НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ»
НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА
ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА
ФАКУЛЬТЕТ ЗАРУБЕЖНОЙ ФИЛОЛОГИИ
КАФЕДРА РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

Монография

УДК 82
ББК 83/84

Ответственный редактор:
И.А. Жураева – кандидат филологических наук

Рецензенты:
Шереметьева А.Г. – доктор филологических наук
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека
Петрухина Н.М. – доктор филологических наук
Узбекский государственный университет Мировых Языков

Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков / под общ. ред. Жураевой И.А. Нижний Новгород: НИЦ «Открытое знание», 2021. 204 с.

ISBN: 978-5-6046205-1-9

Монография «Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков» отражает основные научные тенденции Филологической школы Узбекистана, действующей на базе Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека. Ведущие специалисты кафедры русского литературоведения занимаются вопросами русской, узбекской и зарубежной литературы. Ключевая категория, получившая всестороннюю характеристику – литературный процесс. Закономерности развития литературного процесса показаны на материале поэзии и прозы русских и зарубежных писателей.

Монография предназначена для специалистов-филологов, учащихся вузов, а также для всех, кто интересуется современными тенденциями литературоведения и вопросами поэтики художественного текста.

Печатается по решению редакционно-издательского совета
НИЦ «Открытое знание»

ISBN 978-5-6046205-1-9
9 785604 620519

УДК 82
ББК 83/84

© НИЦ «Открытое знание», 2021
© Коллектив авторов, 2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 3

ЧАСТЬ 1. КОНЦЕПЦИИ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ 6

КАМИЛОВА С.Э. СОВРЕМЕННЫЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ 6

ЧАСТЬ 2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ 20

ГИБРАЛТАРСКАЯ О.Н. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СВЕТЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ 20

ЕКАБСОНС А.В. ЗАСТЫВШЕЕ ВРЕМЯ КАК ДОМИНАНТА ХРОНОТОПА ВЕЧНОСТИ В ПЬЕСЕ ОЛЕГА БОГАЕВА «РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПОЧТА. КОМНАТА СМЕХА ДЛЯ ОДИНОКОГО ПЕНСИОНЕРА». СПЕЦИФИКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА. .. 42

ЗИГАНШИНА А.С. ПОНЯТИЕ ИНТЕРТЕКСТА И ИТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СОРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 59

ЧАСТЬ 3. СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ В ИЗУЧЕНИИ УЗБЕКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УЗБЕКИСТАНА 74

ЭГАМБЕРДИЕВА Г.М. МЕЖЖАНРОВЫЕ СВЯЗИ В УЗБЕКСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ_(НА МАТЕРИАЛЕ ДАСТАНОВ И СКАЗОК). 74

НАСИРУЛЛА М. ПУТИ И ФОРМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 91

КАМИНСКАЯ Е.М. ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ 112

БАЛТАБАЕВА А. М. ТВОРЧЕСТВО ИСФАНДИЯРА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УЗБЕКИСТАНА 128

ЧАСТЬ 4. АНГЛИЙСКАЯ И АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ 142

НИЗАМОВА М.Н. КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ_РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ 142

АЛИМОВА Н.Х. ПОЭМА БЕСКОНЕЧНОГО РАЗНООБРАЗИЯ: К ВОПРОСУ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ..160

ПУЛАТОВА В.И. ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА О. ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР») . 175

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ 190

РОТАНОВ А.Н. ЖАНР ДЕТЕКТИВА В ПРИЗМЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ИНТЕНЦИЙ 190

Введение

Выявление общих закономерностей мирового литературного процесса и национальной специфики конкретных литератур на современном этапе в условиях их взаимодействия на уровне развития поэтики родов и жанров является одной из приоритетных задач современного литературоведения. Необходимость научного анализа развития гуманистических концепций поэтики творчества, жанровой природы художественных произведений, отражающих общие закономерности развития литературы и состояния культуры, обусловлена стремлением постижения логики движения мировой литературы.

Целью настоящей коллективной монографии «Современное литературоведение Узбекистана: литературный процесс рубежа XX-XXI веков» является определение закономерностей развития современной литературы, выявление специфики литературных явлений «рубежа веков», формирование представлений об основных литературных ресурсах и институциях, наиболее заметных тенденциях во взаимодействии литературы русской, русскоязычной, узбекской и западно-европейской.

Как известно, литература является важнейшей частью культуры народа, она отражает своеобразие национального культурно-философского дискурса, включающего в свой состав метафоричность языка и поэтичность мышления, формирование концептов, отражающих всю систему ментальных особенностей тех или иных народов. И поэтому изучение проявлений тех или иных особенностей межкультурного диалога в литературе отдельной страны или ряда литератур является, безусловно, востребованным. Именно в данном ключе выстроена коллективная монография «Современное литературоведение Узбекистана: литературный процесс рубежа XX-XXI веков», пять глав которой отражают актуальные для литературоведческой школы Узбекистана направления в исследовательской деятельности.

Рассмотрение литературного процесса рубежа XX-XXI веков является плодотворным по ряду причин. Выбрав «рубежное» состояние творческого процесса и творческого сознания, авторы монографического исследования

фиксируют наиболее яркие литературные явления. В исследовании С.Э. Камиловой представлен обзор литературоведческих концепций, позволяющий оценить общую ситуацию по теоретическому осмыслению литературного процесса и дать возможность терминологически конкретизировать ряд понятий и художественных явлений. Синергетический аспект получает достаточно емкую характеристику в исследовании О.Н. Гибралтарской. Отмечается актуальность данной сферы для рассмотрения разноплановых литературоведческих феноменов и формирования нового типа научного мышления. Вопросы хронотопической специфики художественного текста и интертекстуальности решаются в исследованиях А.В. Екабсонс и А.С. Зиганшиной.

Следует обратить внимание на разработку феномена диалогичности в свете межкультурного взаимодействия в исследовании Н.М. Миркурбанова. Ориентированность на диалогические процессы в аспекте жанровой специфики мы наблюдаем в работе Г.М. Эгамбердиевой. Результативность обусловлена обращением к фольклорному материалу. В работе А.М. Балтабаевой представлен новый взгляд в изучении русскоязычной литературы Узбекистана как дискурсивной, открытой для взаимодействия среды. В исследовании Е.М. Каминской предложен один из теоретических вариантов использования концепции диалогичности применительно к категории экфрасис.

Ряд закономерностей на уровне мирового литературного процесса был выявлен в работах М.Н. Низамовой, Н.Х. Алимовой и В.И. Пулатовой. В исследовании М.Н. Низамовой были отмечены эволюционные моменты на уровне жанровой специфики английской литературы рубежа XX-XXI веков, в частности, был рассмотрен жанр романа. В исследовании В.И. Пулатовой был предложен алгоритм анализа антиутопии. К вопросу о специфике жанра детектива и обеспечивающем его понятийно-категориальном аппарате обращается в своем исследовании А.Н. Ротанов. Проблемы мультикультурализма в зарубежной литературе стали ключевыми в работе Н.Х. Алимовой. Их разработка позволила выявить и описать ряд закономерностей на

уровне литературного процесса рубежа веков.

Пять разделов монографического исследования дают целостное представление о тенденциях литературного процесса рубежа XX-XXI веков, сходствах и отличиях, а также методологической базе их исследования. Для литературоведческой школы Узбекистана, наиболее плодотворно развивающейся на базе Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека, данный монографический труд является новым этапом в научно-исследовательской деятельности кафедры русского литературоведения и отражает приоритетные направления в развитии филологической науки республики.

Часть 1. Концепции и закономерности литературного процесса рубежа XX-XXI веков

Камилова Саодат Эргашевна

Доктор филологических наук,

доцент кафедры русского литературоведения

Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

СОВРЕМЕННЫЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ

Аннотация

Период конца XX – начала XXI веков отмечен на пространстве бывшего СССР сложностью общественных процессов, перестройкой во всех областях жизни, неоднозначной оценкой этих перемен, борьбой идей, часто деидеологизацией культуры, отменой цензуры и свободой слова. Крах идеологии коммунизма, распад СССР обнажили кризисное состояние духа, а демократические и рыночные эксперименты в политико-экономической и социокультурной сферах обусловили разного рода поиски и эксперименты в культуре, которые выразились, в частности, в плюрализации культурного ландшафта, в приоритете индивидуального над коллективным, глобального над национальным, экспериментального над традиционным. На сегодняшний момент существует несколько весьма разноплановых и противоречивых концепций современного литературного процесса. Диапазон литературы этого периода необычайно широк, ее древо ветвисто: здесь и традиционный социальный, бытовой, психологический реализм с поэтикой жизнеподобия, и пестрота экспериментов модернизма, использующий различные формы условности, сдвиг и кривизну.

Ключевые слова: модернизм, традиционализм, постмодернизм, игровая литература, нон-фикшн, реализм, гиперреализм, феноменологический подход, интертекстуальность, детантрация.

Многообразие литературных интенций, их разнородность и расплывчатость усложняют попытку систематизации современной русской литературы, сведения ее в единую парадигму. На сегодняшний момент существует несколько концепций современного литературного процесса, которые весьма разноплановы и противоречивы. Рассмотрим их более подробно, так как их анализ позволит определить место жанра рассказа в перипетиях художественных исканий сегодняшнего дня.

М. Ремизова в своей книге разграничивает литературу рубежа XX-XXI веков на два конкурирующих течения: «Силы четко поделены на два противоборствующих лагеря – «модернистов» и «традиционалистов»» [4]. К «модернистам» критик относит писателей «тяготеющих к теоретизированию по поводу онтологического конца прежней художественной системы», уверенных, что «создание художественного текста невозможно на старых художественных принципах» и ориентированных на принцип Хаоса, где мир – умозрительная конструкция, а художественный текст – тип интеллектуальной игры; «им видится лишь культурологический ход, раскодирование определенных табу, деконструкция тоталитарного дискурса, эстетический кунштюк, призванный выявить те или иные интертекстуальные связи».

Автор книги делит «модернистов» по характеру исполнения текста на несколько «русел» - «постмодернизм», «креативный модернизм», «игровая литература», «non-fiction». «Традиционалисты» у М.Ремизовой – это приверженцы реалистического типа письма, склонные «аппелировать к достижениям мировой культуры». Литература реалистического направления, по ее мнению, также разделена «на два противоборствующих лагеря, условно говоря, на либералов и патриотов». Это противопоставление основано не только на внешней ненависти, но и на основополагающих художественных принципах.

Помимо этого, каждый из лагерей «традиционалистов» фракционирован.

«Либералы» разбиты на «реализм par exellance»[1], где писатели находятся в поисках новых форм, для организации и адекватной подачи хаотичной современности и хаотического мира личности; гипперреализм, склонный «к гиперболизации, к работе слишком густыми красками (…). Возникает особого рода экспрессионизм, в известной мере приближающий прозу этого направления к модернизму»; эстетический реализм, тяготеющий «к эстетизации описываемой реальности, достигаемой, прежде всего, через стиль и широкое привлечение цитатно-аллюзивного аппарата»; женская проза, характеризующаяся крайним субъективизмом и гипертрофированным эгоцентризмом; молодая проза, которая находит «свободное общение с окружающим миром, когда личные впечатления могут принимать самые фантастические формы – лишь бы соотносились (при участии авторской воли) с задачей адекватной передачи реально переживаемого».

Лагерь «патриотов», унаследовавший традиции соцреализма, а также «агрессивно-оппозиционный протестный настрой» с идеализацией и ностальгией по советскому прошлому, неприятием городской культуры и вследствие этого восхваления культуры деревенской, «склонность к многословию, выливающаяся в создание крупномасштабных полотен» - подразделен М. Ремизовой на «идеологическую прозу», «военную прозу» и литературу «богоискательства».

Дав тщательный и искусный анализ художественных произведений двух основных течений рубежа XX-XXI вв. с их многочисленными разветвлениями и руслами, критик еще в самом начале книги печально констатирует, что «общая беда обоих направлений – почти полное отсутствие реально достигнутых высот, что в формальном, что и в содержательном плане».

Данный подход, на наш взгляд, несколько упрощен и работает лишь на те произведения, которые проанализированы в книге. А куда относить корпус текстов, вобравших в себя особенности «традиционалистов» и «модернистов»,

[1] Дословно реализм высшего уровня, образцовый.

или реалистов, использующих постмодернистскую технику письма, а также вопрос трансформации жанров и феномен поэзопрозы? Это автор книги не проясняет.

Тем не менее, М. Ремизовой удалось систематизировать и рассортировать разномастные современные произведения художественной словесности.

Н. Иванова предлагает свою версию регламентации литературного процесса [2]. Критик отмечает, что особенности литературы новейшего времени начинают формироваться в литературе «оттепели», к середине 80-х годов она приходит с большими эстетическими возможностями, а к концу 80-х – началу 90-х «…осуществляет прорыв, оказывая самое непосредственное влияние на формирование литературы постмодерна, в которую входят как постмодернистская литература, так и литература иного эстетического и мировоззренческого выбора».

Причем Н. Иванова утверждает, что фиксировать реализм в качестве метастиля русской литературы представляется спорным. Доминантой современного литературного процесса она считает постмодернизм.

Задаваясь вопросом «Чем современна современная литература?» и полемизируя с Н. Лейдерманом и М. Липовецким, которые рассматривают современную литературу как историко-литературный феномен [6], исследовательница приходит к следующим умозаключениям:

- «современную литературу» правильнее рассматривать хронологически, чем феноменологически;
- современную литературу можно разделить «на два разнонаправленных условных русла… на литературу актуального исполнения и литературу злободневного наполнения»;
- современное произведение должно быть адекватным времени, обладать качеством предвидения и нацеленностью на вечные темы.

Рассматривая общее пространство литературы постмодерна как «сложную, но не сложноподчиненную систему» и выделяя особенности поэтики «постмодернистского поворота» [8],такие, как «интертекстуальность,

восприятие мира как текста и текста как мира, децентрация, фрагментарность, игра с симулякрами, резонансность, «двусмысленность», двойное кодирование, временное запаздывание, корректирующая («подвешенная») ирония, смысловая неразрешимость, пародийный модус повествования» и другие черты и особенности, Н. Иванова предлагает использовать общепринятую в мире терминологию, тем самым сближая русскую литературную теорию и практику с общемировой.

Справедливо утверждается идея о том, что литература новейшего времени «обнаруживает множественность путей тупикового развития, дробится и капсулируется; полемика почти обессмысливается и минимизируется… Литературный империализм сменяется литературной демократией, упраздняющей понятие маргинальности. В критике предлагаются модели сосуществования множества литератур внутри русской литературы, «мультилитературы», «литературной радуги»».

Называя литературу конца XX – начала XXI века постсоветской литературой, Н. Иванова предлагает собственную систематизацию данного периода:

1. Массовая литература: выделяются жанры бытового, псевдоисторического, политического детектива, триллера, фэнтези, любовного романа.

2. Высокая словесность, в которой работают прозаики и поэты разных поколений, сюда входят по направлениям – кроме реализма – постмодернисты-концептуалисты разных поколений, соц-арт, необарокко.

3. Беллетристика, продолжающая реалистическую традицию; выделяются направления: неонатурализм, неосентиментализм, постреализм, «новый реализм» молодых, гипернатурализм новой русской драмы.

Поэтика постсоветской литературы характеризуется, по мнению исследовательницы, «размыванием сверхповествования, диффузия и сокращение присутствия традиционных прозаических и поэтических жанров (романа, повести, рассказа, поэмы, стихотворения), их вытесняют

промежуточные (термин Л. Гинзбург), гибридные образования. Специфической чертой интертекстуальности русского постмодернизма является жанрообразующий принцип ризомы, примечаний к примечаниям, перечня, осуществленный в целом ряде произведений, выполненных в жанре бесконечных комментариев, наборов, «фантиков и марок» и т.д. (…) Осколочность, фрагментарность, мозаичность и минимализм, центонность, игра с чужими стилями окрашивают не только постмодернистскую, но и традиционную прозу и поэзию».

В качестве вывода Н.Иванова утверждает, что постмодернизм себя не исчерпал, «…не конец, а кризис – в силу исчерпанности возможностей авторов, но не метода», т.е. в новейшей прозе произошло своеобразное сжатие-свертывание «технологии», которые критик называет инволюцией – «свертывание и одновременное усложнение».

Таким образом, в данной концепции современного литературного процесса вопрос об оппозиции литературных течений не ставится, на цветистом поле литературы автор статьи предполагает наличие двух модусов – постмодернизма и реализма. Н. Ивановой сделана талантливая попытка обобщения современного литературного процесса, однако предложенная классификация постсоветской литературы представлена как оценочная, притом не указаны критерии оценки, вследствие чего неясно, по какому принципу необходимо делать отбор.

В базовых вопросах корреален с Н. Ивановой С. Чупринин. Он идет дальше, выходя к вопросу дальнейшей перспективы. Так, противопоставляя литературу 1990-х литературе начала XXI века, названного «нулевыми», он отмечает, что «девяностые были годами слома как социальных условий, в каких живет литература, так и ее внутреннего устройства» [9], а в «нулевые» годы начался процесс реставрирования старого и строительство нового литературного пространства.

Это происходит, по мнению, С. Чупринина в ситуации «двоякового компромисса», которые можно осветить в следующих положениях:

- литература «нулевых» сумела вобрать в себя все предшествующие процессы в русской литературе – избавление от политической, эстетической и моральной цензуры, «искушение вседозволенностью, радикальными языковыми, тематическими, жанровыми экспериментами» и объединить все в традицию. Причем отмечается, что авангардистские или постмодернистские практики становятся не ведущими тенденциями, а воспринимаются или как индивидуальная манера зрелых авторов, или как арсенал приемов, которыми может воспользоваться любой автор, независимо от типа письма. Если 90-е годы характеризуются воспроизведением буйной фантазии художника, то в «нулевые» наблюдается отражение «типичных или наиболее крайних проявлений» представления действительности;

- в «нулевые» годы главным оппонентом литературы стал рынок и появился выбор между «коммерческим» и «некоммерческим» искусством. При этом отмечается, что если в 90-е годы существовало противостояние между «подлинным» и «массовым», то в «нулевые» наблюдается «стратегия уже не противоборства, но компромисса – между собственно художественными интересами авторов и требованиями рынка».

Молодое поколение художников слова уже не пытаются, по мнению критика, свергнуть «кумиров прежних лет», «не покушаются на сложившуюся иерархию ценностей и авторитетов, а пытаются встроиться в нее, найти в ней место и для себя».

С. Чупринин выделяет несколько литературных тенденций, набирающих обороты в «нулевые» годы:

1. Взаимная диффузия реализма и фантастики, реализовавшаяся в жанре антиутопии, в котором активно работают писатели различных эстетических установок: реалисты, постмодернисты, представители национал-патриотической словесности, работники масскульта. Характерной чертой, объединяющей всех этих разноуровневых художников слова, является сращение жизнеподобия, сатиры и фантастики.

2. В «нулевые» годы отмечена мода на литературные биографии, которые в 90-е

рассматривались как «низовой», демократический жанр.

3. Некогда ярые фрондеры, «приглашая к компромиссу, никто никого не просит капитулировать, мимикрировать или поступиться принципами – кроме, может быть, принципа художественной, идеологической и моральной бескомпромиссности».

Таким образом, критик констатирует, что «мировоззренческая и эстетическая борьба девяностых, их революционный азарт и ножевое столкновение крайностей сменились мирным сожительством».

Идея «двоякового компромисса» выглядит привлекательно и доказательно, хотя вопрос о реставрации старого выглядит дискуссионно.

Иначе расставляет акценты Е. Ермолин [1]. С одной стороны, он утверждает, что в XXI веке «русский прорыв» может произойти при условии, что литература станет главным текстом русской культуры и главнейшим ее контекстом – «литературоцентризм – парадигмально необходимое основание русской культуры». Он постулирует миссию русских писателей – «Русским писателям предстоит восстановить статус литературы как главного пространства духовной жизни народа». В ситуации этого прорыва, критик намечает и «главную тему русской культуры – тему жертвы (…) жертвы народа собой».

С другой стороны, характеризуя культуру XX века как эпоху Модерна, Е. Ермолин утверждает, что «художественные и жизненные искания модернизма привели к формированию новой культурной эпохи. Эпохи Постмодерна – это ситуация в культуре, когда кризис Модерна стал очевиден, когда Новое время исчерпало свои духовные и творческие потенции (…). Открылся диалог с Модерном как с некоей культурной целостностью, границу которой мы перешли и с которой вступаем в отношения отчасти партнерские, а отчасти враждебные (…). Ситуация такого полилога и обусловленного им культурного плюрализма – это и есть эпоха Постмодерна…»

Ученый выделяет несколько путей в рамках этой культурной парадигмы:

1. Неоконсервативный – «возвращение к старым, испытанным истинам».

2. Реакционный – «дистилляция одной из старых истин вне традиционного

контекста».

3. Эсхатология – «предчувствие, предощущение конца и, может быть, явления Истины».

4. Декаданс – «абсолютизация личной истины текущего момента, настроения или впечатления».

В целом же он исходит из открытости возможных перспектив, в том числе и в литературе. Эпоха Постмодерна вывела, по мнению Е. Ермолина, на авансцену культуры тип пластической личности – «тип свободного, критически мыслящего интеллектуала, сознающего и создающего себя в пространстве не необходимого, а возможного», хотя, как отмечает критик, у некоторых художников слова появилось ложное представление о всеобщей относительности и фиктивности.

Это произошло с русскими постмодернистами 1990-х годов, считает Е. Ермолин: «…Нагрянувшее освобождение создало обаятельный фантом, приятный соблазн – абсолютизировало идею независимости литературы от всего на свете», что привело к переходу писателей «из аристократов духа в разряд артистов оригинального жанра», которые «литературное творчество, его результаты восприняли как рекреативное пространство, где нет ни слишком серьезных идей, которые навязывают себя, ни ценностей вообще». Называя русский постмодернизм «явлением локальным, сконцентрированным в последнем советском поколении, продленным в 1990-е годы», Е. Ермолин определяет постмодернистский сюжет российской словесности как «сюжет газеты - симулякра», который в итоге превратился в «недетерминированную, незаземленную летучую литературу», обнажившую духовную нищету. Помимо этого он считает, что «…Игровой проект русского постмодернизма утратил авангардный посыл и драйв – и ушел в массовую литературу, технически ее оснастив», а также обвиняет постмодернистов в дискредитации литературы как средоточии духовных смыслов.

Художественным ядром эпохи Постмодерна Е. Ермолин считает трансавангард [5] как эстетическое течение, в котором заключается утверждение

«новой живописности, экспрессивности, сильно выраженного личностного начала. Свободное сочетание любых художественных стилей прошлого и свобода историко-культурных ассоциаций не препятствуют в его эстетике стремлению к подлинности. В отличие от постмодернистов современные трансавангардисты ставят серьезную задачу постижения бытия».

Используя данное понятие, Е.Ермолин видит в нем закономерность литературной и общехудожественной традиции в мировой культуре, позволяющие все явления российской словесности вписать в мировой художественный контекст. По мнению критика, трансавангард – «это хронологически поставангард, но это такой «пост», который:

- существует в ситуации неистребимого художественного плюрализма (и плюрализма средств выражения, средств существования);

- поэтому вполне апеллирует к самым разным традициям и вдохновляется разными проектами, включая отнюдь не авангардистского характера традиции большого размера (реализм, романтизм и др.);

- в принципе не отказывается ни от каких средств традиционного авангарда (включая, например, сюрреализм, дада и пр.);

- отталкивается прежде всего от непосредственно предшествовавшей ему парадигмы концептуализма, в рамках которой искусство потеряло связь с человеческой жизнью и свелось к игре мыслительными мнимостями».

Оригинальный взгляд ученого на трансавангард, который выражается в выводах, что «постмодернизм – локальное, маргинальное явление, частный случай (релятивно-игровая версия) трансавангарда»; «современный трансавангард – это преодоление гипертрофированного художественной практикой в 1990-е гг. игрового концепта, исходящего из представления о самодостаточности игровых манипуляций, рассудочного конструирования. Отвергая фантомно-игровой характер художественной рефлексии как аксиому, как доминанту, трансавангард начала нового века в России вдохновляется идеалами «новой серьезности», «нового реализма», пафосом ответственности и ангажемента, долга и миссии», позволяет Е. Ермолину выделить ряд

концептуальных «векторов» развития современного российского литературного процесса:

1. Разнообразие средств и возможностей письма, что проявляется в свободе выбора писателем источников и активов изложения, при котором используется весь объем исторически сложившихся практик и форм отражения действительности.

2. Акцент на экспрессивное начало творчества - «неоэкспрессионизм» как непременный аспект трансавангарда, который наследует традиции лирической, исповедальной литературы романтического толка и отражает сложность, осколочность, раздерганность души современного человека. Это «…попытка рефлексии об ускользающей идентичности, поиск ответа на вопрос «что такое Я?»». Центральным героем современных произведений становится «человек-травма», пытающийся концептуализировать жизнь как постоянную утрату, как сплошное несчастье и неудачу. Отсюда всякого рода средства «иррационального бормотанья, абсурдного гротеска, гиперболизации ужасов, страхов, уродств».

3. Неосимволизм (мистический интуитивизм), выражающийся в откровенных контактах и виртуальными мирами, потусторонними путешествиями и реализуемые сюрреалистическим письмом, где художниками слова отвергаются прямые пути к Абсолюту и старые оболочки.

4. Метаавторство – «вектор творческого самоопределения и положения писателя в мире, связанный с обнаженной в ткани текста проблематизации процесса творчества и коммуникации автора и аудитории, читателя», возникающие на уровне текста о текстах, полудневниковых заметках и т.д.

Подводя итоги, Е. Ермолин выделяет, что «Трансавангард – это полноценный художественный транзит, это универсальный вектор, это явление непроходящей актуальности в том художественном и генеральном мировом контексте, который стал литературной константой. Не опция, а меню, или даже – клавиатура литературного творчества».

На наш взгляд, концепция Е. Ермолина является оригинальной, позволяющая увидеть явления русской художественной словесности в

общемировом контексте. Однако его идеи не получили достаточного признания.

Приходится констатировать, что на сегодняшний день единая, всеми признанная, концепция современного литературного процесса еще не создана (да и не может быть создана, прошло слишком мало времени), но можно говорить о попытках ее создания. В процессе ее построения, на наш взгляд, просматриваются общие закономерности.

На формирование вышеизложенных концепций (и моделей русской литературы рубежа XX – XXI веков у других ученых [7]) влияет несколько факторов:

1. Кризисное состояние культуры в конце XX века. Критики отмечают, что, если ранее в каждую переломную эпоху литература, отказываясь от прежних ориентиров, как правило, предлагает нечто креативное – новую концепцию личности, образ мира, то на рубеже XX – XXI веков этого впервые не произошло, литература не создала новый «алгоритм бытия». Поэтому М. Ремизова и Н. Иванова дают несколько пессимистические оценки современного литературного процесса, а С. Чупринин и Е. Ермолин, наоборот, надеются на новый более качественно-успешный поворот в развитии художественной словесности.

2. На формирование парадигм современного литературного процесса в России оказали влияние общефилософские теории. Так, например теория об эпохах Модерна и Постмодерна; постмодернистские представления о мире и т.д. Причем, новые научные представления воздействовали не только на литературоведение, но и на социологию, эстетику, культурологию, что позволяет отнести данную тенденцию ко всему культурному контексту данного периода. Наиболее популярная точка зрения – это смена эпохи Модерна Постмодерном. Здесь видится некоторая логика, так как если русская литература XX века представляется исследователями как симбиоз единых двух стилей реализма и модернизма, то к концу XX – началу XXI века начинает торжествовать плюрализм, а сам русский литературный процесс осмысливается как лишенное единства и целостности дробное образование. Поэтому, М. Ремизова предлагает многоветвистые «русла» и анализирует отдельные авторские поэтики, а Н.

Иванова руководствуется постмодернистским принципом децентрации, а С. Чупринин и Е. Ермолин видят возможность синтеза всех позиций (у первого, повторимся, связана с идеей креативного компромисса, у второго – с понятием «трансавангард»).

3. В анализируемых концепциях отразились как традиция трактовки литературного развития как смены художественных систем, хотя и в несколько модифицированном виде (прочтение развития современной литературы у Н. Ивановой), так и классические «архетипические структуры» (борьба «традиционалистов» и «модернистов» у М. Ремизовой или возникновение компромисса после «хаоса» у С. Чупринина). Помимо этого, анализируемые парадигмы современного литературного процесса основываются на эстетических, теоретико-литературных принципах, где критиками акцентируется противопоставление «поступательности, логики, «линейности» / прерывности, нелинейности» развития литературы рубежа веков. Так, Н. Иванова видит постепенное движение к кульминации от «оттепели» к литературному «взрыву» 90-х, а М. Ремизова соцреализм считает «разрывом» в развитии русской литературы, приведший к «низкопробной прозе». Е. Ермолин же опирается на знаковую фигуру В. Набокова, который, по его мнению, воплощает определенные тенденции современного литературного процесса как точка-ориентир общей картины современной русской литературы.

Как справедливо отмечает русский прозаик Олег Павлов, «Современная проза – это не рассказ о современности, а разговор с современниками, новая постановка главных вопросов жизни. Она возникает как энергия только своего времени, но увиденное и прожитое – это ведь не зрение и не жизнь. Это знание, духовный опыт. Новое самосознание. Новое духовное состояние» [3].

Список литературы

1. Ермолин Е. Медиумы безвременья. Литература в эпоху Постмодерна, или Трансавангард. – М.: Время.- 2015. Здесь и далее цитируется по данному изданию.
2. Иванова Н. Ускользающая современность. Русская литература XX – XXI веков: от «внекомплектной к постсоветской, а теперь и всемирной»//Вопросы литературы.- 2007.- №3.- с. 30-53. Здесь и далее цитаты из этой статьи.
3. Павлов О. Остановленное время// Континент.- 2002.- №113.
4. Ремизова М. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике.- М., 2007.- С.7. Здесь и далее цитируется по данному изданию.
5. См.: Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003.: Понятие «трансавангард» введено теоретиком современного искусства Акилле Бонито Оливой в 1979 году. Этим понятием было определено творчество итальянских художников, работавших в неоэкспрессионистской манере.
6. См. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. В 3 кн. Кн. I. М.: УРСС.-2001.
7. См. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века.- Киев, 2001; Маньковская Б.Н. Саморефлексия неклассической эстетики.- М., 2000; Касаткина Т.А. Пространство, время в русской литературе конца XX века.- М., 2003; Хегай О. Ч. Русская проза рубежа XX- XXI веков: современное состояние и тенденции развития. - Ташкент, 2012 и др.: Концепции ученых, которые, так или иначе, вписываются в вышеизложенные модели, нами не анализируются, так как они совпадают в основных положениях с охарактеризованными позициями.
8. См. Hassan Ihab. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus, 1987.
9. Чупринин С. Нулевые: годы компромисса// Знамя.- 2009.- №2. Здесь и далее цитируется по данному источнику.

Часть 2. Русская литература: особенности поэтики
Современные аспекты в изучении русской литературы

Гибралтарская Оксана Николаевна
Доктор филологических наук, доцент кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СВЕТЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Аннотация

Для плодотворного анализа литературного процесса рубежа XX-XXI веков необходимо использовать адекватные и эффективные методы анализа и синтеза, решить вопросы периодизации, охарактеризовать специфику русской литературы 20-30-х годов XX века, которые, по мнению ученых, являются ключевыми для понимания закономерностей развития современной русской литературы. По отношению к таким явлениям, как потаенная литература, к литературоведческим категориям – художественная система – синергетический подход позволяет рассмотреть основные принципы самоорганизации и закономерности развития.

Ключевые слова: процесс, синергетическая парадигма, система, пространство, время, автореминисценции.

Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков представляет собой сложное многоуровневое явление, но существуют опорные, ключевые моменты, от которых можно оттолкнуться в исследовании этого периода. В частности, на вопрос «Что же такое «новая русская литература»?» существуют различные ответы. Однако исследователи отмечают, что «для уяснения судьбы русской литературы не только ушедшего XX века, но и наступившего XXI века 1920-е годы остались ключевыми» [8, с. 348], «генетически всего ближе мы к литературе 20-х – начала 30-х гг.: тогда начиналось то, свидетелями конца чего

нам суждено быть» [16, с. 235]. Действительно, 20-30-е годы XX века включают в себя три основные ветви русской литературы: литературу метрополии, потаенную (задержанную) и литературу русского зарубежья; отличаются многообразием эстетических концепций и поэтических группировок.

В свою очередь, указанный исследователями период неразрывно связан с тенденциями серебряного века, который на современном этапе вызывает особый научный интерес. Так, ученые считают, что серебряный век обозначает художественный и духовный расцвет, по времени связанный с началом XX века. Н. Осипова определяет серебряный век как «понятие скорее метафорическое <…> потому обладающее множеством разночтений как в смысловом, так и хронологическом плане» [14, с. 376]. Определение границ серебряного века представляется очень расплывчатым, особенно на его исходе.

Безусловно, границы раздвигаются, если принять во внимание феномен эмиграции, опиравшейся на традиции серебряного века, или творческий импульс ряда художников, продолжавших писать в новых исторических условиях (Б. Л. Пастернак, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. А. Булгаков, Д. Андреев). Изучение творчества последних требует специфического подхода, позволяющего учитывать ряд объективных исторических факторов: невозможность своевременно публиковаться по цензурным причинам, искусственно созданный культурный вакуум, в котором оказались писатели, общественное и политическое давление. Все это создало в русской литературе беспрецедентную ситуацию – произведения подобных авторов стали неотъемлемой частью всего литературного процесса XX века: по времени написания, опубликования и интерпретации.

В связи с этим мы считаем продуктивным применение синергетического подхода к исследованию художественных произведений в контексте основных тенденций современной науки, которая, рефлексируя, констатирует смену научных парадигм как один из важнейших моментов собственного бытия. Так, исследователи утверждают: «на место господствовавшей ранее системно-структурной парадигме пришла антропоцентрическая парадигма, возвратившая

человеку статус «меры всех вещей» [11, с. 21]. Кроме того, на основе феномена межкультурной коммуникации ученые предлагают перейти от системного подхода к синергетической парадигме: «Новое понимание мира, повлиявшее на общую атмосферу эпохи, складывается во второй половине XX в. В основе новой картины мира – философия нестабильности, исходящая из многовариантности, нелинейности и открытости Вселенной» [6, с. 3]. По мнению авторов работы «Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме», основы философии нестабильности разработал физик и философ И. Пригожин. На наш взгляд, общенаучной предпосылкой справедливее считать теорию относительности А. Эйнштейна, которая была представлена в начале XX века.

Как известно, специальная теория относительности была опубликована в 1905 году, а более сложная с точки зрения математического аппарата общая теория относительности была завершена А. Эйнштейном к 1916 году. По мнению ученого, описание любого физического события или явления зависит от системы отсчета, в которой находится наблюдатель, при этом законы природы от него не зависят, то есть, как принято говорить на научном языке, являются инвариантными. В этом и заключается принцип относительности.

Общая теория относительности делает мир четырехмерным: к трем пространственным измерениям добавляется время. То есть пространство и время рассматриваются как четырехмерный пространственно-временной континуум или, попросту, пространство-время. В этом континууме наблюдатели, движущиеся друг относительно друга, могут расходиться даже во мнении о том, произошли ли два события одновременно – или одно предшествовало другому. Но если в физике до нарушения причинно-следственных связей дело не доходит – то есть существования систем координат, в которых два события происходят не одновременно и в разной последовательности, даже общая теория относительности не допускает, то в искусстве это вполне возможно. В этом смысле художественные произведения дали модель более продвинутую, чем в науке.

Если с этих позиций рассматривать русскую литературу XIX века, то общеизвестно, что творчество выдающихся писателей этого периода так или иначе было вовлечено в орбиту литературных направлений: произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя связаны с романтизмом и реализмом, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого – с классическим реализмом. Несколько сложнее дело обстоит при рассмотрении литературы начала XX века: несмотря на различные модернистские течения, творчество А. А. Блока несоизмеримо больше, чем просто символизм, А. А. Ахматовой, чем просто акмеизм. Особенно существенно это обстоятельство в отношении творчества М. А. Булгакова, Б. Пастернака, А. П. Платонова, Д. Андреева, поскольку это писатели, создавшие отдельные художественные системы, существующие по законам синергии.

С точки зрения формирования системы, реализации синергетической функции наибольшее значение приобретает время и пространство. Так, в статье Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» в связи с указанием на закономерности развития и собственные измерения текста актуализируются понятия времени и пространства. Кроме того, пространственные отношения имеют особое значение в драматическом роде. В статье «Синергетическая модель в драматургии А. П. Чехова» подчеркивается, что в новой драме А. П. Чехова: «отсутствуют причинно-следственные связи, а действие и драматический сюжет развивается по принципу синергии» [7, с. 113]. Исследователь анализирует пьесы А. П. Чехова с применением таких категорий, как аттрактор, бифуркация и приходит к выводу: «Синергетическая модель работает и на уровне текста пьес, взаимодействий реплик персонажей», но при этом «точкой притяжения (аттрактором), которая рождается в своеобразной точке бифуркации в словесном полотне драмы» [7, с. 116-117] становится «некий голос», который ведет «какую-то тему». На наш взгляд, этот «голос» является одной из форм авторского присутствия в произведении. В драме в силу ее специфических особенностей формы авторского присутствия реализуются посредством паратекста. Как отмечает С. О. Носов: «Паратекст позволяет

выявить системные связи текста с его внутренними уровнями и с его внетекстовыми компонентами. Проблемы паратекстуальной поэтики (в общелитературном контексте) освоены достаточно полно как западными, так и отечественными литературоведами и лингвистами» [13]. Но при этом исследователь подчеркивает, что в отношении именно драматического паратекста и его влияния на создание художественного пространства, существуют работы, посвященные либо конкретным авторам, либо отдельным произведениям. Специфической является терминология описания художественного пространства в драматическом тексте, представленная в работе С. О. Носова и основанная на определениях, данных П. Пави: пространство «*изображенное*» и пространство «*изображаемое*» [15, с. 258-259].

Следует отметить, что в словаре П. Пави нет именно этих терминов, несмотря на обилие других: в статье «пространство (театральное)» представлены такие виды пространства, как драматическое, сценическое, стенографическое, игровое, текстовое, внутреннее. Данные понятия отражают специфику драматического искусства. Кроме того, существуют отсылки к таким понятиям, как премизансцена, указания пространственно-временные, декорация словесная, мизансцена и другие. Так, в статье «пространство (театральное)» отмечается: «понятие «пространство» имеет свою историю не только в театральной теории, но и в других науках» [15, с. 258]. В частности, особое внимание уделяется различным пространственным аспектам текста постановки. Далее автор представляет свою классификацию видов пространства. Драматическое пространство трактуется «как опространствливание драматической структуры» [15, с. 60] мира пьесы. Этот процесс, по мнению автора работы, заключается в выстраивании схемы отношений между персонажами, их действиями во времени, то есть пространство также мыслится неразрывно связанным с временем. При этом подчеркивается, что для выстраивания в синтагму двух драматических пространственных парадигм «достаточно чтения текста, чтобы у читающего возникла пространственная картина драматического мира. И это драматическое пространство строится нами на базе сценических ремарок автора,

являющихся своеобразной премизансценой, а также с помощью указаний пространственно-временных, содержащихся в диалоге (декорация словесная)» [15, с. 261]. В соответствии с позицией П. Пави важнейшими компонентами пространства в драме, как художественного произведения, являются ремарки, которые трактуются в качестве премизансцены, и словесная декорация.

Мы предлагаем исследовать пространство художественного произведения и пространство, представленное произведениями отдельного писателя, поскольку это, действительно, «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [10, с. 252-253]. При этом представление о художественном пространстве наполнено предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой, поскольку «мир художественного произведения отражает действительность <…> косвенно – через видение художника и прямо, непосредственно в тех случаях, когда художник бессознательно <...> переносит в создаваемый им мир…представления и понятия своей эпохи» [9, с. 78], «поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства» [10, с. 330]. На наш взгляд, историко-эпохальное сюжетное пространство можно трактовать как надвременное, охватывающее черты разных эпох, культур, тогда как национальное обладает чертами специфическими, узнаваемыми, знаковыми.

Таким образом, синергетическая парадигма позволяет проанализировать отдельные произведения русской литературы с точки зрения организации пространства, времени, специфики композиции и творчество писателей как художественную систему, в которой происходит притяжение, столкновение и отталкивание различных тенденций, идей, форм. В частности, синергетический аспект драматургии одного из ярких представителей русской литературы XX века, М. А. Булгакова, пьесы которого представляют собой художественную систему, организованную знаковыми заглавиями, специальными жанровыми обозначениями, позволяет выявить общие тенденции и оригинальные особенности. Так, пьеса «Кабала святош» была написана в 1929 году и демонстрирует образец синергетического совмещения двух видов пространства:

надвременного и национального, пьеса «Блаженство» является ранней редакцией пьесы «Иван Васильевич» и иллюстрирует автореминисценции, объединяющие драматические произведения автора с прозаическими, в частности, с романом «Мастер и Маргарита», пьеса «Последние дни (Пушкин)» – связь с пьесами писателей-современников, утверждая тем самым закономерности литературного процесса. Все это, в свою очередь, будет репрезентировано в киноискусстве и литературе конца XX – начале XXI веков.

Синергетический аспект драматургии М. А. Булгакова

Пьесы М. А. Булгакова имеют заглавия номинативного характера: «Бег», «Блаженство» и более развернуто представляющие объект: «Дни Турбиных», «Кабала святош (Мольер)», «Иван Васильевич», «Последние дни (Пушкин)». Кроме того, каждая пьеса М. А. Булгакова имеет развернутое авторское обозначение жанра: «Восемь снов. Пьеса в четырех действиях», «(Сон инженера Рейна) в четырех действиях», «Пьеса в четырех действиях», «Драма в четырех действиях», «Комедия в трех действиях», «Пьеса в четырех действиях» в отношении обозначенных выше пьес. Очень развернутое подзаголовочное обозначение имеют пьесы «Багровый остров» («Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюля Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами в четырех действиях с прологом и эпилогом»), инсценировки: «Мертвые души» – это, по определению автора, «Комедия по поэме Н. В. Гоголя в четырех актах (двенадцать картин с прологом)», «Война и мир» – «Инсценированный роман Л. Н. Толстого в четырех действиях (тридцать сцен)», «Дон Кихот» – «Пьеса по Сервантесу в четырех действиях, девяти картинах» и «Полоумный Жкрден» – «Мольериана в трех действиях».

Приведенные жанровые указания свидетельствуют о следующем: произведение «Бег» представлено автором двумя обозначениями – «сон» и «пьеса», «Блаженство» – только как «сон». То есть М. А. Булгаков как бы признает уже существующим жанр сна в драматургии, поскольку в подзаголовке

указывается именно такое жанровое обозначение, но существование жанра «сон» в литературе является спорным вопросом и требует рассмотрения в отдельном исследовании. Кроме традиционных жанров: комедия, драма, фарс, автор предлагает обозначения: «генеральная репетиция», «мольериана», «инсценированный роман». При этом даже к традиционным жанровым обозначениям он применяет специфические определения, в частности, фарс у него трагический, роман – инсценированный. По поводу последнего не совсем ясно является ли это жанровым новообразованием или же имеет прямой смысл. На фоне всего этого выделяется частое использование нейтрального жанрового обозначения – «пьеса». Следует отметить, что это понятие характерно для русского литературоведения и также, как и жанр повести, не имеет аналогов, в частности, на английский язык слово пьеса переводится, как «play» или «piece», что дословно обозначает «игра» или «кусок». На наш взгляд, это еще одно свидетельство того, что драматургия М. А. Булгакова, с одной стороны, непосредственно связана с игрой, постановкой на сцене, с другой стороны, выступает составной частью художественной системы автора и вписана в более сложную эстетическую иерархию.

Кроме того, к своим произведениям М. А. Булгаков выбирает различные виды обозначения списка действующих лиц. Так, к пьесам «Дни Турбиных», «Бег», «Адам и Ева», «Батум» имеется обозначение «Действующие лица», оно есть и в «генеральной репетиции» «Багровый остров», и в трагическом фарсе «Зойкина квартира», и в пьесе по Сервантесу «Дон Кихот». Обозначение «Действуют» имеется в произведениях: «Кабала святош (Мольер)», «Последние дни (Пушкин)», «Блаженство», «Иван Васильевич», «Мертвые души». Помимо этого, имеется обозначение «действующие» в мольериане «Полоумный Журден».

На наш взгляд, закономерность и логичность выстраивания таких обозначений в том, что традиционное «Действующие лица» выделяют ранние пьесы, написанные в 1925-1931 гг. Хотя исключением являются «Зойкина квартира», «Батум», «Дон Кихот». Каждое из этих произведений является

знаковым на фоне творчества М. А. Булгакова.

Пьесы, в которых используется обозначение «Действуют», относятся к 1929-1936 гг. Именно они, на наш взгляд, составляют ядро драматургии М. А. Булгакова: здесь есть и характерные для мировидения автора произведения, и знаковые, символичные. В частности, представляет интерес пьеса «Последние дни (Пушкин)», написанная в 1934-1935 гг., особенно, если учитывать, что для М. А. Булгакова в ней, как и в драме «Кабала святош (Мольер)», выразились размышления о творчестве. Оба произведения имеют вставную конструкцию в заглавии, хотя в первом обозначенный в заглавии герой не появляется, и даже не имеет ни одной реплики, но в списке «Действуют» он представлен автором первым, что подчеркивает его незримое присутствие в произведении.

В пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош (Мольер)» представлены два типа пространства. Так, в ремарке, предваряющей первое действие, занавес обозначает своеобразную границу между сценой и зрительным залом, причем одинаково важна позиция как актеров, так и зрителей.

