



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

**Визуальный образ в постмодернистском романе («Производственный
роман» П. Эстерхази)**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

**Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»**

Форма обучения: очная

Проверка на объем заимствований:

70,75 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована не рекомендована

« 09 » июня 2025 г.

и.о. зав. кафедрой русского языка и
литературы

Глухих Н.В.

Выполнила:

студентка группы ОФ-524-075-5-1
Чепрасова Валерия Михайловна

Научный руководитель:

доктор. фил. наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО П. ЭСТЕРХАЗИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА	7
1.1 Принципы постмодернизма и их отражение в восточно-европейской литературе.....	7
1.2 Творчество Петера Эстерхази на фоне венгерской литературы конца XX – начала XXI вв.....	15
1.3 Терминологическая база работы с текстами Эстерхази	20
Вывод по первой главе	27
ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНОСТЬ «ПРОИЗВОДСТВЕННОГО РОМАНА» П. ЭСТЕРХАЗИ.....	30
2.1 Игра формами и размерами как средство создания визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази	30
2.2 Сравнение как средство создания визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази	33
2.3 Человек в обличье животного в «Производственном романе» Петера Эстерхази.....	39
2.4 Нагромождение однородных рядов как средство создания визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази	48
Выводы по второй главе.....	57
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ.....	61
3.1 Проект как форма организации учебной деятельности	61
3.2 Разработка проекта по теме «Мультисенсорность слова (на примере “Производственного романа” Петера Эстерхази)»	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	71

ВВЕДЕНИЕ

К концу 60-х годов в Венгрии устанавливается модель «кадаровского» социализма (по имени Яноша Кадара – первого секретаря ВСРП), характеризующаяся относительной толерантностью венгерской культурной политики, ослаблением репрессивных мер и поиском компромисса с деятелями культуры. В это время наблюдается смягчение идеологического климата, но линия на поддержку партийных принципов продолжалась. В основе культурной политики лежала «формула “трех Т”», происходящая от венгерских слов “поддержка”, “терпимость” и “запрет”. <...> этот принцип предполагал поддержку произведений социалистического реализма, терпимость к творчеству писателей немарксистского мировоззрения, но лояльных по отношению к “народно-демократическому” строю, и, наконец, запрет на публикацию произведений, этому строю враждебных» [19, с. 464]. В этот период устанавливается равновесие между протестом писателей против сложившегося режима и необходимостью к этому режиму приспособливаться.

«В мировоззренческом плане конец 1960-х–1970-е гг. связаны с отрицанием практики двоемыслия в общественной жизни. Это общесоциальный феномен, имевший множество проявлений не только в литературе и искусстве, но и в общественной жизни и связанный главным образом с реформами Кадара» [49].

В 1970-е годы в венгерской литературе возникает феномен, получивший в литературоведении название «новая проза» [50, с. 244]. Литература этого периода опиралась на традиции европейского модернизма и характеризовалась герметизмом и склонностью к лингвистическому эксперименту, ослаблением преемственности традиций национальной литературы [19, с. 518].

Петер Эстерхази (1950–2016) является одним из выдающихся представителей «новой прозы». Эстерхази пришел в литературу в период кардинальных перемен, когда поколение писателей соцреализма сменяется новыми авторами, имеющими возможность и стремящимися осмыслить прошлое, формируется так называемое «поколение Петеров», представители которого «остро ощущали необходимость переосмыслить прошлое иронично, без наивности» [58, с. 369], в него вошел и Эстерхази.

Творчество Эстерхази отличается ироничностью, «несерьезностью». Истоки такой иронии можно увидеть в постмодернистском принципе исчерпанности литературы, «в которой “все уже было” и писателю не остается ничего другого, как иронически переосмысливать “это все”» [19, с. 521]. Эстерхази часто обращается к классическим текстам, включается в интертекстуальную игру с предшественниками, отсылает читателя к прежнему литературному опыту: «Как-то так получилось, что моя жизнь проходит между книгами. Я не сожалею об этом, но это реальный факт», – говорил писатель [55]. «Несерьезность» в произведениях Эстерхази сочетается с трагическим мироощущением, с глубоким анализом действительности, в которой становятся неразличимы добро и зло, возвышенное и низменное. Языковая игра является одним из ключевых приемов отражения реальности в творчестве автора.

Исследованием творческих принципов и роли творчества П. Эстерхази в контексте венгерской литературы занимались Ю.П. Гусев, В.Т. Середа [19] и отмечали, что он является «наиболее ярким, вызывающе нестандартным представителем венгерской “новой прозы”» [19, с. 520]. Характеризуя творчество писателя в целом, авторы говорят о природе «несерьезности» и иронии в текстах Эстерхази, отмечают связь его произведений с народом и нацией, в то же время на первый план выходит игра с языковой реальностью, тем самым писатель и его современники «как бы в шутку разоружали власть, расшатывали систему идеологических стереотипов, стремившуюся сковать жизнь общества» [19, с. 522].

О. А. Якименко дает обзор биографии и творчества писателя, исследует эволюцию языка в произведениях автора: «Тексты Эстерхази представляют собой одновременно и открытую (как любое постмодернистское произведение по определению), и закрытую (как продукт венгерского языкового мира) систему» [58]. Исследовательница создает портрет Эстерхази, анализируя тексты писателя, и прослеживает изменения авторского стиля от ранней повести к последним романам. Якименко отмечает, что писатель на протяжении всего своего творчества создает «сверхтекст», «“личную вселенную Эстерхази”, универсально европейскую и в то же время тесно связанную с тканью венгерской жизни через футбол (“Плевое дело”, 2008), тексты Костолани (“Эшти”, 2010) или дурную бесконечность венгерской политики (“Простая история запятая сто страниц. Экшн вариант”, 2013)» [58, с. 374].

Д. В. Спиридонов, занимаясь проблемой поколенческого разделения литературы, в статье «“Поколение Петеров” в венгерской литературе: теоретический и историко-литературный аспекты» [49] рассматривает творчество Эстерхази как одного из ключевых представителей «поколения Петеров». Кроме того, исследователь в статье «У истоков “новой” венгерской прозы: нарративные стратегии литературной эмансипации в “Производственном романе” Петера Эстерхази» изучает «черты повествовательной техники автора и характеризует стратегии иронического переосмысления жанровой традиции производственного романа» [50]. П. Эстерхази относят к «поколению Петеров», которое также называют «первым поколением новой венгерской прозы» [49, с. 85]. Этим термином обозначают ряд писателей (Петера Хайноци, Петера Надаша и Петера Эстерхази), которые «отражали настроения тех, кто, выросши в условиях “реального социализма”, в сознательном возрасте всей душой отвергал практику “двоемыслия”» [49, с. 85].

Несмотря на имеющиеся исследования, творчество Петера Эстерхази изучено недостаточно. Кроме того, нет работ, посвященных изучению

форм создания визуальных образов в произведениях автора. Произведения Петера Эстерхази являются частью не только венгерской национальной литературы, но и вписываются в традицию постмодернистского романа XX века. Формы создания визуального образа в романе Эстерхази являются чертой авторского стиля и воплощением мировоззрения, кроме того, отражают особенности историко-литературного процесса того времени, поэтому эта категория представляет интерес.

Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью данного аспекта в творчестве П. Эстерхази.

Цель работы – выявление особенностей создания визуального образа в постмодернистском романе на примере «Производственного романа» Петера Эстерхази.

Задачи:

1. Изучить принципы постмодернизма и их отражение в восточно-европейской литературе;
2. Выявить место творчества П. Эстерхази на фоне венгерской литературы конца XX – начала XXI вв.;
3. Сформулировать понятия «визуализация – визуальность – визуальный образ»;
4. Проанализировать формы создания визуального образа в постмодернистском романе на примере «Производственного романа» П. Эстерхази;
5. Выявить функцию визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази;
6. Предложить методические рекомендации по использованию материала курсовой работы в практике школьного литературоведения.

Объект исследования: «Производственный роман» П. Эстерхази.

Предмет исследования: визуальные образы в «Производственном романе» П. Эстерхази.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО П. ЭСТЕРХАЗИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА

1.1 Принципы постмодернизма и их отражение в восточно-европейской литературе

Постмодернизм – разностороннее явление, возникшее в XX веке, имеющее обширную философскую базу и охватывающее все виды искусства. Исторические границы постмодернизма размыты: Дэвид Хопкинс («After Modern Art») обозначает начало постмодернизма в 1945 году (атомный удар по Хиросиме и Нагосаки), сам термин употребляется с 1968 года Лео Стейнбергом («Другие критерии»), отражая смену художественной системы взглядов. Стейнберг выделяет смену форм и принципов искусства. В 1979 году выходит книга Ж.Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» [32]. Таким образом, рассматривать начало постмодернизма возможно как с 50-60-х годов (обуславливая это в том числе формированием структурализма), так с 70-80-х годов (опираясь на повышение интереса к этому явлению и формирование терминологической базы явления). В то же время существует точка зрения об эпизодическом возникновении постмодернизма в начале XX. Рассматривая теоретические аспекты постмодерна У. Эко говорит о «метаисторизме» этого явления, суть которого проявляется в освоении прошлого, его включении в противовес авангардистскому бунту, отрицающему традиции. Так постмодернизм обращается к культурному наследию, перерабатывая его при помощи эстетической игры: цитации, отсылок, иронии. [60]

Кроме споров о времени возникновения постмодернизма возникает полемика и о его художественных особенностях. Исследователями проявлений постмодернизма в культуре и искусстве стали Д. Хопкинс, Ж.Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Дж. Барт, И. Ильин, Н. Маньковская, Д. Затонский.

Постмодернизм возникает в визуальных формах искусства – живописи, архитектуре, скульптуре, затем распространяется в литературе и музыке. Причинами возникновения постмодернизма становится глобальная смена парадигм, которая проявилась в смене европоцентризма модернизма на постмодернистский полицентризм, формирование постколониальной и постимпериалистической картины мира, возникновение угрозы самоуничтожения человечества. Среди культурно-политических маркеров этой трансформации – кризис идеи прогресса, вызванный утратой безусловной авторитетности доминирующих ценностей модернистской Европы (наука, техника, индустрия, демократия). Кризис модернистской трактовки разума связан с тем, что теперь он сам требует обоснования с точки зрения целостного восприятия реальности. Н. Б. Маньковская пишет, что «постмодернизм несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей». [36, с. 11–12].

Характерной чертой постмодернизма становится глобальное признание первичности прав человека над государственными интересами, а также формирование гуманистического подхода к ключевым аспектам современности: науке, технике, промышленности и демократии. Этот подход проявляется через осмысление наукой своих этических ограничений, осознающей границы своего влияния, гуманизацию техники, оценивающей прогресс через призму человеческого блага, тенденцию к экологичности в индустрии, ориентированной на устойчивое развитие, через истинно социальную демократию, стремящуюся к синтезу свободы и справедливости

Эти требования выходят за рамки упрощённого понимания постмодернизма как радикального плюрализма. Подлинная постмодернистская парадигма предполагает не просто сосуществование

множества истин, релятивизм, но и необходимость базового ценностного консенсуса, основанного на универсальных человеческих правах.

Современная постмодернистская картина мира характеризуется формированием принципиально новой системы постматериалистических ценностей и убеждений, которая проявляется в социально-поведенческой сфере, личностных приоритетах и межличностных отношений. Эти ценности выражаются в переосмыслении традиционных представлений о расе, классе, гендере, новом экологическом сознании, пацифистском мировоззрении, этике глобальной ответственности. Кроме того, происходит смена акцентов от трудовой дисциплины к творческой самореализации, от карьерных амбиций к экзистенциальному поиску, от рационального прагматизма к эмоциональному интеллекту, от потребительских установок к экосоциальной ответственности. Наблюдается повышенная чувствительность к тонкостям человеческих связей, глубинная рефлексия при социальных взаимодействиях, господство этики в повседневных отношениях. Особое значение приобретают экзистенциальное самопознание, эмпатическое восприятие мира, осознание необходимости новой глобальной системы норм.

Этот ценностный сдвиг представляет собой не отрицание и утрату традиционных убеждений, а эволюцию социальных ориентиров, где на смену привычным приходят более сложные, многомерные модели мировосприятия и поведения, соответствующие вызовам современной эпохи.

Природа искусства в контексте постиндустриальной культуры меняется, искусство переключается с самого произведения на процесс его создания, на аудиторию, с вербальности на невербальность. Искусство перестает подражать жизни, оно стремится быть ей, возникает альтернативный тип личности. Постмодернистская культура обращена к бессознательному, абсурдному, эфемерному. Искусство постиндустриальной эпохи становится не отражением, а самой тканью

альтернативной реальности, где творческий акт и жизненный процесс сливаются в единое перформативное пространство.

Эстетика постмодернизма отличается открытостью, гибкостью, утверждением принципов толерантности и плюрализма, отрицает любые формы тоталитарного господства над личностью, формирует междисциплинарный диалог.

Постмодернизм могут рассматривать как явление, противоположное модернизму, основываясь на разложении идеалов и философских убеждений Фрейда, Сартра, Камю. Деконструкция ценностной иерархии, отказ от ответов на жизненно определяющие вопросы превращает постмодернизм в искаженный модернизм. Отрицание идеалов отражается на форме повествования, измененной пародией, абсурдом, гиперболой, парадоксом, иронией. Потеря целостности в постмодернизме «воспринимается как свидетельство “астенического синдрома” эстетики модернизма, чьи фундаментальные постулаты превращаются в элементы лингвистической игры» [36, с. 144]. Основой модернизма служила свобода самовыражения автора, а основа постмодернизма – манипуляция чужими художественными элементами. Эта точка зрения основана на выделении негативных аспектов постмодернизма, трактующих его как эстетику, подменяющую искусство рекламой.

Существует альтернативная интерпретация постмодернизма как «зрелого» модернизма – радикального продолжения и усиления модернистских принципов. Сторонники этой позиции (включая Ж.Ф. Лиотара) аргументируют свою точку зрения преемственностью ключевых характеристик: углублением субъективно-личностного подхода в искусстве, развитием междисциплинарных связей с гуманитарной сферой, усилением гибридности художественных языков. В условиях кризиса классических эстетических ценностей (прекрасного, возвышенного, идеального) и распада мира в абсурдизме, героем которого становится человек без свойств, распада традиционных представлений о цельности

художественного образа (персонажи Джойса, Кафки), структурной организации произведения (драматургия Пиранделло), визуальной целостности (живопись Эрнста), гармонической основе (музыка Шёнберга). Постмодернизм выступил как естественное разрешение модернистского кризиса, стал механизмом обновления через радикальный плюрализм, синтез высокого и массового искусства, технико-эстетический эксперимент как нормы творчества. Постмодернизм предстает не как отрицание, а как диалектическое преодоление модернизма.

Основы постмодернистской эстетики – деконструктивизм Ж. Деррида, лакановский психоанализ, неопрагматизм Р. Рорти – определили принципиальную случайность не только персонажа, но и самой фигуры автора, сместив акцент на эфемерное, удивительное и непредсказуемое. Это привело к трансформациям: стиранию границ между искусством и реальностью, между различными художественными формами, распространению культурной неопределенности, имманентности как базового принципа культуры. В результате произошла радикальная смена парадигмы: если модернизм фокусировался на субъекте-творце, то постмодерн перенес акцент на зрителя, превратив процесс саморефлексии и самоконструирования воспринимающего в самостоятельный эстетический акт. Таким образом, создание смысла переместилось из сферы создания произведения в область его интерпретации и переживания.

