романа образ камня может быть усилен или ослаблен, часть смысла может быть утеряна, или наоборот, возможно наращивание новых смысловых компонентов. В переводе романа «Morbus Kitahara» на русский язык образ камня раскрывается на пяти смысловых уровнях, однако Рансмайр намеренно акцентирует его буквальное содержание (элементы ландшафта, названия камней, профессий, орудий и т.д.). «Разбрасывая камни» на поверхности, писатель создает в романе мощную «симфонию камня».

Список использованных источников

1. Алексеев С.А. Передача структуры образов художественного текста в переводе: автореферат дис. ... канд. филолог. наук. М., 2009. 24 с.
2. Кучумова Г.В. Дискурс фантастического/необычайного (на материале новейшего немецкоязычного романа) // Миры дискурса: коллект. монография / под общей ред. Н.К. - Даниловой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2015. С. 168–236.
3. Пестерев В.А. Романная проза Запада рубежа XX–XXI веков. Статья вторая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2011. Вып. 4 (16). С. 232–241.

4. Рансмайр К. Болезнь Китахары / пер. с нем. Н. Федоровой. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Валерии СПД, 2002. 416 с.

5. Ransmayr, Christoph. Morbus Kitahara. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1995. 440 p.

УДК 821.112.2

ЭКЗОТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ МАКСА ДАУТЕНДЕЯ*

Т. В. КУДРЯВЦЕВА,

*доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Отдела литератур Европы и Америки новейшего времени,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН,
121069, Москва, улица Поварская, 25а,
тел. +7 (919) 994-94-17, e-mail: muchina@yandex.ru*

АННОТАЦИЯ

Кудрявцева Т. В. Экзотизм в творчестве немецкого писателя Макса Даутендея.

В статье рассматриваются особенности поэтики и топики экзотизма, ярко проявившие себя в творчестве немецкого писателя рубежа XIX–XX в. М. Даутендея. Исследование проводится в рамках историко-контекстуального подхода, с использованием сравнительного, имагологического, мотивного анализа произведений, посвященных восприятию Китая в контексте неоромантических тенденций.

Ключевые слова: экзотизм, неоромантизм, импрессионизм, рецепция, Китай.

* Работа написана в рамках выполнения научно-исследовательского проекта РФФИ/РГНФ «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы» № 17-04-00073.

SUMMARY

Kudryavtseva T.V. Exoticism in the Works of German Writer Max Dauthendey.

The article discusses the features of poetics and topics of exoticism, clearly manifested in the works of German writer M. Dauthendey (1864–1918). The research is conducted in the framework of the historical-contextual approach, using comparative, imagological, motivic analysis of works devoted to the perception of China in the context of neo-romantic trends.

Keywords: *exoticism, romanticism, impressionism, reception, China.*

Предмет импрессионистического искусства, которое на рубеже XIX–XX вв. было призвано вносить разнообразие (прежде всего эстетическое) в пагубную для творческой личности монотонность европейской жизни, составляла передача совокупного образа мимолетных, сменяющих друг друга, подобно кинокадрам, впечатлений от экзотических красот далекого мира. В подобных произведениях читатель не найдет ни острых сюжетных коллизий, ни раскрывающих характер героев длинных монологических либо диалогических текстов. Повествование сосредоточено главным образом на описании внутреннего состояния персонажа, который стремится познать свое истинное Я посредством сенсорной фиксации «внешних раздражителей»: природы, окружающей среды и людей. В путевых заметках экзотической литературы, как в калейдоскопе, мелькают пестрые картины диковинного для европейца «мира концентрированной красочности» [1, с. 169]. Почти гогеновское опьянение восточной колоритностью, пышностью, новизной ощущений» [1, с. 169], питающих поэтическое вдохновение, было характерно для немецкого писателя Макса Даутендея (Max Dauthendey, 1864–1918). В лиро-эпическом дневнике «Окрыленная земля. Дневник любви и чудес семи морей» («Die geflügelte Erde. Ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere», 1910) эстетизированные

картины дальневосточных и юго-восточных пейзажей сменяют друг друга не по контрасту увиденного, а сливаясь в единый одухотворенный (в соответствии с распространенными на рубеже веков идеями панпсихизма) зачаровывающий ландшафт. Как правило, в неизвестном художнику доселе мире, воспринимаемом как нечто отличное от привычных картин целое, европейский путешественник замечает общие, присущие чужой для него цивилизации географические, антропологические, культурологические черты. Для немецкого писателя рубежа веков главное в познании чужого – пропустить это чужое сквозь собственную плоть и, почувствовав силу протейского перевоплощения, пережив временную культурную ассимиляцию («в эти дни я стал китайцем») [6, с. 134], обновить свой дух [5, с. 534]. Более того, первое, самое свежее впечатление рождает потребность поделиться увиденным с теми, кто остался дома, а именно, посредством поэтической телепортации обретших крылья заморских красот:

<...> я дал земле крылья из рифм и ритмов. И семь морей однажды вечером, спустятся к твоему окну, любимая, и подарят песни со всей земли <...> [4, с. 469].

При этом, как и в эпоху Просвещения, на передний план выступает идея универсализма природы и культуры как достояния всех живущих на земле людей, единых по крови и духу. Китаю в этом «празднике мира» («Das Lied der Weltfestlichkeit», 1918) отведена роль «великой песни человечества» [4, с. 288]. Но не только. Выявляя, сравнивая, различая особенности того или иного народа, населяющего экзотические для него страны Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, Даутендей делает общие выводы, опираясь на увиденное в конкретных местах. Поэтому не случайно, что Китай, представленный картинами жизни «делового» Гонконга, предстает менее сказочным, чем, скажем, Бирма. Здесь нет места оторванным от жизни мечтаньям индусов, или эстетической изысканности японцев.