При этом указывается на тот факт, что в количественном отношении зрители значительно превышают труппу: «За занавесом слышен очень глухой раскат смеха тысячи людей» [4, с. 190]. Сразу возникает вопрос, если смеется тысяча людей, то почему их смех слышен очень глухо. Возможно, потому, что от этих людей зритель пьесы М. А. Булгакова отделен тысячелетиями. Тем самым на первый план в пьесе автор выдвигает историко-эпохальное пространство: исторический период – XVII век: и эпоху правления Людовика XIV и расцвета творчества Мольера.

Кроме того, не совсем ясна пространственная позиция созерцателя: на сцене или в зрительном зале развернутся последующие события. Но затем в ремарке обозначено: «Занавес раскрывается – сцена представляет театр Пале-Рояль» [4, с. 190]. И все как будто становится понятным, поскольку прием изображения театра в театре не нов, его можно рассмотреть на примере трагедий «Гамлет» У. Шекспира и «Борис Годунов» А. С. Пушкина, пьесы «Кавказский

меловой круг» Б. Брехта.

Но следующая ремарка опять вносит элемент отсутствия четкого определения пространства: «Тяжелые занавесы» [4, с. 190]. Получается, что занавес – это предмет, принадлежащий одновременно и миру художественного произведения, и разыгрываемому в нем спектаклю. В первой ремарке, предваряющей первое действие слово «занавес» использовано автором 14 раз, в тексте действия еще три раза. Кроме того, слово «занавес» использовано три раза между четырьмя действиями. В данном случае оно использовано автором для выполнения двух функций: чисто театральной рекомендации режиссеру и в качестве пространственной и временной границы. Ни во втором, ни в третьем действии слово «занавес» не употребляется.

В четвертом действии слово «занавес» повторяется 11 раз, причем наибольшее количество использовано автором перед последним выходом Мольера на сцену и после его ухода из жизни. Таким образом, занавес приобретает значение не только пространственно-временной границы, разделяющей прошлое (век Мольера) и настоящее (современность), игровое пространство «комедиантов господина…» [4, с. 190] и реальное пространство современного театра, но и символа жизни и смерти главного героя. Посредством этого символа создается историко-эпохальное, как бы надвремененное пространство.

Национальное пространство возникает в сознании читателя и зрителя, хорошо знакомых с судьбой автора, написавшего жизнеописание французского драматурга на русском языке, и событиями русской истории XX века, поскольку возникает аналогия между судьбой русского писателя и драматурга, и замечательного французского комедианта и драматурга со схожей трагической и в то же время счастливой судьбой.

Кроме того, ремарки, связанные с пространственными обозначениями, характеризуют персонажей пьесы, в частности, короля Франции: Людовик говорит «(в пространство)» несколько раз [4, с. 203], [4, с. 204], [4, с. 206]. Также ремарки создают образы людей, окружающих Мольера. Так, Лагранж несколько

раз предстает как «темный рыцарь»: «(Берет фонарь и уходит, как темный рыцарь)» [4, с. 201], «(возвращается в полумраке, как темный рыцарь) [4, с. 220], «(за ним по стене ходит темная рыцарская тень)», «(Закутывается в плащ и умолкает)» [4, с. 226]. Шаррон «(зловеще оглядывается)», говорит «(мерцая)», «(зловеще-весело)» [4, с. 223]. Также ремарки, предваряющие действие, связывают первое и последнее действия, начало и конец пьесы: «И все также по-прежнему висит старая зеленая афиша» [4, с. 230], но в финальном действии атмосфера другая. В финале Лагранж и Риваль умоляют зрителей разойтись и повторяют «Разъезд» [4, с. 235], [4, с. 236].

Кроме собственно ремарок, формированию пространства способствует словесная декорация, которая характеризует и выстраивает лишь описываемое место. В пьесе «Кабала святош (Мольер)» словесная декорация представлена суггестивно, с помощью комментария персонажа. Так, «Мольер (кричит). Занавес!» [4, с. 192]. При этом здесь еще раз подчеркивается многослойность и многоуровневость пространства, поскольку автор использует словесную декорацию «эпическим способом, «исходя из ситуации персонажа».

Также представлена словесная декорация в репликах других персонажей. Так, Мадлена, находясь за кулисами, говорит: «В зале слышно» [4, с. 192]; Бутон, боясь за свою жизнь и жизнь Мольера, восклицает: «Где я? В царстве небесном. Не узнаю местности… И бьет барабан на площади» [4, с. 229]; Брат Верность поясняет сначала пространственное местонахождение Одноглазого: «В подвале церкви» [4, с. 215], затем содержательное: «Вы находитесь на тайном заседании Кабалы Священного писания» [4, с. 215].

Пытая Мадлену, чтобы уличить Мольера, Шаррон рисует в воображении несчастной, больной женщины зловещее пространство: «Шаррон (превращаясь в дьявола). И увидишь костры, а между ними… И обвиснешь ты на цепях, и ноги погрузишь в костер…» [4, с. 218].

Кроме того, что в репликах персонажей обозначается пространство, в них также содержится указание на общее время действия. Так, в конце пьесы, принимая Мольера за душевнобольного, Бутон произносит: «Это было десять

лет назад» [4, с. 229], тем самым он отсылает нас к началу пьесы и эксплицирует общее время развития событий: от первого до четвертого действия. В связи с этим возникает необходимость рассмотреть образ свечи, которая появляется с самого начала пьесы, представляющей только последние десять лет жизни Мольера: «свеча повалилась в люстре, воском каплет на паркет» [4, с. 193]. За это Мольер наказывает Бутона, разорвав ему кафтан, но выясняется, что сделал это он сам: «Вы задели свечку шпагой» [4, с. 193].

Так, в финале Мольер, мысленно обращаясь к королю, обвиняет себя в сложившейся ситуации: «я, быть может, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал?...Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь? Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую…» [4, с. 229]. Получается, что в сложившейся ситуации виноват не кто иной, как сам комедиант.

Поскольку в пьесе изображены последние десять лет жизни Мольера, герой резко меняется, особенно при встрече с королем Франции: сначала в театре он «волнуясь», «немного заикаясь», «резко меняя интонацию» завоевывает зрительный зал и короля [4, с. 191], [4, с. 192]; затем, во время аудиенции во дворце, «Он очень постарел, лицо больное, серое» 4, с. [206] и при последней встрече «Мольер в странном виде: воротник надет криво, парик в беспорядке, лицо свинцовое, руки трясутся, шпага висит криво» [4, с. 222].

В связи с причиной такой трансформации героя большое значение приобретает хронотоп лестницы: «Шаррон. (У лестницы). Нет. Не исправит тебя король. Всемогущий бог, вооружи меня и поведи по стопам безбожника, чтобы я его настиг! (Пауза.) И упадет с этой лестницы!» [4, с. 207]. Шаррон добивается задуманного путем интриг и измены Муаррона и в результате: «Шаррон (Легко взлетает на лестницу и оттуда смотрит на поединок)» [4, с. 224], поединок неравный: между искусным фехтовальщиком Одноглазым, который «может каждого заколоть» [4, с. 198] и Мольером, у которого «шпага висит криво». После того, как заколоть беззащитного, больного человека не удалось, Шаррон «(сходит с лестницы с горящими глазами)» [4, с. 224].

С хронотопом лестницы связан мотив измены, поскольку перед появлением Муаррона «слышен скрип лестницы» [4, с. 226]. И затем Лагранж прямо называет его «Иуда» [4, с. 226]. Этот мотив намечен еще самим Мольером во втором действии. «Ну, спасибо измене. Узнал я тебя» [4, с. 211], – говорит Мольер, рассмеявшись, в ответ на угрозы Муаррона.

В последнем четвертом действии мотив измены получает логическое завершение, поскольку сам Муаррон произносит монолог, в котором признает себя Иудой и «успокаивает» своего «уважаемого и предрагоценного учителя»: «не позже полуночи я повешусь у вас под окнами» [4, с. 227].

Также добиться поставленной цели Шаррону помогает осторожность и невежество окружающих, в частности Одноглазого. Сначала Шаррон прячется в темноте в капюшоне и просит Брата Верность говорить с Одноглазым, потому что «он знает его голос» [4, с. 214]. Опираясь на невежество Одноглазого, члены Кабалы воздействуют на него, чтобы использовать в своих целях: «Брат Верность. У нас совершенно точные сведения о том, что борзописец вас, маркиз, вывел в качестве своего героя Дон Жуана» [4, с. 216]. Одноглазый уточняет «что же это за Дон Жуан» и верит членам Кабалы безоговорочно, даже не сочтя нужным прочесть рукопись. Кроме того, жгучее желание уничтожить Мольера заставляет Шаррона прибегать к угрозам и крестить Мадлену «обратным дьявольским крестом» [4, с. 219].

Все это создает пространство, в центре которого находится персонаж пьесы Мольер. Это образ драматурга и человека: «Такой драматург, а дома… дома…» [4, с. 212], говорит Арманда, подчеркивая человеческие слабости героя. В финале Лагранж считает, что причиной смерти Мольера является «немилость короля и черная Кабала» [4, с. 236]. Хотя с учетом концепции автора, это вечная трагедия гениальной личности, художника, творца.

Пьеса М. А. Булгакова «Кабала святош (Мольер)» представляет собой систему, воплощающую историко-эпохальное пространство творческой личности, национальное пространство русской истории XX века, которые взаимодействуют с эпохами Мольера, русской национальной историей, всем тем,

что связано с взаимоотношениями художника и представителей власти. То есть, в центре системы находится персонаж, объединяющий два типа пространства. Это образ Мольера.

В пьесе «Кабала святош (Мольер)» постоянно существует несколько пространств, на которые указывается не только в ремарках автора, но и в репликах персонажей. Ремарка «занавес», взаимодействуя другими ремарками автора и с репликами персонажей, в частности, создающими словесную декорацию формирует премизансцену, то есть гипотезу, эксплицирующую текстовую матрицу репрезентативности по принципу синергетической модели, поскольку на уровне текста пьесы «точкой притяжения (аттрактором)» является установка на мнимое пространство сцены, историческое и современное автору время и пространство.

В то же время в контексте творчества М. А. Булгакова пространство пьесы «Кабала святош (Мольер)» коррелирует с другими драматическими произведениями автора, поскольку значимое место в творчестве М. А. Булгакова занимает написание либретто и инсценировок произведений мировой классической литературы: «Дон Кихот», «Мертвые души», «Война и мир».

Значимо, что М. А. Булгаков не изменяет название произведений (кроме первого, которое полностью озаглавлено, как «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», но в русской культурной традиции известно и под сокращенным названием «Дон Кихот»), но указывает на жанровую специфику собственного произведения: пьеса, комедия, инсценировка. На наш взгляд, важной является дополнительная информация, представленная в виде вставных конструкций: (двенадцать картин с прологом), (тридцать сцен). При этом знаменательно, что эти вставные конструкции и дополнение «в девяти картинах», относящееся к пьесе «Дон Кихот» есть в издании 1987 года, тогда как в более полном издании 1991 года они отсутствуют.

Мы считаем, что автор хотел предельно конкретизировать и форму, и объем переработанного материала. Из романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» М. де Сервантеса М. А. Булгаков использовал лишь некоторые

мотивы: одиночества, тоски, безысходности. Это составило девять картин. Причем М. А. Булгаков специально оговаривает конец каждого из четырех действий: после второй, четвертой, седьмой, девятой картины. То есть наиболее насыщенным является третье действие, где представлены самые трагические моменты в судьбе главного героя. На основе собственного авторского жанрового обозначения «пьеса по Сервантесу» и, исходя из содержательной и формальной структуры произведения М. А. Булгакова, мы вслед за М. Е. Бабичевой считаем, что автор создал «пьесу по мотивам».

Таков жанр и «комедии по поэме Н. В. Гоголя» «Мертвые души». Третье же произведение является «сценизацией», под которой М. Е. Бабичева предлагает понимать «непосредственное приспособление эпического произведения к условиям сцены – прямую его «переделку» [1].

Обращение М. А. Булгакова к образцам мировой классической прозы для постановки на сцене обусловлено различными причинами. С одной стороны, выбор произведений связан с объективными фактами биографии писателя: договор с Большим драматическим театром, сотрудничество с МХАТом и с субъективными: желанием переосмыслить собственную судьбу в контексте развития мировой культуры. Именно поэтому «Дон Кихот» М. А. Булгакова проникнут трагическим мироощущением. Это не столько пародия на рыцарский, отживший свой век взгляд на жизнь, сколько анализ внутренних коллизий в душе главного героя.

Эта же проблема рассматривается М. А. Булгаковым и в оригинальных пьесах «Блаженство», «Иван Васильевич», «Последние дни (Пушкин)», «Кабала святош (Мольер)», и в романе «Мастер и Маргарита». Одним из важнейших компонентов поэтики как романа, так и драматических произведений М. А. Булгакова является «разработка повторяющихся мотивов: то, что уже встречалось в ранних рассказах, мы обнаружим в пьесах, а затем в последнем романе» [2, с. 655]. Как справедливо отмечают составители сборника пьес М. А. Булгакова, ряд автореминисценций может быть достаточно длинным.

В частности, мы хотели бы выявить автореминисценции в пьесе

«Блаженство», которая в свою очередь является ранней редакцией пьесы «Иван Васильевич». Пьеса впервые была опубликована в журнале «Звезда Востока» в 1966 году. Одним из действующих лиц в пьесе является Юрий Милославский. В примечаниях от составителей указывается, что это «герой одноименного романа М. Н. Загоскина. Реминисценция из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» [2, с. 655]. Произведение М. Н. Загоскина, как известно, представляет собой первый законченный образец жанра исторического романа. Время действия относится к эпохе Смуты в Московском государстве. В пьесе «Блаженство» действие происходит в будущем, 2222 году, тогда как в комедии «Иван Васильевич» – в прошлом, в XVI веке.

Таким образом, это указание на героя из романа М. Н. Загоскина позволяет восстановить временную линию: хронологически выстроить события времен правления московского царя Ивана IV, семи бояр Смутного времени и Народного Комиссара Изобретений в 2222 году. Должность Радаманова указывает на еще один пропущенный временной промежуток: современная писателю действительность – 20-30-е годы XX века. Такое изменение времени действия позволяет трактовать «Блаженство» как антиутопию. События в пьесе разделяют столетия: 1533-1584 гг. – великое княжение Ивана IV Васильевича (с 1547 г. – царствование), откуда в квартиру инженера Рейна попадает царь; конец 20-х годов XX века, в котором живут Рейн, Милославский и Бунша-Корецкий и 2222 год, когда осуществилось «блаженство». То есть в среднем 300-400 лет, как указывается в самой пьесе: «Ваша машина бьет на четыреста лет <…> примерно да» [3, с. 638]. По мнению Радаманова, это значит, что «она бьет по бесконечности» и люди могут увидеть конец света, о котором герой выразился довольно поэтично, особенно для человека, ничего не понимающего в поэзии: «увидим замерзающую землю и потухающее над ней солнце» [3, с. 638]. Но то, как восторженно аплодируют и приветствуют Юрия Милославского, говорит о том, что ни роман М. Н. Загоскина, ни «Полтава» А. С. Пушкина не известны жителям «Блаженства». Но эти две реминисценции подчеркивают антиутопическую тенденцию произведения: в идеальном мире забыты история,

культура, героизм. Значимо, что пьеса написана в 1929-1934 годах, после публикации за границей антиутопии Е. Замятина «Мы» и после его лекций в ДИСКе. Следует отметить, что первый опыт теоретического осмысления проблемы инсценирования в русской критике связан с анализом С. Т. Аксакова инсценировки романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский», сделанной А. Шаховским.

Как известно, «Иван Васильевич» – это комедия в трех действиях, тогда как «Блаженство» – «сон инженера Рейна в четырех действиях». «Блаженство» имеет обозначение места действия: «Действие происходит в разные времена», тогда как в пьесе «Иван Васильевич» такого указания нет, хотя действия Ивана Васильевича Бунша-Корецкого и Милославского в Москве XVI века нанесли значительный урон Московскому государству: «Имейте в виду, что мы шведам Кемскую волость отдали! Так что все в порядке!». Пространство кажется в обеих пьесах неизменным: это Москва, но в конце 20-х годов XX века, на что указывается в пьесе «Блаженство», это две комнаты с общим коридором; в двадцать третьем веке – это «та часть Москвы Великой, которая носит название Блаженство». Описание громадной террасы с мраморной колоннадой вызывает аллюзию с террасой в Ершалаиме, где Понтий Пилат допрашивал Иешуа Га Ноцри. Такая автореминисценция указывает на прямую связь романного и драматического текстов.

В пьесе М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)» картины последних дней Пушкина изображены без Пушкина, то есть сам поэт отсутствует в числе действующих лиц пьесы. Образ А. С. Пушкина представлен опосредовано: через речь действующих лиц, которые называют его по-разному – Пушкин, Саша, Александр, Александр Сергеевич. Такой прием позволяет создать, с одной стороны, объективную, с другой стороны, трагическую картину. В то же время даже в этом произведении проявилось сатирическое мастерство: «Мастерство Булгакова-сатирика и блистательного юмориста проявилось не только в цикле фантастических рассказов и фельетонов 20-х годов, но и в драматургии» [12, с. 20]. Так, сцена с полками и книгами писателей в кабинете Салтыкова

заканчивается и фарсово, и трагически одновременно: «Агафон! Снимай обоих – и Пушкина и Бенедиктова – в ту комнату, в тринадцатый шкаф!» [5, с. 254]. То есть на задворки, поскольку «первые» должны быть в другом шкафу.

Чрезвычайно значимо, что в списке «Действуют» автор не дает комментариев по поводу возраста, одежды персонажей, только указывает на время: «Действие происходит в конце января и в начале февраля 1837 года». Это как бы разъясняет все: окружение А. С. Пушкина, всем известные факты его биографии, в частности, трагические события в его жизни. На наш взгляд, плодотворным представляется сравнение пьесы М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)» и А. П. Платонова «Ученик Лицея», поскольку они обе посвящены судьбе национального русского поэта и раскрывают волнующие авторов проблемы творчества. Как явствует из заглавий, писатели выбирают разные периоды жизни А. С. Пушкина: лицейские годы и последние дни.

В пьесе «Ученик Лицея» А. П. Платонова вопрос о предназначении поэта и судьба того же персонажа представлены через концептуализацию мира сквозь призму «пушкинского мифа», который воедино соединяет пространство, время и действие. Действие начинается и заканчивается в «Людской в доме сестры Пушкина, Ольги Сергеевны, в Петербурге», охватывает жизненный отрезок, связанный с ранним периодом творчества А. С. Пушкина. Логическим финалом произведения становится отъезд молодого Пушкина в южную ссылку, все остальное остается за пределами действия пьесы, как всем известное развитие событий. То есть, как и у М. А. Булгакова, действие пьесы А. П. Платонова вписывается в широкий исторический и культурный контекст. Тем самым писатели призывают реципиента к сотворчеству, предлагают поразмышлять о судьбе и предназначении настоящего художника.

Таким образом, следует сформулировать следующие выводы:

Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков представляет собой сложное многоуровневое явление, для понимания которого ключевыми остались 20-30-е годы XX века, когда существовало многообразие эстетических концепций и поэтических группировок и в силу исторических и политических

причин произошло разделение на три основные ветви русской литературы: литературу метрополии, потаенную (задержанную) и литературу русского зарубежья.

Потаенная, задержанная литература требует специфического подхода, позволяющего учитывать ряд объективных исторических факторов: невозможность своевременно публиковаться по цензурным причинам, искусственно созданный культурный вакуум, в котором оказались писатели, общественное и политическое давление, поскольку это создало в русской литературе беспрецедентную ситуацию – произведения подобных авторов стали неотъемлемой частью всего литературного процесса XX века: по времени написания, опубликования и интерпретации.

В связи с этим мы считаем продуктивным применение синергетического подхода к исследованию художественных произведений в контексте основных тенденций современной науки, поскольку позволяет учитывать общенаучную ситуацию, обусловленную теорией относительности А. Эйнштейна, которая делает мир четырехмерным: к трем пространственным измерениям добавляется время.

Пространственно-временной континуум, в котором находятся наблюдатели и происходят события, подчиняется законам теории относительности. Но если в физике до нарушения причинно-следственных связей дело не доходит, то в искусстве это вполне возможно. В этом смысле художественные произведения дали модель более продвинутую, чем в науке. В частности, несмотря на то, что творчество выдающихся писателей так или иначе было вовлечено в орбиту литературных направлений: произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя связаны с романтизмом и реализмом, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого – с классическим реализмом, А. А. Блока – с символизмом, А. А. Ахматовой – акмеизмом, их эстетические концепции несоизмеримо больше, чем просто определенная школа или различные модернистские течения. Особенно существенно это обстоятельство в отношении творчества М. А. Булгакова,

Б. Л. Пастернака, А. П. Платонова, Д. Андреева, поскольку это писатели, создавшие отдельные художественные системы, существующие по законам синергии.

С точки зрения формирования системы, реализации синергетической функции наибольшее значение приобретает время и пространство. В отношении драматического текста актуальны определения П. Пави пространство «*изображенное*» и «*изображаемое*», аттрактор, бифуркация, поскольку в новой драме, начиная с А. П. Чехова, отсутствуют причинно-следственные связи, а действие и драматический сюжет развивается по принципу синергии.

Драматические произведения М. А. Булгакова представляют историко-эпохальное, как бы надвремененное, и национальное пространства, автореминисценции и синергетическую модель.

В пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош (Мольер)» представлены два типа пространства. Изображенное, в котором ключевое значение приобретает занавес, не только разделяющий прошлое (век Мольера) и настоящее (современность), игровое пространство комедиантов и реальное пространство современного театра, но и символа жизни и смерти главного героя. Посредством этого символа создается историко-эпохальное, как бы надвремененное пространство. Национальное пространство возникает в сознании читателя и зрителя, хорошо знакомых с судьбой автора, написавшего жизнеописание французского драматурга на русском языке, и событиями русской истории XX века.

В пьесе «Блаженство» имеются автореминисценции с комедией «Иван Васильевич». Пространство кажется в обеих пьесах неизменным: это Москва. Описание громадной террасы с мраморной колоннадой вызывает аллюзию с террасой в Ершалаиме, где Понтий Пилат допрашивал Иешуа Га Ноцри. Такая автореминисценция указывает на прямую связь романного и драматического текстов.

В пьесе М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)» картины последних дней Пушкина изображены без Пушкина, то есть сам поэт отсутствует в числе действующих лиц пьесы. Образ А. С. Пушкина представлен опосредовано: через

речь действующих лиц, которые называют его по-разному – Пушкин, Саша, Александр, Александр Сергеевич. Такой прием позволяет создать, с одной стороны, объективную, с другой стороны, трагическую картину: окружение А. С. Пушкина, всем известные факты его биографии, в частности, трагические события в его жизни. Плодотворным представляется сравнение пьесы М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)» и А. П. Платонова «Ученик Лицея», поскольку они обе посвящены судьбе национального русского поэта и раскрывают волнующие авторов проблемы творчества. Как явствует из заглавий, писатели выбирают разные периоды жизни А. С. Пушкина: лицейские годы и последние дни.

В пьесе «Ученик Лицея» А. П. Платонов реализует концептуализацию мира сквозь призму «пушкинского мифа», который воедино соединяет пространство, время и действие. Действие начинается и заканчивается в одном и том же месте, охватывает жизненный отрезок, связанный с ранним периодом творчества А. С. Пушкина. Логическим финалом произведения становится отъезд молодого Пушкина в южную ссылку, все остальное остается за пределами действия пьесы, как всем известное развитие событий. То есть, как и у М. А. Булгакова, действие пьесы А. П. Платонова вписывается в широкий исторический и культурный контекст. Тем самым писатели призывают реципиента к сотворчеству, предлагают поразмышлять о судьбе и предназначении настоящего художника.

Синергетический подход предполагает исследования различного уровня, в частности, перспективным является изучение композиции, когда происходит притяжение, столкновение и отталкивание событий, а также вопросов репрезентации художественных систем М. А. Булгакова, А. П. Платонова, в частности, в русскоязычной литературе Узбекистана.

Список литературы

1. Бабичева М.Е. Стилевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования. – Автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1985 //

http://cheloveknauka.com/stilevye-razlichiya-eposa-i-dramaturgii-v-svyazi-s-problemoy-instsenirovaniya
2. Белозерская Л. Е., Ковалева И. Ю. От составителей // Булгаков М. А. Пьесы. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 650-655.
3. Булгаков М. А. Блаженство // Булгаков М. А. Пьесы. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 605-649.
4. Булгаков М. А. Кабала святош (Мольер) // Булгаков М. А. Пьесы. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 187-236.
5. Булгаков М.А. Последние дни (Пушкин) // Булгаков М.А. Пьесы. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 237-288.
6. Зинченко В. Г., Зусман В. Г. Кирнозе З. И. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. – М.: Флинта: Наука, 2007. – С. 3.
7. Иванова В. Н. Синергетическая модель в драматургии А. П Чехова // Вестник СамГУ. – 2015. – №11 (133). – С. 113-118.
8. Клинг О. Тупики, открытия и «рабочие ошибки» эстетики 1920-х годов в документах эпохи // Вопросы литературы. – 2006. – №1. – С. 348-355.
9. Лихачева Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-89.
10. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
11. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
12. Новиков В.В. М.А. Булгаков-драматург // Булгаков М.А. Пьесы. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 3-46.
13. Носов С. О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме. – Дис. … канд. филол. наук. – Тверь, 2010 // http://cheloveknauka.com/paratekst-kak-sredstvo-konstruirovaniya-hudozhestvennogo-prostranstva-v-drame
14. Осипова Н. О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке: история, методология, литературный процесс. – М.: РАН. ИНИОН, 2001. – С. 376. – (Сер.: Социал. и гуманит. науки в XX в.).
15. Пави П. Словарь театра. – М.: Искусство, 1991. – 504 с.
16. Шаров В. Современная проза глазами прозаиков // Вопросы литературы. – 1996. – №1-2. – С. 235-241.

Екабсонс Александра Валерьевна
старший преподаватель (PhD)
кафедры русского литературоведения факультете зарубежной филологии Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека,
alexandra.ekabsons@yandex.ru

ЗАСТЫВШЕЕ ВРЕМЯ КАК ДОМИНАНТА ХРОНОТОПА ВЕЧНОСТИ В ПЬЕСЕ ОЛЕГА БОГАЕВА «РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПОЧТА. КОМНАТА СМЕХА ДЛЯ ОДИНОКОГО ПЕНСИОНЕРА». СПЕЦИФИКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА.

Аннотация

В теоретической части данного исследования отмечаются особенности драматичекого хронотопа. Исследователь считает драматический хронотоп полисемантической, многоаспектной, многоуровневой, вариативной системой. Такое понимание драматического хронотопа происходит от природы развития жанро-видовой системы. В современной драматургии наращивает влияние авторская позиция, автор стремится заменить и сценариста, и режиссера, поэтому появляется много ремарок разных видов (психологические, обстановочные, иногда ремарки трансформируются в эпический текст, приобретая свойства монтажных секвенций). Образы времени и пространства присутствуют в драме в тексте, в надтекстовом значении, в композиционном построении. Это и определяет многоуровневую систему хронотопа драматургии. В исследовании отмечаются такие особенности драматического хронотопа, как размывание границ времени и пространства привело к смешению жанров и родов литературы (пример, трагикомедии, монопьесы); проблема правды и правдоподобия несколько видоизменяется, так как дискурс становится объектом самовыражения автора; изменение хронотопа драмы способствовало конструированию нового типа драматического произведения (эпическая драма);

через образы времени и пространства происходит активизация авторского голоса. Со стороны современных драматургов все чаще наблюдается тенденция вольного обращения с жанрами: наряду с «пьесой» встречаются «текст», «акт», «композиция» и множество других придуманных драматургами жанровых определений. В практической части исследуется специфика драматического хронотопа посредством ремарки на примере пьесы О.Богаева «Русская народная почта».

Щемящее душу одиночество героя усилено драматургом троекратно: номинативная ремарка – «комната смеха для одинокого пенсионера», место бытования героя – однокомнатная квартира, композиционное построение произведения в виде одноактной пьесы. Форма пьесы в письмах позволяет обрисовать ряд последовательно сменяющих этапов жизни героя в психологическом освещении. Именно в ремарках заявлены основные аспекты хронотопов. Богаев вводит двух- и трехуровневые ремарки: ремарки действия, в которых герой представлен «вживую», он ходит, пьет, сидит, думает, смотрит; ремарки внешнего мира – за границей квартиры героя жизнь течет своим чередом, падает снег, льется музыка; ремарки третьего уровня предопределены ремаркой действия (уснул, задремал, закрыл глаза). Монологи героя обрамлены развернутыми ремарками, авторским комментарием, вмешательством автора, комментированием действия и донесением дополнительного смысла, что позволяет говорить о метатекстуальности данного произведения.

Ключевые слова: хронотоп (онейрический, концептуальный, перцептуальный), ремарка, интуитивное ядро, онтологическая категория, мифопоэтика, время, пространство, солилоквий, интенция, семантический код

Еще в прошлом столетии новаторские высказывания Б. Шоу о «безнадежно устаревшей», «хорошо сделанной пьесе», деканонизации классического, «гегелевского» драматического действия воспринимались

полемически[2]. Так, В. Хализев считал «выступления Шоу» «симптомом несостоятельности привычных, восходящих к Гегелю представлений о драме» [12; с.101]. Однако, драматическое наследие Чехова и во многом последовавшего за ним Горького, с их монтажной композиционной структурой, пристальное внимание к «эпическому театру» Брехта с его растяжением драматического действия во времени и пространстве, и раздроблении на эпизоды свидетельствовало о том, что драматургу стали тесны традиционные рамки построения действия. С течением времени вопрос трансформации традиционной драматической структуры не воспринимается исследователями так остро. Как справедливо отмечает В. Красногоров: «Изменение хронотопа драмы не есть механический перенос действия из одной пространственно-временной точки в другую, а способ конструирования драмы и развития действия, эффективное средство создания образной системы. Оптимально организованное драматическое пространство не есть лишь правдоподобная обстановка, достоверный фон, оно имеет, прежде всего, игровое значение. Пространство должно быть действующим, участвовать в движении сюжета и реализации замысла, создавать атмосферу… создавать образы и само быть образом» [9; с.35]. Новаторская драматургия Чехова, Горького, Брехта, драматургов-модернистов во многом предопределила эволюцию времени и пространства в современной драматургии. Фрагментарность действия, эпическое начало, голос автора значительно стерли границы времени и пространства в драме. Современная драматическая эстетика является антиподом классической, демонстрировавшей лишь внешнее правдоподобие жизни (единство времени и места). Новая, неаристотелевская, эпическая драматургия, по мысли Б.Брехта, рассматривает «все в потоке», подчеркивает «документальный характер этого способа изображения» [5; с.60]. Рассуждая о современной драматургии, В.Е. Хализев отмечает: «Драма и театр…стали сводить к минимуму то, что на

[2]В частности, Б.Шоу считал, что «построение сюжета» (экспозиция, драматические действия) пьесы и «искусство нагнетения» конфликта «результатом морального бесплодия, а отнюдь не результатом драматического гения». «Гегелевской» драме он противопоставлял драму «ибсеновскую», основанную на динамике чувств и мыслей героев. Шоу Б. О драме и театре. С. 70.

протяжении трех столетий казалось для европейского искусства непререкаемым. Пространственно-временная замкнутость картин резко ослаблилась… немаловажную роль играет голос от автора, повествовательный или песенно-лирический комментарий к действию (Брехт); возрождается нечто подобное хору античной трагедии (Арбузов); фрагменты действия запечатлевают воспоминания действующих лиц или воображаемый ими мир (Чапек, Миллер). Зачастую одно и то же событие изображается дважды, а то и трижды, один и тот же эпизод дается увиденным глазами разных персонажей» [12; с.85]. Внешняя правдоподобность уступает место внутренней заданности, прямому обращению к реципиенту, наблюдается «смерть» сюжета, поскольку дискурс пьесы становится объектом самовыражения автора. В «новой драме», как отмечает О.В. Журчева, через *образы времени и пространства* «происходит активизация авторского сознания на разных уровнях текста: в паратексте, в драматургическом конфликте, в мифопоэтике, в системе персонажей и др.» [7; с.5]. Хронотоп в современной драматургии, по мнению ряда критиков, представляется довольно интересным, с точки зрения литературоведческого анализа, явлением. Как правило, время интегрируется в пространство, а пространство локализуется. Время-пространство может реализовываться как в мыслях и воспоминаниях героя, так и в ремарках, что и определяет основное отличие драматического хронотопа от прозаического и лирического. М.Бахтин отмечает «существенное *жанровое* значение» хронотопа, утверждает, «что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [1; с.133]. В современном драматургическом тексте именно в ремарках и концентрируется хронотоп, определяя реальное и нереальное пространство. С.Я. Гончарова-Грабовская отмечает: «Реальное и нереальное пространство настолько тесно переплелись и стали взаимозаменяемыми, что трудно понять, что есть что. Большинство драматургов выстраивает мир-пространство для своих героев, в котором внешне все может быть вполне узнаваемо… Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом которой выступает сам автор» [6; с. 221].

Современный системный анализ понятия хронотопа позволяет утверждать, что хронотоп есть **онтологическая категория**[3], обуславливающая современную картину мира и интенции[4] автора, в частности автора-драматурга. Хронотоп – это не застывшая статическая форма. А специфику хронотопа определяют составляющие его категории – время и пространство. Есть движение какой - либо категории, есть динамика произведения. Есть изменение времени, есть и изменение пространства, и наоборот. Неслучайно в современной науке принято делить хронотоп по онтологии.

Таким образом, драматургическое произведение следует рассматривать с точки зрения **пространственной и временной онтологии**[5]**, обусловленной типом творческого сознания автора**. Каждая из данных онтологий включает:

1) концептуальный хронотоп;
2) онейрический хронотоп;
3) перцептуальный хронотоп.

Концептуальный хронотоп в произведении является фундирующим аспектом, именно в нем детерминированы функции изображения и сюжетостроения произведения. Концептуальный хронотоп может включать «множество хронотопов» (дороги, провинциального города, порога и т. п.). Очевидно, изображенные события входят в структуру концептуального хронотопа; мысли, воспоминания героя, реализуемые «потоком сознания», образуют онейрический хронотоп.

Соответственно, концептуальный хронотоп[6] направлен на изобразительную и сюжетообразующую интенцию, а перцептуальный

---

[3] Данный термин понимается автором как отражение формы познания бытия драматургом, особой манерой создания конфликта в произведении (часто в современных пьесах вынесен за рамки сюжета)

[4] Интенция (от лат. Intention – стремление) – намерение, цель, направление или направленность сознания, воли, чувства на предмет. В нашем понимании интенция определяется как намерение. (Источник – Словарь синонимов русского языка.4-е издание, М., 2014)

[5] Т.е. отражение позиции автора-драматурга посредством современного хронотопа, который включается в понятие онтология пространственная или временная в зависимости от фундирующей категории.

[6] Концептуальный хронотоп – (от лат. conceptus – понятие, представление) – замысел, проект, изначальная идея. (Источник – Словарь иностранных слов. Комлев Н.Г., 2006) Наша точка зрения на концептуальный хронотоп совпадает с точкой зрения А.М. Мостепаненко и заключается в осмысливании данного хронотопа как хронотопа, отражающего действительную картину мира в произведении, событийный аспект. Данный хронотоп несет моделирующую жанр функцию. Описание автором реальных времени и пространства. Это первый уровень драматургического хронотопа. Первоисточник термина философия, естественные науки.

хронотоп[7], по нашему мнению, несет в себе функцию «означения»[8], что непосредственно связано с семантическими кодами произведения и онейрическим хронотопом[9]. В современном литературоведении приоритетное значение отводится психологическим аспектам, то есть исследуется пространство души, сознания, памяти, воображения человека (внутренний хронотоп).

Композиционная структура современных пьес отличается фрагментированностью, что усиливает изобразительную и смысловую интенцию произведений «новой драмы». Так, С.Я. Гончарова-Грабовская определяет следующие признаки современной русской драматургии: «аморфность», «размытость» жанровых границ, «стилевой эклектизм, разнообразие модификаций художественной структуры драмы», «асинхронность», «игру с временем-пространством» [6; с. 223]. Российские ученые справедливо отмечают фрагментарность как еще одну особенность влияния постмодернизма; «разорванность повествования на очень небольшие отрывки, часто не превышающие объемы параграфа (принцип прерывистости). При этом «текстуальные разрывы» между фрагментами нередко акцентируются заголовками, выделением крупным шрифтом, специальном нумерацией или другими типографическими средствами» [4; с. 358].

Драматический хронотоп следует считать полисемантической, многоаспектной, многоуровневой, вариативной системой. Такое понимание

---

[7] Перцептуальный хронотоп – (от лат. perception – восприятие, непосредственное отражение объективной действительности органами чувств). Форма чувственного познания, субъективно представляющаяся непосредственной и относящаяся к предметам и объективным ситуациям. (Источник – Энциклопедия эпистимологии и философии науки. М., «Канон+», 2009). Наша точка зрения на перцептуальный хронотоп совпадает с точкой зрения А.М. Мостепаненко и заключается в интерпретации данного хронотопа как хронотопа, отражающего реальное время и пространство. Несет функцию «означения». Это второй уровень драматургического хронотопа. Первоисточник термина философия, естественные науки.

[8] Функция «означения» вводится в литературоведческий обиход нами. Применима на втором уровне драматургического хронотопа – хронотопа перцептуального. Характеризуется восприятием произведения реципиентом в зависимости от личного опыта, образования, культурного уровня, интеллектуального развития, литературного вкуса.

[9] Онейрический хронотоп – (от греч. oneiros – сон). В нашем понимании данный хронотоп реализуется посредством сновидений, фантазий, воспоминаний, иного бытия и т.п., т.е. ирреальности, которая помогает герою осмыслить важнейшие жизненные принципы, постичь Истину. Первоисточник термина – психология. В литературоведении попытки интерпретации «онейрический» предпринимались Карпицким Н.Н. (Трансцендентальная структура времени //Известия Томского политехнического университета. – 2003. – Т.306, № 4. – С. 132-136.) и Фарино Е. (Введение в литературоведение. – Спб., 2004).

драматического хронотопа происходит от природы развития жанро-видовой системы. Во-первых, в современной драматургии наращивает влияние авторская позиция, автор стремится заменить и сценариста, и режиссера, поэтому появляется много ремарок разных видов (психологические, обстановочные, иногда ремарки трансформируются в эпический текст, приобретая свойства монтажных секвенций). Во-вторых, образы времени и пространства присутствуют в драме в тексте, в надтекстовом значении, в композиционном построении. Это и определяет многоуровневую систему хронотопа драматургии. Необходимо отметить некоторые особенности драматического хронотопа:

1. Размывание границ времени и пространства привело к смешению жанров и родов литературы (пример, трагикомедии, монопьесы).
2. Проблема правды и правдоподобия несколько видоизменяется, так как дискурс становится объектом самовыражения автора.
3. Изменение хронотопа драмы способствовало конструированию нового типа драматического произведения (эпическая драма)
4. Через образы времени и пространства происходит активизация авторского голоса.

Со стороны современных драматургов все чаще наблюдается тенденция вольного обращения с жанрами: наряду с «пьесой» встречаются «текст», «акт», «композиция» и множество других придуманных драматургами жанровых определений. Например, у Ивана Вырыпаева это «Бытие № 2» («Трагедия смысла»), «Кислород» («Акт, который нужно играть здесь и сейчас»). У Василия Сигарева произведение «Пластилин» авторского жанрового определения не имеет.

В этом плане интересна пьеса Е.Гришковца «Город»: драматург делит пьесу не на акты и действия, а на *Разговоры* (разговор первый, разговор с другом, с женой, с отцом) и *Монологи.* В пьесе 4 сегмента – разговоры и 2 сегмента – монологи, точнее, солилоквии,[10] в которых герои размышляют

[10] Солилоквий (лат. Solus – один, loqui - говорю) – речь, адресованная самому себе; отличие его от монолога в том, что солилоквий погружает героя в определенное пространство, - иные персонажи будто бы не слышат слова героя. Энциклопедические статьи. http://www.art-pedia.ru/solilokvii-438

о психологических и моральных ситуациях, раскрывают душу перед реципиентом. Каждому сегменту автор придает автономное значение. Следует отметить текст «акта» «Кислород» Ивана Вырыпаева, который также дифференцирован на сегменты – композиции. В «Кислороде» их 10. Сегменты обозначены как композиции с акцентированными заголовками («Танцы», «Саша любит Сашу», «Нет и да», «Московский ром», «Арабский мир», «Как без чувств», «Амнезия», «Жемчуг», «Для главного», «В плеере») и специальной нумерацией. Фрагментарность усилена разделением каждой композиции на три куплета, припевы и финал. Каждая композиция представлена как реминисценция одной из библейских заповедей. Трагедия смысла «Бытие № 2» включает в себя два примечания, пролог и 29 сцен. В сценах поочередно представлены адаптированные библейские сюжеты, письма и комические куплеты Пророка Иоанна, исполняемые под гармошку («Радиоколыбельная», «День Проституции» и т. п.). Василий Сигарев в «Пластилине» создает 33 эпизода-сегмента, обрамленных ремарками, которые, по сути, являются описанием монтажных секвенций. Монтажная композиционная структура детерминирует широкие возможности авторской самоидентификации в произведении.

Как известно, традиционно драматический дискурс представляет собой ремарки (служебные указания) и речь героев (монолог, диалог). В XIX веке ремарки утрачивают первоначальное, сугубо служебное значение (А.Грибоедов, А.Пушкин, Н.Гоголь). В конце XIX – начале XX века автор стремился точнее описать пространственно-временные координаты, полнее раскрыть внутренний мир героев. Ремарки стали обретать обстановочный, психологический, интеллектуальный подтекст (А.Чехов, Б.Брехт). Исследуя современную драматургию, Л.В. Маврина выделяет «особую роль в драматургии» развернутых ремарок, которые «не столько описывают сцену, сколько определяют философскую и эмоциональную тональность» [10; с. 143].

Особенность современной ремарки можно проследить в пьесе Олега Богаева. Бинарная оппозиция «человек-мир, общество» детерминирована в пьесе

уральского драматурга, ученика Н.Коляды Олега Богаева «Русская народная почта». «Русскую народную почту» драматург определяет, как «Комната смеха для одинокого пенсионера». Конечно, чудачество героя может вызвать смех, но это смех сквозь слезы над одиноким человеком, отчаянно пытающимся найти смысл существования, пенсионером, наделенным «*смекалкой и талантом на хитрые выдумки»* – Иван Сидорович Жуков пишет письма. Русской литературе известны произведения, в которых «маленький человек» обнажает свою души в письмах. Так, Макар Девушкин пишет письма Вареньке, одинокий старик Василий Семи-Булатов из чеховского «Письма к ученому соседу» обращается к новому соседу, почти год проживающему рядом. Но эти адресаты – живые люди. Адресатами же Ивана Сидоровича становятся друзья, пропавшие после войны, Президент, Ленин, Сталин, Елизавета II, клопы, марсиане и т. д.

И многие из них уже давно «сидят на небесной скамейке». Щемящее душу одиночество героя усилено драматургом троекратно: номинативная ремарка – «комната смеха для одинокого пенсионера», место бытования героя – однокомнатная квартира, композиционное построение произведения в виде одноактной пьесы. «Русская народная почта» – это произведение, включающее монологи героя (чтение писем вслух) и более 50 эпических ремарок. Форма пьесы в письмах позволяет обрисовать ряд последовательно сменяющих этапов жизни героя в психологическом освещении. Именно в ремарках заявлены основные аспекты хронотопов. Богаев вводит двух- и трехуровневые ремарки: ремарки действия, в которых герой представлен «вживую», он ходит, пьет, сидит, думает, смотрит; ремарки внешнего мира – за границей квартиры героя жизнь течет своим чередом, падает снег, льется музыка; ремарки третьего уровня предопределены ремаркой действия (уснул, задремал, закрыл глаза). Монологи героя обрамлены развернутыми ремарками, авторским комментарием, вмешательством автора, комментированием действия и донесением дополнительного смысла, что позволяет говорить о метатекстуальности данного произведения.

Следует отметить особенность «уральской ремарки» (Г.Заславский),

служащей монтажной секвенцией[11] в драматическом тексте. Ее истоки – творчество Н. Коляды; соответственно, и В.Сигарев, и О.Богаев продолжают традицию эпической доминанты в ремарке. Григорий Заславский замечает: «…как у Коляды, в богаевских пьесах – пространные литературные ремарки, позволяющие читать эти пьесы, как хорошую прозу» [2]. Николаю Коляде О.Богаев обязан и умением «не только сочинять складные история для театра, но и переживать, проживать жизнь героев на бумаге с абсолютной самоотдачей…» [8; с. 8]. Богаевский Жуков изображен с легко уловимой авторской симпатией, довольно точно создан образ человека преклонных лет: «в голове его происходит не по годам активная, серьезная работа мысли»; «С минуту Иван Сидорович сосредоточенно чесал в ухе колпачком авторучки, крякнул и стал старательно выводить каракули на чистом листе бумаги»; «Загрустил, ходит из угла в угол, шаркает тапками»; «Стоит в центре комнаты, что-то вспоминает задумался, сидит долго в неподвижной позе, закрылись глаза – уснул»; «Растирает грудь, кашляет, морщится», «схватился за сердце, обмяк, идет к кровати, пьет таблетки, отворачивается лицом к стене, замирает» [3].

В первом приквеле, открывающем произведение, драматург объясняет чудачество героя (игра в почту) с легкой иронией: «Возможно, сказалась логика старческого маразма, возможно, он боялся тревожить свое сердце дополнительными инфарктом, возможно, Иван Сидорович в душе был философом и почитал Платона в фразе: «Жизнь есть постоянное движение от рождения к смерти». Возможно, все возможно. Не знаю» [3].