Рассмотрение постмодернизма как самостоятельной эстетической системы опирается на его принципиально иной, в отличие от модернизма, подход к массовой культуре. Если противопоставление высокого и массового искусства олицетворяло «великий раскол» в эстетике XIX–XX веков, то постмодернизм стремится преодолеть этот культурный разрыв. В данном аспекте постмодернизм продолжает традиции авангарда, для которого были характерны внимание к массовой культуре, повседневности, моде и быту. Молодёжная контркультура конца 60-х окончательно разрушила границу между элитарным и массовым, став

основой для развития постмодернизма. Стирание границ между высоким и массовым искусством, а также народной культурой и фольклором, типичное для постмодернизма, указывало на формирование новой эстетической парадигмы, основанной на плюрализме. Разделение между элитарной и популярной культурой стало менее явным.

Постмодернистская эстетика формирует новые принципы разграничения между высокой и массовой культурой. Постмодернизм трактует саму жизнь как текст, игру знаков и цитат, подлежащую деконструкции. Поэтому постмодернизму не требуется, подобно авангарду, сначала низводить классическую культуру до уровня профанного, чтобы затем возвысить ее через переосмысление. Современная массовая культура изначально воспринимается как вторичная, китчевая, банальная, лишенная глубины и эстетической ценности. Но благодаря иронической дистанции она становится объектом эстетизации – как нечто альтернативное, «иное» по сравнению с классикой.

Для постмодернизма характерен «культурный гиперпессимизм»: «Психологический фон постмодернистского мироощущения, связанный с беспокойством, яростью, галлюцинациями, безумием, с особой рельефностью проявляется в живописи, скульптуре, фотографии, кинематографе, видеороке, моде. Театр жестокости фотографа Ф. Вудмен, электронные скульптуры Р. Краус, Т. Брауна подтверждают данную Ж. Ф. Лиотаром характеристику искусства постмодернизма как изображения неизобразимого, свидетельства непредставимого, отказа от ностальгии по невозможному совершенству, воплощавшемуся в эстетическом вкусе и художественной форме, и их исчезновении под знаком пародии» [36, с. 155].

Эстетическое своеобразие постмодернизма в искусстве проявляется прежде всего в неклассическом переосмыслении классического наследия от древних эпох до модернизма XX века, которое свободно сочетается с

современными художественными практиками. Традиция здесь понимается расширенно: как многообразие языковых форм, охватывающее формы от античности до авангарда. Этот диалог с культурной историей сопровождается возрождением гуманистической проблематики: возвратом к фигуративности, содержательности и эмоциональной выразительности в противовес холодному интеллектуализму модернизма. Однако диалог носит полемический характер, создавая ироническую двойственность, которая усиливает игровую природу постмодернизма. Стилистический плюрализм и сознательный эклектизм формируют театрализованное пространство современной культуры, где декоративность и орнаментальность подчеркивают изобразительное начало. Если модернизм тяготел к интернационализации форм, то постмодернизм делает акцент на локальности, связывая творчество с национальным, городским и экологическим контекстом. Эти новаторские аспекты требуют глубокого изучения постмодернизма как значимого эстетического явления, чья суть не сводится к вторичности или гибридности, хотя последние и остаются его неизбежной «тенью».

Жан Бодрийяр в своих работах подчёркивает парадоксальную природу постмодернистской критики. Разрушая диктатуру знаков, постмодернизм, по его мнению, теряет устойчивые ориентиры и стремительно погружается в стихию знакового обмена, где смыслы обесцениваются в процессе бесконечной циркуляции симуляций и условных конструкций. Автор концепции "симулякра" показывает, что постмодернизм оперирует через бесконечные подмены, симулятивные формы и образы. Он описывает постмодернистское пространство как принципиально неопределённое, лишённое как ясности индивидуального восприятия, так и чёткости социальных координат. Это своеобразный экран, где видимое одновременно и демонстрируется, и скрывается. В таком пространстве, как отмечает Бодрийяр, стирается грань между реальностью и её копиями, между оригиналом и воспроизведением.

Коммуникация превращается в процесс бесконечного дублирования, где утрачивается сама возможность различения подлинного.

Принципиальным отличием постмодернизма 1950-60-х годов стал отказ от сложившейся иерархии, противопоставляющей элитарное и массовое искусство, и провозглашение их взаимопроникновения. Этот протест против догм высокого модернизма проявлялся в различных, часто стихийных формах: от молодежных субкультур и антивоенных выступлений до карнавального переосмысления политики и повседневной жизни.

В 70-е годы постмодернизм распространяется в Европе, он основывается на плюрализме и эклектизме. Теоретическую базу во многом сформировал Умберто Эко с его концепцией иронического переосмысления традиции, теорией метаязыка искусства и постфрейдистским подходом к психологии творчества.

Уже в 60-е и 70-е годы становятся известны восточноевропейские постмодернисты: Милорад Павич, Милан Кундера, Матей Вишнec, Петер Эстерхази. Милан Кундера получил широкое признание на рубеже 1950-60-х годов после публикации трехтомника «Смешные любви», его ранние произведения, такие как «Шутка» (1967), раскрывающая тему сталинизма, и «Невыносимая легкость бытия» (1984), посвященная событиям «Пражской весны», были укоренены в чехословацкой социальной реальности. Ранние романы отличаются ярким национальным колоритом и социальной проблематикой. Милорад Павич стал своего рода голосом народа Югославии, пережившего крах социализма, войну, бомбардировки, но сохранившего культурную идентичность. Творческий метод Павича типично постмодернистский: виртуозная словесная игра, стилизация, ирония.

Характерной чертой постмодернистского искусства выступает гибридность, соединяющая классические и модернистские традиции в новом эстетическом качестве. Эта особенность наиболее ярко проявляется

в переосмыслении концепций красоты и композиции, где классическая гармония и модернистский диссонанс синтезируются в особую дисгармоничную гармонию – красоту, рожденную из противоречий. Стилиевой плюрализм, сознательный эклектизм и коллажная техника становятся формами выражения этой новой эстетики, допуская множественность одновременных интерпретаций. Не менее важной чертой выступает эмпатийность, своеобразный сублимированный антропоморфизм, отражающий стремление вернуть искусству гуманизм. Возврат к фигуративности, монументальности, нарративности и декоративности в сочетании с вниманием к культурному контексту создает богатый интертекстуальный фон, открывающий новые смысловые аспекты. Особенность постмодернистской интерпретации проявляется в двойном коде: иронично-пародийном переосмыслении традиции не как череды революционных разрывов, а как эволюционного процесса, допускающего элементы компиляции. Эта поливалентность художественного языка порождает эффект синестезии, выдвигая на первый план приемы парадокса, оксюморона, эллипсиса. Идея "присутствия отсутствия", ностальгия по утраченной культурной целостности становятся импульсом для творческого поиска, который часто оборачивается рефлексией о самом процессе художественных открытий. Установление новых культурно-исторических связей в этом процессе оказывается основным результатом постмодернистской ретроспекции.

1.2 Творчество Петера Эстерхази на фоне венгерской литературы конца XX – начала XXI вв.

Петер Эстерхази является представителем аристократического рода. Детство он провел в небольшой деревне на севере страны, куда власти сослали его родителей 17 июня 1951 года. Семья вернулась в столицу летом 1957 года. Эстерхази обучался в католической пиаристской школе, которая не была включена в государственную систему просвещения и не

насаждала социалистическую идеологию. В 1974 году окончил математический факультет университета. После этого работал программистом в Институте вычислительной техники при Министерстве металлургии и машиностроения. Первая публикация состоялась в 1976, профессионально заниматься литературой он начал в 1978 году.

Дебютом П. Эстерхази стала повесть «Фанчико и Пинта», написанная в 1976 году и получившая национальную премию за лучший литературный дебют. В ней через призму детского восприятия описывается бытовая повседневность эпохи «трагических заблуждений (раннего) социализма» [47] и периода культа личности в Венгрии. С огромной любовью к своей стране и тонкой иронией автор воспроизводит события страшные, но не способные «всерьез омрачить детство (если, разумеется, человек оставался жив)» [57].

Не менее ироничный и еще более трагический «Производственный роман», опубликованный в 1979 году, является одним из наиболее значимых ранних произведений писателя. Текст состоит из двух частей: непосредственно романа о производстве, изображающего деятельность сотрудников вычислительного института и примечаний к роману («Записки Э.»), которые посвящены работе автора над романом.

Эстерхази использует жанр производственного романа, популярного в 1930–50-х годах, который характеризовался детальным изображением производственных процессов и труда людей на производстве, развитием действия в рамках предприятия: «Деятельность героя – важнейшая характеристика производственного романа как особого жанра, созданного на историческом материале преобразования действительности» [12, с. 108]. Среди авторов, создававших канон жанра Ф. Гладков и Н. Ляшко, Дж. Арчер и А. Хейли, А. Пьер (А. Л. Бурийон). При этом Эстерхази выворачивает жанр «наизнанку», создает пародийно-сатирический роман о производстве. Мир «Производственного романа» абсурден, будни работников производства наполнены бессмысленными совещаниями и

исследованиями. Эстерхази показывает бесполезность системы, в которой человек лишается субъектности, способности мыслить и становится средством для выполнения целей и задач, не имеющих практического смысла.

«В “Производственном романе” Эстерхази метаповествовательный акцент связан главным образом с ироническим отношением к социалистической литературной риторике, прототипическим образцом которой выступает здесь производственная и деревенская проза» [49, с. 90]. Автор пародирует язык власти, бюрократическое словоупотребление, тем самым обнаруживая лживость системы идеологических стереотипов.

С 1978 по 1984 год, Эстерхази публикует собрание текстов, которое позже получит название «Введение в художественную литературу» (1986). Это произведение представляет собой монументальный роман, состоящий из пяти повестей (каждая первоначально издавалась по отдельности, но затем стало понятно, что эти тексты – части единого целого), типографских элементов, коллажей, в составе которых были эксперименты с различными жанрами: это, во-первых, роман взросления, по форме являющийся одним бесконечным предложением на 90 страниц, состоящее из сливающихся друг с другом цитат и отсылающее к наследию Гезы Чата, Кафки и Костолани («Косвенная речь», 1981). Во-вторых, исторический анекдот времен Франца Иосифа, перенесенный во времена венгерского Сталина – Матяша Ракоши, в котором появляются черты народных сказок про короля Матяша («Малая венгерская порнография», 1984). В-третьих, две женские истории («Дейзи» и «Агнеш» из повести «Кто поручится за безопасность леди?», 1984). И развернутое эссе о смерти матери, одновременно патетическое и печальное и балансирующее на грани («Вспомогательные глаголы сердца», 1985).

О. А. Якименко отмечает: «В “Производственном романе” и “Введении в художественную литературу” Петер Эстерхази предложил

венгерской литературе новый способ письма, новый тип романа – открытый текст, лишенный главных и побочных мотивов, центра, привычной нарративной структуры и в то же время полный понятных (а иногда и не очень) исторических аллюзий, тесно связанный с личностью писателя, который мастерски жонглирует языковыми регистрами, предлагает множественные прочтения и заставляет читателя становиться активным соавтором» [58, с. 370–371].

Установка на «соавторство» с читателем определяет рецепцию текстов Эстерхази. «Несвободный» читатель может воспринимать книги автора с трудом. Многоуровневость произведений приводит к смене авторской и читательской парадигмы в венгерской литературе этого периода.

В произведениях П. Эстерхази находят отражение ключевые признаки постмодернизма: нарочитое усложнение, отстраненность автора, но они не становятся результатом отказа от ценностей. Автор, имеющий тесную связь с венгерской историей, литературой, языком стремится отделить мировоззренческие позиции, такие как язык, традиция, вера, любовь, от идеологии.

В конце 1980-х–1990-е гг. Эстерхази обращается к публицистике. В этот период написан дневник, представляющий собой литературную мистификацию «Семнадцать лебедей» (1987). Текст представляет собой записи на языке XVII в. от имени полуграмотной цыганской женщины Лили Чоконаи, что совпадает с фамилией известного венгерского лирика конца XVIII–начала XIX в.

В 1990 году выходит «Книге Грабала», по форме представляющая «одностороннее интервью». Кроме того, в этот период появляются сборники эссе, в том числе «Записки синего чулка» (1994), которые переведены на русский язык.

В 2000 году выходит *opus magnum* Эстерхази – постмодернистский роман «*Harmonia cælestis*» («Небесная гармония»), представляющий по

форме семейную сагу. Роман имел успех и среди венгерских читателей, и среди зарубежных. Переводчик романа на русский язык Вячеслав Середа писал, что особенность романа состоит в том, что Эстерхази «не отказываясь от современного понимания сочинительской работы как работы прежде всего с языковой реальностью, сохранив в “снятом” виде предшествующий опыт, создал подобие классического романа, объявленного невозможным “большого повествования”. Таким образом, “*Harmonia cælestis*” обозначила поворотную ситуацию в литературе, давно уже ощущаемую, но не манифестированную весомыми художественными достижениями» [26, с. 606]. В этом романе автор отразил «после-постмодернистскую ситуацию в литературе» [26, с. 610], когда за языковой игрой и иронией проявляется «большое повествование».

Роман является «программным произведением». Название соответствует названию цикла барочных кантат, который был создан одним из предков Петера Эстерхази. Автор организует текст по законам музыкальной композиции, которая, по мнению В. Середы, «помогает уловить, придать форму и смысл тщете и анархии бесконечно многообразной панораме человеческого бытия и истории» [26, с. 607].

Структурно роман состоит из двух книг. Первая книга имеет название «Нумерованные фразы из жизни рода Эстерхази», в центре оказывается образ отца, который соединяет в себе и реального отца автора и весь род, страну, европейскую традицию. Все фрагменты первой книги начинаются со слов «мой отец», это условное имя, которые подразумевает объединение самых разных персонажей: и предков автора, и Бога, и вора, и убийцы.

«Исповедь семьи Эстерхази» – вторая часть, которая содержит воспоминания о жизни отца и всей семьи в Венгрии во времена коммунизма, показывает историю распада старого мира и трагедию человека, оказавшегося в тоталитарном мире.

Эстерхази говорил, что первая часть романа – это попытка «разрушить саму форму, саму структуру семейного романа. И во второй части собрал многое из того, что разрушил, или, пользуясь модным словом, деконструировал в первой» [9].

Продолжением «Небесной гармонии» стал роман «Исправленное издание», получивший подзаголовок «Приложение к роману «*Harmonia caelestis*», 2002 г. Петер Эстерхази, ознакомившийся с архивами венгерской госбезопасности, которые теперь стали доступными для жителей страны, узнает, что отец Матяш Эстерхази с 1957 г. был осведомителем. Роман соединяет выписки из донесений, исторические комментарии, личные переживания автора, включая изменения воспоминаний из детства, произошедших под влиянием того, что он узнал. Автор осмысляет собственный опыт переживания спектра чувств от ужаса к отвержению и прощению, что приводит читателя к переживанию катарсиса и мыслям о степени собственной свободы.

Петер Эстерхази активно использует в произведениях приемы постмодернистской эстетики, такие как интертекстуальность, обилие цитат, комбинирование жанров, стилизация, мистификация, отказ от традиционных структур романа. Тексты Эстерхази соответствуют формуле Джона Барта: «идеальный постмодернистский писатель не отвергает, но и не подражает ни своим модернистским родителям из двадцатого века, ни своим премодернистским прародителям из века девятнадцатого» [2].