Здесь царит дух «пунктуальности» [4, с. 251], ощущается пульс реальных трудовых будней:

В Китае тебя, в отличие от Индии, окружает пространство, а не бесконечность.

Рядом с тобой плечо к плечу шагает человечество, живущее во времени [4, с. 250].

В цикле новелл «Лингам» («Lingam», 1909) внимание писателя больше приковано к людям; природа как таковая служит скорее неким фоном, позволяющим лучше прочувствовать характер человека. Причем, его натура, внутренний мир, помыслы и поступки, а, стало быть, и национальный колорит раскрываются через внешность аборигенов, описания которой не менее красочны, чем описания природы. Более того, природа и человек, словно дополняя друг друга, сливаются в экзотическую для европейца единую биологическую плоть: «китаец побледнел, как молочно-голубой воздух Пенанга» [2, с. 135], «изящное тело куртизанки» напоминает «мякоть манго» [2, с. 143], «груди и крестец китаянки Ли Се подобны арбузам» [2, с. 152]. Однако, как и в «Окрыленной земле», в «Лингаме» китайцы предстают более «цивилизованными», тогда как бирманцы, индусы, малайцы в своем большинстве облачены в костюмы Адама и Евы.

Новеллы, имеющие, как правило, бытовой сюжет (на первый план выступают наблюдаемые со стороны бытовые реалии жизни обитателей далеких стран: лавочников, ремесленников, проституток и т.д.), увлекают читателя своей непритязательной простотой и наивностью, что призвано показать характер жизни и социальных связей среди аборигенов.

Однако в каждом случае сюжет оказывается, в большей или меньшей степени, окрашен мистикой Востока. Некий налет сказочности, а порой и притчевости, поднимает рядовое бытовое событие из жизни разных слоев населения на некий уровень метафизического прозрения.

**ПЕРЕВОД НОВЕЛЛЫ
М. ДАУТЕНДЕЯ «DER UNBEERDIGTE VATER»
НА РУССКИЙ ЯЗЫК
(ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)**

М. ДАУТЕНДЕЙ

НЕ ПРЕДАННЫЙ ЗЕМЛЕ ПРАХ ОТЦА

Нефритовая улица в Кантоне (старое европейское название города Гуанчжоу на юге Китая), названная так по обилию ювелирных лавок, заполненных драгоценными нефритовыми камнями, в роскоши и великолепии не знает себе равных в городе. Когда попадаешь на эту улицу, отделенную деревянной стеной от других, где делают гробы, торгуют мясом и мебелью, то поначалу думаешь, что ты очутился в неземном мире. Магазины, в которых продаются нефритовые камни, сверкают позолотой фасадов и узорчатых деревянных заборов. Торговые помещения не отгорожены от улицы стеклянными окнами. Позолоченные ветви деревьев с позолоченной листвой, сплетаясь в причудливые фигуры, словно золотые гардины, нависают над магазинами. Улица, как и все в Кантоне, так узка, что там едва разойдутся трое. В дождливую погоду здесь сыро и полутемно, как в длинном канале, из которого выныривают в золотой ухмылке, будто костры-привидения, торговые ряды. Словно бесчисленные кулисы, изумрудной зеленью, синевой индиго и пурпуром сверкают вывески. Внутри бесшумно, как белые мыши, снуют китайцы в белых, лиловых и голубых скоморошьих одеждах, их головы появляются и исчезают за позолоченными ветвями и разноцветными вывесками-кулисами, подобно полной желтой луне. – На этой улочке держал нефритовую лавку Хэй Си, здесь он прожил всю свою жизнь, почти никогда не выходя

за пределы огороженного пространства; и только теперь, после смерти, впервые за много лет и в последний раз он покинул свое заведение. Его тело отвезли в особый район на окраине Кантона, где расположены усыпальницы, в которых покойники дожидаются погребения.

Пять сыновей Хэй Си, заказали для отца три гроба, один цвета серебра, другой – слоновой кости, третий – из сандалового дерева; все они, тютелька в тютельку, вошли друг в друга, и в сей ковчег был положен богатый торговец нефритами, а какой-то бонза должен был предсказать самый благоприятный день для похорон. Но тут обнаружилось, что отец не был богатым человеком, каким считали его люди. В магазине вместо денег нашли лишь векселя, и оставшиеся драгоценности из нефритов едва могли покрыть долги усопшего, оплачивать три дорогих гроба было нечем. Пятеро сыновей всю ночь гадали, сидя в гробнице рядом с забальзамированным телом отца, что им делать. Гробовщики пришли спустя два дня и изрекли:

– Мы дадим вам неограниченную ссуду на три гроба, но ваш отец не может быть похоронен до тех пор, пока вы за них не заплатите.

В Кантоне было в порядке вещей оставлять забальзамированные тела непогребенными, они могли лежать годами, пока родственники не находили достаточной суммы денег на ритуальные услуги.

Поэтому сыновья Хэй Си спокойно отнеслись к словам гробовщиков и не стали с ними спорить.

Они посоветовались, и старший сказал:

– Я отправлюсь в Японию, попробую дешево купить там старый китайский нефрит и потом выгодно продать его в Китае, где его теперь трудно отыскать, на вырученные деньги мы сможем похоронить отца.

Второй брат сказал:

– На нефрите много не заработаешь, я поеду в Гонконг и займусь торговлей опиумом. Так мы скорее сможем выкупить гробы.

Третий сказал:

–Нефрит и опиум нынче плохо идут. Я отправлюсь в Шанхай и сделаюсь маклером на иностранной бирже. Пришлые люди, чьи военные корабли заполняют Шанхайский порт, учат нас, что на фондовом рынке состояние можно сделать быстрее, нежели торгуя нефритом и опиумом. На заработанные деньги я смогу устроить похороны быстрее вас.