Следует отметить, что в двух приквелах детерминированы основные параметры концептуального хронотопа: **обозначено время начала событий** («…неожиданно в начале осени, врасплох, «молочный» магазин перенесли

[11] Секвенция (от лат. seguentia – последовательность). В словаре синонимов русского языка (2012) трактуется как повторение. Соотносится с терминами мотив, лейтмотив в литературоведении. Первоисточник – музыкальный термин, обозначающий перемещение одного и того же мотива по ступеням гаммы вверх или вниз (Большой российский энциклопедический словарь). Термин секвенция впервые стал возможен в употреблении в постмодернистской эстетике. В нашем понимании термин обозначает постепенное нарастание авторской интенции (намерения) по эпизодам пьесы, ее композиционным элементам. Таким образом, в данном контексте авторский голос – связывает композиционные элементы и является лейтмотивом произведения, что вполне оправдывает употребление термина «монтажная секвенция»

в район новостроек, приятели (словно сговорившись) покинули его и вознеслись на «небесную скамеечку» к супруге, телевизор и радио безнадежно поломались. Скучно стало» [3]) и **пространство изображаемых** событий («Однокомнатная квартира Ивана Сидоровича. В комнате простая обстановка: стол, накрытый клеенкой, комод, выкрашенный для красоты половой краской, на тумбочке телевизор, на кровати гора несвежего белья, на полу коврик. Точно такой же коврик висит над кроватью») [3]. В «Русской народной почте» мы наблюдаем три уровня хронотопа.

Хронотоп однокомнатной квартиры с признаками упадка в полной мере указывает на гиперреалистичность данного произведения. Скудная обстановка **пространства** сырой и холодной квартиры (сырость и запах кислого клея с клопами) с трещиной на потолке усилена драматургом образом неработающего телевизора, радиоприемником, клокочущим «горном» туалета. Любимая гармошка героя «имеет жалкий вид: бока исцарапаны (будто гармошку рвали когтями дикие звери), меха пожеваны молью, ремень истерся и стал чуть толще бельевой веревки» [3].

Два года назад у пенсионера умерла жена. «…В памяти остался нечеткий, мятый след похорон: он помнил, как супругу закопали в землю, как поставили широкую (с запасом) оградку, как потом все стояли уныло на автобусной остановке и проклинали плохую погоду. Еще остался в памяти сороковой день, когда никто не пришел, и он один погружал большую поварешку в глубокую кастрюлю с компотом. Он сознавал факт смерти жены, но «факт» для него был чем-то вроде трещины на потолке, которая сама по себе, а Иван Сидорович сам по себе» [3]. Зафиксировано время действия событий, приведших к помутнению сознания героя: начало – осень, когда закрылся молочный магазин, конец – 31 декабря, 75-летний юбилей фронтовика. Сам Жуков не замечает времени. Игра в «письма» постепенно поглощает его целиком. Сначала адресатами становятся реальные лица: друзья-фронтовики, с которыми связывают общие воспоминания, директор Центрального телевидения. Иван Сидорович пишет и ответы на письма, прячет их по всей квартире, искренне удивляется, «получая

ответ». «Из комода, из-под обоев, из шкафа, всюду, где только можно, выглядывают серые уголки писем. На конвертах один и тот же почерк» [3]. **Письмами заполнено пространство квартиры (**так объединяется время и пространство). Написано требование в отдел народного обеспечения:

«В отдел народного обеспечения. *(Думает, пишет.)* Требование! Я – Иван Сидорович Жуков – требую повысить мне пенсию... так как жить стало невозможно... прямо сил нет... В магазине все дорого, а я уже человек пожилой. Пенсии мне хватает ровно на неделю. А следующие дни я варю китайскую лапшу и ем ржаной хлеб. *(Думает, пишет.)* Как же вы дошли до жизни такой, что не можете всем государством прокормить одного ветерана войны и труда? *(Думает, пишет.)* Поглядите сами: последнюю неделю я жру как кошка, а семь дней после выдачи наесться не могу, и все ем, ем, пока не кончится. Желудок треснет мой и вас судить будут. *(Думает, пишет.)* Жены и телевизора нет... а я очень люблю коклеты и мне хватает ровнехонько на два кэгэ с мешочком. Итак, я официально требую возвысить мне пенсию до уровня жизни и лишить всякой квартплаты!» [3]. Осознавая невозможность получить ответ на требование, Жуков рвет письмо. **Так хронотоп однокомнатной квартиры еще более сужается «захламленным пространством», а помутнение сознания героя вследствие непрерывного мысленного «общения» с адресатами писем выводит сюжет на новый уровень хронотопа.**

Именно с данного эпизода активно начинает работать ремарка, определяющая хронотоп второго уровня (перцептуальный хронотоп[12]) – **хронотоп вечности.** Драматург создает «**ситуацию покоящегося пространства и остановленного времени. <u>В этом хронотопе сосуществует несколько веков и множество различных пространств.</u>** Героями снов Жукова становятся Ленин, Сталин, Робинзон Крузо, Любовь Орлова, королева Англии и т. д.

«…закрылись глаза – уснул. За окном зашелестели листья. Комната

[12] Перцептуальный хронотоп – (от лат. perception – восприятие, непосредственное отражение объективной действительности органами чувств). Форма чувственного познания, субъективно представляющаяся непосредственной и относящаяся к предметам и объективным ситуациям. (Источник – Энциклопедия эпистимологии и философии науки. М., «Канон+», 2009). Наша точка зрения на перцептуальный хронотоп совпадает с точкой зрения А.М. Мостепаненко и заключается в интерпретации данного хронотопа как хронотопа, отражающего реальное время и пространство. Несет функцию «означения». Это второй уровень драматургического хронотопа. Первоисточник термина философия, естественные науки.

наполняется зелеными, голубыми лучами света. Кровать, тумбочка, гора белья, шкаф, все начинает переливаться сотнями сверкающих снежинок. В глубине комнаты друг напротив друга сидят **Королева Англии** и **В.И. Ленин»** [3]. Пока исторические герои приходят к Ивану Сидоровичу во сне, стараясь не тревожить, тихо рассуждают о его душевном состоянии:

«В.И. Ленин. Буду! Буду спорить... Видите ли, уважаемая... Одиночество – один из психогенных факторов, влияющих на эмоциональное состояние человека, находящегося в привычных условиях общественной изоляции.

Елизавета II. Нет, Владимир Ильич, вы не знаете, что такое одиночество. Человек сам себе пишет письма. Бедный Иван Сидорович!

В.И. Ленин. В ряде случаев возникает шоковое состояние, характеризующееся тревожностью, депрессией и...» [3]

Чешский исследователь «новой драмы» Ивана Рычлова отмечает: «Параллельно с тем, как одиночество героя становится сильнее, микромир одной запущенной комнаты, одной доброй, но одинокой человеческой души все больше превращается в фантасмагорию… Рассуждать о том, не сошел ли главный герой пьесы с ума, начинают и герои, которые наблюдали за Иваном Сидоровичем в то время, когда он спал: английская королева и вождь русской революции. События, происходящие в комнате Ивана Сидоровича, все больше переходят на уровень действия ирреального мира, перемещаются в экзистенциальную плоскость. Ленин и Елизавета II за игрой в домино решают вопрос ***существования или несуществования*** героя… Границы между обоими мирами – реальным и ирреальным – автор всегда стирает сценической ремаркой. Становится понятно, что все происходящее в комнате Ивана Сидоровича – ирреально» [11; с. 86].

Постепенно сознание героя путается, он не может отличить реальность и нереальность, сны переплетаются с явью.

Вот уже доброжелательные адресаты Ленин, Елизавета II, Робинзон Крузо, Чапаев, Любовь Орлова, Сталин, марсиане, летчик-космонавт Севастьянов и Клопы делят наследство Жукова, устраивают потасовку из-за квартиры, которая

досталась королеве («Бей! Бей капиталистов!»). Здесь следует выделить третий уровень хронотопа — **внутренний хронотоп героя**, характеризующийся онейрическим **временем-пространством** (онейрический хронотоп[13]). **Смешение сознательного и бессознательного детерминирует три пласта времени – настоящее, прошлое, будущее, – разворачивающихся в реальном (квартира героя) и виртуальном (сознание героя) пространствах.** Причем Кульминационным моментом «Русской народной почты» является 75-летний юбилей Ивана Сидоровича, по случаю которого надевается старый пиджак с тусклой медалью, помятые брюки, новые кальсоны, завязывается галстук, но, самое главное, печется торт и приглашаются гости.

Иван Сидорович. *(Доволен, потирает руки.)* Дорогие товарищи и друзья! Сегодня Ивану Сидоровичу стукнуло 75 годиков! *(Оглядывает все свои письма.)* Прошу к столу! Всех! Королеву, Робинзона, Мишку, Гришку, Федора, т. Ленина, т. Сталина, артистка где? А где покорители небесных морей? К столу! К столу! *(Собирает письма, раскладывает на столе.)* Все сели? Кто не сел? Семеро одного не ждут. *(Вытряхивает из комода письма, раскладывает на столе.)* Насекомые отдельно. *(Ставит на каждый конверт по кружке горячего чая или блюдце.)* А где наш именинник? Ну-ка, смелее, на центр. Чтобы все видели такого красавца. *(Встает посередине комнаты, оглядывает торт, множество конвертов, кружек, чай горячий.)* Я сегодня именинник! *(Торжественно, преувеличенно.)* Дорогой Иван! Марсиане дарят тебе подарок! *(Делает глупое, по-детски наивное лицо.)* Марсиане-е-е? Надо же? А где подарок? *(Громко.)* Сейчас! *(Выходит и через минуту несет маленькую коробочку.)* Какие Марсиане? Ну-ка, что здесь? Я посмотрю, можно? *(Оглядывает конверты, «письма».)* Можно? *(Раскрывает коробку, ахает, извлекает маленькую, размером с карандаш, искусственную елочку.)* Ну-у-у!!!! Марсиане... Это же... *(Достает*

[13] Онейрический хронотоп – (от греч. oneiros – сон). В нашем понимании данный хронотоп реализуется посредством сновидений, фантазий, воспоминаний, иного бытия и т.п., т.е. ирреальности, которая помогает герою осмыслить важнейшие жизненные принципы, постичь Истину. Первоисточник термина – психология. В литературоведении попытки интерпретации «онейрический» предпринимались Карпицким Н.Н. (Трансцендентальная структура времени //Известия Томского политехнического университета. – 2003. – Т.306, № 4. – С. 132-136.) и Фарино Е. (Введение в литературоведение. – Спб., 2004).

елочку, ставит на центр стола.) Спасибо. *(Разрезает ножом торт, торт как каменный.)* [3]. Внутри торта оказывается последнее письмо – письмо смерти («поздравлю тебя и пойду дальше собирать по квартирам таких вот как ты – упрямых, старых козлов») [3]. Смерть дарует Ивану Сидоровичу вечную жизнь. «Поток сознания» героя проходит стадии от «жить еще хочу» до «зачем жил-то, отбрось коньки, бродяга». Жуков не принимает такой дар.

Функция «означения»[14] перцептуального хронотопа, объединяющего все три уровня хронотопа концептуального, определяет основной мотив произведения – мотив одиночества. В большом многоэтажном доме Иван Сидорович оказался совершенно никому не нужным, изолированным от общества. Жизнь течет мимо него, за стенкой соседи делают ремонт, кто-то слушает «негритянскую музыку», вот уже верхние этажи досрочно отмечают Новый год. Внешняя оживленность, шум усиливают ощущение одинокости и брошенности фронтовика. Возвращаясь к жанровому определению произведения «Комната смеха для одинокого пенсионера», считаем нужным подчеркнуть значение данного определения. Сама номинативная ремарка органично вплетена в повествовательную ткань: в начале «игры в почту» Жуков смотрит в зеркало, затем по ходу событий его взгляд неоднократно устремляется в окно (окно становится тем кривым зеркалом, в котором отражается окружающий героя мир), появление адресантов подсвечивается светом, радужными бликами. О.Богаев иллюзорно представляет внимательному читателю своеобразную комнату смеха, в которой происходит динамическая психологическая деятельность пенсионера Жукова. Смена чувств, мыслей Ивана Сидоровича, его воспоминаний, ассоциаций детерминируется «потоком сознания», обусловленным как внешними раздражителями (шум), так и факторами окружающей действительности (общественно-политические перемены). Жизнь Ивана Сидоровича представлена как игра сознания.

[14] Функция «означения» вводится в литературоведческий обиход нами. Применима на втором уровне драматургического хронотопа – хронотопа перцептуального. Характеризуется восприятием произведения реципиентом в зависимости от личного опыта, образования, культурного уровня, интеллектуального развития, литературного вкуса.

«Игра в письма», таким образом, видится нам как игра в образы, погруженные в сознание героя, создаваемые отражением зеркал в комнате смеха под названием ЖИЗНЬ, образы комичные и трагичные одновременно, но эти образы и определяют сознание героя. Жуков по своей воле зашел в эту комнату и бродил по ней, получая массу впечатлений от разнообразия отражений, но выход из этой комнаты происходит мгновенно – именно в это мгновение настигает осознание того, кто ты есть на самом деле («Эх, Ваня. Ваня, дурачок ты»); твоего места в обществе («И вроде жизнь нелегкая, а помирать никто не хочет. Прямо со скандалом приходится... брать за уши и тащить в огонь»); представлений о лучшей жизни («А про нашу скажу – в деревне лучше, чем в городе... как ни крути»).

Иван Сидорович живет в остановившемся времени, сознание же его блуждает по разным воспоминаниям, что и определяет хронотоп вечности.

Таким образом, мотив одиночества является доминантным в хронотопе произведений гиперреалистической направленности. Иван Сидорович одинок ровно настолько, насколько одинок сигаревский подросток Максим, отчаянно пытающийся найти подмогу в подъезде, где заперты все двери. В силу своей молодости и в надежде быть понятым, Максим преодолевает огромное количество пространственных координат. Жуков, наделенный жизненным опытом, не ищет помощи, сам пытается спасти себя от одиночества, но его «игра в почту» приносит лишь временное удовлетворение коммуникативной потребности. Единственным выходом из жернова города, поглощающего людей независимо от возраста, авторы видят гибель героев.

Таким образом, застывшее время создает иллюзию жизни, несет функцию осмысливания действительности, проявляющуюся в двух позициях:

1. **Приравнивание смерти к жизни:** человек, умирая, продолжает жить; смерть ничего не меняет.

2. **Приравнивание жизни к смерти:** жизнь также абсурдна, как и смерть.

Хронотоп вечности в данной пьесе обусловлен «**ситуацией покоящегося**

пространства и остановленного времени. В этом хронотопе сосуществуют несколько веков и множество различных пространств. Функция «означения» перцептуального хронотопа объединяет три уровня хронотопа концептуального, определяет основной мотив произведения – мотив одиночества. В тексте пьесы более 50 эпических ремарок. Богаев вводит двух- и трехуровневые ремарки, в которых герой представлен «вживую». В двух приквелах детерминированы основные параметры концептуального хронотопа: обозначено время начала событий. Форма пьесы в письмах позволяет обрисовать ряд последовательно сменяющих этапов жизни героя в психологическом освещении. Именно в ремарках заявлены основные аспекты хронотопов, в том числе и хронотоп вечности.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – 543 с.
2. Богаев О. О жизни, супе и Чехове. – URL: http://chaiknet.ru/interview/12.
3. Богаев О. Русская народная почта. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/1/borov.html
4. Борев Ю. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М., ИМЛИ РАН, 2001. – 624 с.
5. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5. – 366 с.
6. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии 1980-1990 годов (жанровая динамика и типология). – Мн., 1999. – С. 236.
7. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Автореф. дис. … докт. филол. наук. – Самара, 2009.
8. Коляда Н. «Черепаха Маня» // Коляда Н. «Персидская сирень» и другие пьесы. – Екатеринбург, 1997.
9. Красногоров В. Четыре стены и одна страсть, или Драма – что это такое? – URL: http://lit.lib.ru/k/krasnogorow_w_s/theory_of_dramadoc.shtml
10. Маврина Л.В. Современная русская литература. Поэзия и драматургия 80-90-х годов XX века. – Т, 2004. – 143 с
11. Рычлова И. «Русская народная почта» О.Богаева как альтернатива «новой русской драматургии. // Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI веков. Сб. ст. Часть 2. / Под ред. проф. С.Я. Гончаровой-Грабовской
12. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М, 1988. – 239 с.

Зиганшина Алина Сергеевна

Преподаватель кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ПОНЯТИЕ ИНТЕРТЕКСТА И ИТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СОРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация

В исследовании рассматриваются интертекст и интертекстуальность в литературоведческом аспекте, а также анализ интертекстуальных включений в художественных произведениях.

Ключевые слова: интертекст, интертекстуальность, цитирование, аллюзия, реминисценция, художественный дискурс.

Судьба литературного произведения и его функционирование в большом историческом времени традиционно изучаются в рамках историко-функционального подхода в литературоведении. В центре внимания исследователей находится не только история восприятия произведения и его интерпретации со времен появления самых первых читательских оценок, но и функционирование произведения внутри литературы как системы, т.е. его значение и степень влияния на литературный процесс. Устоявшаяся и в целом продуктивная, эта методология сегодня может быть по-новому осмыслена в категориях теории интертекстуальности, активно разрабатывающейся на рубеже XX-XXI вв.

Нельзя не согласиться с расхожим мнением о том, что в каждом художественном произведении присутствуют элементы, ранее уже употреблявшиеся в других текстах. Ими могут быть и различные типы интертекстуальных приёмов, и метафоры, и предложения. В зависимости от авторского замысла тексты, содержащие данные элементы, являются стилизацией, интерпретацией, пародированием чужих текстов. Чужой и

авторский тексты вступают во взаимосвязи на различных уровнях.

Классической формулировкой интертекстуальности многие исследователи признают понятие Р. Барта: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [4, с. 78].

В свою очередь теоретик Ю.С. Степанов полагает, что интертекст – это то, что проступает за двумя текстами, «…он многоярусен, «многоэтажен» и на уровне первого этажа уже имеет устоявшееся наименование – интертекст. Интертекст – это то, что можно читать в прямом смысле этого слова. Следующие этажи уже вряд ли можно назвать «текстами», поскольку они состоят из «нечитаемого» - понятий, образов, представлений, идей.» [12, с. 3].

Н.А. Фатеева считает, что «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [16, с. 12].

Ю.Н. Караулов в своём исследовании даёт новое определение интертекстуальности, называя данное явление «прецедентным текстом» и «прецедентным высказыванием»: «Законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу» [8, с. 24].

Е. А. Баженова определяет интертекстуальность как «текстовую категорию, отражающую соотнесенность одного текста с другим, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения» [3, с. 104].

Нельзя не отметить, что большую значимость в изучении интертекстуальности представляет теория эволюционного развития

литературного произведения. В рамках данной теории выдвигалось положение о том, что основной силой развития литературного текста является система взаимоотношений между литературными произведениями. Все заимствования, включенные во вновь созданные литературные произведения, являются обновленными литературными формами, поэтому можно с уверенностью утверждать, что принадлежат они только создателю произведения. Б.В. Томашевский в своем исследовании утверждал следующее: «В борьбе с механизацией приема употребляется подновление приема в новой функции и в новом осмыслении. Подновление приема аналогично употреблению цитаты из старого автора в новом применении с новым значением» [14, с. 79].

В то же время в ряде случаев ученые, используя в своих работах ставший впоследствии чрезвычайно популярным термин «интертекстуальность», предлагали свои трактовки этого понятия, заметно отличающиеся от исходной концепции Ю. Кристевой и Р. Барта. Большинство исследователей стремились «сузить» понятие интертекстуальности, более тесно связав ее с авторским замыслом, сознательным стремлением писателя установить отношения между созданным им текстом и работами предшественников. Причины этого, на наш взгляд, очевидны – предельно широкое понимание интертекстуальности значительно затрудняет практическое использование этого понятия при анализе текстов, выявление случаев взаимодействий конкретных текстов.

Явления интертекста присутствуют во всех сферах культуры: в искусстве, в литературе, в языке. Все окружающие человека события пронизаны интертекстом, который можно назвать универсальным механизмом культурной памяти. Интертекстуальность – это не только констатация прошлого опыта, но и активная его эксплуатация, его продолжение и развитие.

Интертекстуальность можно считать сильным выразительным средством, обогащающим смысл содержания авторского поэтического текста. Главной задачей автора, на наш взгляд, становится именно то, что цитата – явная или скрытая – будет узнана читателем, тогда и эффект интертекстуальности и цель автора будут достигнуты. Данный приём в полной мере нацелен на активного

читателя; именно читатель должен не просто распознать наличие интертекста, но и идентифицировать его, а затем и дать ему своё толкование.

В современном литературоведении интертекст интерпретируется в как установка на более глубокое понимание текста. Разрешение недопонимания текста, таким образом, происходит вследствие установления многомерных связей с другими текстами. При этом у читателя всегда существует альтернатива – рассматривать интертекстуальные связи или нет. Другими словами, для реализации интертекстуальных связей читатель должен осуществлять деятельную, творческую функцию и быть в достаточной степени подготовлен для этого.

Кроме того, может возникнуть и другая опасность: буквальное понимание цитаты (особенно скрытой, в виде намёка) как авторских слов. В результате произведение может показаться странным и непонятным, тем самым вызывая читательское отторжение. Чтобы «узнать» чужую цитату, «услышать» чужой голос, читатель должен иметь представление о русской и зарубежной литературной классике (по крайней мере, в её известнейших образцах), обладать высокой эрудицией и культурным кругозором. Главная роль, конечно, отводится автору, который должен предугадать и рассчитать порог понимания интертекста в своём произведении, дабы не остаться непонятым читательской аудиторией.

Интертекстуальность можно рассматривать с точки зрения её нескольких типов (приёмов): цитирования, аллюзии, реминисценции.

Цитирование – важный прием создания художественного текста. Включение писателем в свое произведение элементов других текстов позволяет говорить об игровом начале интертекстуальности: читателю предстоит заняться увлекательной деятельностью в процессе прочтения художественного текста – разгадать своеобразную головоломку, распознав цитаты, определив их источник и раскрыв их функцию в данном тексте. Узнавание «голоса» другого текста в художественном произведении зависит непосредственно от личности читателя, уровня его тезауруса, окружающей его действительности. Кроме того, узнаванию способствуют комментарии редактора, примечания самого писателя

или же графические средства выделения текста, которые применяются автором и редактором для того, чтобы обратить внимание читателя на определенный момент в тексте.

Существует множество примеров интертекстуальности как в классической, так и в современной литературе, как в поэзии, так и в прозе. Разные приемы интертекста в значительной степени являются элементом самовыражения автора. Самым распространенным примером цитирования, пожалуй, можно назвать известные строки А.С. Пушкина из стихотворения «К ***» (1825):

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Однако, не всем известно, что последняя фраза данного четверостишья заимствована из стихотворения В.А. Жуковского «Лалла Рук» (1821):

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты...

Необходимо отметить, что в произведении Пушкина данная цитата обрела новый смысл и была использована очень органично в новом контексте.

Стихотворение Н.А. Некрасова также нашло своё отражение в приёмах интертекстуальности у А.П. Чехова:

❖ *Вы еще не в могиле, вы живы,*
Но для дела вы мертвы давно.
Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано...

(Н.А. Некрасов, «Рыцарь на час», 1863)

❖ *Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились, заболели* (А. П. Чехов, «Палата № 6», гл. 18. 1892).

Интертекст играет немаловажную роль в семантико-стилистическом обогащении художественного произведения и его интерпретации, поскольку «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки» [4, с. 424]. Исследование художественного текста с позиции теории интертекстуальности дает новые возможности в постижении языковой картины мира писателя, его идиостиля, места произведения в мире художественной литературы.

Цитата – это воспроизведение в тексте одного и более компонентов чужого текста. Цитата активно нацелена на узнавание. Наиболее чистой формой цитаты можно считать цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца. Например, в одной из своих статей К.П. Сидоренко использует цитату из стихотворения Пушкина, где однозначно указан автор цитируемых строк, а прецедентное высказывание заключено в кавычки: «Ненастный день потух»: проблемы Пушкинского образования» [11, с. 11].

Приём цитирования является достаточно распространенным среди многих писателей рубежа XX-XXI веков. Примером может служить роман Т. Толстой «Кысь». Текст романа насыщен цитатами из произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, О. Мандельштама, А. Блока, В. Маяковского, Б. Пастернака, С. Есенина и многих других. Кроме того, внимание уделено и фольклору – цитируются сказки, заговоры, песни. На каждой странице романа присутствуют цитаты, рассредоточенные по репликам героев, которые характеризуют образы, социальные явления, эмоциональные состояния, оценку того или иного события: «Митрофанушка, недоросль» (Д.И. Фонвизин), «Слышу речь не мальчика, но мужа» (А.С. Пушкин, «Борис Годунов»), «Гордись, таков и ты поэт, и для тебя *закона* нет» (У А.С. Пушкина «Гордись, таков и ты, поэт, / И для тебя *условий* нет»), «страх, петля и яма» (Н. Гумилев, «Звездный ужас»), «Нате!» (В.В.

Маяковский).

Интертекстуальные включения всегда призваны привлечь внимание определенной читательской аудитории, подчеркнуть связь текста с оригиналом и, в то же время, индивидуальность и авторское понимание проблемы. Так, герой поэмы «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева использует слова Е. А. Баратынского: «Есть бытие, но именем каким его назвать, – ни сон оно, ни бденье» для описания состояния крайнего опьянения, тем самым не просто ссылаясь на предшественника, но противопоставляя два (свое и Баратынского) употребления этого суждения. Баратынский же, в свое время, рассуждал о более «высоком»: о бытие человека, представляя эпохи его существования.

Аллюзия – это стилистическая фигура, в которой содержится указание, намек или аналогия на какой-либо исторический, мифологический, политический или литературный факт, имеющий устойчивое значение в каком-либо тексте или разговорной речи. Примерами аллюзий можно считать и фразеологизмы: Авгиевы конюшни, Ахиллесова пята и др. Они не только являются атрибутами греческих мифов, но давно уже используются как отдельные стилистические фигуры.

Еще одним характерным примером аллюзии может служить тема памятника в литературе, к которой неоднократно обращались многие авторы:

- У М.В. Ломоносова: «*Я знак бессмертия себе воздвигнул / Превыше пирамид и крепче меди*»;
- У Г.Р. Державина: «*Я памятник воздвиг чудесный, вечный / Металлов твёрже он и выше пирамид*»;
- У В.В. Капниста: «*Я памятник себе воздвигнул долговечной, / Превыше пирамид и крепче меди он*»;
- У А.С. Пушкина: «*Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастет народная тропа*»;
- У А.А. Фета: «*Воздвиг я памятник вечнее меди прочной, / И зданий царственных превыше пирамид*».

Реминисценция – это образы литературы в литературе, неявные или

подтекстовые цитаты. Реминисценция замечается, только если читатель замечает сходство и проводит задуманную автором аналогию. То есть интеллект читателя и автора должны быть примерно одинаковыми. Иначе читатель или не заметит, или воспримет ее как некую непонятную головоломку.

По своей природе реминисценция всегда вторична, но способ реминисцирования носит интеллектуальный и творческий характер, что отличает ее от обыкновенного копирования или, тем более, плагиата.

Реминисценция как интертекстуальный приём чрезвычайно многообразна, именно поэтому исследователи выделяют несколько её уровней:

- образный уровень;
- ритмико-синтаксический уровень;
- лексический уровень.

Образный уровень реминисценции проявляется в заимствовании образов и персонажей одного автора у другого или целого ряда авторов. Сюда же можно отнести и понятие хронотопа, введенного М.М. Бахтиным. Ярким примером образной реминисценции может служить рассказ А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда», главный герой которого – Яков Бронзе – сопоставляется с «Гробовщиком» А.С. Пушкина. Образ гробовщика заимствован Чеховым у Пушкина, однако сам Пушкин заимствует данный образ у Шекспира и Вальтера Скотта.

На ритмико-синтаксическом уровне реминисценции проявляются в размере, рифме, строфике, синтаксических конструкциях. О данном уровне можно говорить лишь в контексте лирического произведения, в силу неприменимости к эпическому тексту таких понятий, как размер, рифма и строфика.

Лексический уровень предполагает заимствование и употребление лексики и лексических средств одного автора другим. Ярким примером лексической реминисценции может считаться воспроизведение чужого заглавия: «Порт» – заглавие новеллы Набокова и Мопассана, «Отцы и дети», «Вешние воды» – заглавия у Хемингуэя и Тургенева, «Царскосельская статуя» - Пушкина

и Ахматовой, а также «Маленькие трагедии» Пушкина.

Кроме этого теоретики выделяют и два вида реминисценции: эксплицитную, которая рассчитана на узнавание, и имплицитную – скрытую. Часто грань между этими видами реминисценции трудно уловима.

На наш взгляд, употребление реминисценции имеет главную функцию – функцию напоминания. Читатель, не увидевший в художественном тексте ничего необычного, или увидевший, но не получивший ни малейшего представления, о чём автор ведёт свою речь, не поймет и не оценит этого своеобразного художественного средства. В современной литературе реминисценция используется довольно часто.

В соответствии с последними лингвистическими исследованиями, «интертекстуальность присутствует в каждом тексте, и каждый текст, в свою очередь, является интертекстом» [13]. Любой текст, художественный или нет, существует в окружении других текстов, взаимодействует с ними, включает в себя следы предшествующих произведений и накладывает свой отпечаток на произведения других авторов. Нельзя не согласиться со словами польского ученого Станислава Ежи Леца: «Обо всем уже сказано. К счастью, не обо всем подумано» [13]. Именно поэтому изучение интертекстуальности является актуальной задачей современных ученых, а материал исследования неисчерпаем.

Вводимые авторами интертекстуальные элементы в условиях нового контекста приобретают иное значение. Они служат для выделения в тексте точек зрения автора, героя и повествователя. Причем цитаты не только подчеркивают наличие авторской позиции, но и являются способом ее выражения. Цитаты могут указать авторскую установку на некий философский план произведения. При этом ключ к прочтению может быть подсказан и предполагаемой цитатой.

Благодаря приему интертекстуальности перед читателями предстает уже не законченное, обладающее смысловым единством целостное произведение, принадлежащее конкретному автору, а именно текст как динамический процесс, включающий в себя множество идей, сюжетных линий и принципиально «вторичный» смысл, не имеющий автора в привычном представлении.

Творчество Б. Акунина представляет особый интерес с точки зрения использования приёмов интертекстуальности. Примером реализации исторического контекста и использования интертекста служит один из первых романов Бориса Акунина – «Азазель» (1998), в котором автор описывает действительность 1876 года глазами современного человека. Роман изобилует аллюзиями и цитатами из произведений Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. Автор вступает в диалог с классикой, преображая и по-своему интерпретируя классические произведения.

Имена главных героев романа – Эраста и Лизы отсылают читателя в эпоху сентиментализма, к творчеству Н.М. Карамзина и его знаменитой «Бедной Лизе». Героиня Акунина имеет как внешние, так и внутренние сходства с Лизой Карамзина: «… Светловолосая, с очаровательно раскрасневшимся личиком»; «…Ее серые глаза с живейшим любопытством воззрились на молодого чиновника» [1, с. 35], то есть автор рисует типичный образ наивной девушки, характерный для литературы XIX века. Своего Эраста Акунин также описывает очень подробно, акцентируя внимание читателя на определенных особенностях внешности героя, характерных для эпохи сентиментализма: «длинные девичьи ресницы»; «миловидный юноша, с черными волосами (...) и голубыми глазами, довольно высокого роста, с белой кожей и проклятым, неисправимым румянцем на щеках» [1, с. 35]. Интерес представляет также еще одна общая художественная деталь произведений: символика цветов. Лиза Карамзина продаёт ландыши, которые, как известно, являются символом нравственной чистоты, жизни, любви [6, с. 63-64]. Эти цветы она дарит своему возлюбленному, словно отдавая ему своё сердце, а после предательства любимого бросает букет в реку, в водах которых в скором времени сама погибает. Акунин же для своей героини выбирает другой цветок – фиалку, которая, в свою очередь, является цветком печали, которым украшали смертное ложе молодых девушек [6, с. 63-64]. Эраст хочет подарить любимой этот цветок, в итоге «дарит» ей смерть: Лиза открывает шкатулку, которая предназначалась Эрасту и срабатывает взрывчатка.

Трансформации в произведении Акунина подвергается и знаменитый

сюжет произведения А.С. Пушкина – «Пиковая дама». Как и главному герою Пушкина, Германну, Эрасту Акунина не приходилось брать в руки карты, но приходилось наблюдать за игрой, а в судьбоносной игре им выпадают по три «решающие» карты: дама пик – Германну, пиковый валет – Эрасту, который, в отличие от пушкинского героя, переносит поражение с хладнокровием и стойкостью.

Характерными являются и некоторые аллюзии, обращенные к произведениям Ф.М. Достоевского в романе «Азазель», к творчеству которого не раз обращался Акунин в своих произведениях. Жилище Эраста Фандорина очень напоминает каморку-гроб Раскольникова: «Пристав оглядел щелеобразную каморку, где квартировал коллежский регистратор. Узелок с гостинцами положить было некуда: на диване лежал хозяин, на стуле сидел сам Ксаверий Феофилактович, на столе громоздились книжки. Другой мебели в комнате не имелось, даже шкафа – многочисленные предметы гардероба висели на вбитых в стены гвоздях» [1, с. 64]. Сближает героев также и описание состояния после совершенного «преступления» (старухи-процентщицы Раскольниковым и выстрела в Амалию Бежецкую Фандориным), и символика желтого цвета (цвета болезни, уныния по Достоевскому): «Желтый луч через щель в шторах рубит конурёнку надвое, рассекает до самой кровати, где мечется в холодном поту одолеваемый кошмаром Фандорин» [1, с. 133]. Наполеоновская теория Раскольникова также находит своё отражение в романе, но уже в устах другой героини – мадам Эстер: «Я искренне сожалею о каждой из потерянных жизней. Но нельзя вычистить Авгиевы конюшни, не замаравшись. Один погибший спасет тысячу, миллион других людей» [1, с. 198]. Кроме того, в романе прослеживаются аллюзии и с романом «Идиот»: главные герои знакомятся сначала с портретами (князь Мышкин с портретом Настасьи Филипповны, Эраст – Амалии Бежецкой), по которым могут определить ведущие черты характера героинь, а затем и лично с героинями. Так, Эраст, смотря на портрет Бежецкой замечает следующее: «Лицо на портрете было настолько примечательным (...) вполоборота смотрела на Эраста пышноволосая

Клеопатра с огромными матово-черными глазами, гордым изгибом высокой шеи и чуть прорисованной жесточинкой в своенравной линии рта» [1, с. 21], а князь Мышкин Достоевского: «необыкновенной красоты женщина, глаза глубокие, лоб задумчивый, выражение лица страстное и как бы высокомерное» [5, с. 38]. И, если в описании внешности Эраста угадываются сходства с сентиментализмом и Эрастом Карамзина, то характером акунинский герой больше походит на самого князя Мышкина: он милосерден, пытается помочь другим, чист душой и несчастен в личной жизни.

В заглавии многих произведений или названий глав у Акунина начинается своеобразная авторская игра с интеллектуальным багажом читателя, так называемая «проверка» начитанности аудитории. Интертекстуальность в творчестве Б. Акунина проявляется разнообразно, она ориентирована как на неискушенного, так и на читателя с большим литературным багажом. Особый интерес в данном случае представляет произведение «Внеклассное чтение», все главы которого являются интертекстуальными. К примеру, название главы «Амур и Псишея» отсылает читателей к мифологии, содержание же указывает на отсылки к повести известного баснописца Жана де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона», или, к поэме «Душенька» русского писателя Ф.И. Богдановича, написанной под впечатлением от прочтения произведения Лафонтена. Название главы «Утраченный рай» рисует перед читателем знаменитый библейский сюжет, в котором описывается изгнание из рая Адама и Евы. Следующие названия глав являются отсылкой к знаменитым литературным сюжетам как русской, так и зарубежной классики: «Бригадир» (известнейшая комедия эпохи классицизма Д.И. Фонвизина), «Коварство и любовь» (драма Ф. Шиллера), «Опасные связи» (роман Ш. де Лакло), «Солнечный удар» (знаменитый рассказ И.А. Бунина), «Много шума из-за ничего» (комедия В. Шекспира), «Отцы и дети» (роман И.С. Тургенева).

Исходя из названий глав романа «Внеклассное чтение» можно сделать вывод о том, что названия этих глав не только входят в состав произведения, но и обретают индивидуальное звучание и являются самостоятельными

реминисценциями. Соответственно изменяется и роль читателя, который, читая произведение уже не чувствует себя лишь реципиентом, то есть «по ту сторону» литературного процесса, а начинает осознавать свою «сопричастность» и «посвященность». Именно благодаря пониманию интертекстуальности произведения читателем оно способно трансформироваться в многомерное, объемное художественное пространство, связывающее несколько эпох.

Говоря об интертекстуальности прозы Б. Акунина нельзя не отметить и пьесу «Чайка», которая, по словам исследователя В.В. Макаровой, «является для нас ступенью к пониманию закономерностей функционирования бессмертной «Чайки» А.П. Чехова в контексте современного литературного процесса» [10, с. 171]. Примечательным является не только название и сюжет произведения Акунина, отличающийся поразительным сходством с пьесой А.П. Чехова, но и его публикация под одной обложкой с творением классика. Неоспорим и тот факт, что произведение Акунина несет экспериментальный характер, ведь именно в «Чайке» «концентрация «постмодернистских» приемов достигла критической величины» [10, с. 172]. Автор практически дословно переписывает конец пьесы Чехова, начиная с последнего разговора Треплева и Нины и заканчивая самоубийством сына Аркадиной. Далее прослеживается и акунинский текст: выясняется, что Треплев не застрелился, а его убили. В данном случае «интертекст обещает читателю какую-то истину и одновременно, постепенно развертываясь на письме, откладывает её обнаружение» [10, с. 173].

Первое действие современной «Чайки», по замыслу автора, представляет собой пятое (несуществующее) действие исходного текста Чехова, а так называемые дубли второго действия представляют читателю множество возможных вариантов развития сюжета и концовки пьесы. В начале пьесы Дорн произносит фразу: «Константина Гавриловича мог убить любой из нас» [2, с. 43], затем заявляет, что поведет расследование. Второе же действии пьесы состоит из восьми дублей, каждый из которых начинается одной и той же фразой Дорна после боя часов: «Отстают. Сейчас семь минут десятого. Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один — или одна из нас — убийца. Давайте

разбираться» [2, с. 50].

Таким образом, автор не только включает детективные элементы в повествование, но увеличивает число ремарок, эмоциональную экспрессию заимствованных героев:

«Чайка» А.П. Чехова	**«Чайка» Б. Акунина**
«Окликает»	«Окликает с угрозой»
«Возвращается с Ниной Заречной»	«Возвращается, волоча за руку Нину Заречную»
«Нина кладёт ему голову на грудь и сдержанно рыдает»	«Нина кладёт ему голову на грудь и испуганно всхлипывает, косясь на револьвер».

В ходе повествования читатель узнаёт, что убить Треплева имел возможность каждый из героев пьесы, включая самого Дорна. В произведение классика современный автор вносит новые смыслы: сравнивая жизненные этапы человека, которые повторяются до мельчайших деталей. Нельзя не согласиться со словами исследователя Е.П. Красильниковой о том, что «драма Б. Акунина – это и вольное дописывание пьесы А.П. Чехова, и учет его комедиографии как единого художественного пространства, и драматургическая фантазия на Чеховские темы, и игра, импровизация в самом произведении» [9].

Таким образом, на примере рассмотренных нами произведений, а также творчества современного писателя Бориса Акунина можно сделать вывод о том, что приёмы интертекстуальности занимают значительное место в современном литературном процессе. Авторы прибегают к таким приёмам интертекстуальности, как цитирование, аллюзии, реминисценции, а также заимствование с последующей интерпретацией.

Список литературы

1. Акунин Б. Азазель. – М.: Захаров, 2002.
2. Акунин, Б. Чайка / Б. Акунин [Текст] // Новый мир. 2000. №4.
3. Баженова, Е. А. Интертекстуальность // Стилистический словарь русского языка. М., 2003.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1998.
5. Достоевский Ф.М. Идиот. – М., 1997.
6. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. – Киев, 1994.
7. Интертекстуальность в художественных текстах и особенности ее реализации. – [Электронный ресурс]. URL: https://bibliofond.ru/view.aspx?id=667219
8. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: изд-во МГУ, 1987.
9. Красильникова Е.П. Жанровый аспект интертекстуальных связей пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка». [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovyy-aspekt-intertekstualnyh-svyazey-pies-b-akunina-i-a-p-chehova-chayka
10. Макарова В.В. Комедия Б. Акунина «Чайка» в контексте историко-функционального изучения. // ВБГУ. – 2011. – № 10.
11. Сидоренко К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова / Рос. гос. пед. университет им. А.И. Герцена. СПб., 1999.
12. Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2001. – Т.60, №1.
13. Тименчик Р.Д. и др. Итертекстуальность. – [Электронный ресурс]. URL: http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/81a2bdf0-dab0-e177-4fe3-e587d3d6d70c/1007707A.htm
14. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
15. Трускова Е.А. Гипертекст в эстетике современной русской литературы (на примере произведений Б. Акунина). // Вестник ЧГПУ. – Челябинск, 2010. – № 5.
16. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе //Известия АН. Сер. Литературы и языка. - 1997. –Т.56, №5.

Часть 3. Современные аспекты в изучении Узбекской литературы и русскоязычной литературы Узбекистана

Эгамбердиева Гузаль Мадияровна

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана

МЕЖЖАНРОВЫЕ СВЯЗИ В УЗБЕКСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ (на материале дастанов и сказок)

Аннотация

В данной статье расматривается изучение в узбекской фольклористике вопроса межжанровых взаимоотношений в устном народном творчестве, анализируется взаимосвязь эпических жанров и их отношения с другими жанрами. Особое внимание уделяется взаимоотношению сказки и дастана не только с прозаическими жанрами, но и паремическими, лирическими и драматическими жанрами фольклора. Определены принципы раскрытия основной сущности жанровых взаимосвязей, имеющих место в сказках и дастанах.

Ключевые слова: фольклористика, типология, межжанровые связи, миф, мифология, сказка, дастан, бахши, паремические, лирические и драматические жанры.

Жанровая структура узбекского фольклора, будучи весьма разнообразной, формировалась на протяжении многих веков в процессе исторического развития народа, приобретая социальный характер и функционируя в качестве своеобразного духовного источника для своего создателя – народа.

Фольклорные произведения, характерные для определенной нации, приобретая общность со многими жанрами, наблюдаемыми в фольклоре других народов, могут иметь отношение к жанрам, обладающим специфическими для

данного народа свойствами. «К примеру, если для узбекского фольклора характерны такие жанры, как аския, лоф, то в нем отсутствуют каракалпакский толгав и казахский айтыс... Данное явление определяется историей, обычаями, бытом, мировоззрением, чаяниями каждого народа, общественными отношениями и своеобразием раскрывающего подобного рода жизненный уклад фольклора» [12, с.7].

Фольклорные произведения, появившись на ранних ступенях развития человеческого общества, продолжили свое развитие в различные периоды общественной жизни. Хотя фольклор определяется как искусство слова, такие виды искусства, как музыка, танец, также тесно взаимосвязаны с ним.

С данной точки зрения, фольклор обладает довольно сложной синтетической и синкретической формой.

Фольклорные произведения, будучи разнообразными по своей структуре, различаются между собой, однако, в отдельных случаях проявляют определенную общность. В частности, такие жанры, как лоф и аския, характеризуясь диалогической формой, относятся к драматическому виду. А латифа, обладая, в основном, свойством повествовательности, определяется в качестве эпического жанра. Однако, то обстоятельство, что в основе всех этих жанров лежит сатира и юмор, в определенной мере сближает их.

Подобное явление наблюдается и в малых жанрах - пословице и загадке. Их построение, способы рифмовки, художественные средства, задействованные в структуре, проявляют определенную сходность, но в то же время различаются сущностью своего содержания.

Таким образом, межжанровые взаимоотношения в фольклоре представляют собой один из сложнейших вопросов.

В узбекской фольклористике вопросу межжанровых связей посвящены ряд исследований, в числе которых особое место занимают научные труды Г.Жалалова. Чрезвычайно важное значение для дальнейшего изучения проблемы имеет его монография «Ўзбек фольклорида жанрлараро муносабат» («Межжанровые связи в узбекском фольклоре») [5.]

Монография посвящена исследованию проблем, имеющих отношение к жанру сказки. В первой главе данной научной работы рассматривается вопрос о взаимоотношениях волшебных сказок с другими жанрами. В этой части исследования говорится о роли мифологии и малых прозаических жанров - легенд и преданий в формировании аллегорических жанров.

По определению автора, первоначально появлялись предания и легенды о животных, в которых особое место занимали животные тотемные. Позднее, на базе данных малых прозаических жанров постепенно сложились сказки о животных. Автор монографии, говоря о связи между жанрами, отмечает формирование одного жанра под воздействием другого, особую роль в этом процессе трансформации и эволюции художественного вымысла в системе образов.

В следующей части монографии исследуются волшебно-фантастические сказки и их взаимоотношения с другими эпическими жанрами.

Первоначально автором исследуется проблема бродячих сюжетов в сказках. Мотивы из узбекских народных сказок изучаются в плане сопоставления с аналогичными мотивами в структуре сказок, легенд и преданий, приведенных в таких книгах, как «Тысяча и одна ночь», «Калила и Димна», «Тотинамэ».

В части монографии, которая называется «От первобытной жизни к устному творчеству», исследуются мотивы, связанные с изображением в сказках жизни первобытного общества.

Автор отмечает, что в процессе формирования жизненных сказок большое значение имела, в основном, тематическая группа мифов, легенд и сказок другого типа, определяет их взаимопереходы при творческих переработках.

Г.Жалалов в данной монографии в качестве объекта исследования избрал, в основном, освещение вопроса о взаимосвязи жанра сказки с такими жанрами, как легенда, предание, дастан, песня, пословица, загадка, а также взаимоотношения сказки с письменной литературой. Следует отметить и то обстоятельство, что исследованию свойственны расплывчатые обобщения

нежели конкретность анализа материала.