Творчество Петера Эстерхази является частью не только венгерской, но и мировой культуры, так как тексты писателя сочетают личный, национальный и универсальный опыт.

1.3 Терминологическая база работы с текстами Эстерхази

В постиндустриальную эпоху визуальный аспект приобретает доминирующую роль как в материальной, так и в художественной культуре. Как подчеркивает теоретик визуальных исследований В. Дж. Т.

Митчелл, в гуманитарных науках в последние десятилетия произошел значительный поворот, связанный с осмыслением визуальной культуры в широком контексте. Визуальная реальность стала восприниматься как культурный конструкт, который, подобно литературному тексту, требует «прочтения» и интерпретации.

Визуальный трактуется как воспринимаемый глазом. В современных гуманитарных науках под визуальным понимают рисунки, фотографии, кино, видео и медийные образы, противопоставляя его вербальному. При этом исследователи подчеркивают ключевую роль визуальности в современной культуре, утверждая, что она – не просто дополнение к текстовым формам репрезентации мира или временный тренд, а фундаментальный способ существования социальности и культуры, принцип организации их форм [30]. Таким образом, визуальное и вербальное часто рассматриваются как противоположные, но взаимодополняющие аспекты. Однако такое противопоставление не столь однозначно. Проблема заключается в асимметрии терминов: «визуальное» связано с каналом восприятия (зрением), тогда как «вербальное» относится к языковому выражению в противовес неязыковому. При этом вербальное может быть как визуальным (письменный текст), так и невизуальным – аудиальным (устная речь) [17].

Язык относится к знаковым системам, обладающим несколькими планами выражения, каждый из которых развивается по собственной логике.

Визуальность текста проявляется в двух ключевых аспектах: внутренняя (содержательная) визуальность и внешняя (формальная). Внутренняя визуальность связана с образностью языка и способностью текста создавать зримые картины. Лингвисты давно исследуют изобразительность речи, а в литературе традиционно существуют такие формы, как пейзаж и портрет. Современное литературоведение активно изучает «поэтику визуального» [24, 37, 59], а также влияние

кинематографа на литературу, исследуя кинематографичность текста [13, 41, 53].

Однако не менее важно учитывать, что письменный текст по своей природе является визуальным объектом, поскольку воспринимается через зрение. Это позволяет говорить о графическом пространстве текста – материальном расположении языковых знаков на плоскости, формирующем его внешний облик [22]. Т.Ф. Петренко и М.Б. Слепакова пишут, что «даже форма и величина букв, длина и расположение строк, численность и периодичность абзацев могут нести существенную информацию» [42, с. 156–157]. Благодаря этому возможна графическая стилизация, когда текст имитирует определённый визуальный стиль или служит средством внесения дополнительного смысла, языковой (визуально-звуковой) игры.

С. П. Лавлинский, Н. М. Гурович определяют визуальное в литературе как «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию “предметно-видовых” уровней (Р. Ингарден) “внутреннего мира” произведения в целом» [31, с. 37].

Таким образом, визуальность можно определить как категорию, описывающую все зрительные ассоциации и конструкции, возникающие в тексте как на уровне содержания (образность), так и на уровне формы (графическое воплощение).

Используя визуальные средства изображения действительности, автор задает читателю определенную стратегию ее осмысления, регулируя степень условности и правдоподобия в тексте. Детализация помогает раскрыть пластические свойства художественного мира, расположение объектов в воображаемом пространстве, а также направляет читательское восприятие, указывая, как и в каком виде следует визуализировать описанное.

Нарративные и ценностные установки, а также композиционно-речевые структуры в литературе тесно связаны с визуальностью текста. В современной науке о литературе визуальность анализируется в контексте поэтики зримости и кинематографичности (И.А. Мартыанова [37] и др.), включая мотивы «видящего глаза». Исследуется «зрительный опыт» автора, персонажа и читателя, зафиксированный в сюжете и композиции, а также спонтанные (перцептивные) и рефлексивные механизмы восприятия визуальности во всех ее проявлениях.

Визуальность в постмодернистской культуре может характеризоваться как «“зрение предельно близко” (М. Ямпольский), одной из разновидностей которой является так называемое “фасеточное зрение” (Вл. Набоков), визуально схватывающее реальность одновременно в нескольких различных аспектах. В определенном смысле читатель имеет здесь дело с гротескной “эстетикой антиглаза”, или “культурой минус-зрения” (В.Н. Топоров), которое вербально-оптическим способам одинокого, интровертного, фантазматического сознания, сконцентрировавшегося на рассматривании «предельно близкого» и, одновременно, предельно для него чужого» [31, с. 37–38]. Эта стратегия становится характерна в том числе для гротескной культуры, которая описывает отношение героя к страшному миру. «Культура минус-зрения» демонстрирует ситуацию, когда «все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Свой мир вдруг превращается в чужой мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное» [4, с. 331].

Стратегии реализации визуальности в литературе напрямую соотносятся с формой описаний. В каждом случае читательское восприятие предмета напрямую зависит от того, как автор формирует его образ. Внутреннее зрение читателя конструирует этот образ из деталей текста: чем предметнее описание, тем четче возникает визуальное

представление. Внешние характеристики предмета превращаются в знак, связывающий художественное изображение с реальным прототипом, который служит основой для создания образа. Литературные образы могут опираться как на конкретные объекты, так и на абстрактные идеи, причем не все они поддаются зрительной репрезентации. В зависимости от преобладания исключительно визуальных или сопутствующих образов (слуховых, тактильных.) произведения делятся на два типа: те, где зрительные ассоциации играют смыслообразующую роль, и те, где они второстепенны. Эта доминанта влияет на всю систему повествования и диалог между автором и читателем: чем детальнее описан объект, тем меньше свободы остается для его самостоятельного осмысления. Степень подробности описания (в пейзаже, портрете, интерьере) зависит от авторского замысла и определяет, насколько ясно читатель сможет представить себе предмет и окружающий его мир.

Визуальность в литературе может создаваться при помощи ориентации автора на визуальные искусства: живопись и кино. Аллюзии на живопись, скульптуру, кинематограф или на приемы его построения становятся элементами структуры словесного образа, задающими «не только на характер повествования в целом, но и на рецептивный механизм визуальной актуализации произведения как художественного целого» [31, с. 39].

Визуализация представляет собой процесс трансформации вербально-письменной коммуникации в образную форму. В гуманитарных науках данный феномен рассматривается через призму различных дисциплинарных подходов: философия трактует его как особую форму образного отражения действительности, эстетика – как результат синтеза компьютерных технологий и искусства, психология – как внутреннюю мысленную репрезентацию. Ю.М. Лотманом пишет о том, визуализация предполагает творческое преобразование действительности средствами искусства, в ходе которого образы трансформируются в зрительные знаки.

Этот процесс сопровождается насыщением знака дополнительными смыслами.

Визуализация подразумевает набор приемов, служащих для создания зрительного образа, в то время как понятие «визуальности» отражает не только сам процесс моделирования зрительного образа, но и мировоззренческую картину, которую он в себе заключает.

Художественный образ – «одна из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности» [14, с. 149]. Следовательно визуальный образ – это категория эстетики и литературоведения, характеризующая ассоциативно возникающий зрительный образ (знак), который рождается при восприятии художественного текста.

Приемы визуализации характерны для постмодернистского романа. Так, например, М. Павич в романе «Другое тело» создает визуальный пространственный образ. Любое словесное описание пространства в тексте содержит скрытый невербальный код, активирующий полисенсорное восприятие текстового мира. При взаимодействии с вербальными знаками, ментально воссоздается образ, действующий все органы чувств: зрение, слух, обоняние, осязание. Эта мультимодальность пространственных образов создает эффект достоверности повествования [5].

Ярким примером служит венецианская топография в тексте: городской ландшафт насыщен визуальными деталями, звуковыми эффектами, запахами и тактильными ощущениями. Особенно показательно описание дома Захарии Орфелина, где зрительное восприятие начинается с зеленого фасада с тремя окнами и каменной площадки перед входом, далее идет акустический фон, который формируется перезвоном колоколов отдаленной церкви (причем каждый шаг по ступеням синхронизирован с ударом колокола). Интерьерная визуализация постепенно раскрывается

через предметы обстановки: шкаф с крючьями для одежды и умывальным тазом, окно с видом на каналы, яблоки и бутылку воды на подоконнике. Историко-культурный пласт материализуется в резном комод XVIII века с цветочными орнаментами, используемом как письменный стол, где расположены характерные для эпохи предметы: перья, песочница, звонок для слуг с зеркальцем в рукояти. Интеллектуальный контекст подчеркивается наличием богословских трудов Иоанна Златоуста и музыкального сборника «Приветствие Моисею Путнику». Такая многослойная сенсорная реконструкция превращает литературное пространство в объемную реальность, где каждый элемент выполняет одновременно описательную и символическую функции.

Соседнее помещение раскрывается перед читателем через систему оконных проемов: «одно, большое, смотрело на канал Чудес, маленькое – на канал Хризостомо» [40]. Внимание затем перемещается к личным вещам маэстро Джереми: чембало, парным зеркалам, настенным часам с рубиновыми метками, вращающейся книжной этажерке. Карнавальные маски, развешанные по стенам, соседствуют с живописными полотнами, а один из углов занимает шелковый венецианский диван.

Акустический ландшафт формируется звуковыми волнами, проникающими из дома: мелодией чембало, размеренным боем часов, характерным мужским кашлем и поставленным женским альтом. Автор наделяет вокальные тембры температурными и обонятельными характеристиками - голос женщины как «напиток, сваренный на черном сахаре» [40].

Ольфакторная палитра пространства включает ароматический след "позавчерашнего дня" (воспоминание о путешествии через Альпы): помещение пропитано травяными нотами сушеных растений, хвойными и древесными акцентами, сохраняемыми в стеклянных сосудах. Особый обонятельный штрих – цикутовое вино, тайно приготовленное маэстро,

контрастирующее с характерным для Венеции сочетанием красоты и зловония.

Неотъемлемые элементы города – каналы и туман – представлены как полисенсорный феномен. Туманная лагуна с невидимыми волнами обладает способностью поглощать визуальные образы (утопающий день, пронзающие туман верхушки деревьев) и тактильные ощущения. Его динамика варьируется от статичного состояния до стремительного движения, превышающего скорость речного потока. Солёный привкус тумана дополняет сенсорный образ, как и воспоминания Захарии о вкусе родных ветров с нотами снега и тоски.

Акустический фон туманной лагуны характеризуется особым качеством тишины, задерживающей церковные звоны и сохраняющей незадаанные вопросы. Эта тишина материальна, в белградской квартире Теодора она приобретает ледяную текстуру и связывается с телесным напряжением.

Город Сентендре дан через минималистичные визуальные координаты: архитектурный силуэт с многочисленными церковными колокольнями. Зимний пейзаж передается через картину опадающих листьев каштанов, чистый холодный воздух, который ощутим телесно и характерный медовый запах неба.

Дунайский ландшафт визуализируется через образ вздувшейся, «пятнистой» воды, преграждающей путь своим притокам. Речной туман здесь обладает особой динамикой, опережающей течение самой реки, вдоль берегов которой исторически селились люди. Пространственная репрезентация у Павича преимущественно опирается на визуальные и акустические коды, создавая сложную систему образов, воспринимаемых органами чувств.

Вывод по первой главе

Петер Эстерхази – одна из ключевых фигур в венгерской и мировой литературе XX века. Автор активно использует приемы постмодернизма в своих произведениях, деконструирует реальность, переосмысляя как личный опыт, так и историческую эпоху. В текстах Эстерхази важное место занимает языковая игра, пародия, осмеяние серьезного и комическое переворачивание явлений, сближение разнородного, противоположного.

Проведенное исследование творчества Петера Эстерхази в контексте постмодернистской литературной традиции демонстрирует общность тенденций и процессов в общеевропейских эстетических явлениях и национально-специфических особенностях венгерской литературы конца XX – начала XXI столетий.

Рассмотрение принципов постмодернизма в их восточноевропейской модификации позволило рассмотреть черты, активно проявляющиеся в текстах П. Эстерхази, отражающих ключевые стратегии современной литературы. Писатель использует постмодернистские интертекстуальные связи не как формальный прием, а как способ ведения диалога с культурной традицией, где цитата становится инструментом переосмысления исторического опыта. Деконструкция в его произведениях приобретает особый характер: это не просто игра с повествовательными структурами, но способ говорить о травматических аспектах национальной истории, избегая прямолинейности. Ирония у Эстерхази выполняет двойную функцию: с одной стороны, она создает дистанцию по отношению к государственной риторике, с другой – позволяет сохранить эмоциональную вовлеченность в изображаемые события.

Творчество П. Эстерхази в контексте венгерской литературной традиции играет важную роль в развитии национальной прозы. Писатель отражает в произведениях процесс поиска культурной идентичности после распада социалистического лагеря, когда необходимо было заново осмыслить соотношение национального и общеевропейского в искусстве.

При этом тексты сохраняют глубокую связь с венгерской культурой, одновременно вступая в диалог с мировой литературой.

Терминологическая база для анализа визуальных аспектов поэтики Эстерхази потребовала разграничения понятийного поля.

Были рассмотрены и уточнены термины «визуальность – визуализация – визуальный образ». Визуальность характеризуется как совокупность формальных и содержательных элементов, ассоциативно возникающих при восприятии текста и помогающих отразить мировоззренческую концепцию художественного произведения. В постмодернистском тексте визуальность нередко характеризуется как «минус-зрение», сосредоточенное на многоаспектном изображении обыденного, которое воспринимается как чуждое, жуткое, что связывает такой тип рецепции с гротеском. Визуализация рассматривается как процесс перевода словесного знака в зрительный при помощи совокупности приемов. Визуальный образ – это сложноорганизованный знак, возникающий в процессе визуализации и отражающий художественный мир произведения.

Визуальный образ в постмодернистском романе рассмотрен на примере текста «Другое тело» восточно-европейского постмодерниста Милорада Павича, где визуальная составляющая ярко выражена.

Визуальный компонент в произведениях П. Эстерхази также становится важным средством организации художественного пространства, помогающим воссоздать картину мира.

ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНОСТЬ «ПРОИЗВОДСТВЕННОГО РОМАНА»

П. ЭСТЕРХАЗИ

2.1 Игра формами и размерами как средство создания визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази

Постмодернистский текст заимствует приемы других видов искусств, в том числе изобразительных, что и является истоком визуальности художественного текста. Игра формами и размерами в первую очередь присуща живописи и тем ее направлениям, которые возникают в конце XX века, например оп-арту, построенному на причудливом сочетании размеров и форм, создающих объемный иллюзорный образ. Помимо живописи игра размеров и форм распространена в архитектуре и кинематографе, что помогает создавать неожиданные и парадоксальные визуальные объекты.

Игра формами и размерами последовательно реализуется «Производственном романе» П. Эстерхази. Так, например, в эпизоде приезда мастера на стадион на тренировку, герой идет и опускает голову вниз: «Что означало освоиться с узкой перспективой обзора? Это означало неровности почвы, знакомые бугорки, кочки, лужи, вы- и засохшие отпечатки подошв, особенно рубчатых, означало деревья, надписи на них, расширяющуюся панораму, мелькающую, если поднять взгляд выше» [56, с. 191]. С одной стороны, перед нами набор деталей, разных по форме – выпуклые и вогнутые, гладкие и фактурные, эта фактурность сказывается и на графическом облике слова: «вы- и засохшие отпечатки» – «неровности» прорываются в текст, делая образ объемным, поэтичным. Земля под ногами перестает быть обыденным, она становится предметом интереса художника. С другой стороны, мы переходим от мелкого к крупному – с бугорка к панораме, пространство расширяется, становится неопределенно большим. Детализация создает нестандартный, фактурный визуальный образ, при этом он снижается дальнейшим ироническим

уточнением: «Неужели Эстерхази склонил голову ради чистого искусства? Отнюдь. Некоторая близорукость мастера часто давала пищу непродолжительному гневу» [56, с. 191].