Четвертый из братьев заплакал и, вздохнув, сказал:

– Я постерегу гроб, пока вы не вернетесь, и каждое утро буду наливать в жертвенные пиалы свежий чай и покупать восковые свечи и сандаловые благовония. А пятый брат пусть тем временем караулит лавку и торгует остатками нефритовых камней, чтобы заработать хотя бы на ежедневные жертвоприношения предкам.

Договорившись таким образом, все пятеро покинули усыпальницу и вернулись в нефритовую лавку, чтобы провести там вместе последний вечер.

Ни один из пятерых не вспомнил о своей единственной сестре, молодой девушке, которая осталась одна в жилых помещениях в задней части дома. Она сидела в самой дальней комнате, в проеме круглой двери, за оранжереей и плакала, уткнувшись в рукав шелкового кимоно.

«Девицам дозволено плакать и загадывать желания, мужчинам пристало заниматься делами», как-то однажды с пренебрежением сказали ей братья. Плакала она много; но что она могла пожелать? Она смотрела на безлюдный темный дом, в котором блестела лишь перламутровая отделка мебели. В отчаянии она выдернула из своих черных, как ночь, волос изумрудную нефритовую заколку и хотела вонзить ее в самое сердце. Но скользкая игла ускользнула из рук, упала на керамическую плитку в саду и сломалась.

– Стало быть, я не зову к себе смерть, – сказала она, – я намерена жить, иначе заколка не сломалась бы. Игла угадала мое истинное желание.

И девушка обрадовалась, что осталась жива, умирать ей и вправду не хотелось. «Но что мне делать с моей жаждой жизни», – подумала она; «я не могу, в отличие от братьев, похоронить отца, так что жизнь моя никчёмна. Если бы мне было дано похоронить отца, когда у братьев сейчас нет денег!»

Пока молодая китайка раздумывала, что ей делать, под ней вдруг начал дрожать пол, цветные стеклянные стены, которые отделяли комнаты друг от друга, задребезжали, а в маленьком садовом дворике раздался глухой металлический звук. Молодая девушка зажмурилась от удивления. В центре двора стояла серебряная чаша, в которой обычно, удерживаемый на металлическом наконечнике, качался маленький серебряный шар; он-то и упал в чашу, огласив дом громким звуком. Это указывало на землетрясение, металлический голос предписывал покинуть дом всем его обитателям.

Со всех сторон послышались крики. Прислуга спешила выбраться наружу. Стены вдруг зашатались, потолок тоже пришел в движение, цветочные горшки в саду сгурбились, желтая и синяя плитка заплясала на дорожках. Девушка вскочила, но не решалась сделать ни шага вперед или назад. Она стояла в проеме двери и била в ладоши, чтобы унять страх. Воздух наполнился серой пылью, сокрыв все вокруг. Крысы мчались на волю, буквально перелезая через девушку, а одна уселась на ее голове. Девушка устремилась вместе с крысой сквозь разбитые стены комнат, перелезая через упавшие кресла и большие, цветочные вазы, катившиеся по полу. Она бежала вслепую через густые облака пыли, в которых с грохотом рушились сотни невидимых предметов. Она не решалась дотронуться своими миниатюрными пальчиками до крысы, сидевшей на ее голове. Братьев из нефритовой лавки и след простыл. Большой красный алтарь предков, стоявший у входа, обрушился, молодая девушка перепрыгнула через обломки,

упала, и больше не встала бы, если б не крыса, которая все еще сидела у нее на голове. Девушка мчалась по улицам, полным дыма и пепла, словно крыса по воздуху тащила ее за волосы. Она не осознавала, что вокруг горят дома, лежат убитые и раненые, пока вокруг не стало совсем тихо, и она поняла, что находится в квартале усыпальниц, в гробнице своего отца. С громким писком крыса соскочила с головы девушки и нырнула в разрытую землетрясением землю.

Девушка присела на пол и даже не заметила, что труп ее отца вместе с тремя гробами исчез. Спустя несколько часов, когда пыль улеглась, один за другим появились пять братьев. Их изумлению не было границ, когда они, не увидев покойника на месте, обнаружили, что разверзшаяся во время землетрясения земля погребла отца вместе с гробами.

Молодая девушка подняла глаза и сказала:

– Не удивляйтесь, я, никчемная девица, пожелала похоронить отца. Простите, что мое желание сбылось; я знаю, что девицам не пристало что-то делать.

Братья сильно обрадовались и сказали:

– Гробовщики не имеют права выкапывать покойника из-под земли. Если ты, сестра, своим кротким желанием смогла похоронить отца, значит ты, слабая девица, своими причитаниями и желаниями выказала большую силу, нежели мы, мужчины, своими делами [3, с. 166–174].

*(Перевод с немецкого
Т.В. Кудрявцевой)*

Список использованных источников

1. Гальперина Е. Даутендей Макс // Литературная Энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 3. Стб. 169.
2. Dauthendey M. *Lingam. Zwölf asiatische Novellen.* München: Albert Langen, 1909. S. 200.

3. Dauthendey M. Der unbeerdigte Vater // Dauthendey M. Lingam. Zwölf asiatische Novellen. München: Albert Langen, 1909. S. 166–174.

4. Dauthendey M. Die geflügelte Erde. Ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere. München: Albert Langen, 1910. 547 S.

5. Dauthendey M. Letzte Reise. Aus Tagebüchern, Briefen und Aufzeichnungen. München: Albert Langen, 1925. 584 S.

6. Dauthendey M. Mich ruft dein Bild: Briefe an seine Frau. München: Albert Langen, 1930. 447 S.

УДК 821.111-1

**ДРЕВНЕАНГЛИЙСКАЯ ПОЭМА «DANIEL»
(ГЛАВА 1, СТРОКИ 1–32).
ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК И
КОММЕНТАРИИ (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА –
ДРЕВНЕАНГЛИЙСКИЙ)***

М. В. ЯЦЕНКО,

*кандидат филологических наук, доцент
кафедры иностранных и русского языков,
Санкт-Петербургский государственный университет
телекоммуникаций им. проф. М.А. Бонч-Бруевича,
193232, Санкт-Петербург, пр. Большевиков д.22, корп.1,
тел. +812 326-31-63, e-mail: toma345@yandex.ru.*

АННОТАЦИЯ

Яценко М.В. Древнеанглийская поэма «Daniel» (глава 1, строки 1–32). Перевод на русский язык и комментарии.