Монография Г.Жалалова «Узбекский народный сказочный эпос»[4] также посвящена вопросам взаимосвязи сказок с другими жанрами. Следует отметить, что данная монография считается русским переводом вышеуказанной книги «Ўзбек фольклорида жанрлараро муносабат». От предыдущей монографии книга отличается лишь своей заключительной главой, которая называется «Грани жанра». В ней повествуется о морфологии сказок, приводятся сведения о мотивах из структуры сказок, о месте динамичных и статичных мотивов в общем построении сюжета, в сравнительном плане изучаются различные варианты сказок.

Здесь также говорится о различных проявлениях конфликта в сказках, о своеобразии инициальных формул. Однако данный аспект не рассматривается в сопоставлении с другими жанрами.

Еще одним исследованием, направленным на разрешение важнейших вопросов, касающихся межжанровых связей в узбекском фольклоре, является книга «Ўзбек фольклорининг эпик жанрлари” (Эпические жанры узбекского фольклора) [12.]. Она представляет собой сборник статей, в который включены исследования видных узбекских фольклористов. В статье Т.Мирзаева и Б.Саримсакова «Дастан, его виды и историческое развитие» приводится широкий круг сведений об исторических, основах узбекской дастанной школы, классификации и этапов формирования дастанов.

Говоря о роли исторических песен в формировании эпоса, в качестве фактического материала приводятся отдельные эпические отрывки из произведения Махмуда Кашгари «Дивану лугатит турк». Следующая статья в книге принадлежит перу К.Имамова, которая называется «Узбекские народные сказки». В данном исследовании приводится ряд сведений, касающихся классификации древнейших образцов узбекских народных сказок, их взаимосвязи с другими прозаическими жанрами - легендами, преданиями, а также говорится о месте песен в структуре сказок и их роли в художественной канве произведения. Рассмотрен также вопрос поэтики сказок.

Одним из исследований, в котором предпринята попытка глубокого научного анализа вопроса межжанровых связей в узбекском фольклоре, является статья Б.Саримсакова «Диффузия эпических жанров» [10]. В статье отмечается, что вопрос взаимосвязей и взаимовлияний фольклорных жанров представляет собой достаточно обширную и сложную проблему. Предлагается определение таких терминов, как «трансформация», «диффузия». В работе достаточно глубоко изучены и проанализированы взаимоотношения мифа и сказки. В данной связи затрагивается вопрос и о взаимоотношениях мифа и героического эпоса: освещается вопрос о воздействии мифологии на дастан «Алпамыш».

В статье Г. Акрамова «Взаимосвязь мифологии с отдельными эпическими жанрами» [1.] основное внимание уделено взаимоотношениям мифа и сказки. Анализируется достаточно сложный процесс перехода мифа в сказку. Взаимосвязи мифа и эпоса рассматриваются частично на основе дастанов из цикла «Гороглы». Отмечается, что эпос, представляя собой совершенно новое явление в художественно-эстетическом развитии, многое воспринял непосредственно от мифологии и возник в качестве своеобразного ее отрицания.

Особого внимания заслуживают исследования К.Имамова, в частности, его статья «Сказочные мотивы в дастанах» [7, с.97-104]. В данной работе говорится о роли в композиционном построении дастана «Зевархан», записанного от Фазыла Юлдаш-оглы, таких сказок, как «Озодачехра», «Маликаи Хуснобод», «Оклеветанная невеста». В широком сравнительном аспекте исследуются мотивы испытания из сказок и дастанов. Отмечается, что любовно-романический жанр узбекского народного эпоса с точки зрения своей идейной тематики, композиционных особенностей, системы образов, проявляет определенную близость к волшебным и любовно-приключенческим сказкам. В статье «К вопросу об интерпретации идеального героя в сказках и дастанах» [9] вышеназванного автора также освещается вопрос о взаимоотношениях сказки и дастана. Мотив чудесного рождения героя сказок и дастанов исследуется на основе сказок «Килич батыр», «Олмос батыр», «Кирон батыр», а также дастана «Алпамыш». Автор статьи особо отмечает тот факт, что изображение

богатырского роста идеального героя в сказках определяется в качестве сверхъестественного явления и наполнено фантастическими домыслами, а в дастанах оно приближено к реальной действительности, здесь весьма заметно стремление к реальному отображению происходящих событий.

В узбекской фольклористике осуществлено еще одно исследование, имеющее непосредственное отношение к вышеуказанной проблеме - статья С.Алимова «Тарихий-фольклорий жараён ва жанрлараро муносабат» («О межжанровых связях») [2]. В работе дан краткий обзор исследований вопроса межжанровых связей в узбекской фольклористике. Кроме этого, высказаны некоторые суждения, касающиеся взаимоотношений между жанром загадки и сказкой «Айджамал и плешивый». Отмечается наличие переходящих друг в друга синтаксических формул, пожеланий в процессе взаимных типологических связей среди таких лирических жанров, как «Ё,рамазон», «Алла», «Хуйя», которые характерны для детского фольклора, а также то обстоятельство, что типологическими свойствами данных жанров являются повторы слов в стихах.

В узбекской фольклористике освещение научно-теоретических проблем межжанровых связей было начато Х.Зарифом и В.М.Жирмунским, однако, исследования взаимосвязей самостоятельных со структурально - типологической точки зрения жанров наблюдается, в основном, в 70-е годы. Трактовка проблемы межжанровых связей в вышеприведенных исследованиях характеризуется во многом некоторой обобщенностью толкования, имеет преимущественно обзорный характер. Помимо этого, большинство исследований посвящено прозаическим жанрам. Хотя вопрос о взаимосвязях жанра сказки и дастана и освещен достаточно широко, но исследования, прежде всего, направлены на раскрытие идейно-тематических особенностей данных жанров. Изучение вопроса межжанровых связей со структурально - типологической точки зрения, определение генетических корней жанров в ходе данного процесса представляет собой один из аспектов, остающейся вне зоны внимания исследователей.

Как известно, фольклор отличается большим разнообразием своих

эпических жанров, и детальное рассмотрение каждого из них не входит в орбиту нашего исследования. Главной нашей задачей является освещение общих связей, имеющих место среди эпических жанров, в частности, связей на основе взаимоотношений сказки и дастана. Краткое рассмотрение вопроса о взаимоотношениях других прозаических жанров фольклора будет предпринято в целях более глубокого освещения интересующего нас аспекта исследования. Поскольку,» ... данные жанры, находясь во взаимосвязи, постоянным образом дополняли и обогащали друг друга, получая при этом дальнейшее развитие» [8, с.4].

Ученые-фольклористы такие прозаические жанры, как миф, легенда, предание, сказка, классифицировали, согласно их природе, в качестве самостоятельных жанров, определяя при этом их границы. Однако в обычной народной среде достаточно редко обращается внимание на различия между данными жанрами и довольно часты случаи, когда легенда повествуется в качестве сказки, а предание - легенды. В ряде случаев отдельные детали легенд могут переходить в структуру сказок. Как отмечает профессор К.Имамов, эпизод из легенды «Искандер двурогий», в котором повествуется о том, как парень, взяв правителя на прицел, убивает его, отсутствует в узбекской версии легенды, но, в свою очередь, включен в финальную часть сказки «Золим шох» («Правитель-деспот») [8, с.5]. Такие явления встречаются довольно часто. Легенда «Гулдурсун», получившая широкое распространение в Хорезме, в некоторых случаях повествуется в форме сказки, а в ряде случаев воспринимается в качестве предания, связанного с монгольским нашествием. На самом деле, такие жанры, как миф, легенда, предание, сказка, с точки зрения формы и содержания проявляют определенную взаимную близость и, постоянно дополняя друг друга, получают дальнейшее развитие.

В связи с тем, что основным объектом нашего исследования является вопрос о взаимоотношениях сказок и дастанов, следует остановиться и на рассмотрении некоторых малых жанров, оказавших определенное воздействие на развитие вышеуказанных жанров. В частности, если обратиться к

взаимоотношению сказки и песни, то между ними наблюдается множество взаимосвязанных сторон. В структуру отдельных сказок введено от пяти до десяти песенных отрывков. Например, основу сказки «Бектемир батыр» составляют десять стихотворных отрывков [9, с.89-101]. Данные стихотворные отрывки занимают важное место в композиции сказки. Характерно то, что сказка, обладая большим объёмом и сложной композицией, по своему сюжетному построению в большей мере проявляют близость к дастанам. Если учитывать тот факт, что приведенные в них песни, в основном, представляют собой изложение внутренних переживаний, то еще более наглядно проявляется их сходство с дастанами. В частности, первая песня является стихотворным изложением жалобных слов старухи, доведенной до отчаяния в результате неосмотрительных действий Бектемира. Известно, что в узбекском фольклоре существуют песни-причитания. Причитания, плач, будучи связанными со страданиями, проявляются наглядно именно благодаря поэзии. Внутренние переживания, излагаемые в стихотворной форме, приобретают особую силу воздействия, закономерно привлекая к себе внимание слушателя.

Еще одним аспектом, привлекающим к себе внимание в сказках, являются эпизоды, связанные с отправлением главного героя в далекие края в поисках суженой, его прощание с родным краем, родственниками, обращение к своему коню с получением обратного ответа. Данные эпизоды на самом деле напоминают композиционное строение, характерное для дастанов. Также следует отметить и тот факт, что все эти эпизоды раскрываются посредством лирического изображения. А это, в свою очередь, еще больше приближает сказку к способу изображения, характерного для дастана. Последующие стихотворные отрывки также связаны с деятельностью главного героя произведения. Бектемир, добравшись до места обитания своей возлюбленной Оқбилак ойим, проходя по саду, поет песню. Когда на его голос сбегаются девушки, он, обращаясь к ним, снова поет песню. Данные эпизоды проявляют сходность с деятельностью главных героев многих дастанов. Возлюбленная главного героя сказки Ок билак, после того, как Бектемир был убит по приказу правителя Шавката, декламирует

стихотворение, посвященное памяти своего любимого, а затем, оседлав коня Бектемира, отправляется на его родину. Узнав о случившемся, мать и сестра главного героя также декламируют стихотворение в его память. В связи с тем обстоятельством, что все эти стихотворения имеют отношение к жанру песни, изображение данных скорбных эпизодов получает большую силу воздействия. Следовательно, песни, задействованные в структуре сказки, приводятся не в случайной форме, а вытекают из общей логики происходящих событий.

Основной функцией песен в структуре сказки является раскрытие эмоциональной силы изображаемых событий, отображение лирического настроя. В свою очередь, следует отметить и то обстоятельство, что песни могут иметь место в структуре не всех сказок.

Если обратиться к сказке «Бектемир батыр», то данное произведение больше напоминает дастан, чем сказку. Однако в нем преобладает характерный для сказок фантастический дух. В частности, здесь главный герой, заколотый кинжалом, снова оживает в финале сказки. Помимо этого, песенные отрывки с точки зрения художественности достаточно поверхностны и разрозненны. Если обратиться к данной и подобного типа сказкам, то несложно убедиться в том, что под воздействием песен, входящих в их структуру, эти произведения приобретают своеобразную форму, напоминающую дастан.

Не исключено и то обстоятельство, что дастаны, появившиеся на основе сказок, сформировались под воздействием произведений подобного типа, так как эти сказки, попав в поле зрения и творческую лабораторию талантливых бахши, в результате сильной импровизации могут чудесным образом превратиться в дастан.

В структуре сказок имеют место не только песни, но и множество малых жанров. В частности, «... загадка в сказке выполняет функции установления характера и своеобразной специфики образов и персонажей, определения мудрости или же глупости, и усиливает сатирическую и художественную стороны содержания» [6, с.41].

Кроме этого, «... многие бытовые сказки проявляют близость к анекдотам-

латифа. Можно сказать, что некоторые бытовые сказки были созданы на основе латифа благодаря силе памяти сказителя» [3, с.17].

В свою очередь, в сказках могут быть задействованы и образцы, характерные для таких жанров, как пословицы, аския, лоф. Все они неразрывно связаны с основной задачей, разрешаемой в сказке, и вытекающей из нее идеей.

Таким образом, сказки обладают довольно устойчивыми связями не только с прозаическими жанрами, но и паремическими, лирическими и драматическими жанрами фольклора.

Если же обратиться к дастанам, то следует отметить, что все наши вышеприведенные суждения, касающиеся каждого жанра, имеющего отношение к сказкам, в полной мере относятся и ко всем дастанам. Разумеется, в деятельной форме они задействованы не во всех дастанах. Наиболее значительными представляются взаимоотношения дастана и песни, пословицы и дастана. Данное обстоятельство объясняется тем, что большая часть событий в жанре дастана отображается посредством лирики. В дастанах большое внимание уделяется социально-бытовым вопросам и бахши не представляют свою речь без использования пословиц. В должной мере в структуре дастанов задействованы загадки, латифа, аския.

Естественно, что данный аспект требует особого исследования.

Дастаны представляют собой монументальный и весьма сложный жанр, что служит основой сохранения в них в полной форме синкретической природы фольклора. В них в тесном единстве проявляются поэзия и проза, музыка, а в хорезмской дастанной школе даже танец. Передача всех этих аспектов в комплексной форме представляет собой значительную трудность и по этой причине, дастаны исполняются со стороны профессиональных бахши.

Если обратимся к вопросу о взаимоотношениях дастана с другими фольклорными жанрами, то, прежде всего, следует отметить тот факт, что самым близким к нему жанром является сказка. Во-первых, сказка, представляя собой такой же сложный эпический жанр, что и дастан, с точки зрения объекта изображения проявляет близость к дастанам.

Во-вторых, все паремические, лирические и драматические жанры, встречающиеся в структуре сказок, в такой же степени задействованы и в дастанах.

В-третьих, сказка, несмотря на то обстоятельство, что сама по себе является популярным жанром, весьма тесно связана с репертуаром профессиональных исполнителей, а творчество сказителей и бахши имеют определенную близость.

В-четвертых, песни, которые имеют место в структуре отдельных сказок, исполняются профессиональными сказителями под соответствующий аккомпонемент, и в этом отношении сказки приближаются к исполнению дастанов.

В-пятых, такие аспекты, как эпический герой, эпический конь, чудесное оружие главного эпического героя, принципы выдвижения условий в процессе сватания среди фольклорных жанров проявляются только в сказках и дастанах.

В-шестых, инициальные формулы, характерные для эпических произведений, получают свое полнокровное раскрытие именно в жанрах сказки и дастана и в качестве основных художественных средств представляют собой важное орудие в руках профессиональных сказителей при отображении событий.

Если при исследовании исходить из данных принципов, то можно раскрыть основную сущность множества жанровых взаимосвязей, имеющих место в сказках и дастанах.

С научной точки зрения очевидно, что события из сказок не всегда переходят в структуру дастанов. Кроме этого, не каждую сказку можно переизложить в дастан. Согласно нашим наблюдениям, взаимное воздействие сказок и дастанов, взаимопереход мотивов и образов происходит с самых древнейших времен. Данный процесс в течение многих веков осуществлялся различными способами и разными путями. Например, миф и сказка очень близки друг другу. В структуре дастанов также часто встречаются мифологические мотивы. Даже в героических дастанах, в большей степени направленных на отображение реальной действительности, они занимают свое устойчивое место.

Данное обстоятельство весьма затрудняет решение проблемы определения их прямого перехода в структуру дастанов или их гибридизации посредством сказок.

На основе исследований, касающихся изучаемой темы, которые приведены в самом начале данной главы, и собственных наблюдений процесс взаимного воздействия и взаимоперехода сказок и дастанов можно разделить на несколько аспектов:

1. Мотивы, вошедшие и обосновавшиеся в структуре дастанов из мифов и сказок.

2. Переход в дастаны образов, характерных для мифов и сказок.

3. Дастаны, сформировавшиеся непосредственно на основе сказок.

4. Художественные средства, вошедшие в поэтику дастанов под воздействием художественных элементов сказок.

Сферу данных принципов можно расширять до бесконечности. Однако суть дела заключается не в количестве элементов, вошедших в дастаны из сказок, а, пожалуй, в их творческой переработке согласно требованиям жанра дастана и приобщения к новым художественно-эстетическим принципам.

Если обратиться к первому принципу, то возникновение мотивов, характерных для мифов и сказок, в процессе обогащения ранних эпических образцов, формировавшихся в качестве первоначальных исторических песен, по мере их отдаления от времени своего появления различного рода художественными выдумками представляет собой факт, который весьма трудно оспорить.

Что же касается второго аспекта, то весьма естественным представляется то обстоятельство, что наряду с мотивами, характерными для мифов и сказок, начинают свое проникновение и образы, свойственные для данных жанров. Примером чему могут служить образы дива, пери, старухи - ялмоҳиз, которые проявляют свою деятельность в дастанах.

Вопросы, составляющие основу третьего принципа, имеют отношение к более поздним ступеням развития человечества и приходятся примерно на

период развития феодализма. Основную роль в претворении в жизнь данного принципа играли лица, занимавшиеся индивидуальным творчеством, так как создание дастана на основе сказки, представляя собой довольно сложный творческий процесс, требовало, помимо умения устной импровизации еще и общей грамотности, знания письменной литературы.

Последний аспект тесно связан с вопросами, составляющими основу трех предыдущих принципов. Это объясняется тем, что каждый мотив или образ в процессе своего освоения в структуре другого жанра в совместной форме переносит и художественные приемы изображения.

Таким образом, при исследовании проблем взаимоотношений сказки и дастана основное внимание следует обратить на то обстоятельство, что мотивы, образы и средства художественного выражения, согласно требованиям нового жанра, могут подвергаться определенным или достаточно серьезным изменениям.

Выше уже отмечалось, что фольклорные жанры находились в постоянном взаимодействии, параллельно развивались, взаимно дополняя друг друга. Сказанное свойственно также и жанрам сказки и дастана.

Сказки на протяжении долгого времени не только оказывали воздействие на дастаны, но и сумели сохраниться в качестве самостоятельного жанра, в отличие от мифов, которые растворились в их структуре. Одним из основных причин этого является то, что сказки и дастаны различаются манерой своего исполнения и составом аудитории. Известно, что и в настоящее время сказка имеет своего повествователя и соответствующую аудиторию, а дастан - своего исполнителя и своего слушателя.

Следовательно, хотя жанры и подверглись взаимной диффузии, трансформации они сумели сохранить свое жанровое своеобразие. Основную роль при этом сыграло то обстоятельство, что у каждого жанра имелась своя специфическая аудитория, так как отсутствие слушателя-аудитории в закономерной форме приводит к забвению жанра.

Изменения в жанрах дастана и сказки, которые произошли на основе

взаимного воздействия, закономерностей диффузии, определенная переработка мотивов, образов и поэтических деталей, а также возникающие при этом вопросы эволюционного порядка, представляют собой важнейший объект исследования проблемы межжанровых взаимоотношений.

Таким образом, фольклорные жанры, зародившись на заре человечества, пережили довольно длительный и сложный процесс развития, прежде чем приобрели современный облик. В их основу заложено глубочайшее синкретическое свойство. Жанры, подвергаясь взаимному воздействию в процессе развития, функционировали взаимно обогащая и развивая друг друга. Направленность каждого из жанров на освещение какого-либо важного аспекта жизни объясняет их первоначальную тесную близость друг другу. Наибольшей близостью друг другу характеризуются паремические жанры, которые во многом приобретают типологическое родство. В качестве подтверждения можно привести факты близости пословиц к загадкам с точки зрения своей формы и содержания, возможность проявления одного и того же выражения как в форме пословицы, так и в форме загадки.

Об известной близости фольклорных жанров свидетельствует и то обстоятельство, что пословицы послужили в качестве своеобразного трамплина в процессе формирования песен, а загадки явились основой для возникновения отдельных сказок.

Древнейшие связи фольклорных жанров, древность их генетических корней подтверждается и тем, что одно определенное произведение в фольклоре родственных народов проявляется в двух различных жанрах.

В то же время, данные паремические и лирические жанры, отличаясь друг от друга с точки зрения процесса исполнения и объекта изображения, дают возможность определения их в качестве отдельных жанров.

Например, специфическими жанровыми признаками песен является заложенная в их основу глубочайшая эмоциональность, пословицу характеризует категорическое суждение, а основу загадки составляет определенная разгадка.

В свою очередь, все эти жанры принимают весьма деятельное участие в структуре произведений, характерных для эпического жанра. Согласно логике излагаемых событий, они в уместной форме получают свое воплощение, занимая важное место в композиции и художественной канве произведения.

Такие жанры, как миф, легенда, предание, сказка и дастан, также обладают довольно близкими взаимоотношениями. Такие явления, как функционирование мифов в структуре сказок и дастанов, взаимное обогащение в ряде случаев легенд, преданий и сказок, а также их взаимная диффузия, неоднократно отмечались в фольклористике.

Помимо этого, в структуре сказок и дастанов достаточно часто используются такие жанры, как латифа, лоф, аския, которые вкрапляются в тексты согласно требованиям жанра и служат целям раскрытия сущности их содержания. Данная специфика в большей степени свойственна дастанам, чем сказкам, так как дастан, будучи более объёмным произведением, способен в полнокровной форме отразить события, происходящие в реальной действительности.

Взаимоотношения сказки и дастана представляют собой довольно сложный и многогранный вопрос.

Данные жанры во многих отношениях проявляют определенную близость друг другу.

По сравнению с другими жанрами фольклора, они обладают большими возможностями для широкого и всестороннего изображения реальной действительности.

В процессе исследования взаимоотношений сказки и дастана, их структурно - типологического анализа, освещаются и получают разрешение многие проблемы, специфичные для этих жанров.

Свой современный облик дастаны приобрели в период, когда уровень мышления человечества достиг высочайшей степени своего развития. В дастанах воплотились многие другие фольклорные жанры. Композиция дастанов, песенные тексты, занимающие место в их структуре, музыкальное

сопровождение, культура речи, повествование, основанное на мастерском владении искусством слова, - все это в совокупности нашло свою переработку на самом высоком уровне. В сказках данные факторы отсутствуют. В дастанах не только подвергаются переработке мотивы, образы, композиционное построение, характерные для сказок, но и получают более реальное, полнокровное отображение на новой ступени своего развития.

Также жанры, как латифа, лоф, аския, задействованные в структуре дастанов, были также переработаны согласно композиции дастана, системе событий.

Паремические жанры, в основном, сохранились в качестве элементов, придающих красочность речи.

Разумеется, между сказителем и бахши существуют значительные различия. Каждый человек, обладающий сильной памятью и усвоивший определенную манеру повествования, способен прославиться в качестве сказителя. Однако, в облике бахши находит свое воплощение талантливая творческая личность, которая в полной мере овладела культурой речи, способна разбираться в музыке, прочно хранить в своей памяти десятки дастанов, воспринимать душевное состояние слушающей аудитории и контролировать их поведение с помощью разнообразных художественных приёмов.

Данный фактор представляет собой основную характеризующую силу, вызывающую к жизни различия между сказкой и дастаном. Сказка и другие фольклорные жанры, получая переработку в творческой лаборатории конкретного профессионала-бахши, приобретают свою новую жизнь.

Список литературы

1. Акрамов Ғ. Мифологиянинг айрим эпик жанрлар билан ўзаро муносабати. // Ўзбек фольклорининг эпик жанрлари.- Т.: “Фан” 1981.
2. Алимов С. Тарихий-фольклорий жараён ва жанрлараро муносабат. – Т.: Тошкент Давлат маданият институти, 1993.
3. Бекназаров Қ. Ўзбек халқ маиший эртаклари, НДА, Т., 1993.
4. Жалолов Г. А. Узбекский народный сказочный эпос. - Т.: “Фан”, 1980.
5. Жалолов Ғ. Ўзбек фольклорида жанрлараро муносабат. - Т.: “Фан”, 1979.
6. Имамов К. Генезис и поэтическая трансформация жанров узбекской устной прозы. АДД. – Т.: 1986.
7. Имомов К. Достонларда эртак мотивлари. // Фозил шоир. - Т.: “Фан”, 1973. – Б. 97 – 104.
8. Имомов К. Ўзбек халқ прозаси. - Т.: “Фан”, 1981.
9. Олмос ботир, Т., 1984, 89-101-бетлар.
10. Саримсақов Б. Эпик жанрлар диффузияси. // Ўзбек фольклорининг эпик жанрлари. - Т.: “Фан”, 1981.
11. Ўзбек фольклорининг эпик жанрлари». – Т., «Фан» 1981.

Насирулла Миркурбанов

Профессор кафедры русского литературоведения

Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ПУТИ И ФОРМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Аннотация

В исследовании сделана попытка определить места и роли, путей и форм межкультурного диалога в пространстве современного литературного процесса.

Утверждается, что художественная литература аккумулирует и катализирует все национально-культурные доминанты, в ней отражается самосознание народа, его менталитет, национальный характер, образ жизни, традиции, обычаи, мораль, система ценностей, мироощущение, видение мира.

Путем привлечения научных работ широкого круга видных российских и зарубежных ученых, а также фактического материала, предпринята попытка осмысления межкультурного диалога как явления общественно-политической жизни рассматриваются проблемы трансфера и межкультурной диффузии и перевода как наиболее плодотворных и активных форм межкультурного диалога в современной литературе

Ключевые слова: межкультурный диалог, национально-культурные доминанты, перевод, межкультурная диффузия, трансфер, образ.

Глобализация общества является сегодня одной из наиболее важных тенденций развития мировой цивилизации. Она оказывает определяющее воздействие практически на все сферы жизнедеятельности общества: экономику, политику, науку, образование и культуру. Результатом процесса глобализации стали широкие возможности общения носителей разных культур друг с другом. В контексте взаимодействия культур сегодня функционируют фактически все международные, межгосударственные, а часто и внутригосударственные институты.

Как показывает опыт, чтобы эффективно поддерживать эти разнообразные и многоуровневые контакты уже совершенно недостаточно только владение соответствующим языком, а необходимы знания норм, правил, традиций, обычаев и т.д. другой культуры. И поэтому Президент Узбекистана Ш.М. Мирзиёев в ходе выступления на заседании Совета глав государств СНГ выдвинул идею проведения в 2021 г. в г. Ташкенте конференцию «Культурное наследие стран СНГ». Предложение это было единогласно поддержана всеми странами-участницами Совета, так как актуальность и востребованность этого мероприятия не вызывает сомнения [5].

Конечно же, участие на международных форумах, обмен мнениями, пусть иногда и полемический, по тем или иным проблемам – это всё-таки, в первую очередь, диалог. Диалог представителей разных государств, разных мировоззренческих позиций, различных этнонациональных сообществ и, наконец, разных культур.

Более обобщённо - под межкультурным диалогом сегодня философы и культурологи понимают, прежде всего, диалог мировоззрений. Именно мировоззрение, считают они, определяет систему жизненных ориентиров носителей определенной культуры, их нравственные установки и поведенческие нормы.

Межкультурный диалог может затрагивать различные сферы деятельности человека и общества в целом, принимать разнообразные формы, используя при этом общественно-политические инструменты, а также посредничество фольклора и литературы, других видов искусства, культуры и науки.

Диалог же культур, как правило, строится на приоритете общечеловеческих и межкультурных ценностей и по сути своей является средством осуществления коммуникационных связей, прокладывающим путь к межкультурному взаимодействию в том числе. Причем, обмен культурной информацией, то есть установление культурного диалога происходит в момент межличностного общения, когда идет процесс передачи и усвоения полученного информационного сообщения от одного человека к другому. И вот этот обмен

культурной информацией, установление культурного диалога между различными сообществами призваны и могут осуществлять, по мнению главы нашего государства, только «...знающие, умные, образованные люди...». Известно, что благодаря межкультурному диалогу происходит взаимообмен и взаимообогащение культур и всё это носит многоуровневый и довольно сложный характер. Но само понятие «диалога» приобрело в науке очень широкое толкование: от философского (М.Бахтин)[15], семиотического (Ю.Лотман)[1], культурологического (К.Гирц)[6] до религиозного (М.Элиаде)[19].

Изучение диалога культур сегодня становится особенно актуальным, так как диалог в области гуманитарного знания, культуры в целом раздвигает границы общения между народами, государствами и цивилизациями. В тоже время межкультурный диалог способствует лучшему познанию и обогащению национальной культуры, самоидентификации нации, цивилизации и человека.

Литература является важнейшей частью культуры народа, она отражает своеобразие национального культурно-философского дискурса, включавшего в свой состав метафоричность языка и поэтичность мышления, формирование концептов, отражающих всю систему ментальных особенностей тех или иных народов. И поэтому изучение проявлений тех или иных особенностей межкультурного диалога в литературе отдельной страны или ряда литератур является, безусловно, востребованным.

Особенно важно, на наш взгляд, определить место и роль межкультурного диалога в пространстве современного литературного процесса, в целях выявления причин активного интереса писателей к жизни и культуре другого этноса, а также форм и путей «заимствования» и «использования» артефактов, и архетипов иной культуры при создании произведений собственно национальной литературы.

Выше мы уже отмечали, что диалог культур – это важная и неотъемлемая часть каждой нации, каждой страны. Диалог пронизывает всю нашу жизнь. По своей сущности он является средством осуществления коммуникационных связей, условием взаимопонимания людей. Взаимодействие культур, их диалог -

наиболее благоприятная основа для развития межэтнических, межнациональных отношений. Межкультурный диалог проявляется в разных сферах. «Он - необходимое условие научного поиска истины и процесса творчества в искусстве. Диалог — это понимание своего «Я» и общение с другими. Он всеобщ и всеобщность диалога общепризнана» [16]. Так же как в политике, экономике диалог культур прослеживается и в литературе. Если вникнуть в особенности любого художественного произведения той или иной национальной литературы, то обязательно найдется ссылка на культуру другого народа или другого времени. Очень часто литературоведы и критики, фольклористы и культурологи изучают литературные произведения на предмет того, каким образом явления одной культуры проникают в пространство другой, как этот феномен проявляется в литературе, и в целом влияет на поликультурную панораму современного литературного процесса.

Конечно, «в части литературы русская культура относительно вовлеченных в единую культурно-историческую общность наций и народностей являла собой крупную цивилизацию, зону для переноса своей языковой культуры, одновременно испытывая влияния, сопряженных с ней культур, в частности, центральноазиатской» [17]. Но равноправного партнерства в диалоге не было. Был этнографический интерес к экзотике «чужого» мира, были попытки исследовать этот мир, но с позиции «старшего брата», и была граница между двумя мирами, двумя культурами, преодолеть которую ни Пушкин, ни Лермонтов, ни кто-либо другой (за исключением, может быть, только Н.Гоголя) в XIX веке не смогли в силу разных причин. Одна из них -неготовность к диалогу. Ю.М.Лотман в своем исследовании семиотики культуры определил необходимое условие протекания диалога: «Диалог должен обладать. одним свойством: поскольку транслируемый текст и полученный на него ответ должны образовывать, с некоторой третьей точки зрения, единый текст, а при этом каждый из них, со своей точки зрения, не только представляет отдельный текст, но имеет тенденцию быть текстом на другом языке, транслируемый текст должен, упреждая ответ, содержать в себе элементы перехода на чужой язык.

Иначе диалог невозможен» [20].

Интерес к культуре другой нации, создание литературы многонациональной и интернациональной - это уже реалии XX века, когда появился и стал активно использоваться новый термин «русскоязычная литература», ибо после 1917 года в русской литературе и литературах народов, входящих в состав новой империи, называемой Советский Союз, возникли произведения «пограничного» характера. когда «писатель мыслит в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной культуры» [7].

Русскоязычная литература начала XX века на территории бывшей Российской империи создавалась в окружении «разноуровневых» литератур. Именно это «окружение» стало одной из причин процесса формирования «пограничной» русскоязычной литературы, процесса зарождения межкультурного диалога в рамках русского языка и русской литературы.
Другой причиной, побудившей писателей к созданию поликультурного поля русской литературы, был приход в литературу «человека из народа». Интерес к жизни простолюдина, его манере говорить, создавать свой этический и эстетический мир, основанный на фольклорной культуре, явно ощущался в произведениях постреволюционных лет. В огромном количестве появлялись художественные тексты, ориентированные не на нормативный литературный язык, а на, разговорную речь.

В России, после событий 1917 года, создалась своеобразная ситуация. Перед литературой страны стояла новая и, практически невозможная прежде задача- создать образ людей разных национальностей, преодолевающих социальную и национальную отсталость; с другой - интерес к национальной культуре, национальным особенностям был связан с тем, что в литературу пришел целый пласт писателей (представителей разных наций и народностей) с желанием рассказать о своем этносе и как бы «влить» его культуру в культуру страны-домена, не потеряв при этом национальной самобытности.

Литература XX века (особенно 1920-30-х годов) вплотную обратилась к

созданию образа «чужих» национальных миров. Б.Лавренев, Н.Никитин, Л.Сейфуллина, Л.Леонов, И.Бабель, М.Шолохов, Вс.Иванов, В.Шишков, А.Веселый, А.Неверов и многие другие писатели на страницах своих произведений отобразили героя из народа, который «ворвался» в литературу со своим мировоззрением, со своим уровнем культуры.

Русские писатели и писатели национальных окраин начала XX века в чем-то интуитивно, а в чем-то и осознанно пришли к пониманию возможностей и настоятельной необходимости межкультурного диалога в рамках русского языка и способов отражения «инокультуры» в эстетическом поле новой, как она называлась, многонациональной литературы. Поэтому сегодня мы имеем большое количество произведений, продемонстрировавших в своё время возможности поликультурной литературы.

В довольно интересном и основательном исследовании проблем межкультурного диалога в литературе XX века доктора филологических наук А.В. Подобрий сформулированы базовые принципы анализа произведений литературы, в которых шел «диалог» культур. Создав методику анализа поликультурных текстов, автор диссертации получила возможность выяснить семантику диалога национально-культурных традиций на страницах произведений Л.Леонова, М.Шолохова, И.Бабеля и Вс.Иванова как на уровне внешней (лексический уровень, уровень языковых средств), так и на уровне внутренней форм. Система маркеров, использованная писателями, позволила исследовательнице достаточно четко реконструировать способы построения диалоговых межкультурных отношений в литературе 20-х годов XX века.

«Мы пришли к выводу, - пишет Подобрий А.В., - что, независимо друг от друга, писатели 1920-х годов стремились «нащупать» способы создания образа «иного» мира на страницах русскоязычного произведения, сделать «чужие» миры достоянием русского читателя. Каждый из авторов строил «разноуровневый» диалог культур» [11].

Первый вариант диалога, по утверждению А.Подобрий, - когда в диалог включались субкультура и культура-домен, например, казацкая и русская,

одновременно шло противостояние патриархальной казацкой субкультуры и новой й культуры. И Шолохов, и Иванов зафиксировали разрушение субкультуры казачества в самом сердце этой субкультуры - в семье. Писателям удалось на разных уровнях - от лексического до уровня внутренней формы произведения - показать и самобытность культурного мира казака; и его патриархальность, не нашедшую в вихре гражданской войны жизненных сил, чтобы устоять.

Второй вариант диалога, по мнению исследовательницы, когда, например, в новеллах И.Бабеля в рамках русского языка в диалоговые отношения включаются мир самобытной, древнейшей еврейской культуры (а в некоторых новеллах - польской) и мир казацкой субкультуры.

В результате анализа новелл «Конармии» А.Подобрий делает вывод, что Бабель хотел найти пути взаимопонимания между людьми различных национальных и культурных ориентиров, пытался соединить в душе и сознании своего героя-рассказчика Лютова и древнейшие, заложенные на генном уровне, национально-культурные основы миропонимания, и новую революционную идею, несущую, с одной стороны, разгул и анархию, а с другой - воспринимавшуюся едва ли не как новая религия, освобождавшая человека от, во многом устаревших и мешавших жить, традиций и обрядов, сохранивших лишь форму, но потерявших содержание. Однако в конечном итоге писатель приходит к неутешительному выводу: великая идея интернационала потерпела крушение. А произошло это потому, что диалог между культурами, построенный на насилии и пренебрежении к национальной специфике, невозможен.

В работе очень достоверно и убедительно излагается и третий вариант диалога. А. Подобрий анализирует новеллы Вс.Иванова и Л.Леонова и приходит к выводу, что эти писатели в своих произведениях пытались на русском языке создать образ «чужой» культуры, где в своеобразный диалог включались русский язык как язык автора, язык, закрепивший в себе тип национальной культуры, и содержание рассказа, его образность, тропика.

Таким образом, создаётся некий обобщенный образ непривычной, во

многом даже экзотичной для русского читателя национальной картины мира. Вс.Иванов и Л.Леонов «построили» образный мир культуры Востока («Возвращение Будды», «Халиль», «Туатамур»), Алтая («Алтайские сказки») и Кореи («Шо-Гуанг-Го, амулет Великого Города»).

В «Возвращении Будды» Иванов «реконструирует» и несколько видоизменяет своеобразный монгольский миф, сложившийся в русской культуре и литературе. В итоге вывод, к которому приходит писатель, однозначен: человек способен стать носителем различных национально-культурных ценностей, если готов принять «чужое», соединить со своим, родовым, не отвергать непривычное, а найти возможности диалога между ними. Сафронов проходит трудный путь «вхождения» в чужую культуру: то сравнивая ее со своей, привычной, то напрочь отвергая, то принимая безоговорочно.

В отличие от «Возвращения Будды» в «Алтайских сказках» Иванова диалог идет на уровнях: 1) фольклорный рассказчик - литературный автор и 2) алтайская культурная традиция, отразившаяся в образности, манере повествования сказителя - русская традиция, запечатленная в языке, на котором написаны сказки. Такие формы диалога позволили читателю не только насладиться прекрасной стилизацией, но и представить те этические и нравственные законы, которые запечатлены фольклором каждой нации, найти общее, что объединяет их. Л.Леонов сделал достоянием советской литературы мир восточной культуры, в сознании русского читателя маркированный определенными «штампами»: лесть, неторопливость, пышность слов и одежд, коварство и т.п.

В «Халиле» и «Туатамуре» эти маркеры вступают в диалог с культурным мировидением читателя. Целые фразы, не переведенные на русский язык, призваны создать атмосферу чужого мира, в границах русского языка они выглядят чужеродными. И столь же чужеродными оказываются не только слова, но и поступки, философия героев Леонова, кажущиеся безнравственными или глупыми русскому читателю. Однако «противостояние» двух миров, двух культур заканчивается там, где речь идет об общечеловеческих ценностях,

прежде всего о любви.

Противопоставление мира Востока миру Запада, как и противопоставление различных культурных ценностей этих миров, обращение к религиозным книгам, заключившим в себе мудрость поколений, обращение к фольклору и мифологии нации — вот основной прием, использованный писателями для создания образа «чужого» мира.

По мнению известного российского культуролога А.П.Давыдова: «Диалог культур — вот та середина, та вечно новая целостность, в которой переплавляется непродуктивное в продуктивное, одно неравенство в другое, статика в динамику, традиция в инновацию, переосмысливается старое и новое в-третьих смыслах, происходит формирование уникального особенного, через которое только и возникает новое видение всеобщего» [3].

Одной из постоянно действующих в историческом процессе форм трансфера является *конструктивный диалог культур,* уходящий корнями в глубокую древность. В определенной мере способствовал этому феномен двуязычия (билингвизма), закономерно ведущий к появлению писателей, объединяющих в своем творчестве достижения по крайней мере двух национальных культур [23]. Свободный доступ в последние годы к архивным фондам бывших республик СССР и, как следствие, введение в научный оборот широкого круга ранее недоступных источников способствовали созданию объективной и полной картины развития литератур Центральной Азии. Новый непредвзятый взгляд на историю классической литературы Узбекистана таких исследователей как И. Султан, Н. Рахмонов, А. Ходжаев, У.Норматов, Наим Каримов, Г. Расулова и многих других позволил сделать выводы о том, что, к примеру, уникальное творение З.М. Бабура «Бабур-наме» стало не только эталоном исторической хроники для многих поколений, но и мостом, соединившим узбекскую и мировую культуры.

В культурных памятниках, доставшихся в наследство узбекскому народу, кроется важнейшая черта, характерная для всей классической узбекской литературы. Будучи у своих истоков «двуязычной», она всегда тяготела к

языковому плюрализму и одновременно к уникальной открытости, что позволяло ей на протяжении веков не только заимствовать лучшее из соседних культур, но и обогащать их. Творчество поэтов-билингвов Лутфи, Навои, Бабур, Машраб, Нодира, Фуркат, Айни – в полной мере считается достоянием культур народов центральноазиатского региона, так органично они смогли впитать в себя всё лучшее из классического литературного наследия на «фарси» и тюркском языках [12].

Творчество на двух и более языках всегда возникает в ходе формирования новой исторической общности. Ситуация двуязычия и многоязычия имела место в ходе становления католической Западной и православной Восточной Европы, Центральной и Средней Азии, когда мусульманский мир наращивал свой территориальный императив, и раньше, и много позже. В 20-х годах XX века сформировалась единая культурно-историческая область, включавшая в себя Россию, Украину, Белоруссию, Молдавию, Прибалтику (Латвию, Литву, Эстонию), Закавказье (Азербайджан, Армению, Грузию), Казахстан и Среднюю Азию (Узбекистан,Таджикистан, Туркмению и Киргизию). В силу исторических причин в начале XX века на территории нынешних стран СНГ русский язык, являвшийся официальным государственным языком, определил тогда тенденцию литературного подъема на шестой части суши, вовлекая соседние культуры и давая мощный толчок их развитию. Русский язык перестал совпадать только с русской языковой культурой как в геолингвистическом, так и в культурно-духовном пространстве [13].

Развитие русской и сопряженных с ней на основе русского языка национальных культур выдвигало *посредников*, создававших образ своей национальной культуры на русском языке, что способствовало ее адекватному восприятию носителями русской культуры. Примеров здесь можно привести множество: киргизы Чингиз Айтматов, Шербото Токомбаева; казахи Олжас Сулейменов, Аскар Сулейменов, Ануар Алимжанов, Мурат Ауэзов; белорусы Василь Быков и Алесь Адамович; грузины Чабуа Амирэджиби, Александр Эбаноидзе; молдаванин Ион Друцэ; башкир Анатолий Генатуллин;

осетины Езетхан Ураймагова, Гайто Газданов, Руслан Тотров; лакец Эфенди Капиев; чуваш Геннадий Айги; узбеки Тимур Пулатов, Учкун Назаров; азербайджанцы Чингиз Гусейнов, Максуд и Рустам Ибрагимбековы; украинец Виталий Коротич; чеченцы Эльбрус Минкаилов, Исса и Тимур Кодзоевы; ингуши Идрис Базоркин, Багаудин Зязиков; карачаевец Иса Капаев; таджик Тимур Зульфикаров; чукча Юрий Рэтхэу; манси Юван Шесталов; нивх Владимир Санги и многие, многие другие.

Впрочем, само по себе это понятие родилось еще в XIX веке, что было засвидетельствовано Пушкиным, тепло отозвавшимся о рассказе “Долина Ажитугай” черкеса Султана Казы-Гирея (потомка крымских Гиреев), русскоязычного писателя и русского офицера, верного, однако, “привычкам и преданиям наследственности”.

Присоединение к России Кавказа и Средней Азии — явление неоднозначное, однако, как писал Ю.М.Лотман: “Россия может быть на Кавказе носительницей идей насилия и приносить народам Востока грубое вторжение и разрушение векового уклада. Но Россия — часть … цивилизации. Нести эту цивилизацию на восток — ее историческая миссия” [14]. В то же время сближение с культурами кавказских и азиатских народов обогатило и культуру самой России.

В свое время становление и стремительное возвышение русской культуры стали возможны благодаря активному обмену информацией с культурами западными. Диалог с европейцами был продуктивен. В русской культуре появилось более четкое осознание своей национальной специфичности, ибо, по слову Ю.М.Лотмана, “войдя в некоторую культурную общность, культура начинает резче культивировать свою самобытность”.

И вот с середины XIX века уже великая русская культура искала новые пути для дальнейшего развития. Именно в это время особо заметным становится тяготение к Востоку, что связано, безусловно, с интенсивным освоением Россией Центральной и Средней Азии. В образный мир русских писателей органично входили художественные образы соседних культур, обогащая культурную и

языковую картину мира русского человека. Русский мир менялся.

Повесть В.И.Даля “Бикей и Мауляна” о казахах, хорошо принятую русскими читателями и критикой, можно назвать маленькой энциклопедией казахской жизни первой трети XIX века, увиденной глазами человека, принадлежащего русской культуре. В ней масса познавательной информации о нравах, обычаях, особенностях кочевого общества. Сюда же можно отнести и “Черного араба” М.М.Пришвина, написанного им по следам путешествия в “дикую страну” (Киргизию), напоминавшую ему “первую библейскую Книгу Бытия с ее кочевниками-пастухами” (В.Д.Пришвина), и другие произведения русских писателей. Границы российского культурного пространства неуклонно расширялись.

В XX веке восточная тематика оставалась в фокусе осмысления русских писателей, придавая новые импульсы развитию собственно русской литературы. Как пишет известный литературовед В.Оскоцкий, “Повесть о Ходже Насреддине” Л.Соловьева и “Звезды над Самаркандом” С.Бородина принадлежат *русской* прозе, но, если их лишить “незаемного восточного колорита”, они “потускнеют, как потускнела бы … проза Ф.Искандера без ее органичной погруженности в мир абхазской жизни” [10].

Иное происходит, когда писатель создает художественные образы своей культуры на приобретенном языке, в нашем случае — русском. Эта особенность и была замечена русским гением еще в 1836 году в его послесловии к “Долине Ажитугай”: “Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить” (А.С.Пушкин). По мнению известного литературоведа и критика В.Левченко, послесловие русского поэта красноречиво свидетельствовало о том, что слово европейца стало анахронизмом в сравнении с исповедью “инородца”, который сам поведал о себе народу русскому на русском языке. Это понимали и Л.Н.Толстой, считавший, что “Хаджи Мурат” не лучший образец “чужого” национального образа, и Ф.М.Достоевский, не сочинявший свои записки о

“степном быте”, а советовавший казаху Чокану Валиханову написать о себе и своем народе. Чем, как не трансфером, назвать необычные словообразовательные модели, отражающие самобытность одной национальной культуры, воссозданной на языке другой?