Игра размерами и формами появляется в детском воспоминании мастера о том, как он стоял с отцом в очереди за хлебом и смотрел на военный духовой оркестр: «Все сверкало и блестело, кроме пыли. Из рта у одетых в форму типов росли большие, извивающиеся желтые трубы, которые потом расширялись (как будто сами по себе выпячивались), прямо цветы тыквы» [56, с. 261]. Изображение преувеличено в соответствии с детским восприятием – трубы кажутся больше, чем на самом деле, они идут из рта и становятся как бы продолжением человека, у них нет границ, проводится параллель с цветами тыквы – крупными, безграничными, сохраняющими цветовое соответствие с исходным предметом. Визуальный образ, с одной стороны, преувеличен до нелепости, с другой стороны, становится жутким, гротескным, оркестр перестает быть группой людей, они становятся «типами», теряют человеческое, за счет труб, торчащих из рта, приобретают черты страшного механического существа. Это придает воспоминаниям об очереди за хлебом гротескный характер.

В романе есть эпизоды, в которых игра формами и размерами становится повторяющейся и образует своеобразный мотив (у которого возникают инварианты): «Поднимаем глаза. Окрестности, покрытые рощами в окаймлении террас, со своими извивающимися в густом подлеске тропинками, с вытянутыми кипарисами и дубами, которые есть сама непринужденность, с кактусами и тамарисками, с лоснящимися, мясистыми листьями, – такие же, как обычно. Стоит большое столпотворение, установлены киоски, длинные столы, карусель, тир» [56, с. 147]. Первоначально перед нами панорама, которая предстает взору героя: природная картина сменяет урбанистическое пространство: перемежающиеся высокие и приземистые растения создают

привлекательный пейзажный образ, далее сменяются типичными городскими элементами, образующими фактурный образ за счет разности размеров и форм: кубические киоски, прямоугольные столы, круглая карусель. Визуальный образ становится своего рода обрамлением производственного праздника.

В следующий раз этот пейзаж повторяется в записках Эккермана и становится фоном для большого приема, на который попадает мастер в европейском турне. Здесь визуальный образ приобретает иронический оттенок, несмотря на сохраняющуюся линию форм, мотив меняется: у деревьев появляется новая характеристика («каковые дубы есть сама непринужденность» [56, с. 309]), одушевляющая однородный ряд, кроме того, визуальный образ помещается рядом с саркастическим замечанием: «Европа валялась у мастера в ногах и поглаживала волосы на голени против шерсти. ... если бы ей пришлось поглаживать ноги господина Марци, руки у нее были бы все в занозах...» [56, с. 308] – обращение к телесному образу снижает пафос «большого приема».

Далее повтор снова возникает в «Записках Э.»: Торопливо пройдя окрестности, покрытые рощами в окаймлении террас – – →, извивающиеся в густом подлеске тропинки – – →, вытянутые кипарисы и дубы...» [56, с. 317]. Пространство расширяется за счет графических элементов, включенных в текст, при этом иронический характер визуального образа сохраняется. Игра формами и размерами переходит на внешний уровень повествования – непосредственно в облик начертания текста, контраст от смены невысокого и вытянутого, открытого и закрытого пространства становится ярче. При этом троекратное повторение и появление вариантов этого визуального мотива позволяет создать комический эффект в тексте, показать иллюзорность того, что видит герой. И первое упоминание этого пейзажа теряет свою серьезность, приобретает наслаивающиеся смыслы иронии и насмешки.

Игра формами и размерами – неотъемлемая черта визуальности «Производственного романа» П. Эстерхази, помогающая выстроить странный, иллюзорный образ. Смена форм и размеров помогает детально воспроизвести изображаемое, но при этом образ носит сниженный характер, отражает отсутствие целостности изображаемого мира.

2.2 Сравнение как средство создания визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази

Способом отражения реальности в романе П. Эстерхази становится использование визуальных образов, иногда иронически заимствованных («Сейчас, в середине своего жизненного пути, я и углубился в густой темный лес ...» [57]), иногда уникально-индивидуальных, передающих глубоко личные чувства («Отец рычал “Ну хватит!” Этот рев был вершиной айсберга» [54, с. 229]). Яркие визуальные образы в «Производственном романе» создаются с помощью таких тропов, как эпитет, метафора, в том числе используется сравнение.

Средства создания визуального образа разнообразны и служат для осмеяния, снижения серьезного, создания комического эффекта и вместе с тем, разрушая действительность, демонстрируют страшное, обличают недостатки и изъяны, способствуют смешению фантастического, странного и реального.

Одним из средств визуализации является сравнение. Сравнение – вид тропа, в котором определенное явление или понятие трактуется через сопоставление его с другим явлением. Оно актуализируется «с развитием человеческого самосознания» как важная, по определению Веселовского, форма познавательной деятельности: «Чем больше <человек> познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее особенности. Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнение молния – птица, человек – дерево сменились *сравнениями*: молния, как птица,

человек, что дерево, и т. п.» [10]. При таком переносе не образуется нового значения, явление сохраняет свой первичный смысл: «То, что “забывается” в слове-понятии, поглощается новым значением, становится стилистическим средством в художественном сравнении» [39, с. 14].

Несмотря на наличие монументальных трудов «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского, «Теоретическая поэтика» А. А. Потебни, еще в середине XX века Квятковский писал: «Поэтика сравнения сложна и до сих пор теоретически не разработана» [29, с. 258]. И выделял ряд как грамматически дифференцированных форм сравнения (сравнение творительного падежа, сравнение родительного падежа), так и образно-содержательных (отрицательное сравнение, логическое, образное). Сравнение имеет формальные признаки: «Сравнение – та же метафора, но с присоединением частиц сравнения» [10]. Оно может быть двучленно, такими являются сравнения, выраженные родительным падежом, и состоять из объекта и субъекта. Трехчленные сравнения состоят из субъекта, объекта и сравнительной частицы.

Существенной особенностью сравнения является раздельность сопоставляемых предметов, которая имеет внешнее выражения (использование частицы как или подобных), таким образом, сравниваемые предметы разделяются, дистанцируются друг от друга, в то время как метафора указывает на тождество сравниваемых предметов.

Таким образом, сравнение служит для сопоставления, помогает передать сущность одного явления через другое, за счет чего может создаваться снижение и комический эффект.

В «Производственном романе» прием сравнения использован многократно, все использованные сравнения можно разделить на группы: сравнения с животными, с растениями, с объектами и явлениями природы.

Показательно, что, создавая картину урбанистически-индустриального города, живущего по законам, далеким от природы, автор

последовательно сравнивает героев произведения с животными, растительным миром и природными объектами.

Самыми частотными в тексте являются сравнения с животными, среди которых можно выделить повторяющееся. Так, неоднократно в тексте встречается сравнение с пауком. Можно выделить несколько функций такого сравнения. Во-первых, оно связано с биологическими характеристиками, например: «И теперь своими длинными, <...> ногами он, *как огромный, премудрый паук-крестовик*, колдовал над мячом, крутил, почти выпускал, чтобы потом повернуть, развернуть и закрутить» [56, с. 181], – подчеркивается исключительная ловкость героя, сходство с пауком строится на физических способностях игрока, он наделяется мистическими качествами «множества» рук и ног, делающих его «сверхчеловеком», обладающим недоступными другим способностями. Во-вторых, часть сравнений с пауком создает образно-ассоциативный ряд: «Пронесемся по ассоциативной нити назад, *как паук*, который создает свое ткаческое произведение из самого себя, оно так объективно – попадет туда муха или нет» [56, с. 457], – сравнение помогает переключиться в тексте от одной части повествования к следующей, организация текста сопоставляется с паутиной, которую сплетает паук, выделяется их образное сходство, подчеркивается «жертвенная» природа творчества (писатель создает текст «из себя» – своих чувств, тревог, жизни) и в то же время его объектная направленность, связь с миром (без воздействия на читателя оно бессмысленно). В этой группе встречаются сравнения, связанные с мифом об Арахне: «Видите, друг мой, я мыслю теперь одной литературой. Скажет кто-нибудь что-то безобидное, а я *как паук-крестовик*: дай ему! Что за хромоножие!» [56, с. 224], – сравнение отсылает к мифу, так как герой произведения увлечен творчеством так же, как Арахна – ткачеством. Оба одержимы гордыней, в которой герой едва готов признаться, поэтому она едва уловимо «просматривается» через мифологическую ассоциацию.

Другое животное, сравнение с которым встречается в тексте не раз, это лошадь. Сравнение с лошадью имеет положительные коннотации, упоминание животного сопровождается характеристиками «добродушная», «благородных кровей», что указывает на отношение к лошади как к достойному животному. Даже если сравнение указывает на резкость движения («дернул головой, как лошадь» [56, с. 450], «соскальзывал, как строптивая лошадь» [56, с. 530]), оно не является негативным, а помогает точнее передать характер действия.

Особенность сравнения с лошадью в том, что они проводятся по разным признакам: по внешнему сходству («голова, напоминающая голову английской лошади благородных кровей» [56, с. 71], «велосипед шел домой на своих двоих, как лошадь» [56, с. 398]), по сходству действия («журналист начал смеяться, как добродушная лошадь, выставляя красивые желтые зубы» [56, с. 353], «он раздраженно дернул головой, как лошадь, когда натягивают удила» [56, с. 450], «нож с трудом продвигался вниз, соскальзывал, спотыкался, как строптивая лошадь» [56, с. 530], «свидетель великих времен потрепал мастера по шее, как будто она была лошадиной» [56, с. 323]), кроме того субъекты этих сравнений различны: с лошадью сопоставляется не только человек, но и предмет.

В тексте встречаются сравнения и с другими животными: со львом («тело у него мощное, грудь колесом, голова как у льва» [56, с. 86]) – лев является символом власти и гордости, но в тексте источником гордости становится служебное положение, при этом занимает его человек, который не отличается способностями. Диссонанс внешнего (социального) и внутреннего (личностного) усилен сравнением, содержащимся в портретном описании, «заклоченная» в чуждое тело бездарность очевиднее и ярче бросается в глаза. Здесь же появляется сравнение с орлом, имеющее сходную функцию, орел является воплощением силы, сравнение с этим животным указывает на хищническое поведение гордого героя, наделенного властью («как подстерегающий жертву орел, он

говорит» [56, с. 86]). Сравнение с бабочкой («подобные сообщения так и порхали перед каждой тренировкой, как яркие бабочки, которые можно принять за навозных мух» [56, с. 207]) носит иронический характер, указывая на недостоверность обещаний героя, который каждый раз собирается заняться домашними делами. Встречается в тексте сравнение с собакой («шнырял между присутствующими там представителями старшего поколения (Йозеф Веверка, дядя Эдэн, отец), как голодная легавая» [56, с. 250]), мастер как хищник ходит между родственниками, желая услышать разговор или историю. Далее следует сравнение с лягушкой («сонно моргнул, как ленивая лягушка» [56, с. 251]), оно символизирует болезненность, смерть, предвосхищая рассказ дяди Эдэна, который последует далее. Таким образом, сравнения, соотнесенные с автором и процессом «рассказывания», «возвышают» сочинительство как труд, ассоциированный с мифом, вечностью и природой, в то время как связанные с персонажами сравнения часто призваны выявить противоречия, создать комический и даже сатирический эффект.

Другой вид сравнений в тексте – сравнения с растительным миром, все они имеют семантику умирания, собирания урожая как подведения итогов: «Соблазнительно выглядывает верхний изгиб их маленьких, твердых, огромных, отвисших, мягких, похожих на яблоки и груши грудей» [56, с. 20], «В колючих волосах господина Миксата выступили капельки пота, как поздний сорт сочных фруктов в конца лета» [56, с. 373] и др. «Растительными» сравнениями сопровождается описание совещания, переходящее в бой: «тай-тай-налетай – бормочет друг Беверли мудрость, горьковатую, как миндаль» [56, с. 19], «по камням сочится кровь, как вино из раздавленного под прессом винограда» [56, с. 26]. Встречается сравнение с лилией, которая ассоциируется как с невинностью, так и со смертью: «Высокая, прямая, как лилия, и все-таки с округлыми формами, как бы намалеванными живописцем» [56, с. 160]. Растительный мир как бы поглощает мир человеческий, враждебность и взаимная нелюбовь под

маской лживости и лицемерия наказываются разрушением и «зарастанием» цветами, плодами – дикой природой.

Также в тексте встречаются сравнения с объектами и явлениями природы. Среди них выделяются «водные» сравнения: «душа у нас как горное озеро» [56, с. 93] (сравнение показывает глубину души изменчивость ее настроения – то бурлит, то успокаивается), «мы и свободу любим, только когда она течет по солидному руслу, а не роняет брызги во все стороны, как бурлящий поток» [56, с. 94] (создается визуальный образ), «сказал он, грохоча, как водопад, потому что в маленькой душевой звуки усиливаются» [56, с. 214] (сравнение построено на звуковой ассоциации). Помимо «водных», объектом которых становится беспокойная, бушующая стихия, встречаются другие сравнения с природными явлениями: «из радио будет доноситься, потоком литься музыка, мягкая, как ветерок родных степей» [56, с. 131], «но когда та выскочила на улицу и между кустов, *как молния*, мелькнуло убогое тело со свалявшейся шерстью» [56, с. 305]. Особенность этих сравнений в том, что природное явление в них не носит активный или деструктивный характер.

Таким образом, сравнение становится приемом визуализации в романе, при этом функция сравнения в романе П. Эстерхази двойка: с одной стороны, она связана с «событием рассказывания», с другой стороны – с «рассказанным». В плане «рассказывания» сравнение «возвышает» текст, «приподнимает» его над сиюминутным, проходящим и обращает к «вечному», историческому, мифологическому контексту, попутно создавая визуальные ассоциации. С точки зрения «рассказанного» функция сравнения бестиарная, оно «снижает», создает гротескный визуальный образ, цель которого осмеяние, и в то же время гротеск связан с ощущением страха, возникающего перед социалистической машиной, поглощающей человека.

2.3 Человек в обличье животного в «Производственном романе» Петера Эстерхази

Мир «Производственного романа» абсурден, будни работников производства наполнены бессмысленными совещаниями и исследованиями. Эстерхази показывает бесполезность системы, в которой человек лишается субъектности, способности мыслить и становится средством для выполнения целей и задач, не имеющих практического смысла.

Предметом изображения в «Производственном романе» становится индустриальный город. С первых строк текста мы попадаем на производство, где человек – сознательный гуманист, классовый борец, который оторван от природы – все что ему остается, это вспоминать, как в детстве «накладывали шину пауку или... отрывали ему лапки одну за другой» [56, с. 8]. С самого начала он поставлен в конфликтные отношения с природой. Его способ изучения мира – вивисекция, разрушение, конфронтация. Предприятие поглощает человека, он становится «сотрудником в несколько уменьшенном виде» [56, с. 8], теряет индивидуальность, практически, сам превращается в «паука», на котором безжалостный мир ставит свои «детские» опыты.