Настоящий перевод пролога (строки 1–32) древнеанглийской поэмы «Даниил» представляет собой первую попытку перевода этого текста средствами русского языка с воспроизведением особенностей древнеанглийского поэтического языка и стиля. В большинстве случаев в переводе использованы аллитерационные созвучия. Не воз-

* Перевод выполнен при поддержке РФФИ. Проект №16-04-50082 а(ф).

де удается передать специфику аллитерации как созвучия ударных корневых морфем, характерную для германского аллитерационного стихосложения [2]. В переводе последовательно сохранен принцип эквилинеарности. Текст разделен на две краткие строки за счет использования пробелов. Такой способ представления текста проводится в переводах древнеанглийской поэзии на русский язык В. Г. - Тихомирова [1;3], он сохраняет специфику записи текста в рукописи, где есть последовательное деление на краткие строки. Принцип максимальной близости оригиналу в построении фразы, характерный для филологического перевода, проводится с целью как можно точнее передать специфику древнеанглийского текста и избежать всякого рода стилизации. При подготовке перевода использовано издание Р. Т. Фаррелла [7].

Ключевые слова: древнеанглийская поэма «Даниил», перевод древнеанглийской поэзии на русский язык, филологический перевод, аллитерационная поэзия

SUMMARY

Yatsenko M.V. Old English Poem «Daniel» (Chapter I, Lines 1–32). Translation from Old English and Commentary.

The given translation of the exordium (lines 1–32) of the Old English poem «Daniel» is the first attempt to translate this text using the means of Russian language and reproducing the peculiarities of Old English poetic language and style. In most cases, the translation uses alliterative collocations. It is not always possible to reproduce the specificity of alliteration as a consonance of the stressed root morphemes inherent to Germanic alliterative verse [2]. The translation aims at equilinearity. The text is divided into two short lines by spacing. This way of presenting the text is traditional to the Russian translations of Old English verse by V. G. Tikhomirov [1; 3], preserving the specificity of it in the manuscript that has the short line divisions. The utmost closeness to the original word order, typical to the philological translation, is used to conserve the peculiarities of Old English text and to avoid the stylisation. The translation was done using the edition of R. T. Farrell [7].

Keywords: *Old English poem «Daniel», translation of the Old English poetry into Russian, philological translation, alliterative poetry.*

ДАНИИЛ

Глава 1 Строки 1–32

1 Проведал я, что евреи
счастливо жили
в Иерусалиме,
злато делили¹,
царством владели,
что их от века было²,
потому что по мощи Создателя
и чрез длань Моисееву
стала им доблесть дарована,
воинам многим,
5 и они от египтян
Избавились³
мощью великой.
То могучий⁴ был род!
Пока они тем царством
править могли,
городами владели,
было их процветание славным.
Пока тот народ с ними⁵
их Отца договор
10 блюсти хотел,
был им пастырем Бог,
небесного царства Хранитель,
Святой Господь,
славы Владетель.
Он тому роду даровал

*разум и силу,
Создатель всей твари,
так что они часто многих народов
жизни губили
15 шеломами воинскими⁶,
тех, что Ему не верными были⁷,
пока их гордость не охватила
при винопитье
дьяволовыми кознями,
думы пьяные.
Тогда они знание закона⁸
вовсе отвергли,
Творца главенство.
Так ни один человек не должен
20 своей души любовь
от Господа отделить!
Тогда увидал я, как та дружина
обратилась в ересь⁹,
род израильский,
зло вершили¹⁰,
в грехи впали.
То была Богу забота¹¹!
Часто Он тем людям
Законоучителей¹² отправлял
25 (небесного царства Хранитель –
святые души),
тех, что народу
благой¹³ закон оглашали.
Они той мудрости¹⁴,
истине верили
на малое время,
пока их не отвращало желание
30 земных радостей
от вечных заветов,
так что они, наконец,*

*сами отвергли
законы¹⁵ Господни,
избрали искусство¹⁶ дьявола.*

**ОРИГИНАЛ ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОЙ ПОЭМЫ
«DANIEL»
(ГЛАВА 1, СТРОКИ 1–32). ЯЗЫК ОРИГИНАЛА –
ДРЕВНЕАНГЛИЙСКИЙ**

DANIEL

***Chapter I
Lines 1–32***

*Gefrægn ic Hebreos
eadge lifgean
in Hierusalem,
goldhord dælan,
cuningdom habban,
swa him gecynde wæs,
siððan ðurh metodes mægen
on Moyses hand
5 wearð wig gifen,
wigena mænieo,
and hie of Egyptum
ut aforon,
mægene micle.
þæt wæs modig cyn!
þenden hie þy rice
rædan moston,
burgum wealdon;
wæs him beorht wela.*

- 10 Þenden þæt folc mid him
 hiera fæder wære
healdan woldon,
 wæs him hyrde god,
heofonrices weard,
 halig drihten,
wuldres waldend.
 Se ðam werude geaf
mod and mihte,
 metod alwihta,
- 15 þæt hie oft fela folca
 feore gesceodon,
heriges helmum,
 þara þe him hold ne wæs,
oðþæt hie wlenco anwod
 æt winþege
deofoldædum,
 druncne geðohtas.
þa hie æcræftas
 ane forleton,
- 20 metododes mægenscipe;
 swa no man scyle
his gastes lufan
 wið gode dælan!
þa geseah ic þa gedriht
 in gedwolan hweorfan,
Israhela cyn
 unriht don,
wommas wyrcean.
 Þæt wæs weorc gode!
- 25 Oft he þam leodum
 lare sende,
heofonrices weard,
 halige gastas,

þa þam werude
wisdom budon.
Hie þære snytro
soð gelyfdon
lytle hwile,
oðþæt hie langung beswac
30 eorðan dreamas
eces rædes,
þæt hie æt siðestan
sylfe forleton
drihtnes domas,
curon deofles cræft
[7, с. 47–48].