Практически в каждом художественном произведении писателей разных национальностей, пишущих на русском языке, читатели обнаруживают словообразовательную модель, сочиненную ребенком (*carot + русское окончание*). Блюстители русского языка могут увидеть в таких моделях “нерусскость”, между тем именно эти-то модели зачастую и выполняют функцию моста между разными культурами. Они представляют собой особую ценность и служат одним из элементов создания национального образа и адекватного его восприятия русскоязычным человеком. Например, в произведениях Чингиза Айтматова, в частности в первом его романе “Буранный полустанок” (“И дольше века длится день”), встречаем: *Сары-Озек+и, Сары Озек+ские земли*, *озек+цы*, *найман+ы, баракбай — баракбаи* (названия родов), *найман+ское*кладбище*, торкун+ы* (родственники по девичеству), *атан+овская* зрелость (*атан* — самец верблюда, вожак), *боранл+инцы* (люди, живущие на разъезде *Буранный,* по-казахски — *Боранлы*), автор изменяет казахские слова согласно словообразовательным моделям русского языка. Или дает авторские комментарии непосредственно в тексте: *манкурт* — человек, не помнящий прошлого; *аргамак* — скакун чистых кровей; *оркоч* — горбье сало; *шубат — кумыс* из верблюжьего молока; *таубакель* — была не была… Иногда эти комментарии бывают весьма развернутыми. Например: “Такие волны аральские рыбаки называют *ийрек толкун* — кривобокие волны. *Ийрек толкуны* — ранние предвестники грядущего шторма. Но сами по себе они не опасны, и можно было не страшась плыть подальше в море. <…> Только бы море потерпело малость — что-то уж больно крутят *ийрек толкуны*” [21].

Аналогичный пример со словом *алабаши* (*алабаш* — пестрая голова). “Может, к вечеру или к ночи поднимутся штормовые волны — *алабаши*, пестроголовые ревуны. И тогда закипит грозный Арал от края и до края, белой пеной покроется,

и никто не посмеет тогда сунуться в море. А пока еще можно, пока еще есть время…”.

Участники “круглого стола” “Трансфер в современной культуре”, организованного редакцией журнала «Дружба народов» в 2009 году — историки, психологи, культурологи, художники — говорили о взаимопроникновении культур в глобализующемся мире, о сложности фигуры “глобального художника”, о проблеме “пограничного состояния” культур стран бывшего СССР. Одна из участниц этого круглого стола доктор филологических наук, профессор РУДН У. М. Бахтикиреева в своём выступлении сказала: «Вполне понимая написанное на русском языке произведение национального автора, читатель порой думает — “русский так не написал бы”. Отсюда возникает вопрос: к какой культуре отнести творчество писателей-билингвов? Ответ напрашивается сам собой: художественные произведения разно национальных авторов, пишущих на русском (приобретенном) языке, есть яркий пример трансфера, который способен изменить наше мировосприятие. Приведу размышление выдающегося русского ученого Г.П.Мельникова о том, необходимо ли чтение произведений таких писателей, как Чингиз Айтматов, русскому человеку и по каким критериям их оценивать: “Если говорить о современной русской литературе, то далеко не у каждого писателя есть такие места, которые “поднимают” тебя и “уносят”. Айтматову удается “унести читателя”. Я сам пережил это, когда читал его произведения. Тот факт, что писатель, не будучи русским, поднимает тебя выше, чем некоторые русские, сам по себе замечателен!” [17].

По мысли Г.Д. Гачева, художественные тексты Ч. Айтматова на русском языке выполняют иную функцию, нежели переводные сочинения, так как «айтматовская» художественная система и стилистика скорее, служат русскому литературному языку. Практически «изобретенный» Айтматовым «нейтральный, прозрачный “классицистический” стиль повествования, есть особый стиль и интонация уже в русском литературном языке, а из истории русской художественной литературы уже неизъемлемы образы и сюжеты

Джамили, Дюйшена, Гульсары, Белого парохода, Ранних журавлей и т.д.” [2]. Не вся действительность родной культуры и общественного сознания может уложиться в рамки русского литературного языка. И тогда рождается художественный текст с новыми качествами, которые носитель языка может оценивать как отклонение от нормы, но которые на самом деле являются особым видом психо-ментальной деятельности со своими нормами и “технологией”.

Благодаря художественным текстам писателей-билингвов таких как Владимир Набоков, Чингиз Айтматов, Фазиль Искандер и др. мир культуры и искусства не замыкается в своих национальных границах Ему не страшны никакие железные занавесы, идеологические барьеры, политические конфронтации, социально-экономические различия. Художественные полотна писателей, «объединивших в своем творчестве две культуры, неизбежно будут способствовать формированию личности с широким взглядом на мир, гордой за свою национальную литературу, но чуждой великодержавной спеси; влюбленной в родное слово и образы русской литературы, но толерантной к “инаковости” — и не только с уважением, но с эстетическим интересом воспринимающей своеобразие иноязычной культуры и ее образов; любопытной к тому, что не похоже на свое; личности, способной впитывать в себя все богатство духовной культуры человечества»[8].

Проблемы взаимодействия и синтеза искусств, диалога культур, межкультурной коммуникации - находятся сегодня в центре внимания практически всех гуманитарных наук. Несмотря на достаточно огромный накопленный опыт и довольно широкий круг концептуальных подходов к изучению вопроса, ученые разных стран находится в состоянии постоянного научного поиска. Зашифрованность культуры различными текстами вызвала к жизни понятие межкультурной диффузии, которая позволяет изучать каналы художественной коммуникации между различными видами искусства, стилевыми тенденциями, художественно-эстетическими парадигмами. Принято считать, что межкультурную диффузию характеризуют и внутритекстовые связи разных искусств и целые метапространства, и метаязык культуры. По мнению

российских исследователей - это и есть линия связи разнородных научных дискурсов [18].

Ценный материал для изучения проблем межкультурного диалога, приобретающего формы межкультурной диффузии в литературе XX века, представляет художественная проза Владимира Набокова. В его творчестве очень явственно проявились соотношения эстетических ценностей XIX и XX вв., с одной стороны, и «русского» и «западного» культурных начал, с другой. На наш взгляд, из всех современных русских писателей только Набокову, так убедительно и ярко удалось выразить «всечеловеческое в национальном» и сказать «русское слово о всечеловеческом». «И если, - утверждает исследователь А.Злочевская,- на синхронном уровне он (Набоков – О.К.) воспринял импульсы, идущие от современной ему западноевропейской литературы (от прозы Г. Гессе, Ф. Кафки, А. Роб-Грийе, Дж. Джойса, М. Пруста), то на диахронном импульсы, шедшие от мировой литературы и предшествующих эпох» [4].

Художественный мир Набокова складывается в русскоязычном творчестве и основывается на менталитете и традициях русской культуры, подвергаясь при этом влиянию западноевропейской, прежде всего, немецкой и французской культур. В англоязычном периоде творчества наблюдается двоякий процесс: билингвизм писателя выступает как способ сохранения его культурной самобытности при переходе на английский язык, а его англоязычное творчество является формой инобытия русской культуры. Билингвизм писателя также существует как способ трансляции русского культурного наследия в американскую культуру. Таким образом, проявляются процесс и механизмы межкультурной диффузии в творчестве Набокова.

Феномен межкультурной диффузии в произведениях Набокова включает в себя не только множество стилевых тенденций, которые определяются характерным для писателя переходом от модернизма к постмодернизму, но и самим процессом творческого осмысления художественного и жизненного материала. Межкультурная диффузия как фактор творчества писателя включает в себя полилингвизм автора, интертекстуальность, позволяющую осуществить

перекличку с большим корпусом художественных текстов, как на текстовом, так и на мотивном уровнях.

Межкультурная диффузия есть специфический механизм диалога культур. Культурологический аспект феномена межкультурной диффузии особо четко выявляется при исследовании процесса развития художественной культуры, в котором огромную роль играет коммуникация между творцом и потребителями искусства, принадлежащими к различным культурным общностям. Межкультурная диффузия в художественном творчестве есть выражение не только взаимовлияний различных художественных систем и стилей, но и взаимопроникновение иных культур. Историко-культурологический контекст этого феномена необычайно широк, он предполагает обращение к широкому кругу научно-теоретических вопросов и их практических воплощений. Анализ произведений Набокова с точки зрения диффузии дает подтверждение значимости анализируемого феномена. Межкультурная диффузия оказывает влияние на художественную практику, на самосознание современных авторов.

Художественный мир Набокова как система складывается в русскоязычном творчестве и основывается на менталитете и традициях русской культуры, подвергаясь при этом влиянию западноевропейской, а именно, немецкой и французской культур, прежде всего. Здесь наблюдается двоякий процесс: билингвизм писателя выступает как способ сохранения его культурной самобытности при переходе на английский язык, а его англоязычное творчество является формой инобытия русской культуры.

Литературоведы и критики отмечает очевидную связь содержания романов Набокова «Отчаяние» и «Приглашение на казнь» с содержанием романов Достоевского: «В. Набоков создал оригинальную модель «фантастического реализма», в которой и проявляет себя специфическая направленность его экзистенциальных интересов: если в художественном мире Достоевского Идеал существует как мистико-философский подтекст жизни действительной, то в произведениях Набокова грань между инобытием и земной реальностью — «тонкая пленка плоти» — почти прозрачна», — делится своими наблюдениями

исследователь и в итоге приходит к выводу: «Несмотря на субъективное неприятие Достоевского, Набоков развивался в русле его литературной традиции, унаследовав экзистенциально-философскую ориентацию его творчества, сам комплекс «вечных» вопросов <...> художественная реальность Достоевского — мотивы, образы и сюжетные модели из его произведений — органично вошла в поэтический подтекст его собственных творений»[9].

В. Шадурский в своей статье, посвященной творчеству Владимира Набокова, рассматривает «Пиковую даму» и «Преступление и наказание» как «межтекстовое образование», «претекст сиринского "Отчаяния"». Автор статьи обнаруживает «родство» трех текстов, которое, по его мысли, подтверждается присутствием в тексте слов-сигналов, фабульным, сюжетным сходством. «Задуманная персонажем "Отчаяния" "финансовая операция" (убийство двойника, получение страховки и быстрое обогащение) указывает на одновременное проявление фабульных элементов повести Пушкина и романа Достоевского» [22], — приходит к выводу В. Шадурский.

Приведенные выше примеры, на наш взгляд, позволяют нам проследить процесс и увидеть механизмы межкультурной диффузии в творчестве В. В. Набокова.

Феномен межкультурной диффузии в произведениях Набокова включает в себя не только множество стилевых тенденций, которые определяются характерным для писателя переходом от модернизма к постмодернизму, но и самим процессом творческого осмысления художественного и жизненного материала. Межкультурная диффузия как фактор творчества писателя включает в себя полилингвизм автора, интертекстуальность, позволяющую осуществить перекличку с большим корпусом художественных текстов, как на текстовом, так и на мотивном уровнях.

Заключение

На протяжении многих веков литературоведы, лингвисты и культурологи исследуют пути развития языков, культур, литератур; ученые пытаются понять как и по каким законам искусства проникают образы одной культуры в другую, видоизменяясь под воздействием законов другого языка, иного менталитета, как

происходил «диалог» культурных традиций в эстетическом пространстве той или иной литературы.

Изучение диалога культур сегодня становится особенно актуальным, так как диалог в области гуманитарного знания, культуры в целом раздвигает границы общения между народами, государствами и цивилизациями. Это способствует лучшему познанию и обогащению национальной культуры, самоидентификации нации, цивилизации и человека.

Огромная роль в решении эти задач принадлежит литературе. Художественный текст – это одновременно способ передачи и хранения художественной информации, познания действительности, и способ познания национального мира.

Художественная литература аккумулирует и канализирует все национально-культурные доминанты, в нём отражается самосознание народа, его менталитет, национальный характер, образ жизни, традиции, обычаи, мораль, система ценностей, мироощущение, видение мира.

И поэтому изучение проявлений тех или иных особенностей межкультурного диалога в литературе отдельной страны или ряда литератур, является безусловно востребованным.

Список литературы

1. Вознюк Е.Б. Познание культуры в процессе диалога. Адрес ресурса: http://izvestia.asu.ru/2010/2-1/phls/TheNewsOfASU-2010-2-1-phls-01.pdf
2. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Центральная Азия. М.: Издательский сервис, 2002.
3. Давыдов А.П. Письма о казахской литературе. Тамыр, № 2 (10), 2003
4. Злочевская А. В. Творчество В. Набокова в контексте мирового литературного процесса XX века // Филол. науки. 2003. - №4. - С. 23 - 31.
5. Каримов А. Культурная дипломатия Узбекистана в рамках СНГ на службе национальных интересов страны, Адрес ресурса: https://e-cis.info/news/566/89886/
6. Килькеев В.Н. Теоретико - методологические принципы культурной антропологии Клиффорда Гирца. Автореферат кандидатской диссертации, Белгород, 2009. Адрес ресурса: https://core.ac.uk/download/pdf/197387443.pdf

7. Лейдерман, Н.Л. Русскоязычная литература - перекресток культур. Екатеринбург, 2005. - С. 50
8. Лейдерман Н.Л. Что такое литературное образование? // Мир русского слова. № (16) 3, 2003.
9. Михалова Ю.Л. Интертекстуальные связи романа В. Набокова «Отчаяние» с произведениями Ф. Достоевского и А. Пушкина.
10. Оскоцкий В.Д. От какого наследства мы не отказываемся (Заметки полемические, ностальгические …). Вопросы литературы. М.: 2001, № 6. http://magazines.russ.ru/
11. Подобрий А.В. Межкультурный диалог в русской малой прозе 20-х годов XX века, автореферат докторской диссертации, М., 2010, адрес ресурса: www.disserэтосat.com
12. Подробнее об этом: Расулова Г. История узбекской классической литературы. – Т.2009.
13. Подробнее об этом: Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Центральная Азия., М., 2002.
14. Подробнее об этом: Лотман Ю.М. Русская литература после петровской эпохи и христианская традиция. М., 1994.
15. Редкозубова Т. М.,Кудряшов И. А. Диалогическая теория М.М. Бахтина и её методологическая действенность для современных методов обучения. В *с*борнике материалов конференции «Язык и право: актуальные проблемы взаимодействия», 2014 г. Адрес ресурса: http://www.ling-expert.ru/conference/langlaw4/redkozubova_kudryashov.html#
16. См. об этом: Сайко Э.В. О природе и пространстве “действия” диалога //Социокультурное пространство диалога. - М., 1999, С.- 9-32
17. См. об этом подробнее: Бахтикиреева, У.М. Художественный билингвизм и особенности русского художественного текста писателя-билингва [Текст]: автореф дис. . доктора филологических наук/ Улданай Максутовна Бахтикиреева.- М., 2005.
18. См. об этом подробнее: . Англия и Россия: диалог двух культур. Теоретические проблемы литературных взаимосвязей: сб. Воронеж, 1994.; Белова Т. Н. Постмодернистские тенденции в творчестве В. В. Набокова // Набоковский вестник. Выпуск 1. Петербургские чтения. СПб., 1998. ; Библер В. С. Диалог культур (философия, психология, педагогика) // Управление школой. Антология развивающего управления. 1997. — № 12. Март.; . Диалог культур культура диалога / отв. ред. А. М. Зверев. - М.: РГГУ,2001.; Злочевская А. В. Творчество В. Набокова в контексте мирового литературного процесса XX века // Филол. науки. 2003. -

№4.; Зусман В. Г. Межкультурная коммуникация. Основная часть: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Нижний Новгород: Деком, 001.
19. Трохимчук Е. А. Историко-философский анализ творчества М. Элиаде. Автореферат кандидатской диссертации, Ростов-на-Дону, 2010, Адрес ресурса: https://www.dissercat.com/content/istoriko-filosofskii-analiz-tvorchestva-m-eliade/read
20. Цит. по: Лотман, Ю.М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция Ю.М. Лотман,- М., 1994. С.-19
21. Цитируется по: Чингиз Торекулович Айтматов. И дольше века длится день (Белое облако Чингизхана; Буранный полустанок), http://lib.ru/PROZA/AJTMATOW/aitm_white.txt
22. Шадурский В. В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова / НовГУ им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2004. 95 с.
23. Ярким примером феномена билингвизма является творчество великого узбекского поэта, мыслителя и государственного деятеля, классика узбекской литературы Алишера Навои, для которого персидский (фарси) и узбекский (тюрки) языки были одинаково близки и органичны.

Каминская Елена Михайловна

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана

ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация

Актуальность настоящего исследования определяется рядом тенденций современного литературоведения, в частности, интересом к поэтике экфрасиса, который упрочился в последнее десятилетие. Образцы теоретического осмысления экфрасиса встречаются не только в работах литературоведов, но и в статьях, а также в художественных произведениях писателей. Яркий пример художественно-теоретического осмысления экфрасиса – работы Н.В. Гоголя. Очерк С.П. Бородина относится к периоду начала XX века и входит в идейно-тематический комплекс, связанный с темой искусства, творческим процессом и образом творца. Отметим синтез фольклорного, мифологического и литературного повествовательных планов, что определяет специфику полифонической ситуации в произведении.

Ключевые слова: поэтика экфрасиса, текст и контекст, концепция, принцип многоярусной семантики, очерк, сказка, апокриф.

Экфрасис в теоретическом аспекте (на материале статьи Н.В. Гоголя «Скульптура, живопись и музыка»)

В «Мастере птиц» С.П. Бородина присутствует история о китайском мастере – резчике по камню: «Однажды в Бухаре я говорил с китайцем. Он великий человек. Он берет нож и камень. И бьет в камень ножом. И камень становится человеком. Имеет живот, рот, уши. Но ни дыхания, ни голоса, ни зрачков». [2, С. 222] Создавая каменные изваяния, мастер мечтает в их обличьи войти в будущее, и глазами своего каменного человека видеть жизнь, эмоции,

события, слышать и чувствовать: «…я вкладываю в них (камни – *Е.К.*) всю свою кровь, всю полноту своего мира; через десятки лет они дойдут до людей, когда от меня останется только прах. Мои каменные люди станут вокруг тех, чье тело сейчас еще рассеяно в воздухе. Ну хотя бы одно какое-нибудь мое чувство осталось бы в этих камнях! Слух ли, чтоб слышать, как через сто лет люди будут спорить и задыхаться. Зрение ли, чтобы видеть, как будут тогда работать, целовать или плакать» [2, С. 222]. Этот фрагмент представляет особый интерес с точки зрения поэтики экфрасиса и философского осмысления данной категории. Скульптура человека, который высечен из камня и шагает из века в век, всем своим обликом символизируя вечность, также является частью концепции памяти, сориентированной на творческий процесс.

Приведем фрагмент статьи Н.В. Гоголя «Скульптура, живопись и музыка», которая интересна как пример синтеза художественного и теоретического, что характерно для поэтики экфрасиса. Подчеркнем – Н.В. Гоголь приближается к первоначальному значению и назначению экфрасиса, когда в слове воплощалось произведение искусства, не теряющее при этом своего тождества со своим изначальным обликом. «Чувственная, прекрасная, она (скульптура – *Е.К.*) прежде всего посетила землю. Она – мгновенное явление. Она – оставшийся след того народа, который весь заключился в ней, со всем своим духом и жизнию» [5, С. 17]. Гоголь показывает главное назначение скульптуры – напоминать о славном прошлом. Цивилизации могут кануть в лету, но память живет в сооружениях. По мнению Гоголя, скульптура – «след народа». В скульптуре заключены дух и жизнь народа. Скульптуру и её способность воскрешать прошлое Гоголь ставит на один уровень с талантом поэта. И данную мысль он сразу же иллюстрирует своим поэтическим примером.

В ярких поэтических тонах обрисован мир древней Греции: «Мир, увитый виноградными гроздиями и масличными лозами, гармоническим вымыслом и роскошным язычеством; мир, несущийся в стройной пляске, при звуке тимпанов, в порыве вакхических движений, где чувство красоты проникло всюду: в хижину бедняка, под ветви платана, под мрамор колонн, на площадь, кипящую живым,

своенравным народом, в рельеф, украшающий чащу пиршества, изображающий всю вьющуюся вереницу грациозной мифологии, где из пены волн стыдливо выходит богиня красоты, тритоны несутся, ударяя в ладони, Посейдон выходит из глубины своей прекрасной стихии – серебряный и белый; мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, – этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре, ничто кроме ее не могло так живо выразить его светлое существование» [5, С. 17].

В данном отрывке Гоголь показывает «жизненность» скульптуры. На самом деле он описывает искусство скульптуры, красоту изваяний (скульптуры древних богов и богинь), а, кажется, что он описывает саму жизнь. Глядя на скульптуры греческих богов, Н.В. Гоголь прочитывает события древности и, тем самым, оживляет изваяния. Мир скульптуры – мир наполненный гармонией, живыми красками, энергией и смыслом жизни. Н.В. Гоголь подчеркивает, что скульптура может «ожить» и в этом ее особенность. Выделим такое замечание исследователя Юрия Борева, созвучное тому, о чем пишет Н.В. Гоголь: «О. Роден, изображая руку бога, сделал ее рукой скульптора, мнущего глину. Работа скульптора действительно похожа на легендарное создание творцом мира». [1, С. 288]

В самом определении скульптуры также фигурирует понятие «жизнь»: «Скульптура – пространственно-изобразительное искусство, осваивающее мир в пластических образах, которые запечатлеваются в материалах, способных передать жизненный облик явлений». [1, С. 288] Именно об этом говорит и Н.В. Гоголь. В его описании шедевров скульптуры сделан акцент на том, что это пространственно-изобразительное искусство. Описание строится Н.В. Гоголем таким образом, что становится зримым некое пространство древнегреческого мира, где все увито виноградом, где есть площадь, на площади здания с колоннами, на окраинах – хижины бедняков, а еще дальше – море, из волн которого рождается богиня красоты и выходит Посейдон. Гоголь, словно художник и скульптор запечатлевает эти мгновения древнегреческой жизни на древней чаше, украшая ее этим рисунком. Здесь прочитывается связь между

работой скульптора, живописца и художника слова. Когда художник облекает свою мысль в слова, он словно высекает ее из мрамора, сохраняя историю и ее героев для будущих поколений.

В отрывке есть и понимание «пластичности образа». Н.В. Гоголь показывает малейшие изгибы фигур и предметов греческого мира и называет он этот мир «вьющейся вереницей грациозной мифологии». Грациозность и говорит о пластичности, красоте изгибов и движений. В основу описания Н.В. Гоголем положена идея экфрасиса, живого, оживающего изображения. Как в высказывании о неразличимости труда скульптора, создающего шедевр искусства и бога, который создает мир, так и в описании Н.В. Гоголя сложно различить момент перехода живого в неживое и обратно. Ю. Борев отмечает: «Ваяние всегда передает движение. Даже полный покой воспринимается в скульптуре как внутреннее движение, как состояние длящееся, протяженное не только в пространстве, но и во времени… В распоряжении ваятеля лишь один момент действия, но несущий на себе печать всего предшествующего и последующего. Это придает скульптуре динамическую выразительность». [1, С. 288]

Эта идея передана и Н.В. Гоголем. Он смотрит на неживые скульптуры, в которых запечатлен фрагмент из жизни Древней Греции, а кажется, что это происходит рядом с ним и все, что он видит живое. Н.В. Гоголь сравнивает скульптуру с женщиной, обладающей «богоподобной красотой»: «Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека. В каком бы ни было пылу страсти, в каком бы ни было сильном порыве, но всегда в ней человек является прекрасным, гордым и невольно остановит атлетическим, свободным своим положением» [5, С. 18]. Скульптура показывает мир гармоничный и свободный. Этот факт подтверждается и Ю. Боревым, который ссылается на «Лаокоон» Гегеля: «В Древней Греции ваяние достигло высочайшего уровня. Не случайно Гегель связывал классический (античный) период искусства именно со скульптурой. В античной скульптуре всегда живет

ощущение внутренней свободы. Герой непринужден и сохраняет внутреннее достоинство, даже страдание не искажает, не обезображивает его лица, не нарушает гармонию образа» [1, С. 289].

У Н.В. Гоголя такая же мысль: «Все в ней слилось в красоту и чувственность: с ее страдающими группами не сливаешь страдающий вопль сердца, но, можно сказать, наслаждаешься самым их страданием, – так чувство красоты пластической, спокойной пересиливает в ней стремление духа! Она никогда не выражала долгого глубокого чувства, она создавала только быстрые движения: свирепый гнев, мгновенный вопль страдания, ужас, испуг при внезапности, слезы, гордость и презрение и, наконец, красоту, погруженную саму в себя». [5, С. 18] Н.В. Гоголь сравнивает скульптуру с женщиной («она прекрасна, мгновенна, как красавица»), называя её алтарем красоты. Он употребляет такие эпитеты, как «очаровательная», «сладострастная», «чувственная», «прекрасная». Единственное, что совершенно не под силу скульптуре – это способность выразить «возвышенные, стремительные мысли». На этом основании Н.В. Гоголь противопоставляет скульптуру живописи и музыке. Этим видам искусства, как считает Гоголь, удалось преодолеть чувственность, «исторгнуться из границ чувственного мира».

Возвращаясь к прозе С.П. Бородина отметим довольно частое обращение писателя к категории экфрасис, а также его включение в концептуальную зону идейно-тематического комплекса. Экфрасис позволяет многое прояснить в структуре образа героя, относящегося к творческому типу личности. Отметим, что в творчестве С.П. Бородина есть художественные образцы, где разные типы экфрасиса совмещаются в одной повествовательной структуре (роман в новеллах «Последняя Бухара»). Это способствует формированию особого типа полифонической ситуации. Такое художественное решение можно условно обозначить как «гоголевское». Архитектура, живопись, скульптура существуют в тесной связи с музыкальными фрагментами, что, на наш взгляд выглядит очень «по-гоголевски». Следует также отметить, что обращение к экфрасису (в отличие от других теоретических категорий) предполагает художественную и

теоретическую работу автора. Через размышления писателя о сущности творческого процесса и осмыслении в связи с этим образа творца осуществляется выход на концепцию памяти, центр которой составляет процесс накапливания информации. «Человек созидающий», представляющий собой творческий тип личности (героя) мыслится в этом аспекте как находящийся внутри дискурса памяти и воспринимающий происходящий процесс накопления духовных, культурных ценностей именно как дискурс. В основе концепции памяти С.П. Бородина – идея живого наследования. Творческая личность включается в дискурс памяти, присоединяясь к общему процессу созидания «творческой гомосферы» (Д.С. Лихачев).

Тема творчества и образ творца в русской литературе 30-х годов XX века (на материале очерка С.П. Бородина «Резчик»)

«Резчик» появился в результате участия писателя в фольклорных экспедициях по северным местам России (села Заонежья и Карелии). Произведение отличается оригинальной поэтикой, хотя по сложившейся традиции относится к раннему периоду творчества, называемому рядом бородиноведов порой ученичества и лишь обзорно упоминаемому в связи с прочими произведениями. В автобиографическом очерке «Дороги» С.П. Бородин так описывает данный период своей жизни: «…теперь передо мной встала столь же неведомая страна Карелия, с ее озерами, непроглядными лесами, деревнями, где каждая изба сохраняла черты построек времен Великого Новгорода, где говорили на языке, хранившем строй четырнадцатого века. Я вошел в Русь, ничем не подновленную, во всей ее исконной красоте». [2, С. 234] В финале «Последней Бухары» последний разговор между Азизой и Исо связан именно с этим фактом биографии писателя: «…Ты взял культуру России. Как прилежно ты изучал ее. Ездил в Карелию учиться подлинному русскому языку… Почему язык сказок и старины – подлинный язык… Почему русское – в старине?..». Как и в «Последней Бухаре» фольклорное начало в очерке

переплетается с мифологическим и литературным. Образ мастера, что также отмечается как характерная черта героя-творца в романе в новеллах, также формируется в момент смены фольклорного и мифологического планов. Принцип «многоярусной семантики» (теория Ю.М. Лотмана), позволяет от действительности (реального и предельно реалистического, характерного для очерковой физиологичности) перейти к пласту фольклорному, а также дать описание мифологического подтекста и литературных контекстов, к которым мы относим средневековый апокрифический материал («Сказание, как сотворил Бог Адама») и произведения современников С.П. Бородина – А. Платонова («Ерик», «Тютень, Витютень и Протегален»), М. Пришвина («Кащеева цепь»), А. Ремизова («Подстриженными глазами», «Посолонь»). Также возможны литературные параллели с произведениями Е. Замятина, М. Булгакова.

Первый повествовательный пласт – описание реальной жизни героя, полной обыденных тягот и лишений. В раннем детстве он был отлучен от родины («первое на Волге» село Хрущи) и отправлен на Урал. С восьми лет был подмастерьем у резчика по камню. С восемнадцати лет все бросил и «ушел бродяжить»: «…мыл золото на реке Нарым, с охотниками выслеживал зверя в тайге, ловил хариусов на Ангаре, омулей на Байкале и красную кету из Амура…». До сорока лет герой «бродяжил и странствовал». А в сорок лет «помрачила разум тоска по родине» и вернулся герой в родное село. Для русского человека хожение (хождение) по земле родной является неотъемлемым качеством русского характера. Человек ходит с целью узнать мир вокруг себя. Собирая по крупицам предметы, истории, накапливая опыт и мастерство, впитывая цвета и запахи человек учится. Двадцать два года Кощей был рядом с природой, ощущал ее присутствие в животных и растениях, пусть и невольно, но все же изучал этот мир. Путь ученичества был долгим и разнообразным.

Автор использует два слова «бродяжил» и «странствовал». «Бродяжить» образовано от глагола «бродить» (брести, бресть, браживать) – «ходить по разным направлениям, отыскивая что или без цели; шататься, слоняться». Глагол «бродяжить» В. Даль определяет, как «шататься по белу свету, покинув родину;

укрываться в бегах на чужбине без вида и скрывая лицо свое» [6, С. 128]. В качестве синонимов к лексеме «бродяжничество» В. Даль приводит следующие слова: «скитальчество», «шатательство», «укрывательство». Отметим еще два момента, на которые указывает В. Даль. Это разница между лексемами «брести» и «бродить»: «Разница между брести и бродить та, что бредут, зная куда, или по одному направлению, а бродят туда и сюда» [6, С. 129]. Еще один момент – сложности пути, которые определяются лексемой «бродить»: «идти высокою травою, вязкою грязью или бродом, вброд водою; либо убродом, в уброд, глубоким, сыпучим снегом» [6, С. 128]. В качестве примера приведены В. Далем высказывания в переносном значении и с философским подтекстом: «Где душа не бродит; кто мыслями не браживал» [6, С. 129].

Ю.А. Вьюгин, исследуя факторы, определившие своеобразие русского характера и склада мышления, отмечал, что внешний географический и природно-климатический фактор является одновременно внутренним духовным фактором русского человека [4, С. 87]. Исследователь говорит об «огромности равнинных пространств», о «бремени пространства» и «бремени природы» на которых «сформировалась русская нация»: «С одной стороны, широкая вольность равнинных пространств формировала широту, щедрость и открытость русской души, а также еще одну ее очень существенную черту – созерцательность, а суровый климат – стойкость и умение преодолевать значительные трудности» [4, С. 89]. Возвращение Кощея в родные края было стремительным. Две сущности в герое: человеческая и сказочная. Отсутствие у героя имени – факт значимый. Словно сказочные (и даже по-сказочному завораживающе) звучат первые строки очерка: «На краю села Хрущи без наличников, без венца, придавленная к земле, перекошенная и сырая, не стоит, а словно бы лежит изба Кощея…» [2, С. 372].

Обратимся к Мифологическому словарю: «Кащей Бессмертный, Кощей (заимствование из тюрк. Kosci, «пленник», в период ранних славяно-тюркских связей), в восточнославянской мифологии злой чародей, смерть которого, спрятана в нескольких вложенных друг в друга волшебных животных и

предметах: « На море на океане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке – заяц, в зайце – утка, в утке – яйцо, в яйце – смерть Кащея Бессмертного». Древность этого мотива подтверждается его наличием в русских заговорах и хеттских обрядовых текстах. В русских волшебных сказках Кащей Бессмертный уносит героиню на край света в свое жилище. Та выпытывает у него, где скрыта Кащеева смерть, передает тайну герою-избавителю, который добывает смерть Кащея Бессмертного, и Кащей погибает» [7, С. 281].

Далее выделим ряд примеров из сказочного материала. В сказке «Кощей Бессмертный» обращает на себя внимание описание места, где живет Кощей и где прячет похищенных женщин (в данной сказке это мать Ивана-царевича и царская дочь). Иван-царевич взбирается на высокую гору (по лестнице): «Зашел на гору; чего он не насмотрелся! Всяки тут леса, всяки ягоды, всяки птицы! Долго шел Иван-царевич, дошел до дому: огромный дом!..». Про место, где спрятана смерть, Кощей сам рассказывает матери Ивана-царевича: «У меня смерть, – говорит он, – в таком-то месте; там стоит дуб, под дубом ящик, в ящике заяц, в зайце утка, в утке яйцо, в яйце моя смерть. Сказал это Кош Бессмертный, побыл немного и улетел» [8, С. 103-104]. В сказке «Марья Моревна» Иван-царевич женится на Марье Моревне, «прекрасной королевне», которая обладает сказочной силой, а в чулане держит на цепях Кощея Бессмертного. Иван-царевич нарушает запрет и выпускает Кощея Бессмертного, который уносит Марью Моревну [8, С. 106-113].

Как видно из приведенных примеров одна из функций сказочного героя Кощея Бессмертного – создание ситуации недостачи, в частности похищение главной героини. Сказочный пласт переплетается в очерке С.П. Бородина с реальным. Сказочная личина героя как бы прорывается сквозь обыденную, человеческую. Сказка «пробуждается» благодаря «тоске по родине», которая помрачила разум и активизировала сказочную силу. Будучи очень далеко от дома («несусветная даль») герой преодолевает это расстояние. Он мчится «через всю вселенную». Его первое (уже сказочное) появление в Хрущах: «Он вернулся в

Хрущи. Была зима. Он увидел родное село в сумерках, в сытом домовитом дыму. Он шел, похрустывая морозом, вдоль изб, серых, голубых, розовых. И вдруг девушка встретилась ему. Перед самой большой избой девушка стояла у колодца» [2, С. 409-410].

Сказочный сюжет развивается стремительно, переплетаясь с горькой правдой жизни (невозможно не вспомнить замечательную народную мудрость: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок»). Кощей для отца девушки всего лишь «бездомный шатун», поэтому взять ее в жены он не может. Тогда, как и предопределено сказочной традицией, он ее крадет и уносит в далекие земли: «Но Кощей завоевал сердце девушки и увел ее в город, за семь верст от села, и там нашел работу – гранить могильные памятники» [2, С. 410]. На этом собственно сказочный пласт в структуре повествования угасает, уступая место пласту мифологическому. Причина смены пластов в том, что благодаря переплетению сказки и были показаны отдельные биографические моменты из жизни героя. Дальше речь идет о творческом процессе и образе творца. Теперь в структуре повествования древний миф переплетается с мифом современным. Размышляя о творческом процессе, автор одновременно углубляется и в теоретическую сущность мифотворчества, что на наш взгляд является одним из признаков метатекстуальности.

Сказочная сюжетная линия исчезает из повествования вместе с героиней, которую Кощей (выполняя свою сказочную функцию) увел за семь верст. Ни одного упоминания о дальнейшей судьбе героини в тексте очерка нет, что также усиливает сказочность (фантастичность) произошедшего похищения. Кощей, в соответствии со сказочной тенденцией героиню не только похитил, но и спрятал. После чего он снова возвращается в село Хрущи: «Мастер вернулся в Хрущи, купил на краю села самую захудалую избу…» [2, С. 410]. Подчеркнем метаморфозу, произошедшую с героем к моменту его возвращения. В момент первого возвращения героя в родное село фраза была построена, так: «Он вернулся в Хрущи. Была зима…». К повторному возвращению герой из безликого местоименного обозначения «он» перешел на уровень многозначной

лексемы «мастер»: «Мастер вернулся…», что является сигналом об изменении художественно-концептуального статуса героя.

«Мастер» – лексема ключевая для художественной концепции С.П. Бородина. Мастер – творец. В его руках весь мир, он управляет красотой и гармонией. Ему подвластны и жизнь, и смерть, а самое главное умение – возвращать от смерти к жизни. Несмотря на то, что слово «Бог» (в значении «Творец») скрыто, оно прочитывается сквозь строки произведения. Оно вычитывается, а вернее, собирается из тех семантических пластов, которые в тексте очерка обнажены полностью или частично. Называние (поименование) героя Кощеем становится отправной точкой и для развертывания глубинного мифологического пласта в структуре повествования. Мифологическое сознание героя противостоит сознанию человеческому, мифологическая сущность – человеческой. На почве этого «противостояния» обнаруживается и философский подтекст очерка. Синтез реального и фольклорно-мифологического в структуре образа героя позволяет сформулировать главную тему очерка – тему искусства (тему творчества) и поставить ряд вопросов о подлинной сущности искусства, о специфике процесса творчества и образе Творца.

«Человек созидающий» – тип героя, нацеленный на процесс оживления, наделенный некой животворящей, чудотворной силой. В связи с этим представляет интерес проблема теоретического порядка – экфрасис в структуре повествования. Действительно, благодаря экфрасису в литературоведческом смысле переход предмета (предмета искусства) из одного состояния в другое (например, из неживого состояния в живое) выполняет задачу художественную, наделяется смыслом символического порядка. «Оживление» предмета искусства происходит благодаря силе творчества, таланту творца, его сопричастности окружающим событиям. В замкнутом пространстве избы Кощея происходит таинство сотворения предметов искусства. Это приводит нас к мысли об апокрифическом начале в структуре повествования. Действительно, очерк С.П. Бородина, взятый под определенным углом зрения, может быть прочитан как апокриф, где сюжетная линия и система образов отличаются от общепринятой

трактовки, сложившейся в литературе и требуемой этой литературой на уровне узаконенных канонов искусства.

От темы искусства С.П. Бородин переходит к теме сотворения мира. Резчик по камню, мастер и философ создает животных, размышляя над их сущностью, так как, создавая, он выпускает их в мир, населяет ими живое пространство: «Слон – животное рассудительное, и в нем своя красота есть. Но при великой его тяжести надлежит ему и сил прибавить. Иначе тело ему обузой будет, а жизнь – в тягость. Это другая тема Кощея. И вот он укоротил столбы слоновых ног; он приподнял и вывернул, как лепестки, большие его уши. Хоботу дал поворот и упругое напряжение. И на стол вступил слон, торжественный, солидный, с плоским и аккуратным телом, но все это тело – лишь приспособление для хобота, в котором – вся цель, вся мощь, весь запас силы» [2, С. 411]. «Мастер» – лексема ключевая для художественной концепции С.П. Бородина. Мастер – творец. В его руках весь мир, он управляет красотой и гармонией. Ему подвластны и жизнь, и смерть, а самое главное умение – возвращение от смерти к жизни.

Несмотря на то, что слово «Бог» скрыто, оно прочитывается сквозь строки произведения. Оно вычитывается, а вернее, собирается из тех семантических пластов, которые в тексте очерка обнажены полностью или частично. «Мое дело – природной красоте придать направление» – говорит Кощей. Он чувствует природу и живую жизнь воспринимает настолько чутко, что фигурки, высеченные им из камня, оказываются одушевленными. Вокруг избы резчика по камню бушуют метели и ливни. Эти формозвуки мастер наделяет содержанием: «Метели стлались по земле, прокрадываясь, как тигры; ливни проходили по селу с тяжелым слоновым топотом. Ветры несли гул летнего леса, словно голоса зверей». [2, С. 410-411] И вот уже под рукой опытного и чуткого мастера форма наполняется содержанием. Идея, услышанная в звуках, подсказанная природой, обретает предметную форму: «И он сжимает тигриные мышцы, облегчает его торс, заостряет круглую тигриную морду – и вот из пыли, из розовых брызг, под шершавыми и жилистыми Кощеевыми руками выползает на стол и

останавливается готовый к прыжку тигр» [2, С. 411].

Образ мастера проясняется и в такой детали. Материал, с которым он работает – каменные памятники с упраздненного кладбища: «И тогда он пошел в город узнать, нет ли у мертвецов нужды в новых памятниках. Но потрясающая новость встретила его в городе: старое кладбище было упразднено, и под его раскидистой листвой разбивали парк» [2, С. 411]. Практически с этого момента в структуре повествования очерка на смену сказке приходит миф. Следует обратить внимание на мотив ликвидации кладбища. Эта деталь – явление современного мира и вместе с тем она поддерживает мифологическую ситуацию в структуре повествования. Проведем параллель с одним из фрагментов романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». После шабаша ведьм героине подают машину: «На остров обрушилась буланая открытая машина, только на шоферском месте сидел не обычного вида шофер, а черный длинноносый грач в клеенчатой фуражке и в перчатках с раструбами». Машина, на заднем сидении которой сидела преображенная Маргарита, «поднялась почти к самой луне» и направилась в Москву.

Совершенно неслучайно, что пунктом прибытия Маргариты был выбран не дом № 302-бис на Садовой улице, а кладбище в районе Дорогомилова: «Черная птица-шофер на лету отвинтил правое переднее колесо, а затем посадил машину на каком-то совершенно безлюдном кладбище в районе Дорогомилова. Высадив ни о чем не спрашивающую Маргариту возле одного из надгробий вместе с ее щеткой, грач запустил машину, направив ее прямо в овраг за кладбищем. В него она с грохотом обрушилась и в нем погибла». [3, С. 241-241] Уже с кладбища Маргарита вместе с Азазелло, она на щетке, он – на рапире взвились и высадились около дома на Садовой улице. В примечаниях к роману «какое-то кладбище» объясняется с точки зрения современных автору событий. Подразумевается старое еврейское кладбище, которое было уничтожено при реконструкции Москвы [3, С. 657]. Также, сделано следующее замечание о том, что «кладбищенские мотивы устойчиво связаны с пребыванием Воланда в Москве» [3, С. 657].

Речь в данном случае идет, во-первых о взаимосвязи доброго и злого начал, во-вторых, об относительности суждений о том, что есть добро, а что – зло. Это один из философских путей к обоснованию гармонии. В тот момент, когда Маргарита опускается на землю в районе кладбища, она уже не принадлежит реальному миру. Она – часть истории фантастической. Но история эта не существует сама по себе. Истоки ее в реальности, в жизни человеческой, где сместились представления о добре и зле, о нравственных критериях на которые следует ориентироваться при совершении поступков. Кладбище снесено в процессе архитектурных и культурных преображений города, вместе с ним бесследно исчезает частица общечеловеческой памяти. Но такой случай вандализма не был единичным. Размышления о добре и зле подобны блужданиям в лабиринтах мыслей и чувств. Именно в такую ситуацию попадает Маргарита. При встрече с Воландом она замечает на его шее «искусно из темного камня вырезанного жука на золотой цепочке и с какими-то письменами на спинке». Это был языческий амулет, который символизировал в Древнем Египте зло, порождающее добро [3, С. 657].

Эта же мысль звучит в эпиграфе к роману: «…так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо (Гете. «Фауст»)» [3, С. 7]. В очерке С.П. Бородина центральное место отведено теме творчества, таинству сотворения и образу творца. Желание творить сопряжено у героя с поиском подходящего материала. Он отправляется на поиски в царство мертвых. Не к горожанам идет Кощей со своей просьбой, а на кладбище, которое для него тоже есть государственное учреждение (которое можно при необходимости упразднить). Его вопрос адресован мертвецам: нет ли у них нужды в памятниках. И вновь можно вспомнить булгаковских мертвецов, которые проходят яркой вереницей мимо королевы Маргариты, спеша на бал. И среди всех – детоубийца Фрида, не знающая покоя и после смерти. И жалеющая ее Маргарита, которая сама незадолго до этого в образе ведьмы зловещей и карающей укачивала чужого малыша. Доброе и злое начала переплетаются настолько сильно, что одно из другого питается как из своего родного источника. Так в тексте шаг за шагом

осознается философский подтекст.

Получение «мертвого» материала становится началом (отправной точкой) для процесса творчества, синонимичного процессу оживления. Отметим, что в случае с фольклорной традицией речь может идти о живой и мертвой воде, а в случае с христианской традицией – о способности к воскрешению из мертвых. Поскольку процесс творчества заключается в ощущении состояния равновесия, а наиболее естественная для него ситуация (на уровне повествования – событие) «преодоление мертвого посредством живого», то актуальным является образ камня, камня «живого» и «оживающего». Речь может идти и о художественно преображенной идее философского камня, с помощью которого познается вещество существования (поиски платоновских и пришвинских героев), т.е. самая суть, корень жизни, а вместе с тем и единственно возможный источник для творческой личности. Финал очерка С.П. Бородина – апокрифический. Герой говорит о планах, связанных с созданием человека, что демонстрирует масштабность творческой личности данного героя: «…Тогда я за человека примусь. Никогда не делал, а надобно. Но только думаю я, что сделаю я его не в поправке, а заново, каким он мне представляется. И по всем статьям должен он получиться вроде как очень новый, очень общественный человек» [2, С. 411]. В заключительных строках чувствуется булгаковское и платоновское сатирическое начало.

Подводя итоги отметим, что очерк С.П. Бородина «Резчик» был одним из первых образцов использования экфрасиса в творчестве писателя. На фоне данной теоретической стратегии формируется творческий тип героя, содержащий «оборотнические» черты (Ю.М. Лотман). Речь идет о типе героя, терминологически обозначенном, как «человек созидающий». На фоне смены повествовательных планов, так называемого смыслового мерцания-игры, проявляются разные лики творческого типа характера героя.