Несмотря на оторванность описываемого П. Эстерхази человека от природы, сохраняется связь с ней, звериное периодически пробуждается в человеке. Это проявляется как на сюжетном уровне, так и в системе образов. «Животное становится своеобразной мерой человечности, ... меняя местами человека и животное, автор демонстрирует уязвимость человека» [52, с. 109].

Формой создания визуального образа может служить изображение человека в обличье животного [44]. Такое сопоставление комично, если животное ассоциируется с недостатком человека призвано высмеять какое-либо отрицательное качество. При этом как человек может низводиться до

животного, в нем могут проявиться звериные черты на уровне внешности или поведения, так и наоборот, животное может очеловечиваться, получать способности и функции, свойственные людям – речь, определенный род занятий. Очеловечивание животных сближает мир реальный, жизнеподобный и мир фантастический, соединяя привычное и странное. Изображение человека в обличье животного связано с выявлением и укрупнением какого-либо недостатка, который становится объектом насмешки и гротеска.

Гротеск – это одно из проявлений комического, способ осмысления реальности. Он становится неотъемлемой характеристикой визуального образа в романе. Существуют различные теории комического, одну из которых предложил В. Я. Пропп [44]. Он отмечал, что большинство существующих теорий имеют свои недостатки, например, абстракционизм, отвлеченность от реальной действительности, так как предлагаемые тезисы иллюстрируются только подходящими фактами, а неподходящие исключаются из анализа. Также большинство исследований опиралось на дедуктивный метод: на отдельные философские системы, не охватывая материал целиком. Ряд исследователей рассматривает комическое как противоположность трагического и возвышенного. Аристотель естественно определял комедию в противопоставлении трагедии, так как в древнегреческом искусстве трагедия первична. Но в XIX-XX вв. такая трактовка становится отвлеченной, не соответствующей литературным фактам. Так, например, В. Г. Белинский показывал значение комического в искусстве на примере произведений Н. В. Гоголя. Фолькельт, говоря о таком противопоставлении, утверждал, что комическому противостоит только серьезное. В. Я. Пропп пишет, что «противопоставление комического трагическому и возвышенному не вскрывает сущности комизма и его специфики. Мы будем определять сущность комизма без всякой оглядки на трагическое или на возвышенное, пытаясь понять и определить комическое как таковое» [44, с. 8].

При столкновении с комическим необходимо определять условия, при которых явление становится таковым, так как в одних случаях комизм может появляться, а в других нет. В XIX в. появляется теория о двух видах комического – низменном и высоком. Высокий комизм понимался как относящийся к понятию прекрасного, к области эстетики; другой вид находится вне эстетики и воплощает в себе нечто низменное. «Грубый» комизм чаще всего не получает определения, только иллюстрируется отдельными примерами (обычно связанными с человеческой физиологией, иногда в эту группу относятся фарс, балаган). Но такое деление не является валидным, так как часто «высокие» комедии содержат в себе элементы фарса. Кроме того, в такой классификации проявляется социальная дифференциация. Высокий комизм для образованных людей, а другой для большинства, толпы.

Комизм представляет собой разностороннее явление, соединяющее в себе разнонаправленные, практически противоположные черты. В связи с этим выделяются различные виды смеха. В. Я. Пропп пишет, что «важнейший для понимания литературно-художественных произведений – смех насмешливый» [44, с. 16]. Именно этот вид всегда связан с комизмом, на нем основывается сатира. Кроме того, с насмешливым смехом чаще всего можно столкнуться в жизни.

В. Я. Пропп подробно изучает этот вид смеха, классифицируя его по причинам, которые его вызывают, выделяя разделы по объектам насмешки. Источником смеха может быть практически любое человеческое проявление, за исключением страдания. Можно смеяться над внешними проявлениями человека – чертами лица, фигурой, походкой, жестами, объектом насмешки могут стать мысли и высказывания, совокупность внутренних качеств человека – характер, моральные принципы, недостаток ума, жизненные цели и принципы. В жизни насмешки подвергаются любые стороны человека.

То же можно проследить и в искусстве, в произведениях демонстрируются те человеческие стороны, которые являются смешными и в жизни. Не всегда изображение человека таким, каков он есть, является смешным, поэтому комическое необходимо проявить, для этого используются различные приемы. Такие приемы одинаковы и в искусстве, и в жизни. При классификации смеха по объектам насмешки одновременно осуществляется деление по художественным средствам, которые используются для достижения комического эффекта. Некоторые из них общие для разных объектов высмеивания.

Один из способов создания комизма – различные приемы преувеличения, которые обнажают какой-либо недостаток.

Пропп выделяет три формы преувеличения, такие как карикатура, гипербола и гротеск [44]. Карикатура определяется как прием, сущность которого в преувеличении одной детали, которая «тем обращает на себя исключительное внимание, тогда как все другие свойства того, кто или что подвергается окарикатуриванию, в данный момент вычеркнуты и не существуют» [44, с. 67]. Карикатурное изображение качеств характера ничем не отличается от карикатуры на внешние черты и всегда строится по одному принципу. В широком смысле к карикатуре может быть отнесено изображения человека как животного или вещи, любая пародия.

Второй формой преувеличения становится гипербола, которая рассматривается как вид карикатуры, отличающийся тем, что в гиперболе, в отличие от карикатуры, преувеличивается целое, а не частная деталь. Гипербола точно также становится комична только в том случае, когда подчеркивает отрицательное явление.

Гротеск является высшей степенью преувеличения. «В гротеске преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается уже в чудовищное» [44, с. 70]. Гротеск переходит границу реальности и превращается в фантастическое. Так гротеск связан со страшным. Гротеск близок к гиперболе, но преувеличение не является главным свойством

гротеска, который оказывается за рамками реальной действительности. Гротеск схож с карикатурой и гиперболой тем, что он оказывается комичным, когда «заслоняет духовное начало и обнажает недостатки» [44, с. 71]. Он вызывает страх, потому что духовное начало уничтожается в человеке. Страшное может быть гротескно и без комического эффекта.

Важная особенность гротеска состоит в том, что он невозможен в жизни и реализуется только в области искусства, так как основывается на эстетическом отношении к изображаемым ужасам. Документальное не может быть гротескным.

М. М. Бахтин пишет об амбивалентной природе гротеска и говорит о том, что преувеличение (гиперболизация) является не самым существенным признаком гротеска [3]. Если исходить из того, что гротеск заключается исключительно в преувеличении отрицательного, то можно было бы говорить о количественном богатстве гротескного мира, но это не объясняет разнообразие качественное – образа и его связей.

Сущность гротеска заключается в выражении противоречивой полноты жизни, которая проявляется в отрицании, уничтожении (избавлении от старого), что является необходимым элементом утверждения, появления нового и лучшего. Гротеску свойственно движение в низ, наизнанку, переворачивание, смена местами верха и низа, зада и перед как пространственно, так и метафорически.

Снижение является основным художественным принципом гротеска: высокое переворачивается, осмысливается в плане материально-телесного низа, смешивается с образами низа.

Бахтин утверждает, что «средневековый и ренессансный гротеск, проникнутый карнавальным мироощущением, освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и потому предельно веселым и светлым» [4, с. 56].

Амбивалентность гротеска отмечал и А. Я. Гуревич [18]. Исследователь говорит о том, что гротеску свойственна полярность, он и

не сводится к комическому и смеховому. В основе гротеска лежит сближение противоположного. Смех в таком случае позволяет взглянуть на ужасное, посмотреть в лицо смерти или нечистой силы. «Не уничтожая страха, не побеждая его и не освобождая от него, смех разряжал невыносимую напряженность, порождаемую сознанием смерти и загробного возмездия, которое неминуемо за ней следует» [18, с. 282].

Гротеск основывается на двустороннем восприятии, в котором сталкивается земное и небесное, сближается противоположное, которое невозможно воспринимать как единое, но, несмотря на это, оно представляется как реальное целое.

Смех не уничтожает и не уменьшает страх, но распространяется на негативное, от чего возникает гротеск, в котором странное проникает в бытовую сферу, соединяет обыденное, повседневное и странное, сверхъестественное. Гротеск соединяет два проявления реальности: не избавляя от страшного, он выявляет в нем другую, противоположную смешную сторону.

Гротеск низводит высокое до грубо материального, стирает грань между смешным и серьезным и вновь восстанавливает ее. «В этом непрерывном движении от противоположности к смешению и от смешения к противоположности – силовое поле действия “гротескного мышления”» [18, с. 321]. Гротеск соединяет страшное и веселое в единое противоречивое чувство. Гротеск не противопоставляется высокому, он приближает к нему, одновременно снижает и утверждает высокое.

Гротеск может быть сатирическим приемом, сознательно разрушающим, деформирующим реальность, создающим фантастическое, вскрывающим жизненные противоречия.

Но гротеск также является и мировоззрением, способом видения мира, который пытается представить мир в двух проявлениях – высоком и низком, серьезном и комичном.

Если Бахтин рассматривал гротеск как способ снизить изображаемое, преодолеть страх, и противопоставлял гротеск серьезному и высокому, то Гуревич говорит о специфическом неожиданном сочетании «верха» и «низа» как об источнике гротеска, и утверждает, что комизм не ставит под сомнение высокое, а наоборот, «оно упрочивается смеховым началом» [18, с. 324].

Таким образом, гротеск имеет два значения. С одной стороны, это прием создания комического за счет преувеличения, снижения высокого, переворачивания с целью разрушения реального, создания фантастического для обнажения недостатков. С другой стороны, гротеск – это мышление, мировоззрение, которое включает в себе не только смешное, но и страшное, основываясь на сближении «верха» и «низа».

Гротескные визуальные образы встречаются в «Производственном романе» Эстерхази довольно часто. Так, например, на производстве работает два экономических консультанта Джакомо и Беверли – «два золотистых хомячка» [56, с. 15], два зверька, наделенных человеческими свойствами. Первоначально они предстают как животные с профессиональной функцией (экономических консультантов), которая их очеловечивает, хомячки дают Имре Томчани хорошие советы о выступлении перед публикой, но при этом Беверли перекачивает «зернышки за другую щеку» [56, с. 16], даже за работой хомяки остаются собой и не забывают животных повадок, выполняя вместе с тем человеческую роль.

Герои не становятся людьми, а остаются зверьками с человеческими чертами, так как они «заперты» на производстве: «Их держат в кастрюле, которую застилали газетой, обычно партийной “Непсабадшаг”. Эти двое хомячков никак не могли оттуда выкарабкаться» [56, с. 15]. Джакомо и Беверли все время вместе, они неразлучны, тем самым образуя неразрывную пару. Кастрюля символизирует закрытое пространство, ограниченное партийными нормами и производственными правилами,

которые являются непреложными для героев. Они могут «шебуршиться», но никогда из этого не выберутся, даже если очень пожелают. Герои постоянно повторяют «Кабы был бы я начальником...», при этих словах у Беверли «щечные мешки хомячка сильно опадают» [56, с. 47], он сравнивается с аскетом или святым, так хомячки смеются над начальником Грегори Пеком, который не может бороться с возбуждением при виде Мерлин Монро, которая приносит кофе. В способности иронизировать над другими проявляется в героях человеческое начало. Герои осознают свое положение и испытывают грусть по этому поводу, они наделены эмоциями, свойственными человеку, у них появляется желание «выплюнуть семечки из-за щек» [56, с. 52] и заявить о себе, они задаются вопросом: «Почему у нас на уме не то же, что на языке?» [56, с. 52]. Хомячки «обладают информацией, но не злоупотребляют ей» [56, с. 52] – таков ответ на этот вопрос, они избегают конфликтов, боятся, поэтому звериная сущность побеждает в них человеческое. В тексте появляется деталь, указывающая на застойное положение героев – к ним начинают слетаться мухи. Во время совещания, переходящего в сражение, Беверли совершает попытку выбраться из кастрюли: «Друг Беверли подтягивается на краю кастрюли и с умным видом выглядывает» [56, с. 26], – но быстро «устало падает назад, поближе к Джакомо» [56, с. 26]. Действия Джакомо и Беверли характеризуются словами, используемыми для описания животных, но не людей: «попискивают», «сопят». В героях побеждает звериное начало, они теряют субъектность и индивидуальность, на производстве они лишаются собственного мнения, своих достоинств: Беверли осторожен, поэтому симпатичен на совещаниях, а Джакомо «умеет обворожительно скалить зубы» [56, с. 16], герои не имеют своего мнения, они трусливы, не сражаются, в отличие от других, а подчиняются системе, поэтому и остаются мелкими грызунами.

Другие герои приобретают звериные черты не на постоянной основе, а в определенных ситуациях. Партийный секретарь Йोजеф Брандхубер

появляется впервые в тексте как «мужчина с узким взглядом» [56, с. 18], с трудом сдерживающий свои эмоции. Герой имеет человеческое обличие, когда он начинает гневаться, то топает ногами, облачается в обмундирование и вступает в сражение. Во время сражения Брандхубер становится «черным барсом» [56, с. 24], взбирающимся по лестнице, так подчеркивается хищное начало Брандхубера, его ловкость и мощь в этом сражении. Таким образом, Эстерхази пользуется приемами, отсылающими читателя к средневековому эпосу, где борющийся со злом витязь или богатырь волен превращаться в зверей и птиц, обретая их силу и неустранимость. Подспудное сравнение с былинными героями придает дополнительный комизм ситуации – перед нами больше не битва человечества с мировым злом, а бытовая ссора, где каждый отстаивает свои собственные интересы. Совещание, переходящее в битву, пробуждает звериное в человеке. Желание победить, доказать свою правоту – это причина проявления хищного начала. Не менее важна традиция ренессансной сатиры, идущая от Рабле. Великаны обытовлены и снижены. Величина, замах никак не соответствует ни цели, ни результату. Нравственные уроки ничтожны. У Рабле они были в духе прославления повседневных радостей, а у Эстерхази и вовсе сведены к нулю.

Другой герой, обретающий хищные черты – это Силады, участник дебатов, превращающийся в коршуна – он стремится напасть на оппонента, «заклевать» его, поэтому появляется сопоставление героя с этой хищной птицей. Силады сравнивается со львом и орлом, что демонстрирует наличие у него гордости за власть, которая не была заслужена его способностями, и хищничество героя. Он стремится к победе над оппонентами не реальными аргументами, а за счет софизмов. Пробуждение звериного начала связано с одной стороны с эмоциональным напряжением героя, возникающего в ситуации спора, а с другой стороны привносит отрицательные коннотации в изображение поведения героя.

Таким образом, пробуждение звериного начала в человеке становится в романе сатирическим приемом, способом показать негативное отношение к героям и их поведению. Они теряют человеческий облик из-за трусости, гордости или желания отстоять свои мелкие интересы. Так автор высмеивает героев, которые поддаются низким чувствам.

2.4 Нагромождение однородных рядов как средство создания визуального образа в «Производственном романе» Петера Эстерхази

Эстерхази последовательно выстраивает производственный мир, демонстрируя царящую в нем атмосферу бессмысленности и хаоса. Для изображения абсурдности будней на производстве Эстерхази использует языковые средства, позволяющие передать гротескную картину мира, отражающую существующий порядок вещей. Одним из важнейших приемов создания визуального образа, опробованных классической литературой, начиная с Рабле, является нагромождение однородных рядов. Бесконечный ряд повторений, тавтологические характеристики, создающие ощущение избыточности, сверхподробность объяснений, в которые пускается автор, создают эффекты, близкие смеховой классике. За счет нагромождения однородных рядов, повторяемости возникает снижение, обнажающее несовершенство изображаемого, высмеивающее его.