Примечания

1. Раздача золота, золотых украшений (колец) – видимое выражение власти предводителя дружины, который щедро одаривает своих воинов.

2. Досл.: «естественно», «свойственно им по природному закону».

3. Досл: «ушли прочь».

4. Другое значение слова *modig* – «отважный», «храбрый» отражает ироническое отношение к израильтянам, которые бежали от битвы. Предшествующая «Даниилу» в рукописи поэма «Исход», хотя и описывает противостояние израильтян и египтян как военный конфликт, не описывает битву между двумя народами.

5. Вар.: «среди них» [5] или «с Ним», т. е. с Богом

4. Вар.: «защитникам воинским».

7. Точное истолкование представляет сложность: личное местоимение *him* омонимично в дательном падеже единственного и множественного числа и может относиться как к народу («не верные им»), так и к Богу («не верные Ему»). Глагол употреблен здесь в единственном числе (*holde ne wŌs*), что объясняется идиоматикой [7].

8. Вар.: «искусство закона».

9. Обозначение грехов здесь соотносится с передвижением в пространстве (*in gedwolan hweorfan* – «обратиться к греху, ошибочному поведению», за счет чего обозначается движение от Бога, по направлению к греху, подобным образом названо и действие Люцифера (*dwael on gedwilde* – «обратился, пошел в грех / ошибочное поведение») в поэме «Бытие» (строки 20–23). Таким образом движение израильтян из земли обетованной сравнивается с отпадением сатаны [9, p. 105–106].

10. Слова *gedriht* («дружина» – в предыдущей строке) и *unriht* («неправое»/ «неправильное»/ «зло») рифмуются.

11. Досл.: «затруднение», «преграда», «горе», «бедствие», «огорчение». Слово *weorc*, употребленное здесь созвучно и родственно глаголу *wurgsean*, употребленному в этой же строке: *wommas wurgsean* – «грехи вершили/ совершили». За счет этой игры слов «печаль» или несчастья, посылаемые Богом, воспринимаются как непосредственная реакция на дела людей, их грехи [8]. Другое значение слова *weorc* – «труд», «работа», «дело» подразумевает, что не только подводится итог предыдущей части, но и предваряется рассказ о помощи Божией, посылаемой через пророков.

12. Досл.: «закон», «учение», «знание», «хитрость», «наука», «проповедь», «доктрина», «догма», «заповедь»; «наставление», «указания», «совет», «предложение», «убеждение»; «процесс обучения», «состояние обучающегося»; «то, что изучается», «совет», «завет», «научение», «приказ»; «речь, направленная на обучение»; «то, что изучается», «знания» (*lar* LORE, teaching, instruction, learning, knowledge, cunning, science, preaching, doctrine, dogma, precept; exhortation, admonition, counsel, suggestion, instigation, persuasion; the act of teaching or instructing; the condition of being taught, learning, study; that which is taught, a (person s) doctrine or teaching; advice, counsel, suggestion, instruction, order; speech intended to instruct or inform; that

which is learned, learning, erudition) Значения приведены здесь и далее с русским переводом по словарю [4].

13. Вар.: «мудрый».

14. Досл.: «чрез ту мудрость».

15. Вар.: «суд», «оценка», «приговор», «устав», «воля судьбы», «закон»; «управление», «руководство», «господство»; «мощь», «сила», «превосходство», «могущество», «слава», «честь», «хвала», «высокое положение»; «воля», «добрая воля», «выбор»; «значение», «интерпретация» (др.-англ. dom – DOOM, judgment, judicial sentence, decree, ordinance, law; a ruling, governing, command; might, power, dominion, majesty, glory, magnificence, honour, praise, dignity, authority; will, free will, choice, option; sense, meaning, interpretation).

16. Вар.: «хитрость», «силу», «мощь».

Список использованных источников

1. Беовульф / Пер. В. Г. Тихомирова, ред. и комм. О. А. Смирницкой // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975 (Б-ка всемирн. лит. Сер.1; Т.9). С. 29–180.

2. Гвоздецкая Н. Ю. Язык и стиль древнеанглийской поэзии: Проблемы поэтической номинации. Учеб. пособие. Иваново: Иван. гос. ун-т., 1995. 151 с.

3. Древнеанглийская поэзия. Лит. памятники. М.: Наука, 1982. 320 с.

4. Bosworth J., Toller T. N. An Anglo-Saxon Dictionary based on the Manuscript Collection of J. Bosworth / Ed. and enlarged by T. N. Toller. London: Oxford University Press, 1973. 1302 p.

5. «Exodus» and «Daniel»: Two Old English Poems Preserved in MS Junius 11 in the Bodleian Library of the University of Oxford, England/ Ed. by Blackburn F. A. Boston: D. C. Heath, 1907. 234 p.

6. Mitchell B., Robinson F. C. A Guide to Old English. Oxford: B. Blackwell, 1992. 376 p.

7. Old English «Daniel» and «Azarias» / Edition with Introduction, Notes and Glossary by R. T. Farrell. London: Butler and Tanner, 1974. 139 p.

8. Portnoy, P. 'Remnant' and Ritual: The Place of Daniel and Christ and Satan in the Junius Epic// English Studies. – 1994. – Vol. 75 – P. 408–421.