Список литературы

1.Борев Ю. Скульптура / Борев Ю. Эстетика. – М., 1988.
2.Бородин С.П. Собрание сочинений в шести томах. Том 6. – Т., 1976.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита / Булгаков М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. – М., 1990. – С. 240-241.
4.Вьюгин Ю.А. Характер русского народа и особенности менталитета / Вьюгин Ю.А. Русский культурный архетип. – М., 2005. – С. 87.
5.Гоголь Н.В. Скульптура, живопись и музыка / Гоголь Н.В. Собрание сочинений в шести томах. Том 6. Избранные статьи и письма. – М., 1950.
6.Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1981.
7.Мифологический словарь / Под редакцией Е.М. Мелетинского. – М., 1991.
8.Народные русские сказки. Из сборника А.Н. Афанасьева. – М., 1979.

Балтабаева Азиза Маннабовна

Ст. преподаватель кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана

ТВОРЧЕСТВО ИСФАНДИЯРА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Проблема идентификации понятия «русскоязычная литература» является актуальной для более глубокого анализа литературного процесса и понимания специфики развития русскоязычной повести Узбекистана 60-80-х годов XX века, которые, по мнению ученых, являются ключевыми для понимания закономерностей развития современной литературы. Литературоведческий анализ русскоязычных повестей Исфандияра позволяет рассмотреть русскоязычную литературу в аспекте специфики построения образа, в частности посредством исследования такого приема психологизма как монолог-размышление.

Ключевые слова: русскоязычная литература, повесть, локальный признак, русская литература, писатели-билингвы, переводная литература, восточная ментальность, западно-европейские традиции, монолог-размышление, восточная қисса.

Понятие «русскоязычная литература Узбекистана» является одним из спорных. Рассмотрим взгляды литературных критиков стран ближнего зарубежья, постсоветского пространства, для которых это понятие актуально.

Так, писатель Дина Рубина на вопрос о принадлежности ее творчества к определенной национальной литературе отвечает следующее: «Эти разговоры о какой-то особой русско-израильской или русско-немецкой, или русско-американской литературе, со свершением мировой электронной революции

последних двадцати лет и разрушением всяких границ между читателем и создателем текстов – совершенно потеряли всякий смысл. Еще в 70-е – 80-е годы, даже в начале 90-х можно было говорить о каких-то “особенностях”. Сейчас это бессмысленно» [1]. Следует отметить, что в данном высказывании писатель, собственно, не использует понятие «русскоязычная литература», а придерживается определения «русская литература Израиля», отвергает всякие дефиниции в силу культурных, социальных, политических условий, мировой электронной глобализации, что, на наш взгляд, не вполне обоснованно.

Разделяя точку зрения Д. Рубиной, А. Иличевский называет себя «футуристом, который любит объединять людей» [1], т.е. его литературное русскоязычное творчество в Израиле нельзя отнести к определенной национальной литературе, его необходимо воспринимать «как литературу для всего мира обо всем мире» [1]. А. Иличевский обращает внимание на содержательную сторону этой литературы, никак не определяя ее формальных признаков.

Израильский писатель Давид Маркиш, затрагивая вопрос об идентификации русскоязычной литературы в Израиле, отмечает, что он сам «израильский писатель, использующий в своей работе русский язык» [1]. Тем самым Д. Маркиш выделяет важный признак «русскоязычной литературы» – язык написания.

Израильский исследователь Б. Львов-Рогачевский в книге «Русско-еврейская литература» предложил так называемый «языковой» критерий выделения писателей евреев, которые пишут на русском языке и «знакомят с бытом, переживаниями, устремлениями родной им национальности» [1]. То есть писатель создает «иллюзию иноязычности». По мнению Н.Л.Лейдермана, этот критерий очень уязвим, так как «затрагивает чисто внешние факторы, не учитывая эстетические внутренние качества русскоязычного произведения» [2, с.20.].

Австралийский ученый Т. Бонч-Осмоловская считает, что «русской литературы Австралии», как таковой, не существует. Существуют волны

эмиграции писателей и поэтов разных периодов, пищущих на русском языке. Однозначного ответа на вопрос бытования русской литературы в Австралии она не дает. «Действующих литературных групп нет, и вряд ли появятся всё по тем же причинам малочисленности и разобщенности русской диаспоры» [3]. Исследователь использует термин «русская литература Австралии», акцентируя внимание лишь на одной разновидности бытования русскоязычной литературы – литература эмиграции. Это определение основывается на языковом факторе бытования этой литературы.

Эстонские исследователи О. Майер и В. Илляшевич отмечают, что русская литература Эстонии представлена литературой эмиграции в основном публицистическими жанрами историко-биографической прозы [4]. Эти исследователи акцентируют внимание на жанрово-тематическом критерии данной литературы, при этом пользуясь понятием «русская литература Эстонии».

Известный немецкий ученый Елена Зейферт заявляет, что «мы можем однозначно сказать, что современная литература российских немцев с момента её зарождения развивается в российско-немецком языковом пространстве с естественным усилением акцентов на русский язык в России и на немецкий язык в Германии. Она по сути своей и по факту была и остаётся двуязычной» [5]. Опять-таки во главу угла при дефиниции русскоязычной литературы исследователь ставится язык бытования литературы. Следует отметить, что Е. Зейферт выделяет три группы русскоязычных писателей в Германии.

Т.В.Цивьян придерживается следующего принципа выделения русскоязычной литературы: «любое русскоязычное произведение диалогично по существу: по меньшей мере, в нем происходит диалог одной национальной культуры, которая непосредственно запечатлена в предметном мире, в сюжетно-композиционной системе произведения, с другой национальной культурой, которая присутствует как бы в снятом виде – в формах речи, корректирующих работу художественного сознания. Поэтому «русскоязычный» художественный текст, всегда пограничная литература, это всегда сплав русской и иной

национальной культур» [2, с.21.].

Характеристика русской литературы за рубежом учеными и представителями искусства, отмечена целым рядом особенностей:

1. Русская литература Эстонии, Австралии и отчасти Германии представлена эмигрантской публицистический литературой. Собственно этнических эстонцев, австралийцев, пишущих на русском языке, в этих ареалах нет. В Германии выделяется малочисленная группа русскоязычных писателей, этнических немцев, пищущих как на русском, так и на немецком языках, то есть литературных билингвов.

2. Представители русскоязычной литературы Израиля не причисляют себя ни к русскому, ни к израильскому миру словесного творчества.

Литература на русском языке на территории дальнего зарубежья не представляет сколько-нибудь самостоятельного явления и отличается лишь языком написания. Отдельных авторов, пищущих на русском языке (Д. Рубина, А. Иличевский), достаточно известных, целесообразнее отнести к русской литературе, нежели к национальной. Пограничное положение их произведений позволяет нам сделать предположение, что русскоязычная литература – это культурный феномен, обусловленный историко-политическими предпосылками.

Поэтому, на наш взгляд, понятие «русскоязычная литература» более актуально для стран постсоветского пространства в силу общей исторической и социокультурной ситуации 30-х – 90-х. гг. XX века.

Так, армянский исследователь Е. Шуваева-Петросян поднимает острую проблему самоидентификации русскоязычных писателей вне России: «сейчас основная проблема в том, что они никогда не будут «своими» в России, но и не совсем «свои» в Армении, от этого начинаются метания» [6], то есть говорит о промежуточном положении русскоязычной литературы.

В «Антологии русскоязычной литературы Казахстана» феномен «русскоязычная литература» определяется как «часть литературного процесса как Казахстана, так и России, тесно связанного с евразийской идеей» [7]. Казахский писатель С. Муминов разграничивает понятия «русская литература»

и «русскоязычная литература» по ряду критериев, ключевым из которых является – национальная принадлежность автора – «русскоязычную литературу творят нерусские авторы на русском языке» [7] и вслед за казахскими исследователями определяет русскоязычную литературу как неотъемлемую часть русской литературы.

Исследователь М.А. Логинова в диссертации «Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – начала XXI века» отмечает: «русскоязычное творчество – это уникальный эстетический синтез культур, сформировавшийся в русской литературе Казахстана конца XX – начала XXI века» [8, с.22.].

О.Лавшук, Е. Крикливец определяют русскоязычную литературу Беларуси как «самоидентификацию, национальное самоопределение авторов, живущих в Беларуси и пищущих на русском языке, среди которых есть как коренные белорусы, так и те, для кого Беларусь стала второй родиной» [9]. Есть и другие точки зрения на русскоязычную литературу. Белорусский писатель А.Аврутин заявляет, что «русскоязычный» – оскорбление для писателя [9].

Украинский переводчик, писатель С. Курганов соглашается с точкой зрения белорусских коллег: русскоязычная литература – литература, написанная на русском языке, но возражает против самого определения «русскоязычная литература», предлагая называть просто – «русская литература» [10].

А. Андреев считает, что «Русскоязычная – это составляющая белорусской литературы, транслирующая модус белорусской ментальности... речь идет не о русскоязычной литературе Беларуси, не о белорусской литературе на русском языке, не о русскопишущих, не об уроженцах Беларуси, пишущих на русском и живущих, где угодно, только не в Беларуси, не о белорусских писателях, пишущих по-русски, а именно о русской литературе Беларуси, литературе, являющейся частью русского мира, именно в этом качестве становящейся частью белорусской культуры» [11].

Понятие русская литература Беларуси – культурный феномен, относящийся к русской и белорусской культурам одновременно.

Профессор В. Гниломедов, автор книги «На рубеже времен: русскоязычная поэзия Беларуси» предлагает считать понятие «русский» и «русскоязычный» синонимами, потому что в основе одного и другого лежит одна языковая сущность [12]. Возражая Профессору В.Гниломедову, который обвиняет русскоязычную поэзию Беларуси в книжности и инфантильности, в изображении общественной жизни, исследователь У.Ю. Верина отмечает, что эта поэзия «сохраняет русскую поэтическую традицию на чужой территории» [12].

Видный исследователь дагестанской литературы, Ш.А. Мазанаев пишет: «Русскоязычная литература Дагестана – это литература, созданная представителями Дагестана на русском языке, а творчество русских писателей Дагестана понимается как русская литература Дагестана» [7]. Таким образом, Ш.А.Мазанаев не принимает определение «русскоязычная литература», отстаивает название «русская литература Дагестана».

М. Муслимова, вслед за Ш.А. Мазанаевым характеризуя феномен русскоязычной литературы, отмечает, прежде всего, язык создания произведения и национальную принадлежность писателя: «литература на русском языке, созданная этнически нерусскими писателями» [7]. Продолжая мысль Ш. Мазанаева, М. Муслимова использует дефиницию «русская литература», выделяя ее характерные черты: язык создания и национальную принадлежность писателя.

Исследователь Ж.В. Бурцева определяет «русскоязычную литературу» как «транскультурное (пограничное) художественное явление в рамках якутской литературной традиции» [13, с.12.]. Так, основой принципа выделения данного художественного явления Бурцева называет язык написания, а условиями бытования – взаимодействие национальной и русской культуры.

Исследователь А.В.Подобрий утверждает, что «феномен русскоязычной литературы не ограничивается использованием языковых средств, грамматикой и синтаксисом чужого языка, а предполагает целый комплекс обращений к национально-культурным основам этноса, представитель или представители которого стоят в центре писательского внимания и также становятся

соучастниками создания художественного образа инокультурного мира в рамках русской культуры и русского языка» [8].

Ученый отмечает социокультурную обусловленность бытования русскоязычной литературы, то есть причисляет к русскоязычной словесности произведения национальных авторов, пишущих на русском языке и русских авторов, создающих «межкультурный диалог» в своих произведениях.

Российский писатель И. Панин не разграничивает русскую и русскоязычную литературу, а дифференцирует: «плохо написанная литература – это русскоязычная, а хорошая литература – это русская литература» [7], что весьма спорно, несмотря на метафоричность цитаты.

Ч. Гусейнов справедливо отмечает: «на наших глазах рождается особого рода большая русская литература, созидаемая в новейшее время во всех регионах мира представителями разных народов, воспитанных на традициях русской литературы, так сказать русскими нерусскими писателями, вынесенными волнами эмиграции во все части света» [7]. В определении Ч.Гусейнова отчасти справедливой, на наш взгляд, представляется мысль о том, что русскоязычная литература - это, прежде всего, литература, написанная нерусскими на русском языке, однако, мы не считаем, что стоит ограничивать ее таким образом.

Таким образом, на постсоветском пространстве бытуют следующие определения русскоязычной литературы: 1. часть литературного процесса как России, так и национальных республик; 2. пограничная литература, сплав русской литературы и национальной литературы; 3.русскоязычная литература – это часть национальной литературы на русском языке (Дагестан, Беларусь).

П.И.Тартаковский и С.Л. Каганович в монографии «Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе» выделяют два типа авторов: «представители русской культуры, по разным причинам связавшие свою творческую судьбу с узбекским народом и национальные художники слова, избравшие для самовыражения русский язык. Определение «русскоязычная литература» они относят «и к тем, и к другим мастерам слова, не нивелируя отдельные важные особенности их художественного сознания, а лишь условно объединяя их по

одному из признаков словесного искусства – языку творчества» [14].

Узбекистанский ученый Б. Голендер замечает: «Если мы говорим «российская литература» – это политический термин; если мы говорим «русская литература» – это термин искусства. Мне приходилось спорить в отношении понятия «русскоязычная литература», которое очень широко распространено. Нет англоязычной, франкоязычной литератур, есть английская, французская литературы, и в этом смысле нет русскоязычной литературы, есть русская литература. Есть русская литература в Казахстане, Узбекистане и т.п.» [15]. Следует отметить, что англоязычная и франкоязычная литература существует. Есть англоязычная литература Индии наряду с хинди, пушту и т.д. В северных странах Африки (Алжир, Тунис Морокко) развивается и арабоязычная и франкоязычная литература. Критерием разграничения литературы в данном случае становится именно язык написания произведения.

Вслед за ним узбекистанский писатель С.Афлатуни (Е.Абдуллаев) в статье «Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения» указывает на структурные элементы феномена «Русская литература Узбекистана»: «Речь идет о литературе, которая на протяжении почти всего прошлого столетия маркировалась как часть «советской многонациональной» <…> Она объединяла, с одной стороны, авторов, живших в России, но писавших не на русском, а с другой стороны – тех, кто писал на русском, проживая в национальных республиках» [16].Е. Абдуллаев считает термин «русскоязычная литература» неудачным.

Л. Калаус, характеризуя русскоязычную литературу Узбекистана, отмечает: «Если мы говорим «русская литература», то под этим подразумевается целый культурный пласт, связанный с литературой в целом и далеко не всех, кто пишет на русском, можно автоматически причислить к русской литературе. Понятие «русскоязычная литература» в отношении творчества авторов, живущих вне России, – вполне оправдан» [15]. Среди факторов, выделяющих феномен «русскоязычная литература» автор особо отмечает не только язык создания произведения, но культурную ментальность авторов.

Поддерживает позицию Л. Калауса и К. Султанов: «русская литература» – это singuliria tantum: «Невозможно говорить о «русских литературах» – это звучит, как о «многих любовях» [15]. Можно предположить, что ученый определяет русскоязычную литературу как одну из ветвей русской литературы.

В. Муратханов, один из представителей современного литературного процесса Узбекистана, также отвергает термин «русская литература» относительно к характеристике русскоязычной отечественной литературы: «Шамшад Абдуллаев, Ахунов, Афлатуни – представляют собой новую формацию литераторов; они пишут на русском, но то, как и о чем они пишут, трудно отнести к русской литературе и по стилистике, и по духу, и по ментальности» [17, с. 117,120,202].

М.П. Жигалова, характеризуя понятие «русскоязычная литература», констатирует: «говоря о русскоязычной литературе, функционирующей в мировом образовательном пространстве, мы имеем в виду литературу писателей, принадлежащих ко многим этносам, в силу жизненных обстоятельств живущих в разных странах, но пишущих и издающих свои произведения на русском языке» [18, с.108.].

Э. Ф. Шафранская в своей диссертации «Мифопоэтика инокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв.» определяет феномен литературного процесса Узбекистана как «часть всемирного литературного процесса, которая требует нового подхода и осмысления» [14, с.35.], подчеркивая роль русскоязычной литературы в развитии русской культуры и языка. Исследователь указывает на языковой и культурный признак данной литературы.

По мнению А.Н.Давшан «на языке межнационального общения *(русском) [19]* в отдалении от его ареала сформируется “островная” литература как подсистема русского языка и станет главным фактором в развитии иного эстетического сознания» [20, с.4.]. Во главе понятия «русскоязычная литература – язык, на котором создаются произведения, что очевидно.

Весьма убедительно мнение Г.Т. Гариповой, которая, исследуя современный литературный процесс Узбекистана, говорит о «русскоязычной

литературе Узбекистана» как о феномене: «Особое явление, феномен – «русскоязычная литература Узбекистана», существовавшая всегда в рамках узбекского литературного процесса XX века (вспомним имена С. Бородина, З. Тумановой, Н. Красильникова и пр.). На сегодняшний день она приняла статус самостоятельной литературной школы».

По словам Г.Т. Гариповой, с момента возникновения Ферганской и Ташкентской поэтических школ идут споры по поводу включения феномена «русскоязычная литература» в литературный процесс» [21].

Таким образом, Г.Т. Гарипова выделяет следующие признаки русскоязычной литературы:

1. феномен, существующий в рамках узбекского литературного процесса;
2. синтез языков, культур, жанров;
3. симбиоз восточной ментальности, русского культурного сознания и западно-европейской традиции.

О.Н. Гибралтарская отмечает, что «современная русская литература как система включает органичное единство русскоязычных произведений, созданных в инокультурной среде» [22, с.47.].

Опираясь на вышеизложенные точки зрения, суммируя убедительные мнения, мы пришли к выводу, что русскоязычная литература Узбекистана – это литературный феномен, возникший на советском, а позже сформировавшийся как литературная школа на постсоветском пространстве в силу специфических социокультурных, политических, общественных процессов, синтезировавший традиции русской и узбекской литератур. Русскоязычная литература Узбекистана – наднациональное явление, определяющим критерием этого литературного феномена являются язык художественной литературы, географическая закрепленность вне зависимости от национальной принадлежности, особое эстетическое сознание: симбиоз восточной ментальности и русского культурного сознания, синтез русских и восточных традиций, что обусловливает ее структурно-содержательное своеобразие.

Русскоязычная литература Узбекистана существует как самостоятельное явление в литературном пространстве Узбекистана, при этом взаимодействуя с национальной литературой.

Бытование русскоязычной литературы на территории Узбекистана в 60-80-е гг. XX века, в частности русскоязычной повести в творчестве Т.Пулатова и Исфандияра, развивалось по двум направлениям:

1. совмещение признаков русской классической повести и восточной қисса, при субстанциальном использовании признаков русской классической повести, и лишь частичном включении признаков восточной қисса;
2. Следование только модели русской классической повести на «местном» материале.

В повестях Исфандияра наблюдается второй способ создания повестей в русскоязычной литературе Узбекистана. Исфандияр создает повести, используя чисто русскую традицию.

Так, главным способом отражения действительности в повести «Разбудите меня с рассветом» (1986 г.) Исфандияр избирает монологи-размышления. Следует отметить, что исповедальный характер монологов главного героя характеризуется сложной композицией: признание, раскаяние, освобождение. Всего в повести 6 монологов-размышлений. В каждом из них изображается ситуация, требующая нравственного выбора героя и раскрывающая специфику образа.

Первый монолог происходит после совершения преступления Махмудом. «Эмоциональное состояние героя передается с помощью особенностей построения внутренней речи» [23, с.42.], а также «психологического самоанализа»: *«Нет, конечно же, ничего не случилось! Это просто дурной сон! Ведь никто ничего не видел, кто докажет, что это сделал он? А эти ... они не посмеют… Они же напали сами. А если вдруг спросят – в это время он был дома, спал… Надо только сказать матери, она подтвердит…. Сказать матери, сказать матери, что он скажет матери? Только один день, один день, и он уже будет далеко, его не касается, что произошло в эту ночь? Какое сегодня число? Идиот… Зачем ему число?» [24]*. Страх, отрицание, мысли о бегстве – это первая

реакция на случившееся. Стремление героя укрыться в стенах дома, под защитой матери и наивная мысль, что его никто не видел, свидетельствуют о внутренней слабости героя. Этот монолог – первый шаг к нравственному обновлению. Отрицание своих поступков, вера, что все образуется само собой, свидетельствуют о неспособности Махмуда нести ответственность за свои поступки и инфантильности.

Несколько монологов-размышлений связаны с возлюбленной героя Малиной. Мысленно общаясь с любимой, герой пытается осмыслить свои поступки, преодолеть страхи. Его рефлексия тесно связана с воспоминаниями о детстве, вещими снами. Героя мучает совесть. Малина выступает в роли друга, наперсника, судьи: «*Что сказать тебе, Малина?! Да и что бы я ни говорил, какие бы доводы ни приводил, поверишь ли ты мне, захочешь ли слушать?*»; «*Ты знаешь, я теперь лишь понимаю, что такое по-настоящему свобода. Я бы, наверно, по-настоящему убежал, если бы не видел тебя, если бы ты вдруг отвернулась от меня, забыла*» [24]. Герой в монологе, может, впервые осознает ценность отношений: любви, поддержки, памяти. Из инфантильного человека Махмуд постепенно превращается в ответственную личность, умеющую выстраивать отношения на доверии и любви и быть по-настоящему свободным.

Процесс духовного освобождения проходит несколько стадий. Здесь монологи-размышления, в которых Махмуд принимает решение пойти учиться, а также подготовка к моральному сражению с Курочкиным – главарем банды, облеченная в форму психологического повествования. Как известно, именно «психологическое повествование – наиболее удачная форма изображения динамики мыслей, эмоций, представлений, желаний и т.д.» [23, с.42], что позволяет судить об эволюции личности Махмуда.

Важную роль в психологическом описании, играют детали. Молчаливый взгляд, направленный на другого человека, означает стремление подавить противника, поработить его душу. Кура в этом импровизированном поединке попытался подавить Махмуда, но Махмуд, встав на путь исправления, обрел уверенность и силу и сумел противостоять Куре, одержать моральную победу,

защищая правое дело – справедливое распределение пайка. Письмо, присланное профессором, бывшим заключенным, с положительной рецензией на первые литературные опыты Махмуда помогают герою обрести уверенность в себе. Умаров уже не тот трус из сна, в котором его проглотил Кура. Перед читателем совершенно другой, повзрослевший, уверенный в правильности жизненной позиции человек. Его праведный путь возвышает его над противником.

Таким образом, психологизм, использованные приемы (монологи-размышления, сны), широко известные и используемые в классической русской повести, позволили Исфандияру создать на «местном» материале философскую повесть (60-80 гг. XX века).

Используя модель русской классической повести, Исфандияр воссоздает условную реальность на «местном» материале, расширив границы употребления монолога-размышления, обусловливающего исповедальный характер повествования, ситуацию нравственного выбора и специфику процесса создания и качественных характеристик художественного образа.

Список литературы

1. Абдуллаев Е. Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения//Вопросы литературы №3,2006// https://voplit.ru/
2. Андреев А. Русская (русскоязычная) литература Беларуси: проблемы становления//ЛитКритика.by/Белорусский литературный портал// http://www.litkritika. by/categories/literatura/kritika/856.html.
3. Бонч-Осмаловская Т. На краю красной пустыни// Журнал «Знамя» №6, 2008// http://znamlit.ru/
4. Булкина И. Русская литература: вчера, сегодня, завтра//http://gefter.ru/archive/17745
5. Бурцева Ж.В. Транскультурная модель якутской русскоязычной литературы: художественно-эстетические особенности: автореф. дисс. канд. фил. наук. – Якутск, 2008. – С.12.
6. Гибралтарская О. Н. Репрезентация художественных систем М.А. Булгакова, А.П. Платонова, Б.Л. Пастернака в современной русскоязычной литературе// Автореф. дисс. д.ф.н. (DSc). – Ташкент, 2020. – С. 47.
7. Гарипова Г.Т. Концептуальные тенденции развития узбекской литературы конца XX – начала XXI веков // https://ziyouz.uz/ru/
8. Гниломедов В. на рубеже времен: русскоязычная поэзия Белоруси. – Минск.,

2013. – С.84//Верина У.Ю. Русскоязычная поэзия Беларуси: территория умолчания, повторения, творения/Уральский филологический вестник.- № 2, 2013 // http://journals.uspu.ru/
9. Давшан А.Н. Азия в русской литературе XX века/ А.Н. Давшан.. – Ташкент, 2011. – С. 4.
10. Есин А.Б. Психологизм русской литературы. – М., 1988 – С. 42
11. Жигалова М.П. Этновитальность и мультикультурность в творчестве русскоязычных поэтов белорусско-польского пограничья//Русская культура в системе межкультурных коммуникаций XXI века: современное состояние и перспективы развития:коллективная монография.- Ташкент., 2013.-С.108.
12. Зейферт Е. Литература российских немцев в германии: особенности современного развития// http://rdzeitung.eu/ru/
13. Исфандияр Разбудите меня с рассветом// http://n.ziyouz.com/
14. Кудряшов А. Русская литература Центральной Азии: пути и перспективы. Материалы круглого стола.-Ташкент., 2003 // https://www.fergananews.com/
15. Лейдерман Н.Л. Русскоязычная литература – перекресток культур.- Екатеринбург, 2015.- С.20.
16. Логинова М.А. Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – начала XXI века: дис. канд. фил. наук. – Урал, 2018. – С.22.
17. Майер О., Илляшевич В. Русская литература Эстонии сегодня// http://magazines.russ.ru/
18. Мамедов А. Рубина, Иличевский, Маркиш, Юдсон, Шехтер – о русскоязычной израильской литературе// https://www.labirint.ru/now/o-russkoyazychnoy-izrailskoy-literature-mamedov/
19. Муратханов, В. К вопросу о «Школе» / В. Муратханов // Малый шелковый путь: Новый альманах поэзии. Вып. 5. – Ташкент: Фан, 2004. – С.117,120.,202.
20. Сердюкова Е.И. Русскоязычная литература Белоруси: история и логика развития. Проблема периодизации// Вестник МДПУ імі І. П. Шамякіна.- Минск., 2014// https://cyberleninka.ru/article/n/
21. «Форма духа» или «диктат языка»? Круглый стол о русскоязычной литературе / День и ночь № 3., 2012//https://magazines.gorky.media/din/2012/3/forma-duha-ili-diktat-yazyka.html
22. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика инокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв./Дисс.на соискание…..доктора фил наук. – М., 2008. – С. 35.
23. Шуваева-Петросян Е. Не в изгнании, а в гармонии. О русскоязычной литературе Армении// https://www.shuvaeva.info/
24. выделено курсивом автором Б.А.М.

Низамова Мунира Низамовна
Кандидат филологических наук , доцент кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана

КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Аннотация

В статье рассматривается новая разновидность английского романа конца XX-начала XXI века – историографический метароман, в котором на материале отечественной истории писатели ищут ответы на злободневные вопросы современности. Исследуются предпосылки возникновения нового отношения к историческим фактам в художественной системе историографического романа, концепция истории, лежащая в основе историографических романов, причины обращения писателей к эпохе викторианства. Характерные особенности историографического романа анализируются на примере произведений Д.Фаулза и А. С. Байетт.

Ключевые слова: традиция, преемственность, историографический метароман, категория времени, историзация, викторианство, интертекстуальность, интерпретация, реконструкция, стилизация, постмодернизм.

Последние десятилетия XX - начало XXI века обнаружили очевидные приметы переходного художественного сознания, что получило выражение в стремлении писателей понять изменения, происходящие во всех сферах жизнедеятельности человека, понять его поиски, переживания, рефлексии. Для английской литературы это время осмысления серьезных изменений в политической, социальной и культурной жизни общества, повлекших за собой

смену ценностных ориентиров. С одной стороны, причиной этому стало предчувствие перемен, которое сопровождает конец любого столетия, а тем более тысячелетия, с другой стороны, желание подвести итоги уходящему веку, переосмыслив весь предшествующий ему культурный опыт.

В XX веке, на протяжении которого наблюдалось взаимодействие различных способов художественного мировидения, наиболее отчетливо заявила о себе проблема художественной традиции и преемственности. А.М.Зверев выделяет два противоположных подхода: первый – разрыв с традицией, признание несоответствия классического наследия современному взгляду на мир; второй – «своеобразная археологическая реконструкция, признание свершений классического реализма непререкаемым каноном и следование традиции» [2, с.40].

Отличительной чертой английской литературы конца века является ее связь с литературной традицией, связь многогранная: это и интерес к классике, художественному прошлому, и своеобразный диалог старого и нового, продолжение и использование традиций предшественников и в то же время – иронически-пародийный характер современных произведений, просматривающийся в стилизациях под романы, созданные в прошедшие века, в увлеченности цитированием, в смешении жанров, в критической деконструкции. Связь с традицией становится основополагающим принципом поэтики современного романа, строящегося одновременно как продолжение и переосмысление, как развитие и новое прочтение предшествующей литературы.

Отмечая устойчивую тенденцию обращения к наследию прошлых веков, английские критики называют литературу конца XX века «литературой прощания» (“the literature of farewell”), ретроспективной, старомодной, «пожилой, степенной, лишенной будущего... поскольку в будущем только смерть, а жизнь, культура и прочее – в прошлом» [10, с.104]. Английская действительность вызывает у современных романистов тоску по ушедшему прошлому – золотому веку Британии, по веку романа, заложившему фундамент для всей национальной литературы XX века. Именно интерес к жанру романа

литературоведы связывают со «специфическим английским интересом к жизни личности», служением традиции, которая нигде не ощущается с такой силой, как в Англии [3, с.9].

Интерес современных писателей к литературе XIX века, возникший в 1950-60-е годы и получивший название «викторианское возрождение», не исчерпал себя и в 80-90-е. И этот интерес не был данью моде. Это серьезное, пропущенное в художественном воображении восприятие современности через восприятие викторианской эпохи английские критики определили как «одержимость прошлым», «одержимость историей». Сближение литературы и истории, неослабевающее внимание писателей к историографии, к категории времени определено как общая тенденция британской прозы конца века в фундаментальных трудах «История английского романа. 1950-1995» (1990) Стивена Коннора и «Реализм и власть. Постмодернистский британский роман» (2001) Алисон Ли.

Известный английский прозаик и литературовед Малькольм Брэдбери отмечает, что увлеченность ретроспективной литературой в Британии последней трети XX века носила характер эпидемии: «Ретроспективная беллетристика теперь стала очень популярной, действительно, возвращение к прошлому начало принимать почти эпидемический характер в течение десятилетия» [10, с.101]. По мнению Брэдбери, интерес вызвало также сходство двух «эпох» – эры королевы Виктории (1837–1901) и своеобразной эры Маргарет Тэтчер (1979–1990): «Во времена госпожи Тэтчер, которая стремилась восстановить “викторианские ценности”, с викторианскими классиками стали связывать возрождение традиции. В это время большое количество авторов обратились к эпохе, в которой индивидуализм казался сильным, социальные факты более ясными» [10, с.144]. Затрагивая проблему восприятия викторианской традиции в современной литературе, критик отмечает: «Теперь уже ясно, что понятие “реалистическое повествование” снова заняло свое место при обсуждении художественной литературы…» [10, с.101].

В. Каннингем, называя «одержимость историей» отличительной чертой

современной литературной ситуации в Британии и анализируя ее первопричину, объясняет: «Прошлое – это классика. А потому прошлое вторгается в современное литературное сознание в виде некоей недосягаемой мощи, вызывающей одновременно и зависть, и сожаление» [4, с.228]. Автор книг «Понять Британию» и «Понять английскую литературу» К. Хьюитт, прослеживая связь современности с эпохой викторианства, приходит к выводу, что XIX век ассоциируется в сознании современного англичанина с поистине великими событиями: «Во-первых, прошлый век не так уж далек от нашего времени. Нам нетрудно убедить себя, что мы способны понять образ мыслей и чувства викторианцев. Во-вторых, в Англии существует прекрасная традиция реалистической прозы XIX века, в которой мы находим всевозможные художественные параллели» [13, с. 236]. Главная причина притягательности викторианской эпохи для писателей последней трети XX века, по мнению исследователя, заключается в том, что мироощущения и настроения викторианцев, их «настойчивый поиск смысла жизни во многом схож с ощущениями современного человека, привыкшего жить без религии и неспособного к созиданию собственной жизни, если она лишена смысла» [13, с.236].

Характерные особенности современного английского романа, значительную часть которого составляют произведения писателей-постмодернистов, – интерес к истории, ретроспективное повествование, переплетение временных планов, перенос времени действия в прошлое, двойное сюжетное действие – вызвали серьезный интерес у британских исследователей. Были начаты проекты по изучению особого феномена в литературе конца XX века – увлеченности прошлым и, в частности, викторианской эпохой. Были подготовлены и опубликованы путеводители по викторианской литературе «Лонгмановский путеводитель по викторианскому роману» (1988) Дж. Сазерлэнда, «Лонгмановский путеводитель по Британии XIX века. 1815-1914» (1999) К. Кука и «Кембриджский путеводитель по викторианскому роману» (2001) Д. Дэвида. [16]. В литературоведении получил распространение термин

«неовикторианский роман», появившийся впервые в статье Даны Шиллер «Спасительное прошлое в неовикторианском романе», под которым автор понимает «исторический роман, соединяющий в себе постмодернистскую историографичность с традиционным культурно-историческим подходом, и обращающийся в прошлое для того, чтобы проследить, как это прошлое видоизменяется под воздействием современных событий» [15, с. 541].

Викторианский текст для романистов конца XX века стал средством, с помощью которого можно понять, осмыслить настоящее. Викторианство для англичан, таким образом, – особая эпоха, нечто большее, чем просто прошлое, история, а викторианская литература – огромный прецедентный текст. Неудивительно, что современные писатели – Д. Фаулз и П.Акройд, А.С.Байетт и Д.Лодж, Г.Свифт и Д.Барнс, Д.Сеттерфилд, П.Кэри и многие другие – обращаются в своем творчестве к литературе XIX века, стремясь пересказать, переинтерпретировать классические образцы викторианской прозы. Почти каждый английский роман последней трети XX века прямо или косвенно указывает на писателей-предшественников, но это не простое возвращение к традиции. Обращаясь к прошлому, писатели стремятся разобраться прежде всего в противоречиях настоящего. По справедливому замечанию А. П. Саруханяна: «повышенный интерес к традиции и неприятие традиционализма – не парадокс, а закономерность. Глубинный смысл возвращения к реалистическим формам повествования, думается, следует искать в остро ощущаемой потребности вернуться к жизни, не создавать свой мифологизированный мир, а объяснить реально существующий» [6, с.105]. Критик предлагает рассматривать викторианскую традицию как традицию классического реалистического романа XIX века в целом, отмечая при этом, что «дихотомия «традиция-эксперимент» на протяжении всего столетия во многом определялась тем, что литература воспринимала себя в со- и противопоставлении с предыдущим веком как эпохой викторианства» [6, с.102].

Процесс историзации английской литературы привлекает внимание и российских исследователей. Появление неовикторианских романов в последней

трети XX века российские литературоведы связывают с новым, постмодернистским взглядом на историю вообще, и викторианскую эпоху в частности, особо отмечая, что современная концепция истории строится на ее критическом осмыслении, сомнении в достоверности, пересмотре и переосмыслении линейности движения исторического знания. В свете историографической концепции, предлагающей «бесконечное количество различных интерпретаций одних и тех же исторических событий и их особое место в жизни каждого человека, порождая идею постоянного присутствия прошлого в настоящем», рассмотрены романы Г.Свифта в диссертации С.А.Стринюк [7, с.16]. В центре внимания автора диссертации Ю.С. Райнеке «Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия)» проблема истории и места в ней человека, а также путей исторического движения [5, с. 8].

В основе обращения писателей конца XX века к викторианскому роману лежит идея преемственности и сохранения литературной традиции. Связь современного романа с викторианской литературой прослеживается на различных уровнях организации текста: это могут быть заимствования, вариации отдельных тем, мотивов, идей, варьирование сюжетных схем предшествующих текстов, полемика либо соглашение с ними.

Исторические романы конца XX века связаны с новыми концепциями исторической науки. Принцип соотнесения исторического процесса и личного опыта человека – главный в большинстве произведений. Исследуются, интерпретируются не исчезнувшие реалии, в их след в настоящем. Прошлое проникает в настоящее не как единое целое, а фрагментами, разрозненно, и потому в нем обнаруживаются «белые пятна» – из-за недостаточного количества источников, утраченных документальных данных, предшествующего неверного толкования исторического материала. Все это способствовало появлению историографического метаромана (термин Л.Хатчеон [14]). К этой жанровой разновидности исторического романа конца века исследователь относит «Историю мира в 10½ главах» Д. Барнса, «Водоземье» Г.Свифта, «Обладать»

А.С.Байетт, «Дом доктора Ди» П.Акройда, «Историческую личность» М. Брэдбери и др.

Историографический роман дает писателю возможность по-новому взглянуть на исторические события в пределах художественного повествования. Вынужденный считаться со сложившейся трактовкой того или иного события или исторического лица, писатель имеет возможность выбрать те факты, которые соответствуют идее произведения и позволяют отразить собственный, авторский взгляд. Главный вопрос, который поднимает историографический метароман, вопрос о соотношении правды и вымысла, о процессе познания. Возникновение этого типа исторического романа литературоведы связывают с романом Д.Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969).

Викторианство – одна из главных тем творчества Д.Фаулза, писателя, филолога, специалиста по истории английской литературы. Викторианская традиция является для него органической, неотъемлемой частью творчества и одновременно – предметом переосмысления. Его произведения являются, говоря словами Ю.Лотмана, не только генераторами новых смыслов, но и «конденсаторами культурной памяти» [1, с.10].

В литературе XIX века Фаулз находит ценности, утраченные современным миром, и в свою очередь пытается сохранить этическую и эстетическую концепцию мира и человека, которой обязан писателям-викторианцам. Он исходит из мысли, что только связь с прошлым, с традицией может помочь справиться с хаосом настоящего.

Стиль Фаулза диалогичен, средством осуществления диалога служит интертекстуальность. По наблюдению Е.С.Аминевой, «для прозы писателя характерно «обнажение» межтекстовых связей с произведениями викторианской литературы» [1, с.12]. Связь с викторианской традицией проявляется на различных уровнях фаулзовского текста: в сюжете, образах, в выборе жанра, в пространственно-временной организации текста. Круг авторов, к которым обращается писатель, обширен, но особое предпочтение он отдает Д.Остен, Т.Гарди, поздним романам Ч. Диккенса, Д.Элиот.

Книги Фаулза насыщены литературными аллюзиями: это и имена персонажей (Клэгг-Калибан и Миранда в «Коллекционере»), и ситуации (в «Женщине французского лейтенанта»), и названия произведений. Романы Фаузла отличает особая повествовательная техника, особая структура образа автора-рассказчика. Нередко автор передает свои функции самим персонажам, как в романах «Коллекционер» или «Червь», либо сливается с образом центрального героя («Дэниэл Мартин»).

Главная функция интертекстуальных включений в романах Фаулза – создание переклички, диалога между эпохами, культурами, авторами – цитируемого и цитирующего. Писатель использует различные приемы интертекстуальности: цитирование, заимствование образов, развитие отдельных мотивов викторианской литературы. Нередко он трансформирует сюжетные ситуации, иронически обыгрывая их, создавая пародийный контекст.

В «Женщине французского лейтенанта» наиболее последовательно осуществлен этот диалог. Роман воссоздает, но одновременно переосмысливая, характерные типы, стиль мышления и поведения героев английской литературы XIX века. Роман насыщен литературными аллюзиями, это явные – в виде эпиграфов к каждой главе романа – и скрытые цитаты. Однако роль их иная, чем в предыдущих романах: они необходимы автору для воссоздания эпохи и стиля викторианского романа.

«Женщина французского лейтенанта» – филигранно выполненная стилизация под викторианский роман; условность, «сделанность» текста здесь откровенно обнажена. В повествовании появляется автор, человек XX века, который сообщает, что все изложенное в романе он сочинил, выдумал. Эпиграфы к главам – цитаты из теоретических работ Р. Барта, А. Роб-Грийе – также явно указывают на вторую половину XX века. Викторианские нравы и обычаи изображены с позиций человека XX века, ни на минуту не забывающего, что он отделен от происходящего большой временной дистанцией. Грань, разделяющая эти эпохи, явственно видна в обрисовке и расстановке персонажей. Второстепенные персонажи выполнены в духе литературы XIX века от Д. Остен

до Т. Гарди (Эрнестина – тип героинь романов Д.Элиот, слуга Чарлза Сэм – Сэм Уэллер в «Посмертных записках Пиквиксого клуба» Ч.Диккенса, жители приморского городка как будто сошли со страниц романов Джордж Элиот, Энтони Троллопа, Томаса Гарди). Их поведение, образ мыслей, сама судьба детерминированы временем, средой, устоявшимися нравственными и социальными законами. Напротив, характеры главных героев – Сейры Вудраф и Чарлза Смитсона – недетерминированы. Их судьбу определяют не внешние условия и обстоятельства, а их собственный выбор, их решения. Конечно, в большей степени это относится к Сейре, которая выступает в роли «ведущей», направляющей Чарлза. Но первостепенную роль в этом романе играет любовь Чарлза к Сейре, раскрепощающая его, помогающая ему найти свое «я», свою подлинность. Недетерминированность подчеркнута и открытой концовкой романа – герои всегда в поиске, в движении. Автор дает несколько вариантов концовок, приглашая читателей присоединиться к своим размышлениям над тем, какие поступки героев можно считать наиболее мотивированными внешними обстоятельствами и их психологией, внутренними нравственными установками. Примечательно, что более последовательная в своих поступках Сейра обретает себя в кружке Данте Габриэля Россетти, находя близких по духу среди людей творческих.

В 1986 году был опубликован последний роман писателя «Червь». В этой экспериментально-исторической книге восемнадцатый век описан столь же достоверно, ярко и убедительно, как в «Женщине французского лейтенанта» – девятнадцатый.

Неовикторианский роман в английской литературе конца XX века прежде всего связан с именами А.С. Байетт и Д. Лоджа (филологов, как и Д.Фаулз, в прошлом – университетских преподавателей английской литературы), так как тенденция обращения к прошлому, к эпохе викторианства особенно отчетливо заявила о себе в их творчестве.

Антония Сьюзан Байетт занимает особое место в современной британской литературе. Опубликованный в 1990 году роман «*Обладание: История одной*

любви» не только принес писательнице славу, стал культовым, но и сейчас, спустя три десятилетия, остается самым ее значительным произведением. Высокая оценка, которую литературная общественность дала этому роману, выразилась в присуждении автору Букеровской премии (1990). В том же году Байетт стала Кавалерственной дамой Ордена Британской империи.

Роман характеризовали как «филологический кроссворд», «шедевр викторианского постмодернизма», «энциклопедию викторианской жизни», «романтический роман-загадка». Сюжет романа развивается в двух временных пластах одновременно, в XIX и XX веках. Современные исследователи творчества викторианских поэтов Роланд Митчелл и Мод Бейли случайно обнаруживают любовную переписку Рандолфа Эша, изучением творчества которого занимается Митчелл, и Кристабель Ла Мотт, чьи поэмы анализирует Мод Бейли на протяжении многих лет. Найденная переписка, раскрывая новые грани творчества и личности писателей-предшественников, полностью меняет взгляды исследователей. За письмами начинают охотиться все современные исследователи творчества этих двух викторианских поэтов, что создает в романе напряженную детективную интригу, разрешившуюся весьма неожиданно еще одной сенсацией – родством исследовательницы Мод Бейли с викторианской поэтессой Кристабель Ла Мотт. Зарубежные исследователи установили связь между образами викторианских писателей Падуба и Кристабель Ла Мотт с их прототипами: Робертом Браунингом (отчасти – с Альфредом Теннисоном) и Эмили Дикинсон (отчасти – Кристиной Росетти), проводя многочисленные параллели между перепиской героев в романе и перепиской супругов Браунинг.

Ключом к пониманию романа служит его название. Еще в 1980-е годы Байетт, преподававшая курс истории английской литературы, в книге «Вордсворт и Кольридж и их эпоха» высказала мысль о многозначности и различных интерпретациях понятия «possession» в английском языке. Эта мысль и определила выбор названия для будущего романа. Внимательно изучив переписку Роберта и Элизабет Браунинг, и особенно письма Джордж Элиот и обстоятельства, связанные с погребением писем вместе с писательницей, Байетт

в своем романе воссоздала схожую ситуацию – эпизод с эксгумацией. (Джордж Элиот, любимая писательница Байетт, не раз появляется на страницах романа «Обладание»; даже понимание истории у Байетт тяготеет к элиотовскому изображению истории в романе «Миддлмарч»). Как отмечала Байетт, переписка Джордж Элиот оказала на нее неизгладимое впечатление, ведь многое из жизни знаменитых личностей прошлых столетий укрывается от глаз их биографов и критиков. Биографии, по мнению писательницы, представляют собой по большому счету «игру теней («shadow-play»), а то, что действительно имеет большое значение, ускользает от внимания исследователей, оказывается упущенным». [12, с.37]

В романе Байетт поэмы, дневники, десятки писем стилизованы под XIX век, кроме того, текст романа насыщен цитатами из произведений В. Вордсворта, С.Т.Кольриджа, А.Теннисона, Э.Баррет-Браунинг, Р.Браунинга, Кристины Росетти, а также содержит легенды, тайны, отрывки биографий, что было характерно для произведений писательниц викторианской эпохи. Так, в романе создается причудливый текст из стихов, писем и прозы. Прошлое ощутимо с первых же страниц повествования: во-первых, благодаря образу библиотеки, архивов, где главные герои проводят довольно много времени. Свою находку, о существовании которой никто из исследователей не подозревал, Мод Бейли считает настоящей сенсацией. На первых же страницах романа упоминаются Томас Карлейль и Джордж Элиот, посещавшие ту самую Лондонскую библиотеку, ставшую любимым местом пребывания главного героя романа Байетт Роланда Митчелла, а сам он проживает в полуподвальном этаже ветшающего дома викторианских времен. Чуть позднее появляется образ черной кружевной мантильи, которую носила Джордж Элиот. Переплетение настоящего и прошлого на уровне сюжета, а также присутствие в тексте романа предметов, перешедших к героям из прошлого (например, часы Рэндольфа Эша у Мортимера Кроппера, брошь Кристабель Ла Мотт у Мод Бейли), служат подтверждением неразрушимой связи времен, объяснением испытываемых героями неудач и подчеркивает необходимость обращения к прошлому в поиске

смысла настоящего.