Если «основа образа <у Рабле> динамичность жизни, разрастание (до фантастических размеров), перерастание (любого данного состояния), парадоксальность (перехода в противоположное), избыточность льющихся через край жизненных сил» [43], то Эстерхази играет не только визуальными образами, языками (на которых говорит Панург) или повторением вставных конструкций (призывов-тостов, обращенных к читателю), но и языковыми штампами и газетными оборотами, воссоздающими аудиальный образ эпохи. Звук и звуковые эффекты

занимают важное место в литературе постмодернизма и являются одним из приемов создания многомерного, объемного образа. Литература является одним из наиболее универсальных коммуникативных средств, позволяющих использовать возможности иных средств передачи информации. Так, при появлении трудностей в работе на производстве возникает однородный ряд: «Мы выделим время, будем разбираться, действовать, окажем влияние, наобещаем с три короба, перейдем на личности...» [56, с. 11]. Ряд строится по принципу нисходящей градации: от разумных действий и соответствующей ситуации фразеологии к неконструктивным и не способствующим решению проблемы. Так обнажается абсурдность производственных порядков – любое рациональное начало иссякает, деградирует до лжи, перерождается в неконструктивное выяснение отношений. Производственные отношения являются воплощением всего мироустройства, в котором нет места разумному и деловому подходу, и принятие решения подменяется пустыми спекуляциями, основанным на лжи и притворных союзах противостоянием в попытках отстоять личные интересы.

Один из видов создания аудиального фона – звукоподражание («динь-динь» – звон бокалов), удлинение гласных, воплощенное графически («О, о, о, о, он»), подмену слов на основе созвучия («конкретно-каретно» – создается окказионализм при помощи искажения серьезно употребленного слова), изображения шепелявой речи («интерефы рабофиф» - кричит один из героев) – все эти звуковые приемы призваны снизить торжественный пафос сражения, перебить серьезность момента, создать комический эффект, обнажающий абсурдность ситуации. Кроме того, все эти звуки вносят в текст игровое начало – герои как будто сами отыгрывают происходящее, в нужный момент добавляя тот или иной звуковой эффект, как на сцене – эпизод приобретает кинематографичность.

В тексте П. Эстерхази возникает эпизод совещания, которое буквально переходит в сражение: «Вваливаются девушки, обносят всех для

начала коньяком – динь-динь! – а затем оружием: трезубцами, копьями, мушкетами (не путать с пищалью), топориками, ядрами на цепи, мечами, кривыми турецкими саблями, нагрудниками, поручами, поножами, шлемами, железными рукавицами и попонами с висящими ремнями» [56, с. 19]. Мы получаем целый набор предметов, которые предназначены для боя. В однородный ряд встраивается не только оружие, но и экипировка. Смеховой эффект возникает за счет явной перегруженности – с одной стороны, и анахронизма – с другой. Предметы старинные, среди них нет современного вооружения – оно традиционное, обращает нас к прошлому. И вот уже современный человек на производстве руководствуется не рациональным подходом, а инстинктами, дичает, рвется в бой и возвращается к архаичной модели поведения. Через ряд однородных членов предложения и совершается эта метаморфоза, переход от совещания к созданию гротескного визуального образа сражения – кровавого и беспощадного.

Описание битвы включает нагромождение однородных членов предложения: «Вопят трубы, грохочут барабаны, боевой клич смешивается наверху с окриками приказов, пушечным ревом, ружейной пальбой, с разрывами снарядов, ржаньем лошадей, хрипом умирающих, скрипом осадных лестниц» [56, с. 25]. Такое перечисление создает звуковой образ – боевые действия воспроизводятся не только на уровне зрительных сравнений, дополнительных атрибутов (оружия) и модификации пространства (кабинет превращается в «крепость», появляются «осадные лестницы» [56, с. 24]), но и за счет возникающей музыкальности, которая поддерживает атмосферу войны. Набор звуков в этом ряду типичен для сражения, притом сражения серьезного, крупного, кровавого, приносящего большие потери, потому что наряду с подстрекающей мелодией трубы и барабана слышны многочисленные звуки стрельбы и предсмертные стоны. Однородный ряд выстроен хаотично – перемежаются различные звуки – и человеческие, и животные, и механические, что подчеркивает

нестройность, безобразность битвы, в которой никто не различает своих и чужих. «Одичавший» человек не только расчеловечивается, теряя цивилизованный образ и уподобляясь животному, но и «в облинии животного находит желанную свободу» [25, с. 112].

Благодаря звуковому наполнению создается объемный синтетический образ сражения, который детален и преувеличен до гротеска, битва изображается буквально и реалистично настолько, что связь с ситуацией рабочего собрания практически утрачивается, оно заменяется реконструкцией полномасштабной битвы с реальными человеческими потерями, криками и разрушениями.

От совещания в этом эпизоде не остается практически ничего, акцент в действии смещен с достижения всеобщей производственной цели на участие и победу в битве. Участники стреляют друг в друга: «Вой, крики, дым, хлопки, вонь пороха. Секиры, кирки, топорики лязгают о железные крюки лестниц» [56, с. 26]. Нагромождение однородных членов предложения усиливает напряженность ситуации сражения, создает полный и реалистичный визуальный образ. В рядах возникают и слуховые (вой, крики, лязг), и обонятельные («вонь пороха») элементы, позволяющие создать целостную объемную картину битвы. Это поддерживается не только на уровне ощущений, но и с помощью перечисления предметов, орудий, используемых работниками производства («секиры, кирки, топорики») для обороны своего укрытия. Все это вместе создает ощущение хаоса, активной разрушительной деятельности, что противоречит цели совещания и работы производства в целом. Визуальный образ сражения детален и преувеличен до гротеска, битва изображается буквально и реалистично настолько, что связь с ситуацией рабочего собрания практически утрачивается, оно заменяется реконструкцией полномасштабной битвы с реальными человеческими потерями и разрушениями.

После окончания сражения мы также видим однородный ряд: «Там же прислонился к стене Томчани, он ощущает слабые уколы совести по поводу коридора; потому что он осклиз от крови, копоть смешалась с кирпичной пылью в кровавых ручейках, русла для которых образовала неправильно уложенная плитка, в них, словно бумажные кораблики в сказках Андерсена, плавают человеческие конечности, чей-то нос, ресница, большой палец» [56, с. 70]. В результате кровавой битвы остаются следы – кровь, конечности, которые указывают на масштабность бессмысленного сражения. Однородный ряд состоит из деталей, создающих яркую картину последствий битвы. Попутно возникает сравнение – с рекой и корабликами, которое с одной стороны, помогает воспроизвести визуальный образ, а с другой стороны, подчеркивает ужасность произошедшего, соединяя, переплетая романтический образ кораблика и сверхподробные за счет однородных рядов натуралистические описания крови расчлененных частей тела, на этом соединении и строится гротескно-визуальный образ, демонстрирующий страшные результаты бесполезной битвы.

Нагромождение однородных рядов встречается не только на производстве, в ситуации официальной, но и в частной жизни, например, когда мастер едет на лошади по улице: «Он увидел, что в машине сидит Янош Кадар. Пришпорил со звоном своего орловского чудо-жеребца и, пристроившись рядом, сделал вид, что хочет поправить действительно опасно торчащий из портфеля порнографический журнал, наклонился, лицо ему щекотали волосы гривы; заглянул в машину, но в машине сидел не Янош Кадар» [56, с. 187]. Семантически однородные члены не имеют какой-то экспрессивной окраски, они нейтральны и безоценочно называют действия, совершенные героем. Особенность ситуации заключается в том, что мастеру показалось, что в соседней машине сидит руководитель страны, что и повлекло ряд движений. Комичность создается за счет снижения важности этого события (потенциальная встреча с властью

сопровождается поправлением порнографического журнала и «подглядыванием» за тем, кто сидит в машине). Кроме того, однородные члены служат для замедления повествования, нагнетения напряжения перед разрешением ситуации.

Еще один пример нагромождения однородных рядов, встречающийся при описании бытовой ситуации: мастер приехал на стадион на тренировку, пока шел, опустил голову вниз. «Что означало освоиться с узкой перспективой обзора? ...означало звуки: школа, детский сад, визжащая толстуха, сразу же вслед за ней истеричная молодая мамаша и мужчина с точильным станком, на вид спокойный и ее муж. Итак далее» [56, с. 191]. Однородные члены показывают все, что видит герой перед собой, рисуют бытовую картину. За счет нагромождения деталей, зрительных и аудиальных образов создается ощущение бесконечной повторяемости. Такое длинное перечисление из множества элементов контрастирует с предыдущим предложением – «узкая перспектива обзора» вмещает в себя большое количество однородных членов, а «итак далее» в конце указывает на возможность продолжить этот ряд, делает его практически бесконечным. Уплотненное расположение большого количества деталей позволяет создать визуальную картину, которая при этом универсальна – примерно так выглядит любой стадион, что подтверждают слова мастера: «Вторично, но навеки» [56, с. 191], подразумевающего, что увиденное не является исключительным и вместе с тем будет существовать всегда. Несмотря на то, что стадион предполагает некое открытое пространство, нагромождение деталей это пространство сужает, ограничивает только видимой смотрящему частью. Так создается смешение противоположностей: узкого-широкого, маленького-просторного, застывшего-бесконечного, временного-вечного.

В романе есть целая глава, построенная на приеме нагромождения однородных рядов: «Кабы был бы я начальником, ни за что не пощадил бы я

– изъясляющих да восклицающих, пожелательных, да побудительных, и в придачу вопрошающих,

– ни придаточных, ни главных,

– да ни личных бы, ни притяжательных, ни возвратных, ни взаимных бы, и ни указательных, ни относительных, ни неопределенных и ни обобщающих, <...>

– ведь обиду нанести-то есть возможности и вопросом, да и в форме изъясления, да и прочих предложений-то посредством» [56, с. 55–56].

Гротеск проявляется, во-первых, в том, что повествование в главе построено от имени двух хомячков – Джакомо и Беверли, что уже снижает пафос всего сказанного. Во-вторых, само содержание оказывается смешным, строится на преувеличении за счет повторения различных видов предложений, которое лишено смысла и показывает формальный подход к содержанию. Перечисления создают ощущение избыточности, и попытка сделать так, чтобы не было возможности «нанести обиду» переворачивается, теряется в этом нагромождении и становится нелепой.

В этой главе встречается и другой однородный ряд: «– а позднее, уже после того, как прогнать свою супругу, я бы с помощью прислоненной к стене стремянки ввалился к ней и, застав ее там в неглиже с любовником, пнул ее в живот так, что все залила бы кровь, а затем, в ходе непрерывных побоев, связал бы новоиспеченную пару измочаленным лифчиком и глубокой ночью, в зимние морозы, вынудил бы их покинуть ведомственную квартиру в одной рубашке и босиком; я бы не исключал возможности, что моя жена, супруга, вследствие полученных ударов в живот, скончалась бы от воспаления брюшной полости, если бы я был начальником,

– а вообще-то мы бы хорошо с ней ладили» [56, с. 60]. Он отличается от первого, который был более нейтральным. Здесь преобладают слова с семантикой разрушения: «пнул», «залила кровь», «скончалась бы от воспаления», выстроенные по принципу восходящей градации.

Однородный ряд создает ситуацию проявления жестокости, сохраняя черты официального стиля «в ходе...», «не исключал бы возможности» – определенный формализм сохраняется и в этом случае, хотя в официальной ситуации речь уже идет про обычную жизнь, никак не связанную с должностью, с обязанностями начальника. Возникает ассоциативная связь власти и насилия: формальная должность позволяет быть жестоким. Гротеск появляется и за счет антитезы: сочетания рассуждений о возможной смерти супруги и неожиданного продолжения «мы бы хорошо ладили». В проанализированных примерах высмеивается фигура начальника, сама должность, кто бы ее ни занимал. Гротескный образ создается за счет того, что о должности мечтают хомячки, за счет нагромождения однородных рядов, показывающего бессмысленность и абсурдность такого стремления. Речевая избыточность, возникающая за счет нагромождения однородных характеристик подчеркивает пустоту содержания, скрывающуюся за многословностью.

В главе появляется и другой ряд, состоящий из однородных членов с семантикой разрушения: «я был бы душой и самым отчаянным бойцом главного отдела, я бы громогласно призывал, дрался бы с присущим моему народу воодушевлением, специализировался бы на протыкании сердец и животов, а также отрубании голов (я был бы «специалистом», и это было бы моей «специализацией»), я бы ловко двигался, нападал, отскакивал назад, отбивался, отскакивал в сторону, попирал ногой, тренировался бы, обратив день в ночь: из незащищенной позиции в положении «стоя», из укрытия и т. д.» [56, с. 67]. Принципиальное отличие этого ряда от предыдущего заключается в том, разрушение и жестокость не направлены на частную жизнь, а проявляются в работе, поэтому негативная коннотация проявляется не так явно. Патетический пафос высказывания снижается за счет сверхподробности, которую создает нагромождение однородных рядов, и включения слов с семантикой расчленения («протыкание сердец и животов», «отрубание голов»). Возникает

смешение героического и возвышенного с низменным и жестоким. Благородный порыв сражаться нивелируется, а высокие словесные формулы («обратив день в ночь»), сопровождающиеся нейтральными, даже бытовыми словами («двигался», «отскакивал», «тренировался») теряют смысл и снижаются, становятся нелепыми, что и создает гротескный визуальный образ.

В определенный момент на производстве происходит прорыв потока бумаг, для описания которого используется нагромождение однородных рядов: «Мелькают, как гребешки волн, легкие копии выписок, надписей, записок, ходатайств, исследования, разрешения, проекты, проекты. Сначала они встанут на стулья, потом на стол, потом будут вытягивать шеи (позвонки удаляются друг от друга – как звезды во вселенной). Спасения нет» [56, с. 117]. Поток бумаги ассоциируется с наводнением, сметающим все вокруг, поэтому и появляется сравнение с гребешком волн, которое прямо указывает на такое сопоставление и создает понятный визуальный образ. Однородный ряд состоит из перечисления видов бумаг, что позволяет увидеть масштаб происходящего, вместе с тем такая бесконечная повторяемость и неожиданное сочетание опасной стихии и обычно довольно безобидных бумаг создает комический эффект. Второй однородный ряд выстроен в порядке восходящей градации, он предвосхищает поведение работников, которых застигла стихия, указывает на безвыходность их положения, бессмысленность попыток спастись. Визуальный образ в данном случае представляет предприятие как непредсказуемую и разрушительную силу, которая может погубить человека и от которой нельзя защититься. Реальность смешивается с фантастическим и порождает гротеск, обнажающий абсурдность и ужас положения человека в этой системе.

Таким образом, нагромождение однородных рядов служит средством создания гротескной картины мира, в которой совещание оборачивается сражением, потому что каждый из его участников стремится не найти

общее решение производственной проблемы, а отстоять собственные интересы (иногда личные, а не профессиональные), жестокость поведения в официальной ситуации переносится на обычную жизнь, а любая бытовая ситуация может оказаться абсурдной, лишенной смысла, бесконечно повторяющейся. Нагромождение однородных рядов можно встретить не только в рамках описания будней производства, но и в картинах повседневной жизни. В официальной ситуации однородные члены служат в основном для того, чтобы более явно показать жестокость или бесполезность действий, отсутствие содержания за чрезмерно раздутой словесной формой. Битвы и разрушения на предприятии становятся способом обнажить бессмысленность производственных будней, представляют деятельность сотрудников в уродливом, гротескном виде. В описании обычной жизни однородные ряды указывают в основном на повторяемость или нелепость событий. И в том, и в другом случае нагромождение однородных членов служит для создания точного визуальной, в том числе аудиальной, картины. Возникающий визуальный образ, с одной стороны, используется для осмеяния установившегося порядка жизни, а с другой стороны, обнажает ужас от него.