9. Sharma M. Nebuchadnezzar and the Defiance of Measure in the Old English Daniel// English Studies. – 2005. – Vol. 86. – P. 103–126.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

УДК 008:398

СЕМИОТИКА БЕЗУМИЯ В ЯКУТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

А. Н. ВОЛОДИН,

преподаватель кафедры культурологии философского факультета, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 295007, Симферополь, ул. Ялтинская, 20, тел. + 7 (3652) 60-21-54, e-mail: stburah@gmail.com.

Д. Е. ЖИТОВА,

студентка III курса направления подготовки «Турецкий язык и литература», Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, e-mail: jitova_darina@mail.ru.

АННОТАЦИЯ

Володин А. Н., Житова Д. Е. Семиотика безумия в якутском фольклоре.

В центре данного исследования – осмысление феномена сумасшествия в фольклоре и постфольклоре Якутии. Безумие предстаёт как следствие болезни или старости (в редких случаях), или как следствие проклятия шамана и божеств верхнего мира, или же (в большинстве случаев) как результат встречи с божествами нижнего и среднего миров. На материале устного народного творчества и со-

временного интернет-фольклора описан устойчивый мотив посмертного превращения сумасшедшего в юёра – злого духа. Подчеркивается укоренённость связи между страданием и обретением силы в мифологической картине мира якутов. В контексте обсуждения эмиряченья, якутского этноспецифического психического заболевания, делается предположение о том, что мифологизация сумасшествия выполняет функции охранного мифа, необходимого для регуляции отношений в якутском традиционном обществе.

Ключевые слова: якутский фольклор, семиотика безумия, юёр, шаманизм, миф, мэнэрик, эмиряченье.

SUMMARY

Volodin A. N., Zhitova D. E. Semiotics of Insanity in the Yakut Folklore.

The key issue of the article is comprehension of the phenomenon of insanity in folklore and post-folklore of Yakutia. Madness appears as a consequence of illness or old age (in rare cases), or as a consequence of the curse of the shaman and deities of the upper world, or the result of a meeting with the deities of the lower world and the middle world (in most cases). On the material of folklore and modern Internet folklore a steady motive of the posthumous transformation of a madman into an evil spirit is described. The authors underline the connection between suffering and gaining power in the mythological worldview of the Yakut. In the context of discussion of emiryachenie, Yakut ethnospecific mental illness, an assumption is made that that the mythologization of insanity fulfills the functions of a protective myth and is necessary for the regulation of relations in the Yakut traditional society.

Ключевые слова: *Yakut folklore, semiotics of insanity, yuyer, shamanism, myth, menerik, emiryachenye.*

Постановка проблемы. Интерпретация феномена сумасшествия в традиционной культуре, в том числе и фольклоре, вызывала пристальное внимание многих учёных: Ю. М. Лотман рассматривает безумие в контексте бинарной

оппозиции «дурак – сумасшедший» и утверждает его статус непредсказуемого поведения, «обладающего определённой сверхчеловеческой осмысленностью» [3], О. М. Фрейденберг обсуждает безумие как метафору смерти в ключе оформления мифологического мировоззрения [6]; причастность сумасшествия к сакральному началу обосновывает М. Фуко [7]. Зачастую исследователи раскрывают специфику мотива безумия на материале классической литературы, фольклор остаётся во многом вне поля зрения исследователей.

Цель исследования – определение семантики и прагматики сумасшествия в мифологической картине мира якутов. Для достижения цели были поставлены следующие задачи: проанализировать комплекс фольклорных и постфольклорных текстов Якутии, выявить исторические и мифологические предпосылки формирования значения сумасшествия в якутской культуре.

Материалом для данного исследования выступает как архаический фольклор, т.е. фольклор в традиционном понимании, так и современный городской фольклор и «интернетлор» (тексты сетевых коммуникаций, обладающие многими чертами текстов фольклорных) [5].

Якутский фольклор – сложный и многоплановый комплекс текстов, не поддающийся классификации и типологизации по содержанию. Часто фольклорный текст одновременно носит черты мифа (передает представление об устройстве мира, о человеческом и божественном, объясняет причины и сущность явлений), были (рассказа о встрече со сверхъестественным, в этом случае рассказчик не был свидетелем встречи), былички (рассказчик был непосредственным свидетелем встречи со сверхъестественным), страшилки (рассказа, ставящего целью испугать слушателя, в данном случае встречаются в студенческом фольклоре и интернетлоре) и бытового рассказа (описания повседневной жизни).

В якутском фольклоре и постфольклоре человек сходит с ума по разным причинам. В малой части сюжетов – от старости или из-за болезни, наиболее чаще – из-за проклятия шамана или божеств верхнего мира, айыы, или же будучи замученным абасы – злыми антропоморфными духами нижнего и среднего миров. Описания врожденного безумия практически отсутствуют. Проклятие айыы, светлых богов, которые в представлениях якутов всегда являлись справедливыми, человек получал из-за аморального поведения, нарушенного запрета, табу или обещания, из-за совершенного преступления. За злодеяния человека мог проклясть и добрый шаман, изредка шаманы проклинали врагов своей земли. Злой же шаман мог обречь человека на страдания безо всякой на это причины.

Во всех случаях упоминания о сумасшествии в якутском фольклоре и постфольклоре обычно присутствует единый мотив, подвергающийся лишь небольшим изменениям. Безумный человек часто изображается мечущимся, ищущим, испытывающим дискомфорт от нахождения в мире людей, страдающим. Он умирает своей смертью, совершает суицид или просто исчезает, после чего обязательно превращается в *юёра* – злого духа. Юёрами после смерти становились люди, испытывавшие сильные страдания, самоубийцы, причинившие людям много зла или, наоборот, обиженные людьми шаманы (например, Чаадай Боллох [2, с. 297], шаман, умерший мучительной смертью из-за того, что у него украли собаку), сумасшедшие, а также люди, убитые абасы или иной нечистью. В некоторых рассказах превращение в юёра описывается как невыносимо болезненное – с лица духа умершего сдирают кожу, разворачивают его голову затылком вперед и лишь после этого вновь отпускают в средний мир [8].