В предисловии к роману Байетт, объясняя появление в нем выходящих из-под ее пера поэм в духе XIX века, признавалась: «Мое сознание с детства было наполнено строками из Теннисона, Браунинга, Росетти и Китса, я читала и перечитывала Эмили Дикинсон, и обнаружила, что они мной завладели» [11, с. 4]. Основываясь на этом признании, исследовательница творчества Байетт Н. Б. Хараг назвала «Обладание» «романом об интертекстуальности»: «Диалогичность выступает здесь как организующее начало: на это указывают, прежде всего, два временных уровня – 80-е годы XX века и середина XIX века, дублирование сюжета – развитие романтических отношений между учеными-исследователями XX и поэтами XIX века, двухфабульное повествование – намеренное чередование глав о событиях прошлого с главами о событиях современности, бесконечные параллелизмы в повествовательной технике, образы-двойники (Мод Бейли и Кристабель Ла Мотт)» [9, с. 84]. Таким образом, в романе создается своеобразная антология из стихов, писем и прозы викторианской литературы.

В английском литературоведении нет единого мнения о жанровой природе романа «Обладание». Некоторые особенности романа Байетт позволяют отнести его к жанру историографического метаромана. Прежде всего, это средства и образы для описания отношений современного человека и прошлого: найденный артефакт, свидетельство о прошлом, которое меняет устоявшуюся картину этого прошлого; персонаж, одержимый прошлым, идет по следу поэта, писателя, распутывает загадки прошлого; игра со временем, смешение временных слоев, что указывает на тесную взаимосвязь прошлого и настоящего, влияние прошлого на настоящее; введение в повествование воспоминаний, отрывков произведений вымышленных или реальных поэтов (писателей), писем; открытый финал произведения.

Исследователь особенностей жанра историографического романа Ю.С. Райнеке выявляет его признаки и в романе «Обладать». Это: найденный артефакт – черновики писем Рэндолфа Эша; персонажи, одержимые прошлым – Роланд

Митчелл и Мод Бейли; мотив подделки обнаруживается в эпилоге, когда читатель узнает о неизвестной исследователям встрече Эша с дочерью Майей; игра со временем, переходы из настоящего в прошлое и наоборот, пронизывает все текстовое пространство романа; письма поэтов-викторианцев, их поэмы, отрывки из дневников также представлены в полном объеме; диалог с читателем начинается с первых слов эпилога, а открытый финал повествования лишь подтверждает тезис «прошлое живет своей жизнью» и отражает концепцию времени современного исторического постмодернистского романа, говорит о некоем приобретении прошлого, необходимости его воссоздания и переосмысления [5, с. 147-148].

Другие исследователи, в частности, Дана Шиллер в статье «Спасительное прошлое в неовикторианском романе», относит «Обладание» к «неовикторианским романам», объясняя новую модификацию жанра историографического романа как «характерную для постмодернизма и насыщенную историчностью, напоминающей романы XIX века» [15, с. 183]. Проводя параллели между романом Байетт и «Миддлмарч» Дж. Элиот, Д. Шиллер приходит к выводу о том, что современные неовикторианские романы «показывают постмодернистское настоящее, насыщенное сюжетами прошлого и бесценно ими обогащенное» [15, с. 183].

Связь с викторианским романом обнаруживается и в содержательном плане. Как и в традиционном романе воспитания, в романе Байетт представлен процесс становления личности, обретения истины главными героями. Присутствие в романе совпадений, наличие множественных сюжетных линий сближают «Обладание» с романами XIX века, например, с романом Ш. Бронте «Джен Эйр». Оба романа имеют общие черты в изображении женских персонажей. Бронте показывает женщин, превосходящих мужчин по богатству духовного мира и прочности моральных устоев, Байетт возвышает Мод над Роландом несколько иначе: по общественному положению, экономической независимости. Героини – Джен и Кристабель Ла Мотт – принадлежат к одной эпохе, обе – представительницы среднего класса, не обладающие состоянием и

поддержкой семьи, но при этом незаурядные личности, обе оказываются в ситуации выбора, обе исчезают, будучи не в силах смириться с создавшимся положением. Кроме того, в романе «Обладание» в одном из писем Кристабель Ла Мотт содержится аллюзия на один из фактов биографии самой Шарлотты Бронте, связанный со стихотворением, посланным ею Роберту Саути для оценки и получившим весьма сдержанную похвалу писательнице.

Филолог по образованию, знаток английской литературы, и литературы XIX века, в частности, Байетт насыщает свое повествование духом романа XIX века. Здесь фигурируют дневники Элизабет Гаскелл, факты биографии Джордж Элиот, Чарльза Диккенса, Энтони Троллопа. Как и Теккерей в «Ярмарке тщеславия» Байетт вводит в повествование всезнающего автора. Байетт признавала, что ей самой нелегко дается писать истории, не прибегая к персонажам из реальной жизни: «Я знаю, по крайней мере, об одном самоубийстве и одной попытке самоубийства из-за того, что живые люди стали героями романов… Теперь, когда есть блоги и Facebook, все превратились в писателей, и любое высказывание о ком-то, благожелательное или жестокое, справедливое или несправедливое, оказывается в сети… Писатели слишком поздно осознают силу слова». [17]

В романе «Обладание» содержатся также аллюзии на романы Д. Остин, Ч. Диккенса, Дж. Элиот, которые воссоздают особый фон романа викторианской эпохи. Байетт вступает в диалог-продолжение, диалог-вариацию на тему викторианской прозы, а также диалог-игру с литературной традицией – оживить в памяти читателя наиболее значимые литературные памятники викторианской эпохи и реконструировать характерные для викторианского романа в целом образы и мотивы. Таким образом, обращение к XIX веку, переосмысление его основных идей, становится магистральной темой творчества писательницы.

Интертекстуальный диалог с викторианской литературой в творчестве Байетт напоминает ситуацию вечного возвращения, возрождения классической традиции английской литературы. Это прежде всего диалог-реконструкция, посредством которого восстанавливаются и получают второе

рождение основные особенности поэтики викторианской прозы – тематика, проблематика, сюжетно-композиционные приемы, система персонажей, особенности языка.

В следующем романе «Морфо Евгения» (1992) Байетт воссоздает атмосферу жизни викторианского особняка со всеми ее составляющими – упорядоченной жизнью, многодетным семейством и многочисленными обитателями (слугами, экономками, гувернантками). Главная героиня – детская писательница **Олив Велвуд**, пренебрегающая собственным ребенком. По словам Байетт, история для романа пришла ей в голову после того, как она обратила внимание на закономерность: среди детей писателей было много самоубийств.

Основанный на реальных событиях, связанных с семьей Альфреда Теннисона и обстоятельствами его дружбы с Артуром Хэлламом (Галламом), а также романтической историей взаимоотношений Эмили Теннисон и Артура Хэллама, роман во многом перекликается с романом «Обладать». «Морфо Евгения» также пронизан поэзией: в повествование включены цитаты и отрывки из реально существующих произведений – стихотворений А. Теннисона, Д. Китса, Д. Мильтона, помогающих воссоздать атмосферу эпохи. Через реалии и характерные черты XIX века Байетт стремится создать особую викторианскую атмосферу повествования, частично (как в «Обладать») или полностью (как в раннем романе «Ангелы и насекомые») реконструирует характеры прошлого, а также и само прошлое с целью осмысления проблем настоящего, создавая современный историографический метароман, очень многим обязанный пониманию истории как некоего противоречивого единства.

Многие приемы, использованные Байетт в романах «Обладать» и «Морфо Евгения», восходят к викторианской литературе. Техника параллелизма сюжетных линий, известная по произведениям Ч. Диккенса, двуплановость, свойственная повествованию у Д. Остен и У. Теккерея, характерная для викторианского романа многогеройность, множественность сюжетных

линий, сходящихся в едином центре, сведение этих линий в одно целое, драматичность описываемых событий, символико-аллегорическая образность становятся одними из ключевых приемов писательницы. Байетт заимствует систему и соотношение персонажей викторианского романа, принципы их изображения, важная роль среди которых отводится приемам детализации и контраста, а также реконструирует при этом характерный для викторианской литературы мотив вознагражденной добродетели. Байетт развивает свойственные романам Дж.Элиот черты: принцип параллельного развития, отражения одной судьбы в другой (Кристабель Ла Мотт и Мод Бейли), принцип контраста (Мэтти Кромптон и Евгения Алабастер), психологизм.

Сюжетные переклички с викторианской литературой, содержащиеся в романах Байетт, являются наглядным примером встречи двух текстов – современного и викторианского, характеризующейся их взаимным проникновением друг в друга, сопоставлением и противопоставлением. По замечанию О.А.Толстых: «Принято утверждать, что в романе Байетт происходит переложение на викторианский язык совсем не викторианского сюжета, однако более справедливым будет сказать, что происходит переложение викторианского сюжета на невикторианский язык... Она по-новому трактует знакомый читателю сюжет, на фоне отголосков предшествующих культур, вызывая тем самым эффект интертекстуального полилога разных авторов и обнаруживая полифоническое и неоднозначное восприятие художественного текста. Интертекстуальность в данном случае выполняет, помимо основной функции диалогизации, контактоустанавливающую, текстопорождающую, экспрессивную, поэтическую и референтную функции. Байетт обращается к скрытым, невостребованным возможностям викторианской литературы, создавая на страницах своих произведений особое идейно-художественное пространство, где прошлое соединяется с настоящим, а реальное с вымышленным» [8, с. 15-16].

Рассмотренные в статье произведения Д.Фаулза и А.С.Байетт показывают, что современный английский роман выходит на новый уровень повествования,

позволяя, с одной стороны, вернуться в прошлое, окунуться в атмосферу викторианской действительности, и с другой – приблизиться к решению вопросов, связанных с настоящим, с проблемами XX века. Вне сомнения, направление «традиционного» исторического романа в получит дальнейшее развитие в литературе Великобритании. Что касается новой модификации жанра исторического романа – историографического метаромана – можно высказать предположение, что даже если он завершится в творчестве указанных писателей, а также в творчестве П.Акройда, Г.Свифта, С.Уотерс, С.Рушди и других современных авторов, его опыт станет важным вкладом в развитие всего жанра в целом.

Список литературы

1. Аминева Е.С. Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза. Автореф… дисс.канд филол.наук. – СПб.: 2011.
2. Зверев А. XX век как литературная эпоха/ А. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМ ЛИ РАН, 2002.
3. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший...» Английский роман XIX века в его современном звучании. – М.: Худ. лит., 1990.
4. Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Каннингем // Иностр. лит.- 1995. №10.
5. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия). Дис. ... канд. филол. наук. – М.: 2002.
6. Саруханян, А.П. Роман среды и характера: английская литература 70-х гг. / А.П. Саруханян // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е гг. – М.: Худ. лит-ра, 1982.
7. Стринюк, С.А. Человек и история в романах Грэма Свифта («Водоземье», «Отныне и навсегда», «Последние распоряжения»): Дисс.канд. филол. наук / С.А. Стринюк. – Пермь: 2003.
8. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А.С.Байетт и Д.Лоджа). Автореф… дисс.канд филол.наук. – Екатеринбург: 2008.
9. Хараг Н.Б. Интертекстуальность в сюжетнокомпозиционной структуре романа А. Байатт Possession // Языковая картина в зеркале семантики, прагматики, текста и перевода/ Сб. статей Studia Lingüistica. 7.- СПб.: Тритон,

1998.
10. Bradbury M. The modern British novel. 1878-2001/ M. Bradbury. – Penguin books, 2001.
11. Byatt A.S. Possession. A Romance. - New York: Vintage International, 1990.
12. Byatt A.S. In the grip of Possession // The Independent. – London, 1995. Feb. 2.
13. Hewitt K. Understanding English literature / K. Hewitt. – Oxford: Perspective Publications, 2001.
14. Hutcheon L. Irony, nostalgia and the postmodern Electronic resource. / L. Hutcheon. – University of Toronto English language main collection, 1998. Access mode: http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/ hutchinp.html. - 20.08.2008.
15. Shiller D. The Redemptive past in the neo-Victorian novel / D. Shiller // Studies in the novel. 1997. - 29.4.
16. Sutherland, J. The Longman companion to Victorian fiction / J. Sutherland. Harlow: Longman group, 1988. – 696 p.; The Longman companion to Britain in the nineteenth-century 1815-1914 // Ed. by C. Cook. Longman, 1999. – 368 p.; The Cambridge companion to the Victorian novel / Ed. by D. David. – Cambridge University Press, 2001. 267 p.
17. http://cyberleninka.ru/article/n/neoviktorianskiy-postmodernizm-antonii-bayett-na-primere-romana-possession#ixzz3yjFkhnxc

Алимова Наргиза Хамидуллаевна
И.о. доцента кафедры русского литературоведения
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ПОЭМА БЕСКОНЕЧНОГО РАЗНООБРАЗИЯ: К ВОПРОСУ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация

Современная американская литература представляет собой поэму бесконечного разнообразия и рассматривается современным литературоведением в контексте мультикультурализма. Литературный процесс на современном этапе – это явление сложное, противоречивое и многоуровневое, эмпатия которого обусловлена, особенностями и внутренними законами развития литературы «новой Англии». Формирование новейших гуманитарных направлений способствует появлению современных актуальных методологических подходов к изучению литературного процесса.

Данная статья посвящена характеристике и анализу основных концепций современного американского литературного процесса. В контексте данного исследования поэтика рассматривается как способ художественного воплощения замысла писателя и законы сочетания различных способов (форм) их выражения в произведениях. Категории поэтики проводится в новом аспекте филологического анализа художественного текста с учетом аксиологии и национальной идентичности.

Ключевые слова: конверсив, культура, мультикультурализм, национальная идентичность, модель общества, модель мира, литература «разнообразия», «новые американцы».

Современный облик научной, интеллектуальной и эстетической мысли США, – справедливо считает ньюоркец-культуролог Эдвард Саид, –

«сформировали те, кто бежал от фашизма, коммунизма и прочих режимов, практиковавших репрессии и высылку инакомыслящих. Искусством и литературой современной Америки занимаются скитальцы, кочующие от языка к языку, для которых понятие родина, осознаваемое как общность языка, культуры и обычаев, утратило свое значение» [10, с.63]. Новый американец – это человек, для которого английский не является родным языком.

Последние десятилетия во всем мире закономерно стали временем переосмысления, подведения итогов, многочисленных попыток дать определение многоликой, противоречивой реальности и места человека в ней. В культуре США сознание конца и одновременно начала чего-то нового, переломной, переходной эпохи, оказалось связано с бурным развитием различных теорий, занятых преимущественно переосмыслением проблемы разнообразия и различия, многосоставности и «инаковости» бытия. Этот сложный культурный сдвиг может быть интерпретирован на самых разных уровнях. В определенной мере, речь идет о глобальном аспекте проблемы многосоставности и разнообразия, связанной с динамикой культурных процессов в мировом масштабе, созданием многополярной модели современного мира, распадом видимости единства отдельности культур, размыванием границ между различными национальными традициями и переосмыслением самого этого понятия.

Конец XX века в США «был отмечен очередным всплеском «культурных войн», в центре внимания которых стояли такие понятия, как национальный канон и традиция, проблема соотношения единства и разнообразия, «революция идентичностей», наконец, мультикультура, или культурная многосоставность. Эти термины легли в основу понятия «общества и культуры разнообразия».

Проблематика *мультикультурализма* затронула самые разные сферы общественной жизни и ее осмысления – от политики и социологии до литературы и искусства. Более того, мультикультурализм стал одним из всеобъемлющих факторов и современной культуры США» [8, с.6].

Мультикультура – универсализация национальных культур, равноценное сосуществование национального и мирового в рамках единого пространства. «Мультикультурализм, идущий рука об руку с мифами разнообразия и различия, является многосторонней проблемой, которая имеет выходы в социально-политические, культурные, образовательные эпистемологические сферы жизни социума» [5, с.92].

Мультикультурализм – одно из проявлений актуализации культурных взаимодействий, характеризующих важнейший сдвиг в мировой культуре постсовременности. «Этнокультурная структура Америки представляет собой одно из самых сложных обществ, население которой исторически складывалось из пяти основных элементов:

- коренное население индейцев;
- ввезенные в массовом порядке рабы из Африки;
- религиозно неоднородная первая волна колонистов;
- политическая и экономическая элита англосаксонского происхождения;
- последующие волны иммигрантов не только из европейских, но и латиноамериканских и азиатских стран.

В последние три десятилетия «мультикультурализм и связанная с ним модель общества разнообразия, а именно так предпочитает представлять себя Северная Америка сегодня, кардинально изменили лицо страны и оказали сильнейшее влияние, как на современную литературу США, так и на меняющиеся представления о национальном каноне и традиции» [9, с.6]. Мультикультурализм новой Англии называют дезинтегрированным, представляющий собой конверсив конфронтации конфронтации «своего» и «чужого».

Исследователи феномена мультикультурализма представляют современный конверсив мира, так Н. А. Высоцкая считает, что «какой бы системы координат ни придерживаться, невозможно отрицать роль межплеменных – межэтнических – межнациональных контактов в становлении того, что мы называем культурой, на всех этапах развития человечества.

Письменная литература играет тут особую роль ввиду ее способности к относительно простому «переселению» из одного культурного контекста в другой» [3, с.310].

М. В.Тлостанова высказывает мнение «мультикультурализм и связанная с ним модель общества разнообразия, а именно так предпочитает представлять себя Северная Америка сегодня, кардинально изменили лицо страны и оказали сильнейшее влияние, как на современную литературу США, так и на меняющиеся представления о национальном каноне и традиции, … освобождая и давая голос, мультикультурализм все равно требует взамен от интеллектуала, которому дается билет в свободное общество, соответствия определенным правилам, как и во времена «плавильного котла» [9, с.6].

В современной справочной и обзорной литературе представлены следующие определения мультикультурализма: «Основу идеологии – и в некоторых случаях даже политики – мультикультурализма образует представление, что культурные сообщества меньшинств заслуживают уважения и признания в рамках основной (host) нации» [10, с.2]. Известный исследователь Б. Парех пишет: «культуру нельзя рассматривать как нечто застывшее и изолированное, нельзя жестко связывать культуру с определенной группой и, наоборот, нельзя отделять культурное от социального и экономического, людям свойственна множественная и изменчивая идентичность, следует признать, что границы между группами подвижны и проницаемы» [11, с.350]. Данные определения скорее характеризуют свойства «общин» как к структур, являющимися носителями особых культурных свойств и общим определением: «мультикультурным является общество, включающее в себя две или более культурные общины». Не односложно звучит и следующий конверсив: «мультикультурное общество состоит из нескольких хорошо организованных культурных общин, каждая из которых обладает более или менее специфичным пониманием того, что есть благо, и имеет свою особую историю, социальную структуру, традиции, потребности и устремления» [12, с.77].

В открытом обществе, в условиях единой мультикультуры социума,

универсального общемирового пространства, особое внимание уделяется исследованию феноменов культуры. Исследователи по-разному определяют понятие “культура”, но общий смысл, который можно найти во всех этих определениях, тот, что культура является творением человека. Человек создаёт, “выращивает” культуру, но, вместе с тем, культура создаёт человека, она выделяет его из природного мира, создавая особую реальность человеческого бытия, искусственную реальность. «Культура образует особую реальность, которая несводима ни к обычной жизнедеятельности, ни к её картине в сознании людей, является благодатным полем для реализации творчества, полётов воображения, различных экспериментов, поисков, радостей и наслаждений и т.п.» [4, с.130]. Культура создаёт пространство для человеческого творчества, где сам человек-творец создаёт своё мнение. Одновременно она лишена агрессии и насилия, через культуру человек творит мир, культура созидательна по своей природе.

«Культура – это обретение “мира впервые”. Она позволит… нам… как бы заново порождать мир, бытие предметов, своё собственное бытие», – пишет Библер [1, с.290]. Человек, обладающий культурой, сам творит мир, он свободен и способен жить независимо – отсюда защищенность от опасностей внешнего мира. Лишённый культуры, он делается зависимым и слабым, общество, лишённое культуры, превращается в некую унифицированную субстанцию. Культура – это то, что связывает человека с прошлым, даёт ему память. «Культура есть форма одновременного бытия и общения людей различных - прошлых, настоящих и будущих – культур» [1, с.288]. Человек, лишённый культуры, теряет связь с прошлым, он становится оторванным от своих корней, одиноким и беззащитным. Уничтожение культуры есть одновременное уничтожение памяти. «Культура – это форма самодетерминации индивида в горизонте личности… форма свободного разрешения и предрешения своей судьбы в сознании её исторической и всеобщей ответственности…» [1, с.290]. Лишить человека культуры - равно лишению его свободы. Парадоксально звучит, что свобода, приведшая к

уничтожению культуры, в конечном итоге, лишает человека этой свободы. Уничтожение культуры лишает человека его индивидуальности, он перестаёт быть членом социума и трансформируется в «толпу». «На самой заре человеческой истории был “изобретён” (для краткости скажу так) особый “прибор” – некая “пирамидальная линза” самодетерминации, способная в принципе отражать, рефлексировать, преобразовывать все самые мощные детерминации “извне” и “изнутри”. Вживлённый в наше сознание своей вершиной, этот прибор позволяет человеку быть полностью ответственным за свою судьбу и поступки. Или скажем так: при помощи этой “линзы” человек обретает действительную внутреннюю свободу совести, мысли, действия … Этот странный прибор – культура» [2, с.236].

Художественная культура – одна из специализированных сфер культуры, основанная на интеллектуально-чувственном отображении бытия в художественных образах. Художественная литература как вид искусства – содержательное ядро художественной культуры является одним из важнейших способов познания феномена человека и окружающего его мира. Определение аксеологических ценностей макро и микросоциумов и их актуализация реализуется путем «опредмечивания» их в художественных образах. Художественную культуру можно определить как «образ» – образ, концепцию мира и человека – как продукт творческой деятельности художника. Таким образом, в художественных образах отражается не только реальность, но и мироощущение, мировоззрение национальных культурных эпох.

Наше время по праву называют эпохой миграции. Сложные полные драматизма общественные процессы последних десятилетий – распад так называемого «социалистического лагеря», крах колониальной системы, социальные потрясения и гражданские войны, которыми изобилует современная история – заставили миллионы людей покинуть родные края и мощным потоком устремиться в Западную Европу и США с надеждой обустроить свою жизнь заново. Это ситуация создала трудные демографические, этнические, экономические проблемы самым непосредственным образом сказавшись и на

состоянии культуры. В Америке, которая в силу особенностей своей истории всегда оставалась по преимуществу страной иммигрантов, и сегодня наиболее отчетливо чувствуется присутствие неубывающего потока новых переселенцев. Пытаясь адаптироваться к непривычному для них укладу жизни и менталитету, они обогащают этот менталитет многим, что принесено со «старой родины», одновременно перенимая и типичные особенности американского мышления, а тем самым – американской культуры. В американском литературоведении существует термин «эмигрантская литература», относящийся к произведениям, в которых описывается судьба различных поколений эмигрантов-итальянцев, мексиканцев, евреев, испанцев, китайцев, индийцев - которые пытались обрести в Америке свою вторую родину. Литература этнических меньшинств «страны грез» возникла как непосредственный отклик на рост этнического самосознания их носителей. Кардинальные перемены, перевернувшие представления общественности Америки об этнических культурах и их вкладе в национальную культуру страны определило понимание категории «национального». Термин «этническая литература», утвердился на рубеже 70-80-х годов в американской критике в целях обозначения сложности и отличий, характеризующих это явление. «Признание этнических литератур было важным событием в истории литературы. Здесь были произведения различного художественного и идейного уровня: значительные и малозначительные, трагические и мелодраматические, критические и апологетические, популярные и малоизвестные» [5, с.94].

В современном обществе наметились тенденции взаимопроникновения элементов разнообразных культур, утверждения равноправия существующих этносов, а также их солидарности и взаимного уважения - результат глобализации теории мультикультурализма. Н.А. Высоцкая считает, что если говорить о территории, занимаемой на литературной карте мира Соединенными Штатами, ей сегодня грозит, по мнению многих критиков, неминуемая «балканизация», то есть распад на множество «карликовых государств». В результате мощного мультикультурного порыва, захлестывающего страну с 1980-х годов, корпус текстов – как художественных, так и околохудожественных

– все более расщепляется по вышеперечисленным категориям расы, этноса, гендера и т.д., из-за чего само понятие «американская литература» утрачивает четкость и реальное наполнение. Поколение «новых американцев», родившихся далеко от Америки – в странах «третьего мира» или Восточной Европе, – как правило, не считают английский родным языком, однако пишут уже на английском и принадлежат американской литературе. Некоторые из таких авторов – Мишель Клифф, Джумпа Лахири, Ха Цзинь, – добились широкого признания и получили самые престижные литературные премии, другие дебютировали сравнительно недавно, сумев обратить на себя внимание критики (Д.Кинкейд, Ч.Симик, А.Шахид, А.Хемон).

Одним из ярких и неординарных явлений в этническом калейдоскопе современной американской литературы является молодая писательница бенгальского происхождения Джумпа Лахири, получившая широкое признание, как у публики, так и у литературных критиков. Ее произведения просто и ненавязчиво рассказывают о соединении пар и семей, об иммиграции, смерти и отчужденности. Большинство героев произведений Лахири – это выходцы из среднего класса, как родители-академики из Род-Айленда, которые ее воспитали. «Читатели могут прочитать историю своей семьи в ее семейных историях» пишет Робин Дессер, издатель Лахири из Knopf, который подписал с ней миллионный контракт на две книги. «Это эмоциональный рассказ, который раскрывается слой за слоем, но без всяких фокусов». Она даже сравнивает повествование Лахири с Толстым: «Когда вы читаете абзац о том, как Наташа надевает туфли, вы точно знаете кто она. То же я чувствую, читая Лахири».

Джумпа Лахири [англ. Jhumpa Lahiri Vourvoulias, род. 1967, Лондон] – литературный псевдоним американской писательницы бенгальского происхождения Ниланьяны Судесна (Nilanjana Sudeshna). Ещё в детстве переехала с родителями, выходцами из Индии, в США. Училась в Барнард-колледже в Нью-Йорке затем в Бостонском университете. Дебютный сборник рассказов молодого дарования «Толкователь болезней» (1999) получил несколько премий, включая Пулитцеровскую. Роман «Тёзка» (2003)

удерживался несколько недель в списке бестселлеров газеты «Нью-Йорк Таймс», экранизирован в 2007 Мирой Наир. Джумпа Лахири издала в апреле 2008 года новый сборник малой прозы «Непривычная земля», который сразу привлек к себе внимание критиков. В сборник входят восемь рассказов, посвященных в первую очередь проблеме существования в чуждой культурной среде. Герои Лахири — чаще всего семьи иммигрантов из Индии, которые оказываются, отъединены и от родины, и от своего нового дома — семьи, в которых граница культур зачастую проходит между отцами и детьми, мужьями и женами. Обозреватель «Нью-Йорк таймс» Митико Какутани пишет в рецензии на эту книгу, что индийцы в Америке изолированы из-за языкового барьера и незнания местных обычаев, а их дети часто становятся чужими для всех, ведь они, принадлежа как индийской, так и американской культуре, ни одну из них не могут назвать родной. Взаимоотношения поколений и полов в ситуации культурного пограничья главная тема рассказов Дж. Лахири. По мнению американской прессы, писательница демонстрирует в своих произведениях не только знание того, как живут ее герои, но и особенный талант описывать жизнь самых обычных людей. Проза Лахири переведена на бенгали, немецкий, французский, испанский, португальский, болгарский языки. С 2005 она – вице-президент Американского ПЕН-центра.

«Тезка» (2003) - первый роман Джумпы Лахири – тонко написанная история, трогательная семейная драма, которая освещает такие близкие автору темы, как жизнь эмигрантов, столкновение разных культур, конфликты поколений. Роман «Тезка» стал популярным (продано более 800 000 экземпляров) благодаря возникающей дрожи от встречи неизвестной культуры с привычным сюжетом – поиском себя молодыми людьми. «Тезка» – это история американского парня из семьи бенгальских иммигрантов. По стечению обстоятельств родители назвали его Гоголем. Дело в том, что по бенгальской традиции новорожденному даются два имени – «хорошее», которое проставляется в официальных документах и человек пользуется им за пределами родного дома, и «домашнее» – для семьи и близких друзей.

Традиция также требует, чтобы выбор «хорошего» имени был предоставлен старейшему члену семьи. И вот, когда у американского профессора-бенгальца должен был родиться сын, весть об этом была послана семейному «матриарху» – бабушке в Калькутту. Бабушкино письмо почта потеряла, тем временем подошло время родов. Срочно запросили Калькутту, но в это время на другом континенте заболела и умерла бабушка. Без имени ребенка нельзя было забрать из роддома, и отчаявшийся отец брякнул имя своего любимого писателя: Гоголь.

Уникальное и необычное имя – это череда неудач и тщетных попыток героя утвердиться и найти смысл жизни. По мнению героя, виной всему «Гоголь». Он из принципа не открывает книги своего именитого "тезки" из далекой и неизвестной России, подаренную ему отцом-профессором. Гоголь меняет имя, пытается обзавестись семьей, но в какой-то момент вдруг осознает, что его избранницы-американки ему чужды. Неужели всему виной тот, чья фамилия стала его судьбой? Сочувствуя и проникая глубоко в суть проблемы, автор рассказывает, какие надежды на нас возлагают наши родные, и как мы все-таки становимся теми, кто мы есть на самом деле. Проблема идентичности – одна из центральных в романе.

Применительно к герою идентичность означает то, благодаря чему он остается самим собой в различные и непростые моменты своей жизни. Она составляет ядро, стержень личности, ее уникальность и неповторимость. Благодаря идентичности человек ощущает, чувствует и сознает себя в качестве состоявшейся личности, испытывает чувство самоутверждения, самодостаточности, самоудовлетворенности, самотождественности, и наконец, целостности в современном социуме.

В современном обществе наметились тенденции взаимопроникновения элементов разнообразных культур, утверждения равноправия существующих этносов, а также их солидарности и взаимного уважения. В романе переплетаются три полярных культурных пласта: американский, бенгальский и русский. С одной стороны, представлен продукт американской ментальности:

практичный, самоуверенный и независимый индивид, который в свою очередь связан невидимыми, но в то же время неразрывными нитями с двумя великими культурами незнакомого и чуждого для героя мира

Бывший офицер китайской народной армии, а ныне лауреат Национальной книжной и ряда других престижных литературных премий США, автор двух романов и нескольких сборников рассказов и стихотворений ***Ха Цзинь*** [настоящее имя - Ксуйфей Цзинь род. в 1956, провинция Ляонин] занялся художественным творчеством на английском языке всего около пятнадцати лет назад. Стремительная карьера Ха Цзиня предстает в как типичная история американского успеха, «американской мечты», только согласно новой мультикультурной модели – это история представителя идеального этнического меньшинства. Сын военного. Служил в армии, начал самостоятельно изучать английский язык, слушая радио. В 1981 году закончил Харбинский университет, продолжил обучение в университете города Цзинань. В 1985 отправился учиться в аспирантуру в США. После событий на площади Тяньаньмэнь принял решение не возвращаться в Китай. У него уже была опубликована книга стихов на английском языке (1990), он продолжил занятия литературой. Выпустил несколько книг стихов, сборников новелл, романов. Преподавал в университете Эмори - Атланта, в настоящее время преподает в Бостонском университете. Автор сборников рассказов «Море слов» (1998), «Под красным флагом» (1999), «Жених» (2001), поэтических сборников «В пруду» (2000), «Ожидание» (2000), «Безумец» (2002) в своих произведениях пытается воссоздать в принципах правдоподобия и яркого бытописательства жизнь самых обычных китайцев второй половины XX века. Центральным хронотопом его произведений – является Китай времен культурной революции – который неизменно предстает как мир, диаметрально противоположный американской действительности, хотя лишь немногие из его рассказов специально посвящены теме столкновения двух систем ценностей – традиционалистской модели китайского общества, лишь изуродованной коммунистическим диктатом, и вынесенных чаще всего за скобки, но, тем не менее, легко прочитываемых основ американского

индивидуализма и демократии. Проблема культурного столкновения старого и нового, мира модернизации и мира архаики – становится определяющей в творчестве писателя.

Ха Цзинь – пока единственный китайский иммигрант в первом поколении, добившийся столь головокружительного успеха. «Эстетика китайско-американской литературы строится на обыгрывании столкновения современной американской действительности и традиционной китайской мифопоэтики, символики, метафорики, часто стилизованных или реконструированных, поскольку они воспринимаются большинством авторов, родившихся уже в США, опосредованно. В результате рождается совершенно своеобразная повествовательная техника, балансирующая между документальным свидетельством, часто фальшивой автобиографичностью и мифологической фантастикой» [5, с.96]. Все это, однако, не характерно для Ха Цзиня. Традиционные элементы китайской культуры, как и органично связанный с ними тип художественного осмысления действительности, в его творчестве отходят на задний план, уступая место бесстрастному и немного блеклому письму, лишенному признаков определенной этнокультурной стилистической принадлежности и отмеченному подчеркнуто нейтральной авторской точкой зрения.

Талантливая ямайская писательница и поэтесса ***Мишель Клифф*** [англ. Michelle Cliff, род. 1946], ныне живущая в Калифорнии, в своем творчестве соединяет европейское и американское наследия. Голос автора – это переплетение с культурой и языком Ямайки ее детства, нормативного британского английского, с наречиями, диалектами, языковыми вариантами островной культуры. При этом Ямайка существует как бы в рамке, внутри рассеченного сознания и воображения автора. На первый план в ней выходит сам феномен культурной непереводимости, постоянное переключение культурных, понятийных, языковых кодов, что выражается в активном пересоздании языка, в почти повсеместной стилевой избыточности и диалоге повествовательных форм и моделей, взятых из разнородных и, на первый взгляд, взаимоисключающих

традиций. Очень часто транскультурные писатели-иммигранты прибегают и к технике коллажа. Так, Хунот Диас даже называет свой творческий метод коллажем, составленным из осколков разорванного и уродливого, но в этих фрагментах читатель прозревает осколки и своего индивидуального прошлого.

Центральным лейтмотивом в творчестве ***Джамейки Кинкейд*** [настоящее имя Элейн Поттер Ричардсон, род.1949] – одной из самых известных и популярных во всем мире современных карибских писательниц – стало исследование сложных взаимоотношений матери и дочери, проблема существования в малом социуме, гендорные взаимоотношения, а также поиск реализации и места человека в современной модели «общества потребления». В романе «Автобиография моей матери» [The Autobiography of My Mother, 1996] освобождение от власти матери в сочетании с детской жаждой материнской любви и признания сопоставимо «со взаимоотношениями колонизатора (матери) и колонизированного субъекта (ребенка). Такая трактовка образа ребенка как одного из многочисленных «подавляемых» в этом несовершенном мир свойственна практически всем транскультурным писателям» [6, с.85]. История самой Джамейки Кинкейд – девушки из бедной семьи с острова Антигуа, попавшей в семнадцатилетнем возрасте в США в качестве прислуги и за короткое время ставшей известным популярным автором с несколькими литературными премиями – типичный рассказ об американском успехе и воплощении «американской мечты». Эта, казалось бы, сказочная история современной золушки воплотилась в художественной форме, повести «Люси» [«Lucy», 1990]. В центре – незамысловатая история молоденькой девушки с островов, процесс вживания героини-служанки в новый неведомый доселе мир (от климата до традиционных особенностей), экзотика родины, психология адаптации, боль одиночества, противопоставлены проблемами ее голубоглазой и белокурой красавицы-хозяйки. «Компактная лирическая проза Кинкейд обманчиво проста и прозрачна. Ее произведения лишены откровенной политической ангажированности, черно-белых интерпретаций, жестких этико-эстетических норм, связанных с определенной традицией – будь то традиция

западная или карибская. Поэтому, вероятно, Кинкейд привлекают модели экспериментального письма, которые строятся в той или иной мере на этико-эстетической зыбкости» [5, с.85].

«Характерные для иммигрантской литературы темы ассимиляции, вхождения в инокультурную реальность и адаптации к ней часто выражаются в виде типичных для западной традиции романов воспитания, становления и (авто) биографий» [4, с.108]. Автобиографическое начало является важнейшим для всех писателей - иммигрантов, представленное как некий миф о себе и своем прошлом. «В результате формируется своего рода «иная» культура, существующая между западной традицией индивидуализма и культурно-групповым опытом, между английским и различными языковыми «вариантами» – включая жаргон, арго, диалект. Для недавних иммигрантов написание такого автобиографического повествования обретает символический смысл потому, что означает еще и врастание в новый язык – осознание себя в новом культурном пространстве, в новой системе мышления» [5, с.107].

Писатель-иммигрант модели начала XX столетия пропагандировал ценности американизма: материальный успех, осуществление, реализацию так называемой «американской мечты». Современный писатель-иммигрант – это этнорасовая литературная субтрадиция, синтезирующая характерные темы и художественные модели разнообразия – мультикультурализм. «Для большинства иммигрантов в первом поколении сегодня уже не актуальна задача самоопределения как непременно американских авторов. Они уже не ищут земли обетованной, а лишь из двух зол выбирают меньшее. Отсюда и практически полное отсутствие откровенной апологетики, которая была раньше отличительным знаком иммигрантских произведений, как бы покупавших себе тем самым вход в большое пространство американской культуры, доказывая свою лояльность ей» [5, с.108].

Произведения, написанные Ха Дзинем, Мишель Клифф, Джумпой Лахири и Джамейкой Кинкейд позволят познакомиться поближе с пока не получившей исчерпывающей интерпретации в отечественном культурном пространстве, но

весьма перспективной стороной мирового литературного процесса. «Они не похожи одно на другое, как различны сформировавшие художественные миры их авторов локальные культурные контексты и литературные традиции. Объединяет их, пожалуй, лишь неизбежная принадлежность определенным месту и времени – мультикультурному пространству глобализации..., в которых существуем все мы сегодня» [9, с.13]. Поэма бесконечного разнообразия представляет собой модель развития новой ментальности, при которой представители различных культур, существуя в едином культурном пространстве чуждой им страны, сохраняют и оберегают свою собственную идентичность, составляя общее мультикультурное пространство современного американского социума.

Список литературы

1. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. – М., 1991
2. Библер В.С. Культура 50/50: опыт словаря нового мышления. – М., 1989
3. Высоцкая Н.А. От «универсума» к «плюриверсуму»: смена культурной парадигмы в США [Текст] / Н.А. Высоцкая // Американский характер. Очерки культуры США. Традиции в культуре. – М., 1998.
4. Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. В 2 ч., т.1 – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1996.
5. Некрасов С.И., Некрасова Н.А., Платошина В.В. Американский мультикультурализм. – М., 2011
6. Ричард Рорти. Обретая нашу страну. – М: «Дом интеллектуальной книги», 1998.
7. Саид Э. Мысли об изгнании. – М. ИЛ., №1/2003.
8. Тлостанова М.В. Движение идей мультикультурализма в США конца XX века. "США – КАНАДА", №10/2000.
9. Тлостанова, М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века [Текст] / М.В. Тлостанова. – М., 2000.
10. Barry B. Culture and Equality. An Egalitarian Critique of Multiculturalism. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001. P. 300; Sarat A., Kearns T.R. Responding to the Demands of Difference: An Introduction // Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law / Ed. by A. Sarat and T.R. Kearns. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1999. P. 2
11. Encyclopedia of Nationalism. Vol. 2. P. 350.
12. Parekh B.C. Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. P. 77.

Пулатова Виктория Искандеровна
Докторант кафедры русского литературоведения
Национальнный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА О. ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»)

Аннотация

В рамках данного исследования в теоретическом аспекте рассматривается жанровая модель антиутопии, представленная рядом доминант. Также дается анализ данного комплекса признаков в классическом образце жанра – романе О. Хаксли «О дивный новый мир».

Ключевые слова: антиутопия, антропоцентричность, хронотоп, жанр, доминанта

Антиутопия как самостоятельный литературный жанр оформилась в 20-30 годы XX века. Этот процесс был обусловлен рядом событий, имевших решающее значение для мировой социально-политической ситуации. К главным из них исследователи относят: 1) победу революции в России, которая воплотила утопию в жизнь и далее показала ее несостоятельность; 2) мировые войны, которые продемонстрировали, как легко с помощью последних достижений науки и техники человек может уничтожить и уничтожал себе подобных, руководствуясь собственными интересами; 3) собственно научно-технический прогресс, в частности труды Н. Виннера, осмысленные в «ином, антиутопическом, ракурсе с ориентацией на возможные, зримо или приглушенно предсказуемые, а иногда проглядывающие лишь сквозь призму авторской фантазии, последствия технологических нововведений» [12].

Но и на рубеже веков данный жанр не теряет своей актуальности. Более

того, в современной литературе, в частности британской, появляются различные его модификации. На наш взгляд, можно выделить две линии трансформации жанра антиутопии, условно назовём их «элитарной» и «массовой». В рамках первой категории самыми значимыми можно назвать романы Нобелевских лауреатов К. Исигуро ("Не отпускай меня", 2005) и Д. Лессинг ("Пятый ребенок" – 1988, "Бен среди людей" – 2000), а также романы Д. Балларда ("Высотка", 1975) и Д. Митчелла ("Облачный атлас", 2004). В произведениях данной группы доминанты жанра служат для выражения философских проблем, интересующих авторов, а потому представлены имплицитно и не в полном объёме. Писатели не ставят перед собой задачу создать вымышленный мир, противопоставленный утопии. В произведениях же массовой литературы, как нам кажется, преследуется именно эта цель. Также в образцах массовой молодёжной литературы акцент делается на внешней динамике и использовании приёмов научной фантастики. При этом сюжетная канва, рассматриваемые темы незначительно отличаются от классических образцов жанра. Так, можно отметить тенденцию использования жанровой основы антиутопии в трилогиях С. Коллинз («Голодные игры», 2008-2010) и В. Рот («Дивергент», 2011-2013), сериях романов Д. Дэшнера («Бегущий в лабиринте», 2009-2016), Л. Лоури («Дающий», 1993-2012) и пр. Очевидно, что для адекватной оценки современных модификаций данного жанра необходимо рассмотреть его характерные особенности, представленные в классических романах первой половины XX века.

Согласно словарю литературоведческих терминов, антиутопией называется «жанр, представляющий собой критическое описание общества утопического типа – своеобразную антитезу социальной утопии» [8]. Ю.Б. Борев разделяет эту точку зрения, утверждая, что антиутопия – это произведение, в котором «писатель создаёт художественную реальность, несущую систему идей, отрицающих привлекательность утопии и опровергающих утопическую концепцию общественного устройства...» [1]. Термин «антиутопия» как обозначение литературного жанра впервые был употреблен Г. Негли и М.

Патриком в 1952 г. в антологии «В поисках утопии», дословно – это «утопия наоборот», «что-то, противоположное утопии».

В современном литературоведении существует большое число работ, посвященных выявлению и анализу жанровых признаков, или доминант, антиутопии. На наш взгляд, наиболее существенными и показательными среди них можно назвать следующие:

1. Генетическое родство утопии и антиутопии: сравнение и отталкивание, их спор друг с другом. Согласно концепции Б.А.Ланина, «антиутопия спорит с целым жанром, конечно, всегда стараясь облечь свои аргументы в занимательную форму. Можно говорить об исконной жанровой направленности антиутопии против жанра утопии как такового» [4, с. 154].

2. Принципиальная «антропоцентричность» (в отличие от «социоцентричной» утопии), причем главный герой – эксцентричен, значительно отличается от остального общества. Контраст усиливается за счёт деперсонификации личности: «В романах отсутствуют описания внешности, говорящие о личностных характеристиках персонажей. Упоминаются лишь детали униформы, отличающие, в силу необходимости, одного от другого. Индивидуум становится частью общего лица массы» [12]. В результате главный герой, внешне оставаясь частью социума, а внутренне осознавая свою отличность, постепенно оказывается в одиночестве. Как отмечает Т.А. Чернышева, «в центре всех классических антиутопий <...> стоит трагическая судьба человека, "утопийца", и причиной его трагедии, духовной, а порой и физической гибели оказываются общие принципы организации общества...» [11].

3. Особая пространственно-временная организация. Ю.А. Борисенко определяет хронотоп антиутопии как «неопределенно-амбивалентный». Это объясняется рядом факторов. Выполняя функцию предупреждения, антиутопия ориентирована на неопределенное будущее. Характер протекания времени указывает на связь с утопией: «Антиутопия всегда проникнута ощущением застывшего времени, поэтому авторский пафос — в «поторапливании» времени.

<...> Время всегда кажется антиутопии слишком замедлившим свой бег» [4, с. 161]. Амбивалентность хроноса антиутопии заключается в том, что он содержит элементы достоверности: «..заведомо оставаясь условным, время это впрямую соотносится с реальным. Более того, это условное время все более узнаваемо, хотя с реальным не совмещается: амбивалентный характер их взаимоотношений - специфическая черта романа-антиутопии» [9, с. 11].

Пространство антиутопии также условно: определяется «безместностью», наличием двое-, многомирия. Иначе говоря, место действия условно как внешне, так и внутренне, т.е. как по отношению к остальному миру (нет точных географических координат), так и в пределах государства, изображаемого автором (наличие нескольких «миров», реальностей). Б.А. Ланин ключевым признаком антиутопического топоса считает ограниченность, замкнутость. Б.А. Ланин также дифференцирует пространство антиутопии на иллюзорное («интимное пространство героя») и реальное («пространство надличностное, государственное, принадлежащее не личности, а социуму, т. е. власти»), верхнее и нижнее.