Выводы по второй главе

Петер Эстерхази в «Производственном романе» последовательно создает необычную картину мира, с одной стороны, передающую реальность, а с другой стороны, переосмысливающую ее за счет использования визуальных образов. Комизм – одна из важных черт прозы Эстерхази. Комическое при этом часто носит обличительную функцию. Автор создает странный мир, в котором соединяется привычное и необычное, реальное и фантастическое, такое соединение демонстрирует абсурдность мира. Способом создания комического и воссоздания мира в произведениях становится визуальный образ.

Гротеск может пониматься как прием и как мировоззрение, то есть имеет два проявления. В любом случае гротескный образ связан с преувеличением, осмеянием, переворачиванием, снижением серьезного, выявлением и обнажением недостатков изображаемого.

Если рассматривать гротеск как прием, то выявление и высмеивание недостатков за счет преувеличения – его основная роль, при этом высокое снижается и становится смешным, тем самым достигается обличение несовершенства мира.

Как мировоззрение гротеск сближает «верх» и «низ», «серьезное» и «потешное», растворяет реальное в фантастическом и показывает не столько смешное, сколько страшное. В гротеске, обнажающем недостатки, страх и смех соединяются и не вытесняют друг друга, а сосуществуют, создавая странную картину мира. Переворачивание, смех служит для утверждения «серьезного», а не его ниспровержения.

Формами создания визуального образа служат различные средства выразительности: игра формами и размерами, сравнение, изображение человека в обличье животного, однородные ряды. Сравнение основывается на сопоставлении двух явлений при помощи формальных средств связи (чаще всего сравнительных союзов), которые служат для дистанцирования сравниваемых элементов. Сравнение может сделать любое явление комичным, снизить его за счет сопоставления серьезного со смешным, несерьезным. В основе изображения человека в обличье животного также лежит сопоставление – только уже непосредственное. Когда изображается животное в роли человека и с человеческими качествами и навыками, создается комический эффект, основывающийся на том, человеческое низводится до животного, перестает быть «высоким». Это одновременно очень страшно – утрата моральных качеств и озверение.

Нагромождение однородных членов предложение помогает создать визуальный образ за счет повторяемости, ведущей к преувеличению, что способствует появлению комизма.

Петер Эстерхази активно использует в своих произведениях визуальные образы, которые выражают определенное мировоззрение, рождающееся из соединения смешного и страшного, смешения противоположностей, что помогает деконструировать реальность и продемонстрировать ее несовершенство. Приемы сравнения, нагромождения однородных рядов и изображение человека в облике животного служат для этой цели.

Во-первых, визуальность «Производственного романа» П. Эстерхази характеризуется активным использованием игры с формами и размерами, что становится ключевым средством создания причудливого, иллюзорного художественного пространства. Динамичное чередование пропорций объектов позволяет автору детализировать изображаемое, однако эта детализация носит намеренно фрагментированный, сниженный характер. Подобный приём не только подчёркивает дисгармоничность изображаемого мира. Таким образом, игра с визуальными параметрами в тексте Эстерхази выполняет двойную функцию: с одной стороны, она способствует созданию яркой образности, а с другой – становится средством выражения ключевых идей произведения, связанных с распадом целостности, иллюзорностью восприятия и кризисом традиционных форм репрезентации действительности.

Во-вторых, текст насыщен разного рода сравнениями: с животными, с растительным миром, с природными элементами и стихиями. На фоне урбанистической картины в произведении сравнения, связанные чаще всего с миром природы, выделяются особенно явно. Кроме того, сравнения делятся на отдельные группы не только по тому элементу, с которым сравнивается явление, но и по объекту, с которым сравнивается. Так, например, сравнения явно делятся на те, соотносятся с автором и процессом сочинения, создания текста и ассоциируются с вечным и возвышенным, и те, которые связаны с героями произведения и тогда они

служат для обнажения недостатков и связаны с насмешкой, сатирой и снижением образа.

В-третьих, формой создания визуального образа служит изображение человека в обличье животного, которое в свою очередь также делится на два вида. Первый вид построен на выделении и укрупнении животных черт в человеке, указывают деградацию и озверение. Второй вид – представление животного, которое наделено человеческими свойствами и функцией, что подчеркивает крайнюю степень озверения, утрату большинства качеств, которые присущи людям. И в том, и в другом случае функция такого приема в том, чтобы подвергнуть героя сатирическому осмеянию, обнажив его недостатки, выразить негативное отношение к такой метаморфозе, озверению, которое случается, когда человек поддается низменным порывам.

В-четвертых, визуальный образ мира создается при помощи нагромождения однородных рядов, которое можно разделить в зависимости от ситуации, когда оно возникает и его функции. Первая группа связана с производством и имеет чаще всего семантику бесполезного разрушения или просто связана с отсутствием смысла, скрывающимся за избыточностью. Вторая группа появляется в обыденной жизни и в основном отражает нелепость и повторяемость происходящего, от чего появляется комический эффект.

Таким образом, все эти формы служат для создания визуальной гротескной картины мира, которая отражает бессмысленность и абсурдность жизни, выявляет низменные человеческие проявления. Гротеск выворачивает наизнанку действительность и воссоздает реальность из соединения противоположностей, с одной стороны, подвергает насмешке существующие несовершенства, а с другой стороны, показывает, насколько страшен такой мир.

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

3.1 Проект как форма организации учебной деятельности

Проектный метод работы является распространенным в современной практике преподавания. Проектный метод под названием «метод проблем» был разработан довольно давно, в начале XX века (Дьюи, Килпатрик). Цель заключалась в ориентировании обучения на целесообразную деятельность детей с учетом их интересов. В данный момент форма проектной работы все также актуальна.

Ориентируясь на ФГОС, можно говорить о том, что в методике преподавания необходимо ориентироваться на системно-деятельностный подход, который помогает сформировать УУД и достигать планируемых результатов в обучении, и предполагает активное участие ребенка в учебном процессе. Одним из методов системно-деятельностного подхода является проектная деятельность.

Проектная деятельность направлена на решение определенной проблемы, которая стоит перед обучающимся и соответствует его интересам. Деятельность по ее решению состоит из запланированных целенаправленных действий, которые организуются учителем. Результатом создания проекта всегда является продукт. Метод проекта предполагает технологию создания соподчиненных учебных проблемных ситуаций, в которых учащийся ставит перед собой цели и задачи и самостоятельно их решает, роль учителя при этом заключается в сопровождении деятельности учащегося. Преимущество проектной работы заключается в том, что ребенок самостоятельно учится целеполаганию, планированию учебных действий, поиску и отбору информации, самоконтролю и самооценке. Тема проекта при этом должна, с одной стороны, соответствовать интересу обучающегося и ориентироваться на

его увлечения и способности, с другой стороны, расширять знания о предмете, опираясь на полученную на уроках информацию.

3.2 Разработка проекта по теме «Мультисенсорность слова (на примере “Производственного романа” Петера Эстерхази)»

Тема предлагаемого учебного проекта: «Мультисенсорность слова (на примере “Производственного романа” Петера Эстерхази)». Проект направлен на изучение специфики создания мультисенсорного образа в постмодернистском романе на примере «Производственного романа П. Эстерхази».

Мультисенсорность – это процесс, при котором информация от разных сенсорных систем объединяется, что влияет на восприятие и помогает создать целостный образ любого предмета. Мультисенсорность слова – способность текста влиять на различные сенсорные каналы, воссоздавать многомерный образ через зрительные, слуховые и другие каналы восприятия.

Актуальность проекта состоит в том, что мультисенсорность слова как способность моделировать визуальные образы, которые стали предметом исследования в данной работе, встречаются во многих произведениях русской и зарубежной литературы. Работа по выявлению мультисенсорности слова в различных текстах помогает выявить специфику визуальности в тексте, проследить изменения визуальности как отражения мировоззрения от более ранних произведений к более поздним, увидеть эволюцию данного аспекта и особенности отражения действительности в разные эпохи. Этот проект расширяет читательский кругозор обучающихся, так как предполагает знакомство с творчеством писателя, который не входит в школьную программу. Кроме того, учащиеся получают и культурологические знания, так как знакомятся с венгерской литературой и историей. Также проект помогает углубить

знания по теории литературы, так как позволяет глубже изучить прием гротеска.

Цель проекта – проследить приемы, которые позволяют реализовать мультисенсорность слова (то есть создавать в тексте многомерный визуальный образ) на примере фрагментов «Производственного романа» П. Эстерхази.

Предполагаемый возраст обучающихся – 15 лет (9 класс).

По классификации Е. С. Полат проект является:

- по доминирующей деятельности: исследовательский;
- по числу участников: групповой (4 человека);
- по долгосрочности: средней продолжительности.

Продуктом проектной деятельности предполагается анализ по теме «Мультисенсорность слова (на примере “Производственного романа” Петера Эстерхази)».

Проект предполагает реализацию в рамках внеурочной деятельности.

Планируемые результаты:

1. Предметные:

Знать понятие «мультисенсорность», «визуальность», «визуальный образ», «гротеск», уметь определять формы создания визуального образа, функцию визуализации в произведении, понимать специфику гротеска, историко-культурный и историко-литературный контекст создания произведения, уметь выполнять литературоведческий анализ произведения.

2. Метапредметные:

– Регулятивные УУД: принимать и сохранять учебную задачу, определять цели и формулировать задачи; планировать действия в соответствии с поставленной задачей, выбирая наиболее эффективные способы и пути достижения целей; осуществлять контроль деятельности, оценивать правильность выполнения действия; вносить коррективы в планирование и способы действия в соответствии с изменяющейся

ситуацией; владеть основам прогнозирования как предвидения развития процессов; оценивать результаты деятельности на основе анализа имевшихся возможностей и условий её реализации.

– Познавательные УУД: обобщать, интегрировать информацию из различных источников и делать простейшие прогнозы; выявлять черты сходства и различия, осуществлять сравнение; проводить группировку, классификацию, выделять главное; устанавливать причинно-следственные связи и давать объяснения на основе установленных причинно-следственных связей; устанавливать аналогии, строить логические рассуждения, умозаключения, делать выводы.

– Коммуникативные УУД: строить монологическое высказывание; владеть диалогической формой речи, уметь аргументировать свою позицию.

3. Личностные:

сформированность нравственного сознания, этического поведения; способность оценивать ситуацию, в том числе представленную в литературном произведении, и принимать осознанные решения, ориентируясь на морально-нравственные нормы и ценности, характеризуя поведение и поступки персонажей художественной литературы; способность воспринимать различные виды искусства, традиции и творчество других народов, ощущать эмоциональное воздействие искусства, в том числе литературы; совершенствовать языковую и читательскую культуру как средства взаимодействия между людьми и познания мира с опорой на изученные и самостоятельно прочитанные литературные произведения; осознание ценности научной деятельности, готовность осуществлять проектную исследовательскую деятельность на литературные темы.

Этапы работы обучающегося над проектом:

Этап 1. Подготовительный (подготовительный этап предполагает вводную лекцию и работа в группе, постановку проблемы проекта,

выявление его актуальности, цели, задач, планирование конечного продукта)

Цель: актуализировать и дополнить знания о визуальности, визуальном образе, гротеске, познакомить с понятием «мультисенсорность слова», обозначить историко-литературный контекст создания «Производственного романа» П. Эстерхази.

Учитель в ходе беседы предлагает учащимся вспомнить все, что они знают о художественном образе, визуальном образе и записать в тетради опорный конспект по визуализации, визуальному образу, сконструировать определения понятий «визуальность», «мультисенсорность», «гротеск», вспомнить тексты, в которых встречались гротескные образы, привести конкретные примеры, найти в них визуальные образы, обозначить сенсорные каналы восприятия (зрительный, аудиальный, тактильный, обонятельный, вкусовой) и определить, на какие из них направлены эти образы.

Далее учитель проводит обзорную лекцию о постмодернизме в литературе, а также предлагает ученикам самостоятельно ознакомиться с творческой биографией Петера Эстерхази и выделить те факты, которые показались учащимся наиболее интересными (учащимся предлагается прочитать подготовленный учителем материал с применением технологии развития критического мышления «инсерт»), все это поможет подготовить обучающихся к восприятию текста.

Учитель предлагает тему проекта и, используя прием беседы, помогает учащимся сформулировать цель проекта: выявить приемы, помогающие выявить мультисенсорность слова в «Производственном романе» Петера Эстерхази.

Ученики самостоятельно формулируют задачи, объект и предмет исследования, записывают их, после чего консультируются с учителем и корректируют формулировки. Совместно с учителем на основе задач учащиеся выстраивают дальнейший план действий и этапы работы.

Этап 2. Реализация проекта

На этом этапе ученики самостоятельно знакомятся со справочной литературой по теории визуальности, постмодернистского образа и гротеска, делают вывод о том, что визуальность – это способ отражения мировоззрения в тексте, в постмодернистском произведении визуальный образ нередко связан с гротеском. Кроме того, учащиеся более подробно знакомятся с биографией автора и выделяют факты, которые могут быть полезны при анализе произведения. После этого учащиеся работают с предложенными эпизодами художественного текста и отбирают примеры проявления мультисенсорности слова для дальнейшего анализа, пытаются выделить использованные приемы. Когда материал собран всеми учениками, они его соединяют и под руководством учителя анализируют и делают выводы. Самостоятельно ученики записывают результаты обсуждения, после этого учитель проверяет написанное.

Этап 3. Создание проектного продукта

Ученики самостоятельно выбирают форму представления продукта проектной деятельности, после этого обсуждают идеи с учителем, затем самостоятельно создают продукт.

Этап 4. Защита проекта

На данном этапе учащиеся самостоятельно готовят текст выступления и мультимедийную презентацию, работа учителя осуществляется в консультационном формате: ученики могут задать вопросы, если они возникают. Проходит защита проекта.

Этап 5. Рефлексия

После защиты учащиеся под руководством учителя осуществляют самооценку проведенной работы: выделяют положительные моменты деятельности на всех этапах, что стало наиболее удачным в проекте, находят то, что можно было бы улучшить, сложности, с которыми сталкивались в процессе работы, насколько деятельность была интересна и полезна, что нового узнали при выполнении проекта, высказывают, что

можно было бы улучшить в дальнейшем и есть ли желание продолжать проектную деятельность и в какой форме.

Таким образом, в ходе работы над проектом учащиеся получают опыт самостоятельной исследовательской работы, углубляют знания по литературе, учатся литературоведческому анализу, знакомятся с произведением современной литературы и получают представление о постмодернистском романе, расширяют читательский кругозор, получают знание об истории и культуре другой страны. Учатся планировать свою деятельность, систематизировать информацию и оценивать результаты проделанной работы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Петер Эстерхази – один из ключевых представителей восточно-европейской постмодернистской эстетики. Его «Производственный роман» наполнен иронией, интертекстуальностью, визуальными образами, помогающими отразить мировоззренческую позицию автора.