Юёр обладает огромной силой, он часто одержим жаждой мести. Юёр может преследовать людей, мучить их, насылать на них болезни, сумасшествие и различные бед-

ствия, по некоторым свидетельствам – вселяться в них. Задобренные юёры сменяют гнев на милость, отзывают болезни и неудачи, начинают помогать людям – для этого им приносят жертвы, посвящают животных; шаманы, камлая, впускают юёров в себя.

Особо известны такие юёры, как братья Дьаранаас и Чаадай Боллох, дочь Омогой бая – Ньыкаа Даххан [2, с. 291]. Пищей Дьаранааса после смерти стали дети возрастом до трех лет, Чаадай Боллох же препятствовал охотникам в промысле. Чтобы добиться его милости, его поминали добрым словом, читали заклинания в его честь, делились пищей, посвящали ему «голубовато-серого пса, имеющего рыжие пятна у основания ушей, рыжеватые подпалины на коленях» [2, с. 299], такую собаку берегли и лелеяли. Ньыкаа Даххан повесилась, обиженная тем, что легендарный предок якутов, Эллэй, предпочел ей её сестру. После смерти она стала сильным свирепым юёром, насылающим глазные болезни. В старину шаманы заставляли ее собирать вместе более слабых юёров, она ими руководила [2, с. 292].

В «Рассказе о Бахсы айыыта» [2, с. 310–311] сообщается о том, как князец Бахсытского наслега по имени Дьэллэмэй становится безумным и затем превращается в юёра. За данным героем закреплено несколько историй, объясняющих сумасшествие Дьэллэмэя. В одной говорится, что, проезжая по дороге, он увидел лисицу, за которой погнался. Этой лисицей оказался абасы, который, убегая от князя, превращался то в колонка, то в огонь, то во всадника. Однако князь не прекращал погони и преследовал свою цель три дня. После этого его нашли родственники. К тому моменту он уже стал безумным. В двух других версиях князь отнимает покос у сына умершего шамана, эти версии различаются лишь тем, что в первой присутствует только могила отца, а во второй ещё и могила другого шамана. Обиженный сын шамана идет на могилу, плачет и жалуется

ся умершему отцу, просит у него защиты. В этот же миг поднимается буря и вихрь, и Дьэллэмэя либо опалает молнией, либо сдувает вихрем, после чего он теряет рассудок. Во всех версиях князь остается безумцем ещё на протяжении девяти лет, после чего умирает и становится юёрем, преследующим увидевшего его человека. Согласно поверью, тот, кто услышит удар его плети, сходит с ума или умирает.

В мифе «Дух-хозяйка Алтана» [2, с. 312] дочь богатого улусного головы кангаласца после свадьбы с сыном мегинского богача становится безумной. Девушка росла сильной и здоровой, но в возрасте пятнадцати лет посинела, когда её обводили на свадьбе по направлению солнца вокруг коновязи. От встречной коновязи девушка должна была ехать к тьюсюлгэ (месту празднования) верхом, но слишком ослабела для этого. Приехав, молодожены вновь стали обходить коновязь с солнечной стороны. Тогда над тьюсюлгэ пронесся звон колокольчика, и сверху прозвучала звонкая песня. Девушка сошла с ума и, иногда приходя в сознание на несколько месяцев, прожила ещё пятнадцать лет. Отношение к женщине было уважительным: ей никто не перечил, она имела полную свободу передвижения и в ясном сознании, и в состоянии безумия. В данном мифе четко виден мотив отчуждения от человеческого мира: в состоянии безумия женщина уходила прочь от людских домов, в заброшенные, пустые строения или на мыс реки. Она также отказывалась от теплой пищи, ела только мерзлое мясо, которая запрещала рубить топором, сама откалывая его маленьким рыболовным ломом. Её не умывали и не заплетали ей волосы, иначе её болезнь усиливалась. Встречая её, люди кланялись ей и произносили заклинание-мольбу. Летом она пропадала на несколько дней, и никто не мог найти её. Говорили, что по тому месту, где она захочет пройти, впереди неё пролетит вихрь (с вихрем в якутской мифологии путешествуют, например, духи-хозяе-

ва земли) [2, с. 303]. Девушка повесилась на берегу реки Тураахтаах, выпросив конский повод у местного шамана Хакыра. Люди Алтана несколько дней не могли её найти, пока она сама не позвала их голосом ворона. Тогда её похоронили в срубной могиле, которую в течение долгого времени обходили лесные пожары. После смерти хозяйка Алтана стала злым духом – о её приближении люди узнавали по очень громкому звону колокольчиков и песне.

Бывальщина «Приобретение крыльев» звучит следующим образом: «На территории современного колхоза им. Куйбышева, в I Мельжахсинском наслеге, в местности, называемой “Чонгхох”, долгие годы ухаживали, присматривали за женщиной, которая сошла с ума. Ее величали “Мельжахсинской госпожой”. По рассказам, позже у этой женщины выросли крылья, и она улетела в Верхний мир. Ее настоящее имя, говорят, никогда не произносили вслух, боялись ее, да и почитали. Это истолковывалось, согласно прежним верованиям, как ее отлет в неведомую даль. С той поры она стала дерзкой юёр, упоминаемой лишь в шаманских заклинаниях» [2, с. 292].