4. На идейном уровне – критическое осмысление идеи авторитарного государства как блага для человека, т.е. темы власти. Как следствие возникает основной конфликт антиутопии – противостояние личности и государства, системы, который становится главным сюжетообразующим элементом: «Персонаж стремится к свободе и отстаиванию своих прав личности. Государство стремится к восстановлению статус-кво, кроме того –к возможному уничтожению восставшего индивида» [5];

5. Специфический язык, включающий квазитерминологию, авторские неологизмы, большое количество символов и метафор. По мнению Ю.А. Борисенко, указанные языковые средства выполняют в тексте антиутопии несколько функций: «с одной стороны, они участвуют в построении художественного мира иной реальности. С другой стороны, их использование тесно связано с проблемой моделирования искусственного языка, призванного формировать мышление и поведение жителей антиутопического государства»

[2].

Также в поэтике классической антиутопии важную роль играют такие элементы, как: а) «история рукописи» – герой записывает свои мысли в форме послания, позже превращающегося в дневник. Это придает повествованию субъективный, исповедальный характер. Читателю открывается как бы двойная перспектива: он видит и мир, окружающий героя, и его внутренний мир. Написанное служит доказательством как уникальности личности автора-героя, так и вообще его существования;

б) жесткая иерархичность миропорядка, ритуализация жизни. Эта черта присуща и утопии. Строгий порядок жизни служит в мире, изображаемом в антиутопии, одним из самых действенных средств порабощения. По справедливому замечанию Ю.Л. Латыниной, «мир ритуала в отличие от действительности полностью регламентирован и полностью объясним. Причем все объяснения протекают по законам самой строгой логики. Беда лишь в том, что логика оперирует не понятиями, а вещами и людьми: это квазилогика не вследствие того, что она плоха, а вследствие того, что она приложима к объектам, не имеющим логического статуса» [6, с. 179];

в) пародирование утопии. В.О. Пигулевский отмечает: «Антиутопия предполагает пародирование утопии прогресса, протест против социального благодушия, технократической эйфории, розового оптимизма. Она не является выражением социального пессимизма, а стремится к низвержению идолов, иллюзорных мифов машины, механистической жизни и бездушного рационального порядка в обществе» [7]. К средствам пародирования исследователь относит «скептическую иронию», сатиру, гротеск и карикатуру. Ю.А. Борисенко добавляет сюда использование «перевертышей» – классического парадокса, который выражается в «оксюморонных сочетаниях, характеризующих противоположные ценностные модели» [2];

г) мотивы страха и «навязанного счастья, к которому человечество ведут железной рукой». По замечанию Б. Ланина, страх превращается во внутреннюю атмосферу антиутопии и одновременно он является самым действенным

средством управления массами.

Рассмотрим реализацию антиутопической жанровой модели в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932), признанным одним из классических романов-антиутопией, в значительной степени повлиявших на дальнейший литературный процесс.

О. Хаксли стал известен, прежде всего, как сатирик и эссеист, а также литературный критик. Его творческий стиль формировался под влиянием крупных представителей как научной, так и литературной среды. Главной проблемой, интересовавшей писателя, было взаимоотношение человека и общества. Он мечтал о преобразовании общества в лучшую сторону, но реальные шансы человечества оценивал скептически, что нашло отражение в романе. Сам Хаксли отмечал, что данное произведение в значительной мере стало реакцией на утопию Г. Уэллса «Люди как боги». Хаксли не принимал модель общества, изображенного соотечественником. Роман «О дивный новый мир» был опубликован в 1932 году. Позже случилось событие, коренным образом повлиявшее на писателя, – Вторая мировая война. По мнению зарубежных исследователей, в связи с фактическим уничтожением того общества, которое он описывал, центр интересов Хаксли сместился с внешнего мира на внутреннюю жизнь личности и человечества. Был переосмыслен и роман: к изданию 1946 г. автор написал предисловие, где, помимо оценки актуальности произведения, подчеркнул опасность бездействия в сложившихся обстоятельствах: «...нам останутся только два варианта: либо некое число национальных, милитаризованных тоталитарных государств, имеющих своим корнем страх перед атомной бомбой, а следствием своим — гибель цивилизации<....>либо же одно наднациональное тоталитарное государство, порожденное социальным хаосом — результатом быстрого технического прогресса вообще и атомной революции в частности» [10, с. 305]. Таким образом, писатель своим произведением стремился предотвратить окончательную дегуманизацию человечества и крах цивилизации.

Данное произведение, несомненно, связано с утопией. Это проявляется,

прежде всего, в дуализме, двуплановости повествования. Мировое Государство в сознании жителей ассоциируется с идеальным порядком жизни и абсолютным счастьем. Таковыми они предстают и главному герою Джону-Дикарю в начале. Для него это недосягаемая мечта, действительно новый мир, где «никогда никто не одинок, а все вместе живут, и радостные все, счастливые, как на летних плясках в Мальпаисе, здесь, но гораздо счастливее, и счастье там всегда, всегда…» [10, с. 398]. Постепенно по мере того, как герой узнает правду, утопия сменяется, развенчивается антиутопией.

Самая характерная черта антиутопии – особая пространственно-временная организация, которая может быть определена как условная. Действие романа происходит в далеком будущем: в VII веке «эры Форда» (2540 год). Пространство антиутопии в отношении внешних границ указывается автором совершенно определенно – это весь мир. В большей степени интерес представляет организация внутреннего пространства. Мировое Государство включает в себя несколько миров: во-первых, псевдоидеальное общество, где живут Ленайна, Бернард и куда попадает Дикарь; во-вторых, резервация, откуда родом сам Дикарь; в-третьих, остров (или острова), куда принудительно отправляются инакомыслящие, «все те, в ком почему-либо развилось самосознание до такой степени, что они стали непригодными к жизни в нашем обществе» [10, с. 466]. Эти микромиры изолированы друг от друга (специальной оградой, природными условиями), и переход из одного в другой возможен в исключительных случаях: «...гордо и неудержимо по прямой шла вдаль ограда – геометрический символ победной воли человека» [10, с. 383]. Эти пространства находятся под контролем государства.

Другим важнейшим признаком антиутопии является персоналистичность. Согласно концепции Б. Ланина, герой антиутопии всегда отличается от остальных. Главный персонаж романа не принадлежит ни к одному из обществ: ни к индейцам резервации, ни к жителям Мирового Государства – он отчужден от всех: «В Мальпаисе он страдал потому, что был исключен из общинной жизни, а теперь, в цивилизованном Лондоне, — оттого, что нельзя никуда уйти

от этой общественной жизни, нельзя побыть в тихом уединении» [10, с. 472]. В какой-то степени он близок по характеру Гельмгольцу, но и тот не может понять Джона в полной мере. В этом и заключается трагедия антиутопического героя. В то же время отличность, индивидуальность героя является необходимым условием развития (и наличия) сюжета в любой антиутопии.

Эксцентричность главного героя объясняет другую характерную черту исследуемого произведения – наличие истории рукописи. Герой осознает уникальность своего «я», отличность от других, но не имеет возможности поделиться с кем-то, кто находился бы в его положении. Вследствие этого возникает потребность выговориться, и герой начинает писать. В этом отношении заслуживает внимания мнение С.Г. Шишкиной, полагающей, что дневник – материализация сокровенных мыслей – отчетливо и объемно иллюстрирует расщепленность сознания главного героя, его раздвоенность, усиливая трагизм ситуации [13, с. 205]. В антиутопии «О дивный новый мир» собственно текста, создаваемого героем, нет. Однако присутствует особая литературность. Вся жизнь Джона определяется произведениями Уильяма Шекспира: с помощью классика он узнал мир, его словами он мыслит и чувствует: «...теперь есть у него слова, волшебные, поющие, гремящие, как барабаны. Слова эти и странный, странный сказ, из которого слова взяты (темен ему этот сказ, но чудесен, все равно чудесен), они обосновали ненависть, сделали ее острей, живей...». По замечанию Ю.А. Борисенко, роман характеризуется «культурологичностью», т.е. использованием в тексте литературных аллюзий, культурных ассоциаций и исторических фактов, свидетельствующих о том, что антиутопия имеет глубокие корни в западноевропейской культурной парадигме [2].

К отличительным особенностям антиутопических произведений относится язык, изобилующий авторскими неологизмами, метафорами и т.д. Это обусловлено, во-первых, объектом отображения (общество будущего), во-вторых, критическим принципом изображения. Язык данного романа отличается многогранностью. Он включает в себя различные элементы и категории лексики:

1) описание жизни Мирового Государства, насыщенное авторскими неологизмами, квазитерминами («инкубаторий», «гипнопедия», «бокановскизация» и др.) и контрастирующими с ними пословицами и поговорками («овчинки не стоят починки»); 2) описание жизни в резервации – экзотическая лексика («мескаль», «пейотль», «пуэбло») и примеры языка индейцев; 2) цитаты и аллюзии на шекспировский текст, создающие лирический фон произведения и являющиеся средством речевой характеристики главного героя. Совмещение указанных пластов создает ощущение избыточности, бессистемности, хаоса: «Таковы преимущества подлинно научного образования... — Овчинки не стоят починки, овчинки не стоят… — Дату выпуска первой модели "Т" господом нашим Фордом… — Я уже чуть не три месяца его ношу. — …избрали начальной датой Новой эры... — Чем старое чинить, лучше новое купить, чем старое…» [10, с. 345]. При этом исследователи отмечают схематичность, «бесцветность» образов и повествования в целом.

Общество антиутопии также характеризуется жесткой иерархичностью и ритуализацией жизни, заимствованными из утопии. Строгий порядок является основой существования антиутопического государства. Каждый выполняет отведенную ему роль, функцию. В рассматриваемой антиутопии отсутствует жесткая хронологизация жизни, однако ее место занимает иерархия общественной организации, достигшая значительно более высокого уровня. Общество Мирового Государства разделено на касты: альфа, бета, гамма, дельта и эпсилон. Иерархия у Хаксли доведена до совершенства: кастовая система принудительно внедряется в сознание в младенческом возрасте. Таким образом исключается всякая возможность беспорядка и хаоса, так как представители любой из каст довольны своим положением и счастливы. Кастовая система обеспечивает «общность, одинаковость, стабильность» в Мировом Государстве. В романе опасность для системы приходит извне: стереотипы в сознании героев начинают колебаться с появлением Дикаря. В наибольшей степени Джон повлиял на Бернарда – также в некотором смысле ученого (работника инкубатория) и Гельмгольца – автора слоганов, представителя творческой элиты.

Помимо системы каст, порядок здесь достигается с помощью удовлетворения всех потребностей жителей и ликвидации любых раздражителей. В Мировом Государстве царит жесткая иерархичность; в резервации жизнь протекает по законам древних обрядов и ритуалов, которые формируются не принудительно, а самим обществом, но также лишают свободы мысли и действия.

Самой существенной чертой антиутопического произведения является критическое осмысление идеи власти как блага для человека. Этот признак тождествен одной из главных функций антиутопии – критике определенного социума. В романе «О дивный новый мир» прямым объектом критики автора выступает прогресс науки и его губительное влияние на человеческую личность, а косвенным – авторитарный режим, главным орудием которого и является научный прогресс. С его помощью был создан мир, в котором все люди - рабы, любящие свое рабство. Это становится возможным в результате «глубинной, внутриличностной революции в людских душах и телах» [10, с. 303]. Для ее осуществления, по мысли О. Хаксли, необходимо несколько изобретений, главными из которых он называет: 1) «значительно усовершенствованные методы внушения» – создание рефлексов у младенцев чудовищными методами, обучение во сне (гипнопедия); 2) «детально разработанная наука о различиях между людьми, которая позволит государственным администраторам определять каждого человека на подходящее ему (или ей) место в общественной и экономической иерархии». Плодом этого изобретения стала уже упоминавшаяся жесткая кастовая система; 3) «заменитель алкоголя и других наркотиков, и менее вредный, и дающий большее наслаждение, чем джин или героин» – сома, средство, решающее все проблемы, притупляющее все чувства и делающее из человека бессловесное довольное всем существо, живущее в «ином каком-то мире, где радиомузыка претворялась в лабиринт звучных красок, трепетно скользящий лабиринт, ведущий (о, какими прекрасно-неизбежными извивами!) к яркому средоточью полного, уверенного счастья...»; 4) «надежная система евгеники, предназначенная для того, чтобы стандартизовать человека и тем самым облегчить задачу администраторов. В «дивном новом мире» эта

стандартизация изготовляемых людей доведена до фантастических — хотя, наверно, и осуществимых — крайностей» [10, с. 304]. Кроме того, одним из самых эффективных способов контроля, по мнению автора, является замалчивание правды.

Хаксли осуждает власть как средство обезличивания человека и превращения его в машину. Как нам кажется, он делает главным героем Джона, не принадлежащего Мировому Государству, человека со стороны, потому что житель этого высокоразвитого общества в принципе не может понять своего положения, так как в нем генетически заложена любовь к нему. По утверждению Ю.А. Борисенко, «отказавшись от применения грубой и примитивной силы и сосредоточив свое внимание на науке, государство создало аппарат трансцендентальной, практически не ощущаемой народом власти» [2].

Джон рожден в резервации; там его не считали равноценным членом общины, но он был волен поступать, как ему хочется, и чувствовал, что действительно живет. В новом мире ему отказывается в свободе иметь эмоции; жизнь здесь только сначала казалась чудесной, позже он убедился в пустоте и искусственности такого радужного существования. Последним и самым страшным потрясением становится для Джона осознание своей роли в эксперименте. В разговоре с Главноуправителем он понял, что в этом мире, который мог бы предоставить огромные возможности, искусство и красота принесены в жертву комфорту и счастью и человек, по сути, мертв. Герой попытался найти себе место вне цивилизации, но в конце концов не смог больше выносить насилия над своей личностью и оскорбления всего, что ему дорого.

Характерным приемом при создании антиутопии является пародирование утопии средствами сатиры и иронии, использованием оксюморонных сочетаний. Английский роман содержит пародию уже в самом названии. Фраза «О дивный новый мир», в оригинале (у Шекспира) характеризующая утопию, здесь превращается в горькую иронию. В тексте этот прием можно рассмотреть на двух уровнях: авторская ирония по отношению к возможному будущему человечества в целом и сарказм с точки зрения восприятия Джона, позже

превращающийся в призыв к борьбе: «О дивный мир! О дивный новый мир…» Поющие слова зазвучали уже по-иному. <...> Не дьявольским смехом, усугубляющим гнусное убожество, тошное уродство кошмара. Теперь они вдруг зазвучали трубным призывом к обновлению, к борьбе» [10, с. 454].

Значительную роль в данной антиутопии играют говорящие имена и фамилии. По мнению Р. Гальцевой и И. Роднянской, в тексте романа можно выделить «два равноправных ряда имен, знаменующих технологические и идеологические святцы нового общества» [3, с. 223]: М. Монд, П. Меллон, М. Ротшильд, Д. Дизель и др. - Фрейд, Б. Маркс, Ленайна (Lenina), Фанни К., П. Троцкая, Бенито Г., Д. Бонапарт, Г. Бакунин и т.д. Помимо прямых аллюзий отмечается также их сатирическая окраска: автор утверждает бессмысленность и антигуманность диктаторских фашистских идей и бесконечной погони за материальной выгодой. Собственно пародия выявляется в описании новой «религии» – фордизма, учения Г. Форда, ставшего Богом этого мира. Соответственно изменена и вся связанная с этим лексика: «фордослужение», «господи Форде», «ей-Форду», «фордохульство» и т.д. Иронично переосмысливаются в романе некоторые названия, значимые в культурном плане: реальный «Атенеум» превращается в «Афродитеум», что демонстрирует отношение автора к этому клубу; один из героев Бернард, в отрицательном смысле «маленький человек», предлагает Ленайне «прогулки по Озерному краю< ...>Приземлиться на вершине горы Скиддо и побродить по вересковым пустошам» [10, с. 371]. О. Хаксли пародирует и стремление авторов утопий утвердить равноправие в описываемом обществе. В его произведении эта черта доводится практически до гротеска: «...и друг против друга стояли сорок семь темноволосых карликов и сорок семь светловолосых. Сорок семь носов крючком – и сорок семь курносых; сорок семь подбородков, выдающихся вперед, – и сорок семь срезанных» [10, с. 420].

К важным признакам жанровой модели антиутопии относятся мотивы «навязанного счастья, к которому человечество ведут железной рукой» [5], страха и краха веры. Счастье становится главной философской категорией для

антиутопического общества, но оно подвергается переосмыслению. Счастье в истинном смысле слова заменяется понятием благоденствия общества, что подразумевает полное отсутствие счастья личности и подмену его искусственным состоянием комфорта и достатка. В антиутопии «О дивный новый мир» счастье является девизом Мирового Государства. При этом оно создается искусственно: человек запрограммирован под определенные условия и одновременно лишен врожденного стремления к прекрасному. Главноуправитель Мустафа Монд рассуждает устами Великого Инквизитора Достоевского: «Счастье лишено грандиозных эффектов <...> Счастье – хозяин суровый. Служить счастью, особенно счастью других, гораздо труднее, чем служить истине, если ты не сформован так, чтобы служить слепо» [10, с. 466]. Таким образом, счастье становится предлогом, оправдывающим переделку человеческой природы, лишение людей свободы выбора и свободы вообще.

Неотъемлемым содержательным признаком антиутопического произведения можно назвать мотив страха. В мире, где любое нарушение установленного порядка является преступлением, у человека рождается перманентный страх. Со стороны власти внушается необходимость и важность охраны порядка, в результате чего жители воспринимают постоянный контроль как проявление заботы. Другими словами, снова происходит подмена понятий. В антиутопии О. Хаксли присутствует мотив страха, но страха иного рода. У жителей Мирового Государства страх, как и счастье, вырабатывается и контролируется искусственно. Они боятся того, что невыгодно в экономическом или идеологическом отношении правительству – грязи, одиночества, свободы – того, чего не боится нормальный человек, но не испытывают никакого страха перед смертью, жестокостью, насилием, что должно пугать по определению. Самой большой «опасностью» в сознании такого человека является нарушение «приличий», системы (страх Бернарда).

Итак, жанровая модель антиутопии была реализована в классическом английском романе – «О дивный новый мир» О. Хаксли. Данный комплекс признаков, послуживший основой жанровой модели антиутопии, в

последующих художественных текстах исследуемого жанра претерпел изменения. Они были обусловлены широким распространением в искусстве и литературе в частности представления о мире как о «дискретном, алогичном, абсурдном хаосе», ставшего следствием II мировой войны, изобретения оружия массового поражения и других событий, усиливающих кризисные настроения эпохи. В наибольшей степени трансформация антиутопии нашла выражение в художественных произведениях конца XX – начала XXI веков.

Список литературы

1. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: ООО "Издательство Астрель": ООО "Издательство АСТ", 2003. URL: http://pdf-knigi.com/1218/418579/Estetika._Teoriia_literatury._E.pdf
2. Борисенко Ю.А. Риторика власти и поэтика любви в романах-антиутопиях первой половины XX века (Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Е. Замятин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2004. URL: http://cheloveknauka.com/ritorika-vlasti-i-poetika-lyubvi-v-romanah-antiutopiyah-pervoy-poloviny-xx-veka
3. Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Помеха – человек: Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. – М.: Издательство «Известия Советов народных депутатов СССР», 1998. – № 12. – 272 с.
4. Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. – М.: Изд-во Академии наук, 1993. № 5. – С. 154-163.
5. Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX в.: дис. ... доктора филол. наук. – М., 1993. URL: http://www.dissercat.com/content/russkaya-literaturnaya-antiutopiya-xx-v
6. Латынина Ю.Л. В ожидании Золотого Века: от сказки к антиутопии // Октябрь. – М., 1989. – N 6. – С. 177–188.
7. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов на Дону: Фолиант, 2002. Режим доступа: http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03_paragraf_3-6.htm
8. Словарь литературоведческих терминов. Под ред. Белокуровой С.П., 2005. URL: http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=2&wrd=%C0%CD%D2%C8%D3%D2%CE%CF%C8%DF&bukv=%C0

9. Тимофеева А.В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80 годов XX века: Автреф. дис. ...канд. филол. наук. – М.: Изд-во РУДН, 1995. – 20 с.

10. Хаксли О. Предисловие к роману «О дивный новый мир». // О дивный новый мир: Английская антиутопия. – М.: «Прогресс», 1990. – 640 с.

11. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. URL: https://royallib.com/read/chernisheva_t/priroda_fantastiki.html

12. Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX в. – Иваново: Ивановский гос. химико-технологический ун-т, 2009. URL: http://www.fedy-diary.ru/html/052011/13052011-04a.htm

13. Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра. // Вестник ИГХТУ, 2008. Вып. 2. – С. 199-208.

Ротанов Алексей Николаевич
Преподаватель кафедры русского литературоведения
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ЖАНР ДЕТЕКТИВА В ПРИЗМЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ИНТЕНЦИЙ

Аннотация

В данной статье автор разрабатывает теоретическое осмысление детектива как жанра и дает обзор имеющихся положений по этому вопросу в современной критической литературе.

Ключевые слова: массовая литература, жанр, детективный роман, криминальный роман, герой-сыщик, таинственная история, фабула, тема преступления, динамичность сюжета, гипердетерменированность.

«Массовая литература и в её числе … детективы как важный сектор современного книжного рынка во многом «отражают парадоксы социальной и культурной памяти современного читателя» [17, с 100]. В научной литературе термин детектив рассматривается с различных сторон. В Большом энциклопедическом словаре уточняется полисемантика термина Детектив. Так центром лексического ядра является понятие «специалист по расследованию уголовных преступлений; агент сыскной полиции, сыщик», но на современном этапе наблюдается развитие второго значения – «Литературное произведение или фильм, изображающие раскрытие запутанных преступлений» [6, с. 78]. В «Словаре культуры XX века» оговаривается широкое понимание термина детектив как жанра, специфического для массовой литературы и кинематографа XX в. Главный элемент детектива как жанра заключается в наличии в нем главного героя – сыщика детектива, который раскрывает (detects) преступление,

а главное содержание детектива составляет, таким образом, поиск истины» [21, с. 85]. В Словаре литературоведческих терминов реализован узкий подход и детектив рассматривается как «художественное произведение с особым типом сюжета, связанным с раскрытием загадочных преступлений, противостоянием добра и зла, где, как правило, добро побеждает зло» [13, с. 272]. В Современной электронной энциклопедии детектив осмысляется как произведение, «сюжет которого посвящен раскрытию загадочного преступления, обычно с помощью логического анализа фактов» [25].

Сегодня, научная мысль по исследованию жанра детектива разделяется на две основные линии: изучение содержательных аспектов жанра, изучение формальной стороны детектива. Рассмотрим каждую линию в отдельности.

В концепции А. Вулиса сделан акцент на жанровой природе детектива: «Детектив – это жанр. Но это еще и тема. Точнее, комбинация того и другого. В самый жанр заложена настолько четкая событийная программа, что мы заранее знаем некоторые основные эпизоды еще не читанного произведения» [10, с. 244]. В. Брюсов, как автор детективов, делает акцент на содержательной стороне жанра, характеризуя детектив «высшей формой загадки, иначе – уравнением с одним или несколькими неизвестными, которое предлагается решить читателю» [8]. Немецкий писатель Брехт Б. выгодно показывает связь детектива с научным сознанием: «Схема хорошего детективного романа напоминает метод работы наших физиков: сперва записываются определенные факты, выдвигаются рабочие гипотезы, которые могли бы соответствовать фактам. Прибавление новых фактов и отбрасывание фактов известных вынуждает искать новую рабочую гипотезу. Затем проводится проверка рабочей гипотезы: эксперимент. Если она правильна, убийца в результате принятых мер должен появиться где-то» [7, с. 326]. Схожую идею развивает другой исследователь – В. Мельник–, говоря, что «процесс творческого мышления в науке и детективе протекает по одному и тому же сценарию и после преодоления познавательно-психологических барьеров завершается постижением парадоксальной истины-открытия» [17, с. 98].

Известный исследователь детективного жанра Рональд Нокс относит детективы к таинственным историям («mystery stories») наряду с историями о загадках и историями о привидениях: «Это истории, в которых развитие сюжета связано с преступлением и выяснением его обстоятельств, методов и мотивов. Р. А. Нокс подчёркивает, что читатель не только наблюдает за ходом дела, но и приглашается автором к расследованию, становясь равноправным участником событий» [18, с. 185].

«Детективный роман, в родовом смысле, построен на фабуле, заключающей в себе тайну, которая подлежит раскрытию. Такое определение, очевидно, исключает необходимость участия в развиваемой фабуле сыщика, этого главного героя большинства современных детективных романов, которые являются лишь видом детективного романа в широком смысле. С другой стороны – родовое понятие детективного романа не включает и криминальной основы центральной фабулы – основы, всегда окрашивающей тему, – в какой участвует агент сыскной полиции или сыщик-любитель. Ядром фабулы является некая тайна, раскрываемая действующими лицами аналитическим методом» [16, с. 115], – отмечает Е. Ланн– Детективное произведение не следует отождествлять с триллером, где всегда есть элемент ужаса или насилия, и с криминальным романом, вскрывающим причины и природу преступности. Самое очевидное отличие детективного романа от криминального – то, что в первом читателю известно ровно столько, сколько знает сыщик, а во втором – не меньше, чем знает преступник, и главное в повествовании не разгадка тайны преступления, но его живописание и поимка преступника» [16, с. 148].

Французский литературовед Р. Мессак в исследовании «Детективный роман и влияние научной мысли» определяет объект своего исследования следующим образом: «Повествование, посвященное постепенному раскрытию средствами разума точных обстоятельств таинственного события». Ф. Буало характеризует детектив как расследование и объяснение тайны, достигаемое с помощью анализа. «Между тайной и ее изучением существует скрытая связь. Автор создает тайну для расследования и расследование для тайны» [25].

«Такое «вторжение науки в литературу», происходящее в детективе, дает возможность сосуществованию двух форм мышления – художественного и понятийно-логического. Художественная форма детектива идеально приспособлена для активного усвоения научных знаний читателем на уровне собственных «открытий» благодаря тому, что детективная схема, – подметил страстный почитатель детективного жанра, С. Эйзенштейн, – «воспроизводит исторический путь человеческого сознания от пралогического, образно-чувственного мышления к логическому и далее к их синтезу, мышлению диалектическому» [24, с. 107].

Исследователь Н. Вольский развивает эту мысль и рассматривает детектив как модель диалектического мышления: «Детектив – это литературное произведение, в котором на доступном широкому кругу читателей бытовом материале демонстрируется акт диалектического снятия логического противоречия (решения детективной загадки). Необходимостью наличия в детективе логического противоречия, тезис и антитезис которого одинаково истинны, обусловлены некоторые характерные особенности детективного жанра – его гипердетерминированность, гиперлогичность, отсутствие случайных совпадений и ошибок» [9, с. 7]. Основательный труд учёного также включает и анализ формальных сторон жанра (вторая линия).

Анализируя содержательную часть детективного текста Вольский Н. говорит, что ведущее место в поэтике детектива занимает «загадка»: «я не сделаю никакого открытия, если скажу, что основным признаком, отличающим детектив от других прозаических жанров, является непременное наличие в нём загадки». Опираясь на работы русских и зарубежных исследователей (J. Siewierski, Р.Э. Нудельман, К. Чуковский и др.), ученый высказывает идею, что «основным жанрообразующим признаком детектива является наличие в нём загадки. Те произведения, сюжет которых не связан с загадкой и её разгадкой, и те, в которых такая загадка играет подчинённую роль в построении сюжета, нельзя относить к жанру детектива». Исходя из этого, Н. приходит к следующим выводам: во-первых, «нельзя считать основным признаком детектива наличие в

нём преступления. Иногда детектив определяется как произведение, сюжет которого построен на описании преступления, (то есть) наличие преступления не может рассматриваться как обязательный и, тем более, как отличительный признак детектива. Во-вторых, следует отметить, что часто детектив смешивают с жанрами, построенными по совершенно другим принципам, но чем-то сходными с детективом. Такое сходство может заключаться в материале, на котором строится повествование, и в сюжетных особенностях (таких как неожиданность и динамичность поворотов сюжета, наличие преступления, участие сыщиков и полицейских, атмосфера таинственности, страха, наличие сцен погони, борьбы и т. п.), часто встречающихся в детективах, но характерных и для других жанров: полицейского романа, приключенческого (авантюрного) романа, триллера» [9, с. 58].

Вольский Н. отмечает, что построение детектива имеет ещё ряд характерных особенностей.

a) Погруженность в привычный быт. «Читатель должен хорошо понимать «норму» (обстановку, мотивы поведения персонажей, набор тех привычек и условностей, которые связаны с социальными ролями героев детектива, правила приличия и т.п.), следовательно, и уклонения от неё – странности, несообразности» [9, с. 62].

b) Стереотипность поведения персонажей. «Психология, эмоции персонажей стандартны, их индивидуальность не подчёркивается, она стёрта; персонажи в значительной степени лишены своеобразия – они не столько личности, сколько социальные роли. Это же касается и мотивов действия персонажей (в частности мотивов преступления), чем обезличеннее мотив, тем пригодней он для детектива. Поэтому преобладающий мотив преступления – деньги, так как всякая индивидуальность в этом мотиве стёрта: деньги нужны всем, они являются эквивалентом любой человеческой потребности».

c) Наличие особых правил построения сюжета – неписаных «законов детективного жанра». «Как пример такого закона можно привести запрет некоторым персонажам быть преступником. Убийцей не могут быть рассказчик,

следователь, близкие родственники жертвы, священники, государственные деятели высокого ранга. Для рассказчика и сыщика этот запрет безусловен, для других персонажей автор может снять его, но тогда он должен открыто заявить об этом в ходе повествования, направив подозрения читателя на данный персонаж» [9, с. 63].

Эти три характерных для детективного жанра признака исследователь объединяет под понятием – «гипердетерминированности мира, описываемого в детективе, по сравнению с тем миром, в котором мы живём», говоря, что «мир детектива значительно более упорядочен, чем окружающая нас жизнь. Для построения детективной загадки необходима жёсткая сеть несомненных, незыблемых закономерностей, на которые читатель может опираться с полной уверенностью в их истинности» [9, с. 64].

Исследователь И. Книгин углубляется в анализе жанра и конкретизирует ряд ограничительных жанровых признаков, присущих детективу как жанру литературы, относя к ним: наличие тайны преступления; моральное и физическое столкновение на этой почве сыщика и преступника; описание процесса расследования, при котором проверяются и отрабатываются различные версии случившегося, испытанию подвергаются разные подозреваемые и сам ведущий расследование; установление личности преступника; восстановление всех обстоятельств преступления [25]. Е. Ланн в своём анализе выстраивает основополагающую систему детективного романа, как преступник-тайна-сыщик [16, с. 191], возводя тайну к ядру фабулы детективного повествования.

В работе И.А. Дудиной «Дискурсивное пространство детективного текста», выполненной в рамках когнитивного подхода, жанр детектива понимается как «совокупность неких эпических произведений, инвариантную структуру которых можно представить в виде конечного числа типовых функций детективного текста и действующих лиц в вымышленной квазифактуальной действительности» [11, с. 24]. В данном определении можно также заметить тяготение детектива к формуле, к жёстким рамкам, которые навязывают ограниченное количество функций и персонажей.

Анализируя поэтику жанра, Н. Берковский отмечал, что «в сильном детективе строение всегда единообразно. Даются исходные факты – «даты несомненные» (убийство при таких-то обстоятельствах). Некоей «даты» не хватает – к ней-то и прилагается «сыск» (кто убил? – в этом проблема)» [5, с. 116]. Главный элемент детектива как жанра заключается, по мнению В. Руднева, в наличии в нем главного героя – сыщика, детектива (как правило, частного), который раскрывает (detects) преступление. Главное содержание детектива составляет, таким образом, поиск истины. «Важная особенность детектива – амбивалентность, композиционно-смысловая двойственность, цель которой – двойная специфика восприятия. Одна из фабул – фабула преступления – строится по законам драматического повествования, в центре которого событие – убийство. Оно имеет своих действующих лиц, действие его обусловлено обычной причинно-следственной связью. Фабула следствия – сыск конструируется как ребус, задача, головоломка, математическое уравнение и имеет явно игровой характер. Все, что связано с преступлением, отличается яркой эмоциональной окраской, материал этот апеллирует к нашей психике, органам чувств» [25].

Украинский исследователь М. Скалицки в своей работе отмечает две уникальные особенности поэтики детективного текста, останавливаясь на особой композиции и своеобразном герое. Своеобразие композиции заключается в совершенно прямолинейном пласте времени, но при этом учёный отмечает, что «мы всякий раз оказываемся в противоположной этому движению стороне: у истоков преступления, каковыми являются, без сомнения, мотивы и обстоятельства, позволившие таковому состояться» [22], тем самым указывая на разнонаправленность двух векторов категории время в детективном тексте, связующим звеном которых является «момент, структурирующий разворачивающуюся во времени стилистически связную картину расследования преступления, стало быть – есть динамический момент детективного повествования, составляющий и определяющий его своеобразие» [22]. Исходя из этого, по мнению ученого, формируется особый тип «эпического героя»,

заключающего в себе искусство научного мышления, тем самым «детективное повествование есть миф об абсолютном характере позитивного научного (методического) мышления» [22]. Однако преступник формируется как лирический герой детективного повествования. «Иначе говоря, принципиальная разница между эпическим героем-расследующим и преступником как лирическим героем есть разница между мышлением и сознанием вообще (т. е. самосознанием в первую очередь, в том числе и сознанием-себя-другим). В этой связи достаточно указать на то, что преступник в детективном повествовании сознаёт себя таковым – преступником закона, стало быть – оценивает свой поступок с точки зрения общественной морали. Мораль же именно и есть та внутренняя ценностная позиция другого (иного), каковою внутренне одержим преступник: сознаёт, даже и преступая» [22].

Анализируя формальную сторону английского и русского детективного текста, Н. Филистова рассматривает «детективный рассказ как текстовую макроструктуру, состоящую из единиц разных функционально-семантических типов: повествований, описаний, рассуждений, диалогической речи» [23, с. 23]. Также в данной работе поднимается вопрос о концептосфере детективного текста, на базе которого формируется сюжетная канва – совершается *преступление*, проводится его *расследование,* и, наконец, преступника обнаруживают и подвергают *наказанию* в соответствии с существующими в данном обществе законами. Исследователь доказывает, что «в концепт «преступление» входят следующие слоты: информация о преступлении, место и время преступления, жертва, прибытие милиции, наличие свидетелей, способ совершения преступления, вид преступления. В концепте «тайна» выделяются следующие слоты: личность преступника, планирование преступления, мотивы преступления. Концепт «расследование» состоит из слотов: деятельность милиции, осмотр места преступления, свидетельские показания, анализ полученных фактов, представление подозреваемых, обнаружение улик, первые попытки решения (версии), данные криминологической экспертизы. В концепте «наказание» представлены слоты: поимка преступника и его арест, разгадка

тайны преступления, реконструкция и вскрытие мотивов преступления, анализ завершенного дела, рассказ преступника, допрос преступника.

В русском материале выражение образного и ценностного слоев концептов имеет свою специфику. Мораль русского детективного рассказа – это расплата за содеянное, поскольку зло должно быть наказано: «Наказание не может быть вечным, но вина прибывает вовек» [23, с. 23].

Исходя из всего вышесказанного, под детективом следует понимать повествовательный жанр, обладающий бифабульной структурой (фабула преступления и фабула поиска), анализирующий проблему личности через фиксацию процесса раскрытия преступления, с константной системой образов: преступник – жертва – сыщик, где образ жертвы занимает промежуточное положение, служащий в большей части для формирования композиционного пласта текста, и модульным формированием структуры повествования: преступление – **описание следствия** – поимка/не поимка преступника.

Жанровыми признаками также следует считать:

– наличие загадки/тайны преступления,

– детализированное описание раскрытия преступления,

– дедуктивизм сознания (аналитический метод осмысления действительности),

– гипердетерминированность мира (Н. Вольский).

Этап зарождения детективного жанра многие ученые прослеживают с трагедии Софокла «Эдип царь» [см. 12], но сам термин возник лишь в 1878 году, когда впервые используется для обозначения жанра художественного произведения («Левенуортское дело» Энн Кэтрин Грин) [2, с. 22]. Однако, принимая во внимание, что между возникновением явления и понятием, его называющим, должно пройти некоторое время, ряд учёных (Я. Маркулан, Г. Анджапаридзе, А. Вулис и др.) считает, что создателем жанра является Эдгар По («Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1843), «Похищенное письмо» (1844)), который для обозначения жанровой природы своих текстов использовал определение «логические рассказы» [см. 14]. Но уже в этих

новеллах автор формирует основную канву детективного текста как в структурном плане, так и с содержательной стороны, вводя образ сыщика Огюста Дюпена. Первый опыт можно назвать отчасти лабораторным: писатель безжалостно отсек все, что не работало впрямую на решение главной задачи, показав тем самым суть детектива в чистом виде [см. 3]. В 1866 году выходит роман Э. Габорио «Дело Леруж», имевший подзаголовок «Первый детективный роман». В романе действует главный герой Табарэ – зажиточный библиофил, а о сыщике Лекоке здесь говорится мимоходом. В последующих же четырех романах Лекок выходит на первый план. Помимо анализа материальных улик, Лекок пытается воссоздать прошлое преступника, проникнуть в его психологию, понять, что привело его к преступлению. В произведениях Э. Габорио лишь затронута психологическая линия, в последствие, ставшая неотъемлемой частью детективных текстов.

По-настоящему детективный роман написал в 1868 году У. Коллинз – это роман «Лунный камень», в котором действует сыщик Кафф, как центральный герой повествования. Прототипом сыщика Каффа послужил знаменитый инспектор Скотланд Ярда Джонатан Уичер, что способствовало колоссальному успеху романа. Данный роман становится своего рода пражанром детектива и завершает первый этап формирования детектива как жанра.

Ко второму этапу можно отнести художественные тексты А. Кристи, А.К. Дойла и др. А.К. Дойл создал образ благородного сыщика Шерлока Холмса и его бессменного помощника доктора Ватсона. «Первое произведение о нем, – «Этюд в алых тонах», – написанное в 1887 году, прошло незамеченным. Повесть «Знак четырех», появившаяся в 1889 году, привлекла внимание читателей. С этого момента растет популярность этого героя, появляются сборники о нем: – «Приключения Шерлока Холмса» (1892), «Мемуары Шерлока Холмса» (1894), затем – «Собака Баскервилей» (1902) … (Всего) А. К. Дойл написал четыре романа о Шерлоке Холмсе и пятьдесят шесть рассказов, что составило девять томов» [4]. В последствие многие авторы детективных текстов, так или иначе, ощутили влияние неороманической поэтики А.К. Дойла. Так, в частности,

первый роман А. Кристи «Таинственное происшествие в Стайлз», опубликованный в 1920 г., «в критической литературе обычно характеризуют как книгу, зависимую с первой до последней страницы. Влияние Конан Дойла на раннюю А. Кристи очевидно. Первые же строки вызывают в памяти записки доктора Ватсона. Читателю не может не броситься в глаза, сколь старательно автор спешит изложить ситуацию и подробно охарактеризовать каждое действующее лицо» [15]. Но в отличие от А.К. Дойла Агата Кристи развивает поэтику жанра, вводя шесть ложных сюжетных линий расследования и разрабатывает специфику образа сыщика, как уникального ведущего героя-иностранца, что позволяет автору подвергнуть критике быт и действительность Англии начала 20 века. В результате автор расширяет тематическое поле детективного текста, поднимая не только психологические (как было в творчестве А.К. Дойла), но и социальные вопросы. Поэтому сам факт правонарушения воспринимается уже не просто как онтологическое противостояние Добра и Зла, а как общественное правонарушение, угроза миропорядка. Одновременно в этот период начинается и активное осмысление теоретического наполнения детективного жанра.

Следует отметить, что своеобразно складывается ситуация в русском литературном процессе. Так, в последней трети XIX века появляется ряд произведений, где ведущей темой становится преступление или расследование. Исследователь В. Разин, выделяя роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, очерк «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, повесть «Живой труп» Л.Н. Толстого, роман «Дело Артабанова» Н. Крушевана, справедливо отмечает, что несмотря на возникший интерес к мотивам и самому факту преступления, тем не менее этого недостаточно для возникновения детектива как жанра в русской литературе, а лишь приёмы критического направления реализма [20, с. 7].

Следующий этап, начавшийся в 30-х гг. XX века – один из самых продолжительных, ознаменовался возникновением жанровых модификаций детективного текста. Особенно ярко этот процесс отразился в американской

литературе, где детективный текст стал отражением социальных и политических изменений в стране. Современный исследователь М. Агеева [см. 1], рассматривая историю развития американского детектива, выделяет три большие модификации: «крутой» детектив (1920 – 1940 гг.), представленный в творчестве Д. Хэммета и Р. Чандлера, где ведущим становится образ сыщика-любителя, борющегося с преступными синдикатами и группировками; детектив полицейской процедуры (1950 – 1970 гг.), где на первый план выходит образ сыщика-профессионала, защищающего права не только всего общества, но и индивидуальные права каждой личности; детектив юридической процедуры (1980 – 1990 гг.), с лидирующим образом юриста, занимающимся расследованием ради восстановления справедливости и законности.

Но работы многих исследователей чаще строятся на классической жанровой парадигме детективного текста: 1. Детектив закрытого типа (сюжет строится на расследовании преступления, совершённого в уединённом месте, где присутствует строго ограниченный набор персонажей), 2. Психологический детектив (обычно расследуется преступление, совершённое по личным мотивам (зависть, месть), и основным элементом расследования становится изучение личностных особенностей подозреваемых, их привязанностей, болевых точек, убеждений, предрассудков, выяснение прошлого), 3. Исторический детектив (историческое произведение с детективной интригой. Действие происходит в прошлом, или же в настоящем расследуется старинное преступление), 4. Иронический детектив (детективное расследование описывается с юмористической точки зрения), 5. Фантастический детектив (произведения на стыке фантастики и детектива. Действие может происходить в будущем, альтернативном настоящем или прошлом, в полностью вымышленном мире), 6. Политический детектив (основная интрига строится вокруг политических событий и соперничества между различными политическими или бизнес-деятелями и силами), 7. Шпионский детектив (основывается на повествовании о деятельности разведчиков, шпионов и диверсантов как в военное, так и в мирное время на «невидимом фронте»).

Таким образом, детектив – повествовательный жанр, обладающий бифабульной структурой с анализом мотивированности личности через фиксацию процесса раскрытия преступления, с константной системой образов; и в истории развития и формирования детективного жанра выделяются три этапа: 1 этап: формирование жанровых особенностей (наличие загадки/тайны преступления, детализированное описание раскрытия преступления, дедуктивизм сознания (аналитический метод осмысления действительности), гипердетерминированность мира), 2 этап: создание классических (образцовых) жанровых текстов, 3 этап: формирование жанровой парадигмы и пограничных жанровых образований, что говорит о художественном потенциале детективного жанра, его способности модифицироваться, не теряя при этом своей жанровой уникальности.

Список литературы

1. Агеева М. Г. Отражение эпохи в детективной литературе. – Ижевск, 2014.
2. Анцыферова Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков. – Иваново, 1994.
3. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Попул. Библиограф.энцикл. – М., 1991.
4. Бейсов П. Артур Конан Дойль и его записки о Шерлоке Холмсе (в режиме доступа: http://acdoyle.ru/about/beysov.pdf)
5. Берковский Н. Я. О советском детективе. // Мир, создаваемый литературой. – М. 1989.
6. Большой Энциклопедический словарь. – М., 2000. – С. 78 // http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/117102
7. Брехт Б. О литературе: сборник: перевод с немецкого / Б. Брехт; сост., пер. и примеч. Е. Кацевой; вступ. ст. Е. Книпович. – 2-е издание, дополненное. – Москва: Художественная литература, 1988.
8. Брюсов В. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://dugward.ru/library/brusov/brusov_miscellanea.html
9. Вольский, Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра – Новосибирск, 2006.
10. Вулис А. Поэтика детектива / А. Вулис // Новый мир. – № 1. – 1978.

11. Дудина И. А. Дискурсивное пространство детективного текста (на материале англоязычной художественной литературы XIX-XX вв.): автореф. дис. канд. филол. наук [Текст] / И.А. Дудина. – Краснодар, 2008.
12. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22. 1996.
13. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов. – Саратов, 2006.
14. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. – Л., 1984.
15. Кушталов А. Первый роман Агаты Кристи как повод поговорить (в режиме доступа: http://zhurnal.lib.ru/d/detektiwklub/lm20.shtml)
16. Ланн Е. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М., 2001.
17. Мельник В. В. Познавательно-эвристический потенциал художественной литературы детективного жанра / В. В. Мельник // Психологический журнал. – 1992. – Т. 13. – № 3.
18. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа [Текст] /Р. Нокс // Как сделать детектив. – М., 1990.
19. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
20. Разин В. В лабиринтах детектива. Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века. – М., 2000.
21. Руднёв В.П. Словарь культуры XX века. – М., 2011. – С.85// http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture
22. Скалицки М. Феномен детектива (К вопросу о своеобразии детективного повествования)//http://www.samvydav.net/index.php?lang=u&material_id=57332&page=material
23. Филистова Н. Структура и семантика детективного текста (на материале текстов английских и русских рассказов). – Тюмень. 2007.
24. Эйзенштейн С. Трагическое и комическое, их воплощение в сюжете I С. Эйзенштейн II Вопросы литературы. – 1968. – № 1.
25. http://www.litexplorer.ru/litexps-148-1.html

Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков

Монография

Технические редакторы:
Коллектив НИЦ «Открытое знание»
Плесканюк Т.Н., Жаворонкова А.Д.

ISBN 978-5-6046205-1-9

Подписано в печать 28.05.2021.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. 8,6 п.л. Тираж 500 экз.