Визуальность в романе помогает создать объемный ассоциативный образ, кроме того, отражает чуждость изображаемого мира, его бессмысленность, абсурдность. Визуальные образы «Производственного романа» Эстерхази носят гротескный характер.

Общая характеристика, присущая гротеску, которая выделяется всеми учеными – это преувеличение. Гротеск всегда построен на преувеличении какого-либо явления, свойства, качества, действия. Кроме того, гротеску свойствен комизм, это форма создания комического эффекта. Смех – важная часть гротеска, но не главная. Гротеск служит для выявления и обличения недостатков, высмеивания их. Часто он основан на снижении высокого, переворачивании, которое и создает комический эффект. Гротеск призван показать не столько смешные, сколько страшные явления мира. И соединение смешного и страшного и есть неотъемлемая характеристика гротеска, который соединяет противоположности, реальный мир и фантастический. Существуют различные взгляды на двойственную природу гротеска: можно говорить, что смех в гротеске побеждает страх, но есть точка зрения, согласно которой соединение комизма и ужаса не избавляет от страха, но снижение высокого и смех помогает упрочить это высокое.

Гротеск может выполнять две задачи: с одной стороны, использовать как прием преувеличения, снижения, осмеяния и обличения, с другой стороны, выражать особый тип мировоззрения, служить для создания гротескно-визуальной картины мира.

Петер Эстерхази в «Производственном романе» использует визуальные образы, которые отражают особое мировоззрение, деконструируют реальность и помогают обнаружить несовершенство, бессмысленность установившихся норм, в которых человек отходит на второй план, теряется за формальными, бессодержательными действиями и порядками.

Рассматривая визуальные образы в романе, можно выделить формы их создания, такие как игра формами и размерами, сравнение, изображение человека в обличие животного, нагромождение однородных рядов, которые конструируют точные, подробные визуальные картины жизни, выявляя их абсурдность, нелепость, ужасность.

Каждый прием имеет в романе свою функцию и сферу применения. Так игра формами и размерами формирует пространство романа, подчеркивая его иллюзорность, гротескную природу. Сравнение предполагает сопоставление одного явления с другим. В романе сравнения встречаются чаще всего в двух случаях. С одной стороны, сравнения помогают точнее представить процесс письма, сочинительства и ассоциируются с образом автора. Такие сравнения всегда несут положительную коннотацию, возвышают писательский труд, переводят его в разряд мифологического, вечного, судьбоносного. Процесс «рассказывания» представляется как нечто, во-первых, имеющее визуальный образ, а не просто абстрактное выражение, во-вторых, сакральное. С другой стороны, сравнения, объектом которых является какой-то персонаж романа, направлены на снижение образа, выявления негативных черт, высмеивание героя.

Изображение человека как животного имеет два вида, связанных со стадиями «озверения» как утраты человеческих свойств. Ряд героев получают животные признаки временно, оказываясь в определенных ситуациях и теряя самообладание или проявляя низменные черты, другие же полностью имеют облик зверька и сохраняют только некоторые

человеческие свойства. Превращение в животное – это всегда проявление негативных качеств – мелочности, лени. Кроме того, изображение человека как животного всегда связано с созданием яркого визуального образа, соединяющего реалистичное и фантастическое, так в романе в качестве работников буквально числятся хомячки.

Нагромождение однородных рядов в произведении также становится средством визуализации и создания гротеска. Этот прием часто встречается в крупных эпизодах сражения или стихийного бедствия на производстве. Однородные ряды за счет избыточности, повторения, объемности помогают продемонстрировать отсутствие смысла, резко контрастирующее с речевой избыточностью. Кроме того, они обнажают жестокость, разрушительность бытия на производстве. Скопление деталей, однотипных элементов, иногда выстроенных градационно, создает визуальную картинку, помогающую острее воспринимать романную реальность.

Все эти приемы служат для создания визуального образа в «Производственном романе» и определяют его функцию в произведении. Визуальность становится в произведении не только формой моделирования пространства, но и способом выражения гротескного мировоззрения. Гротескный визуальный образ отражает в романе не только смешное, но и страшное: ужас от бессмысленности системы, в которой оказывается человек, от утраты человеческих качеств, совершении ежедневных бесполезных действий, от абсурда мироустройства.

В результате исследования были созданы методические рекомендации по использованию материала в практике школьного преподавания литературы. Была разработана технология работы над групповым проектом для 9 класса по теме «Мультисенсорность слова (на примере “Производственного романа” Петера Эстерхази)».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 484 с. – ISBN 5-352-01984-5.
2. Барт Дж. Литература восполнения / Дж. Барт // Пятничная книга: эссе и другие нехудожественные произведения. – Лондон : Издательство Университета Джона Хопкинса, 1984. – URL: <https://www.livelib.ru/translations/post/16679-literatura-vozpolneniya-tvorchestvo-epochi-postmodernizma> (дата обращения: 01.06.2024).
3. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин. // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : «Художественная литература», 1975. – С. 484-495.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 543 с. – ISBN 5-280-00710-2.
5. Бобрикова Т. А. Лингвосемиотические механизмы конструирования геофизического пространства в романе М. Павича «Другое тело» / Т. А. Бобрикова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2024. – №10-1 (97). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvosemioticheskie-mehanizmy-konstruirovaniya-geofizicheskogo-prostranstva-v-romane-m-pavicha-drugoe-telo> (дата обращения: 23.05.2025).
6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. А. Качалова. – Москва : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
7. Боров Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Боров. – Москва : Искусство, 1970. – 272 с.
8. Борисов Б. П. Постмодернизм / Б. П. Борисов. – Москва, Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 316 с. – ISBN 978-5-4475-4720-2.

9. Васильева Л. Петер Эстерхази и Золтан Агоштон / Л. Васильева // Иностранная литература. – 2001. – № 11. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2001/11/peter-esterhazi-i-zoltan-agoshton.html> (дата обращения: 06.05.2024).

10. Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика. – Москва : «Высшая школа», 1989. – URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0060.shtml (дата обращения: 14.05.2023).

11. Власова Я. М. Визуальный образ в современной культуре: к постановке проблемы / Я. М. Власова // Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2010. – №8-1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-obraz-v-sovremennoy-kulture-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 23.04.2025).

12. Гаганова, А. А. Социальное творчество как художественная доминанта производственного романа (на материале прозы Леонида Леонова) / А. А. Гаганова // Art Logos. – 2019. – № 3(8). – С. 105–117.

13. Гашева Н. Н. Кинематографичность прозы М. Осоргина / Н. Н. Гашева // Вестник ВГУ. – 2005. – № 2. – С. 37–41.

14. Гиршман М. М. Образ художественный / М. М. Гиршман, А. В. Домашенко // Поэтика: словарь актуальных терминов / ред. Н. Д. Тамарченко – Москва, 2008. – С. 149–151.

15. Гройс Б. Топология современного искусства / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2006. – №61–62. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата обращения: 19.04.2025).

16. Гройс Б. Что такое современное искусство : лекция / Б. Гройс // Митин журнал. – 1997. – №54. – URL: <https://vavilon.ru/metatext/mj54/grois1.html> (дата обращения: 19.04.2025).

17. Губина Е. А. Визуальность письменного текста: к вопросу о соотношении вербального и визуального / Е. А. Губина // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике : сборник статей международной научно-практической конференции, Казань, 23 октября 2014 года. – 2015. – URL: <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/30185/viscom2014-403-408.pdf> (дата обращения: 19.04.2025).

18. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1981. – 359 с.

19. Гусев Ю. П. Венгерская литература / Ю. П. Гусев, В. Т. Середа // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: в 2 т. Том второй. 1970-1980-е гг. / Отв. редактор В. А. Хорев. – Москва, 2001. – С. 463–532.

20. Гусев Ю. П. Современное венгерское литературоведение и литература (к вопросу о преемственности постмодернизма и авангарда) / Ю. П. Гусев // Литературоведение и критика Центральной и Юго-Восточной Европы конца XX – начала XXI века. – Москва : Институт славяноведения РАН, 2011. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-vengerskoe-literaturovedenie-i-literatura-k-voprosu-o-preemstvennosti-postmodernizma-i-avangarda> (дата обращения: 06.06.2024).

21. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок; пер. С. Свяцкого. – Москва : Прогресс, 1974. – 223 с.

22. Диброва Е. И. Пространство текста в композитном членении / Е. И. Диброва // Структура и семантика художественного текста: доклады VII международной конференции. – Москва, 1999. – С. 105–106.

23. Дормидонова, Т. Ю. Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда) : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.08 / Дормидонова Татьяна Юрьевна ; ТвГУ. – Тверь, 2008. – 157 с.

24. Душинина Е. В. Визуальность в литературе XIX – начала XX века / Е. В. Душинина // Личность. Культура. Общество. – 2008. – Т. 10. – № 5–6. – С. 452–457.
25. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с. – ISBN 966-03-0754-3.
26. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 257 с. – ISBN 5-87604-035-5.
27. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден; пер. А. Ермилова, Б. Федорова. – Москва, 1962. – 572 с.
28. Карасев Л. В. Философия смеха / Л. В. Карасев. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 224 с. – ISBN 5-7281-0036-8.
29. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
30. Колодий В. В. Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование / В. В. Колодий // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2011. – №2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-i-ee-vliyanie-na-sotsialnoe-poznanie-filosofsko-metodologicheskoe-obosnovanie> (дата обращения: 22.04.2025).
31. Лавлинский, С. П. Визуальное в литературе / С. П. Лавлинский, Н. М. Гурович // Поэтика: словарь актуальных терминов / ред. Н. Д. Тмарченко – Москва, 2008. – С. 37–39.
32. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар; пер. Н. А. Шматко. – Москва : Ин-т эксперим. Социологии ; Санкт-Петербург : Алатея, 1998. – 159 с. – ISBN 5-89329-107-7.
33. Лосев, А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – Москва : Искусство, 1965. – 374 с.

34. Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры / Т. Б. Любимова. – Москва : Знание, 1990. – 62, [2] с. – ISBN 5-07-001450-1.
35. Манн, Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – Москва : Издательство Юрайт, 2021. – 145 с. – ISBN 978-5-534-13433-9.
36. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алатейя, 2000. – 347 с. – ISBN 5-89329-237-5.
37. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартыанова. – Санкт-Петербург : Сага, 2002. – 236 с. – ISBN 978-5-4386-0002-2.
38. Митчелл У. Дж. Т. Чего на самом деле хотят картинки? / У. Дж. Т. Митчелл // Художественный журнал. – 2015. – №94. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (дата обращения: 19.04.2025).
39. Муратов А. Б. Теоретическая поэтика Потебни / А. Б. Муратов // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. – Москва : Высшая школа, 1990. – С. 7–21.
40. Павич М. Другое тело / М. Павич; пер. Л. Савельева. – Санкт-Петербург : Амфора, 2011. – URL: https://4italka.site/proza-main/sovremennaya_proza/306775/fulltext.htm (дата обращения: 23.04.2025).
41. Петренко Т. Ф. Способы визуализации в современной новелле / Т. Ф. Петренко, М. Б. Слепакова // Университетские чтения – 2008. Материалы научно-методических чтений ПГЛУ. – Пятигорск, 2008. – Часть IV. – С. 156–161.
42. Петренко Т. Ф. Парцелляция в новеллах А. Сомон как проявление кинематографичности текста / Т. Ф. Петренко, М. Б. Слепакова // Исследования в области французского языка и французской культуры. Проблемы смыслопорождения, перевода, преподавания: материалы 2-й международной научно-практической конференции. – Пятигорск, 2007. – С. 145–154.

43. Пинский Л. Е. Рабле / Л. Е. Пинский // Краткая литературная энциклопедия. – 1971. – Т. 6. – URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/france/pinskij-rable-kle.htm> (дата обращения: 06.05.2024).

44. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – Москва : Искусство, 1976. – 183 с.

45. Семьян Т. Ф. Визуализация в прозе Анатолия Королёва / Т. Ф. Семьян, М. А. Григорьева // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. – 2012. – №2 (261). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualizatsiya-v-proze-anatoliya-korolyova> (дата обращения: 23.04.2025).

46. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : автореф. дис. ... д-ра фил. наук : 10.01.08 / Татьяна Федоровна Семьян ; СамГУ. – Самара, 2006. – 37 с.

47. Семьян Т. Ф. Исторические этапы визуализации прозаического текста: от монолитности к дискретности / Т. Ф. Семьян // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2007. – №8 (80). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskie-etapy-vizualizatsii-prozaicheskogo-teksta-ot-monolitnosti-k-diskretnosti> (дата обращения: 23.04.2025).

48. Середа В. Вступление / В. Середа // Из современной венгерской прозы. – Иностранная литература. – 1997. – № 8. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/8/iz-sovremennoj-vengerskoj-prozy.html> (дата обращения: 06.05.2024).

49. Спиридонов Д. В. «Поколение Петеров» в венгерской литературе: теоретический и историко-литературный аспекты / Д. В. Спиридонов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25, № 4 (192). – С. 84–94.

50. Спиридонов Д. В. У истоков «новой» венгерской прозы: нарративные стратегии литературной эмансипации в «Производственном романе» Петера Эстерхази / Д. В. Спиридонов // Известия Уральского

федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2020. – Т. 22, № 1 (196). – С. 244–258.

51. Шапошникова О. В. Гротеск и художественная условность / О. В. Шапошникова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1982. – № 3. – С. 16–23.

52. Шастина Е. М. Анималистические образы в прозе Э. Канетти и А. П. Платонова / Е. М. Шастина, Н. Э. Сейбель // Научный диалог. – 2017. – № 1. – С. 105–116.

53. Шулова Я. А. Кинематографичность «Москвы Андрея Белого» / Я. А. Шулова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – 2012. – №5. – С. 94–98.

54. Эстерхази П. *Harmonia caelestis* / П. Эстерхази; пер. В. Середы. – Москва : НЛО, 2008. – 614 с. – ISBN 978-5-86793-577-1.

55. Эстерхази П. Дневники: Библиотека Петера и Гитты Эстерхази // Евангелическая национальная библиотека [сайт] – URL: https://eok-lutheran-hu.translate.goog/node/1425?_x_tr_sl=hu&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (дата обращения: 24.12.2023).

56. Эстерхази П. Производственный роман (повес-с-ть) / П. Эстерхази; пер. с венг. В. Попиней. – Санкт-Петербург : Symposium, 2001. – 586 с. – ISBN 5-89091-166-X.

57. Эстерхази П. Фанчико и Пинта (записи, нанизанные на веревочку) / П. Эстерхази; пер. Е. Малыхиной // Посвящение (из новой венгерской прозы): повести. – Москва : Радуга, 1990. – URL: https://www.litmir.me/br/?b=585128&p=29#section_34 (дата обращения: 24.12.2023).

58. Якименко О. Я. Петер Эстерхази / О. Я. Якименко // История венгерской литературы в портретах / Отв. редакторы Ю. П. Гусев, А. С. Стыкалин, О. В. Хаванова. – «Индрик», 2015. – С. 368–376.

59. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 288 с. – ISBN 5-88059-044-5.

60. Яценко В.М. История зарубежной литературы второй половины XX века Учебник / В.М. Яценко. – 3-е изд. – Москва : Флинта, 2015. – URL:

https://4italka.site/nauka_obrazovanie/literaturovedenie/473479/fulltext.htm

(дата обращения: 18.04.2025).

61. Hopkins D. After modern art, 1945-2000 / D. Hopkins. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 282 p. – ISBN 0-19-284234-X.