Превращение умершего душевнобольного в юёра связано с одним из устойчивых представлений в мифологической картине мира якутов. Это представление о связи страдания и приобретения силы (часто – злой силы), сформировавшееся благодаря шаманизму, главным образом, благодаря верованиям об инициации и рождении шаманов. Согласно верхоянской группе северных якутов, описанных И. А. Худяковым, прародительницами шаманов являются лягушки, живущие на севере, в смертном море, родящие четырехгранные камни, из которых позже мать-зверь на дереве шаманов высиживает птенцов – души шаманов. Если обитатели нижнего мира решают, что шаману суждено стать особенно свирепым и жестоким, его птенца-душу стегают прутьями, пока он не превратится в крупную лягушку [1, с. 57].

Во время своей инициации шаман проходит через большие страдания, как телесные, так и духовные. Когда будущий шаман или будущая удаган, ещё ребёнок, приближается к периоду полового созревания, его душу забирают с собой духи нижнего мира (они являются слугами дарителя шаманов – Господина Земляное Брюхо, Улу Тойона) и уносят её на гору в устье реки Лена, место, где все шаманы проходят инициацию. Физическое тело ребёнка в это время находится без сознания, в состоянии сильной болезни, однако человек принимает воду и пищу. Душу же ребёнка сначала расчлениают на множество кусков, которые позже проглатывают и выплевывают духи. Душа в этот момент жива и не испытывает физической боли. После трапезы духов душу шамана вновь собирают по кусочкам, и духиптицы сращивают её своей слюной. После этого ребёнка объявляют слабым, средним или же великим шаманом (в зависимости от того, сколько духов полакомились душой шамана и дали ему свою силу и протекцию взамен на угощение), и его душа возвращается в тело [8].

Мифологизация сумасшествия в якутских религии и фольклоре, а также мотив превращения безумного человека в юёра, на наш взгляд, носят черты охранного мифа. Они призваны обезопасить людей, страдающих эмиряченьем или же мээнэриком, этноспецифическим психическим заболеванием, которое характеризуется повторением слов и действий окружающих, исполнением даже самых опасных приказаний, состоянием, близким к трансу, дрожанием конечностей и тела, беспокойством и страхом, судорогами, истерией. Это заболевание было распространено среди якутов вплоть до начала XX века.

Данную болезнь принято относить к «культурно-специфическим расстройствам». Они обладают следующими признаками: во-первых, признаются в определённой культуре болезнью, при этом не являются ни сознательным действием, ни притворством; во-вторых, широко распрос-

транены в этой культуре; в-третьих, отсутствуют в других культурах и, как следствие, не признаются ими за болезнь; в-четвёртых, нет видимых биохимических и структурных изменений органов тела и их функций [9, с. 898–901]. Состояния, подобные эмиряченью, были обнаружены и у жителей Юго-Восточной Азии (синдром «лата»), и у жителей Европы (описанный в конце XIX века синдром «прыгающего француза из штата Мэн»), и в других обществах.

Эмиряченье встречалось в виде индивидуального заболевания, но могло носить массовый характер, мэнэрики сбивались в целые толпы. В 1870 году сотник Нижне-Колымского казачьего отряда в ужасе сообщал местному врачу: «Болеют какой-то странною болезнью в Нижне-Колымской части до семидесяти человек. Это их бедственное страдание бывает более к ночи, некоторые с напевом разных языков, неудобопонятных; вот как я каждодневно вижу пять братьев Чертковых и сестру их с девяти часов вечера до полуночи и далее; если один запел, то все запевают разными юкагирскими, ламаутскими и якутскими языками, так что один другого не знает; за ними их домашние имеют большой присмотр» [4]. Изучением данного феномена много занимался врач Сергей Иванович Мицкевич, особенно подчеркивавший уязвимость и беззащитность больных в состоянии эмиряченья.

Именно мифические представления о загробной судьбе душевнобольных выступали символическим барьером, предостерегавшим других членов общества от какого-либо злоупотребления болезненным состоянием человека. Страх перед возможной расплатой за нанесение обиды душевнобольному выступал специфическим инструментом регулирования отношений в якутском обществе.

Выводы. Сумасшествие в якутском фольклоре и постфольклоре зачастую понимается как следствие соприкосновения человека со сверхъестественным миром. Оно может возникать у человека в результате проклятия ша-

мана и божеств верхнего мира или же проявляться после встречи со злыми божествами нижнего мира и среднего мира. Существует устойчивый мотив посмертного обращения сумасшедшего в юёра – злого духа. Данный мотив восходит к более широкому представлению в мифологической картине мира якутов – представлению о связи между страданием и обретением силы. Рассказы о сумасшествии имеют черты охранного мифа, способны защищать особо уязвимых представителей общества и компенсировать социальное неравенство: в якутской мифологии и культуре распространено уважительное отношение к душевнобольным.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы заключаются в сопоставлении взгляда на безумие в фольклоре, постфольклоре и классической литературе; другое возможное развитие работы – поиск связи между феноменом сакрального безумия и статусом сумасшествия в мифологической картине мира.

Список использованных источников

1. Алексеев А. Н. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. М.: Наука, 1984. 233 с.
2. Алексеев А. Н. Якутские мифы = Саха ес-номохторо. Новосибирск: Наука, 2004. 451 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб., 2000. 704 с.
4. Мицкевич С. М. Мэнерик и эмириченье. Формы истерии в Колымском крае. Л.: Из-во Академии наук. 1929. 53 с.
5. Неклюдов С. Ю. Постфольклор // Большая российская энциклопедия. Председ. науч.-редакц. совета Ю. С. - Осипов. Т. 27. Полупроводники-пустыня. М.: Большая Российская Энциклопедия. С. 271–273
6. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
7. Фуко М. История безумия в Классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 576 с.

8. Энциклопедия ужасов «Мракопедия» [Электронный ресурс]. URL: <https://mrakopedia.org/wiki/Якутия> (дата обращения 15.08.2017).

9. Appendix I. Outline for Cultural Formulation and Glossary of Culture-Bound Syndromes // Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Text Revision (DSM-IV-TR). Washington, DC, 2000. Vol. 4.